



<http://rcin.org.pl>

WACŁAW

BOBOWY

KAMIENNE

REKAWICZKI

INNE STU-

DIA I SZKICE

LITERACKIE

W A C Ł A W
B O R O W Y
K A M I E N N E
R Ę K A W I C Z K I
I • I N N E • S T U -
D J A • I • S Z K I C E
L I T E R A C K I E

KAMIENNE RĘKAWICZKI

KAMIEŃNE BRZĄDZINA

WACŁAW BOROBY

KAMIENNE
RĘKAWICZKI

*I INNE STUDJA I SZKICE
LITERACKIE*

1 9 3 2

INSTYTUT LITERACKI
WARSZAWA



UKŁAD GRAFICZNY
KSIĄŻKI OPRACO
WAŁ I ZNAK IN
STYTUTU LITERAC
KIEGO W DRZEWO
RYCIĘ WYKONAŁ
ART.-GRAFIK ST.
O.-CHROSTOWSKI

O D B I T O 500
EGZEMPLARZY
W D R U K A R N I
Z A K Ł A D Ó W
W Y D A W N I C Z Y C H
M. A R C T, S P. A K C.
W W A R S Z A W I E

057

14.762

KAMIENNE RĘKAWICZKI

Istnieje jeden tylko mający jakie takie prawdopodobieństwo autentyczności wizerunek Kochanowskiego. Jest nim wypukłorzeźba na nagrobku w Zwoleniu. I oto w odwzorach i opisach tego jedyne go ile tyle wiarogodnego portretu poety istnieją dwie wersje. Wedle jednej, Kochanowski trzyma w prawej ręce zwój papieru, wedle drugiej, — rękawiczki. Drobiazg to, oczywiście, ale w owej dwoistości dosyć dla naszego stosunku do Kochanowskiego znamienne. Człowiek ze zwojem papieru i człowiek z rękawiczkami — to dwaj ludzie odmienni. Człowieka ze zwojem papieru widzimy przeważnie na starych nagrobkach, człowieka trzymającego rękawiczki możemy zobaczyć każdej chwili, wyszedłszy w ciepły dzień na ulicę. Prawdziwa jest wersja druga, ale obydwie te wersje mają swoją symboliczną wymowę. Kochanowski jest czemś wybitnie historycznym, jak stary dokument, który się uroczyście piastuje, i zarazem czemś zupełnie współczesnym, jak rękawiczki w ręce człowieka wychodzącego na przechadzkę. Dwojakie więc możliwości wykładu upozowania portretowego mogą dla nas być symbolami dwojakiego sposobu patrzenia na poetę.

W naszych czasach najczęściej zwój papieru dominuje nad rękawiczką. Kiedy się myśli i mówi o Kochanowskim, myśli się i mówi przede wszystkim o jego roli historycznej: o tem, jak wielkim i jak niezwykłym był zjawiskiem w swojej epoce, jak tę epokę uświetnił, jak podniósł literaturę polską, jak ją pomnożył o nieimagirowane przedtem formy i pomysły, jak nagiął do poezji surowy i oporny dotąd język polski. Albo myśli się o nim i mówi jako o źródle podniet artystycznych dla czasów następnych, jako o wzorze, wedle którego przez

tyle lat i dziesięcioleci miała się kształtować stylistyka i instrumentacja wierszowa późniejszej poezji polskiej. Istotnie, z jednego i z drugiego z tych względów rozważany, jest Kochanowski wielkiem zjawiskiem. Dystans pomiędzy jego dziełami a tem co zastał w literaturze polskiej jest ogromny. Niemniej ogromny jest jego wpływ na współczesność i potomność. Blask jego sławy był przecie uznany tak powszechnie, jak niewielu poetów polskich po nim. Niepodobna oprzeć się szczególnemu wzruszeniu, kiedy się pomyśli, że na Kochanowskim, jako na początkującym ledwo pisarzu, już poznał się patriarcha ówczesnej literatury polskiej — Rej, a potem serdecznie oglądali się na niego i z tradycją stworzoną przez jego dzieła liczyli się zarówno sarmaci siedemnastowieczni — Kochowski czy Potocki, jak wykwintniś klasyczny Krasicki, jak potem Mickiewicz, Norwid i tylu innych. A był on przecie nietylko rozkoszą artystów, ale i radością publiczności, obfitej i najrozmaitszej. Jego *dicta* gnomiczne, jego żarty, jego motywy pieśniowe rozeszły się arcszeroko; niektóre z nich stały się własnością powszechną, prawie zmieszały się z folklorem. Od tej strony oglądane, stanowią pisma Kochanowskiego zabytek dziejowy, na którym narosła szacowna patyna wieków.

I w innym jeszcze sensie stanowią one cenny zabytek. Są one zwierciadłem życia swojej epoki: widzimy w nich sylwety ludzi, zarysy ich trosk, ambicyj i zabaw. Pobrzmiwają w nich głośnie konflikty i zagadnienia owego czasu. Nabieramy z nich pojęcia o tamtoczesnych gustach, o świecie pojęć i wzruszeń, o dowcipie i wdzięku owej ery, która dla Polski była rozkwitem renesansu.

O tem wszystkim wiele i wymownie pisano. Jeśli chodzi o historyczno-kulturalne znaczenie i historyczno-kulturalną charakterystyczność Kochanowskiego, można powiedzieć, że jest on w całej rozciągłości swego dzieła pisarskiego uznany i należycie oceniony.

Nieco inaczej jest, jeśli chodzi o bezpośrednie zbliżenie się do niego, jako do człowieka.

Niepodobna zaprzeczyć, że są rzeczy, które to zbliżenie się utrudniają; i to pomimo całej historyczności, której w traktowaniu dawnych zjawisk nauczył nas wiek XIX. Rysem w Kochanowskim najtrudniejszym do zrozumienia jest bodaj jego różnorodność. Wśród klasycznych motywów i klasycystycznych elementów stylu tego poety odczuwamy brak tego, cośmy przywykli uważać za główną zasadę klasycystycznej estetyki: brak jednorodności. Brak jej tu naprawdę bardziej aniżeli w marzeniach romantyków. Zapewne, lubimy *Fraszki*, możemy nawet polubić *Foricoenia*, ale trochę trudno pojąć, że poeta, który te zbiory wydawał, w 54-ym roku życia, po tylu już deklaracjach katolicyzmu, zostawił w nich zabawne, ale przecie z temi deklaracjami wybitnie nielicujące koncepty o męczennicach kolońskich i o procesji św. Marka. Dziwną też dla nas rzeczą jest, że frywolna fraszka *Nie uciekaj przede mną, dziewczko urodziwa*, mieści się na jednej karcie z wierszem nagrobkowym, a w zbiorze łacińskim znowu wiersz nagrobkowy sąsiaduje z epigramatem o taniej kochance Korynnie. Ba, w tym samym zbiorze przecież mieszczą się także pokrewne *Trenom* wiersze o śmierci córek poety! — Niemniej dziwnie nas uderza, mimo wszystko co się z tego zakresu wie o renesansie, elegja łacińska na małżeństwo biskupa-apostaty Andrzeja Dudycza: nietyle może, że ją Kochanowski w r. 1567, jako proboszcz poznański i zwoleński, napisał, ile, że w r. 1584, jako już autor *Trenów*, sławny tłumacz *Psałterza* i wybitna osobistość z obozu katolickiego, ogłosił ją w zbiorowem wydaniu.

Takich rzeczy jest więcej. Trudno było chyba oczekiwać, że autor, który w *Satyrze* krytykował tak ostro gospodarczy i handlowy rozpęd szlachty, w elegji *Patria rura colo*, napisaanej w niedługi czas potem, wychwali budowę statków i splaw

zboża, a dawniejszy swój utwór wyraźną aluzją zlekceważy: „Rolniku!... zwóz z lasów drzewo do budowy statków, choćby na to Satyr z gniewu zgrzytał zębami“ (w przekładzie Kraśnosielskiego). — Zabawne też jest trochę, że ten, który tyle razy głosił beztroskliwość o dobra materialne, uznał przecież za temat godny poetyckiego ujęcia (w *Foricoeniach*, 63) obronę swoich interesów finansowych przy jakichś rozrachunkach, i do walczącego Ulissesa przy tej okazji się porównał. — Zdawałoby się również, że on, który tyle i tak pięknie pisał o rozkoszach wina, i to niekoniecznie pod miarę pitego, nie będzie szczególnie predestynowany do pisania satyr przeciwko nieumiarkowanemu piciu; a jednak właśnie je pisał.

Jeszcze dziwniejszą rzeczą jest, że ten, który głosił sławę Warneńczyka, Jana Tarnowskiego i Batorego, wyrzucał współczesnym swoim zanik ducha rycerskiego, piętnował wielkimi słowami opieszałość w obronie granic, a w zakończeniu *Odprawy posłów greckich* umieścił znane wezwanie do decyzji ofensywnej, że ten sam w elegji do Patrycego (*Bella instant, Patrici*) wystąpił z pochwałą pokoju bez zastrzeżeń i wprowadził do niej rażące swoją płaskością słowa: „Ci niech się w wojnach lubują, których dręczy gwałtowna żądza złota wszechwładnego i drogich kamieni; lecz mnie, com przywykł do mała, niech wolno będzie zdala od surm, zdala od oręża, w rodzinnej zestarzeć się zagrodzie“...

Dalej. Podniosłe zwracanie się poety do Boga w przepięknej *Modlitwie o deszcz*, albo w kołędzie *Tobie bądź chwała, Panie wszego świata*, niebardzo się godzi z tem, co gdzie indziej u niego czytamy o Bogu śmiejącym się z nieba na widok trosk i zapobiegliwości ludzkiej.

Część tych (i innych) sprzeczności wyjaśnia odmienny w czasach Kochanowskiego niż dziś stosunek do słowa poetyckiego. Współczesnych niewątpliwie mniej one dziwiły. Że jed-

nak i dla nich pewne rzeczy bywały zagadkowe, o tem zdaje się świadczyć fraszka, przestrzegająca tych, coby sobie „frasowali głowy“, aby z wierszy poety odtworzyć jego całkowity wizerunek moralny. Tem bardziej mogą te rzeczy być zagadkowe dla nas.

Kto wie jednak, czy to, co stanowi największą trudność, nie wskazuje zarazem drogi największego zbliżenia. Jest tak, jak gdyby sama niezrozumiałość stawała się w pewnej chwili zrozumiała. Poszczególnych faktów nie pojmujemy, ale jakże dziś dobrze wiemy o „zasadzie“, która je wszystkie może objąć: o dwoistości i wewnętrznej kontrastowości natury ludzkiej! Czasom naszym było przecież dane poznać ją bardziej drobiazgowo i wielostronnie niż jakimkolwiek dawniejszym. Kochanowski w swoich sprzecznościach może się też nam wydać niezmiernie współczesny.

Był on sam świadom tego, że jest „ze dwojej złożony natury“, w jednym też już ze swoich wcześniejszych pism (w *Satyrze*) mówił o tem, że „w człowieku są mocarki dziwne, nie tylko sobie różne, ale i przeciwne“, a w elegji do Firleja (*Quae vaga curricula*) wywodził, że dwukształtne potwory mitologiczne, takie jak Sfinks, Scylla lub Centaury, są wyobrażeniami dwojakości wewnętrznej człowieka. W wielu też wypadkach przedstawia w poezji swojej tę dwojakość z całym rozmysłem, co więcej — czyni z niej szczególny przedmiot obserwacji. Ileż razy mówi o sprzecznościach uczuć! Słodycz kochania zamienia się w gorycz (*Ad Torquatam*); hiperboliczka uwielbienia przechodzi w hiperbolicę nienawiści (*Ad Lesbiam*); miłość jest niewolą, ale poeta nie chce powrotu do wolności, bo nie wie, czyby w niej żyć już umiał (*Do boginiej*); kiedy indziej znowu przeciwnie: nie chce podsycać w sobie nadziei, bo woli „pewną wolność niż rozkosz wątpliwą“ (*Do Wenery*); i t. d., i t. d. Podobnie jest z t. zw. pokrzepiającymi refleksjami filozoficznymi. Poeta wygłasza ich

dużo, ale też wiele razy daje wyraz przeświadczeniu o ich słabości wobec próby prawdziwego nieszczęścia.

Czyż nie wyda się rzeczą naturalną, że wiele takich przeciwności i nieumyślnie wyraziło się w jego pismach?

Poeta nie racjonalizuje. Raz więc czuje się jako artysta w polszczyźnie spadkobiercą i kontynuatorem tylko swoich poprzedników, i powie wtedy (w elegji *Musa, relinquamus ripas Anienis amoenas*): „Nie pierwszy wdzieram się na te skały: przede mną już Rej tą samą szedł drogą, nie bez łaski Boga, i chwałę sobie wysłużył..., Trzycieski... śpiewał hymny..., nie ujmę też sławy Górnickiemu“... W innym momencie inne wrażenie przeważa i wtedy (w dedykacji *Psalterza*) da Kochanowski wyraz przeświadczeniu, że wszedł na wysokości, jakich przed nim stopa polska nie dotknęła. — Raz wyda mu się, że jest osamotnionym poetą, który „słuchaczów prózny, gra za płótem“ i tylko na uznanie u potomnych może liczyć; kiedy indziej upoi go radość z osiągniętej sławy i wtedy zwróci się do swojej lutni w słowach: „Niemowna przedtem ani ulubiona, — dziś na wszytek świat wielce zalecona“... O wierszach swoich wyraża się wiele razy z wielką skromnością i krytyczną deprecjacją: „podłe rymy“, „rymy głupie, rymy nieobaczne“; — *Odprawę posłów greckich* nazywa „błazeństwem“ i wspomina o przewidywanej możliwości zużycia jej na „trąbki do apteki“. Są jednak chwile, w których z dumą mówi, że „wierszem ozdobnym i rymy gładkimi, — ma nadzieję, że z mistrzmi porównał dobremi“.

Dwoistość wypowiedzi ma źródło czasem w zawłości samego przedmiotu. Tak jest np. z owymi deklaracjami Kochanowskiego o wojnie i pokoju. *Miles intrepidus*, jak Jan Tarnowski, jest dla niego zawsze postacią piękną; sprawa obrony państwa jest też sprawą nie podlegającą wątpliwości. Jego diatryba poetycka przeciwko wojnie wypłynęła z rozważań o naturze człowieka, o początku nienawiści i krwawej walki

orężnej między ludźmi, i z marzeń o bohaterze, któryby „wszystkie wojny przytłumił na ziemi i pokój między ludami przez niewzruszone uświęcił umowy“. Pokój bowiem jest dla Kochanowskiego dobrem. Złożoność samego zagadnienia sprawia, że nigdy nie zostaje ono sformułowane w sposób, któryby wszystkie jego strony obejmował. Będzie ono się wyrażało różnie: raz doprowadzi do biadań nad tem, że w pokoju ludzie łatwo gnuśnieją (w pieśni *O piękna nocy nad zwyczaj tych czasów*), innym znowu razem do owego ujęcia wojny z punktu widzenia ciasno osobistego.

Kiedy tak widzimy Kochanowskiego borykającego się ze sprawami, które i nas dzisiaj przejmują i dręczą, odczuć możemy jak nam jest bliski. A wystarczy odczytać *Treny*, aby sobie uprzytomnić, że znane mu były i innego porządku rozdarcia duchowe, przez nasze także czasy przeżywane: straszliwe wątpliwości moralne i religijne, oscylacje od wiary do niewiary, od krzepiącego modlitewnego zaufania aż do rebelji przeciwko porządkowi świata i do skamieniałej sceptycznej apatji.

Zapoznanie się znowu z jego życiorysem uprzytomnia nam, że były mu znane i sprzeczności życia politycznego, także dosyć podobne do naszych. On, który witał uroczyście Henryka Walezego, a potem popierał kandydaturę Maksymiljana, na obydwóch nich miał się srodze zawieść i przeciwko obydwu w sposób poetycko-publicystyczny musiał później występować.

Wielkie wahania widzimy i w jego decyzjach najbardziej osobistych, o czem sam on, z dobrą świadomością własnej natury, przepięknie napisał w żartobliwej fraszce *Do gór i lasów*.

Mając zdrowy rozsądek i umiejętność rzetelnego uznawania ostatecznej słuszności, choćby wbrew dawnym swoim słowom, w wielu ważnych sprawach życiowych przechodził Kochanowski, jak widać, duże zmiany stanowisk i przebywał długie nad niemi rozmyśły i rozterki wewnętrzne. Miał też daleko

idącą wyrozumiałość i sympatję dla różnych zapatrywań. Nie przechodziło to w oportunizm, ale nieraz wyrażało się w chwiejnych i zmiennych grawitacjach. Nie powie mu się, zaiste, w tych słowach komplementu, ale naprawdę zdaje się, że możnaby go nazwać pierwszym w literaturze „inteligentem polskim“ w naszym rozumieniu.

Pod iluż bo jeszcze względami, prócz tych, o których była już mowa, ten brodaty człowiek w renesansowym płaszczu i z rękawiczkami jest nam bliski! Jakże współczesne akcenty miewa jego poczucie równości ludzi (oczywiście nie w dzisiejszym głębszym sensie społecznym, ale w każdym razie w sensie jednakowo ludzkiego ze wszystkimi obejścia: „Przywileje powieśmy na kołku, — a ty wedla pana siądź, pachółku!“). Jak współczesna jest jego potrzeba niezależności osobistej i antypatja do wszelkiej nadętości i napuszoneości (*Ferre superbos non possum*)! Najczęściej przez niego formułowany ideał „ludzkości“ jakże bardzo też mógłby być naszym!

Jego warsztat pisarski podobny już jest do warsztatu pisarskiego dzisiejszego. Sam mówi o sobie (w *Trenie XIX*), że lata „niemal wszystkie strawił nad księgami“. I zarazem wypowieda przekonanie, że nie wystarcza, „żeby tylko rymy poetowie tworzyli“, i poczuwa się do obowiązku uczestnictwa w życiu publicznem.

Będąc głównie poetą uczuć osobistych, dał przecież kilka razy dowód zrozumienia poezji pracy cywilizacyjnej. Że jest to zrozumienie prawdziwe i przejęcie szczere, o tem świadczyć może siła tych wierszy z *Proporca*:

Miecze na niezrobione lemieszce skowano,
Szable na krzywe kosy i na sierpy dano;
Morza i drogi bystrych rzek uspokojone,
Miasta z rumów upadłych znowu wyniesione;
Nieprzyjaciele w łaskę przyjęci...

O niemniej żywym odczuwaniu piękna cywilizacji świadczy łacińska oda *Ad concordiam*. W opisie zaś budowy statku w elegji *Patria rura colo* mamy coś, co nam może przypomnieć kwitnącą w naszych czasach poezję techniki.

Swoją edukację humanistyczną ceni sobie Kochanowski ogromnie, jest też przywiązany do humanistycznego wykwintu (w łacińskich przynajmniej poezjach lubi wspominać o „namaszczaniu włosów syryjskim balsamem“ i t. p.), umie wszelako mimo to cenić przodków, którzy (słowa *Wrózek*) „w piekarniach siadali, a przedsię nieprzyjaciołom swym srodzy byli“. Zapewne, że idzie w tem w pewnej mierze za moralistami klasycznymi, którzy zawsze dawne czasy wychwalali, ale w pewnej mierze okazuje już jakby zmysł historyczny.

Ileż jeszcze innych rysów, które go robią współczesnym! On pierwszy w poezji polskiej uzalił się (w ostatnim trenie) nad losami kobiet nieszczęśliwych w źle dobranem małżeństwie. On pierwszy, dalej, miał zupełnie nowoczesną potrzebę sztuki, i to szeroko pojmowanej, nietylko jako sama literatura. Wprawdzie mówi w jednym z wierszy (*Coby ty, urodziwa Hanno, za to dała*), że się nie rozumie ani na farbach, ani na marmurze, ale przecież kazał się portretować (jak wynika z epigramatu *In imaginem suam*), przyglądał się (jak z innych utworów widać) zarówno rzeźbom starożytnym jak nowoczesnym obrazom, wiedział nawet (okazują to *Wrózeki*), że malowidło „prze starość nieco zeszło“ trzeba odnawiać temi samemi farbami, któremi było wykonane, dbając o „wizerunek jego a zwierzchnie linije“. Miał też wysoki kult dla muzyki i z zapalem (naiwnym zresztą i przesadnym) mówił o jej znaczeniu cywilizacyjnym (w tychże *Wrózkach*). W literaturze miał gust niebylejaki. Dzieła jego świadczą o odczuwaniu Homera i Eurypidesa, Lukrecjusza i Wergiljusza, Katulla i Horacego, Owidjusza i Properejusza, a z nowożytnych Petrarcki i Ronsarda. A przecież, mimo tak klasycznych smaków, interesował się

piosenkami popularnymi. Stanisław Dobrzycki, w pracy poświęconej jego liryce polskiej, zauważył, że z pięciu wogóle znanych urywków dawnych pieśni towarzyskich lub miłosnych cztery przekazał nam właśnie Kochanowski. A jego *Sobótka* jest już poniekąd czemś w typie współczesnego regionalizmu.

Dalej. Kochanowski odczuwał piękno podań o t. zw. bajecznych dziejach Polski (jak świadczy łacińska elegja o Wandzie), równocześnie jednak zdawał sobie sprawę z ich bajeczności i z krytycyzmem, którego by się i późniejsze czasy nie powstydzily, analizował je w artykule (napisanym w zupełnie taki sam sposób, jak dziś artykuły się pisze) *O Czechu i Lechu*.

Dalej jeszcze. Dość dużo, nawet na naszą miarę, jeździł po świecie. Miał też już coś z zacięcia nowoczesnego turysty. Z wdzięczamy mu pierwsze polskie, aczkolwiek zwięzłe, notatki poetyckie, na autopsji oparte, o Wenecji („wpośród morza sławne miasto“), o Rzymie („gdzie pod dawny mur bystry Tyber bieży“), o Neapolu. Pierwszy też z poetów po polsku piszących żeglował po morzu i często w utworach swoich (w porównaniach zwłaszcza) obrazami morskimi się posługiwał. Zupełnie ściśle da się o nim powiedzieć, że był pierwszym w literaturze polskiej poetą morza.

Ma rysy współczesne i jego miłość. Z jego wyznaniem uczuciowem łączą się wprawdzie konwencjonalne pochwały piękności, i dalecy tu jesteśmy od *la faillite de la beauté*, wszelako sławetna deklaracja: „Mnie sama twarz nie uwiedzie“, mimo całej swej rudymetarności, jest przecież znacząca. Rysy szczególnej świeżości ma też małżeńska liryka Kochanowskiego, ujawniająca jego prawdziwą tkliwość dla „niewiasty smutnej“, „teskliwej żony“, i coś trochę nawet jakby właściwą naogół późniejszym dopiero czasem świadomą uległość wobec kobiety.

Jako poeta, odczuwa on, w sposób, którybyśmy znowu mo-

gli nazwać wysoce współczesnym, poezję rzeczy pospolitych: zwyczajnych zjawisk przyrody, zwyczajnych prac, trosk i radości życia wiejskiego. Może ktoś myśli, że dopiero Mickiewicz nadał rangę poetyczności serom i wędlinom? Myli się. Jakże bo pięknie brzmi w trzynastozgłoskowcu już *menu* wieczerzy czarnoleskiej:

Będzie ser, będzie szoldra, będą wonne śliwy!

A jak świeża jest ironja Kochanowskiego! Zwłaszcza gdy ją poeta zwraca przeciwko samemu sobie. Tak jest np. we wczesnej elegji, pisanej w r. 1556 (*Ab Jove Maeonides*), gdy (wówczas dwudziestosześcioletni!) mieni się weteranem miłości i zastanawia się, czyby nie... abdykować, jak cesarz Karol V. Tak jest, kiedy pod kątem platońskiej koncepcji idej pisze o... swojej brodzie; albo kiedy u gościa pod lipą czarnoleską przewiduje pytanie „Co lipie do wierszów?“ Tak jest, kiedy w jednej z fraszek krytykuje styl swoich erotyków („Równałem często jej płeć do rumianej zarzy, — a ona kramną barwę nosiła na twarzy“). I t. d. Wysoce też charakterystyczne dla Kochanowskiego jest wydobycie ze swej duszy (w *Muzach*) czegoś jakby odrębnej osobowości: jest nią zazdrość, przerywająca monolog poety słowami: „Wiem, o co idzie, pisorymie!“ A kiedy w liście do Fogelwedra Kochanowski cytuje w humorystyczny sposób swój własny dwuwiersz z *Sobótki*: „Tak my sam na wsi: kiedy już zasiejemy, komin wkoło obsiądziemy, a lada co mówimy i piszemy“, — ma się przez chwilę wrażenie, że list ten został wysłany wczoraj, przez kogoś z najbardziej w humor wyposażonych współczesnych.

I wreszcie jeszcze jedno, może najważniejsze. Mimo chwil obowiązującego klasycznego wynoszenia się ponad swych słuchaczy i czytelników, ma Kochanowski nowożytnie zrozumienie tej prawdy, że sztuka jest powszechną potrzebą uczucia

i wyobraźni i że wielkie znaczenie poety wyrasta właśnie z jej powszechności. Słowa *Sobótki*, które o tem mówią, mogą nam przywieść na pamięć *Promethidiona* Norwida. Może też w tych słowach najlepiej mogłoby być wyrażone znaczenie Kochanowskiego i jego dla nas bliskość:

Śpiewa więzień okowany,
Tając na czas wewnętrznej rany.

Śpiewa żeglarz, w cudze strony
Nagłym wiatrem zaniesiony,

I oracz ubogi śpiewa,
Choć od pracy aż omdlewa...

„NESCIO QUID BLANDUM”

Karolowi Zawodzińskiemu poświęcam

W pismach Kochanowskiego nie wszystko jest poetycko żywe. Pisał on nietylko rzeczy, których wymagała jego poetycka natura, ale także różne rzeczy, których wymagał duch zwyczajów i teoryj jego epoki. W konsekwencji tego dużo jest w jego utworach wierszy artystycznie obojętnych, dużo stronniczo jałowych. Ilościowe proporcje występujących w tych utworach motywów tematycznych nie odpowiadają proporcjom ich siły ekspresyjnej. Niemało miejsca zajmuje tu sucha dydaktyka i sztywna frazeologia obowiązujących ceremonjałów. Łatwo też o pomyłki w ocenie jego twórczości. Tem bardziej, że nie znajdujemy wielu wskazówek pomocniczych w chronologii. Chronologia twórczości Kochanowskiego jest bardzo szczupła, wiadomości zaś, które nam daje, zwiększają czasem, zamiast zmniejszać, osobliwość zjawisk. Wiadomo, że naczelne arcydzieło poety, *Treny*, powstało w ostatnim pięcioleciu jego życia. Ale w tymże okresie powstały najnudniejsze rzeczy, jakie napisał: na urząd ciągnięone *Epitalamjum na wesele Krzysztofa Radziwiłła* (1578) i protokolarna *Jezda do Moskwy* (1583). Czemś szczególnie żalosnem jest autoplagiatowe powtórzenie w drugim z tych wersyfikacyjnych elaboratów kilkunastu wierszy z pierwszego (*Jezda* w. 161—176, *Epitalamjum* w. 54—60 i 71—78). A nie można powiedzieć, że słabość wynika tu z samych gatunków literackich, bo przecie w analogicznych gatunkach Kochanowski pisał dawniej rzeczy dużo lepsze (np. *O śmierci Jana Tarnowskiego*, 1561). Wszelkim też próbom wykreślenia „linji rozwojowej” artyzmu poety poważnie stoi na przeszkodzie fakt, że jeden z najtęższych jego liryków, pieśń *Czego chcesz od nas, Panie*, był wydrukowany już w r. 1562. Skoro zaś Kochanowski, mając

32 lata, mógł go wydrukować, nie przeszkadza przyjęciu tradycyjnej wersji, że napisał go w r. 1559, t. j. mając lat 29. Z drugiej strony, o obniżaniu się twórczości też niepodobna mówić, choćby wobec *Trenów* (1580) i wobec chórów *Odprawy* (1578). Pozostaje nam tedy z rozważań chronologicznych jedna tylko rzecz pewna: że we wszystkich okresach tej twórczości są jakieś fluktuacje siły poetyckiej. Potwierdzają to spostrzeżenia, które możemy poczynić przy wczytywaniu się w same utwory. Jakże często w bardzo wysokich nawet artystycznie i stosunkowo jednolitych poematach Kochanowskiego spotykamy się z wierszami i ustępami, które robią wrażenie tylko jakiegoś kitu czy kleju pisarskiego, a nie prawdziwej ekspresji poetyckiej. Z drugiej wszelako strony, w najsłabszych nawet, najbardziej szarych jego kartach znajdujemy nieraz „łaty purpurowe“ (żeby się posłużyć wyrażeniem, zastosowanym przez jednego z krytyków angielskich do słabszych dzieł Szekspira), miejsca tęgie, które dowodzą, że nie ze szkolarzem, publicystą, literackim mistrzem ceremonij tylko, ale z prawdziwym poetą mamy do czynienia. Owe zaś „purpurowe łaty“ przez pokrewieństwo swojej materji poetyckiej z najwybitniejszymi całościami artystycznymi Kochanowskiego ukazują nam, co w jego twórczości było najistotniejsze. Oczywiście bowiem najistotniejsze są te motywy (uczuciowe i tematyczne), które powracają, a wyrażają się z największą siłą.

Są zaś rzeczy, w których Kochanowski jest niezawodny.

Należą do nich przedewszystkiem „boskie widowiska artystki natury“ (*naturae artificis spectacula diua*), jak wyraża się jego łacińska elegja do Firleja. Kolejność dnia i nocy, gaśnienie gwiazd i zorza poranna, zachód słońca i zmierzch wieczorny: to sprawy, które przez cały ciąg tej twórczości roztaczały nad nią swój urok; to tematy, które nigdy nie wyrażają się u Kochanowskiego w wierszach słabych. A powracają w je-

go pismach wiele razy, i przytem — dodać należy — zazwyczaj ujmowane są bardzo zwięzłe, ile że Kochanowski nie jest właściwie poetą opisowym.

W swą miarę przedsię zesła noc, a potem
Świat się rozświecił wszytek słońcem złotem.

Najczęściej tak krótko jak tu (w *Szachach*) jest przedstawiona cała sprawa, a przecież jakże żywa jest wymowa tego przedstawienia. I tak jest już w utworach, o których wiemy, że są bardzo wczesne. Oto np. obraz nadejścia nocy w czternastogłoskowcach *Zuzanny* (1562):

A wtem dzień zszedł, noc na jego miejsce nastąpiła,
Swemi skrzydły wszytkę ziemię i niebo zaćmiła.

I niema w tych obrazach u Kochanowskiego monotonnej schematyzacji. Porównajmy ze zmierzchem *Zuzanny* inny zmierzch (z *Pieśni* II 2):

Kwap się, póki jasne zorze
Nie zapadną w bystre morze;
Po chwili émy czarne wstaną,
Co noc niosą nienaspaną.

Taka sama napozór informacja, a jakże naprawdę zupełnie inna. Czasem obraz tego rodzaju zamyka się w granicach jednego wiersza, a przecież poetycko przekonywa. Tak jest np. w pieśni I 17:

Słońce już padło, ciemna noc nadchodzi,

albo w trenie na śmierć Jana Tarnowskiego, gdzie „jasna ciemnej nocy ustępuje zorza“. — I tak jest zawsze przy podobnych sprawach: „kiedy się rane zapalają zorza, a dzień z wielkiego występuje morza“ (*Fragm.* p. VIII), „gdy poczyna świtać i Tytan swoje konie w łąkach każe ehwytać“ (*Fraszki* II 101), kiedy przed zorzą poranną „gwiazdy drobniejsze po jednej znikają — i tak już przyszej nocy nieznacznie cze-

kają“ (*Pieśni* I 7), i t. d. Tak jest zawsze: jakby można określić słowami Kochanowskiego samego (*Treny* XVII):

Lubo, wstając, gore jaśnie,
Lubo, padnąc, słońce gaśnie...

A jak pory dnia tak i pory roku i ich zmienność są zawsze szlachetnie przez Kochanowskiego traktowanymi motywami poetyckimi. Najwspanialszy, najwymowniejszy wyraz nadał im poeta w czterowerszu pieśni *Czego chcesz od nas, Panie*, przedstawiającym jak gdyby pochod pór roku przed Bogiem. Sugestjonujące obrazy upałów letnich i ustępowania zimy przed wiosną pamięta każdy, kto choć trochę zetknął się z jego *Pieśniami*. Wyrażają się w nich jak gdyby stałe kategorie myślenia poetyckiego Kochanowskiego.

Obok pory dnia i pory roku także typ pogody należy do tego nieodstępnego *calendarium* jego poezji. „Chmury czarne, gradu pełne i trzaskawice“; „przeciwnie chmury słońce nam zakryły“; „chmury czarne wiatr wojuje“: Kochanowski nigdy nie przechodzi obok takich zjawisk z poetycką obojętnością. Kiedy we fraszce *Do snu* przedstawia wędrówkę duszy we śnie poprzez różne dziedziny świata, mówi o położeniu geograficznym i o pogodzie tych dziedzin. Kiedy w pieśni *Kto mi dał skrzydła* przedstawia widzenie nieba, zaznacza przede wszystkim, że pogoda jest tam piękna i nie ulega zmianom. Nawet wielkość i wszechmoc Boga przedstawia Kochanowski w obrazowym zestawieniu przeciwieństw pogody (we *Fragm.* p. IV):

Jedenże to Bóg, co i chmury zbiera,
I co rozświeca niebo słońcem złotem.

Albo gdzie indziej, gdzie już pogoda jest traktowana allegorycznie:

Raz chmury panują i grom srogi, a potem
Bóg obdarza świat pogodą i słońcem złotem.

Przemawia w tem u niego najczęściej natura rolnika, który osobiście i bezpośrednio zainteresowany jest „pożytkami“ ziemi, jako warsztatem swej pracy i podstawą ekonomicznej egzystencji. Stąd też silne uczuciowe akcenty ma jego poezja zawsze, gdy mówi o zniwach, orce, siewie, wypędzaniu bydła na pastwisko, i wszelkich wogóle odwiecznych zajęciach rolniczych. W uczuciowem przejęciu się gospodarką ziemianką ma źródło jeden z najpiękniejszych drobnych liryków Kochanowskiego *Modlitwa o deszcz*. Z niego wywodzi się ciepło sławnych pieśni sobótkowych: *Goście dni nastawają* i *Wsi spokojna, wsi wesola*. Ten „utilitaryzm“ Kochanowskiego, który musiał być traktowany jako minus jego poezji w okresie panowania poglądów romantycznych, dziś może nas, owszem, ujmować, a przytem może wydawać się rysem bardzo współczesnym. Jak prace, tak zresztą i „wczasy“ wiejskie zawsze u niego znajdują żywą ekspresję. Cień „chłodnika chróścianego“, ćwierkanie świerszcza, „cichy szept“ lipy, „narzekanie“ słowików: o wszystkich tych i tym podobnych rzeczach mówi Kochanowski zawsze słowami artystycznie niechybnymi. Mówi zaś o nich często. Motywy też „wczasów“, w *Pieśniach* jego zwłaszcza, należą do najbardziej znanych i słusznie są cenione.

„Widowiska natury“ jednak otwierają poecie często inne jeszcze perspektywy: perspektywy na wielkość i wspaniałość świata. Tak jest np. w pieśni *Czego chcesz od nas, Panie*, tak jest w pieśni VI z *Fragmentów*:

...Kto sklepowi temu,
Nadobnemi gwiazdami ślicznie sadzonemu,
Nadziwować się może? Kto nocoświatnego
Miesiąca, albo słońca niespracowanego
Napatrzył się do wolej?...

Kochanowski naogół nie opisuje krajobrazów (nawet rudymmentarny sześciowerszowy opis zalesionej góry, łąki i zdroju, z fraszki *O Hannie*, jest u niego czemś wyjątkowem); jego za-

chwyt dla natury wyraża się w krótkich ustępach, o treści obrazowej ograniczonej do ogólniejszych rysów geograficznych, meteorologicznych, czy nawet kosmograficznych. Nic znamiennejszego dla Kochanowskiego, jak wyliczenie piękności, któremi Bóg „oszlachcił“ ziemię (w cytowanej już tylko co pieśni VI z *Fragmentów*):

To górami, to lasy, to kryształowemi
Rzekami, to łąkami pięknie kwitnącemi,
A wpoły ją przepasał morzem urownanym
Prosto, jakoby pasem srebrem okowanym.

Czasem cały „obraz“ wyraża się w wielkiej metaforze, jak np. w tych dwóch wierszach z *Pieśni o potopie*:

Ziemia ku słońcu pełne ciężkiej rosy
Rozwiła włosy.

W obrazach tej skali ujawnia się wielkość Boga i miara losu człowieka.

Kto miał rozumu, kto tak wiele mocy,
Że świat postawił krom żadnej pomocy?
Kto władnie niebem? Kto gwiazdami rządzi,
Że się z nich żadna nigdy nie obłądzi?

Taka jest wielkość i moc boża. I zawsze Kochanowski tak na nią patrzył, jak to w tych wierszach (z p. III *Fragmentów*) wyraził: bez względu na koleje życia, bez względu na wszelkie wahania i kryzysy, przez jakie przechodził. Czyto jako czytelnik Lukrecjusza (jakim okazuje się w łacińskiej elegji do Firleja), czy jako tłumacz psalmów; czyto jako początkujący pisarz, czy jako dojrzały poeta: będzie on zawsze wielbił potęgę Boga, będzie nawracał do „Wiecznej Myśli, która jest dalej niż od wieka“, do „Wodza prawdziwego i wiecznej światłości“; a słowa, w których się to będzie wyrażać, będą sprawiały wrażenie głębokiego poetyckiego przekonania i ze swej strony będą przekonanie budzić.

Przy tej wielkości Boga jakże nikle wygląda człowiek: człowiek, który śmiesznie wyobraża sobie, że jest środkiem świata, a naprawdę jest czemś, co da się porównać do marjonetek, na krótkie przedstawienie z worka wydobytych, albo do „polnej trawy“... „Jaki liście, taki jest rodzaj i człowieczy“. W świecie ludzkim nic trwałego, nic pewnego. — Wiadomo, że Kochanowski szuka oparcia w filozofji horacjańskiej: w jej pocieszającej nauce o przeplataniu się złego z dobrem, o równowadze ducha, bezcelowości trosk i korzystaniu ze szczęścia chwili. Odnośne wersety Kochanowskiego do dziś się powtarza jako związane formule pewnych zasad mądrości życiowej, zwłaszcza że uroku dodaje im dawność i poczucie, że wiele pokoleń je w tej samej postaci powtarzało. Pod względem poetyckim jednak nie zawsze wznoszą się one wysoko. „Ty nie miej za stracone, co może być wrócone“, „Ten pan, zdaniem mojem, kto przestał na swoim“, „Siła posiadł włości, kto ujął chciwości“: w tych i tym podobnych *dictach* trudno się dopatrzeć tchnienia prawdziwej poezji. Horacy wywarł na Kochanowskiego wpływ ogromny, ale filozofja horacjańska w pewnych tylko momentach bywała dla niego czynnikiem lirycznie pobudzającym. Twórczą okazała się przez to, że sankcjonowała żarty i wesołość towarzyską, utwierdzała więc naszego poetę w upodobaniach fraszkopisarskich, którym zresztą różne wzory świeciły. Zawdzięczamy im humorystykę Kochanowskiego, która wprawdzie w pewnej mierze stała się już zabytkiem historycznym, której część wszelako do dziś jest zajmująca i świeża: przez gładkopłynność konwersacyjnego języka w wierszu, wdzięk związanej narracji i trafność w uwydatnianiu *point* (aczkolwiek tematowo nie jest ta humorystyka ani bardzo bogata ani bardzo subtelna). Pomiędzy jednak humorystycznym a lirycznym stylem Kochanowskiego związki są małe, co tem bardziej uderza, że w zbiorze *Fraszek* obydwa odnośne typy utworów są pomieszane. W liryce Kocha-

nowski rzadko miewa tony humoru (aczkolwiek bywa pogodny i wesoły), horacjuszowskie też uśmiechy i półuśmiechy nie wychodzą w jego transpozycjach bardzo dobrze. O wiele wymowniejszy bywa Kochanowski, kiedy się burzy przeciwko łatwej filozofji pogodnego życia. Wydobywa wtedy ze swojej poezji tony, o których dziś moglibyśmy powiedzieć, że są... conradowskie:

Niegodzien tego ten świat zawiklany,
Aby miał na nim rozumem nadany
Człowiek polegać, a swe szczęśliwości
Sadzić na jego płoczej odmienności. (Pieśni II 17).

Z większą jeszcze mocą odzywają się te tony w *Trenach*, odtworzających moment największej rozpacz i największego zniechęcenia. Nawet *abstracta*, tak nieraz w utworach Kochanowskiego suche, nabierają tu wielkiej poetyckiej energii.

Jedyną busołą w tym oceanie niepewności jest spokojne sumienie; co do tego Kochanowski daje najwymowniejszy wtór Horacemu.

Nikłość człowieka wobec ogromu świata jest dla niego czemś takim, jak znikomość statku na przestworzach morza. W poezji jego też obrazy morskie, zwłaszcza w funkcji porównania lub metafory losów człowieka na świecie, są bardzo częste. „Jako na błędnem morzu, nie tam gdzie chcemy, ale gdzie nas wiatry niosą płynąć musimy“. „Albo w okręcie całym doniesiony, — albo na desce biednej przyplawiony, — będę jednak u brzegu, — gdzie dalej niemasz biegu“. „Morze nie stoi nigdy, zawždy płynie; — teraz kędzierze nastrzępi, w godzinie — dnem wzgóre stanie, a ogromne wały — wysokich będą obłoków sięgały“. Takich obrazów jest u Kochanowskiego wiele. Urokowi, jaki miało morze dla jego wyobraźni poetyckiej, zawdzięczamy jedną z przedziwności języka i wiersza polskiego, zawsze zachwycające dzieło artystyczne, chór *Odprawy*, zwrócony do „białoskrzydłej morskiej pławaczki“.

Jak morze, tak również dziedziną rozległej poetyckiej symboliki dla spraw bytu ludzkiego jest sen. Z tej dziedziny zaczerpnie Kochanowski treść obrazową dla szeregu swoich wierszy z pośród najpiękniejszych, w *Trenach* zwłaszcza: „omyliłaś mię jako nocny sen znikomy“, „żyw-em? czy mię sen obłudny frasuje?“, „sen leniwy obłapił skrzydły czarniawemi“. Poetyckiemu spojrzeniu na świat snu zawdzięcza swoje istnienie jeden z najdoskonalszych artystycznie drobnych liryków Kochanowskiego (*Fraszki* II 37), zaczynający się od słów:

Śnie, który uczysz umierać człowieka.

Poeta wielkich igrzysk natury i wielkości Boga, poeta znojących prac i słodkich odpoczynków, poeta rozterki i sumienia, poeta morza i snu, — jest też Kochanowski prawdziwym poetą miłości. „Serce mi zbiegło“, „moje serce mdleje“, „wszystka moja dobra myśl z tobą precz odchodzi“, „serce mi zakwitnie prawie“: słowa te nie tylko były pierwszemi na te tematy słowami w poezji polskiej, ale zachowały do dziś pełnię swojej siły ekspresyjnej. A czyż nie przekonywa nas do dziś opis rachowania godzin w oczekiwaniu na kochankę (we fraszce *Do Anny*) i przedstawienie stanu „myśli utrapionej“ w tych godzinach (*Fraszki* II 75):

Chciałem-li czytać, tom nic nie rozumiał,
Chciałem-li zagrać, tom począć nie umiał.

Albo ów opis zapatrzenia miłosnego (w drugiej fraszce *Do Anny*, II 88):

Słowa nie mogę domacać się w sobie;
Język mi zmilknie, płomień się w mię kradnie...

Kiedy się w rozważaniach nad Kochanowskim dochodzi do jego liryki miłosnej, wtedy najczęściej wysuwa się zagadnienie oryginalności jego poezji. Wiadomo, że w zbiorach liryki Kochanowskiego własne jego utwory pomieszane są z przekłada-

mi. Wiadomo, że w tych własnych jego utworach jest wiele zależności, przede wszystkim od poezji starożytnej, w pewnej zaś mierze od Petrarcki i późniejszych humanistów. Zawdzięcza on wiele tym mistrzom zarówno w formach gatunkowych, jak w tematach, zarówno w pojęciach, jak w stylistyce poetyckiej. Zależności te były szeroko i subtelnie roztrząsane. Niewątpliwa też rzecz dziś, że, gdyby nie Horacy, Katullus, Propercjusz i Petrarcka, liryka Kochanowskiego nie byłaby taką, jaką jest. Od nich to *durus Sauromata* nauczył się sposobów wyrażania się. Ponieważ jednak istnieje bardzo ścisły związek między zdolnością wyrażania się a zdolnością odczuwania, możemy przypuścić, że nauczył się od tych mistrzów także niejedno odczuwać. O nastawieniu psychiki poety mówi już sam wybór elementów do naśladowania. Bo przecież bierze on z wzoru pewne motywy, a inne pomija. Następnie: jedne z tych motywów występują w jego pismach raz jeden, inne powtarzają się w różnych odmianach wiele razy. Już to są pewne wskaźniki indywidualności. A dodać należy, że Kochanowski nawet w najwyraźniejszych parafrazach nigdy nie bywa niewolniczy. Porównajmy *Pieśń o potopie* ze znaną podobnej treści odą Horacego (I 2), a zobaczymy, jak poeta przerabia obrazy swego pierwowzoru. Zestawmy *Pieśń Rozumie mój, próżno masz się frasować* z wierszem Katulla *Miser Catulle, desinas ineptire* (*Carm.* 8), a zobaczymy, jak z cudzych motywów topicznych tworzy on całości odmienne.

W jakiej mierze utwory jego można brać jako wyraz przeżyć osobistych? Jaki jest w nich udział pierwiastka konfesyjnego? Krytyka w traktowaniu tej sprawy przechodziła różne stadja. Był czas, że wszystko, cokolwiek Kochanowski napisał w *Pieśniach*, *Fraszkach*, łacińskich odach czy elegjach, uważano za rzeczy pozostające w ścisłej relacji do rzeczywistości, za liryczny pamiętnik. Rekonstruowano na podstawie tych utworów nieznaną skądinąd części jego biografii, dzieje jego

miłości przedewszystkiem. Nie baczono na przestrogę Kochanowskiego, zawartą we *Fraszkach*, że postępowanie takie prowadzi do labiryntu bez wyjścia. Przyszedł potem drugi okres — z postępowaniem badań filologicznych nad źródłami utworów poety. Tych źródeł odkryto tak wiele, udział elementu świadomej pracy literackiej, szkolenia się na wzorach okazał się w nich tak obfity, że bladła wobec tego samodzielność poety. Wszystkie jego uczucia wydawały się wątpliwe, wszystko co o nich pisma poety mówią zdawało się być tylko serją ćwiczeń artystycznych. Zwątpiono nietylko o Lidji i o Hannie, ale bezmała i o Urszulce. Zapomniano znowu o innej wskazówce samego Kochanowskiego: zapomniano, że w jednej z *Fraszek* (III 17) powiedział, że „inaczej nie pisze, jeno jako żyje”. Między skrajnościami poglądów słuszną chyba rzeczą będzie zajmując stanowisko pośrednie. Na poezję tę nie można patrzeć tak, jak na poezję pisarza romantycznego czy poromantycznego. Jak poezja wielkiej części renesansu, posługuje się ona nie tylko stylistyką, ale i „topiką” tradycyjną. Jej motywy fabularne mogą się więc z rzeczywistym przebiegiem dziejów uczuciowych poety zupełnie nie pokrywać. Nie mamy jednak powodu, aby podejrzewać autentyczność motywów uczuciowych. Czy istniała Lidja, taka jaką ukazują elegje padewskie, czy Hanna i Dorota były tą samą osobą, ile razy Kochanowski się kochał i w jakich okolicznościach, — tego się nie dowiemy; wszelako chyba prawdopodobnem będzie przypuszczenie, że znał miłość nietylko z książek i ze słyszenia, podobnie jak nietylko z książek i ze słyszenia znał ból ojcowskiej straty. Czy jednak nam trzeba ścisłej poręki biograficznej autentyczności, aby uznać, że np. wiersz *Gdzie teraz ono jabłko i on klejnot drogi* jest skończenie pięknem dziełem poetyckiem? Przydatna może będzie analogja z zakresu innej sztuki. Otóż malarską transpozycją tego samego motywu, który stanowi punkt wyjścia tej fraszki, jest obraz Guido Reniego „Atalanta

i Hippomenes“, jedno z uznanych arcydzieł włoskiego malarstwa barokowego. A czyż, patrząc na ten obraz, zastanawiamy się nad tem, co podobnego do przedstawionej na nim sytuacji przeżyć mógł Guido Reni? Czy pytamy o jego biografję? Czyż nie wystarczy nam to, co sam obraz — przez swój wysoki aryzm rysunkowy i kompozycyjny — mówi nam o jego zmyśle dla plastycznego piękna? Dlaczegożby nie można było tak samo patrzeć na fraszkę Kochanowskiego, która w swoim zakresie jest tak samo doskonałym dziełem sztuki?

Podobnych zaś utworów kilka zawdzięcza Kochanowski motywom miłosnym. Wystarczy wymienić fraszki *Matko skrzydlatych miłości* i *Do Magdaleny* i pieśń *Trudna rada w tej mierze*.

Jego liryka erotyczna nie jest obfita, nie jest przecież jednostajna. Wiadoma jej jest nie tylko słodycz i uniesienie pasji, ale także jej cierpkości, rozczarowania i cierpienia. Skala wzruszeń z tego zakresu, które Kochanowski zna i z sugestją poetycką umie przedstawić, jest wcale znaczna. Potrafi mówić o nich szumnie i błyszczaco: „serce mi... ..żarły troski nieuśpione“; „zginąłem, a lzy moje dokonać mię mają“; „mnie podobno już próżno szukać inszej rady, jeno smutnego serca podpierać nadzieją“. Potrafi mówić także z prostotą i jak gdyby z zakłopotaniem zupełnej bezpośredniości: „nigdy bych był nie wierzył, bych tak miał żałować“; „cierpiałem ja tak wiele, że mię wstyd powiadać“; „nie wiesz, jako niewdzięczna miłość w sercu boli“. Czasem w obrębie jednego utworu łączą się obydwie te odmiany stylu. — Czasem uczucie wyraża się w jednym tylko słowie: „smutek“, albo „smutny“, ale wprowadzonym tak, że staje się ono silnem i poetycko wymownem słowem. „Mnie smutnego ten dowcip nie ratuje“ — powie Kochanowski na przytoczoną przez siebie samego pocieszającą refleksję. „Panie“, modlić się będzie kiedy indziej: „wejrzy na mię smutnego“.

Takie same dwie odmiany stylu uczuciowego: głośno-retoryczną i cicho-bezpośrednią spotkamy i w *Trenach*, i w takich samych nieraz ścisłych zapłotach.

O *Trenach* można powiedzieć, że mają one wielkie znaczenie zarówno przez to, w czym są wyjątkowe, jak przez to, w czym są typowe dla twórczości Kochanowskiego. Pierwiastki zaś typowe przejawiają się w nich nietylko w samym stylu. Większość rdzennych motywów liryki Kochanowskiego, o których była mowa, znajduje w tym niezwykłym cyklu swój odzew, niektóre zaś znajdują nietylko odzew, ale i pogłębienie największe, i wyraz najsilniejszy. Tu mieści się najkorniejsza modlitwa poety *My, nieposłuszne, Panie, dzieci Twoje*. Tu najdramatyczniej wypowiedziały się wielokrotnie i gdzie indziej roztrząsane pytania o różnicę pomiędzy sprawiedliwością w planie bożym a sprawiedliwością w pojęciu ludzkim. Najpełniej też tutaj wyraziło się poczucie nikłości i niepewności człowieka w ogromie świata. Z rolniczej i ogrodniczej przyrody wywodzą się przejmujące upodobnienia zmarłego dziecka do „kwiatów podsieczonych, albo deszczem gwałtownym na ziemię złożonych“, do niedojrzałego kłosu, do „wdzięcznej jutrzeńki“. Motyw snu przewija się kilkakrotnie, a odegrał rolę nawet w kompozycji cyklu. Nie zbrakło i motywu morza: z niego przecież wypływa allegoryczna pociecha końcowa: ów obraz żeglarza, który „na morze nowo się puściwszy, — a tam niebezpieczeństwo wielkie obaczywszy, — woli nazad do brzegu“ (podczas gdy inni żeglarze ulegają okropnym przygodom).

Wyjątkowość *Trenów* polega nietylko na głębokim przedstawieniu ojcowskiego cierpienia, ale (jak uwydatnił niedawno Stanisław Windakiewicz) na oddaniu całej uczuciowej atmosfery życia rodzinnego, o której pozostała poezja Kochanowskiego niewiele tylko nam mówi. Przyczem z liryzmem w stop poetycki łączy się tu plastyczny realizm. Realizm ten

rzadko u Kochanowskiego przejawia się tak subtelnie i z taką celowością artystyczną, wszelako i fragmenty innych utworów świadczą, że był on właściwy naturze poety. Za dowód mógłby wystarczyć choćby ten urywek (z wiersza *Do J. M. Ks. Arcybiskupa Gnieźnieńskiego*), przedstawiający:

W jakiej tesknicy doma pozostały
Wygląda ojca milego syn mały,
Który mu kupić jarmark obiecował,
Gdy się do miasta rano wyprawował:
Więc się kłopoce, co tam ojca trzyma,
Mniemając, że on inszej sprawy nie ma,
Jeno pas kupić, albo czapkę nową,
Albo nakoniec kukłę szelągową...

Powszedniejszą dziedziną realizmu jest epika i dramat. Jakoż najlepsze realistyczne obrazy Kochanowskiego znajdziemy w *Pamiętce Janowi na Tęczynie*, w nowelistycznej oprawie *Szachów*, w satyrycznym obrazku biesiady staropolskiej *Czołem za cześć, łaskawy mój panie sąsiedzie*, i w opowiadaniu *Odprawy*. Liryce Kochanowskiego jego gust realistyczny czasem oddaje wątpliwe usługi, podsuwając mu wyrażenia jaśkrawo dosadne, co do których można się czasem zastanawiać, czy zostały wzięte z intencją komiczną czy bez niej (tak np. w *Pieśni* I 21 Orfeusz obejrzał się za Eurydyką, „ali — czarci panią zaś porwali“; niebardzo wiadomo, czy to rozumieć w sensie Glucka, czy Offenbacha). Często zresztą takie dosadne, szorstkie słowa są użyte w liryce jako niewątpliwie świadoma kontrastowa *pointa*.

Kochanowski miał świadomość granic swojej twórczości. Przygotowując w późnych latach ostateczną redakcję *Pieśni o potopie*, wpisał do niej znamienne słowa: „Pomni się, lutni! nie twojej to głowy — wspominać Boga żywego rozmowy“. Wyraziło się też to we fraszce (III 39), porównywującej różne utwory w zbiorze poety do różnej wartości towarów w kra-

mie kupieckim i w słowach innej fraszki (II 74) „Serdecznego żalu tu nie ruszę, bo ten w twardym diamencie ryto“. Wyraziło się wreszcie w „wizji“ z listu do Fogelwedra, w której Kochanowski jako stałe towarzyszeki swojej pracy pisarskiej przedstawia z jednej strony twardą i bezwzględną konieczność, z drugiej — „poetykę tchnącą jakimś pieściwym czarem“. Pisma jego świadczą, że niejednokrotnie ulegał pierwszej z nich, ale motywem tematycznym jego liryki stała się tylko druga, owa *Poëtica nescio quid blandum spirans*. Jej urok, pociecha i szczęście, które z sobą niesie, należą do rzeczy z najżywiej udzielającym się zapalem artystycznym przedstawianych przez Kochanowskiego: czy nadaje im miano „lutni“, czy „złotych gęśli“, czy „rymów“, czy „pieśni“. I wśród dodatnich tonów uczuciowych — od górnego patosu aż do intymnego ciepła — niema takiego tonu, któryby się z tym motywem „wdzięcznych strón“, „ochłody myśli tesznych“ nie łączył. Kochanowski jest prawdziwym poetą radości tworzenia. Jak o Bogu i o kosmicznych perspektywach natury, jak o niepewnej żegludze życia i o skarbie czystego sumienia, jak o miłości i o cierpieniu, — tak i o twórczym szczęściu artysty mówi bez subtylizacji, ale słowami zawsze żywymi i jak klucz otwierającymi do dziś nieomylnie naszą wrażliwość.

Bywa, że i poza temi dziedzinami tematycznymi Kochanowski zdobywa się na słowa o sile poetyckiej (zwłaszcza kiedy jest ożywiony uczuciem patriotyczno-obywatelskim), siła to już jednak najczęściej tylko chwilowa, szybko ustępująca prozajizmowi publicystyki czy dydaktyki.

Kochanowskiego podziwiano przez cztery wieki. W dobie rozkwitu krytyki literackiej zainteresowanie jego twórczością nie osłabło, ale podziw przesunął się niejako na stronę historyczną. Największą przeszkodą dla właściwej oceny jego

artyzmu stały się porównania. W zestawieniu z Mickiewiczem, w zestawieniu z rozlewną liryką XIX wieku Kochanowski nie wydawał się ani dość mocny, ani dość serdeczny. Najwięksi też jego miłośnicy mówili o nim z wielorakiemi zastrzeżeniami, a jeśli wyrażali upodobanie w jego utworach, to zawsze z rezerwą. Jeden z najlepszych znawców jego twórczości powiedział przed paru laty wręcz, że „nie poezja, lecz proza to stroficzna i rymowna“, że wiersze to „poważne, lecz nie powabne“. Inny badacz, piszący o nim z równie wielką miłością, uważał wszelako za konieczne przyciemnić charakterystykę jego sztuki uwagą, że do wysokości mickiewiczowskiej improwizacji nigdy się nie wznosił. Oczywiście, jeśli chodzi o wielkość tematyczną natchnienia, uwaga słuszna. Uzasadnione wszelako jest i inne mierzenie dzieł sztuki: mianowicie miarą ambicij powziętych w odniesieniu do nich przez artystów. Jeśli w tym duchu będziemy mówić łącznie o *Improwizacji z Dziadów* i np. o fraszce *Do snu*, to raczej wypadnie nam zapytać, czy w *Improwizacji*, tak samo jak w tym drobnym utworze Kochanowskiego, wszystkie wiersze stoją na jednej wysokości poetyckiej, czy niema w ich szeregach zniżeń i zachwiań poziomu. I wtedy *Improwizacja*, mimo całej swojej niezaprzeczonej mocy, może jednak ujawni pewne słabości i nie będzie tak cyklopicznie przygniatać czarnoleskiej fraszki. Liryka Kochanowskiego to jakby *Das wohltemperierte Klavier* Bacha. A czyż, słuchając fugi Bacha, będziemy żałować, że nie jest ona symfonią Beethovena? Nie porównywajmyż Kochanowskiego nieustannie z poetami o odmiennych celach literackich. Zbliźmy się do niego z samą tylko bezstronną wrażliwością, przeczytajmy wiersz *Do gór i lasów* lub *Do paniej, Modlitwę o deszcz* lub pieśń *Czego chcesz od nas, Panie, Tren I* lub *Tren XVIII*, zmierzmy je miarą wewnętrznej konsekwencji estetycznej, a ujrzymy, że te utwory, acz drobne, są artystycznie bardzo wysokie.

W liryce Kochanowskiego bywają prozaizmy, ale nic mylniejszego jak uważać ją całą za wierszowaną prozę. Jeśli probierzem poezji jest owo *enchantement obscur*, o którym mówi Bremond, to stosunkowo nawet niewiele będzie utworów lirycznych naszego autora, którymbyśmy poetyczności przyznać nie mogli: jeśli nie jako całościom (tych, istotnie, liczba nie jest wielka), to jako fragmentom.

Kochanowski celuje zwłaszcza w sztuce, którąby można nazwać sztuką wrywania czytelnika z atmosfery prozy i nastrojania na słuchanie poetyckie. Prawie w każdym z jego wierszy lirycznych mamy jakieś wezwanie, jakieś zaklęcie, czy apel. Poeta kogoś przywołuje i zwraca się do niego bezpośrednio, jakgdyby był żywcem obecny:

Tu różą, tu fijołki, tu mieście leliją.

(*Fraszki* III 66).

Daj się, Hanno, napatrzeć wdzięcznej kraszy swojej.

(*Fragm.* p. VI).

Zakładaj korab, cieśla nauczony!

(*Pieśni* II 1).

Precz, krasomowce! wywody na stronę!

(*Pieśni* II 8).

Zetrzy sen z oczu, a czuj wczas o sobie,

Cny Lachu...

(*Pieśni* II 5).

Najczęściej takie wezwanie pojawia się na samym początku utworu. Odrazu więc zostajemy poruszeni silnym akcentem i nagle jakby przeniesieni na inną wysokość, w atmosferę odmienną reakcji na słowo.

Wróć mi serce, Jadwigo, wróć mi, prze Boga.

(*Fraszki* II 2).

Gdziekolwiek jest, Boże-ć pošli dobrą godzinę.

(*Pieśni* I 8).

Kto mi wiary dać nie chce, daj ją oku swemu.

(*Fragm.* p. IX).

Bodaj ci złe dni! — Nie chcesz mię miłować.

(*Fragm.* p. VII).

Próżna twa chluba, nie kochaj się w sobie.

(*Fragm.* p. XI).

Czasem jest w takim wywołaniu ostry imperatyw, czasem westchnienie tęsknoty, czasem prośba lub pogróżka. Czasem jest namaszczenie wzruszonego i przejętego podniosłością chwili mówcy. Czasem — tylko zaproszenie do współkontemplacji:

Patrzaj, jako śnieg po górach się bieli

(*Pieśni* I 14).

Wezwania te kieruje Kochanowski nietylko do osób. Zwraca się także z apelem lirycznym do „gęstych lasów i wysokich skał“, wzywa „nocne cienie i nieumowne kamienie“, przemawia do „pięknej nocy“ i do snu. Zwraca się do karty, która będzie czytana przez Reinę, i do poduszki, na której spała ukochana, do bramy i do „dzbana pisanego“. Nada jak gdyby osobną istotność swojej miłości, swojej melancholji, swojemu rozumowi, aby móc się do nich odezwać apostrofą poetycką. Będzie mówił do bóstw i do bohaterów antycznych:

Matko skrzydlatych miłości!

(*Fraszki* III 12).

Juno, porzuć gniew swój długi!

(*Fragm.* p. X).

Ratuj, mężny Herkules, ratuj, Perseu sławny!

(*Fraszki* III 12).

Szczególnie obfitą serję stanowią wezwania do muz i do lutni, dwojakich personifikacyj poezji:

Panny, które na wielkim Parnasie mieszkacie

(*Fraszki* II 1).

Panny, którym lotnego konia zdroj smakuje
(Muzy).

Królewno lutni złotej i rymów pociesznych
(Pieśni II 6).

Erato złotowłosa i ty, wdzięczna lutni
(Treny XV).

A ty mię nie zostawiaj, wdzięczna lutni moja
(Treny XIV).

Oczywiście, Kochanowski tego środka artystycznego nie wymyślił: przejął go od poetów antycznych. Ale w jego zastosowaniu sam stał się prawdziwym mistrzem. Najwyższy artyzm techniki apostroficznej ujawnił się w *Trenach*. Wystarczyłoby przypomnieć tren VII, rozpoczęty od zwrócenia się do „żałobnych ubiorów“ Urszulki, i tren I, patetycznie, ze wspaniałą wielosłownością wzywający łzy, skargi, troski, żale i rozpaczę do żałobnego domu poety. A to przecie tylko dwa (coprawda, najświetniejsze) przykłady. Całe *Treny* są wielką serją apostrof. Poeta naprzemiany zwraca się to do cienia zmarłego dziecka, to do Boga, to do „niepobożnej śmierci“, to do lutni, to do mądrości, to do „złej Persefony“, to do murarzy cmentarnych, to do wymownego „Arpina“, to do „Czasu, pożądanej ojca niepamięci“. Typowymi wyrażeniami pojawiającymi się w momentach kulminacji uczucia są tu wyrażenia wykrzyknikowe:

O prawo krzywdy pełne, o znikomych cieni
Sroga, nieubłagana, nieużyta ksieni! (II).

O słowa, o zabawo, o wdzięczne ukłony! (III).

O błędzie ludzki, o szalone dumy (XVI).

Styl apostroficzny stał się czemś tak naturalnem i nieodzownem dla Kochanowskiego, że stosował go (i stosował świetnie) nawet w utworach epickich. Tak np. w *Pamiętce Janowi*

na Tęczynie, opowiadając o odjeździe bohatera z Szwecji, przerywa relację, by zwrócić się do królowny:

Teraz się napatrz, panno, kogo widzieć żądasz,
Kto wie, jeśli go potem na wieki oglądasz?

Za klasyczny wprost przykład rozległego zastosowania tego stylu można uważać *Sobótkę*. Każda ze śpiewających w niej panien do kogoś lub do czegoś się zwraca: pierwsza — do „sióstr“-towarzyszek i do pięknej nocy; druga — do sąsiadek i do „nadobnego bębennicy“; trzecia — do całego „pięknego koła“ i do chłopca, który ciągnął kota; czwarta — do swego „miłego“; piąta — znowu do całej „gromady“, ale także do Szymka; szósta — do gospodarza i do gościa; siódma — do myśliwca; ósma — do „pracowitych wołów“; dziewiąta — do „niewiernego pohańca“; dziesiąta — do „miłego“-żołnierza; jedenasta — do skrzypka i „nieprześląconej Doroty“; dwunasta — do „wsi spokojnej“...

Niezwykłość wezwań powiększa się jeszcze w wielu wypadkach przez to, że łączy się z niemi zapytanie:

Długoż masz, o miłości, frasować me lata? (*Fraszki* III 10).

Czego chcesz od nas, Panie, za twe hojne dary?

I ta stylistyka zapytań także swój szczyt artystyczny osiąga w *Trenach*. Dość przypomnieć tren X:

Orszulo moja wdzięczna, gdzieś mi się podziała?

— cały złożony z serji pytań, i zakończony tylko apelem o postaci zdania w trybie rozkazującym. A ileż jeszcze tam jest innych zwrotów pytających, zarówno z apostrofami retorycznymi, jak bez nich.

Cóż, prze Bóg żywy, nie jest próżno na świecie? (I).

Tak-li moja Orszula, jeszcze żyć na świecie

Nie umiawszy, musiała w ranem umrzeć lecie? (II).

...O zła Persefono

Mogłażeś tak wielu łzom dać upłynąć płono? (V).

Kogo kiedy pobożność jego ratowała?

Kogo dobroć przypadku złego uchowała? (XI).

Gdzie te wrota nieszczęsne, któremi przed laty

Puszczal się w ziemię Orfeus, szukając swej straty? (XIV).

W którą nadzieję żywiesz? Czego czekasz więcej?

Czemu śmierci żalością nie zbywasz co pręcej? (XV).

I w innych utworach Kochanowskiego zdania pytające tego rodzaju, bądź z apostrofami, bądź bez nich, często się pojawiają i tworzą jeden ze znamiennych rysów stylistycznych jego poezji.

Gdzie dziś bogata Troja? Gdzie mocne Myceny?

Gdzie Kartago i Korynt? Gdzie sławne Ateny?

Gdzie się ona gwałtowna rzymska moc podziala?

Wszystko śmierć niecierpliwa z ziemią porównała.

(*O śmierci Jana Tarnowskiego*).

Kto mi dał skrzydła? Kto mię odział pióry?

(*Pieśni I 10*).

W co poszły działa i nasze turnieje?

(*Pieśni II 8*).

Te tak często pojawiające się zapytania jak gdyby uprzytomniały, że świat poezji to świat, w którym przy pomocy słowa usiłujemy zbliżyć się do tajemnic.

Nie z tego jednak tylko względu warto zwrócić uwagę na interrogacyjną retorykę Kochanowskiego. Zdanie pytające ma inną melodię, niż zdanie oznajmujące czy rozkazujące. Uszerogowanie też zdań pytających z oznajmującymi i rozkazującymi tworzy specyficzną linię melodyjną utworu. Są poeci, dla których nie ma to żadnego znaczenia; kwestja melodji w ich utworach jest czemś estetycznie obojętnem. U Kochanowskiego, dzięki obfitości zdań pytających, dzięki roli, jaka

im nieraz jest wyznaczona w kompozycji utworów, można mówić o melodyce jako o istotnym czynniku artystycznym (który daje się odczuwać niekoniecznie tylko przy głośnem czytaniu).

Apel i pytanie to najbardziej stałe środki stylistyczne liryki Kochanowskiego. Najłatwiej je też zaobserwować, bo przejawiają się najczęściej bądź w ekspozycji, bądź w kulminacji motywu.

Kompozycja utworów lirycznych Kochanowskiego najczęściej wynika z dążności do uwydatnienia, jak jakaś treść jest złożona, lub też jakie ujawnia przeciwieństwa. Jedne więc utwory będą oparte na zasadzie wyliczania, inne na zasadzie kontrastu. Przykładem kompozycyjnego zastosowania tej drugiej może być pieśń *Serce roście patrzac na te czasy*, przeciwstawiająca wiosnę zimie, a potem — w równoległej jakby linii — czyste sumienie nieczystemu. Podobnie podwójne kontrasty mamy w pieśni *Ty śpisz, a ja sam na dworze*: jeden ujawnia się w zestawieniu niepowodzenia serenad poety z cudami wywoływanymi przez muzykę Amfiona i Orfeusza; drugi wynika z porównania bezsennej nocy poety z porannymi nabożnemi czynnościami klasztoru. Pieśń *Nie za staranim, ani przez mą sprawę* przeciwstawia zawód miłosny niezmiennej życzliwości dla kochanki. W pieśni *Rozumie mój, próżno się masz frasować* ukazane jest przeciwieństwo między racjonalnemi pociechami refleksji a nie dającym się pocieszyć sercem. Inna pieśń: *Nieźle czasem zamilczeć, co człowieka boli* prowadzi do przekleństwa, jaskrawo zaprzeczającego myśli, wyrażonej w jej pierwszym wierszu. Pieśń *Zegar, słyszę, wybija* aż trzy równoległe kontrasty przedstawia: jeden — to melancholja i „dobra myśl“, drugi — ambicje ludzkie i błazeństwo człowieka wobec Boga, trzeci — chciwość i rozrzutność. W pieśni *Przeciwne chmury słońce nam zakryły* po obrazie strasznej klęski potopu następuje przeciwny mu nastrojowo

radosny obraz odnowienia życia ziemi. Pieśń *Wieczna sromota* z obrazem zawstydzającego tatarskiego pogromu łączy kontrastowo wezwanie do rycerskiego czynu. Pierwsza część pieśni *Wy, którzy pospolitą rzeczą władacie* mówi o władzy rządców, druga — o ich odpowiedzialności. I t. d.

A ileż kontrastów w *Trenach*. Już zakończenie pierwszego z nich ukazuje pierwiastek zasadniczej sprzeczności, która cały cykl przenika:

Nie wiem, co lżej: czy w smutku jawnie żałować,
Czyli się z przyrodzeniem gwałtem mocować?

A potem mamy kontrast pieśni dzieciennych i grobu (II), młodej dziedziczki i opuszczonej ojcowizny (III), śmierci właściwej starym i dziecka zmarłego w małych latach (IV), troskliwej hodowli oliwki i nagłego jej zniszczenia (V), wielkich nadziei i okrutnego zawodu (VI), wyprawy ślubnej i wyprawy trumiennej (VII), mnogości domowników i pustki domu (VIII), powagi mądrości i jej zupełnej bezsily (IX). I t. d. I w całości kompozycyjnej cyklu jest kontrast pomiędzy pierwszymi piętnastu trenami, wystawiającymi obraz nieposkromionego bólu, a ostatnimi trenami konsolacyjnymi.

I w szczegółach spotykamy się nieraz u Kochanowskiego z kontrastem jako środkiem poetyckim:

Ma to twarz twoja, panno wszech piękniejsza, w sobie,
Ze człowiek rad i nierad musi służyć tobie (*Pieśni* I 4).

Miecz przed nim srogi, ale złemu tylko srogi (*Proporzec*).

Co tedy prawem inszy, co nas przysięgami
Wiązali, ty nas sercem zepnij i myślami (*Proporzec*).

Takem bojaźni prózen, jako i nadzieje (*Fragm.*).

Niektóre z tych wyrażeń należą nawet do *lieux communs* Kochanowskiego. Ostatnie np: z przytoczonych (z fragmentu *Śmierci się nie bać, cnoty naśladować*) w mało odmiennej po-

staci spotykamy w poemacie *O śmierci Jana Tarnowskiego* (1561):

Prózenem i bojaźni, i wszelkiej nadzieje.

W tym samym zaś wczesnym utworze znajdujemy i inne często w różnych warjantach powracające u Kochanowskiego kontrastowe zestawienie:

Po nie pogodnej zimie piękna wiosna chodzi.

Częściej od zasady kontrastowej spotkamy zasadę wyliczeniową. Za przykład kompozycji na niej opartej może służyć *Modlitwa o deszcz*: przed wezwaniem do Boga wylicza poeta twory natury, czekające łaski deszczowej, a potem znowu wylicza przejawy szczodroblowości i potęgi bożej. Podobnie wiersz *Gdzie teraz ono jabłko* przed zwróceniem się błagalnym do miłości, przelicza dowody jej wszechwładzy. W wierszu *Do snu* wyliczone są znowu różne możliwości marzenia. Sławna ostatnia pieśń *Sobótki* jest długim wyliczeniem powabów wsi. *Tren I* przelicza (we wstępnej apostrofie) formy wyrazu cierpienia. *Tren X* to nic innego jak wyliczanie możliwości bytu pozagrobowego. Pieśń *Kto mi dał skrzydła* wylicza wielkie postaci historii Polski. Pieśń *Czego chcesz od nas, Panie*, wylicza wielkie dzieła boże.

Te dwie zasady kompozycyjne są proste; ich prostota jednak nie jest znamię ubogiego ducha. Przeciwnie. Są to zasady, które znajdziemy u podstawy najbujniejszych dzieł poetyckich. Uwydatnienie sprzeczności rzeczy to punkt wyjścia wszelkiego dramatyzmu. Uwydatnienie wielorakości i wieloznaczności zjawisk — to początek wszelkiej literatury, która chce dociekać, charakteryzować i podziwiać.

A Kochanowski nawet szczegóły kompozycyjne drugorzędne wyposaża w siłę ekspresyjną przez uwydatnienie ich wielość. Tak np. w *Trenie XIX* daje wyobrażenie o życiu nie-

biańskim, przeliczając jego niepodobieństwa do życia na ziemi:

Tu troski nie panują, tu pracej nie znają,
 Tu nieszczęście, tu miejsca przygody nie mają,
 Tu choroby nie najdzie, tu niemasz starości.
 Tu śmierć łzami karmiona nie ma już wolności.

Bywają tak szeregowane czasem same tylko przymiotniki:

Owa Bóg nieśmiertelny, wieczny, władogromy (*Epitalamjum*).

Ujął ją sen żelazny, twardy, nieprzespany (*Treny VII*).

I nie tylko w liryce, ale i poza nią wyliczenie jest u Kochanowskiego jednym ze stałych i skutecznych środków poetyckiego ożywiania obrazów. Oto *Zgoda*:

Ja, Zgoda, która sporne planety sprawuję,
 Ziemię, wodę, wiatr, ogień w żywiołach miarkuję.

Oto zamek Tarsesa w *Szachach*:

Pelen dwór zawždy bywał cudzoziemców,
 Czechów, Polaków, Francuzów i Niemców.

Oto *Proporzec*:

Okazały się na nim rozliczne narody,
 Króle, wojska, hetmani, rzeki, miasta, grody.

Nawet „ilustracyjne“ wstawki mitologiczne nabierają wymownego wyrazu dzięki przeliczeniom. Tak np. jest w *Muzach*, gdzie Kochanowski wymienia pokolei sześciu tytanów podejmujących bunt przeciwko bogom. Z „poezją mnogości“ łączy się tu poezja antycznego kolorytu imion — zupełnie tak samo, jak w głośnym dwuwierszu ze *Sztuki poetyckiej* Boala:

Jako skrzątny Encelad, Mimas niezmierny,
 Zuchwalec Porfiryjon, Roteus nieskrócony,
 Dziewięsil Briareus i Tyfon storęki
 Chcieli z drugimi braty do nieba przedzięki.

Wyliczenia Kochanowskiego obejmują nie tylko przedmioty i zjawiska równoczesne. Spotykamy je także w zastosowaniu do zjawisk, łączących się z sobą w kolejności następczej. Uwydatniają one wtedy serje zmiennych momentów. Za przykład może służyć opis nieszczęść Midasa w *Dziewosłobie*, albo (jeśli chodzi o przykład krótszy) opis żegnania przez królową szwedzką odpływającego okrętu Tęczyńskiego (w *Pamiętce*):

Póki go widzieć mogła, oczy w nim trzymała,
Potem na same tylko już żagle patrzała;
Nakonec, kiedy i on, i żagle zniknęli,
Ledwe napoły żywą słudzy z brzegu wzięli.

Wyliczenia bywają w poezji Kochanowskiego dobitnie uwydatniane przez dwa środki: przez zamykanie ich członów w granicach wierszy i przez powtórzenia słowne.

Próżno morzem nie pływamy,
Próżno w bitwach nie bywamy
(*Treny XVII*).

Fortuna nawy na morzu sprawuje,
Fortuna w bitwach zwycięstwa szafuje
(*Pieśni II 8*).

Jak dalece to jest przyrodzony Kochanowskiemu środek techniczno-artystyczny, o tem przekonywamy się w tych utworach, które są parafrazami rzeczy klasycznych. Tak jest np. w lamencie Penelopy, wzorowanym na *Heroidach* Owidjusza:

Troszczą mię, smutną, srogie morskie wody,
Troszczą mię wiatry i złe niepogody,
Troszcze mię wszystko, cokolwiek być może.

W oryginale jest wprawdzie podobna symetryczność budowy składniowej i wierszowej, ale powtórzenie jest tylko jedno:

*Quaecumque aequor habet, quaecumque pericula tellus,
Tam longae causas suspicor esse morae.*

U Kochanowskiego zdarza się nawet i podwójny paralelizm składniowo-rytmiczny i podwójne powtórzenia:

Miło patrzeć na łąki, kiedy się odzieją,
Miło patrzeć na zdroje, kiedy wodę leją. (*Fraszki* II 62).

Czasem, przy paralelizmie składni i wiersza i przy zastosowaniu powtórzenia, symetria wewnętrzna bywa odwrócona:

Jego śmierci północne boginie płakały,
Płakały ciemne lasy i wyniosłe skały. (*Pamiętka*).

Równoległość składniowo-rytmiczna przy wyliczeniach przejawia się często nietylko w granicach wiersza, ale i w granicach jego części, które wyodrębnia średniówka. I ten rodzaj paralelizmu bywa również często wzmacniany przez powtórzenia słowne.

Lubeż moje wesele, lubeż me biesiady
(*Pieśni* I 7).

Myśli ważne na ziemi, myśli ważne w niebie
(*Pieśni* II 19)

A nasze troski wniwecz, wniwecz i staranie
(*Fraszki* II 69).

Nikt nie poradzi, nikt nie pożałuje
(*Fraszki* II 46).

Nie słyszysz prawdy, nie słyszysz przestrogi
(*Fraszki* II 46).

Równoległość składniowo-rytmiczna mogłaby być źródłem monotoni. Nie jest niem jednak tutaj wobec tego, że uwypukla wyliczenia, a wyliczenia mają znaczenie w kompozycji. Powtórzenia zaś słowne wprowadzają jeszcze uzupełniający odcień ekspresyjny.

Te powtórzenia odświeżają wogóle i darzą wigorem poetyckim wyrażenia, które bez nich byłyby słabe. Powiedzieć:

Prawdziwa miłość nigdy nie umiera — nie byłoby czemś szczególnie poetycznem. Czem innym jednak jest wiersz Kochanowskiego (*Fraszki* II 100):

Nigdy, nigdy prawdziwa miłość nie umiera.

Podobnież nie byłoby wymowną poezją zdanie: Hanno, twój mąż cię mianuje (wzywa). Inaczej jednak mówi Kochanowski (*Fraszki* III 71):

Hanno, o Hanno moja, twój cię mąż mianuje.

W ten sposób ozywają się różne schematyczne formuły:

Mężu mój, o mój mężu, śmierć nielutościwa
Mnie smutną z tobą dzieli...

(*Fraszki* III 67).

Bardziej też uczuciowo naświetlają się enumeracje:

Gdzie teraz ona stateczność? Gdzie sądy? Gdzie prawa?
(*Zuzanna*).

Od pracy, od frasunków, od lez, od żalości
(*Treny* XIX).

Przez gęste wozy, przez wały, przez płoty
(*Szachy*).

I znowu wzory (w wypadkach parafraz) mogą przekonać, jak dalece własna to sztuka Kochanowskiego. Zacytowany wiersz z *Szachów* ma źródło u Vidy, ale u Vidy niema powtórzeń: jest tylko: *penetrat cuneos, aperitque viam vi*.

Niedostrzeżenie jedynie czy niedocenienie tych elementów artyzmu Kochanowskiego prowadzić może do orzeczenia, iż pisma jego wszystkie są prozą tylko „stroficzną i rymowną“. Zresztą orzeczenie to uderza już formalną niedostatecznością. Nie jest w niem uwydatniony czynnik rytmu. Z pojawieniem się zaś rytmu najbardziej notoryczna proza często zupełnie

nagle i niepostrzeżenie przestaje być prozą. Czyż ostatecznie nie mógłby się w zwykłej prozie znaleźć wiersz Racine'a:

La fille de Minos et de Pasiphaé?

A przecież jest to jeden z najślawniejszych wierszy tego poety — przez zwartość, przez szczególny zespół dźwięków, przez owe dwa tak swoicie nastrojające wyobrażnię imiona, przez zamknięcie najściślejsze w kleszczach wiersza. Podobnie możnaby mówić i o niejednym wierszu Kochanowskiego.

Mówi się, że w wierszach Kochanowskiego (słowa tego samego znakomitego historyka literatury) „za mało... błysku, barwy i polotu“. Zapewne, obrazy Kochanowskiego nie są szczególnie barwne, ani lśniące, ale też ambicja poezji jego nie w tym kierunku idzie: ona nie pragnie naogół zdumiewać nowościami, ale raczej wydobywać poetycką wielkość i poetyckie ciepło z powszedniości. Jego porównania będą raczej zbliżającymi, aniżeli unoszącymi w oddal:

Sam się prawie położył jako kłosa dojrzały

(*O śmierci Jana Tarnowskiego*).

Wszystko tu jako trawa czasu swego minie (*Fragm.*).

Wszystko insze jako dym albo mgła przeminie (*Fragm.*).

Twoje nadobne lice jest podobne zarzy (*Pieśni I 7*).

I tak dalej. Wiatr, śnieg, słońce, księżyc, gwiazdy, piorun, dym, sen, ptak, zwierzęta domowe, pszczoły, knot w lampie, człowiek w gorączce: oto typowe tematy porównań Kochanowskiego. Klasyczne oliwki i winnice będą wyjątkami tylko. Do częstszych, a od potocznego życia polskiego bardziej oddalonych należy jedno morze.

Jak z porównaniami, tak jest i z (rzadszemi) metaforami:

Dziś inne wiatry przeciwko mnie wieją

(*Pieśni I 15*).

Doszedłem portu, już więc z innych szydzi
(*Na XII tablic*).

Również i epitety Kochanowskiego, jak powszechnie wiadomo, o blask czy barwę ani się kuszą: one zazwyczaj tylko wskazują miarę i siłę. Określnikami miary i siły przecież tylko mają być epitety w wyrażeniach: „nieubłagana Wisła“, „strumień niewściągniony“, „grzbiet nieujeżdżony“, „tarcz nieprzełomiona“, „korab niezmierzony“, „śmierć wszytkokrotna“, „śmierć nieużyta“, „obietnica nieobłądliwa“, „stróż nieokrócony“, „troski nieuśpione“, „niepochybna miłość“, i t. p. Takich zaś epitetów u Kochanowskiego najwięcej. Któż jednak powie, że są one poetycko bezcelowe, że zamierzonego przez poetę wrażenia nie dają? Nietylko zaś barwa, blask i polot są uprawnionymi kategorjami wrażeniowemi w sztuce. Spokojna tężyzna może obok nich stanąć. A jej właśnie wyrazem jest powściągliwa, bynajmniej jednak nie bezuczuciowa poezja Kochanowskiego.

„Krok ich zbyt ciężki,... forma ich zbyt prosta“: pisze o wierszach Kochanowskiego ten sam ciągle badacz literatury, prawdopodobnie mając na myśli przedewszystkiem omówioną tu już częściowo a częstą w tej poezji równoległość między członami składniowemi (zdaniami lub ich rozwiniętymi częściami) a członami rytmicznymi (wierszami lub ich częściami) wyodrębnionymi przez średniówkę). Widzieliśmy już, że te paralelizmy bywają przez Kochanowskiego wyzyskiwane kompozycyjnie (gdy zasadą kompozycji jest wyliczenie). Dodać można, że wogóle ta sprawa nie może być traktowana ryczałtowo. Paralelizm paralelizmowi nierówny. Są wypadki, że treść jest sztucznie rozciągana, by mogła się ułożyć syntaktycznie wedle wytycznych wiersza; w innych wypadkach mamy pozbawione sztuczności a ściśle dostosowanie, i wtedy nie możemy doznawać wrażenia nieartystycznego. Ileż takich do-

datnich przykładów, w różnych typach wierszy, dałoby się z Kochanowskiego cytować:

11-zgł. (5+6): Miejsce na zamku, || czas we dwie niedzieli || (*Szachy*).

11-zgł. (4+7): W czym się kochasz, || to cię daleko mija || (*Pieśni I 22*).

13-zgł. (7+6): W nadzieję ludzie orzą || i w nadzieję sieją || (*Pieśni I 7*).

13-zgł. (8+5): Jaciem twój był jako żywo || i twoim zginę || (*Pieśni I 8*).

14-zgł. (7+7): Uciekaj co nadalej, || jako ptak prędkopióry || (*Psalm 11*).

14-zgł. (8+6): Serce, czekając, ustawa, || nadzieja nie stanie || (*Psalm 119*).

Uzasadnieniem tych paralel składniowo-rytmicznych jest zwięzłość stylu Kochanowskiego. Pełniejsze zaś jeszcze ich znaczenie artystyczne ujawnia się, gdy się łączą z sobą wiersze o odmiennych typach paralelizmu. Np. w pieśni II 1:

A trupy wkoło straszliwe leżały, ||
Ludzie i bydło, || wielki zwierz i mały, ||
Pełne ich morza, || pełne brzegi były, ||
Boga ruszyły. ||

Wiersze 2 i 3 w tym przykładzie stanowią szeregi różne, ale analogiczne; wiersz 1 jest odmienny w typie (średniówce nie odpowiada żaden przedział składniowy).

Kochanowski zna zresztą i przejścia składniowe z wiersza do wiersza (*enjambements*);

Trawie podobien człowiek, || którą ostremi
Leda w dzień kosa przytnie zębami swemi; ||
Podobien kwiatu, który, || gdy się rozwinął
Nalepiej, dusznym wiatrem zmorzony, zginął. || (*Psalm 103*).

(Oznaczyłem, jak i w poprzednich przykładach, momenty zgodności pomiędzy przedziałami wersyfikacyjnymi a syntaktycznymi).

Łączenie wierszy, w których jest zgodność przedziałowa składni i rytmu (bądź w obrębie wierszy, bądź ich części), z wierszami (czy częściami wierszy) bez takiej zgodności wprowadza nowe drgnienia do ogólnego toku utworu:

Ktokolwiek mocnie ufa Panu swemu, ||
 Nieporuszony stoi, syjońskiemu
 Wierzchowi rówien, || którego nie mogą
 Gwałtowne wiatry pożyć żadną trwogą. ||
 (Psalm 125).

Z tak rozmaitych ustosunkowań składni do wiersza wynika, że i rymy gramatyczne, częste u Kochanowskiego, niezawsze rażą: bo wyrazy rymujące różni nieraz siła przycisku, co — przy kondensacji tego stylu — dość je od siebie oddziela. A dodać można, że różnorakie ukształtowania składniowo-rytmiczne stają się także w pewnej mierze czynnikiem melodycznym.

Przez takie to czynniki osiąga Kochanowski swoiste nastrojenie uczuciowe, które inny poeta osiągałby może przez subtylizację materji poetyckiej, lub bogate obrazowanie. Nie nazywajmyż zbyt pochopnie jego poezji ciężką. Kiedy przychodzimy z uszami pełnemi Chopina, może nam być przez chwilę trudno słuchać *Das wohltemperierte Klavier*, ale nikt nie powie, że w jego fugach „krok... zbyt ciężki“. Wśród wierszy Kochanowskiego, zapewne, są wiersze ciężkie, ale nie osądzajmy ryczałtem całości. Bo jest wśród nich wiele takich, w których słyszy się szept owej alegorycznej patronki poety, *Poëtica nescio quid blandum spirans*: dziś tak samo, jak półczwarta wieku temu.

K O C H A N O W S K I J A K O M A R I N I S T A

„Jazem przez morze głębokie żeglował“: ten wiersz pięknej fraszki Kochanowskiego *Do gór i lasów* nie jest przenośnią poetycką, lecz ściśle autobiograficznym wyznaniem. Doświadczenie morskie poety nie było coprawda bardzo bogate. Z pism jego i znanych materiałów życiorysowych możemy wnioskować o jednej tylko podróży morskiej jako napewno przez niego odbytej: była to podróż z któregoś z północnych portów włoskich nad morzem Liguryjskiem (jak przypuszcza Roman Pleniewicz, z Livorno lub z Genui) do Marsylii (wspomnianej w łacińskiej elegji III 8). Wedle wyników, które przyniosły studja Stanisława Kota, podróż ta odbyła się w r. 1559, t. j. kiedy nasz poeta liczył lat 29. Widywał on jednak morze już wcześniej. Przebywając jako student w Padwie (wedle obliczeń Kota, za trzema nawrotami, w latach 1552—1555, 1556—1557 i wreszcie 1558—1559), nie omijał pewno okazji do wycieczek nad pobliski Adrjatyk; w czasie zaś podróży do południowych Włoch (1554—1555?) widzieć musiał sławione przez poetów rzymskich *mare Tyrrhenum* — przynajmniej pod Neapolem, gdzie „nawiedził Sybilline lochy“. Jak wiemy odniedawna, bywał też Kochanowski w Królewcu (przynajmniej dwa pobyty w tem mieście, w 1552 i 1556 r., ujawniają źródła biograficzne), miał więc zapewne sposobność przypatrzeć się i Bałtykowi, który później opisał w *Pamiętce Janowi na Tęczynie*.

Do rozbudzenia wrażliwości estetycznej Kochanowskiego na morze przyczynili się niewątpliwie pisarze starożytni. Jakkolwiek zresztą było, działało ono na jego wyobraźnię bardzo sil-

nie i dostarczyło jego poezji licznych motywów obrazowych. Ich właśnie liczebność i siła słowa, z jaką (niektóre przynajmniej) są odmalowane, pozwala nam uważać Kochanowskiego za prawdziwego poetę-marinistę swoich czasów.

Motywy morskie spotykamy już w łacińskich jego elegjach z czasów padewskich. „Nie z takim niepokojem żeglarze prują wody Neptuna, gdy gwiazdy w ślełą noc się skryły“, jak niepokoi się serce poety, kiedy Lidja ucieka z przed jego oczu (II 5). Oburzony fałszywemi o sobie pogłoskami, prosi kochankę, by kazała złe podszepty „wiatrom unieść za głębokie morza“ (III 6). Kiedy indziej wydaje mu się, że jedyną radą na nieszczęśliwą miłość będzie uciec z okolicy wzgórz Euganejskich choćby przez wzburzone morze; mówi też, że raczej chyba bałwanom tego morza będzie się mógł żalić na swoje niedole serdeczne, niż okrutnej Lidji (II 6). W innej elegji opowiada o widziadle sennem, które kazało mu się skąpać w morzu Leukadyjskiem: jego wody bowiem wedle podania leczyły z miłości (II 11). — Inną znów rolę wyznacza poeta morzu w swojej historji uczuciowej, gdy się dowiaduje, że jego rywal jest w podróży i „na groźnych płynie falach“: „Neptunie! — woła wtedy — jeśli bystre wody podlegają twojej władzy, osadź jego okręt na skałach Cyjanejskich; albo rzuć go wśród walki z wichrami na mielizny: gdyż okręt ten mieści w sobie wiarołomcę“ (II 5). — Wszystkie te zwroty i obrazy są jeszcze bardzo konwencjonalne i za każdym z nich wyczuwa się jakieś wzory z poezji antycznej. To samo da się powiedzieć i o epigramatach łacińskich, poświęconych podróżnikom morskim (w zbiorze *Foricoenia*). Mamy tu *Nagrobek żeglarza*, zamykający w dwuwierszu refleksję o ciągłości życia (bo gdy żeglarz ginął „inne okręty pruły jeszcze grzbiet morza“). W innym nagrobku (*Epitaphium Nicetae*) żeglarz skarży się, że go pochowano na brzegu morza, które jest sprawcą jego śmierci. Obydwa te epigramaty wywodzą się, jak wyjaśnił Sta-

niśław Lempicki, z *Antologii greckiej*. Z nutą nieco bardziej osobistą spotykamy się dopiero w epitafjum na grób Kretkowskiego, który znalazł śmierć w Padwie (1558), powróciwszy z podróży po odległych ziemiach i morzach (dalekie etapy tej podróży poeta wymienia).

Zdaje się więc, że za czasów włoskich morze miało dla Kochanowskiego urok głównie dzięki asocjacjom z literatury starożytnej. Interesowało go jednak również jako pomnażająca dobrobyt ludzki dziedzina komunikacji (Kochanowski miał zmysł gospodarczy i poezję działalności ekonomicznej odczuwał i przedstawiał nieraz bardzo żywo). Opisując w elegji do Tęczyńskiego (1559) Włochy, wymienia na poczesnem miejscu „morze, do kupieckiej wymiany przydatne, które z dwóch stron auzońską krainę oblewa“; a przytem „gęste porty, w których żeglarz słucha bezpiecznie szumu nieprzyjaznych wiatrów i srogiego ryku wód“ (III 4).

Z większą mocą poetycką zaczął Kochanowski mówić o morzu dopiero wtedy, kiedy zaczął pisać po polsku.

W pieśni *Czego chcesz od nas, Panie*, którą mamy podstawy uważać za jeden z najwcześniejszych jego polskich poematów (1558 lub 1559), w rzędzie zdumiewających dzieł Boga wymienione jest morze, które „w brzegach... stoi, a zamierzonych granic przeskoczyć się boi“. Powtórzy się ten motyw w elegji łacińskiej do Firleja (IV 3): najcenniejsze perły nie budzą tyle podziwu, co „przyływ i odpływ morza i ocean, ze stałych granic swoich nigdy nie występujący“. Obraz zakończonej podróży morskiej spotykamy (w funkcji przenośni) w poemacie *O śmierci Jana Tarnowskiego* (1561): „Przebyłem — mówi tam zmarły hetman — jako ma być, niebezpieczne wody, — uszedłem srogich wiatrów i złej niepogody. — Teraz w porcie bezpiecznym siedzę bez kłopotu“. Ten sam obraz powtarza się w elegji łacińskiej o Tarnowskim (IV 2): „Szczęśliwy, — mówi tam do zmarłego poeta — ominałeś już skały tego morza

i przybiłeś do portu z nieuszkodzonym statkiem. My płyniemy jeszcze niepewni“... W późniejszej o rok elegji do Padniewskiego (1562) siebie znowu porównywa poeta do żeglaza: zacna troskliwość przyjaciela prowadzi go w życiu, jak gwiazda w nocy prowadzi statek do brzegów.

Najobszerniejsze obrazy morza miała przynieść *Pamiętka Janowi na Tęczynie*, pisana pod świeżem wrażeniem dramatycznego zgonu tego tak świetnego i tak wiele obiecującego młodego magnata polskiego (1562). Tu już Kochanowski nie zadowala się wyrażeniami takimi jak: „płynął na prędkiej nawie przez głębokie morze“, lecz wplata do opowieści techniczne informacje o zdjęciu kotwicy, odwiązywaniu lin i odbijaniu okrętu od brzegu, opisuje też, jak stopniowo okręt nikał na horyzoncie; zgubnej zaś dla Tęczyńskiego burzy pod Gdańskiem poświęca dwadzieścia zgórą wierszy. Jest to pierwszy takich rozmiarów obraz marinistyczny w naszej poezji, są zaś w nim ustępy ciekawe i przez usiłowania realistyczne i przez wcale silną ekspresję poetycką (aczkolwiek jedno z drugim niebardzo się schodzi). Przypomnijmy bodaj ostatni czterowiersz tego opisu:

Piasek z wodą się miesza, a w poboczne ławy
 Biję szturm niebezpieczny, nawa żadnej sprawy
 Nie słucha, ale w morskiem rozgniewaniu pływa
 Samopas, a mokra śmierć zewsząd się dobywa.

Potem znowu częściej spotykać będziemy u Kochanowskiego morze w porównaniach. W *Satyrze* (1563) znajdziemy ich kilka (morze nazbyt ciche jest niebezpieczne, podobnie Turcy; — zbytek, jak morze, jest nienasycony; — nieprzygotowanym nie należy powierzać władzy, podobnie jak steru ani żagłów nie powierza się człowiekowi, „jeśli morza nie świadom, jeśli nie zna nieba“). — W *Proporcu* (1569) opis Bałtyku ma charakter schematu alegorycznego, aczkolwiek oży-

wiony jest ruchem, blaskiem i kolorem („Tam okręty, a przy nich delfinowie gości — po wierzchu wody grają, połyskując złotem; — brzegi bursztynem świecą“); bogatszy (ciekawy zwłaszcza przez uwydatnienie stopniowych zmian ruchowych i świetlnych) jest obraz morza w porównaniu:

Zefir na cichem morzu podnosi bałwany
 Na pierwszym słońca wschodzie, które, póki czują
 Łaskawy wiatr, leniwo naprzód postępują,
 Potem za duższym duchem coraz gęstsze wstają,
 A płynąc przeciw słońcu, daleko błyskają.

Bardzo trudno jest porównywać wcześniejsze utwory Kochanowskiego z późniejszymi, wobec różnic rodzajowych, a często i językowych (w najwcześniejszym okresie przeważa łacina), wiele też jest utworów Kochanowskiego, których daty są nam nieznane; trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że, im bardziej własne wspomnienia morskie stawały się dla niego przeszłością, tem bardziej poeta je rozpamiętywał, tem bardziej oceniał wartość każdego ich szczegółu. O rozrzewnieniu nietylko wobec wspomnień lektury Homera, ale i wobec wspomnień własnej podróży zdaje się świadczyć elegja (IV 1) do Stempkowskiego, pisana przed jego wyjazdem do Neapolu (1564?), a obraz okrętów na morzu jest z całej tej elegji może najżywszą częścią. A jakże pięknie marzy Kochanowski o podróżach morskich w późniejszej fraszce *Do Mikołaja Wolskiego*:

Przy tobie i do Kolchów śmiałym się ważyć,
 Przez morskie Symplegady płynąć, gdzie śmiały
 Jazon ledwe mógł uwieść swój korab cały...

Ileż zaś obrazów morskich w *Pieśniach*. Przypomnijmy bodaj pieśń *Acz mię twa droga, miła, barzo boli* (I 6), przedstawiającą „co umie morze i szalony — wicher“ na historii mitologicznej Europy; albo przypomnijmy lament żony Odys-

sowej nad żegluga męża w pieśni *Słońce już padło, ciemna noc nadchodzi* (I 17); albo wreszcie *Pieśń o potopie* (II 1), przedstawiającą, jak „niebo a morze, te dwie rzeczy, były — świat zastąpiły“. Cóż dopiero mówić o obrazach morskich w metaforach. Płynąć musimy „jako na błędnem morzu“, tam „gdzie nas wichry niosą“ (I 8). Ale poeta posiada swój kompas, „który nie w pół-nocy, ale w pół zbytków bije“, łódź też jego „swym pędem pobieży“ (II 17). Podobnie mówi o sobie w pieśni *Chcemy sobie być radzi* (I 9): „Tam ja bezpiecznem sercem i pełen otuchy — w równej fuście popłynę przez morskie rozruchy“. W „chytrem morzu“ są niezliczone rafy, poeta modli się też (*Fragmenta*, p. I) do Boga:

Uskrom z łaski swej morskie nawałności,
A podnieś ogień portu zbawiennego,
Na który patrząc, moglibyśmy tego
Morza chytrego zdrady
Przebyć bez wszelkiej wady...

W iluż zaś innych utworach morze występuje jako upostaciowanie niebezpieczeństw życia, a żeglarz uosabia odwagę i ryzyko. Nawet w *Sobótce* znalazła się wzmianka o tem.

W *Odprawie posłów greckich* morze jest czynnikiem akcji; śpiewa o niem chór, zjawia się ono w wizji Kassandry, wzywa je Menelaus na świadka — wespół z ziemią i słońcem.

Występuje obraz morski i w zakończeniu *Trenów*.

W najpóźniejszych nawet utworach morze dostarcza Kochanowskiemu metafor i porównań. W łacińskim *Epinicion* (1582) Batory przyświeca „jako gwiazda przyjazna dla żeglarzy, na morzu wzburzonym gwałtownymi nawałnicami“; jego przeciwnicy ku niemu wkońcu „zwracają żagle“; gdzie indziej znów porównywa go poeta do „sternika okrętu chyżego, który wiatrami przeciwnymi na Jońskim morzu został zaskoczony“ i zręcznie łamie zapędy morza, „to falom się podając, to ukośnie przez bałwany drogę sobie torując; umie

on bowiem czekać, umie wytrzymywać wszelką gwałtowność i burzy i morza, byle tylko zwycięsko nawę nieuszkodzoną do pożądanego przywieść wybrzeża“.

Nie jest to wszystko tem, cośmy dziś zwykli uważać za poezję morza. Nie znajdziemy u Kochanowskiego wielkich opisów, nie znajdziemy kolorystyki, nie znajdziemy lirycznego zespalania się z żywiołem. Pamiętajmy jednak, że to wszystko są rzeczy późniejsze. „Poczucie natury“ w naszym dzisiejszem rozumieniu miało się wykształcić we wszystkich krajach europejskich dopiero w XVII i XVIII stuleciu. W swojej epoce był Kochanowski napewno jednym z ludzi najżywsze wrażenia z morza czerpiących. Świadczą o tem słowa, które morzu poświęcił, słowa polskie zwłaszcza, związane bardzo, do dziś jednak zdolne nas przecież artystycznie wzruszać.

” F A B U Ł A O KSIĄŻĘCIU ADOLFIE”

Przepyszna dewotka z *Monachomachji* „umiała mieścić w potocznej zabawie“:

Muszki z różańcem, wachlarz przy gromnicy,
Przy *Hippolicie* — *Głos Synogarlicy*.

Co to jest *Głos Synogarlicy*, to jeszcze stosunkowo łatwiej dziś wiedzieć, gdyż popularność tego dewocyjnego dziełka sięgnęła naszych czasów (przedrukowywano je kilka razy jeszcze w XX-em stuleciu).

Ale co to był ów *Hippolit*?

Ów *Hippolit* była to *Historja angielska politico-moralis Hippolita millorta z Duglas z Julją córką hrabi z Warwicku awantury przyjaźni opisująca*. Przyswoił ją językowi polskiemu w r. 1743 podczaszyc wieluński Józef Jan Nepomucen Raczyński, a musiała się czytelnikom polskim podobać, bo w r. 1756 wydano przekład Raczyńskiego po raz drugi.

Autorką *Historji* była powieściopisarka francuska pani d'Aulnoy; wyrażając się z precyzją encyklopedyj: Marja Katarzyna Jumelle de Berneville hrabina d'Aulnoy. Jej sentymentalne i historyczne romanse były współcześnie (w końcu XVII i na początku XVIII w.) bardzo głośne. Dziś są już zapomniane, ale pani d'Aulnoy jest do dziś jeszcze ceniona i czytana jako autorka artystycznych baśni, które Francuzi stawiają tuż obok baśni Perraulta. Do dziś też baśni te (*L'Oiseau bleu*, *La Belle aux Cheveux d'or* i t. p.) są wydawane w popularnych serjach, takich jak np. *Les Meilleurs Auteurs Classi-*

ques français et étrangers, Les Cent Chefs-d'oeuvre qu'il faut lire i in., i w bibliotekach dla dzieci.

Powieść, którą w r. 1743 dzięki Raczyńskiemu poznała polska publiczność, ukazała się w oryginale w r. 1690 pod tyt. *Histoire de Hypolite, Comte de Duglas...* Tłumacz polski nazwał ją „historją angielską“ ze względu na temat; chcąc zaś widocznie szczególniejszym angielskim „egzotyzyzmem“ pociągnąć czytelników, zmistyfikował ich (jak to się wtedy zresztą ciągle praktykowało) informacją na karcie tytułowej, że to rzecz „z angielskiego języka na francuski, z francuskiego na polski przetłumaczona“. Tej literackiej mistyfikacji dał się zwieść jeszcze jeden z dzisiejszych uczonych.

Historja angielska zyskała sobie kilka tytułów do uwagi w dziejach literatury polskiej. Należy ona do nielicznych w epoce saskiej tłumaczeń prozaicznych z nowszej literatury zachodniej. Przełożona jest bardzo ciekawie. Była poczytna: o tem ponad wszelką wątpliwość świadczą i dwa wydania i wzmianka w *Monachomachji*. Co zaś najważniejsza: dostarczyła ona Drużbackiej wątku do poematu: *Fabuła o Xiążęciu Adolfie*.

W drugiej mianowicie części tej powieści jest wstawka nowelistyczna: *Fabuła, którą Hipolit pod zmyślonem imieniem Hiacynta, ucznia malarzkiego, Xieni de S. Meno dla rozrywki powiada*. — Ta właśnie *Fabuła* jest zupełnie oczywistym, nie ulegającym wątpliwości wzorem *Fabuły* Drużbackiej.

Przypomnijmy naprzód w krótkości treść utworu Drużbackiej (drukowanego po raz pierwszy w r. 1752 w *Zbiorze Rytmów*, wydanym przez Załuskiego).

Krótkim streszczeniem jest już jego — długi — tytuł: *Fabuła o Xiążęciu ADOLFIE, Dziedzicu Roxolanji, którego Czas przez lat trzysta szukając, znaleźć nie mógł; przypadkiem powracając z Wyspy szczęśliwości od tegoż Czasu złapany, śmierci prawu zadosyć uczynić musiał, które dla wszystkich najdłuższej żyjących ludzi postanowione*.

Książę Adolf zabłąkał się pewnego razu na polowaniu i dostał się do tajemniczej groty, która, jak się okazało, była siedzibą Eola i podwładnych mu wiatrów. Od jednego z tych wiatrów — Zefira — dowiaduje się o wspaniałej „wyspie szczęśliwości“, na której mieszka nieśmiertelna i przepiękna bogini szczęścia. Zachwycony Adolf pragnie dostać się do tej groty i prosi Zefira, aby go przeniósł na skrzydłach. Zefir ulega namowom i czyni zadość prośbie Adolfa, przyodziawszy wprzód awanturniczego księcia w płaszcz, który go czyni niewidzialnym. Na cudownej wyspie znajduje Adolf mnóstwo ślicznych rzeczy, najbardziej wszakże zdumiewa go przedziwny pałac, wzniesiony ze złota i drogich kamieni. Do pałacu tego zrazu nie może wejść, bo „schodów do wejścia nigdzie nie znajduje“; dopiero dostrzegłszy, że jakaś piękna panna spuściła po sznurze z okna pałacowego złoty koszyk, a inna — na dole — układa weń kwiaty, otulony niewidzialnym płaszczem — wskakuje do owego kosza i wraz z kwiatami dostaje się do wnętrza gmachu. Tu przysłuchuje się naprzód śpiewom nimf, a potem śpieszy wraz z niemi do jednej z dalszych sal — przed tron bogini. Olśniony jej niebiańską pięknnością, zapomina o swoim płaszczu; ten spada i oto postać intruza ukazuje się nimfom i ich królowej. Bogini gniewa się naprzód na nieznanego śmiałka, wkrótce atoli daje się ubłagać jego prośbom i ująć wyznaniom miłości, z którymi Adolf nie zwleka; nie wzdraga się też z ofiarowaniem mu serca i państwa i bierze go sobie za męża. W niezamąconem szczęściu żyją, nie myśląc o czasie. Przypadkiem dopiero — z żartobliwych słów bogini — dowiaduje się Adolf, że już minęło lat trzysta. Na wieść o tem budzi się w nim ciekawość co do losów ziemi ojczystej i żal, że „sławy po sobie żadnej nie zostawił“. Bogini na te jego słowa mdleje, a potem czyni małżonkowi gorzkie wyrzuty; wkońcu wszelako pozwala mu na podróż do ojczyzny i daje boskiego konia Biszara, polecając, aby — jeśli chce

uniknąć nieszczęścia — nie zsiadał z tego rumaka, „póki w dziedzicznych nie stanie granicach“. W drodze napotyka Adolf starca, przywalonego wozem i wzywającego pomocy. Gdy, zsiadłszy z konia, zbliża się do niego, starzec podnosi się gwałtownie, chwyta Adolfa i dusi: był to Czas, który od trzystu lat napróżno szukał zaginionego księcia, by wykonać na nim swoje prawo „mordercy wszech rzeczy“. Zwłoki zabitego unosi Zefir na wyspę szczęśliwości. Zrozpaczona bogini, poznawszy „jak wielka własność, moc, powaga Czasu“, zamyka swoje państwo tak, że już nikt ze śmiertelnych nie może trafić do niego; oznajmia też, że „odtąd nikt kontent nie będzie zupełnie“.

Ze wierszowana powieść Drużbackiej nie jest oryginalna, tego można się było domyślić z jej własnych słów, powiedzianych we wstępie: „ten czytam apokryf; kto go wymyślił, nie pytam“. Trafnie też przypuszczał Pilat, że „treść jest wzięta z jakiegoś romansu francuskiego“. Bardziej jeszcze zbliżył się do prawdy Porębowicz, utrzymując, że *Fabuła* jest pośrednią lub bezpośrednią przeróbką jakiejś nowożytnej powieści (francuskiej czy włoskiej), osnutej na paru motywach *lais* średniowiecznych. Otóż cała treść poematu Drużbackiej — ze wszystkimi wymienionymi wyżej i licznymi innymi szczegółami, z głównym morałem, imionami osób i t. d. ma źródło w baśni pani d'Aulnoy. Temat owej baśni nie jest samodzielnym dziełem francuskiej autorki; wiąże się on z różnymi podaniami i poematami średniowiecznymi; pani d'Aulnoy wszakże ukształtowała dawne motywy wielce oryginalnie; o tem zaś, że Drużbacka przy pisaniu *Fabuły* korzystała właśnie z jej noweli, a nie z czego innego, przekonywa tożsamość szczegółów treściowych bardzo licznych i to nie tylko zasadniczych, ale także ubocznych. Prostu powiedzieć trzeba, że poemat skarbnikowej żydaczewskiej jest wierszowaną parafrazą baśni *Hippolita millorta* z *Duglas*.

Pierwsze wydanie przekładu francuskiej powieści wyszło w r. 1743; *Fabuła o Xiążęciu Adolfie* w r. 1752. Jest tedy rzeczą bardzo prawdopodobną, że Drużbacka przerabiała ów właśnie przekład polski a nie oryginał: zwłaszcza, że jej znajomość francuzczyzny jest niepewna (Krasicki mówi, że nie znała żadnego obcego języka) a podobieństwo frazeologiczne pomiędzy jej poematem a tłumaczeniem Raczyńskiego jest w paru szczegółach ogromne.

Jak Raczyński tłumaczył, o tem dać może pojęcie kilka zestawień. (W większych cytatach zachowałem — dla kolorytu — niektóre właściwości pisowni pierwszego wydania).

HYPOLITE commença de devenir mélancolique, JULIE de son côté étoit rêveuse, ils vouloient par tout être ensemble, ils se cherchoient par tout, et lorsque ils s'étoient trouvés, ils soupiroient tout bas, et se parloient peu, ils passoient des heures entières à se regarder d'une façon languissante, ils s'abandonnoient à cet innocent plaisir, et tout d'un coup y faisant réflexion, ils rougissoient, baissoient les yeux et tomboient dans une profonde rêverie.

HIPPOLIT strasznie począł melancholizować, JULIA także często się zapominała, chcieli zawsze być pospołu, szukali się zawsze ieden drugiego, a iak się zeszedli, to sekretnie wzdychali, mało co wzajemnie mówiąc; czasem po całej godzinie trawili, oka z siebie nie spuściwszy, potym nagle się reflektowawszy zawstydzili się, znowu zaś spuściwszy oczy, spólnie do melancholii powracali (s. 8—9).

— elle n'avoit jamais paru si belle et si languissante; une pâleur qui ne la défesoit point, ses grands yeux devenus plus doux par l'accablement de son esprit, sa tristesse: enfin tout cela ensemble lui donnoit des charmes, bien loin de lui ôter.

Nigdy pięknieyszą się niezdala, ani tak wdzięczną, iak w ten czas; tey wdzięczności nic bladeść nieszkodziła, oczom iey nawet wiele to przydało wdzięku, że z nich zmieszanie iakieś widziane było: naostatek wszystko ozdoby iey przydawało, miasto coby uymować miało (s. 56).

Elle l'aima plus que elle même et il l'aima plus que lui même; tout ce que l'amour a de douceurs, tout ce que l'esprit a de vivacité, tout ce que le coeur a de délicatesse se faisoit ressentir à ces tendres Amans.

— zakochała się w nim bardziej niż sama w sobie, on także z nią wzajemną certował uprzejmością. Wszystko to, cokolwiek miłość ma w sobie wdzięcznego y czym ukontentować może, wszystko czymkolwiek dowcip y żywość szczyć się może, wszystko cokolwiek serce ma w sobie delikatności, kosztowali ci dway tak zacni Amanći (s. 98).

Jak widać, podczaszyc wieluński starał się tłumaczyć wierne, dążąc do oddania nawet właściwości stylowych oryginału. Można też powiedzieć, że naogół udawało mu się to jako tako. To też porównanie jego przekładu z *Fabułą* Drużbackiej wystarczy zupełnie do stwierdzenia zależności „Safony“ czasów saskich od pani d’Aulnoy (bez względu na to, czy to zależność bezpośrednia, czy też pośrednia — *via* ów właśnie przekład).

W porównaniu tem można poprzestać na pewnych — dowolnie wybranych — szczegółach. Zacznijmy od początku. — Baśń pani d’Aulnoy rozpoczyna malowniczy i nastrojowy opis kraju Roxolanji. U Drużbackiej zastępuje go dwunasto-wierszowy wywód na temat, że wszyscy muszą umierać. Po tych prologach następuje u obydwóch autorek charakterystyka księcia Adolfa i jego ludu. (Cytaty według wydań pierwszych).

Oto co mówi powieść:

To Państwo rządzone było przez młodego Xiążęcia iednego, imieniem Adolfa, ktory tak szczęśliwy, urodziwy y mądry był, że trudno było do wierzenia — żeby tak dzięki y gruby kray miał tak zacnego światu Xiążęcia wydać.

A oto jak Adolfa prezentuje Drużbacka:

Ten Xiążę zacny z godnych idąc przodkow,
Wzrostem, pięknością, dobrocią, rozumem
W ich ślady wkraczał...

Nie masz co więcej mówić o XIAŻĘCIU
ADOLFIE tylko szczegulne pochwały...

Szczegulne ztąd miał umartwienie w życiu,
Ze iedynaka rodzicy odumrą
W narodzie dzikim, gdzie w sławy nabyciu

Wszyscy leniwi siedzą iak pod umbrą,
Światła znać nie chcą, by ich oświeciło,
Z bydłat rozumne ludzie poczyniło.

Tych został Adolf satyrow dziedzicem,
Tęskni, że rządzcą iest tak głupich osłow...

Głównem zajęciem ludu Roxolanji jest łowiectwo. Wedle pani d'Aulnoy ogranicza się ono do białych niedźwiedzi.

Lasy tameczne są niezwyčajney obszerności, gdzie niedźwiedzie białe wielkie szkody czynią. Lud tameczny ustawicznie z niemi wojnę toczy, białą ich, ale nie bez wielkiej pracy y niebezpieczeństwa, y ta zabawa iest nayzacniejsza y naywyzajniejsza tamtego narodu.

U Drużbackiej znacznie większa rozmaitość zwierzyny, ale i u niej białe niedźwiedzie zajmują pierwsze miejsce.

Ta w grubym rodzie iedyna zabawa,
W puszczech bezdrożnych z zwierzem wojnę toczyć,
Gdzie tylko hałas, huk, codzienna wrzawa,
Czy świt nastaje, czy się zacznie mroczyć,
Echo brzmi w polach pomieszane z głosy,
Aż poki Zorza nie rozpuści włosy.

Białe niedźwiedzie wielkości nad wiarę
Ostryimi w piersi rohatynmi kołą.
Dziki roziadłe, choć kły maia stare,
Biorą na oszczep, y z nich mięsa solą,
Zubry karczyste tak trafiaią w czoła,
Że z nog spadaia, kręcą się do koła.

Jelenia byle między skałmi zoczył,
Lub kozę dziką gryzącą modrzewy,
Strzałę puściwszy, krew z niego wytoczył,
Z kozy w puł żywey wiszą z boku trzewy.
Sarny pierchliwe wegnawszy na lody,
Biiąc, nie wiedzą, którą z nich brać wprzody.

Takim sposobem ten lud dziki życie.

W baśni francuskiej młody Adolf „jeszcze w dwudziestym nie był roku, kiedy już wielką wytrzymał był wojnę przeciwko Moskwie, na której pokazał niestrwożoną dzielność swoją i rozsądek znaczny“. Družbacka ten szczegół pomija, szerzej zato omawia myśliwskie zabawy bohatera, u pani d’Aulnoy potraktowane sumaryczniej.

Pewnego razu, zapędziwszy się za zwierzem, Adolf zabłądził w lesie. Tymczasem nadszedł wieczór i burza.

postrzegł na ten czas, że sam był zostal, a wieczor blisko nadchodził.

Opuszczon w puszczy pan od swych sług własnych,
A noc y chmura ciemne ścielą żagle.

W jednym momencie cokolwiek jeszcze zostawało dnia, tak się zamściło, iak najciemniejsza noc niewidzieć było, chyba z błyskawic, pioruny okrutne czyniły grzmot, wiatr, deszcz tym większy przyczyniali zawieruchy.

Wicher powstanie, łamie dęby, sosny
Pioruny białą koło samych uszu....
Grad sypać zacznie, deszcz iak z kadzi leie.

Szukając kryjówki, natrafia na jakąś jaskinię.

Deliberował długo, niż tam wszedł, rozumiejąc: że to było mieszkanie zboycow, którzy pustoszyli kraie tamte poblizsze —

...ma myśli nieplonne,
Ze kilkudziesiąt zboycow tam mieszkało,
Ktorzy w tym kraiu tak wielu podrożnych
Złupili.

ale iako serca monarchow y książąt mają zawsze cokolwiek śmielszego y odważniejszego w sobie niżli inszych ludzi, wszedł odważnie do pomienioney jaskini...

Tylko że serca pańskie nie są skłonne
Do prętkiey trwogi, więc przystąpi śmiało
Przed prog jaskini...

Okazuje się, że grotta owa jest stolicą Eola. Kiedy Adolf przybywa, żadnego z wiatrów niema, przyjmuje go tylko żona Eolowa. Powoli dopiero schodzą się wiatry do swego siedliska i opowiadają o przejsiach całodziennych. Najbardziej zainteresowała Adolfa opowieść najmłodszego z nich Zefira, który tego dnia był w ogrodzie bogini szczęścia. Nasza pisarka opowiada to w takim samym porządku i z temi samemi szczegółami, co pani d'Aulnoy, dodając tylko to i owo od siebie, a to i owo trochę zmieniając. Dla przykładu porównajmy ustęp z opowieści Zefira.

„byłem w ogrodzie Bogini szczęścia, przechadzała się ona z wszystkiemi Nimfami swemi, iedne z nich pasma czyniły z kwiatow, drugie na piękney spoczywając murawie, niebroniły mi tego, zem miley mógł z niemi zażywać rekreacyi, było takich niemało, które tańcowały po swoich pieśniach“...

To samo u Drużbackiej:

„Byłem w Ogrodzie Bogini od szczęścia.
Tam się z Nimfami długo bawiąc w nocy,
Moiey w ochłodzie żądała pomocy.

Jedne bukiety wily dla zabawy
Drugie śpiewaniem przeszły głos słowiczy,
Trzecie dopadłszy zieloney murawy,
Sam ie Apollo grać na lutniach ćwiczy.
Żadna z nich do mnie nie miała urazy,
Chociażem którey zletka podniosł gazy.

Inne tańcami, inne szybkim skokiem
Czas miły trawią, goniąc się w zawody,
Trudno nog doyrzeć naysiekawszym okiem,
Aż zmordowane pobiegły do wody.
Jam siedział nisko, gdzie był potok wąski
Widziałem nogi tylko po p.....i“.

Ze szczególnej skromności — niewinne „podwiązki“ w ostatnim wierszu Drużbacka wykropkowała (może zresztą zrobił to wydawca jej — biskup Załuski).

Zachwycony opowieścią, księżę prosi Zefira, by go zaniósł do kraju bogini szczęścia. Zefir przedstawia mu niebezpieczeństwa takiego przedsięwzięcia, ale ostatecznie zgadza się mu je ułatwić.

Odpowiedział mu Zefir, żeby ta intencja zbyt niebezpieczna była, ale powie: jeżeli masz tyło serca y cale się mey oddasz manudukeyi, przychodzi mi na myśl ten sposob, żebym cię na swe wzięł skrzydła, y tak cię przez powietrze, gdzie sobie życzysz, zaniosę. Mam ia płaszcz ieden, który ci dam; ten kiedy z zielonej strony będziesz noził, będzie miał tę moc, że cię nikt obaczyć nie będzie mógł, bo tego bardzo trzeba dla konserwacyi życia twego, ponieważ stroże tamtey krainy nieinsi są. tylko straszliwe monstra, którym się żaden śmiertelny człowiek, by też nymężniejszy był, obronić nie może. Adolf tak sobie życzył zacząć tę awanturę, że lubo propozycya Zefira dość była niebezpieczna, przyjął ją iednak z wielką ochotą.

A oto parafraza naszej poetki:

„Jużem ci, rzecze Zefir, raz powiedział,
Że uporczywie tam chcesz być nieboże,
Gdzie nikt żyjący z Bogami nie siedział,
Żeby bez ciernia kwitnely ci roże,
Wprzod się przygotuy na tysiączne chłosty,
Nim cie na pierwsze przed ray wpuszczą mosty.

Ale kiedyś iest tey serca odwagi
Być tam koniecznie, gdzieś sobie założył,
Jeżliś tak mężny przyjąć wszelkie plagi
Żebyś się po nich nie cofnoł, nie strwożył,
Ja to z przyiaźni ku tobie uczynię,
Zanieść przyrzekam kędy są Boginie.

Ty zaś, ADOLFIE, ufay mi y wierzay,
Zday wołą twoią pod Zefira władzą,
Słuchay przestrogi, w bok nigdzie nie zmierzay,
Moie cie skrzydła lotne zaprowadzą
Na Wyspę, tylko oddaj się opiece
Ich, a ja z tobą wiadomy polecę...

Straż tego miejsca niezwyčajna broni,
Smoki trzylbiste, niedzwiedzie, tygrysy...

Jest to labirynt, krętych ścieżek matnia,
Jakiś metra wysadzony sztuką...

Reflektuy że się, moy ADOLFIE, wprzody“...

„Ach moj Zefirze, rzecze ADOLF nagle,
Jużże mnie nie martw y serca nie baday,
Rozpostrzyż swoich pięknych skrzydeł żagle,
Zawolay na mnie: iuż, ADOLFIE, wsiaday“.

Na to mu Zefir: „kiedyś tak uparty,

Przynaymniey mnie w tym słuchay, miły XIAŻE,
Co cię od wielu złych przygod zachowa.
Mam płaszcz zielony, tym grzbiet twoy obciążę,
W tym skarbow moich złożona połowa,
Bo kiedy się nim okryję w dzień biały,
Ludzkie mnie oczy nie będą widziały...

Pilnuy go dobrze, albo przypasz pasem,
Żeby przypadkiem iakowym nie zginął.
Poki ten z ciebie na ziemię nie spadnie,
Poty przebiegow twoich nikt nie zgadnie“.

„Nie tylko ten płaszcz, lecz całe cetnary
Wal na mnie, rzecze ADOLF do Zefira“.

Zefir tem chętniej zgadza się na podróż do państwa Bogini szczęścia, że się zakochał w pewnej róży z jej ogrodu (w róży, „która iest fantazyi y animuszu delikatnego“). Podróż napowietrzna krótko opowiedziana w noweli francuskiej — w poemacie polskim rozwleczona jest na czterdzieści kilka sekstyn, co czyni ją znacznie mniej zajmującą, zwłaszcza, że Drużbacka naszpikowała ją rozmaitemi morałami i przypomnieniami klasycznymi. Żadnego zresztą przytem ważniejszego szczegółu z noweli w tych wierszach nie brak; i w polskim np. i we francuskim utworze przelatuje Zefir nad Kaukazem;

i w jednym i w drugim martwi się Adolf, że Bogini szczęścia nie zrozumie jego języka, na co Zefir:

„Nie frasuy się, odpowiedział mu. Bogini ta uniwersalna iest, y tak rozumiey, że w krotce zmowisz się z nią“.

„O rzecz się małą, ADOLFIE, frasuiesz,
 Jako masz mowić od Fortuny z Xiężną;
 Proźne zawody w głowie sobie snuiesz.
 Alboż Bogini tak iest niedołączną?
 Przeniknie twoiey podróży intrygi,
 Miłość potrafi zmowić się na mię“.

I tak dalej. Piękny opis uroków wyspy szczęścia — jak i inne ustępy — Drużbacka rozwleka.

Podobnie rozciągnięty jest opis cudownego pałacu. U pani d'Aulnoy czytamy o nim krótko: „Ale wszystko, com powiedział, przechodził Pałac; mury iego z agatów y inszych przepysznych kamieni złożone były, wszystkie zaś ozdoby architektury z dyamentow y z pereł, złota zaś taka była obfitość, że ni cegła, ni kamień prosty mieysca tam niemiał. Wszystkie porządki y galanterye, tak do wygody, iako y do magnificencyi należące, co naydowcipniejszych Nimf zrobione były ręką, bo tak wewnątrz ozdobny był Pałac, że we wszytkich rzeczach koszt z dowćipem certował spolnie“. Drużbacka zaznacza również brak zwykłych materjałów budowlanych („wapna, piasku, wody, cegły“); jest u niej i agat i diamenty, i perły, i złoto, ale obok nich jeszcze wiele innych drogich kamieni („topaz, amatyst, chryzolit z szafirem“ i t. d.); tak samo „porządki y galanterye“ są u niej zinwentaryzowane znacznie dokładniej.

A oto jeszcze jeden szczegół z uroczej „insuły“: — „widzieć było groty na pleyzer umyślnie wystawione; w iedney z nich obaczył [Adolf] z marmuru białego wykowaną Kupidyna statuę“. Czytamy o nim dalej:

Bardzo to misterna sztuka była; trzymała ta statua pochodnię w ręku, z której miasto płomienia woda się do góry pięła, y zdało się, iakby pomieniony Kupido, wsparszy o skalę głowę, te wiersze wyryte na pięknym marmurze czytał:

„Nigdy wesółych dni ten nie skoszuie,
Kto sobie przykrzy pęta y kaydany,
Ktoremi miłość wolność tych krępuie,
Co im Kupido zadal w sercu rany,
Bo tę niewolę ich rekompensuie
Tyśiącem pociech; także być nazwany,
Pleyzerem pleyzer być niemoże, który
Nie da miłości wziąć nad sobą gory“.

Družbacka zaczyna od słów

Uczcił misterną sztukę Kupidyna,

jakgdyby wprost zaczerpniętych z tekstu Raczyńskiego. A potem czytamy o tym Kupidynie:

W ręce pochodnię nad śnieg bielszą trzyma;
Z niey zamiast ognia woda długie sznury
Na sufit rzuca...

Z złota odlane w magnesie litery,
Przeciw Bożkowi wyryte na ścienie,
Wabią XIAŻĘCIA czytać charaktery,
Żeby w nim większe wznieciły płomienie,
A tę pochwałę miały mądre wiersze,
Z pracą poety ostatnie y pierwsze. [?]

W ten sens: „Ktoś tu iest, kto wchodzi w tę grotę,
Niech ci nie ciężą Kupida kaydany,
Bo ten na szali zważy twoię cnotę,
Czyś od Bogini godzien być kochany,
Słodkie Jey jarzmo, nie zow go niewolą,
Letkie, gdy za Jey chodzić będziesz wolą“.

Przytoczone ustępy, zdaje się, wystarczą, aby *Fabułę o Xiążęciu Adolfie* usunąć z pośród poematów oryginalnych a umieścić między przeróbkami (co że się kiedyś z nią stanie —

przeczuwał trafną intuicją wiedziony Pilat). — Wedle sposobu powyżej zastosowanego można całą nowelę francuską — szczególnie — zestawiać z ustępami naszej *Fabuły*. Zestawienie takie okazuje, że Drużbacka bardzo niewiele motywów (i to podrzędnych tylko) z pierwowzoru ominęła. Tak np. pomija pieśń nimf:

„*Soyez tendre, soyez fidèle,
Perséverez jusqu'au bout
Amant, vous toucherez le coeur de votre belle*“ i t. d.,

którą z miłym wdziękiem nieporadności tłumaczy Raczyński:

„Jeżeli w czym — to w kochaniu
Stale persewerować
Trzeba, a przy staraniu
Nigdy nie desperować,
Bo chociaż zda się, że miłość srożeie,
Przecież przetrwana za czasem wolnicie,
I tego, co konkuruie,
Skutkiem ukoronuie.
Więc czyie serce wspólny ogień pali,
Darmo się na swoy destyn niech nie żali“ i t. d.

U Drużbackiej Adolf „słów nie zrozumiał, ani pojął nuty“. — Nie mówi też nic nasza pisarka o wierszowanym epitafjum, wypisanem Adolfowi przez Zefira (w baśni pani d'Aulnoy jest ono przytoczone *in extenso*): z myśli wszakże tego epitafjum korzysta, obdarzając niemi Zefira, lub wypowiadając je od siebie, jako moral autorski.

Częściej niż opuszczenia spotkamy u niej modyfikacje motywów oryginału. Taką modyfikację mamy np. w przedstawieniu, jak Adolf dostał się do pałacu bogini: „— znenagła obaczył piękną Damę iedną, otwieraiącą kryształowe okno; w tymże momencie przybiegła ogrodniczka, a pomieniona Panna spuściła iey z filgranu złotego koszyk, do długiego wstąg pięknych przywiązany pasma, rozkazała iey nazbierać

weń kwiatow dla Bogini szczęścia; niedługo się ogrodniczka bawiąc, wykonała iey rozkaz“. Do tego miejsca Družbacka opowiada mniej więcej tak samo; dalej zaznaczają się różnice.

„Adolf, widząc to, bez omieszkania na kwiatach usiadł, y Nimfa przyciągnęła go do okna, (bo trzeba tak rozumieć, że płaszcz, który miał moc niewidzianym go czynić, mógł y lekkim; bez tey okoliczności bardzoby mu było trudno dojść tam tak szczęśliwie, iak doszedł)“.

Družbacka bawi się wysnuwaniem realistycznych konsekwencyj sytuacji.

Miarkuie XIAŻĘ, że mu uydzie sztuka,
Ponieważ od dwóch panien nie widziany,
Więc Ogrodniczkę y Nimfę oszuka;
Wskoczył na koszyk kwiatami usłany,
Usiadł na pączku najpiękniejszey róży,
Wszelką pomyślność sercu swemu wroży.

Ciągnie kosz Dama sznurowany wstęgą,
Ciężar niezwykły z fatygą winduie.
„Ty, Ogrodniczko, powiedz pod przysięgą,
Czy to nie koncept twoy ze mnie żartuie;
Znam twoię sztukę y zapewnem zgadła,
Żeś pod bukiety kamykow nakładła“.

Odmienne od baśni francuskiej *Fabuła* nasza przedstawia stan duszy Adolfa w czasie podróży powietrznej. „Jakożkolwiek miał niestrwożone serce Xiążę“ — czytamy u pani d’Aulnoy w przekładzie Raczyńskiego — „musiał się iednak obawiać, widząc się na powietrzu, w ręku tak młodego chłopięcia; tym sobie tylko dodawał serca, kiedy uznawał za boga Zefira... Tym sobie wybiwszy strach, począł uważać pilno wszystkie te mieysca, przez ktore przechodzili“... U Družbackiej Adolfowi „wątpliwość, rozpacz serce... osiadły“, „co moment prawie na swoy błąd narzyka“, „łaię młodości, porywczność przeklina“; później dopiero uspokaja go rozumowanie — to samo, co w oryginale francuskim.

Inaczej też wygląda u naszej, niż u francuskiej pisarki, pierwsza rozmowa Adolfa z boginią, kiedy księżę zrzucił przez nieuwagę swój płaszcz niewidzialny. U pani d'Aulnoy boginię, która „nigdy... nie widziała mężczyzn“, ogarnia zdumienie; Adolf pada przed nią na kolana i woła: „przeszedłem cały świat, żeby z zadziwieniem obaczyć twą niebieską urodę; ofiaruję me serce y wszystkie moje chęci; czy przyjmiesz to ode mnie?“ Bogini milczy zrazu, bo „nic ieszcze do tych czas była nie znalazła tak miłego swym oczom, iako to stworzenie“. Sądzi, że Adolf jest feniksem. Oprzytomniawszy z oszołomienia — z prostotą wypowiada swoją radość. — U Družbackiej ma ta rozmowa charakter awantury, stopniowo dopiero łagodniejącej. Ujrzawszy Adolfa, bogini popada w złość, a Nimfy robią „hałas“. Księżę „leży przy nogach, ani na krok puści Fortunney Pani“. Ona, „chcąc się pozbyć importuna prędy, każe mu przynieść wor pełen pieniędzy“. Wtedy Adolf wygłasza bardzo długą mowę; po niej dopiero bogini „patrzy mu w oczy, widzi, że nieszpetyny“, „srogość zaczyna nadgradzać miłością“, i „powoli odstępują [ją] fochy“.

Pod względem formalnym zarówno te, jak i wszystkie inne zmiany, wprowadzone do motywów *Fabuły* przez Družbacką, dadzą się określić jako amplifikacje.

Przyczyny i pobudki tych amplifikacyj są różne, stąd też i rezultaty ich treściowe mają rozmaity charakter. Jedną z przyczyn jest bezwątpienia wrodzona wielomowność naszej „dziesiątej Muzy“ czasów saskich, przenoszenie rozwlekłego sposobu mówienia ponad zwięzły. Drugą przyczynę stanowią, jak się zdaje, względy wersyfikacyjno-stroficzne: trudności nastroczające się poetce przy układaniu materiału powieściowego w zwrotki sześciowerszowe. Jeszcze inną, a bardzo ważką przyczyną jest skłonność moralizatorska Družbackiej; nie omija ona żadnej sposobności wypowiedzenia sentencji moralnej — czyto od siebie, czy też przez swoich bohaterów.

Adolf poluje — to pretekst do uwagi o pożytku polowania; bogini powiedziała coś niepotrzebnego — to racja do wyводу o „święgotliwości“ kobiet („bo ich języki są nieprzyjaciele, kiedy nim która bez potrzeby miele“). I tak wszędzie.

Największy wszelako dział amplifikacyj Drużbackiej ma źródło w jej dążeniu do szczegółowości i naiwnym realizmie. Przykłady szczegółowości mieliśmy we wszystkich prawie cytowanych poprzednio ustępach: i w opisie łowów roksolańskich, i w opisie burzy, i w opowiadaniu Zefira, i w przedstawieniu podróży napowietrznej. Już ta szczegółowość nadaje narracji skarbnikowej żydaczewskiej charakter bardziej realistyczny w porównaniu z panią d'Aulnoy. O swoistej zaś barwie tego realizmu decyduje dobór owych szczegółów.

Była panna respektowa i ziemianka, okazuje wielkie zainteresowanie przede wszystkim względem rzeczy praktyczno-gospodarskich. Mówiąc o kaskadach na wyspie bogini szczęścia, nie poprzestaje na opisie efektów, które one dają, ale dołącza informację techniczną: „kamienie płaskie mają iakieś dziurki“; w te biegną y zaś wracają przez rurki“. Przedstawiając ogród, nie tylko wylicza drzewa rosnące w nim, ale mówi o kształcie kwater: „w różne figury sadzone kwatery“, „laski niewielkie, umyślnie sadzone, w swej okrągłości iak wieńiec u panny; drugie zaś w kwadrat, gdzie ścieszki przestrojne; owe w tryanguł“. Opisując pałac bogini, rozpatruje najrozmaitsze szczegóły budowli i podkreśla kosztowność mebli.

Sporo uwagi poświęca sprawom jedzenia, o których niemal zupełnie milczy nowela francuska. Adolf, przybywszy do grotty Eola, odczuwa głód; żona Eolowa przeprasza go, że go niczem nie częstuje, „gdyż wiatry letkie iadaią potrawy“, a zresztą jest „zimno na kuchni“. O głodnym żołądku Adolfa słyszemy znów nieco dalej — w jego rozmowie z Zefirem. Na wyspie, zobaczywszy „stoły suto zastawione“, księżę nasz „ostrzy apetyt, bo kilka dni suszył“; materiał do dumań daje mu

przytem kwestja wyboru wina: tyle jego gatunków było, że Adolf „sam nie wie, ktore pić, iak nalać miarę; obrał podobno węgierskie a stare“. Zresztą — dodać trzeba, że przy tej uczcie karmił księżę prócz żołądka i oczy i uszy, a nawet mu „pod nos z kwiatami ktoś podsuwał słoie“; Adolf:

Czuł cztery zmysły, na piąty narzykał,
Że czego pragnął, dotąd się nie tykał.

Szczegółów zmysłowo-erotycznych więcej też u naszej literatki-ochmistrzyni, niż u hrabiny francuskiej. Jużemy poznali poprzednio swawolne zabawy Zefira z Nimfami. Adolf, kiedy dostał się między te Nimfy, —

Jakaś go płocha uniosła rozpusta:
Niech mnie tu warta lwow, tygrow obtoczy,
Muszę z tych którą pocałować w usta.

Nie czyni zresztą tego, „bo takie swywole w domu Bogini byłyby defektem“.

Do ustępów bezwątpienia najlepszych w całej *Fabule* należy krótka scenka miłosna z pożycia Adolfa z boginią.

Tu ład przebrała ADOLFA rozpusta,
Śmiałość swej Pani każe zayzrzeć w oczy,
Przymknie się do niej, pocałuje w usta,
Wiszących z karku pociągnie warkoczy
Mówiąc: o co mnie pytasz, czemu kusisz?

Więcej też niż pani d'Aulnoy robi Drużbacka wzmianek o szczegółach toaletowych. Nimfy na wyspie szczęścia —

Wszystkie pod barwą, w białey chodzą szacie,
Iedna robota, ieden model w kroiu;
Order przez ramię noszą na szkarłacie;
Głów ich opisać nie potrafię stroiu;
Oprocz kleynotow to tylko namienię,
W czym gust mam — włosy zwiiane w pierścienie.

W lustrze Nimfy sprawdzają, czy „włos pięknie leży, w stan wpadaią suknie“. Ogrodniczka, którą Adolf spotyka przed pałacem, „sukienkę kształtnie podkasaną miała, żeby szybkości iey nie zawadzała“. Podobnież bogini „bieży“ przez ogród „ukasawszy szaty“; dopiero „wstyd iey przypomniał opuścić po — — ka“. (Znowu niepojęta skromność nie pozwoliła wypisać „podołka“, choć jest on zupełnie jawny z rymu).

Wszystkie wogóle okoliczności życia na boskiej „insule“ przedstawia nasza poetka w duchu takiego realizmu. Zefir robi Adolfowi nadzieję (w czasie podróży), że go jaki bóg „przyimie za zięcia“. Z boginią fortuny bierze Adolf ślub katolicki: „śliczną parę obtoczyła stuła“. Są u bogów w zwyczajku „chrzciny“, nie słyhać natomiast o „rozwodach“.

Z takim samym ziemskim realizmem są przedstawione gesty bogów: „wietrzne Bogi otworzyły gęby“; Zefira matka „pod brodę pomuśnie“; pani Fortuny „z wdzięcznym uśmiechem ręką w rękę plaśnie“.

Starając się o szczegółowość, systematycznie przytacza Drużbacka *in extenso* dłuższe rozmowy i przemowy swoich bohaterów. Ich styl rozwlekły, moralizujący, nacechowany jest tą samą dosadnością, która przenika powieść całą. „Ja trzymam rożen, on weźmie pieczenia“ — mówi przenośnie o Adolfie Zefir. Adolf zwraca się do bogini: „Wierz, zem iest Xiążę, nie prosty pastucha“, o miłości zaś swojej powiada, że go „gwałtem ciągnęła na smyczy“. Podobnież wyraża się Zefir: „Tak nas obudwoch miłość ma na smyczy“. Kiedy między boginią a księciem powstają nieporozumienia, bogini wymawia małżonkowi, iż „zaczął brykać“ na jej „własnym chlebie“, przypomina, że chce z nim zażywać „słodocy, nie chrzanu“; wyrzuca też sobie swoją miłość, powiadając: „Ledwieś był go dzien tknąć się mych po...zek [= podwiązek]“: miara poufałości, jak na atmosferę baśni, dosyć rubaszna!

Tym samym sarmackim i, jak widzimy, dość śmiałym mimo wstydlivych kropkowań stylem przemawia Družbacka i sama od siebie. Myśliwy w puszczy „drze się gwałtownie, niby kot do szafy, biorąc po gębie z kolcow paragrafy“. Adolf „z ochotą w ciasny wiencierz włazi“ (to znaczy: zaczyna się kochać); „iuż iest za siecią, iuż wędą skaliczon“. W grocie „zasypia Xiążę; tu go sen obłapi miętkiemi ręki“; „Echo znać daie iako śpi, iak chrapi“. Budzi się z tego snu, „iakby mu ktoś dał pod nos finę“. Dostawszy się do pałacu bogini, Adolf „ze skury ledwie nie wyskoczy“, potem zaś „opływa... iako w maśle pączek“.

W tym stylu swoim nie zawsze posługuje się skarbnikowa żydaczewska zwrotami i obrazami utartemi; owszem wprowadza doń elementy nowsze. Eol przybywa do stolicy wiatrów „ostatni, iak szkiełko w bawełnie“. Fortuna puszcza ludzi „samopas, bez wodza, paszportu“. Czas staje „nad karkiem z dociekaiącym do życia zegarkiem“. Słyszymy o „magnesie instynktu“. Blask w pałacu bogini tak bije w oczy Adolfa, iż „ledwie nie trzeba było okulisty, żeby zbytniemu światłu umbrę przydał“...

Ten styl, rozwlekłość, realistyczna szczegółowość, moralizacje i humorystyczne zacięcie w niektórych ustępach zmieniły niepomatu koloryt francuskiej baśni — pomimo zachowania wszystkich prawie jej motywów: rozumie się — zmieniły na niekorzyść. Delikatne przedziwo sentymentalnych i fantastycznych nastrojów z noweli pani d’Aulnoy zamknęła skarbnikowa żydaczewska w mało dla tego celu odpowiedni „rubaszny czerep“ *Fabuły-gawędy*.

Czy niema w tej *Fabule* miejsc silniejszych, o większem napięciu poetyckiem?

Jest ich kilka niewątpliwie. Należą do nich przedewszystkiem te ustępy, w których zapomocą środków retorycznych

przedstawiane są uczucia miłości i zachwytu. (Wszystkie poetki polskie w tej dziedzinie były najmocniejsze!).

„Zapomniałem się, nie wiem, kędy stoję:
Czyli na ziemi, czym w Niebie, czym w Raiu;
Postąpić z mieysca y ruszyć się boię“...

„Uczulem w myślach niezbyte załogi,
Serce ściśnione mocnymi okowy...

Sen mnie odbiezał, serce mam w ucisku,
Miłość Bogini nad wszystko przekładam“.

„Za nic są u mnie te, co widzę, sprzęty:
Perły, rubiny, szmaragd, dyamenty.

To cel iedyny, do którego dążył,
To treść nadgrody, to skutek mey żądze,
To skarb; dla tegom cyrkul świata zkrążył;
To moje zbiory, to fanty, pieniądze:
Widzieć Boginią zbliska czy zdaleka“.

Czytając te i tym podobne urywki, uprzytomniamy sobie, że Drużbacka pisze w epoce po-morsztynowskiej, że jest rówieśniczką tak tęgiego stylisty, jak Wacław Rzewuski... Wraz z żywym opisem łowów roksolańskich i miłą scenką z małżeńskiego życia Adolfa i bogini wyczerpują one oryginalne wartości artystyczne *Fabuły*. Zdobywszy się na kilka ładnych szczegółów, nie umiała nasza zacna gospodyni ująć całości utworu w sposób jednolity i stosowny. Czar baśni z niego uleciał.

Powróciła ten czar poezji naszej dopiero Żmichowska, przerabiając motywy *Fabuły* na opowiadanie o królewicu w powiastce *Przędki*.

”OTO MÓJ DOM UBOGI”

— Oto mój dom ubogi!

Te słowa jednego z najpopularniejszych wierszy Karpińskiego, które nawet wypisano na jego grobowcu w Łyskowie, pod niejednym względem najlepiej go charakteryzują.

Jest to — przedewszystkiem — pierwszy w naszej literaturze poeta ubóstwa, pierwszy poeta, w którego liryce istotnie wydatną rolę ten czynnik odgrywa. — Kiedy będzie opowiadał w jednej z pieśni (II 30) o „szczęściu przy Dorydzie“, to przedewszystkiem powie, że kiedy na Dorydę patrzy, zapomina biedy. A potem — jakież myśl z zachwytów nad Dorydą się wyłoni? Oto:

Niech jak chcą gadają ludzie nieżyczliwi,
Jeszcze się przy mnie Doryda wyżywi.
Czyli palić słońce, czy bić będą sloty,
Dla jej miłości pójdę do roboty.

Gdy w innej pieśni (III 47) będzie wysławiał Zosię, jakież jej powie komplement?

— Zosia moje pieniądze.

Napisze też Karpiński utwór tak nowożytny w temacie, jak *Pieśń na drożynę*.

A ileż wzruszeń ekonomicznych okaże, kiedy będzie mówił o sobie!

— Otom wrócił uboższym, niż wyjechał z domu.

— To wiem, a tego nie wiem, czemum niepopłatny.

— Stało się! nie mam swojej, kopmy cudzą grzędę!

I tak dalej.

Kiedy mu wypadnie wspomnieć o swoich książkach, nie omieszka dodać, że zdobył je wielkim wysiłkiem finansowym: za to, „co gębie odjął“.

Możnaby powiedzieć, że miał on prawdziwą „intuicję ekonomiczną“, a ta może być pomostem, przez który dzisiejszemu czytelnikowi najłatwiej zbliżyć się do niego.

Pierwszy uosabia on w naszej poezji tę biedę inteligencją, której piewcą będzie później Syrokomla, której niezliczone odmiany będą przedstawiać noweliści i powieściopisarze końca XIX-go wieku.

Ten jego „nowy ton“ zyskał niezwłocznie serdeczny odzew wśród nowych zastępów czytelników, które wówczas literaturze polskiej przybywały. Półtorawiersz z poemaciku o „domu ubogim“:

...Wszystko tak jak było,

Tylko się ku starości więcej pochyliło —

stał się przecież tak popularnym, jak najdawniejsze przysłowia.

Był Karpiński niezamożny rzeczywiście. „Mierny stan“ w rozumieniu Reja i Kochanowskiego przerastał o wiele jego progi. Wiedział on, co to życie o niepewnem jutrze. Imał się różnych zawodów: omal nie został księdzem, próbował się w adwokaturze, bywał guwernerem i prywatnym sekretarzem, chodził dzierżawami... Wkońcu, zawiedziony w tych rozmaitych próbach, mając już po pięćdziesiątce, osiadł na „kolonji“ pod puszczą Białowieską i sam razem z najemnikami w szlafroku karczował swoją ziemię. — Wedle stawu grobla: żywił się kaszą i pierogami, gdy przecież do najpospolitszego menu w Czarnolesie, jak wiemy z *Fraszek*, wchodziła szynka!

Wrażliwość ekonomiczną miał nietylko dla siebie. Rozumiał i odczuwał, jak może mało kto jeszcze w tych czasach, niedolę chłopów i walczył piórem o zniesienie poddaństwa. — Ułożył też — on pierwszy u nas — pieśń o nędzy, nie mającej niczego na ziemi (II 26):

Ja, równym czlekiem stworzony,
Próżno pokarmu wyczieram,
Na hujne patrzę zagony
I z głodu przy nich umieram.

O wiek cały wyprzedził Karpiński pieśni o nędzy Gomulickiego i Konopnickiej.

Poezja jego nie jest wysoka, ani potężna. Nie jest też potężna ani wysoka sama osobistość. I w tym względzie „dom ubogi“ to symbol dobrze Karpińskiego wyrażający. — Śpiewał, że dla miłości Dorydy pójdzie do roboty, ale w rzeczywistości, jak wiemy, było inaczej: „Doryda“ właśnie upewniała go, że nauczy się najtwardszych robót, byle być z nim razem, ale on nie znalazł dla tego projektu dość odwagi. Zato od innej „Dorydy“ nie wahał się przyjąć w podarku imiennym 5000 złotych. — Przeświadczenie o własnej krzywdzie i nieuznaniu jego zasług popchnie go do niewczesnej złośliwości względem nieszczęsnego zdetronizowanego Stanisława Augusta...

Tak — ale... o tem wszystkiem wiemy z jego własnego *Pamiętnika*. Do najistotniejszych bowiem cech charakteru Karpińskiego należały miłość prawdy i otwartość. Ten drugi rys umocniła w nim jeszcze lektura mistrza Jana Jakuba. Jego szczerłość nie znała pohamowania, nawet gdy widział, że zraża sobie ludzi potężnych. Dzięki temu, jego pamiętnik, w którym wspomina zarówno o najboleśniejzych desperacjach narodowych, jak i o piersiach które całował, jest jednym z najciekawszych odbić duszy XVIII-go stulecia. Ciekawszy też on dziś dla nas od przeważnej części poezji Karpińskiego.

W tej poezji najbardziej znowu może do nas przemówić to, co ma w niej charakter pamiętnikowy. Nie są to tony w tej najczęstsze, ale bywają przecież. Przypomnijmy:

Właśnie wtenczas pogodne słońce zachodziło
I białych skał wierzchołki same czerwienilo,

Po których nad urwiskiem idącą drożyną
 Pasterz bydło popędzał; na dole rozwiną
 Sięci z czółnów rybacy...

Czytając to (*Podróż z Dobiecka na skały*), czujemy się niemal w atmosferze *Pana Tadeusza* i oceniamy prekursorskie stanowisko Karpińskiego w literaturze.

Mickiewicz sam wyznał, jak wiele mu winien. Dług ten zresztą głównie w innych rejestrach poezji Karpińskiego został zaciągnięty. Nie byłoby podobno ballad Mickiewicza, gdyby nie Karpińskiego sielanki. Za sprawą jednak tychże ballad, za sprawą późniejszej poezji polskiej — sielanki te zbladły nam bardzo i przeważnie możemy je traktować tylko jako pamiętki historyczne. Rzecz znamienita, że Karpiński miał doskonałą publiczność, która z jego utworów umiała wybrać najlepsze i przekazać ich pamięć w śpiewie i deklamacji pokoleniom następnym. *Laura i Filon, Duma Lukierdy, Tęskność na wiosnę, Przypomnienie dawnej miłości, Dobranoc Jacenta*: to niewątpliwie najwyższe punkty jego sztuki lirycznej i idyllicznej. W innych sielankach i pieśniach z trudem się wyławia strofy artystycznie nienaganne, jak ta np. (II 4):

Kiedy się trafią oczy przychylnie,
 Wprzód się szukają przez drogi mylne,
 Potem zdybane niby niechcący
 Rozpalają się w płomień gorący.

A popularność poezji Karpińskiego była olbrzymia. Co mówić o tem, że Mickiewicz nastrojał się na jego nutę! Toż, jak wiemy od niego samego, „niektóre najtkliwsze strofy“ jego pieśni umiał napamięć nawet — Repnin (bo Repnin — jako prawy syn swojej epoki — umiał, między innymi, także... płać, a w sielankach Karpińskiego łyły się strugami).

I do nas atoli żywo przemówią jego wiersze patriotyczne. W *Pieśni dziada Sokalskiego*, a zwłaszcza w *Żalach Sarmaty*

tętni prawdziwa miłość, prawdziwy żal, prawdziwie bolesna beznadziejność i wyrazy tych uczuć w niejednym ustępie nie osłabły. „Jęk to okropny“: już o tej poezji można powiedzieć. W zamęcie katastrof narodowych pojęcia wieku oświecenia nie dawały żadnego oparcia: więc biedny „śpiewak Justyny“ mógł aż tak zwątpić:

Ten język i te wiersze słowami polskimi
Może za sto lat znane nie będą w tej ziemi...

I oto ten człowiek o tak mozaikowej naturze, człowiek bez wielkich pasyj, bez wielkiej wyobraźni, bez wielkich horyzontów umysłowych, miał stać się autorem dwu pieśni, których popularność prześcignęła wszystko, cokolwiek przedtem i potem wydała poezja polska.

Jego „dom ubogi“ okazał się właśnie doskonałą pracownią, aby takie pieśni stworzyć. Jego skromny talent okazał się najlepszym *medium* dla wyrażenia uczuć o tak rozległej skali powszechności. Były to najszczęśliwsze momenty w jego pracy poetyckiej. Ani w jednym szczególnie tych pieśni nie zawiódł go takt artystyczny.

Wyrosły one z prawdziwej religijności, w której nie było wprawdzie podniebnych lotów, ale była ludzka szlachetność pojęcia, a z nią razem korność i siła wiary. Występował Karpiński „przeciwko fanatyzmowi“ (II 13), ale przejmowali go oburzeniem i deіści (I 6). Malując wobec nich wielkość Boga, zdobył się na kilka wierszy, które bez wstydu mogłyby stać koło hymnu Kochanowskiego:

Kto może własną siłą dojść do słońca?
Kto z planetami na ich kręgu siedzie?
Kto firmamentu od końca do końca
Nieprzemierzoną rozległość przebędzie?

Uczuciom i smakowi dotrzymała kroku kultura literacka. Nie kusił się Karpiński o szczególną oryginalność. Przeciwnie:

sięgnął pamięcią do skarbcza tradycji — do starej poezji hejnałowej. Znalazł w niej rytm, znalazł wypracowane obrazy poetyckie. Jeden z dawnych hejnałów zaczynał się od słów:

Hejnał świta, juźci z morza
Rumiana powstaje zorza.

W innym była zwrotka, zawierająca cały schemat kompozycji:

Człowiek, pan stworzenia wszego,
Oczy ze snu powszedniego
W niebo wzniołszy, Stwórcę świata
Wielbi po śnie w wszystkie lata.

Śpiewanie „wszelkiego żywołu“ na cześć Boga było stałym tematem tej poezji. — Gdy po przeczytaniu się w najlepszych jej okazach powtórzy się sobie „pieśń poranną“ Karpińskiego — doznaje się wrażenia, że to jakaś antologia dawnych motywów hejnałowych. Pod względem znów frazeologii może się ta pieśń wydawać antologiczną w stosunku do *Psalterza Kochanowskiego*.

W niczem to jednak nie uwłacza tej pieśni! Jakikolwiek były źródła Karpińskiego, okazał się on prawdziwym poetą w korzystaniu z nich: stworzył całość odrębną: zwartą, zwięzłą, przejrzystą, prostą i wymowną. Przemówiła ona nie do tysięcy już, ale do milionów. I miliony powtarzają ją już bez mała półtora wieku, a nie straciła świeżości.

Świeżą jest też ciągle — od tyluż lat powtarzana — ta druga pieśń, która oddaje w opiekę Boga nawet królestwo snu...

Kiedy ranne i Wszystkie nasze to najważniejsze pobudki, byśmy wdzięcznie wspominali poetę „domu ubogiego“.

”S E R C R O Z K O S Z E N I E Z M I E N I O N E”

Po przerwie lat dziewięćdziesięciu dwóch doczekała się nowego przedruku powieść księżnej Marji Wirtemberskiej *Malwina, czyli domyślność serca*.

Jest to jeden z najszacowniejszych zabytków naszego dawnego romansopisarstwa. Wydana pierwszy raz w r. 1816, zdobyła sobie *Malwina* odrazu dużą poczytność i w ciągu lat dwunastu (do r. 1828) miała jeszcze trzy edycje. Sława jej wyszła nawet za Chrobrego szranki, gdyż przełożono ją na język francuski (przyczem i ten przekład miał dwa wydania: 1817 i 1822 r.), a następnie na rosyjski (1834 r.). Później, gdy pojawiło się wiele nowych talentów romansopisarskich i produkcja powieściowa niesłychanie wzrosła, publiczność czytająca zapomniała o *Malwinie*. Czytali ją i wspominali tylko historycy literatury: w dziejach bowiem naszej sztuki literackiej przypada *Malwinie* miejsce wcale zaszczytne.

Współczesnych czytelników musiała *Malwina* przykuwać przede wszystkim swoją intrygującą fabułą, pełną tajemniczości i niezwykłości. Był to czas, kiedy w całej Europie zaczytywano się romansami sensacyjnymi, a Walter Scott opromieniał motywy fantastyki i sensacji blaskiem świetnego arcyzmu. U nas — poza kilku (nieszczęśliwymi) powieściami pani ministrowej Mostowskiej — nic w tym zakresie nie było. Księżna Marja z powodzeniem tę lukę naszej literatury zapełniła, konstruując w *Malwinie* akcję zajmującą i zgrabną, chociaż dosyć dziecinną. Tajemnicze pochodzenie głównego bohatera (który dopiero pod koniec wyraźnie okazuje się księciem); bliźniacze jego podobieństwo do drugiego człowieka (który dopiero

w końcu okazuje się być jego bratem), podobieństwo, sprawiające, że przez długi czas nie wie się, że to są dwie różne osoby, a nie jedna; i wreszcie zaprzysiężenie przez bohaterkę jednemu z tych bliźniaków (oczywiście rozkochanemu w niej), że nie będzie się starała dociec tajemnicy, która go otacza: oto główne motywy tej akcji. Są one dla nas dzisiaj raczej zabawne, niż wstrząsające; musimy jednak pamiętać, że to są motywy prastare i że ich siła w zakresie oddziaływania na wyobraźnię czytelników była stwierdzona doświadczeniem stuleci: są więc już przez swój wiek niejako dostojne. Historia zgubionego dziecka, które jako dorosły człowiek dopiero trafia na swoją rodzinę — to jeden z najczęstszych tematów powieściowych od czasów starożytności aż po Waltera Scotta i Dickensa, a w naszej literaturze mamy go przecież jeszcze w *Panu Jowialskim*, gdzie dzięki klasycznej „myszce na łopacie“ Ludmir dowiaduje się, kto go rodzi. Podobnie i motyw bliźniaczego podobieństwa dwóch ludzi znajdziemy nie tylko u Plauta, Moljera (w *Amfitrionie*) i Szekspira (w *Komedji Omyłek* i *Wieczorze Trzech Króli*), ale jeszcze i w późniejszej o parę lat od *Malwiny* powieści Waltera Scotta (pisarza pod wielu względami zupełnie już nowoczesnego) p. t. *Opat*. Cóż dopiero mówić o motywie zaprzysiężonego sekretu! — Księżna Wirtemberska umiała z tych wszystkich motywów wydobyć wiele efektów i rozłożyć je z prawdziwym talentem kompozytorskim.

Prastare zaś motywy powieściowe zostały tu skąpane w arcy-modnem w początkach XIX-go wieku świetle księżycowem i niemniej modnej melancholji. Gust do księżycowej dekoracji i upodobanie do nastroju melancholicznego należą do najznamienniejszych rysów tej epoki. Stylizowały się te upodobania według wzorów *Pieśni Osjana*, a wcale nie miały rychło minąć: owszem, miały się wzmocnić wkrótce w poezji romantycznej. Księżyce *Malwiny* są poprzednikami księżyców

Mickiewicza, Słowackiego, Goszczyńskiego, a jej melancholizny bohater jest jakby poprzednikiem Waława z *Marji Malczewskiego* („dzikie wychowanie, tyle chwil przepędzonych wśród odludnych puszcz, tyle godzin, gdzie nic koło siebie nie widział prócz pustyni i samotności, wrażenia mocne na młodym moim uczyniły umyśle i pomnożyły ten popęd niezwrócony do melancholji, którego prócz tego z pierwszym tchem życia z sobą przyniosłem“: tak mówi ten bohater o sobie: jakże podobnie do tego, co będzie mówił Waław o „stepowej i dzikszej umysłu pustyni“!) Jest więc *Malwina* ciekawym dokumentem okresu preromantycznego w literaturze polskiej.

Ciekawsza może jest ta powieść dla dzisiejszego czytelnika ze względu na szczegóły obyczajowe. Nie mamy wprawdzie tych szczegółów dużo (choć autorka starała się odmalować „obraz teraźniejszego społeczeństwa“): realizm powieściowy był u nas wtedy dopiero w zaczątku; bądź co bądź — to, co jest, jest zajmujące. Któż nie przeczyta z zaciekawieniem takiego np. opisu „uczęszczanej oberży“ w Warszawie:

Wojskowi od piechoty i od jazdy; kupców kilku na jarmark przybyłych; szlachcic stary w piaskowej opończy; młodzik w szerokim surducie, niezmiernym kołnierzu, z czubem nastrzępionym; aktor wybladły; oficjaliści od różnych dykasterjów; żyd bogaty; z posępnem czołem bezżeniec, co w domu obiadu nie miewa; doktor, co już do domu na obiad trafić nie mógł, i wiele innych mniej więcej ciekawych figur stół wkoło obsiedli. Butelek dość było na stole, wrzawy dość w pokoju. Wszyscy stołownicy razem gadali; w rogu sali panienka nieszpeta na zlej grała harfie, której stary basetlista i skrzypek niepoczesny towarzyszyli. Gospodarz domu z serwetą w rękę uwijał się na wszystkie strony. Drzwi ustawnie przytwierzano, a wieczne dryndulki, tłukąc się po bruku i łącząc się do tysięcznych ulicy hałasów, czyniły tę scenę najdoskonalszą przeciwnością ciszy i pokoju!

Tak więc z różnych względów jest *Malwina* ciekawą pamiątką. Nie te względy jednak nadają jej historyczne znacze-

nie. Wysoką rangę w dziejach naszej literatury ma ta książeczka przede wszystkim przez to, że jest pierwszą polską powieścią psychologiczną. Portret duchowy swojej bohaterki stara się księżna Wirtemberska nakreślić z całą precyzją i z całą subtelnością. W tym celu posługuje się (ona pierwsza w Polsce) wcale misterną techniką. Daje nam naprzód w ogólnych zarysach tylko poznać Malwinę z rozmowy i zachowania się; potem dowiadujemy się z listu nowego znajomego, jakie Malwina na nim zrobiła wrażenie; a dopiero w III-im rozdziale „czytelnik jaśniej dowiadyuje się, kto była Malwina“, poznając dokładnie przebieg jej życia i usposobienie. I na tem jednak charakterystyka się nie kończy: po paru rozdziałach dowiadujemy się nowych szczegółów, po kilku następnych — jeszcze innych. Tych szczegółów jest sporo, gdyż autorka specjalny nacisk kładzie na indywidualizm swojej bohaterki:

Malwina rozum miała właściwy. Wszystko widziała, nie wiem, czy lepiej, ale inaczej, jak wszyscy, co dawało jej myślom i wyrazom coś szczególnie miłego.

Pierwsza to bodaj w literaturze polskiej osoba tak scharakteryzowana i z tego rodzaju urokiem: oryginalności!

Tej to interesującej i miłej osoby historję serdeczną opowiada powieść: jest to miłość — tęskna, a pełna przeszkód, niepewności i wahań, i przytem zacieniona tajemnicą. Jej prosty a melancholijny charakter doskonale przedstawia ładna piosenka, śpiewana przez Malwinę z akompanjamentem gitary (piosenka zresztą przełożona czy przerobiona z francuskiego):

Być kochaną, jak się kocha,
Znaleźć duszę do swej duszy,
Czyliż to prośba zbyt płocha,
Co niebios nigdy nie wzruszy?

Szczęścia domyślne marzenia,
Serc rozkosze niezmienione,
Próżne uczuć mamienia,
Nie bądźciecie uiszczone!

Coprawda w końcu powieści — wbrew tej piosence — „szczęścia domyślne marzenia“ zostają „uiszczone“ najzupełniej: smutek więc jest tu tylko przemijający. Piosenka ta jednak ma w sobie prawdę więcej niż powieściową, bo — prawdę życia samej autorki. Jest bowiem *Malwina* w dużej mierze powieścią autobiograficzną. Charakteryzując bohaterkę, księżna Marja odmalowała swój własny portret duchowy, nie tając nawet tego tak bardzo przed czytelnikami. „Żeby czytelnik — powiada w jednym miejscu — tak dobrze znał Malwinę, jak ja, to może tak dziwaczne [jej] uczucia pojałyby i wytłumaczył“. Tak samo i część historii życia Malwiny — to historia życia księżnej. Można się domyślić, że i wszystkie tęsknoty i „marzenia“ bohaterki są obrazem osobistych przeżyć autorki. Tak więc powieść nabiera osobliwej wartości — dyskretnego pamiętnika; tem on ciekawszy, że napisany przez kobietę inteligentną, wykształconą, wrażliwą, sympatyczną, a przytem prawdziwie nieszczęśliwą.

Księżna Marja — Czartoryska z domu — wychowana w atmosferze wysokiej kultury umysłowej i obywatelskiej dworu puławskiego (nawiasem wspomnieć warto: uczennica Książnina, który w niej podobno się kochał), — wydana została za ks. Ludwika Wirtemberskiego dla widoków dyplomatycznych i znalazła w tem małżeństwie tylko pasmo nieszczęść — i to nietylko osobistych (ks. Ludwik był dzikim pasjonatem, który potrafił nawet chorą w połogu żonę z wściekłością „za włosy wyciągnąć z łóżka“), ale i nieszczęść, dotyczących poczucie narodowe: ks. Wirtemberski, jak wiadomo, podle zdradził Polskę w r. 1792; ks. Marja uzyskała wtedy separację —

za cenę pozostawienia pod opieką męża jedyne go synka; miała wtedy lat dwadzieścia cztery...

Gdy sobie uprzytomnimy te fakty z życia autorki — przestajemy widzieć w melancholji *Malwiny* jedynie odbicie mody literackiej, a słowa piosenki gitarowej: „być kochaną, jak się kocha, znaleźć duszę do swej duszy“ nabierają szczególnego wyrazu. Ten pierwiastek pamiętnikowy jest najciekawszym i do dziś dnia żywym — jako karta z historii ludzkiej — pierwiastkiem powieści. To niezgasła dotąd wartość *Malwiny*. We wszystkich uwagach psychologicznych i aforystycznych powiedzeniach o życiu (a sporo ich w powieści) wyczuwa się prawdę własnych obserwacji i własnych doświadczeń kobiecych ks. Marji. Oto parę przykładów. W pierwszym rozdziale tomu II-go *Malwina* oczekuje przybycia kochanego Ludomira i przysłuchuje się odgłosem ulicy. W toku tego opowiadania zjawia się taka uwaga ogólna:

Niema tej osoby, któraby w troskach i niecierpliwości oczekiwania nie doświadczyła niekiedy po wielkich miastach męki tej przysłuchiwania się turkotowi każdego pojazdu, które przybliżając się i mijając znowu, coraz dają i odbierają nadzieję.

A oto inny aforyzm:

Szczęśliwą jest rzeczą w życiu być kochanym. Ale ja dokładam, że kochać jest już szczęściem, może nawet pierwsze przewyższającym. Kiedy kto bardzo kocha, tem samem myśli, dusza, serce jego są zajęte. Żadna godzina nie jest obojętną, dnie jak najmilej są napełnione... jedynem zajęciem, ...jedyną myślą.

Spostrzeżenia te nie są dla nas odkrywcze, ale pamiętajmy, że to pierwszy żywy głos kobiecy o tych rzeczach w literaturze polskiej. Dorobek dawniejszych polskich pisarek — Drużbackiej, ks. Urszuli Radziwiłłowej, Mostowskiej — blednie wobec *Malwiny*. Można też śmiało powiedzieć, że w zakresie

psychologizacji powieściowej bliżej od *Malwiny* do Nałkowskiej, niż od Drużbackiej do *Malwiny*.

Dając bardzo różnorodną treść w swojej powieści, starała się ks. Wirtemberska i o różnorodność stylu. Styl ten — naogół prosty i prawie naturalny — ujawnia pewną dążność do charakterystyczności w dialogach i scenkach rodzajowych, a zupełnie specjalnego zabarwienia nabiera w ustępach, w których chodzi o przedstawienie stanów uczuciowych. Ks. Wirtemberska rozumie, że nie dość jest w tych wypadkach czytelnika poinformować, ale że trzeba go wzruszyć, szczególnie pobudzić jego imaginację. Jakoż posługuje się osobnymi środkami w tym celu. Jednym z tych sposobów uwydatnienia intensywności treści uczuciowej są superlatywy.

Oto — oczom wzruszonej bohaterki odsłoniła się „łaka n a j z i e l e ń s z a , k r ę g i e m n a j p i ę k n i e j s z y c h d r z e w o t o c z o n a “. „Ranek najpiękniejszy, najpogodniejszy dzień obiecywał“. „Najprzyjemniej“ odbywała się wycieczka w „krajnie najpiękniejszej“. Zabawa trwała „jak najweselej“. „Niestety! najszcześniejsze [dni] zawsze najprędzej mijają!“ „Szczęście nad wszelkie wyrazy“ zaciemnia się. „Tysiączne troski“ wcisnęły się raptownie w duszę Malwiny. Utrudza się „najsmutniejszymi myślami“. Płynie to z „niewypowiedzianego uczucia, które się objawia w najgłębszym westchnieniu“, „najtkliwszej litości“, „najczulszym rozrzewnieniu“. Przykłady te są zebrane z kilku stronicy tylko...

Obok superlatywu używa ks. Wirtemberska wyrażen obrazowych — wcale oryginalnych nieraz i przekonujących.

Kilka słów wyrzeczonych [przez Ludomira] stały się [dla Malwiny] urokiem, który ją z nader milego oczarowania ocucił. Ta zielona niewiadomości zasłona, która jej oczom przyszłość i własne zakrywała serce, spadła raptem.

Inny przykład:

Te małe codzienne starania, przyjemności, przysługi są dla serca t e m, c z e m s ą k w i a t y w naturze. Życie słodzą i ubarwiają tak, jak kwiaty stroją i umilają krainę.

Oczywiście — nie jest to wszystko rewelacją artystyczną. *Malwina* jest raczej prymitywem, ale prymitywem miłym i pełnym zasługi. Pierwszy to głębszy wyraz kobiecego serca w naszej literaturze i jedna z pierwszych prób stworzenia w naszej prozie słownictwa uczucia. W łańcuchu rozwojowym polskiej prozy uczuciowej, której najświetniejszym ogniwem jest dziś Żeromski, jednym z pierwszych ogniw jest *Malwina*.

Ma ona urok ciągle żywej prawdy psychologicznej i powab „stylowości“ już dawno minionej epoki.

T O W A R Z Y S T W O F I L O M A T Ó W

W roku 1924 minęło stulecie od dnia, kiedy dziesięciu Filomatów i dziesięciu Filaretów wileńskich skazano na wywiezienie z „polskich gubernij“, w których, jak opiewał tekst wyroku, „myśleli szerzyć nierozsądny nacjonalizm polski za pośrednictwem nauki“. Rocznicę tę przypomniały i upamiętniły w sposób godny dwie wartościowe publikacje: zbiór ciekawych i pięknie napisanych studjów Stanisława Pigonia, dotyczących dziejów procesu Filaretów, i obszerna antologia tekstów filomackich, ułożona i opatrzona doskonałym wstępem i objaśnieniami przez Aleksandra Łuckiego.

Dzięki tym publikacjom nie upływa ta rocznica pod wrażeniem efektownego, lecz taniego wystąpienia dwóch pisarzy, którzy to pisarze zaproponowali nam właśnie „przewyciężenie filomatyizmu“ i jego „egzekucję“. Usłyszeliśmy od nich, że Filomaci było to pospolite tylko kółko studenckie, pozbawione szerszych zainteresowań, a zorganizowane w imię banalnych haseł, zaprawionych „pedagogicznym sosem“ — bez żadnego „zapału i górności idei“. Tak ostry werdykt oparto na argumentach niemałego też efektu: w większości bowiem wywodzić się one miały od... Mickiewicza, ze stosownej interpretacji jego listów. Dla Mickiewicza — mówiono nam — Towarzystwo Filomatyczne mogło mieć niejakię znaczenie w początku, gdy jeszcze był młodym chłopcem bez szerszego w świecie rozglądu; niebawem jednak zrobiło mu się tam „duszno i ckliwo“, poczuł „konieczność oparcia się o siebie“ (nawiasem mówiąc, obraz wątpliwej wartości plastycznej), popadł w scysje z Filomatami, zaczął patrzeć na nich „niemal z politowaniem“, ba, wzgardliwie.

Tu już jednak nasuwała się wątpliwość: czy aby autentycznego Mickiewicza powołano do rozprawy? „Despota duchowy“, przeniknięty „indywidualizmem twórczym“ i „zaufaniem do wielkości własnej“, „wyniosły“ w stosunku do otoczenia? — Czy to przez pomyłkę nie portret całkiem innej osoby? Konfrontując go z Mickiewiczem, jakiego znamy, możemy powiedzieć, że portret ten odpowiada częściowo tym instyktom, które poeta upostaciował w Konradzie, ale tym właśnie, za które... oddał Konrada we władzę diabła. W charakterze Mickiewicza były przecież jeszcze inne pierwiastki: był w nim „kochanek druhów“, był w nim ten, co zczasem stworzy postać księdza Piotra, a już w październiku 1824 r. ofiarowuje Zanowi z dedykacją egzemplarz *Tomasza a Kempis*. Trzeba się liczyć ze skomplikowaniem jego natury, kiedy się rozważa jego nieporozumienia z przyjaciółmi — Filomatami. I jeśli będziemy patrzeć na rzeczy po ludzku, nie zawsze bodaj będziemy mogli jemu przyznawać w tych starciach słusność. Dziwaczne pisanie Zana pewno, że jest irytujące, i rozumiemy, że mogło denerwować Mickiewicza, kiedy od niego wyczekiwał określonych i upragnionych wiadomości. Że jednak temuż Zanowi nie uśmiechała się *à la longue* rola „pośrednika“ pomiędzy Mickiewiczem a panią Puttkamerową, temu nie każdy może się dziwić. Dzisiejszy oskarżyciel Filomatów wyrzucał Zanowi uchylanie się od tak „drobnej przysługi“. Rzecz zapatrywać, ale myślę, że i dziś dla niejednego, nawet za cenę przyjaźni Mickiewicza, takie przysługi byłyby raczej ciężkie. Trudno też chyba się dziwić, że Filomaci nie mogli się zorientować w sentymentowym rozdwojeniu Mickiewicza — pomiędzy Marylą a „Kleopatrami“! Samotnik kowieński, rozstrojony i zgorzkniały, zwracał się czasem rzeczywiście do swoich przyjaciół ze słowami ostreimi i zgryźliwymi: wzywa ich raz, aby mieli choć „kilka gran“ jego „szaleństwa“; kiedy indziej odpowiada im na jakieś uwagi, że „do tego przyszedł, iż nie

żąda przyjaciół, ale pochlebców“. Otóż Filomaci nie chcieli ani udawać szaleństwa, ani pochlebiać: owszem, przywykli do szczerzej oceny wzajemnej, aczkolwiek zdawna uznawali „naczelnosc“ Mickiewicza wśród siebie, nie cofnęli się przed zrobieniem mu gorzkich wymówek, gdy jego „szaleństwo“ wydało się im niebezpieczne. Zabawna jest metoda rozważania słuszności w owym sporze, gdy się na jednej szali kładzie programową bezwzględność młodzieńczego idealizmu Filomatów, a na drugiej późniejszą wielkość Mickiewicza. Każdy, kto o tem czyta w *Korespondencji Filomatów*, musi chyba odczuć, że ma do czynienia z szczerą przyjaźnią, która nie tylko umie współczuć, ale i sprzeciwić się szlachetnie. Sam zresztą Mickiewicz ułatwia to odczucie: bo na kilka wzmianek gniewnych i cierpkich ileż przypada u niego słów najserdeczniejszych o „rodzinie filomackiej“. Po bardzo krytycznych nawet kiedyś uwagach powiedział przecie te słowa, które już same byłyby dostateczną legitymacją kółka filomatycznego: „To, czem jesteśmy i dla siebie samych i dla drugich, winniśmy może temu... Towarzystwu“.

Jakież było to Towarzystwo? — Okoliczności historyczno-psychologiczne sprawiły, że wyobrażano je sobie przez czas długi niezupełnie zgodnie z prawdą. Pisze o tem bardzo dobrze Pigoń: „Dziejowość znaczenia w kolejach polskiego patryjotyzmu przydana została Filomatom... troszeczkę mimo ich woli, a w każdym razie poza spodziewaniem, przez przypadek zewnętrzny, przez fakt procesu i jego przebieg“. Filomaci nie byli spiskowcami politycznymi i nawet kwestje polityczne nie wchodziły do ich programu. Dzisiejsi ich oskarżyciele robią im z tego powodu najcięższy zarzut. Ale zarzut taki jest możliwy tylko przy gruntownem niezrozumieniu nastroju społeczeństwa owej epoki i lokalnych warunków (które nie pozwalają przecie na porównanie Filomatów z późniejszymi Podchorążymi, ani nawet z Towarzystwem Patrjotycznym!). Filo-

maci nie zamykali przed sobą widoków jakiejś politycznej akcji w przyszłości, ale nie chcieli spiskować bez sensu; w tem rozumieniu Mickiewicz był największym wśród nich „passywi-
stą“ (*Korespondencja Filomatów* III, 361). Zato, kiedy mimo ich woli sprawa ich stała się polityczną, umieli się zachować godnie i nie potrzebowali w tym zakresie brać lekcji od spiskowców warszawskich.

Ich program był rzeczywiście programem kółka samokształcenia: naukowego i społecznego. „Doskonalenie się własne, przykładanie się według możliwości do wzmagania powszechnego oświecenia, udzielanie wszelkiej wzajemnej pomocy“: takie cele wymienia jedna z głównych ich „ustaw“. Nieco późniejsza „ustawa“ nakazuje członkom towarzystwa utrzymywać „zamiłowanie rzeczy ojczystych“, „obudzać chęć do nauk“, „wzmagać w miarę sił narodową oświatę“. Hasła to nieoryginalne i nienowe: zapewne. Powiedziano o nich, że są oparte na „schemacie racjonalistycznego myślenia“! Ależ ten właśnie myśli tępo-racjonalistycznie, kto sąd o Filomatach opiera na samym ich programie. Trzeba być względnym — nawet przy ocenie ich osiągnięć, bo Towarzystwo miało się rozwijać przez czas dłuższy, a trwało tylko lat pięć. Osiągnięcia te zresztą przedstawiają się dziś wcale pokaźnie, w dziesięciu tomach *Archiwum*, i ujmują systematycznością i konsekwencją, zwłaszcza gdy sobie przypomnimy, ile to u nas ciągle jeszcze powstaje pism, które kończą się na pierwszym numerze, a które inicjowane są niezawsze nawet przez młodych, jak Filomaci, chłopców, ale czasem i przez starych literatów! Ważniejsze jednak pytanie to: jakie było ich życie, jaka jego atmosfera?

Pewno, że było tam wiele rzeczy śmiesznych: dużo przesadnej formalistyki, ogromne „zasadnicze“ dyskusje (które Józef Tretyak słusznie przyrównał do mów Buchmana), niemało nawet sztubactwa (jak w „pacierzu filareckim“). Bo to młodzi,

naprawdę młodzi chłopcy! — Ale tych chłopców ożywia zamiar, który tak trzeźwy człowiek, jak Prus, nazwał „kolosalnym“: myślą o „odrodzeniu narodu, narażonego na podłość“. Zaczynają od siebie, od pracy nad sobą, a to jest szczególnie miłe, że, nie oddając się łatwej akceptacji świata, nie wynoszą się jednak nadeń (miara trudna dla wszelkich moralistów, satyryków i publicystów!). Mają plany rozległej społecznej działalności i przygotowują się do jej zorganizowania (Prus nazwał ich nie bez słuszności prekursorami „pracy organicznej“). Są zaś doskonałymi praktycznymi psychologami: rozumieją dobrze zasadę stopniowania, znaczenie rygorów, terminów i zobowiązań; sami sobie je uchwalają. Rzecz znamienita, że Mickiewicz jest w tym kółku największym formalistą i nie znosi żartów na temat „ustaw“ i przepisów.

W formach przez siebie utworzonych pracują Filomaci z ła-dem i wytężeniem; osiągają wszechstronność umysłową i zrozumienie znaczenia krytyki rzeczowej; stają się zastępem prawdziwej inteligencji. Mogą też surowo sądzić współczesną sobie Warszawę. — Dzięki entuzjazmowi pracy spoufalają się z nauką, a nie jest to, jak mówił Zan, owa „nauka uporczywa, głucha“, co „samemi żyje druki, samych druków słucha“, lecz żywa. Tak osiągają prawdziwą kulturę umysłową.

Nie znają co to nuda! Świadczy o tem (rzecz, której nie da się skłamać) humor, zawarty w ich listach, świadczą ich wesołe zabawy, ich wierszyki przy „śpiewodajnem winie“ recytowane. Panuje w nich zupełna szczerość, która każe chwalić miód, „tylec zającowy“, „biskopteczki i flaszczyki“, i komponować uroczyste wiersze w rodzaju: „Wielka kiełbaso, któż cię uczcić zdoła?“ Obok motywów smakoszowskich niemałe miejsce zajmują anegdoty i plotki lokalne, rubaszne nieraz (acz dodać trzeba, że jeden tom poezji filomackiej zawiera rubaszności mniej więcej tyle, ile jej dziś potrafi zmieścić jedna recenzja teatralna); należną pozycję zajmuje i „łagod-

na dziewkolubaska cnota“. Najnaturalniej jednak zahacza ich humor także o rzeczy naukowe (ktoś tam idzie np. „jak Kant zadumany“) albo literackie („więc pękają Karpaty, rodzi się mysz goła“ np.) — jako im bliskie, codzienne. Owiewa ich ten „duch żartu i mistycyzmu“, o którym mówił Mickiewicz przy jednym z projektów organizacyjnych.

Innym elementem ich humoru jest pasja do obserwowania drobiazgów rzeczywistości, gestów, cech mowy, manjactw osobistych... W związku z tem pozostaje ich przenikanie się wzajemne, humorystyką zawsze zamaskowane, a widoczne choćby w tych zabawnych „pozdrowieniach filomatycznych“ w ich korespondencji („Adam Jezowi — spania i powodzenia“, „Józefowi Jarosz — humoru, nadziei“, „Tomasz Józefowi — zdrowia i wesołości“, i t. p.). — W myśl zasad Towarzystwa rozraczali nad sobą Filomaci troskliwą opiekę wzajemną: a że byli to przeważnie chłopcy biedni, więc sprawy butów, płaszczów dziurawych i pożyczek płaczą się w ich pismach ze sprawami najgórnijeszemi. Stać ich zresztą było na przyjacielską troskliwość i w większych rzeczach (gdy np. taili przed Mickiewiczem śmierć jego matki, przerażeni jego „splinami“). Oceniali to wszystko nawet wtedy, kiedy krytykowali „Towarzystwo“. Mickiewicz, pisząc o niem w gorszych już dla niego czasach, podnosi jednak jako trwałą wartość „ducha prostoty w obejściu się, poufności, szczerości“, na dalszym dopiero planie umieszczając konstatację: „Pisaliśmy i dosyć często i nieźle“...

Co Mickiewicz zawdzięczał Filomatom, a co oni jemu, to trudno dzisiaj określić, bo Mickiewicz *magna pars fuit* Towarzystwa i za najwybitniejszego w niem był uznawany. Trudno też określić, co zawdzięcza filomatomowi późniejsza twórczość Mickiewicza: realisty, humorysty, autora najjaśniejszego w literaturze polskiej poematu. To tylko można powiedzieć, że wiele świetnych motywów tej twórczości wykazuje

żywe podobieństwa do motywów szkicowej, domowej, naiwnej jeszcze miejscami literatury filomackiej.

W każdym razie w kole Filomatów jest ta młodość ducha, ta przyjacielskość, która ożywia wszystkie dzieła Mickiewicza, która przez całe życie była mu nieodzowna. *Oda do młodości* nie z romantyzmu tylko i z filozofji XVIII wieku się urodziła, ale i z tej atmosfery. A w niej przecież, jak przepięknie powiedział Lenartowicz, zawarte są już „wszystkie sny i wszystkie cele“ Mickiewicza.

To też wspominając Filomatów, możemy — mimo wszystkie zakusy „egzekucji“ nad ich sławą — z pogodą powtórzyć wiersze pieśni, która po nich została wieczystą pamiątką: *Hej, radością oczy błysną!*

"P O T Ę Ż N E O K O" M I C K I E W I C Z A

1

Mickiewicz jest dla nas ciągle poetą nie tylko największym, ale i najbliższym, wręcz aktualnym. Miałyby się też nieraz ochotę powtórzyć za jednym z dawniejszych krytyków, że poeta ten nie potrzebuje ani komentatorów, ani objaśnień. A jednak byłoby to mniemanie niesłuszne. Bo i Mickiewicz — tak samo, jak wszyscy inni poeci — jest ściśle związany ze swoją epoką i środowiskiem. Pamiętamy, jak on to sam określił: „gdzie się obrócisz, z każdej wydasz stopy, żeś z nad Niemna, żeś Polak, mieszkaniec Europy!“ To też, aby go w zupełności zrozumieć, trzeba wiedzieć, co się za jego czasów działo: nad Niemnem, w Polsce, i w Europie. A przecież niejedno się od tej pory zmieniło: niejedna rzecz zanikła, niejedna poszła w niepamięć; wzmianki o nich mogą nie być dla nas jasne, zupełną wyrazistość może im przywrócić dopiero komentarz! Ale na tem się jeszcze rola komentarza nie kończy: ma on ważne zadania nawet przy całkowicie jasnych i zrozumiałych słowach poety: winien on nam tłumaczyć, co poeta mówi sam ze siebie, a w czem jest rzecznikiem swojej epoki, swego narodu czy jakiejś tradycji kulturalnej. Wtenczas dopiero ukaże się nam we właściwem świetle doniosłość tych słów: gdy poznamy, czy są one głosem wyjątkowej jednostki, czy tylko oddźwiękającym w strunach jej duszy wołaniem milionów; czy mówi przez nie chwila, czy wieki lub tysiąclecia. — Sporo takich studjów komentatorskich nad Mickiewiczem już mamy. Ignacy Chrzanowski w pięknej pracy wykazał, że „chlebem macierzystym“ *Ody do młodości* była filozofja XVIII wieku;

dzięki badaniom Tadeusza Sinki, Tadeusza Zielińskiego i innych, dowiedzieliśmy się niejednego ciekawego szczegółu o stosunku Mickiewicza do starożytności klasycznej; innego rodzaju związku przedstawił Konstanty Wojciechowski w wybitnej książce: „*Pan Tadeusz*“ a romans *Waltera Scotta*; Andrzej Niemojewski (w niepospolitym szkicu: *Filozofja Mickiewicza*) zwrócił uwagę na łączność szeregu idei mickiewiczowskich z prastaremi tradycjami mistyczno-religijnymi: — oto przykłady płodnych komentatorskich dociekań z jednego tylko dziesięciolecia. Wzbogaciły one rzetelnie naszą wiedzę o Mickiewiczu; pomimo tego jednak jest ona jeszcze bardzo niezupełna. Co chwila napotyka się w dziełach poety zastanawiające myśli i obrazy, nad którymi żaden jeszcze krytyk się nie zastanawiał (przynajmniej w druku). Weźmy przykład jeden z wielu: przykład nie byle jaki, bo od jego objaśnienia zależy interpretacja jednego z arcydzieł: *Dziadów części trzeciej*.

2

Do najdziwniejszych chyba ustępów wielkiej więziennej improwizacji Konrada należy ten, w którym Konrad, przedstawiając swoją moc, szczególnie akcentuje „władzę“, jaką „wywiera“ „nad przyrodzeniem“ zapomocą swojego wzroku. Zwracając się do Boga, mówi on wtedy:

Czyś Ty mi dał, czy wziąłem skąd i Ty masz — oko
Bystre, potężne: w chwilach méj siły — wysoko
Kiedy na chmur spójrzę ślaki,
I wędrowne słyszę ptaki,
Żeglujące na ledwie dostrzeżoném skrzydle;
Zechcę i wnet je okiem zatrzymam jak w sidle —
Stado pieśń żalosią dzwoni,
Lecz póki ich nie puszczę, Twój wiatr ich nie zgoni.
Kiedy spójrzę w kometę z całą mocą duszy,
Dopóki na nią patrzę, z miejsca się nie ruszy.

Co o tem sądzić? Czy to już symptom „szału“ Konrada, który go „w otchłań... strąca“, o czem niebawem zawoła „głos z prawej strony“? Szukajmy na to pytanie odpowiedzi w samym tekście poematu.

W scenie 3-ej, po dłuższem omdleniu i szlochach, Konrad „zrywa się“ ze słowami:

Nie! — oka mi nie wydarł! mam to silne oko,
Widzę stąd i stąd nawet, choć ciemno — głęboko.

Istotnie ma on jasnowidzenie: poprzez zapory murów i nocnej ciemności widzi Rollisona więzionego w odległym gmachu i pogrążonego w rozpacz. Wzruszony jego męką, w dzikim odruchu chce ją skrócić:

Oko mam silne, spojrzę, może cię zabiję. —

Okazuje się wszelako, że tak daleko moc jego oka nie sięga:

Nie — ale ci pokażę okiem — śmierci drogę.

Dzięki sile swojego spojrzenia może Konrad poddać przyjacielowi myśl wybicia okna i rzucenia się z wysokości na bruk. — Maż więc istotnie Konrad oczy jasnowidzące i obdarzone siłą działania magicznego, choćby w pewnych granicach? — Moglibyśmy na to pytanie odpowiedzieć twierdząco, gdyby nie to, że w tej scenie Konrad jest już opętany przez diabła. Owa więc magja i jasnowidzenie to może tylko sztuczki szatańskie?

O konradowem oku usłyszymy w poemacie drezdeńskim jeszcze dwa razy. W cmentarnej scenie 9-ej, gdy bohater ukaże się na wozie wygnańczym, zawoła przerażona „Kobieta“:

I tylko raz okiem rzucił,
Ach, raz tylko — jakie oko!

A później w Ustępie (w *Drodze do Rosji*) po oczach poznamy Konrada:

.... ten więzień, chociaż w słomie siedzi,
Jak dziko patrzy! jaki to wzrok dumy.

Ale te cztery wiersze oczywiście nie zaspokajają naszej ciekawości co do magicznej potęgi wzroku.

Na szczęście znajdziemy wytyczne dla komentarza w innych dziełach Mickiewicza. Co prawda, te szczegóły, które będą nam pod tym względem pomocne, same przedewszystkiem będą wymagały objaśnień. Wszelako już skupienie całego tego materiału nieco rozświetli sprawę.

3

Napomknienie o sile wzroku znajdujemy w *Farysie*. Sęp spodziewał się, że Farysa „weźmie na pustyni jeńcem“ i urągał mu „łśniącemi szpony“. A potem spojrzeli sobie „trzykroć oko w oko“ i — sęp nie wytrzymał spojrzenia ludzkiego:

Któż się uląkł? — Sęp uląkł i uciekł wysoko!

O oddziaływaniu wzrokiem na człowieka czytamy w *Konradzie Wallenrodzie*. Wielki mistrz przebiera czasem miarę w „gorącym napoju“. Wtedy wpada w uniesienie, porywa lutnię i śpiewa. Gdy go w takich razach zejdą rycerze, przestaje śpiewać, krzyczy, bluźni i grozi „niewiadomo komu“. Wówczas

.... stary Halban siada
I wzrok zatapia w oblicze Konrada,
Wzrok przenikliwy, chłodny i surowy,
Pelen jakowéjs tajemnéj wymowy.
Czy coś wspomina, czyli coś doradza,
Czy trwogę w sercu Wallenroda budzi:
Zaraz mu chmurne czoło wypogadza,
Oczy przygasza i oblicze studzi.

Ten wpływ Halbana na Wallenroda objaśnia poeta następującem porównaniem:

Tak na igrzysku, kiedy lwów dozorca,
 Sprosiwszy pany, damy i rycerze,
 Rozłamię kratę żelaznego dworca,
 Da hasło trąbą: wтім królewskie zwierze
 Grzmi z głębi piersi, strach na widzów pada:
 Jeden dozorca kroku nie poruszy,
 Spokojnie ręce na piersiach zakłada,
 I lwa potężnie uderzy — oczyma;
 Tym nieśmiertelnój talizmanem duszy
 Moc bezrozumną na uwięzi trzyma.

A więc oko jest „nieśmiertelnej talizmanem duszy“! To już własne słowa Mickiewicza! A jak Mickiewicza interesowała ta kwestja, tego dowodzi obszerny przypisek, dodany do powyższego ustępu poematu. Przypisek ten brzmi jak następuje:

Wzrok człowieka — powiada Cooper — jeśli jaśnieje wyrazem odwagi i rozumu, sprawia mocne wrażenie nawet na dzikich zwierzętach. Przytaczamy z tej okoliczności prawdziwe zdarzenie amerykańskiego strzelca, który, skradając się do kaczek, usłyszał szelest, podniósł się i ujrzał z przestraszeniem ogromnego, tuż leżącego lwa. Zwierz zdawał się być równie zdziwiony nagłym widokiem człowieka atletycznej postawy. Strzelec nie śmiał dać ognia, mając strzelbę śrótem nabitą. Stał więc nieruchomy, oczyma tylko grożąc nieprzyjacielowi. Lew ze swojej strony siedząc spokojnie, nie spuszczał oczu ze strzelca: po kilku sekundach odwrócił głowę i oddalił się powoli, ale zaledwo uszedł kilkanaście kroków, zatrzymał się i znowu powrócił. Znalazł na miejscu nieruchomego strzelca, spotkał się znowu z nim oko w oko, i nakoniec, jak gdyby uznawał wyższość człowieka, spuścił oczy i odszedł. *Bibliothèque Universelle, février 1827, Voyage du capitaine Head.*

Jeszcze inną wiadomość z tej dziedziny dają nam *Dziady* wileńskie. W wybuchu wściekłego bólu woła tam Gustaw o przeniewierczej swojej kochance:

Tylko na nią cisnę okiem,
 Ha, okiem! okiem jadowitój źmije:
 Całe piekło z mych piersi przywołam do oka;
 Niech będzie ślepą, martwą, jak opoka:

Nawskróś okiem przebiję!
Wgryzę się jak piekielny dym pod jej powieki,
I w głowie utkwię na wieki...

A więc można do oka „przywołać“ „piekło z duszy“! I może to zrobić nie tylko człowiek, lecz i żmija. Potęga wzroku rozszerza się więc i na świat zwierzęcy. — O tym świecie znajdujemy w *Dziadach* wileńskich jeszcze jeden ustęp:

. orlik na żaglach pierza:
Stanie w chmurze i z wysoka,
Nim sam upadnie na zwierza,
Już go zabił strzałą oka;
Nie wzrusza się i zlekka w jednem miejscu chwieje,
Jakby uplątany w sidło,
Albo do nieba przybity za skrzydło.

Więc drapieżny ptak samym wzrokiem zabija: znów nowa wiadomość! Po niej już nas nie może dziwić ostrzeżenie poety z jednego z sonetów:

Lękaj się jadu, który w oczach żmii płonie.

Nie nastęrczy nam też trudności zrozumienie następującej rozmowy Doktora z Jenerałem z *Konfederatów Barskich* (a. I, sc. 4) o Wojewodzie:

Doktor.

Czy obserwował pan jenerał jego oczy? Ach, najciekawsza to para oczu, jaką kiedykolwiek zanotowałem w rysopisach; oczy tysiąc razy niebezpieczniejsze od oczu fanatyka, które chwilami się rozplamieniają, a potem stają się mętne, przyćmione. Spojrzenie wojewody nigdy nie zmienia wyrazu, ani kierunku. To wzrok zawodowego gracza, który nigdy nie traci z oczu swojej stawki. Instynktownie lękam się tych jego źrenic błyskających, ostrych i zimnych, jak dwa końce nożyczek angielskich. Albo się myślę, albo wejrzenie to oznacza człowieka zdolnego do... Pan się śmieje, panie jenerale?

Jenerał.

Pan się boi złego oka? Pan? No, my, Rosjanie, nie jesteśmy kolibrami. Nas wojewoda nie urzecz: niech sobie patrzy na nas. Nie lękam się ani jego pary oczu, ani pary jego nieodstępnych Tatarów.

Doktor rozwija tutaj teorię o związku pomiędzy okiem a duszą, której już z ustępu *Dziadów* wileńskich mogliśmy się domyślić, a zarazem wypowiada przekonanie o niebezpieczeństwie złego spojrzenia, które też dobrze znamy już z innych utworów Mickiewicza. Odpowiedź Jenerała należy pojmować w tym sensie, że złe spojrzenie (drapieżnego ptaka czy żmii?) groźne jest dla kolibrów, lecz on się go nie obawia.

A cóż teraz wypada nam sądzić o tem wszystkim?

4

Nasamprzód należy zauważyć, że wszystkie mniemania o potędze wzroku, z którymi spotkaliśmy się u Mickiewicza, należą do prastarych i rozpowszechnionych w całym świecie. Wierzenia o „złych oczach“ znajdziemy i u ludów pierwotnych i w daleko posuniętych cywilizacjach. Zna je biblja, zna starożytność greko-italska, żyją one i w Europie nowożytnej (w największej bodaj sile zachowane tutaj wśród Włochów); wierzy i lud polski w „urok“ rzucany wzrokiem. Siłę urzekającą przypisywano zarówno istotom nadprzyrodzonym (bóstwom, potworom w rodzaju starożytnej Gorgony lub bazyliuszka, duchom, upiorom, djabłu), jak ludziom (między innymi całemu szeregowi osobistości historycznych; „złe oczy“ mieli np. posiadać: Byron, Napoleon III, Pius IX i jeszcze Leon XIII); widziano też zdolność „fascynowania“ spojrzeniem u niektórych zwierząt (zwłaszcza u drapieżnych ssaków i ptaków, i u jadowitych płazów). Stanowi to wszystko ciekawe zagadnienie etnologiczne, któremu okulista hamburski dr.

S. Seligmann poświęcił obszerne dzieło p. t. *Der böse Blick und Verwandtes* (Berlin, 1910).

Urzekającą moc wzroku wielorako tłumaczono: bądź przez działanie czynników nadprzyrodzonych (bóstw, djabła, duchów), bądź przyrodzonych — i tu znów dwojakich: fizycznych albo duchowych. Utrzymywano więc, że zły wzrok czerpie swoją siłę z przyjaznych konstelacyj gwiazdnych, z zepsutych soków ciała, z oparów krwi, objaśniano jego działanie hipotezą specjalnych promieni, specjalnej atmosfery otaczającej jakoby wszystkie istoty żywe i t. p.: to teorje „fizyczne“. Obok nich zdawna są znane teorje „spirytualistyczne“: te interpretują wszelkie „zjawiska“ fascynacji, jako wyniki właściwości pewnych temperamentów, „imaginacji“ lub też siły woli. Te teorje wiążą się ściśle z rozpowszechnionem dziś jeszcze mniemaniem, że oko jest „zwierciadłem duszy“.

Cóż zaś w tem wszystkim prawdy? Otóż dzisiejsza oftalmologia pozwala nam na stwierdzenie, że pomiędzy oczami człowieka a jego psychiką niema bliższego pokrewieństwa. Przywoływanie „piekła“ czy „nieba“ z duszy do oka jest niemożliwe: bo oko jest organem prawie niezmiennym; te zaś drobne zmiany, które w niem można obserwować (połyskliwość mniejsza lub większa, rozszerzenie lub zwężenie źrenicy), zależą wyłącznie od warunków fizycznych (oświetlenia, wydzielania się łez, gęstości rzęs, odległości oglądanego przedmiotu). Dlatego to zazwyczaj, mając do czynienia z człowiekiem jednookim o drugim oku sztucznym, wcale pomiędzy tem okiem sztucznym a prawdziwym nie dostrzegamy różnicy (chyba że specjalnie w tym kierunku wyteżamy uwagę). Jedno z pism paryskich przed niewiele laty dokonało szeregu zdjęć fotograficznych oczu wybitnych osobistości i rozesłało je bez podpisów do „odgadnięcia“ różnym uczonym i literatom. Rezultat tej ankiety był arcyzabawny i całkowicie dla teorji o oku jako wyrazie duszy kompromitujący. Oko ministra Brianda

wydało się Henrykowi Bergsonowi „zagadkowym i niespokojnym“, „bardzo kobiecem“. Dramaturg Tristan Bernard wziął oko Brianda za oko Sary Bernhardt. O oku prezydenta Roosevelta powiedział Bergson, że wygląda ono na oko wesołego obserwatora i dramaturga, sądził wobec tego, że jest okiem Capusa... I t. d. — Jeżeli nam się mimo wszystko wydaje, że w oczach zwierciedli się dusza a przynajmniej stan emocjonalny człowieka, to dlatego, że oczy otoczone są nader ruchliwymi mięśniami i ich to subtelną, pełną różnorodności grą bierzemy za grę oczu. W mimice twarzy (t. j. w zmiennym układzie jej muskulatury), w spojrzeniu (t. j. ruchu gałki ocznej i powiek) istotnie mogą się wyrażać różne stany duchowe. Po oczach szeroko otwartych i zwróconych w jeden punkt poznajemy uwagę lub zadumę; spojrzenia rzucane szybko i nerwowo mówią nam o niepokoju i roztargnieniu; złości domyślamy się w człowieku, który „toczy oczyma“; inaczej jeszcze komentujemy sobie „błędne spojrzenie“, przymrużenie oczu i całe mnóstwo innych zjawisk mimiki „wzroku“ i twarzy. Będzie tu miejsce i na wspomniany u Mickiewicza wyraz dzikiego gniewu i dumy, i na chłodną przenikliwą badawczość. Dziś — dzięki sztuce kinematograficznej z jej wyolbrzymieniami obrazów twarzy ludzkich — możemy poznać te zjawiska lepiej, niż mogli ludzie kiedykolwiek indziej, doskonale też możemy zaobserwować, że wszędzie w nich w grę wchodzi ruch mięśni i ruch całej głowy; samo wszelako oko wcale się nie zmienia. Oczy pod wpływem przyczyn psychicznych ani nie „jaśnieją“, ani nie „błyskają“, ani nie stają się „mętne“ czy „przyćmione“. To, co nam Mickiewicz mówi o tego rodzaju faktach, to echo wielowiekowego mitu, opartego na niedokładnej obserwacji.

„Złe oczy“ jednak nie są mitem zupełnie bezpodstawnym. Pewnego rodzaju spojrzenia (nie oczy!), w których wyrażają się jakieś silne uczucia (oburzenie, gniew, pewność siebie, za-

pał), mogą wywierać na nas duże wrażenie; na ludzi specjalnie podatnych mogą one działać nawet bardzo mocno, wywołując zjawiska, którym nadaje się (od drugiej połowy XIX wieku) miano sugestji. „Sugestia“ spojrzenia (w połączeniu jednak zazwyczaj z sugestją słowa) może doprowadzać do tego, że osoba „zasugestjonowana“ staje się zupełnie posłuszna woli „sugestjonującego“, a nawet daje się czasem pogrążyć w stan podobny do snu, t. zw. hipnozę. Na gruncie tych faktów, których nie umiano komentować właściwie (hipnozę odkrył lekarz angielski Braid dopiero w 1841 r.), wyrósł olbrzymi gmach mitu i zabobonu o oczach urzekających. Do wzrostu tego gmachu przyczyniły się jeszcze niedokładne spostrzeżenia ze świata zwierzęcego. Zdawna widywano, że różne zwierzęta i ptaki — zagrożone przez drapieżców lub jadowitą żmiję czy węża — zachowują się tak, jakby traciły swoją wolę i szły niebezpieczeństwu naprzeciw. Przypisywano to fascynującej sile oka napastników. Obserwacje wszelako nowoczesnych naturalistów wykazały, że te zjawiska mają inny a przytem rozmaity charakter. Czasem fakty tego rodzaju wynikają poprostu z niezrozumienia niebezpieczeństwa ze strony zagrożonych; czasem źródłem ich bywa paraliżujący strach (nie przed wzrokiem, ale przed wrogiem); czasami znowu mamy tu do czynienia z chytremi wybiegami, których celem jest oszukać groźnego przeciwnika przez pozorne oszołomienie i bezwład.

5

Co wiedział o tych rzeczach i jak się na nie zapatrywał Mickiewicz? — Wierzył on (jak wierzyli Schiller i Goethe), że oko jest zwierciadłem duszy i że może się zmieniać w zależności od różnych jej stanów, wierzył też w fascynację wzroku człowieka i zwierząt (Iwa, jastrzębia, sępa, żmii...). Wierzenia te mógł przejąć od najbliższego otoczenia, z folkloru

białoruskiego i polskiego, z poezji starożytnej, z literatury współczesnej (w przypisku do *Wallenroda* powołuje się na głośnego powieściopisarza amerykańskiego Coopera), z dzieł podróżniczych w rodzaju cytowanego w *Wallenrodzie* artykułu kapitana Heada.

A jak mógł sobie te przeświadczenia tłumaczyć? — W czasach jego młodości najpopularniejszą teorią, wyjaśniającą te zjawiska, była teoria t. zw. magnetyzmu zwierzęcego, stworzona przez Mesmera (1734—1815). Mesmer twierdził, że cały wszechświat wraz z organizmami istot żyjących przeniknięty jest subtelnym „fluidem“, który łączy wszystkie ciała i umożliwia im wzajemne oddziaływania na siebie (przez podobieństwo właściwości fluidu do właściwości magnesu nazwał go Mesmer płynem magnetycznym). Fluid ten można skupiać i zwracać w dowolnym kierunku. Przez skierowanie fali fluidu na człowieka można go doprowadzać do „snu magnetycznego“ (albo „somniaambulizmu“). Ten rezultat magnetycznego uśpienia (po dzisiejszemu powiedzielibyśmy: hipnozy) osiągał Mesmer i jego uczniowie przez „pociągnięcia“ rąk lub laseczki wzdłuż ciała pacjenta; czasem wszelako magnetyzowano przez proste „patrzenie z dzielnością na magnetyzowanego“. Magnetyzowaniem posługiwano się dla celów leczniczych.

Nauka Mesmera znalazła rozpowszechnienie w całym świecie, choć przeciwko hipotezie „fluidu powszechnego“ bardzo rychło wystąpiono. Zauważono, że fluid ten właściwie niczego nie wyjaśnia, skoro wszelkie jego działanie (w tym czy owym kierunku) zależy wyłącznie od woli. Teoria tedy fizycznego fluidu ustąpiła teorii spirytualistycznej, wspierającej się na mocy woli.

W czasach młodości Mickiewicza magnetyzm był dobrze znany w Polsce. W Warszawie popularyzował go szeregiem broszur J. Baudouin de Courtenay, „konsyljarz byłego dworu

Królestwa Polskiego“, a w Wilnie przez trzy lata (1816—1818) wychodziło pismo *Pamiętnik Magnetyczny Wileński*. Jak popularne były „doświadczenia“ magnetyczne na Litwie ówczesnej, o tem można się przekonać ze współczesnych gazet, pamiętników, korespondencji Filomatów. Słowacki w *Godzinie Myśli* opowiada o dziecinnych zabawach magnetycznych, jakie urządzali ze Spitznaglem, kształcąc w sobie „woli czarno-księską siłę“:

Bo nieraz wśród ciemnego tłumami kościoła,
Którą z klęczących dziewic natrafiwszy losem,
Wołali na nią silnie niemym duszy głosem;
Wtenczas twarz odwracała od Pańskiego stoła.

Mickiewicz znał dobrze system magnetyzmu zwierzęcego; nie był wprawdzie zapalonym jego wyznawcą, jak Zan (który sam magnetyzował), nigdy jednak z niego nie sztychł, był nawet, jak się zdaje, usposobiony dla niego przychylnie: łączyły go dobre stosunki z Lachnickim, redaktorem *Pamiętnika Magnetycznego*; raz nawet zwracał się do Lachnickiego z prośbą o „lekarstwo magnetyczne“ dla córki swojego kolegi — nauczyciela z Kowna (*Korespondencja Filomatów*, IV, 363). — Wedle wszelkiego też prawdopodobieństwa i zjawiska „fascynacji wzroku“ tłumaczył sobie poeta magnetyzmem.

Przypuszczenie to jest uzasadnione tem bardziej, że w literaturze magnetycznej znajdujemy cały szereg innych wyobrażeń, które występują u Mickiewicza w związku z motywem „potężnego wzroku“. — Przedewszystkiem jeden z objawów samej tej „potęgi. O ile poskramianie, paraliżowanie ruchów zapomocą wzroku są to motywy bardzo pospolite, o tyle zabicie przez wzrok jest motywem wierzeniowym dość rzadkim. Magnetystom był on znany. Widząc swoich poprzedników w lekarzach-mistykach XVI-go i XVII-go wieku, przypominali oni dziwne ich tezy o potędze woli, komentując je teorią

Mesmera. Jeden z tych lekarzy mistyków — Paracels — mówił: „może się stać, że mój duch, bez pomocy ciała, przez gorącą chęć jedynie, nie posługując się mieczem, komuś cios zada, albo go zrani“. Inny — Van Helmont (o którym drukowano obszernie studjum w *Pamiętniku Magnetycznym* w r. 1818), utrzymywał, że „jeśli postawimy ropuchę naprzeciw siebie, w miejscu, z któregooby wyleźć nie mogła, i jeśli mocno na nią, ciągle i z uwagą patrzeć będziemy, *intentis oculis*, ropucha umrze ze strachu w przeciągu ćwierć godziny“. Podobne doświadczenia z ropuchami wykonywał kapucyn - lekarz z XVII-go w., ks. Rousseau (o którym również w *Pamiętniku Magnetycznym* 1818 r. pisano). Wobec tych wiadomości historyk magnetyzmu Deleuze zastanawiał się, czy jakaś prawda nie leży u podstawy starożytnych baśni o zabijających oczach bazyliuszka.

6

Konrad w *Dziadach* drezdeńskich nietylko myśli przez chwilę, że może wzrokiem zabić, ale wierzy, że może zatrzymać w ruchu komętę. I to dziwne wierzenie ma analogję w literaturze magnetystów i dawnych mistyków, których oni rehabilitowali. Pierwsza rozprawa Mesmera była poświęcona związkowi człowieka z planetami i gwiazdami. Jeden z mistyków z pogranicza XVI-go i XVII-go wieku, Jakób Boehme (któremu Mickiewicz w latach późniejszych miał poświęcić osobną rozprawę), ucząc o potędze ducha ludzkiego, wywodził, że „świat zewnętrzny (Słońce, Planety) wybiega naprzeciw człowieka, ... oddaje się na jego usługi; oczekuje w tym człowieku co chwila swego Boga“.

Konrad, przekonany, że może „gwiazdy rządzić“ swem „skinnieniem“, mówi o swojej potędze jeszcze bardziej oszałamiające rzeczy. Powiada w improwizacji:

... czuję w sobie, że gdybym miał wolę
Ścisnął, natężył i razem wyświecił,
Możebym sto gwiazd zgasił a drugie sto wzniecił.

„Wyświecił“ znaczy tu tyle, co: zamienił w światło. Potęga woli więc, wedle przeświadczenia Konrada, może wyrażać się w emanacjach świetlnych. I to mniemanie może nam wyjaśnić literatura magnetyczna. Wielu magnetyzowanych utrzymywało, że w stanie somnambulizmu widzieli iskry i promienie światła, wychodzące z oczu magnetyzera, czasem zaś powłokę świetlaną dokoła jego głowy. Niektórzy widzieli promienie światła nie tylko w czasie snu magnetycznego, ale jeszcze i przez parę minut po zbudzeniu. A że światło w XVIII-ym i nawet częściowo jeszcze w XIX-ym wieku uważano za fluid, płynący z przedmiotów świecących (choć już w XVII-ym wieku powstała teoria optyczna drgań falistych), zastanawiano się przeto, czy ten fluid nie jest identyczny z fluidem „magnetycznym“. Najrozumniejszy z magnetystów, Deleuze, zwalczał to przypuszczenie (*Histoire critique du magnétisme animal*, 1813), ale wśród umysłów mniej krytycznych, jako teoria wysoce „syntetycznego“ zakroju, znalazło ono rozpowszechnienie. Przypominano wszystkie prastare mity i fantazje mistyczne o związku światła z energią duchową i dopatrywano się w nich przeczuć prawdy naukowej. Szczególniej rozlubowali się w tej teorii Niemcy ze szkoły t. zw. filozofów natury. Najwybitniejszy z nich Schelling (1775—1854) uważał światło za element wprost jednorodny z istotą duszy. W duchu tej nauki inny filozof natury i magnetysta Ennemoser utrzymywał, że oko jest najwyższym zmysłem: że nie tylko bierze ono w siebie światło, ale samo światło tworzy. Popularyzowali tę naukę poeci. U Goethego np. czytamy:

*Wär' nicht das Auge sonnenhaft
Wie könnten wir zur Sonne blicken?*

*Wär' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?*

U nas szerzył tę teorię entuzjasta filozofji niemieckiej Maurycy Mochnacki. W jego dziełku *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) znajdujemy takie słowa: „Według nowszych spostrzeżeń nie jest rzeczą niepodobną, żeby się w oku naszym światło rozwijać nie miało“.

Humorystyczną przeróbkę popularnych teoryj fluidowych mamy w teorii „promienistości“ Tomasza Zana. „W magnetyzmie — powiada Zan — uważałem pewny fenomen atrakcji, miarkowanej niewidomym bardzo delikatnym płynem. Stąd przyszło do uważania skutków magnetyzmu zwierzęcego, skutków dziwnych, a stąd do sympatji między płcią męską i żeńską i między ludźmi“. „Promienie światła od oka jednego człowieka przechodzą do oka drugiego człowieka w kształcie ostrokągu, obu zaś tych ostrokątów promiennych podstawą będzie oko patrzącego, a wierzchołek — w soczewce, na którą się patrzy“; otóż od przecięcia się tych dwóch „ostrokątów promiennych“ zawisła sympatja lub antypatja między dwójgim ludzi.

Fizyką magnetystów przejął się w tych czasach również Towiański i w późniejszych swoich pismach stosować miał terminy magnetyczne („siłami magnetycznymi“ nazywając siły biologiczne, zwierzęce).

Ale wróćmy tam, skądśmy wyszli: do improwizacji Konrada w *Dziadach*. Wielorakie analogje z literatury magnetycznej i mistycznej wyjaśniają nam, że Konrad czuje w sobie moc magnetyczno-magiczną. Rozżarza się ona w „ognisku“ uczucia, a narzędziem niejako uzewnętrzniającem ją jest wola („żelazne woli... okucie“); jednym zaś z organów woli jest oko: „oko bystre, potężne“...

" D Z I A D Y "

A MAGNETYZM I TEOZOFJA

I

Jak się stało, że w końcu r. 1819-go Mickiewicz, doniedawna religijnie obojętny, tłumacz poematu Woltera *La Pucelle d'Orléans*, powziął myśl przekształcenia Towarzystwa Filomatów w związek religijno-moralny? Jak stało się, że w rok później ten deista-wolterjanin, wychowaniec nauki wieku oświecenia, wystąpił tak gwałtownie przeciw „mędrcom“, uzbrojonym w „szkiełko“ rozumowej analizy, a w obronie „czucia i wiary“ gminnych wierzeń i zabobonów? Jak się wtedy zapoznawał i do jakiego stopnia zbliżał z uczuciami i pojęciami mistycznymi, które po latach z tak przejmującą potęgą słowa miał przedstawić w autobiograficznym poemacie, zwanym *Dziadów częścią trzecią*? Na pytania te zupełnie dokładnej odpowiedzi niema i nie będzie. Bo taką odpowiedź mogłyby dać tylko osobiste wyznania Mickiewicza; wyznań zaś tego rodzaju poeta nie pozostawił. Możliwe są tylko pewne przypuszczenia i objaśnienia cząstkowe.

Źródła mistycznych wiadomości i uczuć Mickiewicza doszukiwano się w Swedenborgu; niema jednak świadectw historycznych, któreby potwierdzały znajomość Swedenborga u poety w czasach wileńskich. — Mówiono, że na zmianę stosunku Mickiewicza względem spraw religijnych mogła wpłynąć literatura i filozofja niemiecka: i w tem jest zapewne coś prawdy. Wszelako lektura niemiecka poety nie tłumaczy jeszcze wszystkiego. Dużo natomiast ciekawego światła zyskamy dla naszej kwestji, gdy się zwrócimy w inną dziedzinę, której znajomość u Mickiewicza nie może ulegać najmniejszej wąt-

pliwości. Dziedziną tą jest magnetyzm zwierzęcy i związana z nim literatura, a przede wszystkim polski organ tej doktrynie poświęcony: *Pamiętnik Magnetyczny Wileński* (1816—1818).

Magnetyzmem zajmowało się wtedy całe Wilno — z profesorami uniwersytetu na czele (*Pamiętnik* z r. 1818 podaje opis leczenia „magnetycznego“, prowadzonego przez prof. Franka w asystencji Jędrzeja Śniadeckiego); interesowali się nim poważnie prawie wszyscy filomaccy przyjaciele poety (jeden tylko Łoziński trochę sobie z magnetyzmu żartował, nie negując zresztą prawdy nauki magnetycznej, ale uważając ją za „rzecz, w brzuchu matki jeszcze będącą“), interesował się nim i dobry znajomy kowieński Mickiewicza — lekarz Kowalski (mąż słynnej pani Kowalskiej); przyjazne stosunki łączyły poetę z redaktorem *Pamiętnika Magnetycznego*, Lachnickim; w r. 1822 brał poeta od niego „lekarstwo magnetyczne“ dla znajomych; nie mógł tedy nie znać teorii magnetyzmu i jej ideologicznych związków. A były to związki ciekawe. Dla tych związków lektura *Pamiętnika Magnetycznego* jest dziś jeszcze zajmująca.

2

Magnetyści, wspierając swoją naukę na hipotezie tajemniczego „fluidu“, lub niemniej tajemniczej „mocy woli“, powoływali się bardzo często na wywody Kanta, wykazujące ograniczoność poznania intelektualnego, i doskonale umieli je popularyzować. *Pamiętnik Magnetyczny* drukował w r. 1817 bardzo dobry artykuł Rederera (tłumaczony z francuskiego) *O trybach przypadkowych pojęcia naszego*, wyjaśniający kantowską naukę o kategorjach. W tymże r. 1817 umieścił *Pamiętnik* wyjątek z dzieła Francuza Hourcastremé p. t. *Zapytania i wątpliwości, czyli rozmowa ucznia filozofa z Newtona*

nem i Kartezjuszem. Rozmowa ta wykazuje niewystarczalność poznania rozumowego. Posłuchajmy kilku jej fragmentów:

Uczeń filozof. Szczęśliwy, kto, jak wy, znać może z pewnością początek rzeczy! Pozwólcie mi, o wielcy ludzie ostatnich wieków! zapytać: jaka przyczyna fizyczna utworzyła rozmaite kule niebieskie rozsiane po przestrzeni?

Newton i Kartezjusz razem. A co tego, to nie wiemy.

Uczeń filozof. Jaka przyczyna fizyczna nadała im masy, tak niestosunkowe między sobą i ruchy tak rozliczne, w czasie ich utworzenia?

Kartezjusz i Newton razem. Zgola tego nie znamy.

Uczeń filozof. Jaka przyczyna fizyczna nadała pierwszy popęd ruchu tym ciałom niebieskim?

Newton i Kartezjusz razem. A co tego, to nie wiemy.

I tak toczy się ta rozmowa przez długi szereg pytań, na które Kartezjusz i Newton zawsze jednakowo odpowiadają. Aż wreszcie uczeń kończy, zwracając się do Newtona:

— A zatem, wielki i górny Newtonie! przedmiot zapytań moich wchodzi w liczbę tych zjawień, które pobudziły cię dawniej do uczynienia tego skromnego, lecz ważnego wyznania: *Originem non habent ex causis mechanicis*, to jest niemasz pierwiastku mechanicznego, przez który wytłumaczyć one, lub na którym usadowić rozsądnie możnaby było! Otóż jestem dostatecznie oświecony: dziękuję wam za waszą powolność.

Gdy się to czyta dziś, trudno poprostu nie przypomnieć sobie słów Gustawa z *Dziadów*, zwróconych do ludzi, wierzących tylko rozumowi:

O kołach, o sprężynach rozum was naucza,
Lecz nie widzicie ręki i klucza.

Myśl gustawową wypowiedział Mickiewicz i sam od siebie, kładąc na *drugiej części Dziadów* motto z Szekspira: „Są dziwy na niebie i na ziemi, o których ani śniło się naszym filozofom“. Od myśli podobnych roi się literatura magnetyczna.

Oto np. (w przekładzie) motto z Bernardina de Saint-Pierre, które Lachnicki położył na czele swojego artykułu *Kilka słów o magnetyzmie*:

Jest rzeczą bardzo doniosłą oswoić ludzi z myślą, że w naturze są przyczyny i skutki, które uchodzą ich wzrokowi, a nawet wszystkim ich zmysłom.

X Drukując pracę Virey'a: *O początkowem nastaniu wszystkich istot stworzonych*, dodał Lachnicki uwagę, iż Virey „może służyć za dowód, że nie sami tylko pisarze niemieccy przedmioty fizyczne w sposobie moralnym i metafizycznym zwykli wystawiać. Ci, którzy u nas poczytują to im za wadę, zawsze zwykli tem się ochraniać, że pisarze francuscy, których słuchać, jak mówią, potrzeba w materjach matematycznych i fizycznych, wypędzili metafizykę z tych nauk“. Był to przytyk do Jana Śniadeckiego.

Y Śniadecki, traktując jednakowo magnetystów i Kanta, rozprawiał się z nimi ryczałtowo i bezwzględnie. W r. 1820 tak pisał o nich w *Dzienniku Wileńskim*:

Żadna sekta metafizyczna tyle nie zrządziła nieszczęść, tyle nie zwiłkła i nie znieważyla ludzkiego umysłu, ile sekta Kanta... Jej to jeszcze są dziećmi dziwactwa romantyczne w literaturze, magnetyczne oszustwa i kuglarstwa w fizyce i medycynie, kosmogonje, tłumaczące stworzenie świata przez ledwo nie gorączkowe marzenia magnetystów.

X Bardzo prawdopodobne jest przypuszczenie Józefa Tretia-ka, że na ten to właśnie artykuł Śniadeckiego odpowiedzią jest *Romantyczność* Mickiewicza, formułująca wyznanie wiary poety w prawdę somnambulicznego jasnowidzenia i podnosząca wartość gminnych wierzeń. Dodajmy, że w dziełach magnetystów pełno opisów stanów somnambulicznych, bardzo podobnych do tych, które przedstawia utwór Mickiewicza. Tak np. w r. 1818 *Pamiętnik Magnetyczny* przedrukował z dzieła prof. Franka *Historję katalepsji, połączonej z som-*

niacją i ekstazją; był tam przytoczony tekst modlitwy rytmicznej, improwizowanej przez kataleptyczkę i była streszczona inna improwizacja, śpiewana przez nią w zachwyceniu („o Aniołach, z którymi zdawała się bawić i zbierać dla nich kwiaty“).

3

W *Dziadach* wileńskich wystąpił Mickiewicz z obroną zabobnych obrzędów gminu. Ale w obronie zabobonów występowano u nas wcześniej jeszcze. *Pamiętnik Magnetyczny* w r. 1817 drukował rozprawę Hufelanda, zawierającą takie uwagi:

Nie tylko jednego zabobonu powinniśmy się lękać i wystrzegać przy badaniu, lecz zarówno szyderstwa, ślepoty i uporczywego niedowiarstwa... Niedowiarstwo jest także uprzedzeniem umysłu; z góry przeczące sądzenie o wszystkim, czego nie możemy pojąć, dobrowolne zamknięcie rozumu, czyni prawdziwemu poznaniu i postępom umiejętności tyleż uszczerbku...

Nie zowie się zabobonem wierzyć w niepojęte rzeczy (gdyż wszyscy to czynimy), lecz wierzyć rzeczom niedowiedzionym. Większa część zabobonów zasadza się na czémśiś bardzo prawdziwem. Trzeba je tylko uwolnić od ciemnej mgły otaczającej, żeby wydały piękne nasiona prawdy.

Tak broniono poznawczej wartości zabobonów. Ale magnetyści występowali także w obronie ich wartości moralnej i uczuciowej. Oto co pisał najtrzeźwiejszy z pośród nich — Deleuze (w rozprawie przetłumaczonej w *Pamiętniku Magnetycznym* 1818 r.):

W naszych czasach, dla zniszczenia okropnych skutków zabobonu, które wystawiano jako daleko szkodliwsze od bezbożności... rzucono się na religiję; chciano dać więcej władzy rozumowi ludzkiemu, poddając jemu wszystko i nie widząc w przyrodzeniu nic więcej nad siły mechaniczne. A uznawszy bytność duszy, bóstwa i nawet opatrności, odrzucono i oddzielono to wszystko w pojmowaniu układu świata. Podkopano wszystkie przesady, nie roztrząsnawszy, czy były pożyteczne lub szkodliwe, czy się zasadzały na wyobrażeniach przychylnych szczęściu lub prze-

ciwnych spokojności osób szczególnych i zgodzie towarzystwa. Należało atoli koniecznie uczynić takowe rozróżnienie... Wierzenie, że aniołowie, pośrednicy między Bogiem a ludźmi, czuwają nad dobrymi, że dają im natchnienia myśli pokoju, że pobudzają do cnoty i pocieszają w nieszczęściu, że osoby, które poprzedziły nas w życiu, zajmują się jeszcze nami, słuchają naszych życzeń i mogą nam udzielić dobrych myśli; że jest związek między niebem a ziemią, między czasem a wiecznością; że Bóg zlewa łaski na tych, którzy się modlą, umacniając ich serce, oświecając umysł i udzielając światła, którychby przez naukę nie nabyli, i tysiąc innych tego rodzaju mniemań, tak wyszydzonych za naszych czasów — cóż złego zrobiły ludziom? jakież zamieszanie sprawiły w towarzystwie?

Brzmi to jakby komentarz do *Romantyczności* („Dziewczyna czuje — odpowiadam skromnie, a gawiedź wierzy głęboko“) i jakby introdukcja do *II-jej i IV-jej części Dziadów*. Daleszym ciągiem jak gdyby tego samego toku myśli wydaje się to, co Mickiewicz mówi o *Dziadach*: że w obrzędzie tym „we wszystkich zmyśleniach poczwarnych można było dostrzec pewne dążenie moralne i pewne nauki, gminnym sposobem zmysłowie przedstawiane“.

Zupełnie podobne myśli znajdziemy w gustawowej obronie „najpiękniejszego święta, bo święta pamiętek“.

4

Zacytowane rozważania Deleuza o zabobonach mieszczą się w jego studjum o Van Helmoncie (które w oryginale francuskim ukazało się o rok wcześniej niż po polsku: w r. 1817). Studjum to warte jest dokładnego poznania, gdy się zważy, jak wysoko magnetyści stawiali tego znakomitego lekarza i „teozofa“ (1578—1644) i jak się często na niego powoływali. Warszawski mesmerysta, Baudouin de Courtenay, radził w r. 1821 antagonistom magnetyzmu, „aby rok posiedzieć nad mądreimi dziełami tego Doktora Filozofa“. — Van Helmont był istotnie postacią niepospolitą i w dziejach myśli medycznej

zajmuje poczesne miejsce (proszę zajrzeć do historii medycyny Neuburgera). Niezwykłą indywidualność przyznawał mu nawet Diderot w *Encyklopedji*, podając (w artykule *Teozofowie*) streszczenie jego nauk i wskazując w nich elementy genjuszu, acz zmieszane (jak i u innych teozofów) z szaleństwem.

A trudno doprawdy o większy kontrast, niż racjoniści z *Encyklopedji* (i uczniowie ich — typu Jana Śniadeckiego) a Van Helmont! — Według Van Helmonta „rozum nie jest władzą, nadającą szczególną i różnicową cechę duszy ludzkiej“ (tak czytamy u Deleuza): „ale jest tylko władzą pomocniczą; nie jest pierwotnem prawd źródłem“. „Rozum służy nam do porównywania między sobą prawd znajomych, a przez to porównanie do dochodzenia prawd nowych“, ale „nie naucza nas, że możemy pokładać w nim ufność: przed nim bowiem jest oczywistość“. Wiedzy rzeczy oczywistych rozum nam nie daje; wiedza ta („niewątpliwa“, „będąca w duszy“) nie opiera się na rozumowaniu i dowodzeniu. Skądże ją mamy? Posłuchajmy.

Człowiek jest obrazem Boga [to ciągle Deleuze streszcza Van Helmonta], Bóg zaś nie rozumuje, widzi jednym rzutem oka początki i następności; nie potrzebuje przechodzić z jednych w drugie. Bóg jest wyrozumiałością: przez nią więc człowiek podobny do Boga, a ta wyrozumiałość, z swego przyrodzenia zna pewne rzeczy: ponieważ jest wypływem wyrozumiałości boskiej.

Z tej to „wyrozumiałości“ mamy „wiadomości treściwe i pierwotne“. Do tych „wiadomości pierwotnych“ musimy często wracać, „ażebyśmy mogli sąd uczynić, czyliśmy nie obłąkali się przez rozumowanie“, bo pomocnicze narzędzie rozumu „jest niedoskonałe, użycie jego trudne, wypadek niepewny“. („Wszyscy ludzie rozumują, a jednakże nie mogą się zgodzić. Poczynając od tych samych zasad, rozchodzą się w różne strony w miarę roztrząsania“).

Dzięki „wiadomościom pierwotnym“, nadanym przez Boga duszy człowieczej przy jej stworzeniu, dusza ta „jest zwierciadłem świata powszechnego, we związku ze wszystkimi jestestwami; jest oświecona światłem wewnętrznym“. Ale „natłok namiętności, mnóstwo czucia, roztargnienia sprawiane od przedmiotów zewnętrznych zaciemniają to światło“. Oświecić się jego blaskiem możemy wtedy tylko, gdy „umiemy nas samych w sobie skupić, oddzielić się od wszelkiego wpływu obcego“, gdy „wszystko w nas jest w pokoju i harmoniji“ i gdy pragniemy „przewodnictwu tego światła wewnętrznego“ całkowicie się oddać.

W tym stanie skupienia, powiada on, dusza roztrząsa przedmioty, na które zwraca uwagę; może się z nimi złączyć i treść ich przeniknąć; może nawet złączyć się z Bogiem i wiedzieć w nim najważniejsze prawdy.

Oto podstawy teozoficznej teorii poznania! A oto jej konsekwencje w powiązaniu z danymi teologii. — Przed upadkiem człowieka „wiadomości pierwotne“ jego duszy nadawały jej „władzę prorocką“. Ale i po upadku „te zdolności zawsze w niej bytność mają“; „nie okazują się zaś dla tego, że mnóstwo przeszkód sprzeciwia się ich działaniu“. Mniej dają się uczuć te skutki upadku człowieka w czasie jego snu (bo dusza wolna jest wtenczas od „zmitrężeń“ zmysłów), a więc w tym stanie człowiek może łatwiej „być oświeconym nadprzyrodzonym światłem“. Van Helmont doszedł do tej prawdy na podstawie własnego doświadczenia. Od momentu pewnego „przesilenia“ w życiu miewał on sny oświecające. W czasie tych snów „odbierał objaśnienia w przedmiocie swoich badań, bądź przez odpowiedzi wprost dawane, bądź przez obrazy pod przenośniami“. To mu wytłumaczyło — jak powiada — i dało zrozumieć słowa psalmisty: *Nox nocti indicat scientiam*. Do takich snów Van Helmont przygotowywał się: „przez modlitwę, rozmyślanie, przez zupełne siebie wyrzecz-

nie się, przez wyraźne postanowienie stania się pożytecznym społecznościami. — Rzecz zrozumiała, że ze swego stanowiska potępiał Van Helmont najsurowiej zarówno sensualistyczne interpretacje snów, jak ogólną zasadę, że nic niema w umyśle, coby nie przeszło przez zmysły. Według niego jest to „nauka upadająca, wywracająca wszystkie zasady moralności i nadziei człowieka“ (bo „czém byłaby dusza, po rozejściu się ciała, jeśliby nie miała władzy czucia i poznawania, jedno przez zmysły?“).

5

Ciekawa rzecz, że ten cały system teozoficzny był znany w najbliższem otoczeniu Mickiewicza już w roku 1818: rzecz ciekawa, bo w czternaście lat później miał Mickiewicz w poetyckiej postaci przedstawić te same mistyczne zasady w *Dziadach* drezdeńskich. Teorja snów w drezdeńskim poemacie jest zupełnie identyczna z teorją Van Helmonta. Wystarczy przypomnieć wiersze prologu:

Mędracy mówią, że sen jest tylko przypomnienie —

Mędracy przeklećci!

Czyż nie umiem rozróżnić marzeń od pamięci?

A całe rozmyślanie Gustawa-Konrada o śnie, jako o „życiu duszy“! W snach zbliżają się tutaj ludzie do prawd ziemskich i prawd religijno-metafizycznych, a każdy z nich ma wizję odpowiadającą jego stanowi duchowemu. Pełnego rozterki Gustawa-Konrada sny „to straszą, to łudzą“, dają mu zaś pewne jasnowidzenie tylko co do osobistych jego losów: przepowiadają mu uwolnienie z więzienia. Potwór Nowosilców ma sen okropny, w którym połowa duszy zostaje w ciele i nie traci czucia, a druga połowa zostaje zawleczona przez djabłów dla udręki „aż na świata kraniec, gdzie się doczesność kończy a wieczność zaczyna“. Seraficzna Ewa, zasnawszy po modli-

twie, ma widzenie świata anielskiego. Duszę księdza Piotra w czasie snu aniołowie niosą w „niebo trzecie“, uszczęśliwivszy go naprzód wizją przyszłości Polski. A to nie jest jedyne jasnowidzenie ks. Piotra: przepowiada on przecie przyszłość Konradowi, Doktorowi i Bajkowowi! Możemy się domyślić, że ten dar proroczy jest nagrodą za chrześcijańską pokorę, bezgraniczną dobroć i ekstatyczną pobożność. Do wielkiej wizji przyszłych losów narodu przygotowuje się ks. Piotr żarliwą modlitwą:

Panie! czémże ja jestem przed Twojem obliczem? —

Prochem i niczem.

Ale, gdym Tobie moję nicość wypowiadał,

Ja proch będę z Panem gadał.

Jedno wszelako z jasnowidzeń III-ej części *Dziadów* może się wydawać teozoficznie nieuzasadnionem: to jasnowidzenie cierpień więziennych Rollisona, które ma Konrad w scenie 3-ej. Przecież Konrad przed chwilą strasznie obraził Boga i dał się opętać djabłu: wcale więc na łaskę jasnowidzenia nie zasłużył! — Otóż, jeśli zastosujemy do interpretacji poematu dreźnieńskiego system teozoficzny Van Helmonta, znajdziemy wyjaśnienie i dla tej zagadki. Według Van Helmonta mianowicie nie tylko „człowiek wewnętrzny“ może mieć zachwyce-
nia i objawienia: może je miewać w pewnych wypadkach także i „człowiek zewnętrzny“, i on też „wówczas może mieć uczucie przedmiotów odległych“. Bo i we krwi jest „władza zachwycająca“ (*potestas extatica*); ukryta ona jest w człowieku zewnętrznym *in potentia*, a „staje się czynną, gdy jest pobudzoną przez gorącą wyobraźnię, lub przez żądę gwałtowną, albo przez cokolwiek podobnego“; pod wpływem takiego pobudzenia „przenosi [ona] na przedmioty nieobecne duch człowieka zewnętrznego“.

Jasnowidzenie rozpaczy Rollisona i jasnowidzenie rychłego uwolnienia z więzienia to jedyne wizje oświecające, jakie dane są Konradowi. Kiedy chce czytać w „księdze sybillińskiej przyszłych losów świata“, doznaje bolesnego zawodu. Wyobrażał sobie, że jest orłem i że swojemi bystreimi „oczami błyskawicami“ rozetnie „brudne przyszłości obłoki“, a tymczasem zjawił się naprzeciw niego tajemniczy kruk, „uderzył“ go w oczy, myśli jego zmieszał i poplątał. Widzenie „przyszłych wypadków i następnych lat“ udzielone zostaje człowiekowi o innym przygotowaniu duchowem. — Jednak, choć pod tym względem stosunkowo upośledzony, imponuje Konrad inną potęgą: potęgą woli. Powiada on, że może „ptaki i gwiazdy rządzić“ swem „skinieniem“. Co do gwiazd, rozumie się, nie wierzymy mu, ale co do ptaków możemy przypuszczać, że to prawda, gdy widzimy, że umie on poddać na odległość Rollisonowi myśl samobójczego wyzwolenia z męki i wskazać do niego sposób.

Ta moc woli, tak samo, jak poznanie w „zachwyceniu“ sennem, należy do elementów systemu teozoficznego. Van Helmont może nam znowu służyć za przewodnika przy rozświetlaniu tej tajemnej sprawy. Jak już widzieliśmy, uznaje on „wpływ ukryty“, wywierany z odległości przez jedne ciała na drugie. Środek tego wpływu oznacza nazwą *magnale magnum*. Nie jest to substancja materjalna („któraby mogła być skupiana, mierzona, ważona“), ale i nie „jestestwo umysłowe“, lecz coś pośredniego, jakiś fluid: „duch — powietrzny, czysty, żywotny, przenikający wszystkie ciała i wzruszający masę powszechnego świata, którego jest rządcą“. Dzięki niemu to jedne ciała mogą oddziaływać na drugie bez użycia siły mechanicznej. Jest to „magja przyrodzona“. Przykładem takiego oddziaływania jest fascynacja wzrokowa niektórych zwierząt. W wyż-

szym stopniu od zwierząt (a tem bardziej innych istot cielesnych) posiada siłę działania magicznego „człowiek zewnętrzny“. Ale najwyższym stopniem „mocy magicznej“ jest obdarzony „człowiek wewnętrzny“, gdyż „przyrodzenie, działając samo przez się, tem jest mocniejsze, im więcej duchowne“. I oto największa tajemnica (*ingens mysterium*) teozofji; „w człowieku taka znajduje się dzielność (*energia*), że przez wolę swoją jedynie i przez swą wyobraźnię (*solo nutu et phantasia*) działać może zewnątrz siebie i wrazać władzę, wywierać wpływ stały na przedmiot bardzo oddalony“. Jest to władza niepojęta, powiada Van Helmont, „ale czy lepiej pojmujemy, jak nasza wola działa na nasze organa, jak porusza ręką naszą? Połączenie duszy z ciałem, działanie jednej na drugie należą do zjawień, których przyczyna jest niedościgła“. (Na to zdanie godzi się i nowoczesna teoria poznania). Dowód prawdy w tej nauce o woli daje Van Helmontowi (tak samo, jak w rozważaniach teorjopoznawczych) religja. Człowiek wewnętrzny (dusza) jest obrazem Boga. „A że Bóg, nie mając organów cielesnych, działa tylko przez wolę swoją i że przez nią wraża ruch wszelkim stworzeniom, wypada stąd, że i człowiek cóżkolwiek działać (*agere non nulla*) może przez wolę samę“. Grzech pierworodny tej władzy w człowieku nie zgasił, lecz ją „przytłumił“; dlatego musi ona być pobudzana do działania. Siłę magiczną „człowieka zewnętrznego“ może pobudzić „mocna wyobraźnia, ciągła i głęboka uwaga“. W „człowieku wewnętrznym“ może ją obudzić Duch Święty i szatan. Stąd bywa magja dobra i zła. — W świetle tych teorj możemy dobrze zrozumieć słowa Ducha z zakończenia prologu *Dziadów* drezdeńskich:

Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza!

Gdybyś wiedział, że ledwie jedną myśl rozniecisz,
Już czekają w milczeniu, jak gromu żywioly,

Tak czekają twej myśli — szatan i anioły:
Czy ty w piekło uderzysz, czy w niebo zaświecisz;

Ludzie! każdy z was mógłby, samotny, więziony,
Myślą i wiarą zwałać i podźwigać trony.

Wola tem jest czynniejsza i mocniejsza, im bardziej istoty, które ją wywierają, pozbawione są materji; szczególną więc dzielnością odznacza się u „duchów czystych“. „Wyobrażenia, pobudzone przez żądę czynienia dobrze“, mogą posiadać siłę ogromną. To też jako lekarz Van Helmont „chciał nadewszystko (wedle Deleuza), aby miłość bliźniego była jedyną sprężyną wszelkich jego czynności“. „Miłość modli się, powiada on, żądza szuka, potrzeby bliźnich kołacą w duszy naszej“: tak zdobywamy oświecenie umysłu. Obraz takiego teozoficznego leczenia przedstawił i Mickiewicz: w przepięknej przypowieści (XX) z *Ksiąg Pielgrzymstwa* — o synu chorej na letarg kobiety, który, zniechęcony do brownistów (allopatów) i uczniów Hahnemanna (homeopatów), sam uzdrowił swoją matkę, zawoławszy na nią „z rozpaczą i żalem“... Jesteśmy tu na najwyższym i najpiękniejszym szczycie wyobrażeń teozoficzno-moralnych!

Aby jednak człowiek mógł działać „magicznie“ na drugiego człowieka, trzeba, żeby i ten drugi był przygotowany („pobudzony“); jeżeli „jego wyobraźnia wewnętrzna nie poddaje się zupełnie wrażeniu, które sprawić chcemy“, albo „jeśli ten, na którego działamy, mocniejszy jest od nas działających“ — wysiłki nasze będą próżne. — Ta nauka tłumaczy nam, dlaczego Gustaw-Konrad, mający tyle mocy nad przyrodzeniem, nie może wpływać na ludzi:

Tylko ludzie skazitelni,
Marni, ale nieśmiertelni,
Nie służą mi, nie znają — ...

Tłumaczy też ona wystarczająco (i zgodnie ze zdrowym rozsądkiem), jakiej omyłce ulega rozegzaltowany więzień, traktując gwiazdy na równi z... ptakami.

7

Więc znowu „wpływy“? Pośpieszam zaznaczyć, że mi wcale nie chodzi o udowodnienie zależności *Dziadów* od artykułu o Van Helmoncie, drukowanego w *Pamiętniku Magnetycznym*. Za ważną rzecz uważam tylko to, że kwestje takie, jakie w tym artykule widzieliśmy, były znane i niewątpliwie dyskutowane w Wilnie już w roku 1818. Mickiewicz mógł, a nawet wprost musiał się z nimi zetknąć. W niedługi czas potem pisał o tych kwestjach Mochnacki, powtarzając z przejęciem za książkami niemieckimi (1830) o „rozkazywaniu najmocniejszym siłom [natury] samem chceniem“ i o „uskramianiu takich niechceniem“. Mickiewicz, znacznie mniej zapalony do literatury niemieckiej, najpewniej nie przez jej pośrednictwo poznał idee teozoficzne: pośrednictwo *Pamiętnika Magnetycznego* jest o wiele prawdopodobniejsze... W każdym razie, badając *Pamiętnik*, poznajemy okrusz „chleba macierzystego“ umysłu Mickiewicza, a wkraczając w dziedzinę teozofji, poznajemy (jak mówi J. G. Pawlikowski o analogicznych dociekaniach nad genezą mistyki Słowackiego) jeden z prądów wiatru, na którym kołysał się orzeł.

Idee teozoficzne są prastare i z wieku w wiek przechodzą w tradycji: nie stworzył ich Mickiewicz, jak nie stworzył ich Van Helmont. Zresztą nie dla tych idei *Dziady* są wielkim dziełem. System teozoficzny wszelako jest kluczem koniecznym do interpretacji poematu. On jeden pozwala nam właściwie określić potęgę Konrada, odmalowaną w *Improwizacji*. Nie wyjaśnia nam jej porównanie Konrada z Prometeuszem, bo Prometeusz był półbogiem. Niewłaściwe zupełnie są tu też

„psychologiczne“ wywody o „potędze poety“, o poczuciu „wyższości“, właściwem artystom. — To jest siła magiczna wedle pojęcia teozofów, takich jak Van Helmont i Paracels. Sam Mickiewicz wskazał w sądzie nad bohaterem, że jest to siła magiczna niższego rodzaju: czerpana raczej z tego, co Van Helmont nazywał „dzielnością człowieka zewnętrznego“, niż z ducha. Siłę duchową chce Konrad w sobie wyrobić, a najwyższy jej stopień uzyskać od Boga. Artur Górski powiedział, że Konrad chce rządzić ludźmi przez „masową hipnozę woli“. Ten termin jest anachroniczny. Mówiąc językiem czasów Mickiewicza, musimy powiedzieć, że chce on najwyższej mocy magicznej.

ZAGADKOWOŚĆ W KOMPOZYCJI "DZIADÓW" I PRÓBA JEJ WYJAŚNIENIA

1

W parę tygodni po wyjściu drugiego tomu *Poezyj* Mickiewicza, zawierającego II-ą i IV-ą część *Dziadów*, pisał Walerjan Krasiński z Warszawy do przebywającego w Wilnie swojego przyjaciela Czeczota (8 czerwca 1823 r.): „Drugi tom Mickiewicza narobił tu wiele hałasu. Klasycy gniewają się bardzo na *Dziady* i chociaż nie mogą mu odjąć niepospolitej imaginationsi, powiadają, że za mało jest porządku etc. etc., przeciwnie zaś romantycy znajdują genjusz twórczy, a kobiety płaczą nad ukochanym *Upiorem*, wszyscy zaś się pytają, i ja także, dlaczego w *Dziadach* 2-ga i 4-ta część, a 1-szej i 3-ciej niema? Czy to *Upiór* ma służyć za pierwszą część, ale gdzie się podziela trzecia? Co się stało z duchem, któremu guślarz nie mógł dać rady etc. etc.“

Pytania Walerjana Krasińskiego dotychczas nie przestały być aktualne i nie znalazły właściwie zadowolającej odpowiedzi. Zagadkowość zaś postaci Gustawa i zagadkowość osobliwego podziału wileńskiego poematu jeszcze się powiększyły, gdy w r. 1832 Mickiewicz ogłosił w Paryżu nową część *Dziadów* i nazwał ją „częścią trzecią“. Kim jest bohater tego dziwnego utworu? Co znaczy ta niezwykła numeracja?

Rozważań na te tematy nie brakło, aczkolwiek krytyka, zajęta przede wszystkim wspaniałą liryką *Dziadów* i głębokościami ich ideologii, traktowała zagadnienia, związane z zewnętrzną niejako ich osnową, nieco z góry, uważając je za uboczne i błahe, i zastanawiając się nad nimi najczęściej tyl-

ko przelotnie, nieraz zaś nawet ze zniecierpliwieniem lub lekceważeniem. To też można w odniesieniu do *Dziadów* bezmała to samo powiedzieć, co Juljusz Kleiner powiedział swego czasu (w 1910 r.) o *Królu Duchu*: „Z wielką subtelnością, z wielkiem zrozumieniem omawiają często krytycy ideową i estetyczną stronę — a przecież w kwestjach najprostszych, bo dotyczących treści i kompozycji, panuje czasem milczenie, częściej niezrozumienie“. A wszakże ważności tych kwestyj (choćbyby stosunkowo drobnej) nikt nie może zaprzeczyć i każdy chyba zgodzi się z Józefem Tretiakiem, że „krytyczna ocena nie może... pomijać“ szczegółów kompozycyjnych „choćby dlatego, że są one tak samo utworem ducha poety, jak i treść w nich zawarta“; — ale nietylko dlatego: zastanowienie się nad kompozycją może rzucić nowe światło na cały artyzm poematu i nawet na jego podkład ideowy. Z tych względów sprawę zagadkowości kompozycyjnej *Dziadów* warto podjąć na nowo.

Pierwszem pytaniem, które się tu nasuwa, jest właśnie to, które Walerjan Krasiniński postawił Czeczotowi: dlaczego w *Dziadach* jest część II-a i IV-a, a niema I-ej i III-ej?

Różni różnie to tłumaczyli. Leonard Chodźko w swojej *Biographie universelle et portative des contemporains* w r. 1830 (t. III, str. 594 i nast.) podał wiadomość, że Mickiewicz I-ej i III-ej części *Dziadów* nie ogłosił, bo „cenzura nie dozwoliła“. Aczkolwiek Leonard Chodźko jest autorem niezupełnie na wiarę zasługującym, zdanie jego jednak o *Dziadach* wziął za dobrą monetę Władysław Mickiewicz i powtórzył w swoim życiorysie ojca, dodając od siebie uwagę, że „może Mickiewicz, po tych trudnościach cenzuralnych, odczytawszy swoje wiersze, wrzucił je do ognia“.

Ten dodatek wiąże wyjaśnienie Leonarda Chodźki z inną wersją, która znalazła dużo większy posłuch wśród historyków literatury, a rozpowszechniła się również dzięki Włady-

sławowi Mickiewiczowi. Jest to relacja Karoliny Jaenisch-Pawłowej, zawarta w jej liście do syna poety z r. 1890, ogłoszonym także w *Żywocie Adama Mickiewicza*. „Na zapytanie, dlaczego z czterech części *Dziadów* ogłosił tylko dwie — pisze p. Jaenisch-Pawłowa — odpowiedział mi raz: Bo odczytawszy dwie drugie, aby je dać do druku, znalazłem je tak liche i nudne, że rzuciłem w ogień“. I ta relacja nasuwała dużo wątpliwości, bo — naprzód — niekoniecznie to wszystko, co Mickiewicz pannom po salonach opowiadał, należy uważać za pewny materiał dla wyjaśniania jego utworów, a następnie — pani Jaenisch-Pawłowa, z którą niegdyś, jako z ósmnastoletnią panienką, nasz poeta flirtował, w chwili pisania listu z owym wyjaśnieniem liczyła sobie okrągło lat ośmdziesiąt (ur. w r. 1810)! Na jej pamięci więc tak bardzo polegać nie było można. Pomimo tego jednak objaśnienie Karoliny Jaenisch przyjął Józef Kallenbach (w r. 1897) i S. Matusiak (w r. 1903).

Cały szereg innych krytyków (począwszy od Cybulskiego i jego studjum z r. 1864), nie wierząc, aby część I-a i III-a *Dziadów* istniały w postaci wykończonej, wyrażał wszelako przekonanie, że Mickiewicz miał całkowity plan poematu, rozłożonego na cztery części. Poglądowi takiemu hołdowali między innymi Tretiak i Chmielowski. Ciekawa rzecz, że spotykamy się z tym poglądem jeszcze w studjum Władysława Jankowskiego, pisanem w 1911 r., a więc już po ogłoszeniu *Nieznanych pism* Mickiewicza z archiwum Filomatów (1910) i w nowym wydaniu monografji Kallenbacha (1918), opracowanem już po wyjściu z druku całkowitej *Korespondencji* Filomatów (1913).

To przywiązanie dwóch badaczy z ostatniej doby do dawnej hipotezy jest bardzo dziwne, bo w bogatym zbiorze archiwum filomackiego niema żadnej wzmianki o czteroczęściowym planie *Dziadów*. Czytamy tam (w liście z 16 grudnia 1822 r.),

że Mickiewicz poprawia „pierwszą część”; potem (30 grudnia), że „*Dziadów dłuższych* jeszcze nie poprawił”; 11 stycznia 1823 r. pisze Kozakiewicz do Zana, że Mickiewicz napisał powieść (*Grażynę*), która zajmie „dwie części tomu drugiego jego dzieła”, a „z *Dziadów* tylko część się wydrukuje”; 6 lutego zapowiada Mickiewicz Czeczotowi, że „*Dziadów* część większą odeszła” do druku, a że „do części drugiej nie staje kilku wierszy”; 11 lutego już rękopis *Dziadów* był posłany do Wilna z instrukcją, aby dla „obu części” dać tytuł *Ułamki z poematu Dziady*; 13 lutego donosił poeta Czeczotowi: „Już zdecydowano, że część pierwsza do tego tomiku wygotowana być nie może”. 20 lutego, posyłając *Upiora*, pisze Mickiewicz do Czeczota, co uważa za najlepsze w nowym swoim dziele: „prawdziwie, jeden monolog w *Dziadach* dawniej zrobiony i całe drugie mniejsze Dziady nie są szpargałem”; tegoż dnia 20 lutego Czeczot donosi, że „czwarta część... się wkrótce przepisze”. Oto wszystkie wzmianki z korespondencji filomackiej o częściach *Dziadów*. Łatwo spostrzec, że oznaczenia poety są chwiejne i bez ustalonych jeszcze numerów. Wyraźnie widać tylko, że były dwie części. Co to była ta „pierwsza część”, którą Mickiewicz podług listu z 16 grudnia 1822 r. „trochę poprawiał wedle uwag Borowskiego, niegdyś... czynionych”: — czy dzisiejsza druga, czy istotnie jakaś „pierwsza” — niepodobna dociec. W każdym razie wzmianka, że „część pierwsza do tego tomiku wygotowana być nie może” dowodzi, że był co najmniej plan jakiejś jednej jeszcze części oprócz dwóch oddanych do druku. To razem byłyby trzy części. Ale o części czwartej i wogóle o planie tetralogji nie tu nie słyszymy. To też można przyznać słuszność Chlebowskiemu, który po przeczytaniu *Nieznanych pism* (w r. 1911) uznał zarówno wersję o pierwotnym istnieniu czterech części, jak i o cztero-częściowym planie za legendę.

Napisane tedy były na pewno dwie tylko części. Dlaczegoż

Mickiewicz tak je dziwnie ponumerował? Nad tem pytaniem zastanawiał się Lucjusz Komarnicki i skonstruował takie objaśnienie. Mickiewicz miał mało czasu na opracowanie *Dziadów*, miał nadto ataki zupełnej niechęci pisarskiej, a do drukowania nowego tomu zmuszała go prenumerata. Kompozycja była jeszcze „poczwarna“, dwie części nie były jeszcze dostatecznie ze sobą uzgodnione, pomysł zasadniczy nie został jeszcze z zupełną jasnością rozwinięty, a już trzeba było manuskrypt słać do drukarni. „Przez nazwanie części mniejszej *Dziadów* — drugą, spowiedzi zaś — czwartą, chciał się [Mickiewicz] usprawiedliwić w oczach czytelników“. Psychologiczne to objaśnienie ma niewątpliwie cechy prawdopodobieństwa, ale ma i jeden brak: zupełnie zdaje się nie uwzględniać tego, że Mickiewicz był artystą i że wszelki jego pomysł z zakresu kompozycji musiał mieć jakieś uzasadnienia natury estetycznej. Psychologizacja tedy jest tu niezupełna. Głębiej, według mnie, wniknął w rzecz rosyjski badacz Pogodin, wyrażając przypuszczenie, że Mickiewicz, tak a nie inaczej numerując części *Dziadów*, mógł mieć pewne intencje kompozycyjne. Znając Mickiewicza i jego niezwykle jasną świadomość twórczą, niepodobna o tem wątpić. Pracował w pośpiechu; zapewne. Ulegał napływowi apatji; bezsprzecznie. Niechętnie zdecydował się na „poczwarną“ kompozycję; bezwątpienia. Ale przecież w chwili oddawania dzieła do druku musiał się zastanowić nad punktem, z którego czytelnik będzie na nie spoglądał; musiał je ujmować w jakieś ramy kompozycyjne, choćby bardzo niepodobne do pierwotnych zamierzeń. Jakkolwiek „poczwarna“ — była to przecież kompozycja.

Jaka mianowicie? Kto zna technikę literacką końca XVIII i początków XIX wieku, odpowiedzieć może bez długiego namysłu: kompozycja fragmentaryczna. — Fragmentaryzm bowiem bynajmniej nie jest zawsze jednoznaczny z brakiem konstrukcji; owszem, często jest on pewną formą konstruk-

cyjną. Wytworzyła się ta forma w XVIII wieku — naprzód w powieści. Romansopisarze posługiwali się nieraz fikcją rękopisu, który dla ich opowiadania stanowił jakoby źródło. Z tą fikcją łatwo było połączyć fikcję luki w manuskrypcie lub braku zakończenia, co podniecało ciekawość i umożliwiało rozmaite efekty. Jakoż posługiwano się tą fikcją — naprzód w powieściach humorystycznych, a potem i w poważnych. Do szczególnego wyjaskrawienia doprowadził metodę luk i fragmentaryczności znakomity humorysta angielski Sterne, który wprost wziął się, aby pisać wbrew tradycyjnym poglądom na kompozycję, nadać dziełom swoim pozory zupełnej bezładności, a przecież być zajmującym i w „poczwarnościach” kompozycyjnych swobodnie się wypowiadać. Obydwie jego sławne powieści — *Podróż sentymentalna* i *Tristram Shandy* — nie mają końca; pierwsza z nich urywa się nawet w toku nadzwyczajnie ciekawego opowiadania. W *Tristramie* pełno rozmaitych wstawek i przerw. Brak np. całego rozdziału CX (wedle wydania Tauchnitza) i jest nawet luka w paginacji (po str. 236 następuje zaraz str. 247); Sterne pośpiesza uspokoić czytelnika, że introligator nic tutaj nie zawinił i że książka przez to nic nie traci; „przeciwnie, — mówi — książka jest doskonalsza i zupełniejsza, nie mając tego rozdziału, niż gdyby go miała“. Gdzie indziej opuszcza Sterne znowu cały rozdział (CXCIX) i zostawia dwie puste stronicie w książce, aby na nich mógł sobie czytelnik odmalować według własnego gustu portret pięknej kobiety, o której toczy się opowiadanie. Przykład Sterne’a nie pozostał bez naśladownictwa. Technika fragmentarycznej narracji posługiwali się po nim liczni powieściopisarze — i w Anglii i w innych krajach. Używał jej między innymi i głośny autor niemiecki Jean Paul: jego powieści: *Die Unsichtbare Loge* (1793) i *Biographische Belustigungen unter der Gehirnschale einer Riesin* (1797) są utworami niedokończonymi. Także powieść Schillera *Der Geister-*

seher (1789) nie ma końca i urywa się, pozostawiając cały szereg tajemniczych motywów treści bez wyjaśnienia. W rozległej mierze korzystali później z techniki fragmentarycznej romantycy niemieccy.

Technika ta zyskiwała sobie uznanie wśród innych technik kompozycyjnych na innej także jeszcze drodze. W latach 1760 — 1763 Macpherson ogłosił swoje pomysłowo sfałszowane fragmenty *Pieśni Ossjana*. Po nich zaczęto ogłaszać całe mnóstwo utworów poezji ludowej i poezji dawnej — prawdziwej czy podrobionej — częstokroć w kształtach urywkowych czy niekompletnych. Od tej pory dopiero wyrobił się w literaturze i krytyce zmysł dla szczegółowych piękności — lirycznych czy obrazowych — w dziełach nie mających kompozycyjnego zaokrąglenia. Nawet utwory dramatyczne wydają poeci w formie fragmentów.

Mickiewiczowi te fragmentaryczne kompozycje były doskonale znane. Z listów jego z kowieńskich czasów wiemy, z jak ogromnym zapalem rozczytywał się w Schillerze; o znajomości Jean Paula świadczy najwymowniej wiersz *Nowy Rok*, stanowiący poetycką transkrypcję ustępu z jego powieści *Siebenkäs*, i motto IV-ej części *Dziadów*, wzięte właśnie z niedokończonych *Biographische Belustigungen* niemieckiego pisarza. Sterne zaś był jednym z najulubieńszych autorów całego grona filomatycznego i w korespondencji Mickiewicza, jak i jego przyjaciół, ciągle spotykamy wzmianki o nim i potrącenia o jego motywy stylowe.

Sternowska technika urywkowa miała wśród najbliższego otoczenia Mickiewicza szczególnie zapalonego adepta w Tomaszu Zanie. Naśladując wogóle angielskiego mistrza pod każdym względem, imitował Zan w swoich *Rozdziałkach* także i jego kapryśną kompozycję i luki w numeracji. To mamy tam rozdział niedokończony, to jak gdyby wyrwany z jakiegoś obszerniejszego dzieła „Rozdział jakiś“; to — ni stąd, ni

zowąd — „Rozdział XI“; to znowu niby „Z Tomu II.. Rozdział V“. Do absurdu już zbliża się zanowski fragmentaryzm np. w „rozdziałkowym“ liście do Mickiewicza z dn. 1 września 1822 r. List ten nosi ogólny tytuł: „Wyjątek z dzieła pod tytułem Świat i Miłość czyli dzieło i życie moje“. Mamy tu „Tom 3-ci. Rozdziałek VII“, a potem „Rozdziałek VIII“. W rozdziałkach tych Zan niby to przepisuje znaleziony „stary rękopis pobrudzony i od szczur [sic] pogryziony“: jest to zbiór listów; Zan odtwarza wszystkie ich luki, zaznaczając czasem, co „wydarto“, czasem stawiając kropki, czasem objaśniając, jak wygląda manuskrypt w danym miejscu. Z czterech listów żaden nie jest całkowity; wszystko kończy się słowami „ciąg dalszy później“. Wskutek tej urywkowej techniki trudno dziś dociec, co się z *Rozdziałków* dochoowało, a co zginęło, wydawca zaś korespondencji Filomatów, Jan Czubek, był w nielada kłopotcie, gdy mu wypadało rozstrzygać, gdzie mamy do czynienia z „rozdziałkami“ samemi, a gdzie z „listami rozdziałkowatemi“, i ustalać ich porządek.

Mickiewicz, który był adresatem wspomnianego dziwaczne-go listu z dn. 1 września 1822 r., zganiał Zana za niejasność. Ale Mickiewicz sam był już wtedy autorem jednego utworu o fragmentarycznym charakterze, mianowicie ballady *Tukaj* (odczytanej na posiedzeniu Związku Przyjaciół 8 czerwca 1820 r., a wydrukowanej w I-ym tomiku *Poezyj*): jej tytuł obiecywał cztery części; tymczasem na drugiej rzecz się urywała i tylko dopisek poety zapowiadał: „Dalsze ballady o Tukaju w następnych tomikach“. Drugim takim utworem miały być *Dziady*.

Zauważyć warto, że forma utworu fragmentarycznego jest równie charakterystyczna dla romantyki jak forma *pastiche'u*; a właśnie Mickiewicz w *Żywili* („wyjątku ze starożytnych rękopisów polskich, udzielonych Redakcji [„Tygodnika Wileńskiego“] przez P. S. F. Z.“), w *Kurhanku Maryli* (niby to tłu-

maczonym z litewskiego) i w *Grażynie* (niby to przepisanej z rękopisu współczesnego wypadkom „autora“ przez niewiele późniejszego „wydawcę“) — okazał dla formy *pastiche'u* duże upodobanie.

Jaka jest wartość artystyczna fragmentarycznej kompozycji *Dziadów* wileńskich? — Cały szereg krytyków robił jej ostre zarzuty, uważając taką kompozycję za jednoznaczną z brakiem artystycznej jednolitości. Takiego zdania byli: Turczyński, Tarnowski, Chmielowski, Matusiak, a w nowszych jeszcze czasach Chlebowski i Wł. Jankowski. Było wszelako i kilku takich krytyków, którzy wypowiedali się w sensie odmiennym. Już Mochnacki (w 1830 r.) występował, chociaż ogólnikowo i nieśmiało, w obronie jedności kompozycyjnej wileńskiego poematu. „Pozbierawszy rozrzucone ułamki tego utworu, pisał, możnaby je złożyć w całość dość naturalną i prostą“. Później Cybulski zwrócił uwagę na to, że „poemat poczyną się II-ą częścią tak naturalnie, że nie pragniemy innego początku“, część ta zaś przez ostatnią swoją scenę łączy się z częścią IV-ą (niema więc potrzeby rozmyślać nad tem, co mogłoby być w części III-iej) i że — taki, jak jest — poemat „się przedstawia spojonym w dość ścisłą organiczną jedność i całość“. Dopiero jednak Pogodin w gruntownym rozbiorze *Dziadów* w swojej monografji Mickiewicza (1912 r.) podniósł ten urok wielki, jaki poemat zawdzięcza swojej ułamkowej kompozycji. Brak części I-iej i III-iej — wywodzi Pogodin — sprzyja wrażeniu silniejszemu, bardziej jednolitemu, bardziej całkowicie pojętemu. Gdybyśmy znali z wcześniejszych części całą przeszłość Gustawa i całą historję jego miłości, mielibyśmy (może prawidłowo zbudowaną, ale) długą, rozwlekłą opowieść, pozbawioną efektu dramatycznego. Przy obecnej kompozycji jest inaczej: „nic nie pozwala przeczuć wtargnięcia strasznego, tajemniczego upiora do skromnego i czystego domku wiejskiego księdza“. „I dlatego czytamy poemat z po-

rywajacem, nie słabnacem zaciekawieniem, i do ostatniego wiersza nie wiemy, jak on się dalej rozwinie“. „Trzeba było (ciągle cytuję Pogodina) wiele pracować nad pomysłem, nad wszystkimi jego szczegółami, trzeba było artystycznie przeżyć poemat wraz z czytelnikiem, aby osiągnąć taką jedność planu. Objawia się tu nietylko sumiennosc prawdziwego artysty, ale i wielka dojrzałość talentu“. Zdaje mi się, że nie można lepiej scharakteryzować artyzmu *Dziadów*.

Zresztą krytyka estetyczna poematu nie jest przedmiotem niniejszych rozważań. Chodzi o to, abyśmy — bez względu na to, czy nam się kompozycja *Dziadów* podoba, czy nie podoba — uznali w niej określony typ, mianowicie k o m p o z y c j ę f r a g m e n t a r y c z n ą.

2

W dziewięć lat po wydaniu II-ej i IV-ej części, w Dreźnie w r. 1832 napisał Mickiewicz nową część *Dziadów*. Została ona tego samego jeszcze roku ogłoszona drukiem w Paryżu pod mianem *Dziadów części trzeciej*. Jak rozumieć tę liczbę? Co znaczy „część trzecia“? To nowa zagadka, którą próbowano rozmaicie rozwiązywać.

Najbardziej po gospodarsku rozplątał ją sobie francuski tłumacz Mickiewicza Krystyn Ostrowski, umieszczając w swoim wydaniu (*Oeuvres poétiques de Adam Mickiewicz*, 1845) III-ą część pomiędzy II-ą i IV-ą. Pomysł ten — pozornie jasny — uznania sobie jednak nie pozyskał, i bodaj wszyscy podzielają zdanie Lipinera, że tak układać części *Dziadów* — to znaczy robić z Mickiewicza warjata („den Dichter ein echtes Tollhäusler-Werk schreiben lassen“). Nikt bowiem nie podawał w wątpliwosc tego, że akcja części III-ej idzie chronologicznie po akcji części IV-ej! Szukano więc innych — nie tak już prostych — wyjaśnień.

Konstanty Wojciechowski wyraził przypuszczenie, że nazwa III-ej części dla dzieła drezdeńskiego mogła powstać stąd, że Mickiewicz planował jakiś całkiem nowy utwór, różny od *Dziadów* wileńskich, którego część I-ą i II-ą zamierzał napisać później. Hipoteza ta wszelako nie tylko nie ma żadnego źródłowego potwierdzenia, ale wprost sprzeczna jest z tekstem samego dzieła (prolog bowiem i IX scena części III-ej wyraźnie wiążą tę część z dawniejszemi, wileńskimi), sprzeczna jest także z tem, co mówi notatka Mickiewicza do francuskiego tłumaczenia Bourgauda des Marets, i z tem, co mówi *Uwaga* do zbiorowego wydania z r. 1844: „Poemat *Dziady* stanowi jedną, nieprzerwaną całość“...

Niektórzy krytycy poprzestawali poprostu na określeniu nazwy III-ej części, jako „niewłaściwej“ (jak np. Chmielowski); inni (jak Cybulski, a potem Matusiak) dodawali, że „konsekwentniej i loiczniej“ byłoby nazwać *Dziady* drezdeńskie V-ą częścią.

Cybulski nie mógł sobie cyfrowego oznaczenia III-ej części inaczej wytłumaczyć, jak tylko tem, że „wydawcy zapełnić chcieli próżnię trzeciej części“ w poemacie wcześniej ogłoszonym, i dziwił się tylko, „że poeta na to pozwolił“. Dalej wywodził, że porządek przez poetę przyjęty (II, IV, III) „nie może się przed sądem krytyki ostać“, że poeta musiał go uważać „tylko za tymczasowy“; i na tej podstawie wprowadził swoją, odmienną numerację (I, II, III), pozostawiając tylko *Dziadom* drezdeńskim nazwę mickiewiczowską „części trzeciej“, część zaś II-ą nazywając I-ą, a IV-ą — II-ą. Zastrzegał się, co prawda, Cybulski, że nie ma pewności, „czyby się poeta na ten podział zgodził“. Może być, że zupełnieby się powstrzymał od pomysłu własnej nomenklatury dla części *Dziadów*, gdyby miał był dokładniejsze wiadomości bibliograficzne: ze studjum jego widać wyraźnie, że nieznanne mu było zbioro-

we wydanie *Pism* Mickiewicza z r. 1844 (dokonane więc za życia i z aprobatą poety), w którym całe *Dziady* były wydrukowane w jednym tomie z zachowaniem dawnego porządku części: II, IV, III. Cybulski sądził, że tak wydano *Dziady* dopiero w pośmiertnej edycji zbiorowej z r. 1861, i miał żal do wydawców, że zatrzymali „dawne nazwy“, które „obecnemu miejscu swemu bynajmniej nie odpowiadają“. — Widzi się z tego szczegółu, jak pożyteczną może być dla historii literatury pozornie skromna umiejętność bibliograficzna! — Bałamutną i niepotrzebną, a arbitralną numerację Cybulskiego przejęło dwóch innych krytyków: Albert Gąsiorowski (1872) i Blumenstock (1878), wprowadzając zresztą do niej modyfikację — wskutek ogłoszonych w wydaniu 1861 r. fragmentów t. zw. „I-ej części“ *Dziadów*. Mamy więc u nich układ części I, II, III, IV; z nich dwie pierwsze są identyczne z nazwami Mickiewicza, dwie zaś drugie mają znaczenie odwrotne (część ze spowiedzią Gustawa — to trzecia, a dramat Konrada — to czwarta).

Nie uznał też za możliwe zachować numerację mickiewiczowską tłumacz niemiecki *Dziadów* — Lipiner (1887). Uważając ją za „niedorzeczną i bałamutną“ — zwłaszcza, że dla obcego czytelnika poemat i tak jest bardzo dziwny — wprowadził podział przejrzystszy, starając się zresztą niezbyt odbiegać od liczbowania oryginału. Pozostawił więc pośmiertnym fragmentom nazwę I-ej części, a *Dziadom* drezdeńskim (które nazywa *Konrad-Dichtung*) nazwę części III-ej; *Dziady* wileńskie otrzymały ogólną nazwę części II-ej, czyli *Gustav-Dichtung*, z rozróżnieniem 1-go i 2-go poddziału (*zweiten Teiles erste und zweite Abteilung*). — Wprowadzając wszelako ze względu na obcych czytelników taki podział, próbował zarazem Lipiner objaśnić numerację mickiewiczowską. Sądzi on mianowicie, że poeta nazwał *Dziady* drezdeńskie „trzecią

częścią“ dlatego, że „były już dwie części“. Że te części były oznaczone jako II-a i IV-a — *das „kam für ihn nicht in Betracht“!*

Objaśnienie Lipinera (które potem powracało u innych krytyków, jak np. u Matusiaka i K. Wojciechowskiego) może być do niejakiego stopnia uzasadnione pewnym ustępem wspomnianej już notatki mickiewiczowskiej *Rzut oka na „Dziady“*, przeznaczonej na przedmowę do francuskiego przekładu poematu z r. 1834. „Poemat polski“ — pisze tam Mickiewicz — zawiera w oryginale szereg luźnych części. Pierwsze dwie ogłoszone były lat temu dziesięć w Wilnie; trzecia zaś świeżo wyszła w Paryżu; dzieło to jednakże dalekiem jest jeszcze od swojego ukończenia, oczekuje ono dalszego rozwoju, który powiąże wszystkie te fragmenty w jedną organiczną całość“ (cytuję przekład podany w wydaniu Kallenbacha, 1911 r.). To przeciwstawienie „pierwszych dwóch“ części dawniej ogłoszonych „trzeciej“ świeżo wydanej mogłoby świadczyć za prawdziwością lipinerowskiej hipotezy, ale nie mamy żadnej pewności co do tego, czy Mickiewicz, zwracając się do obcej publiczności, nie zajmował tego samego właśnie stanowiska, co Lipiner, i nie upraszczał zawilosci dziwnego podziału. Rozwiązanie zagadki moglibyśmy znaleźć tylko w polskim tekście. Otóż ostatnim tekstualnym dokumentem, dotyczącym tej sprawy, a noszącym piętno autorytetu mickiewiczowskiego, jest wstępna *Uwaga* z wydania *Pism* r. 1844. Brzmi ona jak następuje: „Poemat *Dziady* stanowi jedną, nieprzerwaną całość. Pierwsza jego część, napisana jeszcze w Kownie, znajduje się w rękopismie u Autora; ale zapewna dopiero później na świat wyjdzie, a wtenczas i porządek całego poematu zmieniony będzie. Dziś zaś ogłaszamy go tyle, i takim porządkiem jak dotąd był znajomy czytelnikom“. — Nosił się więc Mickiewicz z myślami jakiegoś przenumerowania części poematu, ale bynajmniej nie mamy prawa powiedzieć, że (jak

sądził jeszcze Chlebowski w r. 1911) „fakt nazwania przez poetę *Dziadów* drezdeńskich trzecią częścią... unieważniał..., jako niezgodne z rzeczywistością, cyfrowe oznaczenia części wydanych poprzednio w Wilnie“...

Nie, przeciwnie: jedynym właśnie podziałem „zgodnym z rzeczywistością“ — rzeczywistością biblijograficzną — jest układ *Dziadów* w porządku części II, IV, III! Może się niejednemu ten porządek wydawać „niedostatecznym“, „przewróconym“ (jak Tarnowskiemu), „niedorzecznym i bałamutnym“ (jak Lipinerowi), ale on jeden jest porządkiem autorytatywnym.

Czy ten porządek jest zupełnie bezmyślny i przypadkowy, czy też ukrywa się w nim myśl jakaś? — Aby tę kwestję wyjaśnić na gruncie historyczno-literackim, musimy sobie uprzednio postawić inne pytanie: czy ten porządek jest jedynym w historii literatury, czy też dadzą się wskazać dla niego jakieś analogje? — Kto zna literaturę XVIII i początków XIX stulecia, nie potrzebuje się tu długo namyślać nad odpowiedzią. Z takim porządkiem można się nieraz w tych czasach spotkać — mianowicie w dziełach o kompozycji fragmentarycznej, o których mówiłem poprzednio. Klasyczna wśród tych dzieł powieść Sterne'a *Tristram Shandy* ma np. list dedykacyjny dopiero w VIII rozdziale, a przedmowę dopiero po rozdziale LXIV. Rozdział CXCIV zaczyna się dwa razy. Rozdziały CCXCVII i CCXCVIII są we właściwym miejscu opuszczone, jakoby z „konieczności“ (zamiast nich są w książce dwie białe stronic); wstawione są natomiast te rozdziały później — po rozdziale CCCIV. — Lubowali się w takich sztuczках kompozycyjnych później „ironizujący“ romantycy niemieccy. Tieck np. napisał w r. 1799 sztukę p. t. *Die Verkehrte Welt*, która zaczyna się od epilogu i pytania „Jak się państwu sztuka podobała?“, a kończy się prologiem i zapowiedzią „Zobaczycie państwo sztukę, która i t. d.“ Romantycy późniejsi, jak E. T. A. Hoffmann, Immermann, albo (dużo mniej wy-

bitny, ale swego czasu wielce popularny) Pückler-Muskau nie gardzili również takimi efektami. — O popularności i długo-trwałości tych pomysłów kompozycyjnych świadczy fakt, że jeszcze w *Ramotach i ramotkach* Wilkońskiego spotykamy powiastkę z podziałem, któremu odpowiada tytuł: *Środek, zakończenie, początek; środek i maleńki dodatek* („...szkie zostający w otwartej nieprzyjaźni z rzeczywistością a z bujną wyobraźnią mocno spokrewniony; rzucony na papier w chwilach tkliwej zadumy“).

W gronie filomackiem uprawiał i tę technikę kompozycyjną — tak, jak wszystko, co było w Sternie — zapamiętały sternista Zan (za przykład może służyć list do Mickiewicza z 13 listopada 1822 r. noszący tytuł „Rozdziałek XIII“, a przechodzący naraz w „Rozdziałek XII“).

Kompozycja więc z nienaturalną numeracją części była znana i rozpowszechniona.

Ale co za znaczenie może mieć taka kompozycja w *Dziadach*? Przecież nie humorystyczne, jak we wszystkich utworach tylko co wymienionych?

Aby na to pytanie odpowiedzieć, aby dociec celowości „przewróconego“ porządku *Dziadów*, trzeba przedewszystkiem wniknąć w istotę związku „trzeciej części“ z częściami wcześniejszemi.

3

Część trzecia *Dziadów* wiąże się zewnętrznie z częściami wcześniejszemi przez prolog (z którego dowiadujemy się, że Konrad i Gustaw to ta sama osoba), przez kilka wierszy z wielkiej improwizacji (sc. II, w. 246—248), w których jest wzmianka o utraceniu „osobistego szczęścia“, ale nadewszystko przez scenę 9-ą: *Noc Dziadów*.

Na cmentarzu w dzień Zaduszy spotykają się tu Guślarz i „Kobięta w żałobie“ — dwie postaci dobrze znane z części

II-ej. Opodal w kaplicy odbywa się obrzęd Dziadów. Kobięta nie chce tam iść.

Ja tam nie pójdę, guślarzu,
 Ja chcę zostać na smętarzu,
 Chcę jednego widzieć ducha:
 Tego, co przed laty wielu
 Zjawił się po mém weselu,
 Co, pośród duchów gromady,
 Stanął nagle krwawy, blady,
 I mnie dzikiem okiem łowił
 I ani słowa nie mowił.

W słowach tych „Kobięta w żałobie“ przypomina najwyraźniej ostatnią scenę części II-ej, kiedy to już po zakończeniu zaklinań, tuż przed otwarciem drzwi kaplicy zjawiła się niespodzianie milcząca blada mara z „pąsową pręgą“, sięgającą „od piersi aż do nóg“, ze „wzrokiem dzikim i zasępionym“. Pamiętamy:

Wzrok dziki i zasępiony
 Utopił całkiem w jęj oku

 Pokazał ręką na serce,
 Lecz nic nie mówi pasterce.

Teraz Guślarz objaśnia zagadkowe zachowanie się tego ducha:

On żył może, gdym go badał,
 Dlatego nie odpowiadał.
 Bo na duchów zgromadzenie,
 W tajemniczą noc na Dziady,
 Można wzywać żywych cienie.
 Ciała będą u biesiady,
 Alho u gry, albo w boju,
 I zostaną tam w pokoju;
 Dusza, zwana po imieniu,
 Objawia się w lekkim cieniu.
 Lecz póki żyje, ust nie ma,
 Stoi biała, głucha, niema.

Na pytanie kobiety, co znaczyła rana w piersiach widma, odpowiada Guślarz: „Widać, że w duszę zadana“, a więc — że była to rana symboliczna.

Wiersze te zarówno wyjaśniają ostatnią scenę części II-ej, jak uzasadniają ponowne zjawienie się milczącego ducha Gustawa — tym razem w Konradowej już przemianie, a więc z odpowiednio odmienną dekoracją i odmiennymi znakami symbolicznymi: z wieloma ranami w piersi i z jedną „nie-wielką“ na czole.

Otóż bardzo wielu krytyków kwestjonuje wartość interpretacyjną tej sceny.

Wedle Kallenbacha daje ona tylko „objaśnienie ludowe“ ostatniej zjawy z II-ej części, ma więc tylko znaczenie szczegółu folklorystycznego, bo to „objaśnienie ludowe“ nie jest prawdziwe.

Wedle Pogodina scena ta daje wykład allegoryczny, zupełnie nie odpowiadający nastrojowi II-ej i IV-ej części *Dziadów* i usposobieniu poety w czasie ich pisania. Uczony rosyjski porównywa ją do tych mistycznych komentarzy, które Gogol w późniejszych latach swojego życia układał do *Rewizora*.

Bardzo wielu badaczom (jak Cybulskiemu, Turczyńskiemu, Chmielowskiemu) wydaje się scena 9-a części III-ej tylko zewnętrznym (i — jako takie — niefortunnym) spoidłem. Według Zofji Niemojewskiej „na każdym kroku przebija sztuczność i tendencyjność epilogu“. Dla Andrzeja Niemojewskiego scena ostatnia *Dziadów* drezdeńskich to wyraźnie „rzecz napisana w chwili odpływu natchnienia“, a napisana „prawdopodobnie pod wpływem przyjaciół, którzy nie mogli zorjentować się w całości“.

Wszystkie te zarzuty — mające charakter estetyczny, albo oparte na wrażeniach — nie miałyby dla obchodzącej nas tutaj interpretacji treściowej znaczenia istotnego. Ale od czasu Turczyńskiego aż po Andrzeja Niemojewskiego łączą z niemi

krytycy zarzuty natury bardziej rzeczowej, mianowicie zarzuty sprzeczności pomiędzy sceną emmentarną a częścią IV-ą i — wstępnym wierszem *Upior*.

4

Nad tym *Upiorem* wypada zastanowić się przedewszystkiem. Jaka jest rola tej wstępnej ballady w całokształcie *Dziadów*? Przeważna większość krytyków dopatruje się w *Upiorze* streszczenia i planu *Dziadów* wileńskich, tego, co po łacinie nazywa się *argumentum*. A czynią tak zarówno ci, którzy mogli przypuszczać, że jest to utwór z całych *Dziadów* najwcześniejszy (jak Cybulski, Turczyński, K. Wojciechowski), jak i ci, którym dobrze wiadomo, że był on napisany dopiero wtedy, gdy druga i czwarta część *Dziadów* już były posłane do druku (Pogodin, Szyjkowski, Komarnicki, Kallenbach, Niemojewski).

Tylko Konopnicka i Tretiak stali na tem stanowisku, że *Upior* to osobny poemat, z całością *Dziadów* związany dosyć luźno (z czego zresztą robili mylne wywody natury chronologicznej).

Dziś z archiwum Filomatów, a przedewszystkiem z listu Mickiewicza z dn. 13 lutego 1823, wiemy dokładnie, że Mickiewicz skomponował ten wiersz jako „kilkanaście strof niby to prolog“.

Prolog jednak to niekoniecznie *argumentum*. Może być prolog o charakterze muzycznej uwertury, w której pobrzmiewają tylko te same motywy, co się rozwiną potem w głównych częściach dzieła, ale o treści zupełnie od tych głównych części niezależnej.

Zdaje mi się, że w tym wypadku właśnie tak jest. *Upior* jest niewątpliwie nastrojowem przygotowaniem II-ej i IV-ej części, ale osoba „upiora“ i osoba Gustawa-pustelnika to dwie osoby różne.

Różne są one już powierzchnie. Upior bynajmniej nie ma gustawowego wyglądu i stroju obłąkańca. Z drugiej strony z naszym wyobrażeniem o powierzchowności Gustawa niebardzo się godzi to, co słyszymy o Upiorze, że „smutnie jęczał i płomieniem buchał“, albo i to chociażby, że „skoro wyszedł z ziemi, oczy na gwiazdę poranną wyrzucił“.

A dalej. Upior jest samobójcą z miłości i za samobójstwo „wieczne cierpi kary“; polegają one na tem, że budzi się on „co rok“ z mogiły „na dzień zaduszny“ i do „niedzieli czwartej“ błąka się pomiędzy ludźmi, powtarzając swoje nieszczęcia:

„O sprawiedliwy, lecz straszny wyroku!
Ujrzeć ją znowu, poznać się, rozłączyć;
I com ucierpiał, to cierpieć co roku,
I jakem skończył, zakończyć“.

Z Gustawem jest inaczej. Przychodzi on wprawdzie do księdza w dzień Zaduszny i nazywa siebie w pewnej chwili „umarłym“, ale nie okazuje jaskrawych cech upiора. Nie widzimy też, aby Gustaw powtarzał w tym sensie, jak Upior z wstępnego poematu, sceny ubiegłego życia: on je tylko wspomina (ze wstrząsającym, co prawda, przy tych rozpamiętywaniach uczuciem). Kiedy zaś powiada w pewnej chwili do księdza:

Życie moje ścisnąłem w krótkie trzy godziny,
I znowu wycierpiałem dla twojej przestrogi —

to znów musimy stwierdzić, że Upior ma pokutę rozłożoną na dłużej: do „niedzieli czwartej“. — Gustaw mówi o grzechu i o karze, którą za ten grzech cierpi, ale i grzech to i kara inne niż u Upiора. Grzechem Gustawa jest nie samobójstwo, ale to, że „duszą i sercem gubi[ł] się w kochance“, że za życia „był w niebie“. Karą, którą znosi, jest to, że „i po śmierci również własną bytność traci“ —

I przyczepiony do lubej postaci,
Jój tylko staje się cieniem —

na tak długo, jak długo będzie żyć przedmiot jego miłości.

Żadnych pozatem wspólnych szczegółów rzeczowych pomiędzy *Upiorem* a *Dziadami* niema.

Za *argumentum Dziadów* tedy *Upiora* uważać nie można.

Kiedy zaś zastanawiamy się nad związkiem poszczególnych części *Dziadów* ze sobą, *Upiora* nie potrzebujemy brać pod uwagę.

5

Wróćmy więc znów do 9-ej sceny *Dziadów* drezdeńskich.

Istotnie — mają słuszość krytycy, gdy mówią, że ta scena nie godzi się z IV-ą częścią. Ale też Mickiewicz wcale nie powiązał jej z częścią IV-ą, lecz, jak widzieliśmy, z częścią II-ą. Z tą zaś częścią godzi się chyba 9-a scena drezdeńska najzupełniej. — Usiłował wskazać pomiędzy niemi sprzeczności Andrzej Niemojewski, ale są to sprzeczności illuzoryczne. Dla Niemojewskiego nie ulega wątpliwości, że zjawa z końca II-ej części „jest to widmo człowieka umarłego“, bo Guślarz, chcąc widmo odpędzić, powiada:

Duszo przeklęta, czy błoga,
Opuszczaj święte obrzędy!
Oto otwarta podłoga,
Kędy wszedłeś, wychodź tędy,

a tak się zaklina dusze ludzi umarłych. Zapomniał wszelako Niemojewski, że właśnie to zaklęcie nie skutkuje i że mara bynajmniej nie wychodzi tędy, kędy weszła. — Co do zarzutu, że „Guślarz na owym obrzędzie nie wzywał cienia“, sam Niemojewski usuwa go później, uważając za zupełnie możliwe przypuszczenie, „że to uczyniła w myślach pasterka w żalobie“.

W inny sposób usiłował wykazać niezgodność pomiędzy II-ą częścią *Dziadów* a jej drezdeńskim komentarzem Szyjkowski. Komentarz ten, jak powiada, budzi wątpliwość z dwóch względów. Naprzód — znane są przecież milczące widma ludzi nie tylko żywych, ale i umarłych (jak np. widmo Jasia w *Romantyczności*); nadto zaś duch z II-ej części *Dziadów* „nie odpowiada... tylko na wezwania Guślarza“. „Z pasterką — kontynuuje Szyjkowski — prowadzi on niemą dla innych rozmowę, która wyraziła się w jej uśmiechu... i we wspólnem opuszczeniu kaplicy“. Wywód ten zbyt już jest sofistyczny, żeby z nim polemizować.

Nie, pomiędzy sceną 9-ą części III-ej a częścią II-ą niema żadnej sprzeczności: jest zgodność zupełna.

Wiedząc, jak Mickiewicz panował nad swoją twórczością, jak „wiedział o każdym tonie“, który „dobywał“, i jak je umiał „zgadzać, dzielić i łączyć“ — musimy z tem ścisłem powiązaniem *Dziadów* drezdeńskich i części II-ej poważnie się liczyć (rozumiał doniosłość tego faktu już Blumenstock w roku 1878), zwłaszcza, że (jak stwierdził Kallenbach na podstawie zbadania autografu części drezdeńskiej) scena 9-a „powstała stosunkowo wcześniej i wchodziła zapewne od razu w plan III-ej cz. *Dziadów*“, a poprawki w bruljonie świadczą, że „dość trudu kosztowała poetę“: najwidoczniej przywiązywał do niej dużą wagę.

Byłoby rzeczą interesującą wiedzieć, jak się przedstawia folklorystycznie ścisłość tego, co Guślarz mówi o niemocie duchów, wywołanych z żywych ludzi. Dwaj krytycy, którzy najwięcej zastanawiali się nad etnograficznymi elementami *Dziadów* — Stanisław Zdziarski i Matusiak — stwierdzają, że jest to zupełnie zgodne z wierzeniami ludu, ale, niestety, materiału porównawczego nie przytaczają. Matusiak tylko zaznacza, że znane mu są takie wyobrażenia ze stron rodzinnych — powiatu Tarnobrzeskiego. Nie wyczerpuje to jeszcze

sprawy; trzeba by takich zestawień etnograficznych więcej i to przede wszystkim ze „stron mickiewiczowskich”. Wobec tego, że narazie ich brak, na szczególną uwagę zasługuje pewien ustęp z wykładów Mickiewicza w *Collège de France*, mianowicie prelekcji z dnia 14 grudnia 1841 r. „Jest u nas — mówi tam Mickiewicz (cytuje przekład Wrotnowskiego) — mniemanie ludowe, że są duchy błakające się po świecie i skazane na milczenie”. Co znaczy w tym wypadku „u nas”: czy — „u nas Słowian”, czy „u nas w Polsce”, czy też „u nas w Nowogródzkiem” — niepodobna wiedzieć. W każdym razie ustęp ten niezbicie dowodzi, że Mickiewicz miał wyraźne etnograficzne wiadomości o duchach niemych, a więc zapewne i o ich charakterze i atrybucjach.

Streszczając wyniki dotychczasowych rozważań, możemy stwierdzić co następuje.

We fragmentarycznej i dziwnej porządek mającej kompozycji *Dziadów* część III ma chronologiczne miejsce po części II i IV-ej.

Ta część III-a przez swoją scenę 9-ą została ściśle zespolona z częścią II-ą. Podstawą zespolenia jest przede wszystkim wspólnota osoby bohatera. Ten bohater w II-ej części występuje jako duch wywołany z żywego ciała, i dlatego milczący. W części III-ej (od prologu aż do sceny 8-ej włącznie) działa jako żywy człowiek, znany pod dwoma imionami: pod imieniem Gustawa — symbolicznym dla dawnego okresu jego życia, i pod imieniem Konrada — własnowolnie wybranym, a symbolicznym dla okresu nowego. W scenie ostatniej (9-ej) tej części zjawia się on znowu jako milczący duch z symbolicznymi piętnami, wywołany przez tęsknotę kobiety w żałobie — w noc *dziadów*. (Że jest on tu nie żywym człowiekiem, ale zjawą duchową, na to pierwszy w krytyce zwrócił uwagę Matusiak. Najlepszą analizę wizyjno-symbolicznych elementów jego aparycji dała Z. Niemojewska).

Ale czemuż jest część IV-a? W jakim charakterze w niej występuje bohater? — Bo przecież i bez własnych słów Mickiewicza (ze wstępu do przekładu francuskiego), że „tajemnicza osobistość, która występuje w całym dramacie, nadaje mu pewną jedność“, nie mielibyśmy wątpliwości, że Gustaw, bohater IV-ej części, to ta sama osoba, co bohater części II-ej i III-ej. Ale w jakiej on tu postaci się zjawia?

Stawiamy Gustawowi niejako to samo pytanie, które mu stawia Książd na początku IV-ej części:

Skąd przychodzisz tak nierano?

Kto jesteś? jakie twe miano? (w. 21—22).

a nie chcemy się zadowolić wymijającą odpowiedzią Gustawa:

Idę z daleka, niewiem, z piekła czyli z raju (w. 35).

Kimże on może być?

Może to — tak jak w II-ej części — duch żywego człowieka? To przypuszczenie jest niemożliwe. Żaden krytyk *Dziadów* nie próbował go podtrzymywać. Przecież Gustaw w IV-ej części nie ma kardynalnej właściwości duchów, wywołanych z ciał osób żyjących — niemoty. Przeciwnie — mówi bardzo dużo. Przecież cała prawie część IV-a jest jego monologiem!

Więc może to poprostu człowiek żywy — tak jak w części III-ej? Interpretację taką próbowali uzasadniać — Tarnowski (1877), Blumenstock (1878) i Prawdośław (1890). Lecz już Tarnowski, który najszerzej ją rozwinął, zaznaczył, że „przedstawia [ona] jedną trudność, której rozwikłać i wytłumaczyć jest prawie niepodobna“: jest nią samobójstwo Gustawa, po którym on „pasuje się ze śmiercią“, a „przecież nie upada“, potem zaś chowa sztylet i mówi:

O ranach próżna troska: wszak wyglądam zdrowo? (w. 1144).

A przecież (przyznawał to Tarnowski) moment samobójstwa jest jednym z najważniejszych w poemacie! — A potem — przecież Gustaw nie wychodzi z mieszkania Księdza, lecz „znika“! Nie, to nie może być człowiek żywy!

A więc — może to upiór? Olbrzymia większość krytyków — dawnych i nowych — jest zdania, że tak (Mochnecki, Cybulski, Turczyński, Tretiak, Chmielowski, Kallenbach, Jankowski, Pogodin, Szyjkowski, Komarnicki, Matkowski, A. Niemojewski). Takie ujęcie rzeczy wydaje się mieć liczne uzasadnienia w tekście.

Przedewszystkiem, jeśli założymy, że Gustaw jest upiorem, nie będziemy mieli żadnej trudności ani z objaśnieniem jego samobójstwa, ani z jego zniknięciem. Dla upiora jest rzeczą naturalną znikać i nie upadać, wbiwszy sobie w piersi sztylet. Te fakty możnaby wręcz uważać za dowód, że mamy do czynienia z upiorem. — A ileż słów Gustawa wydaje się dowodzić jego upiorowości!

O tak, tak, byłem tutaj...

Przed śmiercią!... (w. 26—27).

Okryłem mój grobowiec cieniem tych warkoczy (w. 238).

Ojczy, jeszcze ścisnąć mogę!

Bo potem... wkrótce... zaraz pójdę w kraj daleki!

Ach, i ty będziesz musiał wybrać się w tę drogę,

Uściśniemy się wtenczas, ale już na wieki! (w. 735—738).

Wspominając ślub ukochanej z innym człowiekiem i huczną ucztę weselną, powiada Gustaw, że wtedy omdlał i obudził się „na zroszonej gorzkim płaczem darni“. Czekał chwilę.

Wtém anioł śmierci wywiódł z rajskiego ogrodu! (w. 947).

Nie są te słowa bardzo jasne. Od biedy jednak można je brać (i istotnie, przeważnie krytycy je biorą) za wyznanie o śmierci samobójczej. Zwłaszcza, że później mówi Gustaw o śmierci dużo więcej i wyraźniej.

Umrzeć!... ..Kamienni ludzie! wy nie wiecie
Jak ciężka śmierć pustelnika! (w. 1077—1078).

Zywy, o nic przed nikim nie umiałem żebrać,
Żebrać litości nie będę umarły! (w. 1095—1096).

Nie! nie mogę zapomnieć o niej i umarły! (w. 1103).

Jeszcze wyraźniejszymi wydają się być słowa Gustawa, gdy pod sam już koniec części IV-ej mówi o sobie:

Zycie moje ścisnąłem w krótkie trzy godziny,
I znowu wycierpiałem dla twojej przestrogi (w. 1246—1247).

Wreszcie o sobie przecież a nie o kim innym mówi Gustaw, gdy powiada:

Bo kto na ziemi rajskie doznawał pieszczoty,
Kto znalazł drugą swojej połowę istoty,
Kto, nad świeckiego życia wylatując krańce,
Duszą i sercem gubi się w kochance,
Jój tylko myślą myśli, jój oddycha tchnieniem,
Ten i po śmierci również własną bytność traci (w. 1252—1257).

Wszystko to prawda, ale wypada stwierdzić, że w tekście IV-ej części *Dziadów* mamy inne szczegóły, które z temi pozostają w niezgodzie: bo przedstawiają Gustawa jako człowieka żywego — pustelnika-szaleńca. Gdy dzieci biorą go za trupa, powiada Gustaw:

Umarły!... O nie! tylko umarły dla świata! (w. 19).

Słowa te powtarza nieco dalej (w w. 32). Nie ma się też chyba Gustaw za umarłego, gdy mówi o „zawiaźce miękkiej... z warkocza dziewicy“:

Opasała mię wokół nakształt włosienicy;
Pierś przejada... w ciało tonie!...
Tonie, tonie, i wkrótce przetnie mi oddechy! (w. 244—246).

Podobnie, gdy mówi o możliwości szczęścia w zaświatach:

Chyba tam, gdy nad podłęb wzbijemy się ciałem,
Złączy się znowu jedność, dusza z duszą zleje;
Bo tutaj wszelkie dla nas umarły nadzieje (w. 268—270).

Gdy dziecko uciekło przed jego pocałunkiem, powiada Gustaw:

Przed nieszczęśliwym, ach, wszystko ucieka,
Jakby przed straszędem z piekła! (w. 333—334).

Później, objaśniając dzieciom różne rodzaje śmierci, i zatrzymując się przy „śmierci wiecznej“, powiada:

Tą śmiercią może ja umrę dzieci (w. 469).

Jeszcze później, opowiedziawszy przygodę z robaczkiem świętojańskim, powtarza do siebie, „pokazując na serce“:

Tak, póki żyję, te iskry nie zgasną! (w. 663).

Gdy się uprzytomni sobie te dwie grupy niezgodnych szczegółów tekstu, ma się skłonność z uznaniem powtórzyć słowa subtelnej charakterystyki Pogodina: „Gustaw IV-ej części wywołuje wrażenie nieokreślone: niby to jest żywy, niby jest tylko widmem (не то он жив, не то только призрак)“.

Cóż zaś za sprzeczności powstają, gdy, zakładając, że Gustaw w IV-ej części jest upiorem, zestawimy tę część z częścią III-ą! Przecież tam Gustaw wyraźnie żyje, a nawet wyraźnie zaprzecza swojemu samobójstwu, mówiąc do Boga:

Kiedyś mnie wydarł osobiste szczęście,
Na własnej piersi ja skrwawiłem pięście,
Przeciw Niebu ich nie wzniosłem (sc. 2, w. 246—248).

Przecież grzech samobójstwa byłby chyba wzniesieniem pięści przeciw Niebu! — A dalej. „Kobieta w żałobie“ w 9-ej scenie *Dziadów* drezdeńskich mówi o duchu Gustawa:

Zjawił się po mém weselu.

Guślarz objaśnia, że był to duch żywego człowieka. W części zaś IV-ej Gustaw mówi, że zabił się w samym dniu wesela (jeśli słowa „aniół śmierci wywiódł“ uznamy za stwierdzenie samobójstwa). Potem więc mogłby się pojawiać tylko jako upiór. Obalałoby to całą interpretację części II-ej, podaną w końcu części drezdeńskiej. I ponadto jeszcze jedna byłaby sprzeczność (podniósł ją A. Niemojewski): jeśli Gustaw w tym samym charakterze — a w takim razie i tego samego dnia — występuje w części IV-ej, co w II-ej, to jak jest możliwe, że w kaplicy zjawił się po dwunastej, a u księdza zjawia się przed dziewiątą?

Jedne z tych sprzeczności są mniejsze, inne większe. W każdym razie interpretacja Gustawa jako upiора musi się wikłać w niekonsekwencjach, albo musi zarzutem niekonsekwencji i faktycznych omyłek obciążać Mickiewicza.

Czyż można przypuszczać, żeby Mickiewicz tych wszystkich niekonsekwencji nie wyczuwał? On, który zawsze był tak logiczny, tak zdumiewająco ścisły aż do drobiazgów! Czy podobna tak wiele niejasności kłaść na karb jego zniechęcenia lub roztargnienia i godzić się np. z Wojciechowskim, że może „Gustaw zatrzymuje w części IV-ej charakter upiора tylko dlatego, by nie psuć planu poematu *Dziadów*“? Nie, tego rodzaju objaśnienia są zupełnie nieprawdopodobne. Musimy je w imię elementarnej bodaj znajomości psychologii Mickiewicza odrzucić! — Za słuszniejsze i właściwsze o wiele należy uznać stanowisko tych krytyków, którzy poprostu rezygnują ze zrozumienia pewnych szczegółów poematu i uznają go za częściowo niejasny: jak Tretiak (powiadający, że treść *Dziadów* jest „ujęta w ramy, których dziwnych kształtów zrozumieć nie możemy“), jak Tarnowski („z zamiaru autora trudno sobie zdać sprawę“), albo bodaj poczciwy generał Morawski

(Z rozkoszą Mickiewicza piękne plody słyszę,
Lecz w swoich chmurnych *Dziadach* tak mi ciemno pisze,
Iż zda się, że chwytając same cienie myśli,
Cień wieszczą, cieniem pióra, cienie wierszów kreśli).

Musimy dojść do wniosku, że pewna ciemność wypływała z intencji Mickiewicza.

Nie chcąc pozostać na stanowisku *ignorabimus*, streścimy przede wszystkim negatywne wyniki dotychczasowych rozważań nad postacią Gustawa w IV-ej części.

Gustaw nie jest duchem człowieka żywego.

Gustaw nie jest człowiekiem żywym.

Gustaw nie jest upiorem.

Czemże więc jest?

Zdaje mi się, że logicznie możliwa jest tylko jedna odpowiedź. Zdaje mi się również, że ta odpowiedź jest odpowiedzią tekstu.

7

Ale wprzód słówko jeszcze o odpowiedziach nielogicznych.

Uważam za takie wszystkie te interpretacje *Dziadów*, które dopatrują się w nich jakichś połowicznych allegoryj. Zasługują one na specjalne wyróżnienie. W niekonsekwencjach wklewały się i liczne inne objaśnienia *Dziadów*, ale większość tych, o których mówiłem poprzednio, przerzucała *odium* niekonsekwencji na Mickiewicza, te zaś, które mam na myśli obecnie, same zdają się nie dostrzegać własnych sprzeczności. Po raz pierwszy, o ile mi wiadomo, wystąpił z allegorycznym wykładem IV-ej części *Dziadów* Adam Bełcikowski (1871 r.). Czytamy w jego studjum, że „w przystępie szaleństwa, w chwili rozpacz, Gustaw spełnia na sobie samobójstwo, ale nie jest to śmierć fizyczna, jaką Werter położył koniec swoim boleściom, tylko moralna, śmierć duszy...” W innym nieco duchu podjął taki komentarz Albert Gąsiorowski (1872 r.). Samo-

bójstwo Gustawa — według niego to alegoria jego upadku duchowego. „Domyślać się można, że upadek nie był powolny, lecz nastąpił w gwałtownym szale, po rozpaczliwym oporze, wśród zbiegu fatalnych okoliczności“; „po upadku — czytamy dalej — przyszła pokuta“ — dobrowolne skazanie się na „pustelnicтво i ascetyzm“. Sens moralny: „skierowanie przykładem ku czystej duchowości!“ Z bardziej filozoficznym zacięciem posłużył się metodą alegoryczną Blumenstock (1878 r.): *Was an Gustav sterblich war, powiada, das Persönliche, ist gestorben. Das Überpersönliche aber ist in ihm aufgelebt*. Do czego taka interpretacja prowadzi, widać z dalszego ciągu, z którego ze zdumieniem się dowiadujemy, że IV-a część *endet mit der Heilung Gustav's*.

Słuszną odprawę dał wszystkim takim allegoryzaczom Treściak (1884 r.), powiadając, że ich symbolika jest „zbyt sztuczna, naciągana i drobna, aby nas mogła zająć“. A przecież metoda alegoryczna wracała później jeszcze parę razy, klasyczny zaś wyraz znalazła w obszernej książce Matusiaka (1903 r.). Matusiak uznaje, że w II-jej części *Dziadów* Gustaw jest duchem żywego człowieka, że w pierwszych ośmiu scenach części III-jej jest człowiekiem żywym, a w scenie 9 znów duchem żywego człowieka: jak dotąd wszystko bardzo słuszne. Gorzej się robi, gdy przechodzimy do części IV-jej. Dowiadujemy się, że w niej Gustaw jest „fikcyjnym upiorem“. Co to jest fikcyjny upiór? Posłuchajmy. Przed rozpoczęciem się IV-jej części poematu Gustaw „musiał umrzeć“, ale on „umarł... tylko moralnie, t. j. przez zupełne skamienienie czyli zubożenie“ dla świata. Przebicie się sztyletem „to tylko środek teatralny“ (?) „dla uzmysłowienia pokusy samobójstwa, myśli o samobójstwie, a nie samobójstwa samego“. No, trudno byłoby wymyślić coś lepszego na poparcie przypuszczenia, że w *Dziadach* panuje *das Verwirrende* i *das Unsinnige!*

Allegoryzacje — chociażby błędne — mogą przecież być bra-

ne poważnie, o ile są konsekwentne. Jeśli ktoś będzie sobie całą *Odysseję* wykladał jako obraz wędrówek duszy wśród niebezpieczeństw życia, to można się z nim nie zgadzać, można powiedzieć, że dziwaczy, ale nie można mu robić zarzutu nielogiczności. Natomiast, gdy ktoś uważa całość *Pana Tadeusza* za poemat realistyczny i tylko w mrówkach Telimeny dopatruje się allegorji (np. złych myśli), możemy tylko się roześmiać. A przecież zupełnie tem samem jest brać II-ą i III-cią część *Dziadów à la lettre*, jak każe tekst, i tylko z jednej — IV-ej — budować ciężki gmach allegorjy.

8

Wróćmy więc znowu do samego tekstu IV-ej części i zastanówmy się poprostu nad charakterem wrażeń, jakie on daje naszej imaginacji.

Co to za szczególny świat! W zarysach jego kształtów panuje jakaś chwiejność, niewyraźność, dziwność. Rozgrywają się tu niezwykle jakieś wypadki — a rozgrywają się tak, jakby były najzupełniej naturalne. W nich wszystkich uczestniczy ta osobliwa postać pustelnika-Gustawa, którego charakter poznajemy doskonale, z którego uczuciwami dziejami zżywamy się najserdeczniej, a którego istota pomimo tego pozostaje dla nas zagadkowa i uderza nas mnóstwem sprzeczności... Dziwnie tu płynie czas: w ciągu kwadransów mijają godziny, znacząc się gaśnięciem świateł. Dziwna jest i przestrzeń, w której nagle „niknie“ Gustaw i z której nagle wyłania się jakiś „chór“, aby uroczyście powtórzyć słowa „nauki“, płynącej z dziejów Gustawa.

Co to za świat?

Tekst zdaje się nam podsuwać odpowiedź w słowach, które wypowiada Pustelnik:

...w myślach, jak na fali,
 Ustawna burza, zawieja,
 Błysnie i zmierzchnie;
 Mnóstwo się zarysów skleja,
 W jakieś tworzydło ocali,
 I znowu pierzchnie (w. 590—595).

Pustelnik mówi temi słowy o swoim życiu sennem. — Tak, cały ten świat, to świat senny! Cała IV-a część *Dziadów* to wielka wizja senna, poniekąd analogiczna do tych snów, których tyle mamy w *Dziadach* drezdeńskich.

Wizje, jak wiadomo, mają w literaturze starą i bogatą tradycję. Mickiewicz znał je zarówno z eposu, dramatu i liryki klasycznej, jak i z nowoczesnych *Pieśni Ossjana* i licznych utworów obcej romantyki (żeby bodaj przypomnieć różne ballady i głośnego pseudo-bajronowskiego *Upiora*, wydanego po polsku w r. 1821). Znał mu były zarówno widzenia złożone ze wspomnień życia rzeczywistego, jak i wizje z przemieszką elementów przeczucia i przestrogi.

Ważniejsze jednak znaczenie przy rozmyślaniach nad genezą *Dziadów* ma fakt, że Mickiewicz żył w środowisku interesującym się wielce t. zw. magnetyzmem i sam okazywał względem tego zjawiska duże zaciekawienie. Jak zaś wiadomo, podstawą doświadczeń magnetycznych był t. zw. sen magnetyczny z widzeniami. Poeta musiał być dobrze obeznany z opisami owych „katalepsyj“, „somniacyj“ i „ekstazyj“, których tyle podawał *Pamiętnik Magnetyczny Wileński*. Już przecie w wierszu *Romantyczność* przedstawił halucynację kobiety, pogrążonej w stan somnambuliczny przez wstrząśnienie uczuciowe.

Wpływ wstrząśnień uczuciowych na życie senne mógł Mickiewicz odczuć i na sobie samym. Uciekanie się do pomocy biografji przy interpretacji dzieł artystycznych jest niebezpieczne i drażliwe, w skromnej jednak mierze i obok innych

pomocy wolno chyba i do tej się uciec. Otóż w *Korespondencji Filomatów* spotykamy się z pewnem opowiadaniem, świadczącym o niezwykłej intensywności snów Mickiewicza — właśnie z czasu, gdy powstawały *Dziady*. Opowiada mianowicie Czeczot (w liście z d. 4 grudnia 1821 r.) Pietraszkiewiczowi o tem, jakie wrażenie zrobił na nim Mickiewicz podczas niedawnej bytności w Wilnie. „Adam bardzo źle wychodzi na swoim kochaniu — pisze Czeczot. — Ciągle jak w gorączce, ciągle dusza natężona, nie daje mu spokojności życia. Zdaje się, że mu zdrowie służy, ale skrycie się bezwątpienia niszczy“, i dodaje, że szczególnem nieszczęściem jest bliskość Bolcienik, majątku Puttkamerów, od Wilna, co „sprowadza często do niego równie w kochanku zaślepioną kochankę“, a „te wizyty są to gwałtowne miotanego i tak najżywszą namiętnością wstrząśnienia“. O jednej z takich wizyt opowiada Czeczot szczegółowiej. Pani Maryla przybyła do Wilna. „Mąż wyszedł na posiedzenie wspierających niedostatnich uczniów. Adam, korzystając z okoliczności, poszedł do niej, siedział z godzinę, ale nie pamięta, jak siedział i co się z nim działo. Darowała mu pierścień, a przecież ledwie się wtedy o tem dowiedział, kiedy powróciwszy od niej, padł na łóżko, zasnął i we śnie przyśnił, że mu pierścień darowała; zerwał się ze snu i wówczas pierścień obaczył, sam nie wierząc oczom swoim i myśląc, że to marzenie“. „Taka to — dodaje Czeczot — wygórowana miłość! Daj Boże, żeby on z niej bez straty zdrowia, straty na całe życie, przyjemności w życiu mógł wyniść!“ — Relacja Czeczota ma wszelkie znamiona autentyczności, szczegół zaś, który podaje — o śnie tak wyrazistym, że zlewa się zupełnie z rzeczywistością, jest prawdziwie zastanawiający.

Ale w *Archiwum Filomatów* więcej jeszcze ciekawych szczegółów z zakresu życia sennego dowiadujemy się o pani Maryli. Oto w liście z d. 24 czerwca 1822 r. pisze pani Maryla do swego siostrzeńca Henryka Uzłowskiego, że od kilku dni „nie

widziała promieni słonecznych“. „Bóg na mnie zesłał — czytamy dalej — sen letargiczny, który trwał aż do dzisiejszego dnia. Jeżeli mię przebudzał kto, wpadałam wtenczas w złość i zajądłość wściekłą“. „Ten sen — pisze — skracał mi czas i razem przynosił mi wiele przyjemności, gdyż miałam marzenia miłe i słodkie, których i na arkuszubym nie spisała“. — W świetle tego listu bynajmniej nie zdawkowego znaczenia nabiera życzenie, które Maryla wkrótce potem (7 lipca) przesyła Mickiewiczowi: „*Je vous souhaite... un bon sommeil et des rêves agréables*“ (warto zauważyć, że list ten jest datowany „*dimanche à minuit*“). W listach nieco późniejszych spotykamy się z wiadomościami o snach męczących. „*Je languis nuit et jour*“ — czytamy pod datą 30 września 1822 r. 10 października pisze Zan Mickiewiczowi, że „konsolarz“ musi Marylę „do spania zachęcać, od spania ocucać“. W liście zanowskim z 3 listopada są przytoczone własne słowa Maryli: „okrutny konsyljarz obudził mnie; pewnobym usnęła na zawsze“...

Tak więc i z własnych przeżyć i z przeżyć ukochanej kobiety — mógł się Mickiewicz upewnić o tem, o czem wie już dokładnie dzisiejsza nauka, że widzenia senne są wyrazami stanów wewnętrznych rzeczywistych i że wynikają z podwyższonej działalności nerwów, zmysłów i ducha.

Jak gdyby poparcie tego przekonania, znajdujemy w paru ustępach *Dziadów*.

We fragmentach „I-ej części“ „Dziewica“ mówi o bohaterach czytanej przez siebie powieści:

Waleryjo! Gustawie! anielski Gustawie!

Ach, tak mi często o was śniło się na jawie,

A przez sen — będę z wami, Pan Bóg wie, dopóki! (w. 3—5).

A Pustelnik w IV-ej części powiada:

...to są ludzkiej własności narowy,

Że, co dzień cały w sercu tkwi boleśnie,

Na noc przychodzi do głowy (w. 576—578).

Są tam inne jeszcze wzmianki o śnie. Wśród nich dwie wydają mi się szczególnie ciekawe. Są to dwa wypowiedzenia się Gustawa w rozmyślaniach o niewiernej kochance. Raz wyraża on tkliwe pragnienie:

O gdybym mógł choć przez sen pokazać się tobie (w. 1085).

Drugi raz woła z wściekłym gniewem, zapowiadając zemstę za swoje nieszczęście:

Będę jej myśli czyste przez cały dzień brudził,
I w nocy ją ze snu budził (w. 1030—1031).

Są to słowa o śnie w wizji sennej!

Przygotowują one poniekąd grunt do odpowiedzi na trudne pytanie: C z y ją wizją jest IV-a część *Dziadów*? Odpowiedzieć można, że albo Gustawa, albo jego przeniewierczej kochanki. Rzecz nie jest wyraźnie jasna. Jedno i drugie jest możliwe, ale za drugą możliwością świadczyłyby dwa ustępy, które tylko co przytoczyłem.

W takim razie IV-a część *Dziadów* byłaby niejako wielkiem poetyckim rozwinięciem jednej ze strof tego wiersza, którego dwie strofy włożył poeta w usta Gustawa (w. 142—149). Jest to wiersz, zaczynający się od słów:

Tylem wytrwał, tyle wycierpiałem.

Mickiewicz mylnie uważał go za wiersz Goethego. W rzeczywistości jest on utworem znacznie mniejszego poety — Reitzensteina, i nosi tytuł *Lotte bei Werthers Grabe*. Wiersz ten musiał być ogromnie lubiony wśród Filomatów; świadczy o tem nie tylko przepiękna transpozycja Mickiewicza, ale i odpis, który się dochował w „Archiwum“, a z którego ogłosił go Kallenbach w swoim wydaniu *Pism Mickiewicza* z r. 1911. W wierszu tym Lotta, bohaterka romansu Goethego, opowiada o cierpieniach, jakie znosi po śmierci Wertera. Mówi między innymi:

*Bis zum Lager, wo ich träum' und leide,
 Quälen Schrecken meine Phantasie.
 Blutig wandelst Du im bunten Kleide
 Mit den Waffen, die ich selbst dir lieh.*

*Dann erwache ich bebend und ersticke
 Noch den Seufzer, der mir schon entrann.*

Ustęp ten wykazuje podwójną zbieżność z *Dziadami*: w samym pomysle męczącej wizji sennej i w treści tej wizji, którą jest obraz samobójcy w stroju „z różnych kawałków“. A zważmy, że dwie zwrotki tego wiersza — (we wspaniałem wprowadzie przetworzeniu) — zostały całkowicie wcielone do *Dziadów!* Wobec takiej okoliczności dopatrywanie się podobieństw nie jest rzeczą prózną.

9

Wszyscy się godzą na to, że *Dziady* są poematem autobiograficznym. Wobec tego wyjaśnienie samobójstwa Gustawa w IV-iej części było szczególnie trudne. Jakto? — można było się pytać — więc Mickiewicz zapowiadał tu samobójstwo, którego nie spełnił? Pocóż straszyl? I czy było taktownie i rozsądnie — po latach — domniemanego samobójcę-upiora wskrzeszać w *Dziadach* drezdeńskich i tak jeszcze wyraźnie przypominać, że to ta sama, dawna osoba?

Wszystkie te trudności i wątpliwości znikają, gdy zrozumie my, że IV-a część *Dziadów* ma charakter senny, wizyjny. Upaść muszą wszelkie zarzuty niekonsekwencji przeciwko poecie. Pewna mglistość i chwiejność w świetle tego ujęcia rzeczy staje się przemyślaną i istotną częścią kompozycji. Na podstawie dokumentów biograficznych możemy ocenić całą dyskrecję i całą prawdę tej kompozycji: jest tu prawda nie tylko w gwałtownych, serce szarpiących wybuchach uczucia,

ale i w zewnętrznym obramieniu — w fantastyce domniemanego widzenia w jakimś śnie „letargicznym”.

Rzućmy raz jeszcze okiem na ogólną linię struktury artystycznej *Dziadów!*

Upior to poetyckie zobrazowanie jednego z „podań gminnych”, krążących między ludem, mające służyć za wstęp nastrojowy do dwóch części dalszych. Niewątpliwie to podanie jest znane nietylko nam — czytelnikom — ale i uczestnikom obrzędu, który odbywa się w II-jej części.

W tej II-jej części kulminacyjnym punktem efektu dramatycznego jest zjawienie się milczącej mary. Uwaga nasza skupia się na tem widmie i na uśmiechającej się do niego, a żalobnie ubranej pasterce, której „mąż i rodzina zdrowa”. Czujemy, że to, co się dzieje w naszych oczach, to echo jakiegoś zakończonego dramatu, że —

W tem są jakieś straszne rzeczy.

Wraz z Guślarzem też mamy ochotę zapytać:

Pasterko! znasz tę osobę?

Gdy zaś półmartwą pasterkę gromada „pod ręce” wyprowadza z kaplicy, a „widmo kroku rusza” — czujemy, że —

Gdzie my z nią, on za nią wszędzie.

Pasterka nie wie jeszcze, że milcząca zjawa ma cechy ducha żyjącego — więc na tle znanych podań gminnych przyśni jej się bolesny sen o porzuconym kochanku, w którym ten kochanek będzie miał przez pół charakter żywego — oszalałego z miłości — człowieka, przez pół upiora-samobójcy. Ten sen, utworzymy z mieszaniny wspomnień z życia własnego, podań ludowych i groźnych serdecznych trwóg — to IV-a część *Dziadów*.

Z częścią III-ą wracamy do rzeczywistego życia i poznajemy w ludzkiej prawdzie tego, którego mara bezmowna ukazała się przedtem na obrzędzie Dziadów.

„Przewrócone“ oznaczenie części sennej jako IV-ej — jest zgodne z dziwnością snu, jest naturalną w nim nienaturalnością. Bo bywa, że we śnie się liczy, a porządek rachunku bywa wtedy często rzeczywistemu porządkowi przeciwny.

Wszystko to mogło być wprost odbiciem przeżyć.

I może Mickiewicz pozostał przy pierwotnej numeracji — choć nosił się z myślą przekształcenia porządku *Dziadów*, dlatego że dziwność tej numeracji była dla niego odtworzeniem przeżycia — notatką — tak, jak poetycka notatka o dziwnościach „snu w Dreźnie 1832 r.“

Przeciwko tej interpretacji mogłoby być postawione jedno sceptyczne pytanie: „Dlaczego Mickiewicz wyraźnie nie oznaczył części IV-ej *Dziadów* jako wizji?“ — Mickiewicz będzie tak robić później w *Dziadach* drezdeńskich. Ale *Dziady* wileńskie są utworem bardziej romantycznym w technice. (Kto wie, czy nie jest to najbardziej — pod względem techniki — romantyczny utwór w całej naszej literaturze!) A jedną z cech ulubionych w technice romantycznej była pewna niejasność, nieuchwytność granicy między snem a jawą. *Der romantische Mond schimmert veränderlich wie ein Träumen*: jak mówił luby Mickiewiczowi w czasach wileńsko-kowieńskich Jean Paul.

N O W O G R Ó D C Z Y Z N A M I C K I E W I C Z O W S K A

Ktokolwiek z nas znajdzie się w „nowogródzkiej stronie“, musi myśleć o Mickiewiczu. Nie dlatego, aby taką konieczność bezpośrednio narzucała jego poezja. Nie jest to przecież poezja prowincjonalno-geograficzna ani muzealna, dla której główną sprawą byłyby rzeczywiste miejscowości czy zabytki. Mickiewicz jest dla nas poetą żywym i powszechnym: to też możemy czytać *Grażynę*, nie wiedząc zgoła o ruinach w Nowogródku, i nie trzeba nam widzieć Soplicowa na mapie, żeby czuć i pojmować *Pana Tadeusza*. To raczej sama rzeczywistość — dosłownie — narzuca nam tutaj wspomnienia obrazów mickiewiczowskich. Choć jesteśmy tu po raz pierwszy, nie możemy się oprzeć wrażeniu, że kraj ten znamy już oddawna i wracamy do niego tylko po długiej rozłące. Co chwila doznajemy radości przypomnienia i rozpoznania. Z taką siłą wnikła nam w pamięć poezja Mickiewicza, a tak wielka jest plastyka tej poezji i tak ogromna jej konkretność. Dzięki temu mickiewiczowski „kraj lat dziecińczych“ stał się i naszym własnym. Pagórki, lasy, dwory, wsi, łąki, stawy i młyny zdają się nam związane w rytm dawno czytanych wierszy. „To to samo“ — chciałoby się mówić co chwila. I budzi się natarczywe pragnienie, żeby wypatrzeć „wszystko“, co się z tych zachwycających wierszy o tej ziemi pamięta.

Pragnienie daremne. „Wszystkiego“ nie zobaczymy. Ale zrozumiemy i odczujemy, jak wszystko życie i wszystka poezja Mickiewicza mocno są wkorzenione w tę ziemię; zrozumiemy i odczujemy, że dzięki temu właśnie wkorzenieniu dane im było tak wysoko wyrósć i ogarnąć takie ogromne horyzonty.

Siłę swojego związku z Nowogródczyzną Mickiewicz musiał sobie wcześniej uświadomić. Pierwszy tego wyraz spotykamy w żartobliwym dwuwierszu młodzieńczej *Kartofli* (1819), zachowanym w pamięci Odyńca (i ogłoszonym przez niego w *Listach z podróży* 1875 r., I, s. 354): „O ziemio nowogrodzka, kraju mój rodzimy, — o! Trembeckiemii godzien uwielbienia rymy“!

Po latach wyrazi poeta swoją nowogródzkość dobitniej i w innym już tonie: „Uważ, — będzie pisał do Domeyki w 1830 r. — że kiedy marzę o Litwie, myślę tylko w szczególności o kilku miejscach... — i dla tych nigdy serca nie zmienię; resztę kocham tylko miłością chrześcijańską i cywilną, jak kraj ojczysty“. Przywiązaniem do „młodości krajów“ zabarwi się potem swoiście wielki smutek wygnańczy Mickiewicza: „I tu — pisze 11.VIII 1839 r. z Lozanny — równie jak w Coquimbo, równie jak w Paryżu i w Londynie źle nam — a im dalej od granic powiatów Nowogródzkiego i Lidzkiego — tem gorzej“. To też „lubił zawsze mówić i aby mu mówiono ...o Nowogrodzkich stronach“ (List Ign. Domeyki w *Korespondencji A. Mick.* 1885, IV, s. 7). Nie było drobiazgu prowincjonalnego, ku któremu nie lgnęłaby z oddalenia serdeczna tęsknota tułacza: zachowała się pamięć śmieszego, a przecie wzruszającego szczegółu, że dzieciom swoim, urodzonym na obczyźnie, opowiadał nieraz, że „niema na świecie ciasteczek wyborniejszych nad żydowskie obwarzanki nowogródzkie“ (M. Gorecka: *Wspomnienia o A. Mick.*, wyd. 3, 1897, s. 41). — Aż do ostatnich dni życia wybiegała jego myśl ku Nowogródkowi, i jeszcze 25.X 1855 r. pisał do pani Chlustin, że niektóre dzielnice Konstantynopola sprawiały mu szczególniejszą przyjemność, bo mu przypominały uliczki jego „rodzinnego litewskiego miasteczka“...

Rzecz tedy zrozumiała i właściwa, że poeci (Konopnicka, Lange), historycy literatury (z Chmielowskim na czele) i wo-

góle ludzie chcący wczuć się w tajniki wewnętrznych dziejów geniuszu Mickiewicza, a zarazem sprawdzić swoje o nich wyobrażenia, wędrowali i wędrują tutaj — szlakami wiadomości z jego dzieł i jego biografii. „Kto wspomina i kto żyćzy“, znajdzie tu niewątpliwie oświecenie lub upewnienie. To też „turystyka mickiewiczowska“ w tych stronach nie ustanie pewno, choćby nawet nigdy się tu nie miał polepszyć stan komunikacji i hotelarstwa. (Z jednej z takich wycieczek „śladami Mickiewicza“ podjętych, zrodził się monograficzny zeszyt *Ziemi*, 1925, Nr. 10—12, wydany także w odbitce pod tyt. *Nowogródzkie*, 1926; o zdobyczach innej, podobnej, wycieczki informuje Konrad Górski w artykule *Mickiewicz jako piewca nowogródzki*, druk. w *Życiu Nowogródzkim*, 1929, Nr. 261, oraz H. Mortkowiczówna w artykule *Z ziemi Mickiewicza w Wiadomościach Literackich*, 1929, Nr. 39; wspomnienia z podobnych wędrowek nowogródzkich zawiera artykuł Czesława Jankowskiego *Niezabudki z nad Świtezi w Słowie wileńskim*, 1927, Nr. 189).

Dla tej turystyki, jak dla wszelkich rodzajów turystyki wogóle, przydałby się bodaj odpowiedni „przewodnik“. Byłoby zaś nim dokładne zebranie wszystkich ustępów z pism poety i z wierzytelnych dokumentów jego życiorysu, które wyraźnie i bezpośrednio wskazują na pewne rzeczywiste miejscowości Nowogródzczyzny. Szkicem takiego „przewodnika“, z intencji zwiążłym i inwentarzowo suchym, pragnie być zestawienie poniższe.

Oto przedewszystkiem — sam Nowogródek. Tu się, zdaje się, poeta urodził. Tak wynika z wywodów Winc. Korotyńskiego (*Kilka szczegółów o rodzinie, miejscu urodzenia i młodości Adama Mickiewicza*, Wilno, 1861; *Dodatek do biografji A. Mick.*, w *Bibliotece Warsz.* 1870, III; *List Domeyki w sprawie o miejsce urodzenia A. Mickiewicza*, w *Tygodniku Ilustrowanym*, 1887, II, nr. 258) i Chmielowskiego (*Adam Mic-*

kiewicz, 1901, I, s. 411—416), którzy najbardziej przekonywająco o tej, mało zresztą ważnej, sprawie pisali. Tu, w każdym razie, w księgach parafjalnych znajduje się metryka jego chrztu. Tu upłynęła część jego dzieciństwa i lata szkolne. Początkowa siedziba nowogródzka rodziców poety (t. zw. „dom Kamińskiego“) nie jest znana; od r. 1806 (Korotyński: *Kilka słów*, str. 6) czy też 1807 (E. Pawłowicz w *Pamiętniku Towarzystwa Liter. im. A. Mick.*, I, s. 239) byli Mikołajostwo Mickiewiczowie właścicielami posesji, która dziś należy do pana Tadeusza Dąbrowskiego. Wznosił się tam dom murowany, który zgorzał w wielkim pożarze Nowogródka 1881 r. (ruiny z pogorzeli upamiętnił rysunek Domeyki, reprodukowany w drzeworycie w *Kłosach* 1886 r., t. XLIII, s. 413); odbudowano go później w kształcie zbliżonym do dawnego. (O ten domek stoczona została zabawna polemika w wileńskim piśmie *Źródła Mocy* w zesz. 1 i 4. Witold Sławiński, opierając się na rysunku, wykonanym podobno przez Władysława Syrokomlę, a reprodukowanym już w *Tygodniku Ilustrowanym* 1897 Nr. 41, wystąpił z tezą, że jednak to był dom drewniany. Autor słów niniejszych wykazał całą bezpodstawność tej tezy, mało zresztą w treści swojej doniosłej. Słów parę dorzucił jeszcze do jego wywodów W[alerjan] Ch[arkiewicz]). Tu, w domu tym, pełnym nie tylko ludzi, lecz i zwierząt (M. Gorecka: *Wspomnienia*, s. 102), chował się przyszły poeta pod troskliwą opieką dzielnej matki; tu po raz pierwszy zetknął się ze światem poezji — dzięki ojcu, który trudy pracy adwokackiej umiłał sobie lekturą, a mając zdumiewającą pamięć, „Piotra Kochanowskiego całe księgi powtarzał“ (notatki Fr. Malewskiego w *Roku Mickiewiczowskim* 1899, str. 265); po raz pierwszy też zetknął się tu z realiami historii, oglądając stary ojcowski uniform kawaleryjski z czasów kościuszkowskich, „uzbrojenie dziada, nieprzyjaciela króla Stanisława, pradziada, stronnika Leszczyńskiego, nadpradziada, współnika wy-

prawy Jana III-go“ (*Pamiętnik Fr. Mickiewicza*, wyd. J. Kalenbacha, 1923, s. 40). W tym domku przyglądał się dziecinami wrażliwymi oczami „ostatnim egzemplarzom starodawnej Litwy“, których dużo przewijało się koło szanowanego i wziętego adwokata Mikołaja Mickiewicza. Stąd chodził przyszły poeta do szkoły dominikańskiej, mieszczącej się w gmachu dziś nie istniejącym przy klasztorze Dominikanów (J. Żmigrodzki: *Nowogródek*, 1924, str. 34). Szkoła ta, której potem mile nie wspominał, dała mu jednak najwidoczniej niemało wiadomości, które w późniejszym życiu zachował. (Szczegółowe dokumenty tej edukacji zebrali Korotyński i Chmielowski w pracach wyżej cytowanych). Umacniała je zresztą atmosfera domu rodzinnego, w którym wieczorami czytano „celniejszych autorów dzieła wierszem i prozą“, albo rozprawiano „o nowych w chemji i fizyce, botanice i innych... wynalazkach“, a biblioteka była otoczona szczególniejszym szacunkiem (o czym wszystkim wiemy z pamiętnika Franciszka Mickiewicza). Nauka przychodziła mu łatwo, był przeważnie „pilności dobrej“, to też w r. 1809 wydrukowano (po raz pierwszy) jego nazwisko w *Kalendarzyku politycznym dla wydziału Uniwersytetu Wileńskiego*, jako jednego z uczniów wyróżnionych. Od wczesnych lat „literatura była jego żywiołem“ (Franciszek Mickiewicz, str. 56). Uczył się w szkole „mnóstwa wierszy“ (porówn. notatki Malewskiego w *Roku Mick.*, s. 265), a jego „umysłowe prace“ „wierszem czy prozą“ (Fr. Mick., s. 56) miały sławę w szkole. (Domniemane fragmenty tych prób wierszopiskich zgromadził i omówił T. Ziemia w *Młodości Mickiewicza*, 1887, rozdz. I, a także Chmielowski). Okolicznościowa oda o pożarze w Nowogródku uzyskała mu nawet rozgłos w całym mieście a „jej niektóre ustępy w towarzystwach deklamowano“ (Fr. Mick., s. 74). W budynku dominikańskim przy dzisiejszej ulicy Słonimskiej po raz pierwszy zetknął się także przyszły autor *Dziadów* ze sztuką

dramatyczną, jako widz i aktor w przedstawieniach szkolnych (M. Gorecka, s. 107); wiemy, m. in., że grał rolę... Barbary Radziwiłłówny w dramacie Felińskiego (w 1811/12 r.). Szkoła nowogródzka dała mu też okazję do pierwszych silniejszych rozważań moralnych i do odpowiedzialnej krytyki cudzych postępów, robiąc go „prezesem sądu“ uczniowskiego (Fr. Mick., s. 56); jurysdykcja ta nastęrczyła mu również sposobność do pierwszego rozwinięcia zdolności organizacyjnej (zmysł formalistyczny ćwiczył w nim już ojciec-prawnik, nakazując co sobotę przedstawiać piśmienne raporty z wyznaczonych robót domowych). Równocześnie używał młody Adam zabaw swojego wieku; najważniejszymi z nich były igrzyska wojenne, odbywane ze starszym bratem i towarzyszymi głównie „na dziedzińcu, topolami dokoła obsadzonym...“, przed kolumnadą własnej kamienicy“. Jak wiemy z pamiętników Franciszka Mickiewicza (s. 41—55), te zabawy wojskowe uczniów rozrosły się potem na dużą skalę, zyskały popularność w całym Nowogródku i doprowadziły razu pewnego do wielkiej awantury ze stacjonującym w mieście rosyjskim pułkiem dragonów. Zajęcie to omal nie skończyło się równie dramatycznie, jak rozprawa z jegrami w Soplicowie, i tylko dzięki taktowi dowódcy, przytomności umysłu obywateli nowogródzkich i rozwadze Mikołaja Mickiewicza zostało stosunkowo łagodnie zlikwidowane. Te dziecinne zabawy na wzgórkach nowogródzkich upamiętnione potem będą w wierszach części IV-ej *Dziadów* (828—836: „Tu krwawe z chmur pohańskich świecą się księżyce“ i t. d.).

W Nowogródku przeżył przyszły poeta pierwszą wielką stratę osobistą: śmierć ojca (16 maja 1812 r.), niebawem zaś doznać miał tu wielkich, na całe życie pamiętnych wrażeń historycznych: widział odwrót Rosjan i przemarsz wojsk napoleońskich, widział może wejście do miasta ks. Józefa i króla Hieronima Westfalskiego (który kwaterował w rynku w b. pała-

cu Radziwiłłowskim); słyszał odgłosy pobliskiej bitwy i patrzył na przewożenie rannych po klęsce oddziału Roźnieckiego pod Mirem; przeżywał zapewne z całym obywatelstwem polskiem radość, kiedy się organizował rząd narodowy i w Nowogródku zaczęto formować osobny pułk ułanów; 15 sierpnia brał zapewne udział w uroczystym obchodzie urodzin Napoleona i przyglądał się transparentowi na kościele Franciszkańców (t. j. dzisiejszym soborze prawosławnym przy ul. Grodzieńskiej) z górnolotnym wierszowanym napisem, z dewizą „*Maximus in magno Napoleone Deus*“ i z allegorycznym rysunkiem, w którym główne miejsce wyznaczono komecie, pamiętnej z poprzedniego roku. W parę miesięcy później miał zobaczyć powracające straszliwe gromady rozbitków wielkiej armji. (Wiadomości o Nowogródku w 1812 r. przechowały się we współczesnym *Kurjerze Litewskim*, skąd je w r. 1912 przedrukowało częściowo czasopismo *Litwa i Ruś*, t. II, z. 2/3, str. 147—150, a potem Stanisław Windakiewicz w *Prolegomenach do „Pana Tadeusza“*, 1918, s. 132 i n.; przechowały się nadto w listach Prota Lelewela, ogłoszonych ostatnio przez Henryka Mościckiego w książce *Pod berłem carów*, 1924, s. 53—55; w *Kilku szczegółach* Winc. Korotyńskiego, s. 13; w pamiętnikach Nikodema Kiersnowskiego *Urywki ze wspomnień nowogródzkiego szlachcica*, wydanych przez K. Kraszewskiego w 1893, a częściowo przedrukowanych przez Edw. Pawłowicza w *Nowogródku w XIX w.*, 1902, str. 24 i n.; wreszcie najobficiej w bezimiennie wydanej w 1858 r. *Powieści z czasu mojego* Ignacego Jackowskiego, w rozdz. XX—XXIV; temat *Król Hieronim w Nowogródku* opracował specjalnie Wł. Bełza w *Roku Mickiewiczowskim*, 1899; wspomnienia Mickiewicza z czasu odwrotu wielkiej armji przekazał Michelet w wykładzie z 23.XII 1847 r.; przytoczył je Wł. Mickiewicz w *Żywocie A. M.*, 1890, I, s. 23).

Wstrząśnięta temi wydarzeniami nauka nie przerywała się

przecież i trwała aż do końca czerwca 1815 r. 10 lipca Mickiewicz otrzymał patent z ukończenia szkół. (Tekst patentu w *Młodości Mickiewicza Ziemy*, str. 44).

W okresie szkolnym zawarł poeta pierwszą silniejszą przyjaźń: z Janem Czeczotem. Była to przyjaźń napół jeszcze dziecinna (Czeczot w wierszu imieninowym z 31.XII 1818 r. wspomina jakiegoś ich „na Psiej-górcie zaczepne, odporne traktaty“), wzmocniła się może na gruncie jakichś wspólnych scysyj z władzami szkolnemi (wiersz Czeczota mówi, że okazali Dominikanom „wstręt gryźliwy, szydery i hardy“), musiała się jednak z czasem wznieść do wyższego poziomu i wyrażać we wspólnem życiu umysłowem i dyskusjach na poważniejsze tematy; tak można mniemać na podstawie słów późniejszego wiersza Mickiewicza (*Janowe*, 24.VI 1819): „o djabłach często miewaliśmy sprzeczkę“. W nowogródzkich też czasach szkolnych jeszcze przeżył Mickiewicz pierwszy sentyment miłosny: jego przedmiotem była nieznaną nam bliżej „śliczną“ Johasia, z której wiele „wionęło świeżości i życia“. Pochodziła ona widocznie z drobnej szlachty zaściankowej z pod miasta; poeta szczególnie sympatycznie zapamiętał ją z czasów jakichś żniw, gdy siedziała na snopie i śpiewała, akompanijując sobie na gitarze pieśń „Powracajcie mi, rycerze“, a „przy niej jakiś komisarz... płakał bujnemi łzami“ (wiadomości z rozmowy z A. Chodźką, przytoczonej przez Wł. Mickiewicza, I, s. 40). „Czasy trzyletnie“ w Wilnie „nie wygładziły“ z pamięci poety Johasi. Z uczuciem improwizował przecież 31 grudnia 1818 r.: „Luba, ty przez łąki, ty przez gaje — Gdzie mój miły? gdzie mój miły? — śpiewasz... Przez łąki, przez gaje — smutny się twój głos rozda; — przez gaje i przez strumyki, — gdzie naszej miłości pomniki...“ Interesował się nią jeszcze w rok później w Wilnie; Franciszek Mickiewicz 7.XII 1819 r. przesyłał mu z Nowogródka wiadomości o niej: „zdrowa, w niedzielę była u nas“; dla

Johasi też miała być pierwotnie przeznaczona ballada *To lubię* (*Korespondencja Filomatów*, II, 91). Później dopiero zubożętnieje dla niej nasz poeta zupełnie i będzie pisał: „widziałem się z kobitami [w Nowogródku?], z ową Johasią, niegdyś dosyć lubioną, lubo pospolitą istotą; postrzegłem ze smutkiem, że wszystkie obudzają wstręt we mnie“. Ale to już będzie pisane z Tuhanowicz i w r. 1821 (w sierpniu) — po przeżyciu innej miłości...

Nie oderwał Mickiewicz myśli od Nowogródka, przeniósłszy się w bujny świat życia studenckiego w Wilnie. Lokalizował w swoim mieście rodzinnem akcję pierwszych płodów muzy filomackiej, powiastek naśladowanych z Woltera. „Dzieńcem Nowogródka“ jest *Mieszko* (1817); „dziwem Nowogródka“ jest niebudująca *Pani Aniela* (1817). Aluzje nowogródzkie były też, jak już wiemy, w *Kartofli* (1819). Księżniczką nowogródzką jest i bohatera *Żywilla* (1819), którą „pochowano... pod Mendogową górą, kędy kopiec usypano i drzewa na pamiątkę sadzono“. Wobec takich upodobań terenowych nic dziwnego, że koledzy nazywali Mickiewicza „panem Adamem z Nowogródka“ (np. Jeżowski w liście z 17.VIII 1818), podobnie jak on sam, tenże pierwiastek prowincjonalny uwydatniając, nazywał Czeczota „Janem z Myszy“ (*Koresp. Filom.*, np. I, 208). — W czasie feryj uniwersyteckich co roku poeta Nowogródek odwiedzał (mieszkała tam stale matka jego i rodzeństwo) i zawsze czuł się w nim dobrze. „Nie uwierzysz — pisał np. do Jeżowskiego 24.XI 1818 r. — ile mnie bawi Nowogródek. Mnóstwo oryginałów, z szczególniejszemi, a zawsze coraz innemi charakterami, daje obfitą materję do uwag filozoficznych, które pospolicie kończą się śmiechem“. Nie wiemy, czy odbywały się tam wtedy takie obfite zjazdy towarzyskie, jak te przed 1812 r., które opisali Franciszek Mickiewicz (*Pamięt.*, s. 60) i Ign. Jackowski (*Powieść z cz. mojego*, s. 112 i n.), w każdym razie wciąż

istniały „sławne kontrakty nowogródzkie“ (czytamy o nich np. w *Koresp. Filom.*, II, 13).

Smutnieje dla poety Nowogródek ze śmiercią matki (9.X 1820) i z nieszczęśliwym obrotem miłości ku Maryli Wereszczakównie (jej ślub z Wawrzyńcem Puttkamerem odbył się w lutym 1821 r.). „Nowogródek cóż ma w sobie dla mnie prócz pamiątek?“ będzie Mickiewicz pisał wtedy do Czeczota (4.VI 1821). Niebawem jednak spostrzeże, że mimo wszystko Nowogródek jest mu drogi: „w Nowogródku (słowa listu do Czeczota z sierpnia 1821) był przynajmniej nasz dawny dziedziniec do szpacjeru i bliskie mogiłki...“

Największym hołdem poetyckim Mickiewicza dla rodzinnego miasta jest *Grażyna* (wyd. 1823 r.), sugestjonująca od początku ogromną wizją „zamku na barkach nowogródzkiej góry“ (w. 8—13), opatrzona dwoma przypiskami historycznymi (1 i 6) o Nowogródku i jego okolicach, mówiąca „o grobie Mendoga“ (w. 126) i innych jeszcze pobliskich miejscach. — Strony te staną się później jeszcze terenem akcji ballady *Uciezka*: „Gdzie mnie wiedziesz?“ zapyta tam panna, a upiór jej odpowie: „Gdzie? do domu. — Dom mój na górze Mendoga; — w dzień otwarta wszystkim droga, — w nocy jeździć pokryjomi“. — W *Panu Tadeuszu* wspomni poeta (ks. I, w. 7 i przypisek) o nowogródzkiej Matce Boskiej „Zamkowej“. Wedle tradycji miejscowej jest to obraz, który znajdował się w nieistniejącej już cerkwi grecko-unickiej w dziedzińcu zamkowym, a który później przeniesiono do cerkwi bazylikańskiej, dziś prawosławnej. (X. W[acław] K[apucyn] napisał osobny artykuł *O cudownych obrazach Matki Bożej w Nowogródku* w *Księdze pamiątkowej*, 1898, t. II, w którym dowodził, że Mickiewicz miał na myśli całkiem inny obraz: z kościoła Jezuitów; ale nie zwrócił uwagi na przypisek, w którym poeta wyraźnie nazywa tę Matkę Boską

„Zamkową“, co rozstrzyga rzecz ponad wątpliwość). W *Panu Tadeuszu* też zapyta się Mickiewicz: „czy kwitnie gaj Mendoga pod farnym kościołem“ (IV, 30) i opowie w przypisku, że „niedaleko fary nowogródzkiej rosły starożytne lipy, których wiele wycięto około roku 1812“.

Z biografją poety wiąże się następnie kilka miejscowości z najbliższych okolic Nowogródka. Jako ulubione miejsce zabaw uczniowskich, w czasie których imitowano „szabel polskich błyskawice“, wymienia Franciszek Mickiewicz (s. 47) między innymi Breciankę. Jest to majątek o półtrzecia kilometra ku północnemu wschodowi od miasta; należał on wówczas do Białopiotrowiczów. Wybitnego przedstawiciela tej rodziny, ostatniego Pisarza W. Ks. Litewskiego, wymieni poeta dwukrotnie w *Panu Tadeuszu*. Dowodem wybredności myśliwskiej wojewody Niesiołowskiego, wedle relacji Wojskiego, było, że „Białopiotrowiczowi samemu odmówił“ (ks. I, w. 796). Tenże Wojski później wzdycha: „Kto z Białopiotrowiczem porówna się Jerzym?“ (II, 792) — a poeta w przypisku dodaje, że był to „mąż dla cnót i patryjotyzmu bardzo szanowany w Litwie“. — Manewry uczniów nowogródzkich obejmowały także pobliską Horodeczną (4 km. od Nowogr.), własność Abłamowiczów, i Horodziłówkę (3 km. na wschód od miasta), własność Kiersnowskich, powabną „ogrodami w guście dawno-francuskim i polskim“, „stawami, rzeczulkami, strumieniami“, „pagórkami, wodospadami, różnobarwną krzewiną, kwiecistemi łąkami“ (Fr. Mickiewicz, s. 47 i n.). W Horodziłówce zresztą bywał przyszły poeta częściej i w innych okolicznościach. Kiersnowscy byli z Mickiewiczami spokrewnieni (por. notatki E. Januszkiewicza, cytowane przez Wł. Mickiewicza, *Żywot Ad. Mick.*, 1890, I, s. 16) i synowie Mikołaja Mickiewicza przyjaźnili się z synami stolnika Jana Kiersnowskiego, a jeden z nich, Nikodem, choć tyl-

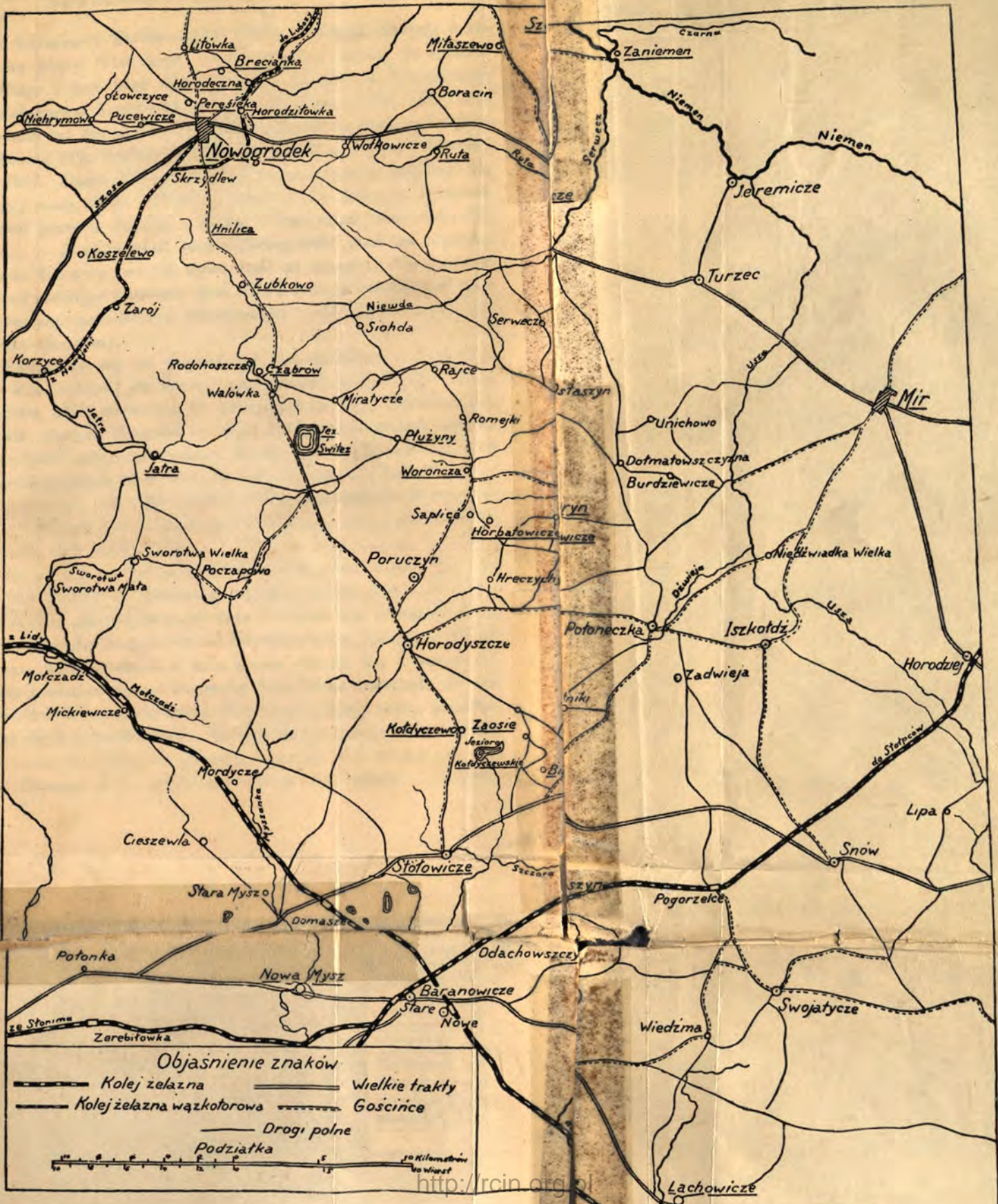
ko o 4 lata od Adama Mickiewicza starszy, uczył go podobno czytać (por. E. Pawłowicz: *Nowogródek w XIX w.*, 1902, s. 15), w każdym zaś razie był jego korepetytorem.

W liczbie uprzywilejowanych miejsc „rekreacji studenckiej“ pod Nowogródkiem wymienia Franciszek Mickiewicz jeszcze „rozkoszne błonia przedmieścia Peresieki (na północ od miasta), własności Haciskich (nie Hańskich, jak mylnie odczytał Kallenbach, wydawca pamiętnika! O Haciskim z Peresieki można znaleźć wiadomości w *Powieści z czasu mojego*, s. 189); wymienia także „ciemną puszcę“ Litówki (5 km. na płn. od Now.). Obydwie te miejscowości upamiętnione zostały w *Grażynie*, a obydwom nadał Mickiewicz poetycką (oczywiście fantazyjną zupełnie) etymologję. Nazwa Peresieki została wywiedziona od „grobu Peresieka“ (w. 570), Litówka zaś ma być „polem Litewki“ (Epilog, w. 102), tak nazwanem od bitwy, w której zginęła „cór nadniemeńskich pierwsza krasawica“. (E. Pawłowicz w *Tygodn. Illustr.* r. 1883, Nr. 14, wymienia tę miejscowość w formie „Lutówka“; formę „Litewka“, może pod wpływem *Grażyny*, podaje *Karta dawnej Polski* W. Chrzanowskiego z 1859 r.; „Litewkę“ znajdujemy też w *Pamiętniku* Fr. Mickiewicza, nie wiemy jednak, czy wydawca nie pomylił się w odczytaniu; na mapach sztabowych niemieckich i nowych polskich wszędzie jest „Litówka“, na rosyjskich „Litowka“). W tych tedy stronach wypada sobie wyobrażać owe „kurhany i krzaki“ z poematu (w. 823), ów „wąwóz“ z „ciemnemi... zatoki“ (w. 825), ową daleką od „przykopów miejskich“ „małą, zaledwie znaną komu rzekę, wąskiem korytem błędzącą po lesie“ i „gubiącą się w wielkim jeziora okresie“ (w. 827—834).

Na zachód od Nowogródka do „geografji mickiewiczowskiej“ należą przedewszystkiem Pucewicze (ok. 5 km. od miasta), unieśmiertelnione w *Panu Tadeuszu* („Żaden Bernardyn głodny nie wyszedł z Pucewicz“, IV, 468). Majątek ten

M A P A
OKOLIC MICKIEWICZOWSKICH W NOWOGRÓDZKIEM

(Nazwy miejscowości wspomnianych w pismach lub dokumentach
biograficznych Mickiewicza są podkreślone).



Objaśnienie znaków

	Kolej żelazna		Wielkie trakty
	Kolej żelazna wąskotorowa		Gósciniec
	Drogi polne		
	Podziątka		

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Kilometrów
W miast

był własnością Terajewiczów, blisko zaprzyjaźnionych z rodziną poety. Franciszek Terajewicz był ojcem chrzestnym jednego z jego braci (*Dziela*, 1885, XI, 40); w Pucewiczach bakałarzował Franciszek Mickiewicz (*Koresp. Fil.*, III, 123); później zaś Teresa Terajewiczówna wyszła za Aleksandra Mickiewicza (Ch. Ładziec: *Kilka wspomnień w Pamięt. Literac.*, I, 183). Adam Mickiewicz bywał tam nawet w gorzkim dla siebie roku 1821: „Chciałem bawić się u dobrych Terajewiczów“ pisze w jednym z listów z tego czasu (*Kor. Fil.*, III, 405). — Z zachodnich okolic Nowogródka znalazł też zapewne poeta Łowczyce (6 zgórą km. od miasta), dzierzawione przez rodziców Czeczota (*Kor. Fil.*, I, 100), a położone „w małowniczej, prześlicznej miejscowości“ (Al. Jelski w *Słown. Geograficznym*).

Posuwając się na wschód od Nowogródka w odległości 16 km. trafiamy na Rutę, wspomnianą w balladzie *To lubię* (w. 37) i w wierszu *Do przyjaciół* (w. 41). Mieszkał tam sędzia Medard Rostocki, opiekun Adama Mickiewicza i wielki przyjaciel całej jego rodziny. Poeta i sam tam bywał i spraszał swoich kolegów (*Kor. Fil.*, II, 244; II, 264; III, 405; IV, 6). — O 6 km. na północny wschód od Ruty znajduje się Miłaszewo. Majątek ten należał do Haciskich, z którymi Mickiewiczowie żyli blisko (Walerja Haciska była matką chrzestną jednego z braci Adama). Stamtąd to pisał poeta ten list z 14.VIII 1819 r., charakteryzujący ówczesny jego nastrój wakacyjny: „Dotychczas ani dnia w domu nie przesiedziałem. Pierwsze chwile przeszły na odpoczywaniu, później wyjechałem i jeżdżę codzień w inne strony, bawiąc się, a nawet czasem kochając się po zanowsku [tak lekko zaczynała się miłość ku Wereszczakównie]. Po stacji, gdzie piszę, przechadza się z piętnaście osób; ja sam przyjechałem tu na imieniny“... — Z Miłaszewa niedaleko już do Szczors (24 km. od Nowogródka), gdzie na studja do bogatej biblioteki

chreptowiczowskiej jeździli i Mickiewicz (1819 i 1820 r.), i Zan, i Malewski. Malewski nie bez racji nazwał Szczorse „główną kwaterą Wiwłasów“ (*Kor. Fil.*, II, 229). Mickiewicz miał stąd blisko do swojej „domowej rzeki“ i, odrywając się od komentarzy do Horacego i tragedji o *Demostenie*, mógł przyglądać się „łąkom zielonym, szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionym“, do których kiedyś tak będzie tęsknił. Szczorse zresztą wprowadzi wcześniej do swojej poezji: w *Grażynie* — określając przez usta Litawora miejsce wschodu słońca „Szczorsowską granicą“ (w. 125).

Innem ogniskiem topografji mickiewiczowskiej są oddalone o 50 kilka kilometrów na południowy wschód od Nowogródka okolice jeziora Kołdyczewskiego. W jego pobliżu znajduje się owo *Zaosie*, które w przekonaniu niektórych jest miejscem urodzenia poety. Co wiemy na pewno, to to, że w maju 1799 r. część jednego z folwarków w Zaosiu (było ich kilka: Zaosie było t. zw. „okolicą“, t. j. osadą szlachecką) przypadła Mikołajowi Mickiewiczowi w dziedzictwie po jego stryju Bazylim, zabitym przez „złoczyńcę i kryminalistę“ Jana Sopllicę (J. Kallenbach: *Tradycja domowa w „Panu Tadeuszu“*, 1918). Ułożywszy się ze współsukcesorami, ojciec poety objął zarząd całego folwarku i we wrześniu tegoż roku przeniósł tam całą swoją rodzinę. Mieszkali jednak w Zaosiu tylko do r. 1801; potem folwark wydzierżawiono, a w r. 1806 jego wyłącznym właścicielem stał się Wincenty Stypułkowski, szwagier Mikołaja Mickiewicza (mąż siostry jego Barbary). (Wiadomości te zebrał Winc. Korotyński: *Kilka szczegółów* etc., s. 6). Poeta tedy spędził tu dwa lata najwcześniejszego dzieciństwa i bywał tu później, odwiedzając krewnych. Owo dawne Zaosie opisał Edward Pawłowicz (w *Tygodniku Illustr.* 1883, Nr. 14): „Siedzibę Mickiewiczów, położoną w nizinie, na przedłużeniu rozległych łąk, pastwisk i moczarów kołdyczewskiego jeziora z jednej strony, a z drugiej u stóp wzgórz

ciągnących się od południa — osłania góra Żarnowa, w znacznej części zarosła lasem. Od strony wschodniej, poza ogrodem, gajem i drogą idącą do Bartnik, Wolnej, Mira, ciągną się uprawnych pól wzgórza, ocienione gdzie niegdzie kępami szpilkowych lub liściastych gajów. Od północy, ze strony folwarku Chmielewskich, mijając cmentarz na brzegu sosnowego borku, wije się trakt nowogródzki... Od strony zachodnio-północnej ciągną się błonia rozległych łąk, aż ku moczarom kołdyczewskim“. — Oddawna już Zaosie straciło wygląd swój z czasów mickiewiczowskich. Już w r. 1883 jedynym z tej epoki zabytkiem był stary lamus, w którym poeta mieszkiwał w latach chłopięcych i studenckich i którego „ściany i szyby okien były pozapisywane jego ręką“ (W. Korotyński: *Kilka szczegółów*, s. 9; pierwsze podobno zupełnie autentyczne zdjęcie fotograficzne tego lamusu znajduje się w *Kraju* z 1897 r. w Nr. 51; zdjęcie ostatnie mieści nowogródzki zeszyt *Ziemi* z 1925 r., Nr. 10—12; rysunek całego folwarku Zaosia w dawnym wyglądzie podał E. Pawłowicz w *Tygodniku Illustr.* 1883 r., Nr. 14, str. 224); nie istniał już wtedy ani „piękny... gaik za ogrodem“, ani „stare sosny i dęby, co osłaniały spróchniały zrąb kaplicy na Żarnowej górze“. W r. 1898 na zwiedzającym Zaosie Napoleonie Roubie robiło ono wrażenie tylko „pustki, ruiny i zniszczenia“ (*Tyg. Illustr.* 1898, Nr. 10). Dzieła zniszczenia dokończyła później wojna (zginął w niej i lamus).

Mickiewicz utrwalił pamięć okolic Zaosia w *Tukaju*. Są tam wspomniane i „K o ł d y c z e w a nurty sinie“ (w. 60) i g ó r a Ż a r n o w a, co „żwirami nasute czoło wynosi“, „gdzie puszcza zarosła wkoło, spodem czarna, z wierzchu płowa“ (w. 61—64). Jakiśmy się dowiedzieli niedawno (H. Mortkowiczówna: *Z ziemi Mickiewicza, w Wiadomościach Literackich* 1929, Nr. 300), i sama nazwa bohatera tej ballady z terenu jej akcji również się wywodzi: Tukaje do dziś mieszkają w okoli-

cach Zaosia (Bogusław Kraszewski w artykule *Z ziemi nowogrodzkiej*, w *Kraju*, 1897, Nr. 51, pisał co innego, mianowicie, że „do jeziora Kołdyczewskiego wpada malutki strumyk, zowiący się *Tukajem*“; a tę samą informację powtórzył Benedykt Dybowski, w *Ziemi*, 1911, Nr. 9, podając nazwę strumyka w nieco tylko odmiennej postaci: „*Tuhaj*“). Rozmaicie interpretowano ostatnią nazwę miejscową ballady: „*Hnilicy ciemnej ostępy*“ (w. 59). Wedle Benedykta Dybowskiego (w *Ziemi*, 1911, Nr. 9) ta *Hnilica* to rzeczka koło jeziora Kołdyczewskiego; E. Pawłowicz (*Zaosie*, w *Tyg. Illustr.*, 1883, Nr. 14) natomiast (z większym prawdopodobieństwem tekstowo-stylistycznym) sądzi, że Mickiewicz miał na myśli las *Hnilicy*, położony o 5 wiorst od Nowogródka na drodze ku Zaosiu: „las z odwiecznych dębów, cienisty, głuchy, gęsto podszyty... pełen trzęsawisk, złomów, topieli“ (o „puszczy *Hnilickiej*“ wspomina i Fr. Mickiewicz, str. 60; mówi też o *Hnilicy Powieść z czasu mego*, str. 52, jako o miejscu ciężkiego przejazdu); wreszcie *Słownik gwar Karłowicza* traktuje „*hnilicę*“ jako imię pospolite, o znaczeniu: „drzewo spróchniałe, zgnilizna“, ale innego tekstu poza mickiewiczowskim z *Tukaja* na poparcie nie przytacza; interpretacja wątpliwa, bo *słownik białoruski Nosowicza* takiego wyrazu nie zna.

O kilka kilometrów na południe od Zaosia znajduje się folwark *Biała*, „dziedziczny... *Stypułkowskich*“, później własność *Sosnowskiego*, ożenionego z *Kornelją Stypułkowską*, siostrą cioteczną poety (Korotyński, j. w.; Pawłowicz: *Zaosie*, j. w.). — O 9 km. ku południowemu zachodowi od Zaosia leży nad *Szczarą* miasteczko parafjalne *Stołowicze* (albo *Stwołowicze*), które słynęło z jarmarków końskich; Mickiewicz bywał na nich, o czym mamy wiadomości w *Korespondencji Filomatów* z końca wakacyj 1818 (I, 63) i 1820 r. (II, 232).

Wakacje 1819 i 1820 roku, ze wszystkich najbardziej pa-

miętne dla Mickiewicza i najbardziej znaczące dla poezji polskiej, łączą się w pierwszym rzędzie z Tuhanowiczami (45 km. na poł. wsch. od Nowogródka) i z okolicą odległego od nich o dwadzieścia kilka km. jeziora Świtezi. „Jeżdżenie, polowanie, patrzenie na piękności, słuchanie, granie, działanie, rozmawianie..., kalkulowanie, śmianie się do rozpuku, całą noc pieśni rewolucyjne w licznej drużynie, spliny czasem“: tak żartobliwie streszczał Mickiewicz pierwsze z tych wakacyj w liście do Jeżowskiego (*Kor. Fil.*, I, 98). Po latach wielu będzie poeta z uniesieniem mówił o tych czasach: „Nigdzie na ziemi niema tak wesołego życia, jak w litewskich wioskach i zaściankach. Tyle tam radości, miłości, szczęścia wspólnego, nieprzerwanego. Może Bóg nie da użyć tego życia, ale musimy coś zrobić, aby zachować to drogie narodowe ziarno i dać czuć całą wartość jego. Takiego życia hojnie użyłem... szczególnie w domu Wereszczaków (Tuhanowicze, Płużyny), gdzie w towarzystwie Tomasza Zana i innych przyjeżdżaliśmy przepędzić wakacje. Całe noce w lasach nad jeziorami. Szczególniejsze charaktery Michała Wereszczaki, matki Marji, pani marszałkowej. Wszyscy starają się o ciągle zabawy. Rabin, doktor, ksiądz, typy, kochanie, romanse“ (z rozmów z Aleksandrem Chodźką z 1846 r., wedle Wł. Mickiewicza: *Żywot A. M.*, I, 45). Jak można wnosić z tej relacji, atmosferze tych tygodni niemało będzie zawdzięczał *Pan Tadeusz*. (Zastanawiał się nad tem bardzo szczegółowo Leonard Podhorski-Okołów w artykułach *Takie były zabawy, spory w one lata...* i *Zagadka „Pana Tadeusza“*, drukowanych w *Wiadomościach Literackich*, 1930, Nr. 317 i 330). W bliższych czasach wywieździe z niej poeta obrazy balladowe, odpowiadające jego ówczesnemu wczesno-romantycznemu zapałowi do fantastyki i kolorytu etnograficznego. (Takież same nb. upodobania poetyckie miała i Maryla Wereszczakówna. „Wysłuchawszy raz — mówił poeta A. Chodźce w 1846 r. — bardzo zajmującej baj-

ki, opowiadanej przez rybaka, Marja, obracając się do mnie, zawołała: Oto poezja! napisz coś takiego“). Najbardziej rozwinięty z tych obrazów to znany i wielbiony opis Świtezi w balladzie pod tymże tytułem. „Srebrzyste błonie“ Świtezi jest też tłem *Świtezianki*. Nad Świtezią także rozgrywa się i akcja *Rybki*. — W balladzie *Świtez* (w. 2 i 41) upamiętnił poeta również Płużyny: jest to o 8 km. na wschód od jeziora położony folwark, który stanowił wówczas własność Wereszczaków; stąd to towarzystwo tuhanowickie robiło wycieczki nad jezioro (Mickiewicz więc patrzył na nie nie z tej strony, z której dziś je zazwyczaj ogląda turysta, t. j. z drogi z Nowogródka do Horodyszcz). — Upamiętniona została w balladzie (*Świtez*, w. 52) i parafja Tuhanowicz — C y r y n (miasteczko o 6 km. na północ od nich odległe).

„Tuhanowicze mają zawsze wiele raju“ — pisał Mickiewicz do Czeczota w sierpniu 1821 r. (*Kor. Fil.*, III, 405), chociaż był to już dla niego raj stracony. „Lada dzień... — czytamy dalej w tym liście — pojedziemy w puszcę nad Świtez do małego folwarczku [zapewne do Płużyn] na dni kilka, będziem jeździć po lesie i dumać... Ale to w porównaniu do przeszłego roku jest jak nasz pusty dziedziniec — tak wiele ubyło“! „Już o kobitach dla mnie nie myśleć — mówi poeta — a zwłaszcza tak blisko Tuhanowicz... Hrynaszkiewicz mówił, że Puttkamer[owie] mieszkają tylko o milę [w istocie o dwie zgórą od Tuhanowicz: w folwarku Unichowoj]... O milę tylko! — Chodząc na spacer, pytałem o każdą dróżkę, gdzie idzie, chcąc trafić na dróżkę do M[arji] i w tę stronę choć popatrzeć“! — Tuhanowicze nie są wymienione w żadnym utworze poetyckim Mickiewicza, pamięć ich jednak związana będzie nazawsze ze spowiedzią Gustawa w *IV-ej części Dziadów*. Znając konkretny charakter wyobraźni poety, jesteśmy pewni, że nie wyfantazjowany, ale rzeczywisty, i właśnie tuhanowicki, ogród miał na myśli, kiedy bohaterowi swe-

mu kazał wspominać tę altanę, co była jego „szczęścia kolebką i grobem“, ten szpaler, w którym jego ukochana, „suknię między ciemnymi bielejąca drzewy“, ukazała mu się w wieczór rozstania, „grobowej podobna kolumnie“... Toż sam poeta tutaj się żegnał z Marylą, otrzymawszy od niej wezwanie: „O 12 wieczór w tem miejscu, gdzie była raniona gałęzią“. (J. Kallenbach: *A. Mick.*³ I, s. 154). Dziś z dawnego dworu, z „murowanki“, w której Mickiewicz miewał gościnną wakacyjną kwaterę, z pobliskiej kapliczki unickiej (o której może myślał — kto wie — jako o dekoracji II-jej części *Dziadów*) — zostały tylko ślady. Rozległe trawniki między wzgórkami ogrodu zamieniły się na straszliwe cmentarzysko okopów. Żeby wiedzieć, jak tu dawniej było, musimy sięgnąć do rysunków, fotografii, do dawnych opisów (najważniejsze z nich to: E. Pawłowicza w *Nowogródka w XIX w.*, 1902; B. Kraszewskiego w *Kraju*, 1897 r.; J. Kallenbacha w *Czasach i ludziach*, 1905).

Gdy się mówi o znajomości Nowogródczyny u Mickiewicza, trzeba powiedzieć, że znał on pewno więcej, może znacznie więcej miejscowości, aniżeli ich wymieniają jego dzieła i listy, nie mamy jednak źródeł, któreby nam dawały o tem wiadomość; możemy snuć tylko na ten temat przypuszczenia. Tak więc prawdopodobna jest, że (poza miejscowościami wymienionemi poprzednio i temi, o których będzie jeszcze mowa w związku z *Panem Tadeuszem*) Mickiewicz znał I s z k o ł d z (19 km. na południe od Mira), gdzie był plebanem stryj Tomasza Zana, S n ó w (jeszcze o 15 km. dalej na południe), gdzie mieszkali Rdułtowsy (nazwisko ich wspomniane jest w *Panu Tadeuszu*, I, 880, i u Franciszka Mickiewicza, str. 79), R a j c e (o 5 km. na północ od Płużyn), własność dawniej Rajeckich, później Wereszczaków (Franciszek Rajeczki w lipcu 1822 r. otrzymał od Mickiewicza egzemplarz pierwszego tomu *Poezyj*; por. *Kor. Fil.*, IV, 206)... Mniej pewna jest znajomość

Dołmatowszczyzny (7 km. na półn. wschód od Cyryna), którą do „stron rodzinnych Adama Mickiewicza“ włącza *Album pamiątkowe* T. E. Boretiego (1900): była ona wprawdzie miejscem zamieszkania jego kolegi ze szkół nowogródzkich A. Wierzbowskiego, ale wiemy, że z tym kolegą się „nie kochali“ (B. Kraszewski, *Kraj*, 1897, Nr. 51); pamiętnik Otona Śliźnia (wyd. przez H. Mościckiego w zbiorze *Z filareckiego świata*, 1924) nie daje nam też wiadomości, żeby Mickiewicz bywał w niedalekich od Zaosia (6 km.) Bartnikach, również uwzględnionych przez Boretiego.

Najwięcej nietylko atmosfery, ale i topografji nowogródzkiej ze wszystkich dzieł Mickiewicza zawarł *Pan Tadeusz*. Było intencją poety uświetnić blaskiem arcyzmu znane i lubie miejscowości ziemi rodzinnej. Rozumiejąc dobrze, jak przez to wznosi Nowogródczynę w hierarchji przedmiotów uczuciowości narodowej, mówił do Domeyki: „Żegoto, jeżeli za co, to za *Pana Tadeusza* muszą kiedyś postawić mi Nowogrodzianie pomnik na placu w Nowogródku“ (*Dzieła A. Mick.*, 1885, XI, s. 5).

Akcja poematu skupiona jest na niedużym terenie, ale opowiadania bohaterów, *anteriora* ich historji i aluzje poety obejmują, jakby siecią, cały obszar Nowogródzczyzny. Najodleglejsze od ośrodków akcji punkty wspomniane to — na wschód — Kleck (przy trakcie z Nieświeża do Pińska), gdzie „komisarzem“ był Buchman (VII, 147), i — na zachód — Bielica (miasteczko na prawym brzegu Niemna, niedaleko ujścia Mołczadzi), gdzie bywał Jankiel i skąd czerpał świeże wiadomości polityczne (VII, 376). — Niektóremi zresztą wzmiankami topograficznymi wychodzi poeta daleko poza Nowogródczynę: wspomina np. (w przypisku do ks. I, 5—6) dwie miejscowości słynne z cudownych obrazów Matki Boskiej: Boruny (w pow. Oszmiańskim) i Żyrowice (pod Słonimem); i t. d.

Podobnie jak najwięcej tradycyj prowincjonalnych, tak

i najwięcej nazw miejscowych dowiadujemy się od Wojskiego. Wymienia on Lachowicze, Jatrę, Zdzięcioł, Naliboki, Woronczę, Mir. — **L a c h o w i c z e** (miasteczko i majątek w obecnym powiecie baranowickim) wspomina jako dobra Rejtana (I, 789). O **J a t r z e** (23 km. na poł. zach. od Nowogródka) mówi jako o miejscu zamieszkania Kaszyca (VIII, 221), który „fajerwerk dawał“ na sławnym przyjęciu urządzonem przez Rejtana dla Księcia Jenerała Ziem Podolskich. W związku z tą samą uroczystością wymienia i **Z d z i ę c i o ł** (miasteczko przy trakcie ze Słonima do Wilna; od Nowogródka odległe o 37 km.): tam mieszkał Sołtan (VIII, 223), który huczną zabawę uświetnił swoją kapelą. Odległa **p u s z c z a N a l i b o c k a** (na północnym wschodzie województwa) związana jest dla Wojskiego ze wspomnieniem znamienitych łowów Rejtana i księcia Denassów (V, 506, i XI, 410). **W o r o ń c z a** (30 km. na poł. wsch. od Nowogródka): to też sławne miejsce myśliwskie, jako siedziba Józefa Niesiołowskiego, ostatniego wojewody nowogródzkiego, który (I, 790—793) miał „pierwsze na świecie ogary“ i „dwiestu strzelców“ trzymał w swoim „zamku“ („zatkami“ nazywano wtedy na Litwie większe dwory: w *Kor. Fil.*, V, s. 354, czytamy np. o „zamku“ w bliskim Woronczy Ostaszynie). O **M i r z e** (50 km. na wsch. od Nowogr.) słyszymy przy wykładzie Wojskiego o gwiazdach i innych uczonych materjach, dowiadując się (VIII, 97—98), że „pleban mirski zawiesił w kościele wykopane olbrzymów żebra i piszczele“. — Dodajmy, że samo nazwisko Wojskiego wiąże się z nazwą wsi **H r e c z e c h y**, (tak w *Skorowidzu miejscowości* z 1923 r.; na mapach sztabowych rosyjskich i polskich: Hreczychy), położonej między Horodyszczem a Tuhanowiczami. Nie należy natomiast do miejscowości autentycznych wliczać (jak to robią np. T. E. Boretti w swym *Albumie* i St. Windakiewicz w *Prolegomenach do „Pana Tadeusza“*) karczmę „Niedźwiadek“ (IV, 1002): jest to żartobliwa fikcja

poetycka, tak, jak cała historia o Domeyce i Dowejce, której składniki onomastyczne miały być tylko wesołym dowodem pamięci przyjacielskiej. Tak, jak jednemu z „bohaterów“ tej anegdoty nadał Mickiewicz nazwisko swego druha, podobnie i kommemoracyjnej karczmi dał miano, przypominające jego wieś rodzinną: Domeykowie siedzieli w Niedźwiadce (11 km. na poł. od Mira). Druga znowu karczma, związana ze sławnym pojedynkiem przez niedźwiedzią skórę — „Usza“, otrzymała nazwę od rzeki, która przez Niedźwiadkę przepływa. Aleksander Jelski zresztą w *Słowniku Geograficznym* i W. Korotyński w artykule z 1885 roku utrzymują, że Mickiewicz miał na myśli prawdziwą karczmę pod tą nazwą, która istnieje (czy istniała) w „okolicach Nowogródka“.

Mniej już danych topograficznych dostarczają nam opowiadania i rozmowy innych osób *Pana Tadeusza*. Asesor mówi nam, że polował z ks. Dominikiem Radziwiłłem na „Kupiskiem błoniu“ (II, 827): *K u p i s k* położony jest nad Niemnem, o 14 km. na północ od Szczors. — Od Gerwazego dowiadujemy się, że z Rymszą zajeżdżał *K o r e l i c z e* (II, 351 i V, 897) i w tym zajeździe spalił jednego z Sopliców; *Korelicze*, starodawne miasteczko nad rzeką Rutą, położone są w odległości 24 km. od Nowogródka przy trakcie wiodącym do Mira i Nieświeża. Gerwazy także wymienia *Mysz*, jako miejsce zajazdu, w którym Dobrzyńscy bili się z Moskalami (VII, 458): *Mysz* (Nowa i Stara) to miasteczko i folwark nad rzeką Myszanką w odległości około 60 km. na południe od Nowogródka. Wspomina wreszcie Gerwazy „łotra... Wołka z Łogomowicz“ (VII, 460); owe Łogomowicze, w *Słowniku Geograficznym* wymienione jako Łogumowicze, a na mapach sztabowych i w *Skorowidzu miejscowości* jako *Ł u g o m o w i c z e*, odległe o 14 km. na zachód od miasteczka Iwje, należały w mickiewiczowskich czasach do pow. Oszmiańskiego.

W lirycznej apostrofie do drzew w księdze IV wspomina

poeta (w. 2) lasy nowogródzkie: Świtezi i Kuszelewa. Ta druga miejscowość na mapach i w *Słowniku Geograficznym* występuje w postaci *Koszelewo*: leży ona mniej więcej na połowie drogi przy trakcie z Nowogródka do Nowojelni (dzisiejszej stacji kolejowej).

Pośrednie aluzje topograficzne można upatrywać w nazwiskach osób, np. w wyliczeniu tych ze szlachty, którzy się przekradli z Litwy do wojsk polskich (I, 936—939): są tam nazwiska rodzin zdawna i niewzruszenie osiadłych w pewnych miejscach Nowogródzczyzny. Kto choć trochę zna dzieje tych stron, temu nazwisko *Paca* przywiedzie odrazu na pamięć *Horodyszczę* (miasteczko i dobra nad Serweczą, o 32 km. na połud. od Nowogródka; o 8 km. od Zaosia); nazwisko *Brochockiego* — *Horodziej* (miasteczko, wieś i folwark o 16 km. na południe od Mira); nazwisko *Obuchowicza* — siedliska tej rodziny: *Lipę* (na południe od Horodzieja) i *Swjatyczne* (na południe od Snowia), i t. p.

A teren właściwej akcji *Pana Tadeusza*? Dwa ustępy poematu bliżej nam go określają. Gerwazy, opowiadając Hrabie-mu o śmierci Stolnika i oblężeniu zamku horeshkowskiego przez Moskali, nadmienia: „Szczęściem na odsiecz przyszedł nam Parafjanowicz, przywiódłszy Mickiewiczów dwiestu z *Horbatowicz*“ (II, 335—336). Więc *Horbatowicze* musiały być niezbyt daleko. A jest to zaścianek, położony mniej więcej na połowie drogi między Tuhanowiczami a Woronczą. Drugi ustęp, w którym znajdujemy ściślejsze wskazówki terenowe, to pożegnanie Robaka z gośćmi karczmy (IV, 457—468). Robak zapowiada, że będzie nazajutrz „dla sprawy w powiatowem mieście“. Najoczywiściej jest to Nowogródek (z nazwy nigdzie zresztą w poemacie nie wymieniony, poza wzmianką w początkowym wezwaniu do Matki Boskiej i wzmianką o Rejtanie w ks. VIII w. 216, jako o „naszym nowogrodzkim pośle“). Wobec tej wiadomości, Ekonom radzi kwestarzowi,

by zdążył na nocleg do Niehrymowa: Niehrymowo leży o 13 km. na zachód od Nowogródka. Na to inni (Terajewicz i Skołuba) proszą go, aby odwiedził także Pucęwicze: leżą one po drodze z Nowogródka do Niehrymowa, w odległości niecałych 5 km. od miasta. Ze swej strony Zubkowski zaprasza księdza do Zubkowa: Zubkovo to „okolica“ położona o 9 km. na południe od Nowogródka. Jeśliby Robak miał jechać od strony południowej, to ze wszystkich zaproszeń niedzielnych (nadmierzających widać) gości karczmy soplicowskiej mógłby skorzystać. Nie wiemy jednak, czy te zaproszenia były wypowiedane z myślą o konsekwentnej i prostej marszrucie kwestarza, więc bardzo daleko idących wniosków z nich wyciągać nie możemy.

A samo Soplicowo? — Rzecz zabawna, ale dotychczas jeszcze podzielone są zdania co do tego, czy Soplicowo jest miejscowością fikcyjną, czy rzeczywistą. Przez długi czas wszyscy byli o tem przekonani, że Soplicowa, tak samo jak zaścianka Dobrzyńskiego, naprawdę niema: nie podawały tego w wątpliwość ani mapy, ani Nowogrodzianie (jak Wincenty Korotyński, albo Edward Pawłowicz), którzy o „stronach mickiewiczowskich“ pisali. W roku 1886 atoli pojawiło się Soplicowo w *Słowniku Geograficznym* (t. VII, s. 260): wymienione w artykule Aleksandra Jelskiego o powiecie Nowogródzkim w liczbie „miejsc historycznych lub do których są przywiązane wspomnienia różne“, jako to, które zostało „upamiętnione w *Panu Tadeuszu*“. W cztery lata później zamieścił *Słownik Geograficzny* (t. XI, s. 76) osobny artykuł o „Soplicowie“: „*Soplicowo*, okolica szlach. u źródeł rzeki Piotuchówki, lew. dopł. Serwecza, pow. nowogródzki, w 2 okr. pol. horodyszczkańskim, par. kat. Woroncza, ma 9 os.; grunta wyborne, brak lasu. Upamiętniona w *Panu Tadeuszu*“. Mamy tu bodaj do czynienia albo z dobrodusznem fałszerstwem, albo z przyćmieniem pamięci (Jelski na to cierpienie zapadał: pisząc np.

w *Słowniku Geograficznym* o Kołdyczewie, nadmieniał, że „według T. Ziemyby o tem jeziorze wspomina Mickiewicz w balladzie *Tukaj*“; a przecie bez pomocy Ziemyby każdy tam może znaleźć wyraźnie: „Kołdyczewa nurty sinie“!). Jak widać z podanych szczegółów, mowa tu nie o żadnem „Soplicowie“, ale o zaścianku Soplice, albo Saplice (bo białorusku: Saplicy: w tej formie wymienia je mapa sztabowa rosyjska 1 : 84.000 i nowa polska 1 : 100.000, sprawdzana w r. 1922; na starej mapie W. Chrzanowskiego mamy formę Saplica). Zaścianek ten pozostaje niewątpliwie w związku z nazwiskiem Soplica—Saplica (tej formy użył Mickiewicz pierwotnie: obie są prawdziwe), ale pozatem nie ma nic wspólnego z Soplicowem z *Pana Tadeusza*: Soplicowo nie było przecież „okolicą“ szlachecką, złożoną z kilku osiedli! Niema też w Soplicach żadnego większego pagórka. Błąd jednak, raz w kurs pu-szczony, nie zatrzymał się dotychczas. Napoleon Rouba już na własne oczy widział rzekome Soplicowo i opisał je w *Tygodniku Ilustrowanym* (1898, Nr. 9), T. E. Boretti sfotografował Saplice i najspokojniej w świecie opatrzył je napisem: „Soplicowo, z poem. *Pan Tadeusz*“, nie bacząc na to, że nie podobnego do scenerji *Pana Tadeusza* na jego fotografji nie widać. Wliczył do autentycznych miejscowości Soplicowo i Windakiewicz w *Prolegomenach* (s. 26). Co jednak najosobliwsze, to to, że fikcja Aleksandra Jelskiego zyskała ostatnio sankcję oficjalną i „Soplicowo“ znalazło się na miejscu Saplic w *Skorowidzu miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej* (VII, 1), wydanym przez Główny Urząd Statystyczny: jako „okolica“ o 6 budynkach zamieszkałych i 29 osobach ludności. — (Cały ten ustęp o Soplicowie był tak zredagowany już w pierwszym wydaniu tych uwag w *Ziemi* 1925 r. H. Mortkowiczówna w późniejszym artykule w *Wiadomościach Literackich*, 1929, Nr. 300, podała wiadomość, że „są... podobno młodzi Soplicowie, którzy w prostej linii wywodzą się od Pana Tadeusza i za miejsce

epopei podają swój dworek, dziś już nie istniejący, koło zaścianka Soplice“. O dwa już lata wcześniej zgłosili się do mnie dwaj młodzi Nowogrodzianie — jeden z nich nazwiskiem Soplica — i zapowiedzieli wydanie specjalnej zbiorowej książki tej sprawie poświęconej; między innymi miała tam być, wbrew wywiodom powyższym, udowodniona słuszność nazwy Soplicowo, jako rzekomo dawniejszej od nazwy Saplice; kawał czasu jednak przeszedł i jakoś nic z tego nie wynikło).

Jeśli jednak Soplicowo pod swoją nazwą nie istnieje, to może istnieje pod inną? Nie jest to nieprawdopodobne, ile że, jak wiemy, Mickiewicz zasadniczo nie lubił „krajów, których niema na mapie“. To też w Nowogrodzynie zdawna, zdaje się, różne miejscowości rywalizowały o ten honor, żeby uchodzić za pierwowzór Soplicowa. W literaturze krytycznej pierwszy zajął się rozważaniem tej kwestji Wincenty Korotyński w bardzo ciekawym, do dzisiejszego dnia wartościowym artykule (*Pięćdziesiąta rocznica „Pana Tadeusza“*) w *Tygodniku Powszechnym* 1885 r. (Nr. 10). Biorąc za punkt wyjścia słowa księgi XI, że „Soplicowo leżało tuż przy wielkiej drodze, którą od strony Niemna ciągnęli dwaj wodze: nasz książę Józef i król westfalski Hieronim“ (w. 79—81), szuka on terenu akcji *Pana Tadeusza* przy wielkim „napoleońskim“ gościńcu, wiodącym z Nowogródka przez Korelicze ku Mirowi. „W mieście pobliskiem stanął główny sztab książęcy, a w Soplicowie obóz czterdziestu tysięcy“ (w. 87—88); owo pobliskie miasto to Nowogródek (gdzie istotnie zatrzymał się ks. Józef); a więc Soplicowo leży na wschód od Nowogródka, bo przecie sztab idzie za armją. Położone jest przytem, czytamy dalej, bliżej Nowogródka, niż Mira (nie dochodzą do niego echa porażki Roźnieckiego, która miała miejsce pod Mirem i to właśnie w przeddzień wejścia korpusu ks. Józefa do Nowogródka). Wzmianki o wicinach (II, 501, i przypisek; IV, 263; VII, 2) świadczą o bliskości Niemna; Korotyński sądzi, że za przystań

tych wicin można uważać miasteczko *Jeremicze* (40 km. na wschód od Nowogródka). Do ostatecznego zlokalizowania *Soplicowa* służy mu wiadomość o kaplicy *soplicowskiej* (XI, 183—215): jedyna między Nowogródkiem a *Koreliczami* wieś z... *cerkiewką*, nb. położoną na wzgórzu, to — *Wołkowicze* (o 10 km. od Nowogródka): tu więc mamy widzieć teren działań epopei szlacheckiej. Rezygnuje zato *Korotyński* z równie ścisłej lokalizacji *Dobrzyna*; zaznaczywszy tylko, że to ani bliższe *Horbatowicze*, ani dalekie *Zaosie* (bo *Mickiewicz* i *Stypułkowscy* znajdują się między szlachtą przybyłą do *Dobrzyna*), zadowala się ogólnikowym stwierdzeniem, że jest to jeden z mnogich zaścianków szlacheckich, „rozrzuconych nad brzegami *Uszy*, *Serweczy*, *Świtezi*, i t. p.“, w których spotykamy ciągle jeszcze *Skołubów*, *Wilbików*, *Jurahów*, *Podhajskich*, *Cydzików*, *Rymszów*, *Terajewiczów*, *Isajewiczów* i innych. — Wywody te nie są pozbawione racjonalności: *Wołkowicze* są folwarkiem i dużą wsią (dziś liczącą 76 domów mieszkalnych), leżą w okolicy wzgórkowatej, nad rzeczką, w niedalekiem sąsiedztwie dużych lasów, skąd (dodać można) przez pobliskie łąki i mokradła *Niewdy* i *Serweczy* łatwo było niedźwiedziowi (III, 737) „w *Zaniemeńską* puszcę się przemykać“ (*Zaniemen* to miejscowość na prawym brzegu *Niemna*, nawprost *Szczors*, u wejścia do puszczy).

Ale... Nie mamy tu żadnych nawet wspomnień o ruinach zamkowych. Marszruta proponowana w karczmie *Robakowi*, jeśli to *Wołkowicze* miałyby być punktem jej wyjścia, musi się nam wydać dziwaczna. Sytuacja dworu w *Wołkowiczach* jest wcale inna, niż dworu *soplicowskiego*. *Cerkiewka* niebardzo też odpowiada wyobrażeniu naszemu o „świątyni maleńkiej“, jakie mamy z XI-ej księgi. Jeszcze jeden argument *Korotyńskiego*: że około tego miejsca mamy najgęstsze skupienie nazw, wymienionych w *Panu Tadeuszu* i w innych dziełach poety, jest niezupełnie ścisły; wystarczy spojrzeć na mapę, że-

by się przekonać, że najobfitsze zgrupowania tych nazw znajdują się przy samym Nowogródku i w pobliżu Świtezi. Nadeszły zaś: o Wołkowiczach nigdzie skądinąd od poety nie słyszeliśmy, nie wzię się z nimi żadna mickiewiczowska tradycja! Z tego względu prawdopodobniejsza wydałaby nam się jakaś Ruta lub Miłaszewo. Jeśliby zaś chodziło o zgodność ze szczegółem prawdy ściśle historycznej, to może należałoby wziąć pod uwagę Horodziłówkę, gdzie istotnie stał ze swym sztabem Dąbrowski (jak wiemy z *Powieści z czasu mojego* i ze wspomnień Nikodema Kiersnowskiego). Ze względu znów na inne szczegóły możnaby się pierwowzoru Soplicowa dopatrywać w Tuhanowiczach (co, z wyolbrzymieniem znaczenia tych szczegółów, zrobił Leonard Podhorski-Okołów w artykule *Przez Cząbrow czy przez Tuhanowicze, którą drogą do Soplicowa?* druk. w *Wiadomościach Literackich*, 1928, Nr. 302).

Podobieństwem najznacniejszej ilości szczegółów odpowiada Soplicowu Cząbrow (albo, jak częściej piszą w Nowogródzkim: Czombrów). Ma on przedewszystkiem nad Wołkowiczami i innemi o sławę soplicowską walczącemi miejscowościami tę wyższość, że jest wymieniony w *Panu Tadeuszu*, aczkolwiek bez nazwy. W Cząbrowie to przecież odbył się... ostatni zajazd na Litwie. Mówi o nim poeta w przypisku do ostatniego wiersza księgi IX-ej: „Okolo roku 1817 Obywatel U... w Województwie Nowogródzkim, pobił na zajędzie cały garnizon nowogródzki i dowódców zabrał w niewolę“. Ów „obywatel U...“ to był Ignacy Uzłowski z Cząbrowa. Zajazd wynikł z procesu z Siemiradzkiem. Siemiradzki wygrał w sądzie i uzyskał u władzy wysłanie do Cząbrowa zbrojnego garnizonu dla egzekucji. Wówczas Uzłowski urządził zasadzkę, uzbroiwszy swoich ludzi w kamienie, cepy i widły; pobitych i powiązanych żołnierzy odwiózł do Nowogródka. Skazano go za to na Sybir, ale uwolniła go protekcja. (Znamy te szczegóły z artykułu Nowogrodzianina Chryzostoma Ładzica: *Aniela*

z *Wierzejskich Uzłowska*, w *Pamiętniku Tow. Lit. im. Adama Mickiewicza* 1889 r.).

Cząbrow miał być z dzieciństwa znany Mickiewiczowi. U Uzłowskich wychowała się jego matka (córka ekonoma cząbrowskiego); z Cząbrowa wyszła za mąż; stosunki z Uzłowskimi musiały i potem być serdeczne, skoro pani sędzina Uzłowska trzymała do chrztu Adama Bernarda. Niewątpliwie bywał u niej, podrosłszy. „Dwór w Cząbrowie (mówi J. Kallenbach w *Czasach i ludziach*, s. 29) był może pierwszym z większych dworów wiejskich, zapamiętanych przez dziecko, które w Zao-siu i okolicy tamtejszej skromniejsze tylko widywało zabudowania“. Położenie Cząbrowa jest bardzo, rzeczywiście „soplicowskie“. Leży on „nad brzegiem ruczaju“, „na pagórku niewielkim“; jest tam ogromny, malowniczy, pełen różnaitości ogród; jest i staw i młyn; jest opodal i spora wieś — Rodohoszcza; niewielki gaj niedaleko dworu moglibyśmy uważać za potomka gaju czasów mickiewiczowskich; nie brak starych topoli (choć ich podobno sporo wycięto)... Nie dziwić się też Kallenbachowi, gdy powiada: „W Cząbrowie najwięcej przypominało mi się Soplicowo“. Mylnie jednak, na podstawie jego słów, w *Tygodniku Wileńskim* (1925, Nr. 15) opatrzone fotografję dworu cząbrowskiego podpisem: „według hipotezy jest to dwór w mickiewiczowskim Soplicowie“: dzisiejszy dwór (ciekawy sam przez się, charakterystyczny i piękny) nie jest tym, w którym mieszkali Uzłowscy; tamten od lat nie istnieje (podał o tem wiadomość Bogusław Kraszewski, w *Kraju*, 1897 r., Nr. 51, na podstawie informacyj uzyskanych w Nowogródzczyźnie). Niema też i tu ruin zamkowych. Jest tylko wieść o jakimś starym dokumencie, wedle którego stał tu niegdyś dom pradawnych właścicieli Cząbrowa — Tuhanów. (Słyszałem tę wieść od p. Karola Karpowicza w r. 1924; co prawda, wydobyciem tego dokumentu nie została ona dotąd poparta). Na jednym z wzgórków, o jakiś kilometr od dworu, wyorywa

się podobno stare cegły; może to tam ten dom stał? Może za czasów dzieciństwa Mickiewicza była jeszcze jakaś widoczna ruina, a przynajmniej żywa jej pamięć? Nie mamy o tem żadnej wiadomości... Do „Zaniemeńskiej puszczy“ stąd daleko. Blisko zato do lasów Świtezi, na których sąsiedztwo zdaje się wskazywać obraz strumienia soplicowskiego (VIII, 605): „myślałbyś, że u stawu siedzi Świtezianka“. Blisko też do różnych szlacheckich zaścianków. Projekt podróży Robaka przedstawia się stąd bardzo skłładnie. (Zauważmy przy sposobności, iż poemat nie mówi, że ekonom z Niehrymowa i Terajewicz z Pucewicz przyszli do karczmy i kaplicy soplicowskiej „zwyyczajnie w niedzielę“, jak to przedstawia Stanisław Pigoń w swoim komentarzu. Terajewicz, a także Skołuba, mogli przyjechać albo przyjechać właśnie *niezwyyczajnie* — w niedzielę przed mszą, lub w sobotę wieczór; co się zaś ekonoma tyczy, to namawia on wprowadzić Robaka, by wstąpił do Niehrymowa, jest więc pewno niehrymowianinem, ale nie jest powiedziane, aby był ekonomem niehrymowskim). Niezbyt daleką drogę miałyby do Cząbrowa odsiecz z Horbatowicz... Ale... znowu, Cząbrów bardzo oddalony jest od „wielkiej drogi“...

Zgodzić się więc trzeba ze słowami Pigionia: „Mając w obramieniu pamięci tyle... miejscowości realnych, znamiennych, szczególnie silnie wrytych w duszę już to przez swą wagę, powiedzmy, materjalną, już też przez powiązania uczuciowe..., poeta nie wybiera jednego z nich, nie osadza akcji w punkcie terytorjalnym, któryby się dał pokazać palcem“ (*Pan Tadeusz*, wyd. *Biblioteki Narodowej*¹, s. XL). „Topografja Pana Tadeusza nie posiada pełni rysów realistycznych“ (tamże, s. XLV) istotnie: szczegóły jej są prawdziwe i wyraziste na tyle, by dawać wrażenie konkretności nowogródzkiej, a równocześnie na tyle są trudne do pogodzenia z sobą i nieuchwytnie, by zatrzymać charakter poetyckiej fikcji. Że jednak w tej fikcji chodziło poecie, jak słusznie mówi Pigoń, nadewszystko o „typo-

wość, reprezentatywność“ zjawisk, więc też, wędrując po drogach nowogródzkich, znaleźć możemy niemało rozrzuconych elementów poezji soplicowskiej.

Z tych elementów rzeczywistości każdy może sobie składać obraz odpowiadający jego widzeniu wewnętrznemu. Trzeba na to tylko poznać teren nowogródzki i przeniknąć się tym sentymentem, który tak kiedyś przed laty z miłą naiwnością charakteryzował skromny autor *Powieści z czasu mojego* (że był nim Ignacy Jackowski, to wykazał Wł. Mackiewicz w *Kraju*, 1895, Nr. 22): „Ci, co miejscowość tę znają, prawią... o uroku jakiego w młodości swej doświadcza!i. — Dla tych... postrzeżone tam proste czy krzywe drzewo jest bratem;... brzoza z opuszczonemi do ziemi gałęzmi — młodości ich mistrzyni...; świegotliwe ptaszki są to młodości wrażenia i myśli, tym samym, co dawniej, do stroskanego dziś serca przemawiające językiem“... Każdy z nas znajdzie tam przecież takie wspomnienia: wspomnienia pierwszej lektury *Pana Tadeusza*.

Z DZIEJÓW UCZUCIOWEGO UPRAWNIENIA ŻYDÓW

— Ach! czemuż nie jestem Żydem!

Tak westchnął pewnego razu hr. Edmund Tęczyński, zachwycony dobrocią i wdziękami uroczej Siory. Z tego zachwytu wytworzyły się prawdziwe „pożary miłości“, tem — zdawało się — groźniejsze, że i Siora „w pierwszym momencie“ podzieliła żal Tęczyńskiego. Pożary te wszelako niebawem zostały stłumione: serce Siory było już oddane Lejbie, a Lejbe był przyjacielem Tęczyńskiego; niemałą zresztą widocznie racją gaszącą było to właśnie, że Tęczyński... nie był żydem. Nie wynikał stąd żaden dramat: Tęczyński nietylko swoją „gwałtowną miłość“ zwalczył, ale jeszcze urządził dla Lejby i Siory w swoim zamku ucztę weselną i koszernem winem wychylił zdrowie nowożeńców. Odbyło się to ku zgorszeniu jedynie Mademoiselle Dufard, która już przedtem zauważyła o domu Tęczyńskich:

— *Notre maison deviendra une vraie synagogue.*

Oburzył się tem też niewątpliwie pan Fadowicz, który już poprzednio dziwił się:

— *Comment peut-on être Juif?*

Tak się kończyła idealistyczna powieść Niemcewicza, poświęcona sprawie „oświecenia i szczęścia Starozakonnych Polaków“.

Kwestja jednak żydowska, raz poruszona, nie zatrzymała się na tym punkcie ani w życiu, ani w literaturze. Zaczęło się zresztą o tej kwestji szerzej mówić już na kilkanaście lat przed *Lejbą i Siorą*: od samych początków Księstwa Warszawskie-

go — kiedy to rozległy się pierwsze głosy o potrzebie zupełnego zrównania żydów w prawach i obowiązkach z resztą obywateli państwa, a równocześnie w młodej armji polskiej odznaczyło się kilku żydów (z bohaterskim Berkiem Joselowiczem na czele), którzy z własnej woli zaciągnęli się do wojska — jeszcze przed dekretem konskrypcyjnym z dn. 9 maja 1808 r. „Polak starozakonny“ (choć nazwy tej jeszcze nie używano) stał się ulubioną figurą okolicznościowych wodewilów patryjotycznych. W „komedjo-operze“ np. Dmuszewskiego *Pożeganie* (1808) występował „Mosiek liwerant“ i śpiewał:

Słyszałem z niemałym strachem,
 Wyznać muszę szczerze,
 Że wszyscy jednym zamachem
 Mają być żołnierze.
 Panicz pójdzie pod karabin,
 Żyd nie będzie frantem,
 Nie wiele dziś znaczy rabin,
 Wolę być szierzantem.

Jak widzimy, tendencja obywatelska nie przeszkadzała obserwacji komicznych rysów charakterystycznych. — Element charakterystyczny rozrastał się nawet czasem z krzywdą tendencji. Trudno np. za bardzo budującą uważać śpiewkę tegoż Dmuszewskiego z innego wodewilu (*Okopy na Pradze*), w której żyd tak deklaruje swoją gorliwość dla sprawy zagrożonej ojczyzny:

Z biednym czy chłopem czy żydkiem
 Podzielię się każdym dydkiem,
 Z Grenadjerem lub Huzarem
 Dzielię się każdym talarem,
 Z mężnym jakim Porucznikiem
 Podzielię się dukacikiem,
 A z Wielmożnym Jenerałem
 Workiem całem, workiem całem.

Cały zato poważny wykład o stosunku żydów do Polski wplótł Al. Żółkowski do swojej sztuki *Wkroczenie do Litwy* (1812). Występuje tam bardzo godny arendarz Mojżesz, który, znalazłszy się wśród Polaków, oczekujących w pogranicznym mieście nadejścia wojsk polskich i francuskich, tak tłumaczy zdziwionym cokolwiek towarzyszom tę swoją obecność:

— Czyliż ja nie na ziemi polskiej urodziłem się, czyliż nas wygnańców z własnego kraju Polacy nie przyjęli i gościnnością wspaniałą nie obdarzyli? — My Abrahama dzieci umiemy być wdzięcznymi, nie różniemy się sercem od prawdziwych Polaków, my tylko różniemy się wyznaniem, które nikomu nie szkodzi.

Tyrada ta wzrusza obecnego hrabiego Prawomira, ale „stary fanfaron“ Żyleciński ma niejakie wątpliwości:

— Przyznasz jednak, że nie wszyscy bracia twoi tak pięknie myślą i że wielu jest między wami, co szkatułę mają za Ojczyznę, a dukaty za swych współrodaków i że to im wszystko jedno, czy w jakim kraju ci lub owi panują, byleby się wam dobrze działo.

Szlachetny Mojżesz nie pozostaje dłużnym w odpowiedzi:

— A gdzież niema złych, Panie Dobr., lecz czyż błędność kilkunastu może przynosić zakał całemu pokoleniu? — Mylisz się Pan Dobr., za pozwoleniem, jeśli mniemasz, że nam to wszystko jedno ktokolwiek w tym kraju panuje. Nie, Panie, my chcemy, żeby tylko Polacy polską zarządzili ziemią i w nas swych młodszych uznawali braci.

W końcu sceny już nietylko Prawomir, ale i „stary fanfaron“ ściskają prawicę Mojżesza. Poczciwość tendencji tem szczególniejszej uwagi godna, że — jak dziś dobrze wiemy — sympatje masy żydowskiej w r. 1812 bynajmniej nie były po stronie polskiej i napoleońskiej, ale, przeciwnie, — żydzi w tych czasach wybitnie zaznaczyli się w służbie szpiegowskiej rosyjskiej, a „żydów oświeconych, w pojęciu dzisiejszem, czujących i czyniących po polsku, na sposób chociażby owoczes-

nych żydów francuskich, ze świecąby wtedy szukać po całym kraju“.

Nie przestawała kwestja żydowska żywo zajmować umysłów i w latach Królestwa Kongresowego. Spotkamy się z nią w licznych broszurach i artykułach czasopism. Słyszemy się wtedy na ten temat opinie najrozmaitsze. Nie potrafili żydzi pozyskać sympatji Staszica. Z ciepłem natomiast przemówił o nich Walerjan Łukasiński (1818): nie zamykając oczu na wady żydowskie, tłumaczył je jednak warunkami historycznymi i konkludował, że między ludnością polską a żydowską „pokrewieństwo, przyjaźń i zespolenie duchowe należy... wytworzyć“. — Zajmowali się sprawą żydowską nawet studenci wileńscy, przeniknięci społecznym duchem filomackim. Wiemy z *Archiwum Filomatów*, że 18.I.1820 r. czytał na posiedzeniu rozprawę *O żydach* filareta Z. Staniewicz, a 23.IV tego samego roku znowu „czytał o żydach“ Kazimierz Piasecki. — W literaturze pojawiają się w dalszym ciągu sympatyczne postaci żydowskie, jak np. w *Le Juif Abraham* w zbiorze *Trois nouvelles* Nakwaskiej.

Ze myśl społeczno-reformatorska nie zabijała zdolności obserwowania, tego dowód mamy np. w powieści Jaraczewskiej *Pierwsza młodość* — *pierwsze uczucia*, gdzie znajdujemy taki realistyczny widoczek karczny żydowskiej:

Na ławce przy piecu i za piecem zbierały się w różne grupy z orientalnemi twarzami małe żydziątka; szwargotali z sobą, wskazując palcem na przybyłych i śledziły ich postęпки z nieufnością, właściwą uciskowi i wypływającemu z niego szachrajstwu...

Dalej stała szafa, małą ballustradą otoczona, różnemi blaszanemi miazami napelniona, za którą widać było na łóżku wysokie pstre żydowskie bety. Szynkowała tam arendarka wódkę, nieznacznie kredą na szafie przypisując do wyszynkowanych kwaterek te, które jej w beczce wyschły. W drugim kącie stary żyd z siwą brodą w śmiertelnej koszuli, z dużą przed sobą książką, przy malej świeczce odprawował, kiwając się, wieczorne modlitwy. Przy nim stara schylona żydówka świece łojowe maczała...

Francuz Monvel, patrząc na ten widok, przypomina sobie dekorację jaskini łotrów, którą widział w operze, i wszystkie niepoehlebne zdania, które słyszał o Polsce.

Niemcewicz wystudjował świat żydowski gruntowniej od innych współczesnych, głębiej też weń przeniknął i dał w *Lejbie* i *Siorze* najrozleglejszy na długie lata po polsku jego obraz. Tendencja jego dzieła była dwojaka: chodziło mu naprzód o podniesienie masy żydowskiej pod względem moralnym, kulturalnym i oświatowym, a następnie o równouprawnienie obywatelskie inteligencji (jakbyśmy po dzisiejszemu powiedzieli) z tych mas się wyłaniającej. Ta druga dążność była nowsza i oryginalniejsza; prekursorski jej walor ocenimy, uprzytomniając sobie, że inteligencji żydowskiej o tym typie, co niemcewiczowski *Lejbe*, była w tych czasach ledwo maleńka garstka, złożona głównie z byłych żołnierzy legjonowych i Księstwa Warszawskiego i z członków niektórych najbogatszych rodzin żydowskich Warszawy. Śmiałość zaś tej dążności była w tem, że nie chodziło tu tylko o równouprawnienie społeczno-polityczne, ale także o towarzyskie i nawet, jak widzieliśmy, uczuciowe. Posunięcie w stosunku do niedawnych czasów bardzo duże.

Pozostawał do zrobienia jeszcze tylko jeden krok: upomnieć się dla żydów o równouprawnienie rodzinne. Kto ten krok zrobi i kiedy? Nie odpowiadają na to pytanie dotychczasowe zarysy dziejów problemu żydowskiego w literaturze polskiej (łącznie z najobszerniejszą, ale bezplanową i powierzchowną pracą T. J.-Choińskiego *Żyd w powieści polskiej*). A przecież dla historii motywów społecznych w tej literaturze kwestja to nie bez znaczenia.

Otóż kontynuacja Niemcewicza, wysnuwająca jakby wniośki z jego założeń, pojawi się w zapomnianym zupełnie utworze, a będzie to miało miejsce w niecały dziesięć lat po ukazaniu się *Lejby* i *Sior*.

Utwór, o którym mowa, to krótka anonimowa „powieść“ (raczej: nowela) pod tyt.: *Romans w romansie*, wydrukowana w III-im tomiku *Biblioteki Konwersacyjnej*, wydawanej w Poznaniu 1830 r. przez Józefa Franciszka Królikowskiego, znanego ongi autora książki o prozodji polskiej.

Do smutnego nastroju i atmosfery napiętego uczucia przygotowuje motto „powieści“, wzięte z *Dumy Lukierdy*. — Ekspozycja szybko nas zapoznaje z dwojgiem głównych bohaterów: Walerją, młodą, piękną, pustą nieco, lecz dobrą panną, i narzeczonym jej, pułkownikiem Karolem. Już ma byćznaczony dzień ich ślubu, ale oto Karol zasępił się. Walerja, chcąc go rozweselić, przekomarza się z nim i grozi zerwaniem. Zarzuca mu nadewszystko, że Karol, lubiący literaturę i obdarzony talentem, nie pisze dla niej wcale, jak inni narzeczeni dla swoich narzeczonych, wierszy, nie chce nawet przynieść obiecanego od kilku tygodni romansu, w którym sama Walerja miała być pierwszą osobą; gdy mu o tem przypomnieć, „odpowie: jutro, i taką sobie nastroi minę, jak gdyby stał przed frontem swoich wężalów“. Na to wszystko „pułkownik milczał z twarzą zasępioną“. Walerja stara się go rozweselić:

Odgarnęła mu włosy na czole:

- Gdzieżeś to odebrał tę ranę, zawsze zapominam tego nazwiska.
- Niedaleko Saragossy.
- To cię zapewne bardzo bolało.
- O nie, ta rana nie była najboleśniejszą.
- Ale jakżeś mi się dzisiaj wyelegantował. Czemuż ci tak mocno bije serce? —

Położyła mu rękę na piersiach; pułkownik przycisnął ją z zapalem.

— Droga Walerjo, rzecze, żołnierz bez wszystkiego obejść się może, każdą stratę z łatwością zniesie. Ale gdybym ciebie utracić miał, Walerjo, tego nie mógłbym przeżyć. Prawdziwa miłość jest nieśmiertelna, ani podstęp, ani zdrada, ani śmierć sama zatrzeć jej nie zdoła...

Potem Karol wydobywa z kieszeni rękopis i oddaje Walerji ze słowami: „Oto przyrzeczony romans“. — Na prośbę

narzeczonej sam autor zaczyna czytać swoje dzieło. Asystuje lekturze brat Walerji, kapitan, i matka, starościna.

Romans pułkownika opowiada o Auguście i Marji, parze narzeczonych, którzy już byli blisko ślubu. August poznał Marję w jej domu, „w którym go gwałtowna zatrzymała choroba“, nie był więc znany bliżej rodzicom Marji. Wtem pewnego dnia przyjeżdża matka Augusta — „podeszła matrona, dość kosztownie, ale dziwacznie ubrana“. Witają się z synem czule. Staruszka spostrzega na piersi syna order i ogląda go z zaciekawieniem:

— ...Ty masz order? A wolnoż tobie nosić krzyż na piersiach?

— To nie jest krzyż, moja matko, to tylko gwiazda.

— Ach prawda, ale to coś kosztownego, mógłbyś tak piękną rzecz łatwo zgubić; każe to sobie dobrze przymocować.

„Wykrzyk bolesny“ przerywa dalsze czytanie: starościna dostała bicia serca; — gdy po krótkim osłabieniu przychodzi do siebie, lektura już nie zostaje wznowiona, wszczyna się za to rozmowa o przeczytanym ustępie. Kapitan zżyma się na sam pomysł, aby sentymentalny bohater „miał być Hebrajczykiem“.

— To prawdziwie okropna scena, przerwał śmiejąc się pułkownik. Ale coby też mama dobrodziejka mówiła na to, gdyby starościankę takie nieszczęście spotkać miało?

Starościna schyliła się po chustkę, która jej upadła.

Kapitan wpada w furję na samo zapytanie Karola.

Wówczas Karol zwraca się do Walerji:

— Cobyś też pani na miejscu Marji czyniła?

Walerja zrazu nie chce wcale o czemś podobnem myśleć, ale na nalegania pułkownika odpowiada wreszcie, że zerwałaby w takim razie narzeczeństwo, jakkolwiek — dodaje — „musi być rzeczą bardzo bolesną opuszczać osobę, którą się kochało“. Spółczuje też z bohaterką romansu:

— Biedna Marja, aż mi jej żal; wyśmianoby ją, a jej pan mąż nie mógłby się nigdzie z nią pokazać, ani w ogrodzie, ani na balu.

W pojęciu Walerji żyd nad wszystko ceni złoto, odpalonego tedy kochanka należałoby nagrodzić klejnotami, ale pozbyć się go trzebaby było bezwarunkowo i słowo swoje cofnąć.

Tu następuje *un coup de foudre*:

— Cofnij je więc, Walerjo, rzekł pułkownik drżącym głosem, i podobny do szalonego wybiegł z pokoju.

Karol wraca do domu, aby dać folgę swoim cierpieniom. Spotyka tu swego przyjaciela majora Latouche'a. Kilku prędkimi rysami żywo nam autor noweli tę postać przedstawia. Jest to człowiek, który się „urodził i wychował w obozie“, libertyn i *esprit fort*:

— Ja nie jestem żydem, ale nawet nie wiem czem jestem. Nazywam się Brutus, a imienia mojego w żadnym kalendarzu nie znajdziesz pomiędzy świętymi wyznawcami ani męczennikami.

Latuszowi obca jest miłość, ale ceni uczucie przyjaciela: tłumaczy mu wszelako, że „potrzeba o wszystkim zapomnieć“ i chce go uspokoić winem. — Wtem wpada z kijem w ręce rozwścieczony kapitan. Karol, nie mając broni, wrywa szpadę Latuszowi i zastawia się. Ale Latusz odbiera mu ją i każe kapitanowi gotować się do walki. Kapitan dobywa szpady i przy drugim natarciu pada ciężko ranny.

„Strapiony Karol pędził dni smutne“. Pocięchą jedyną było dla niego wypełnianie codziennych obowiązków służby wojskowej. Dowiadujemy się (czegośmy już zresztą mogli oczekiwać), że był on idealnym dowódcą i opiekunem podwładnych sobie żołnierzy: „dlatego też był powszechnie czczony i poważany“.

Niebawem „wtargnął nieprzyjaciel do kraju“ i Karol wyruszył na wojnę. Pochłonęły go trudy wojenne, bo „nie umiał być nieczynnym i kochał swoją ojczyznę“. — Pewnego razu

otrzymał polecenie zbadania poruszeń wojsk nieprzyjacielskich w okolicy miasta, które było jego miastem rodzinnem. Tu dopiero mamy okazję w pełni poznać delikatność i szlachetność jego duszy. Równocześnie „smętne i radosne uczucia napępniały serce jego, gdy się zbliżał do miejsc, w których lata dziecinne strawił“. Nie miał już rodziców, nie wiedział nawet, czy go kto w mieście pozna. Tymczasem „był poznany i uczczony“. Synagoga wysłała deputację na jego spotkanie. Ba! —

Zdarzyło się, że w tem mieście żył proboszcz katolicki, od lat już dawnych proboszcz tutejszy, który sobie młodość Karola przypominał. Szanowny starzec, godny sługa ołtarza, człowiek poczciwy w całym znaczeniu, prawy obywatel i gorliwy syn ojczyzny, nie brzydząc się różnicą wiary, widział w Karolu tylko bohatera i czcił w nim dzielnego obrońcę ojczyzny. Dał u siebie ucztę, sprosił przyjaciół i wezwał na nią pułkownika. Radość powszechna panowała, biesiadnicy byli dobrych myśli, a cała prawie synagoga żydowska przechadzała się naokoło plebanji, pragnąc powitać wychodzącego z obiadu pułkownika i na dzień następujący wspinała mu ucztę ofiarować.

Ale oto zjawia się podjazd nieprzyjacielski i wywiązuje się potyczka. Pułkownik pędzi, „gdzie widział największą potrzebę“, i ginie po bohatersku.

W pół roku potem pisze starościanka Walerja do swojej przyjaciółki: że matka jej umarła z płaczu i wstydu, że brat ciągle chory i osłabiony i lekarze źle o nim mówią, a ona sama pogrążona jest w najgłębszej desperacji:

— Dlaczegoż Karol odkrył mi swoją miłość, albo dlaczego, odkrywszy ją, nie zataił urodzenia swojego?... O, ilem ja go kochała! ile go jeszcze kocham! to, com wyrzekła niebaczną, gdy mi czytał historję Augusta i Marji, wyrzekłam z pustoty; on byłby mi przebaczył. Cierpienia matki i gwałtowność brata mojego tamowały wszystkie kroki moje i nie dopuszczaly iść za popędem serca... — Dochodzą wieści, że zginął; może go rozpacz zbyt daleko uniosła! O Karolu! najdroższy Karolu! Czemuż mi nie jest wolno wylewać łzy na grobie twoim? Nie chcę wiedzieć, jakiego

byłeś rodu, znam tylko miłość naszą wzajemną. Poznałam piękną duszę twoją, byłeś walecznym, cnotliwym człowiekiem i godnym synem ojczyzny. I cóż jest jeszcze, czegoby kobieta w kochanku swoim żądać mogła?

Nowela jest nietylko żywa, ale i udatnie skomponowana. Opowiadanie płynie w niej zajmująco. Rysunek figur jest wprawdzie sylwetkowy, ale mimo to wyrazisty. Miałyby też niepoślednie miejsce w pierwiastkowych dziejach naszej nowelistyki, gdyby... nie była (jak wykrył Aureli Drogoszewski) tylko przeróbką niemieckiej noweli Ludwika Börnego (pod tytułem *Der Roman*).

Nie należąc do literatury oryginalnej, *Romans w romansie*, nie przestaje jednak mieć znaczenia w historii zagadnienia społecznego, które porusza, zwłaszcza że anonimowi z *Biblioteki Konwersacyjnej* bardzo widocznie chodziło o polonizację motywów niemieckiej powiastki. Rzecz dzieje się wyraźnie w Polsce (skoro mamy starościnę i starościankę); nastrój uczuciowej poezji polskiej ma wprowadzać motto z Karpińskiego; co zaś najważniejsza, pułkownik Karol jest upodobniony do Berka Joselowicza, jedyne pułkownika żyda w wojsku Księstwa Warszawskiego. Berek zginął pod Kockiem (5 maja 1809) w walce z huzarami austriackimi. Karol ginie w powieści również w walce z „huzarami nieprzyjacielskimi”.

Ten zgon nie ma pierwowzoru w utworze Börnego. Tam Karol wcale nie umiera. Charakter też jego zarówno jak charakter jego narzeczonej jest odmienny. Odmienny jest i nastrój opowieści. Różnicę tę krótko a trafnie określił Drogoszewski, mówiąc, że oryginał Börnego jest gorzki, a polska jego przeróbka — poczciwa.

Łatwo tę różnicę sobie wytłumaczyć. Börne sam był żydem. Utwór jego jest przeniknięty osobistą pasją i poczuciem krzywdy, ma też umyślne akcenty ponurego protestu.

„Pytasz mnie — pisze jego bohater w ostatnim liście do przyjaciela — dlaczego opuszczam Ojczyznę. Nie mam jej, tak jak nigdy nie wi-

działem obczyzny. Gdzie są więzienia, tam poznaję mój kraj ojczysty; gdzie znajduję prześladowania, tam oddycham powietrzem mojego dzieciństwa...“

Jakże zupełnie inny jest Karol z przeróbki polskiej: pułkownik patriota, dzielny obrońca kraju, przyjaciel księdza proboszcza!

Artystycznie, niewątpliwie, nowela Börnego w tem przerebieniu ucierpiała; tendencja jej wszelako została uwydatniona w sposób bardziej może taktyczny niż w oryginale. Poznański anonim traktował ją bez żydowskiej namiętności, ale z niewątpliwem przekonaniem.

Zagadnienie, poruszone w *Biblijotece Konwersacyjnej*, podjął około dwu dziesiątków lat później August Wilkoński w jednej z ostatnich swoich „ramotek“: w „odłamkach ze szkicu powieściowego“ p. t.: *Szlachetny nieznajomy*. Jeśli się weźmie pod uwagę bliskie stosunki, jakie przez pewien czas łączyły Wilkońskiego z Królikowskim (Królikowski był jego nauczycielem, a później mieszkał u niego czas jakiś w Garbatce), wydać się może prawdopodobnem, że odegrał tu pewną rolę wpływ Królikowskiego: wspomnienia o dawnych z nim rozmowach, albo sama jego powiastka z *Biblijoteki Konwersacyjnej*, którą dawny, oddany uczeń mógł mieć u siebie i czasem odczytywać.

Osnowa zresztą ramotki „chirurga filozofji“ dość odbiega od osnowy „powieści“ Królikowskiego. Miejsce starościanki Walerji zajmuje tutaj Marja, córka zrujnowanego hrabiego, byłego pułkownika wojsk polskich. Na miejscu pułkownika Karola z *Romansu w romansie* widzimy tu dzielnego młodego lekarza „z szlachetnym wyrazem twarzy“, mającego tylko „w głównych rysach widoczny ślad wschodniego pochodzenia“. Tego nie miał Karol! Zato lekarz ten nie ma już żadnych związków ze środowiskiem i tradycją żydowską: przeciwnie, jest szczerym chrześcijaninem i ukochanej Marji przesyła

w upominku „pierścionek... żelazny z złotym wizerunkiem Chrystusa“. Wyposażył go nadto Wilkoński we wszelkie możliwe cnoty i w niezmierną subtelność ducha. Ratując olbrzymią sumą ojca Marji od niechybnej katastrofy, czyni to jako Nieznajomy, i pisze w liście, by go nie poszukiwano daremnie: „Przedziela nas — dodaje — świat cały“... Raz tylko jeden — niepoznany — rozkochany lekarz „na ręce hrabianki złożył drżącymi usty namiętny pocałunek“, poczem — „zachwiał się — i upadł bez zmysłów na ziemię“. Nie jesteśmy już w świecie powieści sentymentalnej, ale w świecie epigońskiego romantyzmu!

Hrabina-matka jest głęboko przekonana, że serce jej córki „nie może znać... uczucia dla przechrzty“. Hrabia-ojciec mówi na ten temat już znacznie miękcej. Marja zaś ma dla „nowego chrześcijanina“ prawdziwie wysokie uznanie. Dyskrecja jednak „szlachetnego nieznajomego“ nie pozwala mu się zbliżyć do rodziny ukochanej. Jego wspaniałomyślność wyzyskują inni: w rezultacie Marja omal nie wychodzi zamąż za głupca i łajdaka. Lekarz zjawia się wtedy na chwilę, aby niebawem zniknąć na zawsze. Potworny marjaż zostaje zerwany; cóż stąd jednak! biedna dziewczyna umiera „na podwyższoną czynność serca i arterji“.

Kończy „ramotkę“ *moralitas* autorska:

Szkoda! była to dziewczyna wyższego pojęcia, najszlachetniejszego uczucia, — wolna od przesądów i uprzedzeń, wieku XIX niegodnych.

Z tem wszystkim — mimo znacznie większej sumy okropności, anielstwa i patosu — postawienie kwestji jest tutaj oczywiście znacznie mniej radykalne, niż przed laty w poznańskiej przeróbce Börnego. Czy tamto okazało się niemożliwym? I czy mamy tu wyraz własnego tylko przekonania autora, czy refleks opinji zbiorowej? Na te pytania mogłaby odpowiedzieć dopiero szczegółowa historia prądów społecznych w kulturze polskiej XIX-go wieku.

BRONISŁAW CHLEBOWSKI J A K O K R Y T Y K I HISTORYK LITERATURY

Pierwszy plon pracy historyczno-literackiej Chlebowskiego to grupa rozpraw, poświęconych piśmiennictwu XVII-go wieku. Pozostają one w ścisłym związku z rosnącym coraz bardziej od połowy zeszłego stulecia zainteresowaniem względem tej epoki naszych dziejów, tak bujnej bohaterstwem i hańbą, tak pociągającej swoistością obyczaju a tak przerażającej grozą nieszczęść... Wyraz temu zainteresowaniu dawali poeci: Koźmian, Pol, Syrokomla, Romanowski; powieściopisarze: Kraszewski, Rzewuski, Chodźko; historycy: Walewski, Jarochowski, Szajnocha. Opieszalej podążali za nimi nieliczni wtedy badacze literatury, pojawiało się wszelako coraz więcej informacyjnych rozprawek i przedruków dawnych dzieł. W warszawskiej Szkole Głównej mieli się XVII-ym wiekiem zajmować obydwaj profesorowie literatury polskiej: Bełcikowski i Tyszyński. Zanim jednak ci profesorowie pracę swoją w Warszawie rozpoczęli, w r. 1866 Chlebowski, dwudziestoltni wówczas uczeń Szkoły Głównej (niedawny niefortunny uczestnik powstania), napisał rozprawę o nietykanym niemal przez badaczy dotychczasowych poecie XVII-go wieku *Samuelu ze Skrzypny Twardowskim*. Samouk w zakresie metod historyczno-literackich, okazał widocznie w owej pracy niemało wiadomości i pewien już talent, gdyż uzyskał nagrodę z funduszu konkursowego. W druku ukazała się ta rozprawa — ze znacznymi pewno przerobieniami — w sześć dopiero lat później, kiedy młody autor, magister już wtedy nauk filologicz-

no-historycznych, wzbogacił swój umysł rozleglejszą wiedzą, zapoznał się ze sposobami naukowego postępowania i różnorakimi zagadnieniami społecznego życia kulturalnego, czego wyrazem były liczne przekłady obcych artykułów naukowych, pomieszczane w — wysoko wtedy stojącym — *Tygodniku Ilustrowanym*. W tym poprawnym kształcie rozprawa o Twardowskim — jak słusznie zaznaczył sam autor — uchylała zasłony zapomnienia z wysoce charakterystycznej postaci dawnego pisarza, dawała życiorys pogłębiony psychologicznie, jędrny i barwny, związany z rozbiorem dzieł, rzucony na tło warunków epoki.

Pozostając na obranem polu badań, w ciągu następnych lat jedenastu — opracował Chlebowski pięć nowych rozpraw, dotyczących XVII-go stulecia: o *Pasku i jego pamiętnikach* (1879), o *Samuelu Maszkiewiczzu* (1883), o *Wacławie Potockim jako autorze „Wojny Chocimskiej“* (1880) i wreszcie o dwóch dziełach poprzednio syntetycznie opracowanego Twardowskiego: „*Daphnis*“ (1882) i „*Nadobnej Paskwalinie*“ (1884). Studja te były pisane w tym samym czasie, kiedy Kubala przygotowywał swoje sławne *Szkice*, kiedy o XVII-em stuleciu zaczynał myśleć Sienkiewicz!

Badając poszczególne zjawiska literackie, pragnął Chlebowski wyjaśnić całokształt życia epoki i porównywał się do fizjologa, który, chcąc poznać prawa, kierujące życiem skomplikowanego ustroju zwierzęcego, bierze pod mikroskop pojedyncze jego komórki i tkanki. Te „mikroskopowe“ badania dzieł literackich, poparte bystrem rozumowaniem, niezawsze prowadziły do miłych dla serca wniosków. Obok gorących uczuć i podniosłych myśli Wacławów Potockich ukazywały w przeszłości niski poziom umysłowy, brutalność, nieczułość moralną Pasków i Maszkiewiczów. Trzeba było rozwiązać uroczą legendę o idealnym skrzydlatym husarzu i o patryjotycznym Polonusie-hreczkosieju. Trzeba było powiedzieć, że (tak roz-

powszechnione w poprzednim pokoleniu) przekonanie o wzorowej zacności przodków jest złudzeniem, że przodkom tym były właściwe nie tylko błędy, lecz wady. Chlebowski, przekonany o świętości prawdy, czynił to bez lirycznego wstrząsu; przeciwnie — z pewnością siebie i spokojem antropogeografa. Podobnie jak na Zachodzie wielki Taine, nie potępiał i nie oburzał się, ale tłumaczył. Tłumaczył dzikie wybryki i prywatę, tłumaczył poziomość pojęć, tłumaczył ciasną dewocję; co więcej — twierdził, że wobec warunków dziejowych były to objawy konieczne. Spokojniejszy, wyrozumialszy od społecznych historyków krakowskich, przejęty przeświadczeniem o powolnem działaniu procesów ewolucyjnych w życiu społeczeństw, nie odmawiał przeszłości pewnego szacunku, ale przedstawiał ją jako muzeum „bohaterstw“ i „szaleństw“ zarazem, „szczęśliwych natchnień“, zarówno jak „zboczeń“. Dzieła literackie traktował głównie jako materiał do wniosków z zakresu psychologii jednostkowej, te zaś jako fundament wywodów o myślach, uczuciach i dążeniach zbiorowych. Równorzędnie wszakże z tem ukazywał w utworach staropolskich walory estetyczne, analizując talent popularnego, ale nie badanego dotąd gruntowniej Paska, poddając wyczerpującemu rozbirowi literackiemu *Wojnę Chocimską*, przedstawiając *Daphnis* Twardowskiego jako „ostatni błysk zachodzącego słońca Odrodzenia“ w naszej poezji.

Zbliżająca się w r. 1884 trzechsetna rocznica śmierci Kochanowskiego skierowała uwagę naszego badacza ku postaci największego z poetów dawnej Polski i wywołała rozprawę *Jan Kochanowski w świetle własnych utworów*. Po bio-bibliograficznym zarysie Józefa Przyborowskiego i trzech impresjonistycznych odczytach Tarnowskiego jest ta praca pierwszym syntetycznym studjum o autorze *Trenów*. Chlebowski postawił sobie zadanie nader śmiałe: na podstawie utworów poety zaprzagnął odtworzyć historję — mało skądinąd znanego — je-

go życia i cały przebieg jego procesów duchowych. Natchnienia i podniety dostarczyły mu — jak i w poprzednich pracach — nauki przyrodnicze: tym razem przykład paleontologów, z jednego odłamka kości odtwarzających całą anatomiczną budowę zaginionych istnień. Natchnienie wsparło się na przekonaniu o niezmienności praw psychicznych i na głębokiej — od młodych lat do śmierci towarzyszącej Chlebowskiemu — wierze, iż najdonioślejsze utwory literackie są wyrazem własnych uczuć ich twórców, że wszystko, co silne, jest w poezji osobistem.

Na piedestale tych mniemań — siłą bogatego w doświadczenie umysłu i lotnej wyobraźni — wzniesiony został pomnik czarnoleskiego mistrza — o plastyce przez dotychczasowych badaczy nie osiąganey. Na plastykę tę złożyła się przejrzysta kompozycja studjum, malowniczy styl, wykształcony, jak się zdaje, na studjach Szajnochy i dziełach Taine'a, przedewszystkiem jednak cały szereg hipotez psychologiczno-biograficznych, dzięki którym wyraziście mogła być narysowana rozwojowa linja życia wewnętrznego poety, przeświecone tego życia tajniki, objaśniony ich związek z warunkami epoki. W zapale paleontologa dziedzin psychicznych nieskory jest Chlebowski do krępowania się ograniczonymi danymi materiału, przeświadczenie zaś o charakterze personalnym wszystkich wybitniejszych dzieł poetyckich zamyka mu oczy na potężne oddziaływanie czynnika tradycji literackiej i artystycznej problematyki. To też krytyka znaczną część jego domysłów podała w wątpliwość. Pomimo to jednak przez czas długi praca jego była najgłębszem ogólnem studjum o Kochanowskim, pewne zaś jej części, jak analizy niektórych dzieł, wywód o indywidualnem i ogólnoludzkiem piętnie poezyj Kochanowskiego — zachowają zapewne wartość swoją na zawsze.

Zahaczony przez recenzentów, wdał się Chlebowski w polemikę i w obronie dwóch swoich hipotez napisał rozprawkę:

Pobył Kochanowskiego na dworach panów małopolskich tudzież wpływ Ariosta na polskiego poetę. Stara się tu o argumenty filologiczne. Praca świadczy o sile przekonań krytyka, sama jednak przekonania nie budzi, bo filologiczne szczegóły są tu traktowane zbyt impresjonistycznie. Żywa wyobraźnia, rwąca się do uogólnień, będzie odtąd niejednokrotnie przeszkadzać Chlebowskiemu w (rzadkich zresztą) próbach wywodów filologicznych.

Nową rocznicę — 25-lecie upływające od śmierci Krasieńskiego (1884) — czci Chlebowski rozprawą o „*Nieboskiej*“ i „*Irydionie*“. Podobnie jak w pracy o Kochanowskim, chodzi mu tu o wykazanie ścisłego związku między utworami a stanem duszy poety. O doniosłości takich badań nie wątpi, przekonany, że ukazanie pierwiastka biograficznego w dziełach ułatwia ich zrozumienie i odczucie. Nie zadowolając się danymi dokumentów, dokonywa „rekonstrukcji“ psychologicznych, wspartych na domysłach. Duża ich część została potwierdzona przez dokumenty opublikowane później. Z dumą mógł to Chlebowski zaznaczyć w zbiorowej edycji swoich *Pism!*

Mając za sobą te prace z zakresu literatury trzech różnych stuleci, dotyczące pisarzy rozmaitych usposobieniem i natchnieniami, zapoznany z przeszłością badań literackich (w roku 1880 napisał studjum o *Bentkowskim*), wystąpił trzydziestoosmioletni krytyk na zjeździe historyczno-literackim w Krakowie (1884) z zasadniczą rozprawą o *Zadaniu historii literatury polskiej wobec warunków i czynników jej dziejowego rozwoju*. Zastanawiał się tu nad bardzo zagmatwanem podówczas zagadnieniem zakresu historii literatury, nad jej metodami i podstawami klasyfikacji. W duchu spóczesnych wyobrażeń zachodnio-europejskich twierdził, że historję literatury zajmować winny dzieła zarówno poetyckie, jak i prozaiczne, o ile są doniosłe przez swoją myślową czy uczuciową treść, albo przez szerszy wpływ na życie społeczności. Podstawą kla-

syfikacji tych dzieł mają być rezultaty ich rozbioru, rozbiór ten zaś musi uwzględnić czynniki, wpływające na twórców i dzieła. Wśród tych czynników Chlebowski, współpracownik już wtedy *Słownika Geograficznego*, największy kładł nacisk na warunki lokalne. Każdy obszar terytorjalny dawnej Polski — wywodził — ma odrębny charakter fizjograficzny, etnograficzny, społeczny i historyczny, to też i koleje rozwoju umysłowości i literatury posiada odrębne; inaczej też trzeba traktować literaturę wielko- i małopolską, inaczej piśmiennictwo obszarów mazowieckich i litewsko-ruskich. — Coś podobnego mówił już w 1837 r. Tyszyński (*Amerykanka w Polsce*), ale w ogólnych tylko zarysach. — Chlebowski, znawca pism twórcy antropogeografji Rittera i jego uczniów, znawca głośniejszej teorii Taine'a o *milieu*, rozwinął myśl swoją szeroko i starał się jej nadać głębsze ugruntowanie przez wielorakie przykłady. W ich komentowaniu wysnuwał najradykalniejsze konsekwencje, które mu ukazywała zawsze młodzieńcza jego wyobraźnia. Ta jaskrawość w traktowaniu sprawy zarówno jak pewne niedokładności w stosowaniu kryterjów poddane były krytyce przez uczestników krakowskiego zjazdu (zwłaszcza Spasowicza, Bobrzyńskiego i Morawskiego), główna wszakże myśl — uwzględniania czynników terytorjalnych w badaniu literackim — pozostała trwałym i w skutki płodnym nabytkiem metodyki historyczno-literackiej.

W r. 1885, rozumiejąc ważność wydawnictwa *Słownika Geograficznego*, acz nie geograf z zamiłowania, obejmuje Chlebowski jego redakcję i odtąd — w ciągu lat siedemnastu — zrzadka, dorywczo tylko, w pracach drobniejszych rozmiarów porusza ulubione zagadnienia historyczno-literackie. Wszystkie jednak niemal te prace posiadają doniosłe znaczenie — bądź przez oryginalne postawienie problemów, bądź przez nowość stosowanych metod.

Kilka z nich dotyczy kwestyj ogólniejszego charakteru, mia-

nowicie artykuły: *Udział niemieckiej oświaty Prus wschodnich w życiu umysłowym Polski* (1888), *Udział kobiet polskich w życiu duchowym społeczeństwa* (1893), *Indywidualizm jako czynnik artyzmu polskiego w w. XVI* (1897).

Wiek XVII-go dotyczy studjum o *Przekładzie „Jerozolimy“ Tassa przez Piotra Kochanowskiego w stosunku do współczesnego stanu poezji polskiej i jej dalszego rozwoju* (1890). Rozprawa to wysoce wybitnej wartości. Jedna z nielicznych wogóle u nas prac, poświęconych sztuce i historii tłumaczeń, przynosiła ona przedewszystkiem (pierwszą obszerniejszą) charakterystykę przekładu Kochanowskiego, a następnie przedstawiała jego doniosły wpływ na poezję współczesną i późniejszą. Przez tę drugą swoją część — przedstawienie społeczno-literackich kolei dzieła poetyckiego — wprowadzała do naszej historii literatury zupełnie nowy typ zagadnienia. Ściśle wiąże się z tą rozprawą wcześniejsze studjum o „*Grażynie*“ (1885). „*Powieść litewska*“ Mickiewicza jest właśnie dla Chlebowskiego jednym z najwymowniejszych dowodów długotrwałości oddziaływania *Jerozolimy* Tassa w tłumaczeniu Piotra Kochanowskiego. Ukazuje w niej (znowu pierwszy z badaczy) cały szereg motywów z Tassa przejętych i modyfikuje dawniejszy sąd o genezie i charakterze tego dzieła. W doszukiwaniu się drobnych podobieństw idzie za daleko. Krytyka zarzuciła mu przesadę. Ta przesada wszakże nie umniejsza wartości stwierdzeń głównych; tłumaczy ją zaś fantazja artystyczna Chlebowskiego: raz wprowadzony temat musi on w całości wygrać, nie zatrzymując się tam, gdzie kończy się przekonywająca siła filologicznych świadectw.

Więcej rozpraw poświęca wiekowi XVI-mu. Ogłoszenie nowych dokumentów do biografji Reja wywołuje jego artykuł *Mikołaj Rej w świetle nowych świadectw* (1893), w którym wedle ustalonej już swojej metody stara się owe dokumenty

prześwietlić psychologicznie i treść ich uplastyczyć. Rok 1894 przynosi prawdziwy klejnocik krytyczny: rozprawkę o „*Kołaaczach*“ Szymonowicza; w ramach swobodnego streszczenia są tu ukazane obfite wartości artystyczne popularnej sielanki staropolskiej. Pokrewny charakter ma rozprawa *Artyzm Kochanowskiego* (1897). Gdy w pracy z 1884 r. starał się Chlebowski zbliżyć Kochanowskiego do współczesnych jako człowieka, teraz chce go do nich zbliżyć jako artystę. Główne czynniki i cechy jego sztuki wiąże z rozwojem jego uczuciowości, a odwracając wnioski biografji psychologicznej, opartej na dziełach, dowodzi, że „pogłębianie się i wyodrębnianie uczuć“ Jana z Czarnolasu szło w parze z „pięknością treści, doskonaleniem się stylu, układu wierszy i zwrotek“. Wraz z dawniejszemi pracami Chlebowskiego o *Daphnis* i *Kołaaczach* rozprawa ta należy do bardzo nielicznych studjów, w których dzieła literatury staropolskiej są poddawane szczegółowej krytyce estetycznej. Nie wspiera się tu ta krytyka na dokładnej analizie techniki artystycznej (tak, jak np. w znakomitej książce Porębowicza o Morsztynie z r. 1893), uwydatnia jednak walory estetyczne przez trafnie dobrane cytaty, impresjonistyczne uwagi i wskazywanie poszczególnych ustępów artystycznie doskonałych — czy to pod względem architektoniki, czy wersyfikacji, czy siły stylowej słowa, czy wreszcie bogactwa treści.

Z tegoż czasu — pracy nad *Słownikiem Geograficznym* — pochodzi kilka artykułów, pisanych na różne rocznice (dziesięciolecie *Ateneum*, setna rocznica urodzin Jachowicza w roku 1896, dwusetna rocznica urodzin Konarskiego w r. 1900), artykuł o poetyce i pracy nad literaturą polską w *Poradniku dla samouków* (ten ostatni ciekawy przez to, że podał w nim Chlebowski oryginalny szkic podziału literatury polskiej na okresy) i wreszcie kilka gruntownych recenzji, wśród nich zaś

doskonały rozbiór zarysów historii literatury Tarnowskiego i Chmielowskiego — z arcytrafną charakterystyką obydwóch tych badaczy.

W r. 1902 kończy się wydawnictwo *Słownika Geograficznego*. Pięćdziesięciosześcioletni pracownik — po dokonaniu majestatycznego dzieła poczucia obywatelskiego — może znów więcej czasu poświęcać studjom, do których go powołują uzdolnienia i upodobanie. Poczyna się w jego działalności okres trzeci.

Pisze zrazu głównie o wieku XVI. Przemawia *W sprawie Modrzewskiego* (1904), domagając się szerszego traktowania tego pisarza w historii literatury ze względu na doniosłość i podniosłość jego ideałów. (Odzew na to wołanie dał Chrzanowski, udzielając obszernego miejsca Modrzewskiemu w swojej „książce dla młodzieży“ w 1906 r.). Bada śpiewniki protestanckie z połowy XVI-go stulecia (1905) i podnosi odbitą w nich siłę uniesień religijnych. W r. 1905 w związku z rocznicą rejowską pisze rozprawę *Mikołaj Rej jako pisarz*. „Świetna próba syntezy“, jak ją określił Brückner, choć na dowolnym nieco doborze rysów oparta, bada ona pisma Reja ze stanowiska estetyczno-psychologicznego i definiuje naturę jego talentu.

Od r. 1906 najwięcej energii wkłada Chlebowski w pracę dla wydawnictwa *Wiek XIX (Sto lat myśli polskiej)*. Wydawnictwo to idealnie mu odpowiada: — przedewszystkiem przez swoją społeczną dążność — do szerzenia wiedzy o przeszłości w szerokich kołach inteligencji (co byłego wychowawca Szkoły Głównej zawsze jak najbardziej pociągało), a następnie — przez oparcie się na życiorysach psychologicznych, a więc na rodzaju krytyczno-literackim najulubieńszym i wręcz zasadniczym dla niego. W przeciągu lat siedmiu opracowuje Chlebowski dla tego wydawnictwa biografje siedemnastu pisarzy, — wśród nich tak doskonałe pod względem połączenia

przejrzystości ze zwięzłością, jak życiorysy Jachowicza, Wójcickiego i Szajnochy, — przedewszystkiem zaś obszerne, imponujące ogromem włożonego trudu i głębią przemyślenia prace o Mickiewiczu, Słowackim, Krasińskim i Kraszewskim. Dla biografij tych dokonywa rozległych badań, które niejednokrotnie znajdują wyraz w specjalnych rozprawach; (takim jest studjum o *Dziadach* wileńsko-kowieńskich z 1907 r., *Słowacki i Szekspir, Wpływ poznania się Słowackiego z Krasińskim na twórczość obu poetów, Geneza i piękno „Przedświtu“*).

Podobnie jak w dawniejszej pracy o Kochanowskim — chodzi Chlebowskiemu we wszystkich obszerniejszych biografjach *Wiek XIX* o uwydatnienie linii rozwojowych duchowego życia pisarzy i o wyjaśnienie wszystkich momentów tego życia przez działanie pewnych zasadniczych — mniej więcej stałych — czynników. Całą wielostronną tedy twórczość Kraszewskiego tłumaczy jako wyraz trzech podstawowych pierwiastków w naturze tego autora, mianowicie: zapału kolekcjonersko-artystycznego, skłonności moralizatorskiej i gawędziarstwa. Całe życie duchowe i pracę artystyczną Słowackiego sprowadza do działania jednej *faculté maîtresse* (jakby się wyraził Taine), którą upatruje w potężnie wybujałej imagjnacji poety. Wszystkie niekonsekwencje i sprzeczności życiowe Krasińskiego znajdują wyjaśnienie w zasadniczej tezie psychologicznej o braku koordynacji między poszczególnymi władzami jego ducha i o płynącej stąd ciągłej zmienności postaw względem życia.

Najmniej plastyki i spoistości wewnętrznej posiadał życiorys Mickiewicza. Bogatą naturę tego poety trudno ująć! Arcydziełem zato życiorysowem Chlebowskiego jest rzecz o Krasińskim. Sześćdziesięcioletni uczonec ujawnił w niej całą pełnię swojego talentu. Praca to świetna zarówno pod względem struktury, jak przenikliwości krytyczno-psychologicznej i siły przekonywającej. Do wzmożenia tej siły i podniesienia

zarazem plastyki wywodów przyczynia się niepomąłu pomyślowy — „muzyczny“ niejako środek techniki pisarskiej, polegający na powtarzaniu co jakiś czas — z drobnymi zmianami — pewnych jakby *leitmotivów* analizy psychologicznej; środek — dodać można — dotychczasowej krytyce polskiej nieznany.

Spółcześnie z pracą w *Stu latach myśli polskiej* jest Chlebowski współpracownikiem czasopisma *Książka*. Pomieszcza w niem cały szereg poważnych sprawozdań z donioślejszych społecznych dzieł krytyczno-literackich i kilka nekrologów wybitnych społecznych zmarłych. Píše też w tym czasie kilka syntetycznych artykułów o większych skupieniach powiastów kulturalno-narodowych. Wysokie poczucie społeczne Chlebowskiego, trzeźwość jego sądu i zdolność uogólniania nadaje tym pracom niepożyłą wartość. Trzy z nich szczególnie: *Z powodu jubileuszu Słowackiego* (1909), *Życie duchowe Warszawy* (1908 — 1909) i *Znaczenie Szkoły Głównej* (1912) zaliczyć trzeba do najlepszych odzwierciedleń naszego społecznego życia kulturalnego.

Obrany przewodniczącym Wydziału językoznawstwa i literatury w młodem warszawskim Towarzystwie Naukowym, a następnie przewodniczącym utworzonej przy tym wydziale Komisji do badań nad historją literatury, opracował w r. 1910 dla owej Komisji referat programowy p. t.: *Stan dotychczasowej pracy nad historją literatury polskiej wobec zadań jej naukowych i społecznych*. Obok rysu historycznego naszych badań literackich przedstawił tu wytyczne swojej własnej działalności w tej dziedzinie, porządkując myśli wypowiedane przygodnie w różnych wcześniejszych studjach, powtarzając (z imponującą konsekwencją) wielką część wywodów dawniejszej programowej rozprawy z przed lat dwudziestu sześciu. Na tle dotychczasowego dorobku umiejętności historyczno-literackiej ukazywał najważniejsze jej postulaty na przyszłość.

Jednym z najdonioślejszych (nie tyle ze względów naukowych, ile społecznych) wydawały mu się prace syntetyczne.

Ostatnie lata życia umożliwiły mu dokonanie kilku takich prac syntetycznego zakresu. Przedewszystkiem sporządza zbiorowe czterotomowe wydanie swoich *Pism* (1912), w którym porządkuje cały prawie dawniejszy swój dorobek naukowy. Dla pisma angielskiego *The Russian Review* opracowuje artykuł o współczesnej literaturze polskiej; do *Encyklopedji Słowiańskiej* Jagiła pisze o literaturze naszej wieku XIX-go; do zbiorowych *Dziejów literatury pięknej w Polsce*, wydawanych przez Akademię Umiejętności, przygotowuje studia o *Poezji polskiej w wieku XVI* i o *Poezji po roku 1863*. Te ostatnie dwie prace — mimo różnych niedostatków — w rzędzie doniosłych rozpraw społecznych postawić należy dla szeregu nowych obserwacyj i ciekawych uogólnień.

W r. 1917 wyklada Chlebowski ogólne uwagi o dziejach umysłowości naszej w szkicowej gawędzie *Rozwój kultury polskiej*. — Syntetyczny charakter ma i jego wstępny wykład w Uniwersytecie Warszawskim (1916), przedstawiający dzieje stosunku Polaków do przeszłości własnej.

W związku z temi pracami powstają nowe przyczynki analityczne: o tem *Jak powstały „Dziady“ kowieńskie* (1911), o „*Sielankach*“ Szymonowicza (1913), o *Kronice tak zwanego Gallusa* (1916).

W ostatnich miesiącach życia wraca Chlebowski do pierwszego przedmiotu swych umiłowań naukowych: do wieku XVII i przygotowuje pracę o powieściach Wacława Potockiego. Niestety, śmierć-niszczycielka nie pozwala mu już tej pracy dokończyć.

Znaczna ilość jego studjów — jak krótki ten przegląd uprzytomnia — wiąże się z uroczyscie obchodzonemi przez

naród rocznicami lub z wydawnictwami o rozleglejszych kulturalno-narodowych zamierzeniach. Już ta okoliczność nadaje działalności Chlebowskiego obok naukowego — piętno społeczne.

Względy też społeczno-narodowe były dla niego głównym bodźcem do pracy. Widział, że „wobec rosnącej demokracji społeczeństw współczesnych praca naukowa staje się konieczną i coraz ważniejszą funkcją życia społecznego“, a stąd wyciągał wniosek, że musi ona „rachować się z potrzebami i dążeniami tego życia i szukać zarazem w uznaniu coraz szerszych kół społecznych oparcia i poparcia dla swych zamierzeń“. Widział dobrze, że „w naszym społeczeństwie świadomość i poczucie potrzeby pracy naukowej jest jeszcze bardzo słabe“, to też sądził, że „trzeba je budzić i zaspokajać jednocześnie“. W myśl tego wywodu większą część swoich prac przeznaczył nie dla specjalistów, ale dla szerokich kół inteligentnych czytelników. Rozumiał, że, o ile życie umysłowe wszędzie posiada znaczenie doniosłe, to wśród Polaków tem bardziej, bo naród bez samoistności politycznej tylko przez pogłębienie samowiedzy zbiorowej i powiększenie duchowej energii może wytworzyć siłę do oparcia się grożącym zewsząd niebezpieczeństwom. Wedle tych przekonań określał zadania pracy naukowej polskiej wogóle i pracy humanistów polskich w szczególności. Cel główny pracy w dziedzinie humanistycznej to podług niego „wyszukanie, zgromadzenie, wyjaśnienie i uprzyśtępnienie zasobów“, zebranych przez pokolenia przeszłe w zakresie życia duchowego, — nawiązanie trwałych węzłów między przeszłością a teraźniejszością. Zaznaczał Chlebowski wielokrotnie, że „w rozwoju myśli polskiej brak ciągłości“, że „ojcowizna“ umysłowa nie jest ostatnim pokoleniom narodu dostatecznie znana; niepodobna zaś skutecznie pracować dla przyszłości, jeśli się nie rozumie związku obecnych stosunków

z pracą epok dawniejszych. Tylko oparłszy się na dobrej znajomości kulturalnego dorobku przeszłości, można „rozwijać w duszach, obok uczucia, myśl narodową“.

Odpowiednio do tak wyznaczonych celów humanistyki, określa Chlebowski granice i drogi postępowania historii literatury. W zakres jej badań ma wchodzić nie tylko poezja, ale i wymowa, i publicystyka, i „wybitne, szerszej doniosłości dzieła z zakresu historii, filozofji, nauki“. Historyk literatury, operując tak rozległym materiałem, winien się oprzeć „na wynikach współczesnej wiedzy“, „na postępkach psychologii, socjologii i wiążącej się z nimi ściśle krytyki literackiej i artystycznej“. Podstawowem zaś jego zadaniem ma być uwydatnienie związku pomiędzy zjawiskami literackimi a życiem epoki, która je wydała. Warunki lokalne, społeczne, polityczne, ekonomiczne — wszystko to winno być brane pod uwagę: wierzy bowiem Chlebowski mocno, że „pojęcia nasze zasadnicze i wierzenia dostrajają się do naszych uczuć, uczucia zaś do warunków bytu“.

Najwyższym stopniem pracy w historii literatury narodowej ma być „poznanie duszy polskiej“ w kolejnych przemianach dziejów. Aby się wszakże wznieść na ten stopień, nie wystarczy już badać warunki, w jakich powstawały dzieła literackie; trzeba badać indywidualności tych, co te dzieła napisali. I oto drugie konkretne zadanie historyków literatury: odtwarzać i rozjaśniać życie wewnętrzne pisarzy, malować — na podstawie ich dzieł, a przy pomocy intuicji — ich *w i z e r u n k i d u c h o w e*. Tego rodzaju badaniom, jakieśmy widzieli, poświęcił Chlebowski największą część swoich rozpraw. Jest to zarazem najbardziej cenna część jego dorobku naukowego.

Syn czasów, które stworzyły psychofizjologję i romans naturalistyczny, nie pominie najdrobniejszego szczegółu, który może mieć wpływ na życie duchowe człowieka. Choroba chro-

niczna Wyspiańskiego, kolosalny apetyt Reja, zamożność Szymonowicza, nawet gust Krasińskiego do mocnych cygar — wszystko tu będzie uwzględnione.

Zbieranie wszakże szczegółów jest dla Chlebowskiego tylko konieczną ścieżką do uogólnień. By do nich dojść, nie cofa się przed śmiałymi hipotezami — czy to o charakterze uzupełniającym, czy syntetyzującym. I znów jest w tym względzie ściśle związany z atmosferą umysłową z okresu swojej młodości — okresu, pozostającego pod urokiem wielkich hipotez przyrodniczych. W badaniach literackich na Zachodzie największy rozgłos pozyskały hipotezy dotyczące tajemniczej postaci Szekspira; autorowie ich — nie zawsze przekonywając siłą dowodów — pociągali czytelnika artyzmem konstrukcyj. I Chlebowski w swoich hipotezach okazał się nie byle jakim artystą. Jego domysły psychologiczno-biograficzne nadają jego studjom jednolitość, a częstokroć malowniczość. Rozprawa o Kochanowskim czyta się dzięki temu jak dobra powieść. Naukowa wartość tych hipotetycznych konstrukcyj jest, rozumie się, rozmaita. Niektóre z nich (jak np. wyjaśnienie stosunku Słowackiego do powstania 1831 r.) należą do najpoważniejszych prób psychologicznych w naszej historii literatury, niektóre (mianowicie o Krasińskim) znalazły potwierdzenie w odkrytych później materiałach. Inne zato (jak hipoteza o genezie wcześniejszych *Dziadów*, o niechętnym jakoby stosunku Filomatów względem racjonalistów-kłasyków) okazały się dowodnie chybionymi. Jeszcze inne — wprawdzie nie zostały zbite, ale są wątpliwe.

Trwałą podstawą tych wszystkich konstrukcyj było Chlebowskiemu przekonanie, że z siłą i prawdą mogą być wypowiedane tylko uczucia i przejścia osobiste. Że więc Gustaw a Mickiewicz to we wszystkich szczegółach ta sama osoba, że Kordjan a Słowacki to jedno — nie ulega dla niego żadnej wątpliwości. Biernat z Lublina niepochlebnie się wy-

raza o magnatach; wnioskuje stąd Chlebowski, że magnaci musieli go skrzywdzić. Sceny wojenne i obozowe w poemacie Wacława Potockiego są nakreślone żywo, drobiazgowo i z realizmem; stąd wywód, że Potocki sam był żołnierzem, bo „tylko osobiste wrażenia i własne doświadczenie mogło dostarczyć pocie tych barw i rysów“. Helena z *Odprawy posłów greckich* w słowach wymownych żali się na niedole życiowe; Chlebowski słyszy w tem „wylew subiektywnych skarg“ Kochanowskiego. Twardowski wyjątkowo udatnie przełożył odę Sarbiewskiego o Dzieciątku Jezus; Chlebowski przypuszcza, że „tłumacząc, musiał patrzeć się poeta na własne dziecię, piastowane przez matkę a wyciągające doń swe ręce“. Że w sielankach Szymonowicza uroczo jest przedstawione życie rodzinne, a jeden z pasterzy skarży się na samotność, należy w tem widzieć wyraz tęsknot starokawalerskich samego twórcy. W *Żywocie Józefa Reja* szczególnie wymownie przemawia „czelna, przebiegła“, rozpustna Achiza: powód to dostateczny, by przypuścić, że Rej miał bliższe z takimi kobietami stosunki. Stanisław Brzozowski pisał z siłą, w tonie żarliwym i wzniosłym; to dla Chlebowskiego dosyć, by mieć pewność, że rzucone nań straszne oskarżenie jest niesłuszne.

Krytycy nieraz występowali z zastrzeżeniami względem tych wywodów, zarzucając im, że nie dość się liczą z działaniem czynników czysto literackich. Że Mickiewicz w Gustawa, ałowacki w Kordjana dużo włożyli z samych siebie — na to każdy się zgodzi; ale żeby identyfikowali się z nimi zupełnie — na to niema dowodu; owszem — prócz pierwiastków osobistych widoczne są w tych tworach pierwiastki odrębne, literackie. Doszukując się elementów subiektywnych w *Sielankach* Szymonowicza i w dziełach Kochanowskiego, musimy pamiętać, jak odmienny od dzisiejszego był stosunek owych pisarzy do literatury, jak różna od dzisiejszej „poetyka“. Chlebowski jednak, wierząc mocno, że wpływ życia od wszel-

kich wpływów literackich są silniejsze, był o pewności swoich hipotez niezłomnie przekonany, czego dowodem może być, że kilka z nich — acz niemałe stawiano im zarzuty — powtórzył nawet w popularnej gawędzie o *Rozwoju kultury polskiej*. Jest przez to znowu w pewnym stopniu przedstawicielem swego pokolenia w nauce: pokolenia dumnych zdobywców prawdy, — podczas gdy naukowcy późniejsi stają się coraz bardziej tylko pokornymi prawdy sługami.

Biografistyczne traktowanie dzieł literackich wiąże się ściśle z estetyką Chlebowskiego. W obszarach literatury szuka on takich przedewszystkiem dzieł, w których z „prawdą“ wypowiada się myśl i uczucie twórców. „Prawda“ jest dla niego podstawową wartością estetyczną. Gdy ją gdzieś dostrzeże, nie razi go, „choć idee i uczucia poety nie znajdują odpowiedniej dla siebie formy i przywdzieją niezdarnie skrajane i pozszywane szaty“; natomiast „artyzm naśladowczy“, choćby zajmujący i wybitny, „do duszy“ mu „nie przemawia“. W granicach „prawdy“ o hierarchji wartości stanowić będzie przedewszystkiem wzgląd na jej doniosłość: czy jest ona prawdą dla jednej tylko epoki, czy też prawdą „nieśmiertelną“; następnie zaś wzgląd na pozytywny, życiowy walor uczuć i myśli, które się na nią składają. Im większa w nich „siła“, „głębia“, „podniosłość“ i „zdrowie“, im rozleglejsze horyzonty społeczne, tem wyższe dzieło. Tak samo, jak wielki jego rówieśnik — Sienkiewicz, jest Chlebowski przekonany, że najwyższem powołaniem poety jest „pokrzepianie serc“, podnoszenie dusz, a przez to — „budzenie do wielkich czynów“. Wysoka poezja może być „źródłem siły duchowej, bodźcem potężnym życia i pracy, czynnikiem zespolenia z przeszłością, łączności i solidarności w dążeniach narodowych“. Z tego stanowiska wydaje surowy, niewyrozumiały sąd o Lenartowiczu za jego uczuciowość, zamkniętą jakoby „w szczupłej skali“, i za nie-

zrozumienie „nowych potrzeb“ i „nastrojów“ społecznego społeczeństwa. Z tego stanowiska wyrzuca w r. 1907 t. zw. literaturze „młodej Polski“, że jest chorobliwa, że — przy całej świetności talentów — przygnębia tylko, rozstraja, a „nie wyprowadza z piekła dusz“ i narzuca czytelnikom „konwulsje duchowe“. Z krzywdzącego tego sądu o poezji „młodej Polski“ wyłączał Chlebowski Wyspiańskiego za „niezwykłą potęgę uczucia narodowego“; niektórzy inni pisarze z tej grupy (zwłaszcza Kasprówic i Tetmajer) pozyskali jego uznanie dopiero później, przez swoją ewolucję moralno-religijną lub społeczno-narodową. Najsilniejszym źródłem „otuchy“, „pokrzepienia“ i „energji“ są dla Chlebowskiego dzieła trzech wielkich romantyków. Acz liczne ich zapatrywania (jak sąd o przeszłości narodowej, ideę mesjaniczną, system genezyjski Słowackiego) ocenia z krytyczną trzeźwością, nie przeszkadza mu to wszelako bynajmniej odczuwać i podnosić uczuciowej potęgi *Ksiąg pielgrzymstwa*, wzniosłości *Przedświtu*, heroizmu *Samuela Zborowskiego*. Poetów tych uważa zgodnie z tradycją za „wielkich przewodników naszego życia duchowego i narodowego“.

A przecież — acz dziwnem się to może zrazu wydawać — był on z przekonań estetycznych klasykiem. Ujawnia się to w jego poglądzie na drugą obok „prawdy“ główną wartość dzieła poetyckiego, za którą uważa „p i ę k n o“. To „piękno“ jest wyrazem „artyzmu“, zdolności, umożliwiającej opanowanie treści duchowej zapomocą słowa. „Artyzm“ pozostaje w związku ścisłym z pojęciami, uczuciami i charakterem artysty, a więc z jego „prawdą“; „piękno“ „zjawia się zawsze tam, gdzie myśli i obrazy płyną bezpośrednio z ducha“, zostającego na „stopniu podniesienia“; jeśli zaś dusza poety wzbogaca się — czy to w sferze umysłowej, czy uczuciowej lub moralnej, — wzbogaca się również i jego „artyzm“. Różne tu wszelako bywają ustosunkowania, a stąd i różne stopnie

wartości. Aby powstało arcydzieło, konieczna jest „genjalna pełnia czynników duchowych“ i odpowiednio genjalna równowaga między niemi a „bogactwem arcyzmu“. Niezmienne cechy arcydzieła to (prócz nieśmiertelnej „prawdy“) „harmonja formy z treścią“, „symetria“, „proporcja“ i „perspektywa“ w kompozycji, gradacja w rozłożeniu efektów. Ten dopiero zespół daje wieczyste „piękno“. Według tych zasad miary arcyministra dosięga z poetów polskich jeden tylko Mickiewicz. Słowacki, acz „bogatszy“ od niego „skarbami swego arcyzmu“, nie osiągnął nigdy „skończonej doskonałości, nadającej tworum sztuki ogólnoludzką doniosłość i trwałość nieśmiertelną“, bo — unoszony przez wyobraźnię — w żadnem większem dziele nie potrafił „zaprowadzić nad przedmiotem i ująć go w skończoną, harmonijnie rozwiniętą całość“. Krasiński, choć i nad Słowackim i nad Mickiewiczem góruje bogactwem zasobów umysłowych i wstrząśnięć wewnętrznych, nie stworzył również arcydzieła ogólnoludzkiej miary, bo nie mógł zdobyć „harmonji i równowagi władz duchowych“. Z utworów Mickiewicza zresztą Chlebowski, konsekwentny w swojej klasycznej estetyce, dwa właściwie tylko uznaje za skończone arcydzieła: *Sonety Krymskie* z ich „klasycznym prawdziwie opanowaniem treści“ i *Pana Tadeusza*, rzecz „najbardziej polską“, a zarazem „najbardziej ludzką“ w całej naszej poezji. W innych dziełach poszczególne części tylko (jak spowiedź Gustawa, powieść Wajdeloty, improwizację Konrada) uważa za wielkie; względem innych ma różnorakie zastrzeżenia, które świadczą, że estetyka romantyczna pozostała mu obcą. W *Odzie do młodości* uderza go brak „harmonji między polotem wyobraźni a urywającym się ciągle logicznym wątkiem pojęć“; za jedyne wartościowe ballady Mickiewicza uważa *Powrót taty* i *Świteziankę*; pierwotny — klasyczny — plan *Wallenroda* wydaje mu się lepszym od redakcji ostatecznej, ukształtowanej na sposób baj-

ronowski; w *Dziadach* drezdeńskich scena egzorcyzmu razi go dyssonansem; sceny z Senatorem mają dla niego „nieco za anegdotyczny charakter“; o „widzeniu“ zaś księdza Piotra powiada, że „nie otrzymało oprawy artystycznej“, któraby „pięknością“ odpowiadała „znaczeniu, jakie nadawał poeta zamkniętej tu treści“. Surowsze jeszcze sądy wypowiada Chlebowski o dziełach Krasińskiego. W *Nieboskiej komedji* dostrzega „rażące sprzeczności“; niektóre jej części brzmią mu „fałszywie, nieszczerze“. *Irydion* jest rozwlekły, niejednolity (monolog bohatera z końca pierwszej części „dyssonansem razi“), ustępy wielkiej siły poetyckiej są w nim wplecione „między szersze rozmiarami ustępy roboty literackiej“, Masynissa jest postacią „zbyteczną zupełnie“. Żadnemu wogóle z bohaterów Krasińskiego nie wróży Chlebowski przejścia do „galerji nieśmiertelnych typów“; forma zaś wizji, tak charakterystyczna dla jego poezji, „drażni“ go i „męczy“. Słowackiego ocenia według estetyki specjalnej, psychologicznej. Poeta ten — jego zdaniem — wskutek „wszechwładzy wyobraźni“ w swojej organizacji duchowej nie mógł i zresztą nie chciał stworzyć „zgodnie z pojęciami i wymaganiami“ powszechnymi. O przedstawianiu i rozwijaniu konsekwentnem charakterów, logice kompozycji, przeprowadzaniu jakichś idei — nie myślał. Chodziło mu zawsze tylko o to, aby „podzielić się z czytelnikami własnymi nastrojami, oczarować, olśnić i wstrząsnąć niemi“. Jego „dramaty“ i „poematy“ wcale nie są dramataми ani poematami, ale tylko szeregami „obrazów i położeń nastrojowych, niezwykłych, fantastycznych, luźno dość powiązanych“. „Mamy tu do czynienia z odrębną formą sztuki“ — powiada Chlebowski. Przyznaje tej „formie“ „wdzięk, świeżość i blask artyzmu nowego“, ale zasadniczej jego estetyce ona nie odpowiada. Uznając, że na dzieła Słowackiego trzeba „patrzeć i odczuwać je ze stanowiska ich twórcy“, widzi w nich tylko różnice poszczególnych „piękności“, nie do-

strzega natomiast piękna całości kształtów. *Kordjan* jako całości kształt razi go sztucznością i sprzecznościami, *Lilla Weneda* „męczy“ ogromem okropności.

Mówiąc o właściwościach stylowych utworów, które się składają w nich na „harmonję formy z treścią“, podkreśla Chlebowski „świeżość“ i „bogactwo“, najcenniejsze wszakże dla niego są w nich cechy inne: naprzód „siła“ lub „energia słowa“ (posiadają ją poeci XVII-go wieku, celuje w niej Mickiewicz), objawiająca się czasem jako „plastyka“ czy barwność (Mickiewicz tu mistrzem znowu); a następnie „prostota“ i „jasność“ (stanowią one urok Kochanowskiego a nieśmiertelną wielkość dzieł mickiewiczowskich). Nic charakterystyczniejszego, jak pochlebny jego sąd o obrazach Tetmajera *Na skalnem Podhalu*; zdolności epickie tego pisarza „osiągają najwyższy stopień“ w tym cyklu: tym najwyższym stopniem jest „mistrzowska, homeryczna niemal prostota, plastyka, barwność i siła wyrazu“!

Chlebowski zresztą nigdy nie poprzestaje na określeniach wartościujących dzieło sztuki. Jako uczeń Taine'a — stara się je zawsze charakteryzować. Ogranicza się wprawdzie naogół do uwag tylko sumarycznych o charakterze impresjonistycznym, nie wdając się w techniczną analizę artyzmu, mimo to wszakże dokonywa czasem obserwacyj wysoce trafnych i nowych, pozwalających na uogólnienia bardzo poważne. Można tu wspomnieć ustęp o języku Wacława Potockiego, o złożonych przymiotnikach Kochanowskiego albo o wizjach Krasieńskiego! Jako historyk z instynktu, nawiązuje też przy każdej okazji dzieło badane do przeszłości i przyszłości literatury narodowej. Zwłaszcza „stosunek danego dzieła do całej grupy pokrewnych mu formą i treścią wybitnych dzieł poprzednich wieków“ jest dlań kwestją podstawowego znaczenia.

Ze szczególnem też zamiłowaniem zastanawia się Chlebowski nad stroną dźwiękową utworów poetyckich. Od

czasów Mochnackiego nikt w naszej krytyce nie posiadał większej wrażliwości muzycznej. Wyraziła się ona w szeregu rzeczowych obserwacji o technice wersyfikacyjnej rozmaitych poetów (np. o rymach Potockiego, o różnorodnych typach wierszowych Reja i Kochanowskiego) i w licznych uwagach psychologiczno-estetycznych o tej technice (trzynastozgłoskowiec w *Muzie* Kochanowskiego „nadaje się do wyrażenia“ „spokojnej, rezygnacją nacechowanej skargi“; czternastozgłoskowiec *Zuzanny* tegoż poety „niezbyt szczęśliwie wybranym został“ i t. p.). Te ostatnie uwagi mają oczywiście charakter subiektywny, nie mniej wszelako są cenne. Bardziej znacznie subiektywny charakter mają dokonywane z lubością przez Chlebowskiego zestawienia utworów literackich z muzycznymi (sonety Mickiewicza a etjudy Chopina, wielka improwizacja a IX symfonia Beethovena i t. p.), czasem przybierające postać wcale obszernych wywodów. Znamienną też wielce dla Chlebowskiego rzeczą jest częste posługiwanie się terminami muzycznymi w sposób przenośny — dla oznaczenia różnych rodzajów tego, co się dziś pospolicie określa mianem „uczuciowej wartości słowa“. Wynurzenia uczuciowe i wizje Krasińskiego mają „brzmiennosc, falowanie, pęd, stopniowanie symfoniczne“; wyrazem muzycznym nastrojów Słowackiego „będą brzmienia, nie mieszczące się w zwykłej skali muzycznej, jako zbyt niskie lub zbyt wysokie“; liryki rzymskie Mickiewicza brzmią „potężnymi tonami organowemi“; *Pana Tadeusza* cechuje „plastyka i barwnosc kolorytu dźwięków“; pieśni Konopnickiej odznaczają się „wdziękiem rysunku melodyjnego“: — oto przykłady muzycznych przenośni Chlebowskiego.

Przenośnie te zresztą są u niego nie tylko wyrazem poczucia muzycznego ale także wyrazem troski o powab stylu, nieodłącznej od jego wyobrażeń o obowiązkach krytyka i historyka literatury. „Historja literatury“ podług niego „jest jednocześnie umiejętnością i sztuką“; historyk winien „łą-

czyć w swej duszy uzdolnienia badacza z intuicją odtwórcy zjawisk“: winien tedy osiąść pewien artyzm, który i w układzie i w stylu ma się zaznaczyć. Sam on wymaganiom tym stara się jak najlepiej czynić zadość. Wszystkie jego prace odznaczają się wzorową architektoniką, styl ich zaś jest zajmujący, a we wcześniejszych studjach nawet barwny dzięki zręcznemu obrazowaniu: przenośniom i porównaniom, czerpanym nie tylko z dziedziny muzyki, ale także sztuk plastycznych, literatury, kultury materialnej i zjawisk przyrodniczych. *Wojna Chocimska* Potockiego „stosunkiem nieudolnej lub sztywnej formy do wspaniałej treści“ przypomina Chlebowskiemu „obrazy natchnionych mistrzów sztuki średniowiecznej“. „Myśl przewodnia nie przenika“ w tym poemacie „wszystkich szczegółów, lecz snuje się wśród nich jak owe wstęgi z napisami, na starych obrazach, wychodzące z ust postaci lub unoszące się nad ich głowami“. Postaci w *Odprawie posłów greckich* „jak w płaskorzeźbie, jedną tylko ukazują się nam stroną“. *Szachy* mają podobieństwo do solniczki Celliniego. W suchym diarjuszu Maszkiewicza pojawiają się niekiedy „pełniejsze obrazki i wizerunki“ niby „minjatury, zdobiące marginesy, ciężkich traktatów średniowiecznych“. A oto inna dziedzina! „Dzieło Modrzewskiego możnaby przyrównać do budowli, wzniesionej częścią z ciosu, częścią z rumowiska, spojonego niezbyt trwałą zaprawą. Pod wpływem czasu rumowisko się rozsypało, pozostawiając poważne, imponujące — wielkością i pięknnością planu tudzież trwałością materiału — ruiny“. A oto jeszcze co innego! Kiedy się czyta późniejsze dzieła Reja, „czytelnikowi mimowoli przypomina się Don Basilio z *Cyrulika Sewilskiego*, powtarzający do nieskończoności, tylko bez monotoności Reja swe pożegnalne: *Dobrej nocy*“. Jeszcze inna sfera! W *Konradzie Wallenrodzie* „jak w układzie warstw skalnych, poprzerrywanych i powgniatanych przez kataklizmy jedna w drugą“, znajdujemy „naprzemian występu-

jące“ odmienne nastroje. Obrazy Słowackiego „płyną z siłą i szybkością górskiego wodospadu i jak ten wodospad rozpryskują się“...

W ostatnich latach styl Chlebowskiego zmienił się znacznie. Ograniczany rozmiarami wydawnictw encyklopedycznych, zmuszony do kondensowania swych myśli, wyrobił sobie sędziwy krytyk typ zdania złożonego ogromnej rozciągłości, pełnego wyliczeń i synonimicznych dystynkcji, odpowiadających subtelnym dociekaniom psychologicznym. Oto dla przykładu część tylko rozległego zdania o *Królu Duchu*: „— arcydzieło Słowackiego jest niewątpliwie jedną z najświetniejszych prób odbicia artystycznego heroicznego wysiłków duszy, stwarzającej, z pomocą podniecanej przez mistyczną egzaltację wyobraźni, z mgieł i blasków, z drgań, wzlotów, wichrów, szmerów, świstów, krzyków, zgrzytów i grzmotów, z podań, i legend, i widzeń, z tego wogóle, co leży poza zwykłą skalą barw, tonów, głosów, poza sferą ruchów i kształtów realnych, a więc poza obrębem rzeczywistości dziejowej, nową poezją, posługującą się nowymi środkami, dla wyrażenia nowych stanów duszy, przeświadczonej o swej nadludzkiej zdolności jasnovidzenia rozwoju przeszłości i złotych wschodów, prowadzących do promiennej Jerozolimy przyszłości“. — Styl tego rodzaju — acz zawsze jasny — jest trudny.

Więcej niż styl pociągać mogą wewnętrzne przymioty prac Chlebowskiego: bogata ich treść, siła przekonania, którą wszystkie są naelektryzowane, logiczność rozumowań (wszystko jedno czy są one oparte na ścisłych spostrzeżeniach, czy tylko na hipotezach), a wreszcie wielki zapal, nadający im życie. Zapal ten nie jest jedynie zapalem do badań, właściwym każdemu szczeremu naukowcowi, ale również uczuciową postawą względem przedmiotu badania. Historyka literatury wedle zapatrywań Chlebowskiego obowiązuje nie tylko poznanie, ale „odczucie i przeżycie“ tych „stanów ducho-

wych, które znalazły swój wyraz w artyzmie pomników literatury"; ma się on wedle ulubionego jego wyrażenia „zespolic z duchem twórcy“ badanego, a dzieła badane ogrzać „cieplem“ własnego serca. Wskazaniom tym wiernie sam Chlebowski odpowiadał. Stosunek jego względem wszystkich poruszanych tematów jest wyraźnie uczuciowy; wszystkie one są niejako jego tematami „osobistemi“. Stanowisko takie nie wyklucza bynajmniej krytycyzmu. To też, jak widzieliśmy, wypowiadał Chlebowski o różnych dziełach literatury polskiej sądy surowe. Miłował on tę literaturę najserdeczniej, dalekie mu wszakże bezmiernie było wszelkie chełpliwe zaślepienie względem swojszczyzny, a tem bardziej „patrijotyczny“ kłam względem własnych odczuć. Uznawał potrzebę uroczystego obchodzenia wybitnych rocznie literackich, uczył jednak, że „miarą siły i szczerości naszej czci jest przedewszystkiem suma pracy, jaką poświęcamy czczonemu“, a najwłaściwszym jej wyrazem — ukazanie ducha czczonego „w świetle prawdy“. W myśl jego tedy zasad postępujemy, starając się w miarę sił powiedzieć prawdę o nim i o jego dziełach.

W I S Ł A W P O E Z J I P O L S K I E J

Z rozmaitych powodów i w rozmaity sposób miewamy z Wisłą do czynienia. Dla jednego z nas jest to wdzięczny teren sportowy, dla innego ciekawy materiał do badań florystycznych, geologicznych, hydrograficznych czy zoologicznych; kto inny jeszcze „zajmuje się“ Wisłą ze względu na kanalizację miast; kto inny znów myśli o rozwinięciu żeglugi wiślanej lub o regulacji brzegów naszej rzeki.

Niezależnie jednak od względów sportowych, naukowych, przemysłowych — wogóle „fachowych“, — niezależnie od tego, czy zajęcie nasze ściślej czy mniej ściślej z Wisłą się wiąże — lubimy przechadzać się nad Wisłą i patrzeć na nią i jej brzegi... Lubości tej nie tłumaczy całkowicie higjena: że świeżość, którą niesie z sobą rzeka, orzeźwia nasze płuca, a wilgoć naszą skórę i że na rozległej płaszczyźnie wody wypoczywają nasze oczy. Zapewne, że względy higieniczne są jedną z podstaw t. zw. miłości przyrody, wszelako o całokształcie tego uczucia jeszcze nie stanowią. Nie ze zdrowotnych tylko racyj pociąga nas wycieczka Wisłą lub nad Wisłę, — tak jak nie dla zdrowotnych przecie racyj radził przed stu laty Mickiewicz:

Ktokolwiek będziesz w Nowogródzkiej stronie:

Do Płuzyn ciemnego boru

Wjechawszy, pomnij zatrzymać twe konie...

Pocóż konie w Płuzynach zatrzymywać?

Byś się przypatrzył jezioru.

„Przypatrzeć się“: oto cel, dla którego chadzano i chadza się nad Wisłę, tak jak Mickiewicz chadzał nad swoje „domo-

we wody". Przypatrzeć się. A dodajmy jeszcze: przysłuchać się. I jeszcze dodajmy: podumać. — Bo różnie bywa. To uwagę naszą pochłoną barwy wody i brzegów rzecznych — zmienne w zależności od miejsca, od pory dnia i roku, to znów rysunek terenu, albo szum fal lub życie nadbrzeżne i nawodne. Ale niezawsze psychika nasza daje się cała ogarnąć wrażeniom bezpośredniej kontemplacji. Bywa, że widok i „głos“ rzeki wywołuje tylko z głębin naszej pamięci różnorakie przypomnienia, budzi z temi przypomnieniami razem drżące uczucia: i oto te przypomnienia i uczucia rozwijają się, łączą, przekształcają w związku z tłem „wrażeń rzecznych“, na którym wystąpiły, — dają początek nowym uczuciom... Wisła „mówi do nas“. — Oczywiście, ta „mowa Wisły“ do nas jest zależna w swojej treści od naszych zasobów psychicznych. Możemy odkryć w Wiśle jakieś podobieństwo do naszego życia i znaleźć w tem podniecie do wzmożenia własnej radości albo smutku. Możemy, uprzytomniając sobie polityczno-państwową rolę Wisły, pogrążyć się w dumania o naszym narodzie i ojczyźnie. Możemy — zastanawiając się nad nieujętością samego zjawiska rzeki — która jest ciągle inna, a ciągle ta sama — wznieść się do dumań filozoficznych, religijnych. Może się do tych dumań wplątać historja, legendy i wiele innych rzeczy.

Takie dumania i związane z niemi emocje przeżywają wszyscy ludzie, posiadający „kulturę duchową“, ale nie każdy umie im dać wyraz. Umiejętność wyrazu jest darem poetyckim; a tylko dzięki wyrazowi uczucia stają się elementami życia świadomości — jednostkowej naprzód (twórcy), a potem gromadzkiej (jego słuchaczy, czy czytelników). Z dzieł poetyckich możemy sądzić i o tem czem żył poeta, i o tem czem żyła społeczność, która jego utwory wzięła w siebie.

Gdy więc przejrzymy pokolei utwory poetyckie, poświęcone Wiśle w ciągu kilku wieków naszej historji, możemy się do-

wiedzieć niejednego o zmianach, jakie z biegiem czasu dokonywały się w naszej kulturze duchowej. Ze stosunkowo bowiem niewielką nieścisłością możemy Wisłę uważać za coś — przez czas tych paru wieków — jeśli nie niezmiennego — to w każdym razie mało zmiennego. Zestawiając więc utwory poetów z czterech stuleci, mające za temat Wisłę, zestawiamy niejako głosy czterech stuleci na jeden i ten sam temat: rzadko gdzie ma się lepszą sposobność do zbadania różnic w psychologii indywiduów i epok. Dla kogóż, mającego zainteresowania historyczne, zestawienie takie może być obojętne?

Oczywiście, nie da nam ono zupełnie „ściśłych“ wniosków o zmianach w psychologii poetyckiego odczuwania. W dziedzinie literackiej liczyć się trzeba z różnemi przypadkami. Przypadkiem tak się np. stało, że największy z polskich poetów nigdy Wisły nie widział, i — jeśli o niej raz poetyckie zdanie napisał — to na cudzą wiarę, wedle literackiej „tradycji“. I to także być mogło, że niejednen poeta „odczuwał“ Wisłę bardzo mocno i nawet mógł był to dobrze wyrazić, ale — nie miał do tego sposobności. Mimo wszystkie jednak przypadki — historia „poezji Wisły“ jest charakterystyczna. Zaczyna się ona w dobie pierwszego rozkwitu naszej literatury i kultury nowożytnej — w w. XVI; słabnie w stuleciu następnem — jakby w związku z ogólnem osłabieniem tętna kulturalnego życia naówczas; niewiele pozycij liczy w stuleciu XVIII, mimo że czasy stanisławowskie są dobą wzrostu „uczucia natury“; przyczyną tego jest ogólnikowy charakter tego uczucia, bez oparcia na konkretnej przyrodzie. Wzbogacając się już u klasyków XIX-go wieku, do świetności swojej dochodzi „poezja Wisły“ u romantyków, którzy miłość przyrody zrobili jedną z podstaw swojej teorii literackiej...

Lecz przejdźmy do szczegółowej opowieści.

1

Nasza kultura literacka poczyna się w średniowieczu, ale poezja nasza średniowieczna (zarówno w języku łacińskim, jak polskim) jest wyłącznie prawie religijna, to też motywu Wisły darmo tam szukać. Znajdziemy go w wiekach średnich tylko w kronikach; opisy też i podania kronikarzy średniowiecznych staną się podstawą całego działu przyszłej „poezji Wisły“.

Wincenty Kadłubek pierwszy w swojej kronice (XIII w.) wiąże z Wisłą podanie o Wandzie, wywodząc od Wandy łacińską nazwę Wisły *Vandalus*; podanie o Wandzie nie jest tu wszelako jeszcze rozwinięte i jedyną racją nazwania rzeki od Wandy jest u Wincentego to, że ta rzeka stanowiła środek Wandy królestwa (*quod eius Regni centrum extiterit*). Późniejsza kronika Dzierzwy (druga połowa XIII w.) daje etymologję odwrotną, wywodząc imię Wandy od Wisły-Wandala (*vel potest dici Wanda a Wandalo scilicet flumine Wisla*). — Szerzej rozwija podanie Kronika Wielkopolska (w. XIV), opowiadając o utopieniu się Wandy w Wiśle, dokonaniem dla odwdzięczenia się bogom za sławę i zwycięstwa wojenne: *unde fluvius Wysla a Wanda regina Vandalus nomen accepit*. — Pełne rozwinięcie podania, do którego tytu dziejopisów i tytu poetów późniejszych miało nawracać, znajdujemy u Jana Długosza (w. XV). Wisła nazywa się Wandalem, bo królowa polska Wanda, poświęcając się bogom za zwycięstwo, odniesione nad Germanami, rzuciła się w głębię wiślaną (*ob victoriam de Germanis relatam diis se devovens, in illum se [de]dit praecipitem*). Notuje zresztą Długosz (za kroniką Dzierzwy), że niektórzy wywodzą nazwę *Vandalus* od Wandala, jednego z potomków Noego. Zastanawia się także nad innemi nazwami tej najznakomitszej z rzek

polskich (*inter Polonica flumina facile praecipuus amnis*); pisze więc, że wschodni sąsiedzi nazywają ją od czystości wody (*ab aquae candore*) Białą wodą, że wszelako najbardziej odpowiednia jest nazwa Wisła „niby z w i s ł a“ (*quasi pendens*). Nazwa ta ma pochodzić stąd, że w pobliżu miasta Skoczowa, przed wsią Ustroniem w ziemi Cieszyńskiej, strumień Wisły, spadając z czoła góry, która pospolicie nazywa się Skalką, nim zbiegnie w nizinę, bardziej jest podobny do wiszącego, niż do płynącego (*fons enim eius... de supercilio montis, quae vulgo dicitur Skalka, ex summo Alpium Sarmaticarum cacumine, magno undarum et fragoso strepitu excurrans, antequam in subiectum recidat solum, pendenti magis quam fluenti similis aestimatur*). Mamy tu przejście od etymologii do opisu. Długosz opisuje szczegółowo cały bieg Wisły, w tonie zresztą czysto informacyjnym, zpoetycka nieco przedstawiając tylko jej ujście: „trzema bramami walna (*grandis*) rzeka, zalecająca się białą wodą i zdrowym napojem, wchodzi do Sarmackiego oceanu“. Trochę „poetyckich“ szczegółów znajdujemy w opisie dopływów Wisły, przedewszystkiem zaś w opisie Narwi: „Woda jej czarniawa nawet po połączeniu się z Wisłą nie zmienia przyrodzonej barwy“, a „tę ma osobliwość, że jej gady jadowite znieść nie mogą“, co można obserwować „na węzłach, które do tratów przyczepione spokojnie czas długi się ukrywają, jak tylko zaś do Narwi się przybliżą, natychmiast z sykiem się cofają“, „co nietylko w obcych ludziach, ale i miejscowych podziwienie sprawia“.

„Podziwienie“ poetyckie — nietylko dla legendarnych nadzwyczajności, ale dla Wisły samej w sobie — przyjść miało niebawem: z humanizmem. Poezja opisowa była rodzajem wśród humanistów bardzo rozpowszechnionym, szczególnie zaś ulubionym gatunkiem poezji humanistycznej nowołacińskiej był poemat podróźniczy, t. zw. *hodoëporikon*. Pierwsi,

cudzoziemscy, krzewiciele humanizmu u nas wprowadzili do Polski tę poezję opisową. Wisła musiała w niej znaleźć swoje miejsce.

Wawrzyniec Rabe-Corvinus w ogłoszonej 1496 r. *Kosmografji* umieścił „odę saficzną“ *De Polonia et Cracovia*, w której, naśladowując styl poetów starożytnych, zachwyca się Wisłą, jako piękniejszą od innych rzek sarmackich, obdarza ją klasycznymi epitetami „szklistej“ (*vitreus*) i „błękitnej“ (*caeruleus*), podziwia wreszcie jej bieg szybki:

*Pulchrior multas vitreus peragrat
Histula gentes
Caeruleum tollens caput a niuosa.
Rupe torrenti similis rapaci...*

Konrad Celtes poświęcił Wiśle osobny poemacik (*Carmen ad Vistulam Fluvium*), w którym zwraca się do niej, jak do istoty żywej — w drugiej osobie, na sposób poetów starożytnych; zresztą mniej o niej samej mówi, niż o kraju, przez który ona przepływa. — Adam Schroter, opisując swoją podróż do salin Wielickich, wspomina o Wiśle, zwracając się do niej z klasycznym epitetem „wielka“ (*Vistula magne*).

Wślad za obcymi poszli niezadługo i polscy poeci.

Jan z Wiślicy we wstępie do swego poematu o wojnie pruskiej (*Bellum Prutenum*) ukazuje, jak Wisła pieni się prędkimi wodami (*praerapidis Vistula spumat aquis*), a w poemacie samym porównywa ją z trojańskim Ksantem, nazywa przepiękną (*pulcherrimus*), opowiadając zaś o śmierci Wandy, zwraca się do „płowej Wisły“ i woła, że Wanda utonęła tam, gdzie ona, Wisła, swoim ochrypłym gardłem odziela Kraków od Kazimierza (...*saliens animosa mente sub undas, Istula flave, tuas, ubi gurgite moenia rauco dividis urbis ab urbe ducis regisque superbi*). Fale Wisły są dla Jana

z Wiślicy „ojczyste“ (*patriae*). — Biskup Andrzej Krzycki w epitalamjum „boskiego Zygmunta I-go króla i sławnej Bony królowej polskiej“ (1518) zwraca się do „Wisły Sarmackiej“ o „pienistych falach“, która, tak jak i poeta, uradowana jest z zaślubin królewskich. W r. 1526 — po buncie gdańskim — kiedy nastąpił wylew Wisły i u ujścia rzeka zmieniła koryto, napisał Krzycki dwa epigramaty; w jednym z nich (III 13) w stylu konceptów humanistycznych powiada, że to Neptun odwrócił Wisłę od Gdańska, obrażony na jego mieszkańców za to, że jedzą mięso w czasie przepisany dla ryb; w drugim (III 14) przedstawia rzecz tak, że Wisła, która zawsze dochowywała Polsce wiary nieskalanej, zobaczywszy tumult w Gdańsku, oddaliła od tego miasta swój bieg. — Po tych konceptach prawdziwie nas wzruszyć może ustęp z elegji (I 10) Klemensa Janickiego, gdzie poeta, przebywający we Włoszech, a stęskniony za krajem, przypomina sobie „ryczy swoją wodą ochrypła Wisła“ (*vicina mugit Vistula raucus aqua*); zresztą że Wisła jest tu nazwana „ochrypłą“ (tak samo, jak i u Jana z Wiślicy), to napewno nie jest wynikiem specjalnej wrażliwości słuchowej naszych poetów, ale ich odczytania w Horacym, u którego ochrypłym jest Adrjatyk (*Carmina* II 14). Podobnie i płowość Wisły, została przez Jana z Wiślicy tak łatwo zaobserwowana — dlatego że u Horacego Tyber zawsze jest „*flavus*“ (*Carmina* I 8, II 3).

Mikołaj Rej napisał o Wiśle osobny wierszyk w *Zwierzynku* (1562). Wyraża on uczucie poety względem rzeki i jego przeświadczenie o znaczeniu jej dla kraju:

Płyńże, ma miła Wisło, do portu gdańskiego,
A ratuj wždy, czem możesz, Królestwa Polskiego.

Pierwszy wielki polski poeta Jan Kochanowski wzbogacił poezję Wisły bardzo znacznie. Zwraca się on do niej

niejednokrotnie, z klasycznymi apostrofami i epitetami: to ją nazywa „głęboką“ (*Pamiętka Janowi na Tęczynie, Proporzec*), to „dźwięczącą“ (*fluuius sonans, Eleg. I 15*), to „wielką“ (*Vistula magne! Eleg. III 10*), to „bystrą“ (*rapacis flumina Vistulae, Lyrica X*). — W jednej z wczesnych elegij (w Padwie pisanych) mianuje się surowym Sarmatą, wychowanym nad brzegami płowej Wisły (*eductum ad ripas, Vistula flave, tuas, Eleg. I 12*). W elegji na śmierć Jana Tarnowskiego (1561) wzywa jego syna, aby wystawił ojcu szlachetne mauzoleum z paryjskiego marmuru nad wodami wiślnymi (*Vistuleas... propter aquas, Eleg. IV 2*). Zupełnie atmosferą klasycznej poezji owiewa Wisłę w *Epitaphium Doralices*, gdy mówi, że zmarła Doralika zwykła była rzucać Wiśle wianki i bawić się z jej „nadobnymi Nimfami“ (*et placidis colludere Nymphis*) i gdy wzywa te Nimfy, wraz z lasami, źródłami, ogrodami, ziołami, kwiatami i całą bezmałą naturą, do płaczu nad przedwcześnie zgasłą dziewczyną. — Kochanowski opracował też po poetycku — znacznie szerzej, niż Jan z Wiślicy — kronikarskie podanie o Wandzie (*Eleg. I 15*). Jest ono u niego najściślej zespolone z Wisłą. Po wygranej bitwie Wanda rozkazuje znieść łupy na brzeg Wisły i zwróciwszy się do „rzeki dźwięczącej“, mówi do niej o swem postanowieniu, zaczynając od uroczystej apostrofy:

*Vistula dives aquae, fluviorum Vistula ocelle,
Quosunque Arctoo despicit Ursa polo.*

(Wisło w wodę obfita, żrenico wszystkich rzek, które Niedźwiedzica widzi na północy). Gdy potem Wanda rzuca się w wodę, Wisła przyjmuje ją „pod błękitne sklepienie“ (*illam caeruleis exceptit Vistula tectis*). Pomnik Wandy stanął tam, gdzie Wisła „płynnymi wodami obmywa Mogiłę“ (*qua Mogilam liquidis Vistula lambit aquis*). Porównajmy te szczegóły elegji Kochanowskiego z prostymi słowami opowieści Długo-

sza, a poznamy różnicę dwóch stylów, dwóch rodzajów wyobraźni, dwóch epok. — Do myśli o Wiśle osobliwie pobudził Kochanowskiego pierwszy most pod Warszawą, zaczęty z rozkazu Zygmunta Augusta, a dokończony po jego śmierci w 1573 r.: aż pięć utworów mu poeta poświęcił (*Fraszki* II 103, 104, 105; *Fragmenty* 44; *Foricoenia* 84). Zastanawia go w nich żywiołowa potęga rzeki o „grzbiecie nieujeżdżonym“, którą teraz człowiek zdołał „pożyć“; stąd dumna radość w słowach:

Nieubłagana Wiślo, prózno wstrząsasz rogi.

W wierszu łacińskim czyni poeta z tego koncept, każąc Wiśle samej mówić, że nie zniosłaby za pana ani Scyty ani Traka, że jednemu tylko Augustowi pozwoliła się „okiełzać“, który sprawiedliwą władzą łagodzi narody. — Jak ten koncept ma humanistyczny charakter, tak też humanistyczny charakter ma personifikacja Wisły w *Proporcu*: w kształcie postaci leżącej, z „wieńcem rokitowym“ na głowie, i wylewającej z „marmorowego kruża“ „srebrną rzekę“. Stanisław Dobrzycki przypuszcza, że postać ta musiała być modelowana według jakiegoś posągu klasycznego. Obok personifikacji jest w *Proporcu* i sama „srebrna rzeka“, przedstawiona w skrócie... kartograficznym („do morza przychodząc, drze się na trzy części“). — Inaczej jest upersonifikowana Wisła we wcześniejszej łacińskiej elegji na ingres biskupa Padniewskiego do Krakowa (1562). „Rodzic Wisła“ (*pater Istula*: trzeba pamiętać, że Wisła po łacinie jest męskiego rodzaju) ma tu płowe włosy, przeplecione gałązkami wierzbowymi (*salice evinctus flavos... cripes*), i ze szklistych nurtów radośnie przywołuje nowego dostojnika (*Eleg.* III 5). — Nie mamy u Kochanowskiego krajobrazu z Wisłą w rozumieniu nowoczesnym: bo trudno za krajobraz uznać np. słowa o powodzi z *Pieśni o Potopie*, 1558: „pieni się Wisła już z brzegów wyszła“, albo przedsta-

wienie miejsca, „gdzie kręty Wieprz łączy się z Wisły wodami“ (Lyr. III):

*Qua vorticosus Vistuleis Veper
Miscetur undis...*

Dość też ryczałtowo przedstawione jest zamożne pomorskie pobrzeże Wisły w *Satyrze*:

O Prusiech nic wam nie chcę powiadać, bo sami
Na każdy rok pływając do Gdańska z traftami,
Widzicie gęste miasta i zamki budowne,
Drogi, mosty porządne i brzegi warowne.

Mimo tę sumaryczność jednak możemy Kochanowskiego uważać za pierwszego prawdziwego poetę Wisły: motyw Wisły bowiem nietylko pod względem ilościowym bogaciej przedstawia się u niego, niż u jego poprzedników — Jana z Wiślicy, Krzyckiego, Janickiego i Reja, ale i jakościowo — samą już różnaitością — na znaczną wysokość się wznosi.

Nic też dziwnego, że Sebastian Klonowic, pisząc *Żale nagrobne* na śmierć Jana Kochanowskiego (1585), wzywa do płaczu nad nim przedewszystkiem „rzeki słowiańskie“ i że pierwsza na to wezwanie przychodzi „biaława, przeciw gruntom Sieciechowym Wisła“ (Kochanowski był nominatem opactwa sieciechowskiego). Płacze poety i Wisła sama („którą z Karpatu Callirhoe rodzi“), płacze go ciężko i „wiślna Nimfa, Najas bogom równa, na topolowem porzeczu Wanda Krakusówna“ (takie występowanie rzeki samej obok jej personifikacji znamy już z *Proporca*). — Sam Klonowic musiał mieć względem Wisły duży sentyment, który go pobudził do napisania poematu *Flis, to jest spuszczenie statków Wisłą* (1595). Chciał w nim poeta, jak sam powiada, „poczciwość wyrządzić rzece ojczystej a matce wszystkich wód sarmackich“. Radby on o niej „złotem pisał“ i radby ją wyniósł „nad on Erydan,

rzekę włoską, od Arata poety w niebo wprowadzoną“ (albo, możnaby dodać, nad Mosellę, której Auzonjusz w w. IV po Chr. obszerny poświęcił poemat). Klonowic dzieło swoje przeznacza przedewszystkiem „ku przestrodze i ucieszeniu szyprów polskich, po Wiśle pływających, i ku ulżeniu na wodzie tęskności ich“. Ze zdziwieniem dowiadujemy się z pierwszych zaraz zwrotek *Flisa*, że autor jest przeciwnikiem zarówno żeglugi, jak handlu sławnego i że szczególnie w Polsce uważa je za szkodliwe. Czemuż je obrał za temat swojego utworu? Oto tylko przez rezygnację wobec rozpowszechnionego nałogu flisowskiego. Skoro ten nałóg tak już ludzi opanował, poeta niecha perswazji, a nawet będzie udawał, że go chwali i da szyprom szereg rad i informacji, które ich mogą ochronić od „dolegliwości“. Ten punkt wyjścia nie świadczy chlubnie o umysłowości Klonowica i musi nas dziś irytować. Wobec niekonsekwencji u samego początku, zadziwia systematyczność autora *Flisa* w podawaniu wskazówek, które dziś stanowią nieoceniony zbiór „realjów“ historycznych. Poucza Klonowic o organizacji przedsięwzięć żeglarskich, o urządzeniu szkuty, o zaopatrzeniu jej, o wiatrach, o technicznych „wokabulach flisowskich“ i o obyczajach szyprów. Następuje opis brzegów Wisły — od Warszawy do Gdańska, — opis, w którym poeta chce być flisowi „wodzem i starostą“. Poemat dydaktyczny przechodzi w poemat podróżniczo-opisowy. „Mianując — mówi poeta do swojego czytelnika — miasta, wsi, kępy, ostrowy, i o rzekach ci dam rozsądek zdrowy, gdzie która wpada, gdzie którą w się dzika Wisła połyka“. Zapowiedzi wierny, wszystko to pokolei wymienia. Jest to wyliczenie suche i monotonne. W paru wszelako miejscach okazuje Klonowic zacięcie nowożytnego turysty, które się odbija na ożywieniu jego stylu. Jest on mianowicie wrażliwy na obrazy ukazujących się w oddali miast. Oto np. widok Nieszawy:

Wnet zatem ujrzysz Nieszawę czerwoną,
 Śpiklerzów długim rzędem obsadzoną,
 Świecą się w lewo skorupiane dachy
 I insze gmachy.

Podobnie żywo jest przedstawiony obraz wyłaniającego się z przestrzeni Płocka, Torunia i Gdańska; Klonowic wymienia zazwyczaj kilka rzeczy najbardziej uderzających, uwzględniając zarówno elementy kolorystyczne, jak rysunkowe (nieraz z klasyczną przesadą, np. owe — w Gdańsku — „maszty wyniosłe z bocianiami gniazdy pod same gwiazdy“). Z niezaprzeczoną też obrazowością jest przedstawione ujście Narwi do Wisły (które zresztą obrazowo opisał już Długosz):

Tam Narew leśna, która zajdzie w oczy,
 Z prawego brzegu czarne wiry toczy,
 Kieruje Wisłą, gwałtem ją poszewo
 Pędzi na lewo.

Przy swoim łądzie daleko się wiesza
 Niżli się z wiślną macicą pomiesza,
 Stroną prowadzi niż przyjdzie do zgody
 Swe brudne wody.

(Porównajmy ten opis z opisem Długosza, a uderzy nas przybytek szczegółów, dzięki którym obraz staje się wycieniony). Jeszcze w paru innych — drobnych — ustępach ujawnia się życie Klonowica z krajobrazami wiślanymi: oto słyszy „młyńskich kół narzekanie“, oto „się na prądzie woda kędzierzawi, czasem też gada, przestrzega zdaleka głosem człowieka“. Nie okazuje natomiast nasz poeta wielkiej fantazji wtedy, gdy mu chodzi o ujęcie całości Wisły i jej stosunku do dopływów. Wisła je „pożera“, „połyka“ lub „wypija“. Jedna rzeka jej sama „w gardziel ciecze“, inna ją „rozbada“; „gnuśną Bzurę“ wypija Wisła, „jako więc wielki smok małego wężyka mknie do piwnika“. Zabawnie atoli bywa, gdy z temi przenośniami miesza Klonowic personifikację Wisły jako ma-

tki rzek. Tak jest np. z Drwęcą, która, wpadłszy do Wisły, „srogo się matce stawi na początku, będąc w żołądku“. Jeszcze zabawniej jest z Brdą, której, jako córce, „matka dogadza“ — po jej połknięciu. Od tych obrzydliwości z ulgą przechodzi się do innej metafory, dzięki której pewna „rzeczka malusia do Wisły siusia“, lub do tej ostatniej — streszczającej, iż Wisła

...połknęła strumieni tak siła,
I z rzekami się wielkimi zbraciła,
I każdej, która do niej pełną piła,
Każdą spełniła.

Dodać należy, że z opisem brzegów i dopływów wiślanych łączy Klonowic kilka podań, między innymi długoszowe podanie o wężach i podanie o kłótni Wisły z Narwią, wskutek której pod Gniewem powstała odnoga Nogatu; w podaniu tem Wisła jest nazywana „Wandalską wodą“, królową, albo wprost „Wandą Krakusową“.

Po Kochanowskim i Klonowicu niewiele pozycyji ma poezja Wisły w wieku XVI. — Anonim-Protestant odbył z Janem Tęczyńskim podróż Wisłą do morza i morzem do Szwecji, ale to, co o Wiśle pisze („na miłej Wiśle służyły nam żarty, jedliśmy, pili, grając sobie w karty“), świadczy tylko o tem, że wrażliwość na przyrodę i krajobrazy nie była w tym wieku bynajmniej powszechną. — Ksiądz Stanisław Grochowski wprowadza obraz Wisły do *Kalliopei Słowieńskiej Zygmuntowi III na stolicę polską wstępującemu* (1587). Jedna z bogiń morskich mówi świeżo obranemu królowi o rozdwojeniu elekcyjnym Polski, o wojnie domowej i ukazuje mu ciała poległych, leżące nad Wisłą. „Jakie musi być żalodne westchnienie snadź i tej rzeki, kiedy jej strumienie będą przyjmować“ krew chrześcijańską, wylaną w takim boju bratobójczym! „Pienista Wisła“ bowiem czuje „żal surowy, i swój, i sławnej Rzeczypospolitej“. — „Pienistą“ i „bystrą“ Wisłę wspomina Grochowski w paru jeszcze innych utworach, a roz-

pamiętując zasługi Zygmunta Augusta (*August Jagiełło wzburzony*, 1603), specjalny ustęp poświęca mostowi warszawskiemu, który już wysławiał Kochanowski. Grochowski opisuje jeszcze wielki wylew Wisły w r. 1605 w *Żalostnej Kamoenie na powódź gwałtowną*; opis ten jest wzorowany na *Pieśni o Potopie* Kochanowskiego („pieniasta Wisła na szkodę ludzką z brzegów swoich wyszła“ i t. d.).

Andrzej Zbylitowski odbył w r. 1594 podróż do Szwecji z Zygmuntem III i opisał ją w osobnym poemacie (*Droga do Szwecji Króla J. Mości*, wyd. 1597). Z „elegancją“ humanistyczną opowiada tu Zbylitowski, że, kiedy miano wyruszyć, „Wisła jakiś żalostny szum dawała i lament czyniła płaczkliwy, żałując wielce pana swego odjechania“; król zaczął się wobec tego modlić do Boga o pogodę, a królowa zwróciła się z prośbami nietylko do Boga, ale i do Wandy („Wando, śliczna bogini wiślniej bystrej wody“, „śliczna nimfo słowiańska, pilno proszę ciebie, ucisz Wisłę, ucisz wiatr, daj szczęśliwą drogę“); wreszcie zwróciła się królowa i do Wisły samej („śliczna Wisło sarmacka, ...staw się nam życzliwą“). Modły poskutkowały; Wisła się uspokoiła, orszak popłynął „spiesznie w drogę, spokojna Wisło, z łaski twojej“. Na drugi dzień pogoda była już śliczna, „woda szum wdzięczny czyniła“, Najady wiślnie „w pobrzeżnych dąbrowach paliły ofiary z ziół pachnących, a bogów prosiły“ o opiekę nad królem. Cała podróż po „głębokiej“ i „żeglownej“ Wiśle spokojnie się już dokonała.

2

Niebogato przedstawia się poezja Wisły w w. XVII. Wprawdzie pierwiastek opisowy w literaturze tego stulecia jest reprezentowany obficie (jest to przecie wiek sielanek, między innymi); przeważają jednak krajobrazy bliżej nieokreślone.

Rzeki, wspomniane przez poetów, przeważnie nie mają nazwy. Wzmianki wyraźnie i „imiennie“ poświęcone Wiśle są bardzo krótkie.

Aczkolwiek krasomówstwo nie wchodzi do niniejszych rozważań, wypada zrobić wyjątek dla największego z naszych krasomówców — Skargi i zanotować, że wspomniał o Wiśle w porównaniu w jednej z mów roku 1606: przedstawiając „krzywdy, ciężkości, wrzaski ludzkie, które się do dworu, jako rzeczki do Wisły zbiegają“.

Ciekawa rzecz, że kilka ustępów o naszej rzece znajdujemy u Piotra Kochanowskiego w tłumaczeniu *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa (wyd. 1618 r.). Kochanowski polszczył nazwy gór i rzek w porównaniach włoskiego poety; gdzie więc w oryginale jest *Po*, tam w polskim przekładzie mamy Wisłę (pieśń IX 46); gdy Tasso mówi o „królu rzek“ (*de gli altri fiumi il re*), Kochanowski tłumaczy to przez „Wisłę“ również (I 75); co więcej, „szaloną Wisłę... kiedy swe wszystkie wody w kupę zbiera“ mamy na miejscu burzliwej morskiej cieśniny (*Cariddi*, III 2). Z polszczeniem nazwy idzie raz i „spolszczenie krajobrazu“, kiedy wezbrana Wisła (*Po* oryginału) zatapia „wsie, pola, lasy“, a „mosty łamią kry z umarzonego śniegu“.

Wylewy Wisły znalazły niejedno echo i w oryginalnej literaturze. Mikołaj Ossoliński w *Ode in memorabile Vistulae diluvium* miał opisać powódź 1621 r. Samuel Twardowski w odzie *Pod elekcją szczęśliwą Władysława IV* (1631) pisze o powodzi 1627 r. („widzieć szumnemi Wisłę było mętną miecąc się flagi“...) wedle wzoru ody Horacego (I 2). Twardowski z klasyczną manierą i w innych okazjach mówi o Wiśle. Kiedy umarł królewicz Aleksander (1634), „zawył w Wiśle Nereusz“; kiedy biskup Maciej Łubieński wyjeżdża do Włocławka (1631), „ruszy ze dna Nimfy Wisła swoje“; i t. p. „Nimfy“ wiślane, znane już Kochanowskiemu i Zbylitowskiemu, niezmiernie się spopularyzowały w siedmnastowiecz-

nej poezji panegirycznej. Nie mniej popularne stały się „Trytony“. Takiego Trytona z Wisły wyprowadza np. Adam Władislavius w *Tryumfie albo Kalliopei słowieńskiej* (1610). Stanisław Witkowski kazał dla wyrecytowania monologu panegirycznego wypłynąć z Wisły Wandzie (*Wanda*, 1611). U Jana Jurkowskiego znowu w takiej samej roli występuje stary Wandalin — „wiślny bohater“ (*Chora-giew wandalinowa*, 1607).

Maciej Sarbiewski, szczerzy miłośnik rzek ojczystych, autor pełnych uczucia ód do Narwi i Bugu, niewiele uwagi poświęcił Wiśle. Wspomina ją tylko parokrotnie w różnych odach, z klasycznymi zdawkowymi epitetami: „*noster*“ (*Lyr. IV 1*), „*profundus*“ (*Lyr. I 15*), „*vitreus*“ (*Lyr. IV 8*), „*riguus*“ (*Iter Romanum*), „*gelidus*“ (*Lyr. II 22*); raz wreszcie (*Lyr. IV 7*) mówi o gwałtowności biegu Wisły u źródeł, aby z nim porównać potęgę pieśni Dawida (*Quantus Poloni e vertice Carpati ruptis inundat Vistula fontibus...*): jest to oczywiście naśladowane z ody IV 2 Horacego, w podobny sposób, przez porównanie z potokiem, przedstawiającej poezję Pindara.

Wiersz *Do Wisły apostrofe*, zapisany w *Wirydarzu poetyckim* J. T. Trembeckiego, a ułożony „na wyprawę Wisłą armaty ku Moskwie za Zygmunta III króla“, jest pochwałą w znanym nam już humanistycznym stylu: autor wzywa Wisłę, aby „podniosła głowę“, bo — po zwycięstwie Zygmunta nad Moskwą — najślawniejsze rzeki „pójdą między braki“ wobec Wisły.

Kiedy w r. 1625 królewicz Władysław (późniejszy król) był we Florencji, wystawiono tam na jego cześć sztukę *Wybawienie Ruggiera z Wyspy Alcyny* (którą w trzy lata później S. S. Jagodyński przełożył na polskie); w prologu występowała „Wisła rzeka polska“ i mówiła królewiczowi komplementy. — Tym samym pomysłem posłużył się w 47 lat później A n d r z e j

Morsztyn, wprowadzając „prolog in persona Wisły“ przed przedstawieniem *Cyda* Corneille'a na Zamku Warszawskim w czasie sejmu 1662 r. Była to uroczysta chwila „po odebraniu miast litewskich, na ten czas przez Moskwę po większej części zawojowanych, także miast pruskich od Szwedów windykowanych“. „Stara Wandalska dawnopomna Wisła“ wchodzi „śpiewająca“ i składa hołd Janowi Kazimierzowi i Marji Ludwice:

Oddaję me pokłony
Za bieg oswobodzony
I za zdjęte okowy

U Torunia, Grudziądza, Malborka i Głowy.

Życzy im, aby Bóg „dał im w długim wieku takim pokojem rządzić tę krainę“, jak ona „spokojnie na Leniwcę płynie“. Złożywszy hołd od siebie, składa Wisła hołdy od „siostrzyczek“ swoich — Dźwiny, Niemna i Wilji — z którymi „widziała się niedawno“. — W całym tem wystąpieniu Wisły niema, oczywiście, ani odrobiny pierwiastka krajobrazowego; niema go też ani w wierszu Morsztyna *Rzeki* (gdzie o Wiśle czytamy tylko, że jest „królowny naszej śmiercią sławna i mogiłą“), ani w poemacie *Psyche*, gdzie Wenus odbywa Wisłą podróż — z morza do Warszawy.

Adam Jarzębski w swoim *Gościńcu abo Opisanii Warszawy* (1643) też nam krajobrazów wiślanych nie ukazuje. „Spojrzę na dół, Wisła bieży, nad nią wiele domów leży“: oto jak pisze o rzece. Jedyńm wyrazem większego zainteresowania się Wisłą jest w jego dziełku ustęp o widoku z dworu starosty Leśniowolskiego:

Mieszkanie od samej wody

.
Brzeg tuż, Wisła dziwy broi.

Z tego masz widzenie lecie,

Kiedy łódź potężnie gniecie

Dubas, pod żaglem szumiący
Wzgórzę i nadół bieżący.

Jak widzimy to, co jedynie Jarzębskiego tu interesuje, to życie ludzkie na rzece.

Wobec takiego ubóstwa zajmującym wydaje się ustęp o Wiśle w *Sielankach* Adrijana Wieszczyckiego (wyd. 1634). Poeta, siedzący w Niepołomicach, zwraca się (w pieśni IX) do „rozkosznej rzeki lechowej dzielnicy“ i rozpamiętuje cały jej bieg — od źródeł — aż do miejsca, gdzie „swoje roztoczywszy zdroje“ wypływa „pod Niepołomskie wspaniałe pokoje, pod dęby gęste, gdzie przebywa mnogi zwierz, kędy jeleń buja prędkonogi“. Tu prosi ją, aby się zatrzymała i wysłuchała jego „żałów“ i „tesknic“, płynących z miłości ku Filidzie, a potem dalekiej kochance zaniósła jego smutne słowa.

Jan Gawiński wspomina w swoich sielankach (1668), że mieszka na „wdzięcznych brzegach“, o które „wiślnie biją fale“; w jednej zaś z pieśni (XXIX) trochę szczegółowiej, a bardzo pięknie, ten teren przedstawia:

Tu, gdzie Wisła białym cugiem
Płynie w morze pławem długim
Blisko skały Wawelowej.

Przy brzegu mym, cedrom rówien, wstaje las topolowy.

Przywiązaniu Gawińskiego do krakowskich okolic zawdzięcza pewno swoje istnienie epigramatyczny nagrobek *Krakowski* (z obrazem topograficznym: „gdzie wstają Wawelowe nad Wisłą opoki“) i takież nagrobek *Wandzie* („...Wprzód Wisła kształtem wodnej była jej mogiły, — aż ją Nimfy o miłę z śród tych wód dobyły“). Wzmianki o Wiśle są i w innych utworach Gawińskiego.

Wrażliwość dla Wisły okazał i Wacław Potocki, choć nad nią nie mieszkał. Że krajobraz podkrakowski z Wisłą miał

dla niego duży urok, tego dowodzi wiersz *Belweder (Ogród Fraszek cz. IV nr. 338)*:

Pięknie patrzeć na lasy i odległe góry,
Pięknie na krętej Wisły rozliczne figury,
Na grzbiety skał wysokich i przykre urwiska,
Wsi, klasztory, pałace, zamki, a zaś zbliska
Kraków w oczach rumiany...

W wierszu *Świat rzeką, człowiek łódką (Ogród Fraszek cz. III 142)* zamknął Potocki wspomnienie o tem, jak raz „w srogim wietrznym szumie“ przeprowiał się promem przez Wisłę; przeprawa ta napełniała go strachem („nikt temu nie wierzy, jakim wzdychał, jak wiele przemówił pacierzy“); obawa nie była płonna: Wisła „tak daleko nas znieśła, że z onego prądu wieczorem ledwieśmy się dochrapali ładu“. W jednej z fraszek (*Ogr. Fr. II 104*) mówi Potocki o wylęwach Wisły („jako więc bystra Wisła bliskie łomie brzegi, krętymi, z wielką szkodą dziedziców, zabiegi, płone i pola dalsze bujnym ścieląc mułem“); pierwiastek krajobrazowy gra tu mniejszą rolę od — ekonomicznego, co zresztą jest stosowne, bo Wisła występuje tu dla porównania z nieczułym człowiekiem. — Potocki lubi lokalizować swoje bajki i powiastki dydaktyczne, mówi też bardzo często o „Wiśle“, gdy wystarczyłaby wzmianka o „rzece“ (tak np. umieszcza nad Wisłą akcję bajki o „przewozie trojga rzeczy przeciwnych“, t. j. kozy, wilka i głowy kapusty). Z tej dążności do lokalizacji wynika też, że rozmyślanie o szczęśliwym losie (w *Sylorecie*) obrazuje Potocki w następującem porównaniu:

Nie wyndzie strumyk dziesiątego kroku
Od swego źródła, aż go drugi wspiera,
Aż dalej trzeci przybywa mu z boku,
Aż strumyk szumi i brzegi rozbiera,

Aż bystra Wisła z onego potoku
 Prumy i szkuty nosi, mosty zbiera,
 Wszystkich rzek polskich połknąwszy tytuły
 Zbożem bałtyckie ładuje gonduly.

W podobne porównanie ubiera tę myśl Potocki i w jednej z fraszek (*Ogród Fraszek* I 15). — W *Moraliach* Wisła jest bardzo częstym motywem allegorycznych sentencji: „Ani ryb na powietrzu, ani ptaków pierzem odzianych w Wiśle łowić podobna wścierzem“ (cz. I 116); „szkuty zawisły na rotmanie, mądry-li albo wiadom Wisły“ (I 311); „skoro Wisła w brzegach swych opadnie, choćby najlepszy statek musi osieść na dnie“ (II 49); „im dalej w las, więcej drew. Z razu pięty moczy, — dosięgnieć uszu Wisła, skoro na prąd stoczy“ (II 148); „jeśli w Wiśle pod lodem czuprynę zamacza, omyli najlepszego nauka pływacza“ (II 313); „kto chce z Polski do morza, Wisłą droga bita: jej się brzegu trzymając, trafi, choć nie pyta“ (IV 192); „Śreniawa, przyszedłszy do Wisły, nie szumi“ (IV 353); „i ten końca w swym nigdy nie dojdzie zamyśle, kto skutą chce po morzu, okrętem po Wiśle pływać“ (V 323); i t. p. Rzadko jednak z tych sentencji wyłania się jakiś obrazek prawdziwą Wisłę przedstawiający. Taki wyjątkowy wypadek mamy w powiastce na temat *Jedną nogą w grobie* (II 363), zaczynającej się od obrazu trudnej przeprawy przez rzekę:

Wyleciałby człek ptakiem na śród Wisły z prumu,
 Gdy pełna strachu, pełna szarga wstanie szumu.
 Wzdycha na drugą stronę, radby deptał piasek,
 Gdy łomią, gdy nie staje rozumu i lasek
 Przewoźnikom...

Obrazek ten oparty jest zapewne na wspomnieniu tej samej przygody, o której była mowa w *Ogrodzie Fraszek*. Z częstości powtarzania się tych wzmianek widać, że musiała ona bardzo Potockiego przejąć. Obrazek przytoczony świadczy jednak, że

był on zdolny do odczucia nie tylko pierwiastka niebezpieczeństwa, ale i malowniczości takiego wypadku. Jeszcze szersze ujęcie wartości przygody ukazuje inna powiastka z *Moralistów* (III 232) w słowach:

Miło spojrzeć na morze z burzliwej żeglugi,
Miło po mętnej Wiśle już na stronie drugiej

Funkcję rozwiniętych do allegorii porównań, w jakiej Wisła najczęściej u Potockiego się pojawia, ilustrować może początek drugiej powiastki na temat *Pies bojaźliwy głośniej szczeka* (*Moralia* V 302):

Ciszszym prądem, im głębsza, pospolicie ścieka,
Mialka drąc się z kamieni bardziej szumi rzeka.
Kto z ojca, z dziada panem, znośnej równi Wiśle:
Nie bojąc sucha, płynie w wspaniałym umyśle,
Z hołysza pan zaś w strachu, skoro staną deszcze,
Że, z których ledwie dobył, znowu wpadnie w kleszcze
Znowu z pana hołyszem, z Wisły będzie Nidą...

Charakterystyczną rzeczą dla Potockiego jest, że zaraz w następnym wierszu, jako dalsze ogniwo łańcucha porównań, do rymu z Nidą występuje... gnida.

Wespazjan Kochowski, choć miłośnik przyrody swojskiej i choć w okolicach Wisły mieszkiwał, poetyckiego hołdu jej nie złożył. Że był z nią zżyty, tego dowodzi kolorystyczny epitet „biała Wisła“ (*Lyrica* IV 22), którego we wcześniejszych czasach tylko Klonowic raz użył (mówiąc o Wiśle „przeciw gruntom Sieciechowym“), i dowodzą kilkakrotne wzmianki o skutkach na Wiśle; zresztą Kochowski był, tak samo jak Klonowic, zawziętym wrogiem handlu splawnego; tej, nieświatłej, idei wystawił pomnik, w wierszu *Flis* (*Lyrica* III 18). — Wisła pospołu z poezją klasyczną i polskimi tradycjami literackimi dostarczyła Kochowskiemu motywu do *Żalostnej walety z odjeżdżającym Janem Kazimierzem*: wzywa

tu (oczywiście) „Nimfy, co wiślnie osiadają brzegi“, aby swoim żalosem pieniem powstrzymały odjazd królewski. Z Wisłą wreszcie wiąże się treść dwóch epigramatów Kochowskiego (*Utonionemu i Desperatowi*), w których wyśmiewa ludzi, co się — z nieuwagi pijackiej albo z desperacji miłosnej — w Wiśle potopili.

Na uwagę jeszcze zasługuje z XVII-go w. jakiś anonim, który, jak się zdaje, pierwszy, nazwał Wisłę „szarą“ (Rękopis Bibl. Czartoryskich nr. 1888, str. 99).

3

Nie dało splendoru literackiego Wiśle i stulecie XVIII. Nie ma co mówić już o czasach saskich, w których ledwo się znajdzie jakąś wzmiankę o Wiśle u Elżbiety Drużbackiej (w *Opisaniu czterech elementów szkodliwych i pożytecznych*), z pochwałą, że jest bezpieczniejsza od morza, albo u Józefa Epifaniego Minasowicza, cieszącego się w *Ode o błogostawionym Ładysławie z Gielniowa*, że Syrena warszawska będzie pod władzą tego patrona i że o tem „odgłos wiślnie nurty dadzą“. Nie przynosi Wiśle obfitego plonu także i poezja stanisławowska.

Adam Naruszewicz mówi o Wiśle, jako „zbożopławnej“ (*Sielanki IX*), „mętnej“ (*Liryka II 13*), „niestałej“ (*Lir. II 4*). Opowiadając o podróży królewskiej do Wiśniowca w r. 1781 (*Lir. IV 35*), przedstawia — w nienowym stylu komplementowym — jak to Wisła, „czując, kogo na swem łonie pławi“, skędzierzawiła „lekką posmyczą“ swoje nurty. — Najobszerniej mówi o Wiśle, wprowadzając ją jako porównanie w odzie „o złem używaniu poetyki“ (*Lir. III 8*):

Taka, co ją podniebnych śniegów wilgie łoże
Wiecznym krzepi rozciekiem do walnej podróże;
Czysta w rodzinnych pieluch zielonym okresie,
Jasny z urny ojczystej Wisła kryształ niesie:

Wioski jej tylko lube, łąki, pola równe,
I gwarem leśnej rzeszy gajki odzowne;
Nim mętnych rzek przysadą, spółkiem miejskiej skazy
Różna od siebie obcej nie naciągnie zmayı.

Mamy tu spojrzenie na Wisłę pod nowym kątem, dla sie-lankowości stanisławowskiej bardzo charakterystycznym: zachwył dla Wisły w górnym biegu, „czystej w rodzinnych pie-luch zielonym okresie“, a niechęć — dla wielkiej Wisły dolnej, która splamiła się „miejską skazą“ i rozrosła „przysadą“ innych rzek! Transpozycja rousseauizmu na swojską grzędę!

Książę biskup Ignacy Krasicki raz tylko jeden w dzie-lach swoich poświęcił uwagę Wiśle, mianowicie w napóły pro-zaicznym, a napóły wierszowanem opowiadaniu o *Wyjeździe z Warszawy do Dubiecka* (wyd. 1782). Wisła, oglądana pod Czerskiem, uderza go wspaniałością i nasuwa myśl o bogac-twie kraju:

Ta, nim swe wody wyleje na morze,
Wspaniałym biegiem żyzne brzegi porze;
Niosąc w zdobyczy krajowe dochody,
Żywiącym plonem podsyca narody.

Po raz to pierwszy poeta polski, poruszając ten temat, nie wyraził przy tej okazji niechęci do handlowego rzemiosła (przypomnijmy sobie Klonowica i Kochowskiego!).

U Stanisława Trembeckiego mamy (*Oda Balon*) przedstawiony widok Wisły z balonu — bez zajmujących zre-sztą szczegółów („jak z kilku kropel strumyk kreślony dzie-cinnym palcem na stole, ledwo się sączy na tym padole nurt szumnej Wisły zmieniony“). — Naruszewiczowskim epitetem „niestałej“ darzy Wisłę Franciszek Zabłocki (*Filis ża-łosna*).

Nie rozpiisał się nigdzie o Wiśle obszerniej puławski poeta Franciszek Dionizy Kniaźnin, choć dosyć często o niej wspomina, jako o tle topograficznem swoich utworów

(„brzegi, kędy Wisła płynie“, „brzegi zielone szczęsnej nad Wisłą posady“, „te piękne brzegi wiślane“; „zacóż to Wisła usłała się tokiem, — co swe dopiero stroszyła kędzierze?“; i t. p.); raz tylko jeden (*Lirica* III 16), zwracając się z odą do pani Piaskowskiej, zamieszkałej w Janowcu, rysuje — jeśli nie obraz — to szkic obrazu Wisły:

W zielonym brzegów pokręcie
Tu Wisła wzorem swobody:
Przez skłonnych źródeł ujęcie
Silniejsze wzbierając wody, —
Wdzięcznej przed tobą nizinie
Przyjazna — płynie.

Jak dla wielu wcześniejszych poetów polskich, Wisła jest tu mniej motywem krajobrazowym niż symbolem. Dawniej występowała jako symbol obywatelskiego posłuszeństwa wobec władzy państwowej (Krzycki), dumy narodowej (Kochanowski), patryjotyzmu (Grochowski, Morsztyn), tu — po raz pierwszy — przedstawiona jest jako symbol swobody.

To zespolenie się obrazu Wisły z wyobrażeniami o życiu państwowem i o swobodzie co krok spotyka się w poezji z okresu katastrof narodowych końca XVIII w. Opisu Wisły nigdzie tam nie znajdziemy, ale wyraz „Wisła“ występuje ciągle, a z takim zabarwieniem uczuciowem, jakby był wręcz równoważnikiem wyrazu „Polska“. — „*Déjà, sous l'étranger les bords de la Vistule ont passé sans obstacle*“ — skarży się we francuskim utworze *Les Funerailles de la Pologne* (1775) jakiś bezimienny autor. — Podobnie wyraża swoją boleść Jan Paweł Woronicz (*Emilka*, 1784): „Co było naszym, już nie nasze! Obce to połyskują za Wisłą pałasze“. — Józef Bielański, wspominając o konfederacji Barskiej (*Spustoszenie Polski od Moskali*, 1791), zestawia spokój Wisły z bolesnemi wypadkami tego wojennego czasu („Brzegi, co niedgdy Wisła spokojna lizała, dziś je gorliwych synów krew za-

farbowała“). — Miały przyjść atoli czasy jeszcze straszniejsze. Mówi o nich *Bard polski* Adama Jerzego Czartoryskiego (1795):

Przebóg! widzisz, jak Wisła bieli się zdaleka:
Oto przez puste grunta swe nurty przewleka.
Ah! odwróć od tej strony twoje smutne oczy:
Maciejowic nieszczęsny tam widok zaskoczy.

Najwyższą rozpacz Franciszka Karpińskiego w rozmyślaniach nad niedolą narodu (*Żale Sarmaty*, 1796) wyrażają słowa:

Wisło, nie Polak z ciebie wodę pije!

Zrozumiemy dobrze na tem tle, jakim entuzjazmem musiały napełniać współczesnych proste słowa nieśmiertelnej w prostocie piosenki Józefa Wybickiego (1797): „Przejdziem Wisłę“...

4

Tymczasem zaczyna przenikać do nas i nowoczesny *senti-ment de la nature*, na Zachodzie w ciągu drugiej połowy XVIII-go stulecia bardzo już rozwinięty. Zaczyna się rozszerzać skala zainteresowań względem przyrody, zaostrza się obserwacja. — Księżna Izabella Czartoryska robi odkrycie, wzruszające dzisiaj swoją naiwnością, że pod Puławami „w piękny letni wieczór Wisła od strony zachodzącego słońca jest purpurowa, a od strony wyspy, gdy księżyc wczesnie wschodzi, jest w tym samym czasie srebrzysta“. Komunikując to swoje spostrzeżenie listownie ulubionemu poecie Delille'owi, dodaje księżna: *Ce coup d'oeil est unique dans son genre*. Delille, czy przez uznanie dla subtelności tej obserwacji, czy przez kurtuazję, sparafrazował list księżnej w wierszach w nowem wydaniu swego poematu *Ogrody*. Zwraca się tam do niej z następującą apostrofą:

*Pour mieux charmer les yeux, au pied de tes coteaux,
La Vistule pour toi roule ses vastes eaux;*

*Quel plaisir quand le soir jette ses derniers feux,
De voir peints à la fois, dans ses flots radieux
Qu'un beau pourpre colore, et qu'un blanc pur argente,
Le soleil expirant et la lune naissante!*

Wrażliwość na malowniczość Wisły odziedziczyła po ks. Izabelli córka jej ks. Marja Wirtemberska. Oto obraz nadwiślański w jej powieści *Malwina* (1816): „Długi zakręt Wisły widać było z tego miejsca, łódka wartem płynęła, most i Praga horyzont kończyły, i zachodzące słońce, właśnie w porę oświecając ten obraz, czyniło go godnym pędzla Werneta“. Opis ten dziś wydaje się nam słaby i bardzo ubogi w sugestyjne szczegóły, znaczący jednak jest przez to, że po raz pierwszy spotykamy się w nim z „pseudoestetycznym“ sposobem patrzenia na Wisłę: *sub specie* pewnych dzieł sztuki malarzkiej. Ks. Marja szczególnie (tak, jak i jej matka) była wrażliwa na grę blasków; dowodzi tego drugi opis Wisły, a właściwie łąchy wiślanej (pod Wilanowem), w *Malwinie*: „Księżyc w całym blasku wzniesiony nad łączą srebrną pręgą ją przedzielał“.

Z życiem Czartoryskich w Puławach wiąże się, jak wiadomo, wiele utworów poezji polskiej początków XIX-go wieku. Że Puławy leżą nad Wisłą, nastęrczała się przeto poetom sposobność poetyckiego przedstawienia jej biegu w tej okolicy. Wszelako tylko młodo zmarły Wincenty Reklewski pisze nieco oryginalnie o „zielonym brzegu Wisły zbożopławy“ (*Do mojej Dafny*), ale w poemaciku *Puławy* (1811) nie opisuje jej wcale, tylko, biorąc asumpt z położenia Puław, przerabia stare podanie o Wandzie, nakręcając je do dworackiego komplementu dla księżnej Izabelli. O Wiśle czytamy tam tyle tylko, że „nurt toczy powoli“. Historia Wandy (czyli „Wen-

dy“, jak Reklewski pisze) jest rozwinięta tak, że po jej utopieniu się w Wiśle Olimp przeznaczył ją na Nimfę, „aby Wiślanej panowała wodzie“. Wanda, obejmując swoje nowe królestwo, obrała sobie siedzibę tam, gdzie jej wianek złożył „Wiśły nurt łaskawy“, a było to właśnie w Puławach. — Także i inni poeci, którzy z Puław czerpali natchnienie, nie okazują umiejętności oryginalniejszego spojrzenia na Wisłę i pozostają daleko w tyle za ks. Izabellą i ks. Marją. Ludwik Kropiński mówi tylko (w *Liście do ks. Adama Czartoryskiego*, 1806) „o brzegach, gdzie wspaniałym Wisła nurtem płynie“. Dla Woronicza (w *Sybilli*) Wisła jest tylko „szeroka“. Jeszcze bezbarwniej Niemcewicz mówi o niej jako o „kryształe przezroczystej wody“ (*Puławy*). Niemcewicz nie zdobył się na żywsze akcenty, nawet opisując wielką powódź wiślaną 1813 r. (*Powieści* II 7).

Ten ogromny wylew (29 sierpnia 1813) dał współcześnie popularnemu wodewiliście Ludwikowi Adamowi Dmuszewskiemu temat do „komedjo-opery w 1 akcie“ p. t. *Wezbranie Wisły*, która była niebawem (17 grudnia) grana na dochód powodzian. Treść jest taka, że młody Erast, urzędnik państwowy, i Wolarski, podstarzały dusigrosz, liwerant wojskowy, obydwaj ubiegają się o rękę pięknej Rózi Kierszanki. Panna kocha Erasta, ale ojciec sprzyja Wolarskiemu; rzeczy zapowiadają się smutno, gdy następuje powódź: spekulacje Wolarskiego, obliczone na punktualne dostawy, zostają zachwiane, a Erast okazuje się tak heroiczny w niesieniu pomocy powodzianom, że nawet jego przeciwnik musi przed nim pochylić głowy. Jedyny żywszy obraz powodzi mamy w opowiadaniu paskarza Wolarskiego: „Przybliżam się do mostu, most do djabła płynie. Wisła nagle wezbrała, jakby potop prawie; wody pełno na Pradze, nawet i w Warszawie; płynie zboże kopami, drwa, domy, stodoły“.

Dużo żywiej opisał po latach tę wielką powódź Kazimierz

Władysław Wójcicki (*Warszawa i jej społeczność w początkach naszego stulecia*, 1875), który na nią patrzył jako dziecko, a ze starszych pisarzy Kajetan Koźmian, w swoich pamiętnikach.

Koźmian i w poezjach Wisły nie pominął. Wspomina o niej nieraz w swoich odach — dla krótkiego synekdochicznego oznaczenia terenu („Wisły brzegi“ = Polska). Tę synekdochę sytuacyjną stosuje niejednokrotnie i w *Ziemiaństwie polkiem* (1839), a raz nazywa Wisłę epitetem Kochanowskiego — „płową“. Cały zaś szereg — i to obszernych — ustępów o Wiśle mamy w jego późnej epopei *Stefan Czarniecki* (1858). I tu jednak nie znajdziemy nowoczesnego ujęcia krajobrazowego. W pieśni III poematu jest opis oblężenia Krakowa przez Szwedów. Między innymi toczy się walka na moście i kończy się jego zawaleniem („parte ciężarem na brzeg wypadły bałwany, dzielą się szumne wiry na dwie szklane ściany. Ujrzało dzień starego Wandala łożysko“). „Królowa rzek sarmackich“, „córa Tatrów“ — jak zawsze u naszych poetów — jest pełna polskiego patryjotyzmu, więc Szwedów nie szczędzi. Król Karol, „drugi Pelid, chce Wisłę zatrzymać ramiony, ale z sarmackim Xantem walka nie tak snadną“. „Dumna rzeka“ niweczy Szwedom próbę budowy nowego mostu i „ujarzmicieli swoich rozprasza lub chłonie“. Karol, widząc to, złości się i siecze wodę mieczem, jak Kserkses. Po odebraniu przez Polaków Warszawy (pieśń X) „i Wisła głosi szumiąc pod zwycięskim wieńcem: Król Kaźmierz już w stolicy a Wittenberg jeńcem“. Jan Kazimierz urządza później na „szumnej Wiśle“ zabawę dla Elżbiety Radziejowskiej. Następuje burza, „Wisła huczy i wichry ode dna zamąca“, i ten epizod dopiero wraca przytomność odurzonemu występłą miłością królowi.

Nie odczuwamy dziś niemal żadnej różnicy stylu, przechodząc od długo cyzelowanej epopei Koźmiana do *Rzek polskich* Kajetana Jaksy-Marcinkowskiego (wyd. 1823),

choć spólcześnie Koźmian uchodził za największy talent wśród „klasyków warszawskich“, a Marcinkowski był wyśmiewany jako nieudolny grafoman. Owe *Rzeki polskie* jest to rozległe „poema pomniki Sławy Narodowej opiewające“. W przedmowie autor chwali się, że jego „pomysł jest zupełnie nowym i osnowa do żadnego z pism istniejących niepodobna“; wykonanie wszelako jest aż zanadto podobne do wielu innych rzeczy w swojej klasycznej banalności; tak samo i ujęcie Wisły nic w sobie nie ma nowego. We wstępie mówi Marcinkowski, że „Polak, gdy pogląda na swe pyszne rzeki, na skrzydłach wyobraźni przelatuje wieki“. Tak i on, przebiegając myślą bieg Wisły od Krakowa aż do morza, zatrzymuje się przy każdej historycznej miejscowości i przypomina wypadki z nią związane. Przy różnych okazjach dowiadujemy się w toku tych beznadziejnie rozwlekłych rozpamiętywań, że Wisła jest „przemozna“, „płowa“, „groźna“, (a pod Krakowem „korona“), „piękna“, „bystra“, „dzielna“, „szeroka“, „kryształowa“; cała to jakby encyklopedia klasycznych epitetów. Jest przytem Wisła, oczywiście, i „polską“ rzeką: kiedy np. na moście toruńskim walczył generał Woyczyński z Austryjaczami, Wisła „gniewem wrząca cała, cień nawet przewróconych wrogów pożerała“.

Wyrażenie o „brzegach piaszczystych Wisły“ jest jedynem, które rzecze naszej poświęcił Alojzy Feliński (*Do Tadeusza Czackiego*). — Nie wznosił Wisłe poetyckiego pomnika i Franciszek Wężyk, chociaż dość dużo o niej pisał. Jego tragedia *Wanda* (1826) motywu wiślanego nie porusza, zato w poemacie *Okolice Krakowa* zajmuje Wisła tyleż pewno miejsca, co i u Marcinkowskiego. Wężyk był szczerze do okolic Krakowa przywiązany (powiada, że byłyby one godnem siedliskiem dla Horacego, gdyby na miejscu Krakowa stał Rzym) i odczuwał ich malowniczość. „Schodźcie się tu malarze, schodźcie się poeci!“ woła, mówiąc o górze Bronisławy,

a jednym z głównych składników piękności podkrakowskiego krajobrazu jest dla niego „krążącej zdaleka Wisły połysk błady“. Sam jednak w sugestywny poetycki sposób krajobrazu tego przedstawić nie potrafi. Jego opisy są tylko serjami informacyjnych wyliczeń, wrażenia zaś jego i uczucia wyrażają się w dawnych — skonwencjonalizowanych już przez długie użycie — epitetach; „modra woda roztrąca pieniące się wały“; „tam nurt mętnej Rudawy w bystrą Wisłę wpada“; „idźmy ponad wspaniałą bystrej rzeki wodą, gdzie nas kręte jej nurty zbłąkanych zawiodą“: oto, jak pisze o Wiśle. Wisła jest „pyszna“, „szumna“, najciekawsze może jeszcze (bo najbardziej wśród tych ogólników konkretne) to, że jest także „piaszczysta“ (pod Zwierzyńcem). Powodzi 1813 r. nie przedstawia Wężyk plastyczniej, niż gruby Wolarski z wodewilu Dmuszewskiego, choć, rozumie się, uroczyściej („już Wisła straszliwemi zagmatwana łomy niosła brogi i statki, i drzewa, i domy, już war wszystko, co spotka, rozburzyć gotowy“ itd.). Ten sam uroczysty styl panuje i w późniejszych utworach Wężyka, ciągnących się aż w drugą połowę XIX wieku. O „wdziękach Wisły“ i o „płowej Wiśle“ pisze Wężyk jeszcze w 1853 r. (*Odpis na wezwanie, Do Deotymy*); we wcześniejszym zaś poemacie *Komat* (1829) rozwija długoszowski (już przez Kłownowica opracowany) motyw „czarnej“ Narwi, która, wpadłszy w „płową“ Wisłę, „nie chce swej wody pomieszać z wiślaną“; Wężyk pierwszy konstruuje poetyckie wyjaśnienie, dlaczego tak jest: oto Narew zazdrości „silniejszej rywalce“ swojego kochanka Buga; o fantazji, jak widzimy, zadecydowała tu przynależność rodzajowa nazw rzecznych.

Jenerał Franciszek Morawski nazywa Wisłę „lackim Nilem“ (*Trzy mogiły*), a w jednej z bajek (*Wisła*) czyni ją wyobrazicielką żywiołowej siły, której najtwardsza zima nie może nazawsze zamrozić. Bajka — oczywiście z aluzją poli-

tyczną, stąd Wisła jest „sarmacka“ i pod Tatrami na „swej urnie wsparta“.

W dziejach poezji Wisły musi być z poetów klasycznych XIX w. jeszcze wspomniany Antoni Gorecki, który w jednym z *Trzech śpiewów wojennych* (1815 r.), mówiąc o „świętej miłości Ojczyzny i chwały“, umieścił wiersz:

Skąd płynie Wisła, polskich rzek królowa.

Wielkim miłośnikiem Wisły był Kazimierz Brodziński, łącznik pomiędzy klasykami a romantykami. Świadczy o tem już krótka notatka z *Dziennika wojkowego z 1813 r.* Przebywając w Skotnikach, pod datą 1 maja zapisuje Brodziński: „Na lewo od Bielán ciągnie się płaszczyna, przez którą Wisła, kryjąc się między małe wzgórza i krzemieniste skały, jakby błąkająca się, kręto pod Wawel ucieka“. Następnego dnia notuje Brodziński: „Wieczorku majowy nad Wisłą! winienem ci kilka słodkich godzin“. Śladu tych wzruszeń nie spotykamy jeszcze w wierszu *Do Czesławy* (1814), gdzie Wisła jest tylko obdarzona epitetem „pławnej“, zato prawdziwą świeżością tchnie ustęp o Wiśle w rozprawie *O klasycyzmie i romantyzmie* (1818). Występuje tam Wisła tylko jako obraz dla porównania z poezją Kochanowskiego, ale jest to zarazem pierwsze w naszej literaturze ujęcie całości Wisły nieepitetowe i niepersonifikacyjne:

Zgola, poezja Kochanowskiego jest to nasza Wisła (jeżeli to przyrównanie uczynić wolno), pierwsza z naszych skał wytryskająca, zaraz od źródła znakomita, przepływająca najpiękniejsze Polski okolice i pomniki świetności naszej, w cieniu czyste dno pokazująca lub na świetle niebo odbijająca, spokojna ale mocna, nie głęboka ale nosząca narodowe bogactwa i wpośród ojczystych tylko niegdyś brzegów do morza przechodząca.

W Elegji z 1830 r. traktuje Brodziński Wisłę (podobnie jak Morawski w bajce *Wisła*) jako alegorję Polski („O Wisło!

którą mroźne ujęły kajdany, która jak trup śmiertelną koszulą odziany“...). W wierszu o *Rocznicy* upadku powstania Wiśły jest „cicha“...

5

Skarby nowej poezji miał wydobyć z Wiśły romantyzm, choć główni jego wodzowie udziału w tem prawie nie brali.— *Małczewski* podobno jest autorem ody *Dumanie nad Wiśłą*, ale oda ta wypełniona jest rozmyślaniami nad dolą narodu i dolą człowieka, stylem zaś swoim klasycznym („ojczysta rzeko, polska wód przestrzeni!“) jeszcze przyszłego twórcy *Marji* nie zapowiada. — *Mickiewicz* nigdy Wiśły nie widział, a napisał o niej jedno zdanie w opisie geograficznym ziem polskich (*Pierwsze wieki historii polskiej*): „Między puszcza świecą się kręte pręgi błękitnej Wilji, stalowego Niemna, a dalej płowej Wiśły; nad brzegami rzek zielone łąki“; zdanie to jest podwójnie ciekawe: ze względu na znamioną dla *Mickiewicza* kolorystykę i ze względu na to, że jako motywem do swego chromatycznego zestawienia posłużył się poeta jednym z najstarszych tradycyjnych epitetów Wiśły. — Styl *mickiewiczowski* *Sonetów Krymskich* do opiewania Wiśły zastosował poeta *krakowski* *Józef Łapsiński* (*Poezje*, 1829). Naśladując niewolniczo frazeologję *wileńskiego* *ministra* („Co za wzgórze jaśnieje brylantem księżycy? co błyszczą, kędy stoją po dolinach chatki? To błyszczą Wiśła — widno mogiłę *Sarmatki*“), zbyt on jednak jest jeszcze pod sugestją stylu klasycznego, aby się mógł zdobyć na obrazy kolorystyczne: przedstawia tylko grę blasków („w dnie Wiśły niebo stoi, księżyc Wiśłą płynie“ i t. p.). Jeszcze wyraźniejsze klasyczne echo mamy w zwrocie o „*Wandalu* głębin“.— Podobnie jak *klasycy* w czasach *rozbiorowych* i *napoleońskich*, mówią często o Wiśle *poeci romantyczni* powstania *listopado-*

wego. „Nad Wisłą“ czy „nad brzegiem Wisły“ to synekdochy uczuciowo oznaczające ziemię polską (Stefan Witwicki, Maurycy Gosławski, Stefan Garczyński, Konstanty Gaszyński i wielu bezimiennych). Seweryn Goszczyński w gwałtownym wierszu *Wisła i święty Jakób*, pisany w 1831 r., przedstawia Wisłę, jak klasycy, jako najlepszą patriotkę: „najwspanialsza z polskich rzek“ „prosi lodów, błaga chmur“, a wreszcie „matki Karpaty“, aby jej dały powódź, któraby wroga Polski powstrzymała. Zakończenie, godne rewolucyjnego entuzjasty: jeśli koniecznie trzeba powodzi, to — czy krew zdrajców nie wystarczy? — Niebawem wypadło Goszczyńskiemu przedstawiać *Wyjście z Polski* przez granicę pruską. Żołnierze, widząc zórawie, ciągnące w strony ojczyste, wołają do nich: „Napoi was Wisła, krwią naszą opita“. — Jakiś zropaczony poeta zwraca się po upadku powstania do Wisły: „Wisło, przyspiesz swe wezbranie, zalej całe nasze ziemie, niech z nas nic już nie zostanie, wyglądź to nieszczęsne plemię“.

Jedyna poetycka wzmianka w poezji Bohdana Zaleskiego o „srebrnej Wiśle“ pochodzi z 1884 r.... — Słowacki, będąc w Warszawie w r. 1829, zainteresował się uroczystością „wianków“ na Wiśle i wdzięcznie ją opisał w liście do Aleksandry Bécu: „Jest to... dzień, w którym dziewczęta tutejsze, chcąc się dowiedzieć o prędkim zamążpójściu, rzucają wianki na wodę, za wiankami temi upędzają się na czółnach przewoźnicy...; to wszystko przedstawia bardzo ożywiony widok; często się zdarza, że psy do aportowania wprawne, podżegane od złośliwych chłopaków, wpław się za wiankami rzucają i wynoszą one na brzeg, a stąd zaraz dziewczęta źle sobie rokują na przyszłość i smutek przynajmniej na cały tydzień. Cała publiczność warszawska w dniu tym zbiera się na moście, mnóstwo dam ładnie ubranych łowi nie mające się na baczności serca“. (Przed Słowackim poświęcił kilkanaście

wierszy wiankom Jaksa-Marcinkowski w *Rzekach polskich*, przedstawiając je jako „święto sięgające bałwochwalskie wieki“). Później spotykamy u Słowackiego kilka tylko wzmianek o Wiśle w *Królu Duchu*: przeważnie są one tylko topograficzne („gdy te ludyszcza przy Wisły korycie przyparłem do fal falą moich szyków“), jedna zahacza o mitologję klasycznowiślaną (Wanda martwa leży na łące; jej usta blade „Wisły Amfitrytom z upiorną niby odśmiechnione złością“). — K r a s i ń s k i, złożywszy hołd klasycznej tradycji w młodzieńczym *Władysławie Hermanie* (wyd. 1830) w epitetach „szerokiej“ i „szumiącej“ Wisły, w późniejszej *Wandzie* (1837) podjął na romantyczny sposób próbę rekonstrukcji mitologji wiślanej. Według niej sama Wisła jest boginią: „Kraków gród był wielki nad brzegami wartkiej i czystej bogini! — Polany cczą ją pod Wisły imieniem“. Bohaterka dramatu Wanda modli się do Wisły, nazywając ją „matką Wisłą“.

Z jaskrawo romantycznym stylem (który aż na karykaturę wygląda) spotykamy się w odniesieniu do Wisły po raz pierwszy u Dominika Magnuszewskiego w *Zemście panny Urszuli* (1838). Wzorując się najwidoczniej na prozie poetyckiej Krasińskiego, w okropnie metaforyczny sposób opisuje Magnuszewski w tej powiastce Wisłę pod Warszawą: „Zamek śklannemi oczami zagląda ku swojej niebodze, co mu ucieka do Gdańska... Las rzadką brodę zapuścił i zadumany patrzy... A czasem pośle swój liść do Wisły obiegiem i tą wicią zwołuje sobie posłuch od niej; Wisła branka milczy, bo jej na kark wsiadł ten sam potwór [miasto], łono jej brudzi trupami drzewa lubego i w śmiechu z nią i w dąsach z nią płynie do Gdańska. Daremnie obłudnica zawija się fałdami niżej Warszawskiego mostu i za Gołędzinowski ostrów zakroczy, a stamtąd chyłkiem, cicha, tajemna, chlupając czasem na Bórakowskich kępie przycupnie i znów wyciągnąwszy krzywe ramiona ślizga

aż w objęcia Nowydworu, unikając pogoni. Flis nie frycz zna jej pohulanki: jemu woda to lica Mazurki, nadał jej oczy, serce i czyta w nich“ (dalej następuje dłuższy ustęp o flisach i ich gwarze, opracowany według Klonowica).

Wielkopolski romantyk Ryszard Berwiński nie zatrzymał się dłużej przy „zwierciadle“ Wisły, opisując *Wawel i Kraków* (1844); raz tylko wspomniał o „białej Wiśle“ romantyk lwowski Kornel Ujejski (*Pogrzeb Kościuszki*, 1853); serdecznie zato mieli rzekę naszą upoetyzować poeci romantyczni krakowscy, dziedziце lutni przedwcześnie zgasłego (poległego w 1831 r.) Łapsińskiego. — Franciszek Żgliński w *Witaniu wiosny* (napis. między 1844 a 1846), patrząc na „starą Wisłę“, snuje przy tem — jak wielu dawnych poetów — tęsknoty i nadzieje narodowe. Wisła nie jest tu zmitologizowana ani nawet spersonifikowana, ale ma ludzkie uczucia: jest matką dla ziemi polskiej. Rozwinięcie tego motywu w szczegółach kolorystycznych i akustycznych i w rysunku terenu krakowskiego nadaje mu życie, świeżość i rzewność:

Wiosna, na niebie wiosna, dziewicza i jasna
Słoneczną gra żrenicą, z piersi tchnie woniami

A stara Wisła szumi i otrząsa lody,
Co ją mroźnemi pęty okuwały zimą,
I błękitem rozbarwia swoje białe wody,
A szelestem fal wszczęła gawędę rodzimą
Z ziemią okoliczną — pod Wawelu grodem
Nadęła pierś matczyną białą dumy pianą,
Bo w niej zamkowe baszty błyszczą słońca wschodem
I tulą do jej piersi swoją skroń rumianą,
I szepcą jej przeszłości wielkie, świetne dzieje
A obecną odmianę — to z żalu fal jękiem
Rozpacznie wraz zaszumi — powodzią wyleje
Na błonia Zwierzynieckie — wnet ściszoną dźwiękiem
Spływa w stare koryto — a płynie w nadzieje!

(W przytoczeniu powyższem wyodrębniono kursywą wyrażenia o ekspresji akustycznej i kolorystycznej). Z podobnie uczuciowem i podobnie obfitem w szczegóły przedstawieniem Wisły nie spotkał się w tym przeglądzie dotychczas. Można sobie uprzytomnić, na czem polega różnica pomiędzy klasycznym a romantycznym sposobem patrzenia, porównywając ten wiersz Żyglińskiego z wierszami Kochanowskiego, Morstyna, a z niedawnych jeszcze czasów — z *Okolicami Krakowa* Wężyka, *Rzekami* Jaksy-Marcinkowskiego lub z (wydanym dopiero 1858 r.!) *Stefanem Czarnieckim* Koźmiana.

Niemniej od Żyglińskiego serdecznie żyty z Wisłą był Edmund Wasilewski. W wierszu *Do Aleksandra K.* powiada on: „Skalny Wawel był naszą kolebką, a Wisła, jak piastunka nad dziećmi usypiającemi, śpiewała o przeszłości“. Słowa te zarazem dokładnie określają treść jego uczucia dla Wisły: była mu ona uosobieniem swojszczyzny i tradycji historycznej. Dlatego to woła w *Krakowiaku*: „Dalej skrzypki grajcie hucznie, Wisła dźwięk poniesie“, dlatego w innym wierszu (*Polatuj myśli*) daje myśli swojej nakaz: „powietrzem przodków oddychaj, skąp wartkie skrzydła w falach Wisły czystych“. Wisła też stanowi tło wielu jego utworów, a tło zawsze nastrojowe. Opisując nocną wędrówkę po katedrze na Wawelu, zatrzymuje się Wasilewski, by zaobserwować: „jak Wisła się skarży, jak smutnie po skałach szumi“ (*Katedra na Wawelu*). Na najsilniejszy wyraz to jego uczucie względem Wisły zdobyło się w ustępie wiersza *Do Ambrożego Grabowskiego* (1841), gdzie Wisła jest porównana do połamanej szabli:

Pojrzyj na Wisłę z Wawelskiej skalicy,
 Jak szczerbiec w sztuki połamany błyska;
 Kiedy je słońce promieniem uściska,
 Zrosną się szczątki olbrzymiej szablicy.

W ustępie tym doskonale się zgodziło ujęcie wzrokowe Wisły ze wzgórza Wawelu z jej ujęciem uczuciowo-symbolicznym. Niezawsze się to jednak Wasilewskiemu udawało; skłócone są te dwa punkty widzenia w obszerniejszym obrazie wieczoru w *Fantazji do E.: Na górze Bronisławów*:

Tutaj Wisła złotoluska

Objęła płomienistą wstążką bór zielony,
A jak wąż w gęstych splotach to dolinę muska
Chłodną piersią, to znowu w bok skały omszony
Uderzy zapieniona i w cienie zapada;
I dalej znowu błyszczy błękitnawa, blada,
I marzy o przeszłości, jako młoda wdowa
Po wielkim mężu, blaskiem jego chwały dumna;
Rozlewa się spokojna, jasna, purpurowa,
I znowu w skał łożysku burzliwa i szumna.

I tu, jak przy wierszu Żyglińskiego, wyodrębniłem kursywą wyrazy o walorach kolorystycznych. Jak widzimy, jest ich sporo. W porównaniu z dawniejszą poezją zadziwić zwłaszcza może to równoczesne zestawienie całego szeregu określeń barwnych w jednym obrazie. Przewyższa pod tym względem Wasilewski nawet księżnę Izabellę Czartoryską, która równocześnie widziała w Wiśle o zachodzie słońca purpurę i srebro. Popenił jednak poeta stylistyczną niezręczność, dotkliwą dla tej kolorystyki, używając w wierszu przedostatnim przymiotnika „jasna“ nie w sensie barwnym, ale w znaczeniu abstrakcyjnym, jako synonimu do „równa“. Rzeczą jednak jeszcze bardziej psującą wrażenie całości tego obrazu jest porównanie Wisły do tęskniącej młodej wdowy. O ile pierwsze porównanie — do węża — wypływa z samego optycznego obrazu rzeki, to to drugie porównanie da się wyjaśnić tylko stosunkiem uczuciowym poety do terenu. Tego zaś stosunku poeta wyraźniej nie rozwinął i w dalszych wierszach wcale go nie

akcentuje, tak, że przez chwilę zgoła nie wiemy, co począć z tą „młodą wdową“, która „rozlewa się spokojna, jasna, purpurowa“... Z podobną nieumiejętnością skoncentrowania fantazji i wywikłania się z wprowadzonej metafory czy porównania spotkaliśmy się już u Kłonowica i jeszcze się nieraz spotkamy u poetów opiewających Wisłę. U Wasilewskiego ta ciężkość wyobraźni, dająca w rezultacie obrazy niefortunne, ujawnia się jeszcze w *Krakowiakach* („Włoczki nasze zuchy po Wiśle pływają, ona im powolna, bo jej brzeg kochają. I chociaż powodzią czasem się podąsa, jak harda dziewczyna, włoczek po niej płąsa“). Dalej ten sam motyw w „pieśni włoczka“: „I wiosnę i lato kołyszą mię wody, a ja sobie po nich płąsam jak pan młody. Woda panna młoda i hasamy z sobą“). Nieświątecznym też dokumentem pomysłowości artystycznej Wasilewskiego jest jego allegoryczny dramacik *Skargi drzew*. Różne drzewa nadwiślańskie pod Krakowem skarżą się na swoje różne niedole — z mniej lub więcej wyraźnymi aluzjami politycznymi; między innymi Dąb skarży się, że go Wisła oddziela od kochanki Brzozy. Nasłuchawszy się tych skarg, Wisła gromi drzewa i tłumaczy, że jest „matką tych brzegów zielonych“, „a serce matczyne uczuje, zrozumie cierpienia dzieciaków pieszczonych“; gdy przyjdzie czas odpowiedni, ona sama „nadmie się powodzią, obejdzie za górą, i dotąd dzielony połączy brzeg z brzegiem, i Brzozę płaczącą ożeni z kochankiem“. Rozgadaniu się Wisły kładzie tamę Jodła uwagą: „Cyt! Wisło, człowiek podsłuchuje“. Ten człowiek to niewątpliwie reprezentant jednego z trzech mocarstw, opiekujących się Rzeczpospolitą Krakowską (mamy im do zawdzięczenia niejedną taki allegoryczny poemat!).

Więcej artystycznej miary od tego najgłośniejszego krakowskiego romantyka posiadał profesor filozofji na Uniwersytecie Jagiellońskim Józef Kremer. *Listy z Krakowa* (1843) świadczą o wielkiem jego upodobaniu do widoku z Wawelu

w stronę Bielan. Wszystko mu tam „śpiewa weselem“, „ale już — czytamy — primadonną tej wielkiej opery Natury jest Wisła, co od lat tysięcy falami swojemi nuci nam tę samą, jej niesprzykrzoną nigdy, a nam zawsze drogą pieśń swoją“. „Ona też — czytamy dalej — jest królową obrazu“; najwidoczniej jest ona także balleriną, bo oto czytamy o niej jeszcze dalej: „długim posuwistym tanem zwija się poważnie, uroczyście, a ucałowawszy Wawelu stopy, narzeczona Bałtyku, pospiesza w objęcie kochanka“. Wymowniejszy wszelako od tych porównań do primadonny i primaballeriny jest opis dwóch widoków na Wisłę (w liście IX): „Dzień cały był pochmurny, posępny... Wisła... smutna płynęła od niechcenia, a ziemia, w nudach swych oddychając mokrą parą, wiązała ją w kłęby, w potworne straszydła, co, goniąc się po równinie błoni i polnych obszarów, niekiedy przebiegały Wisłę i mieszały się z ciężkim, brudnym węglanym dymem ognisk, palących się na galarach“. I oto nagle — „słońce cały dzień zachmurzone, niewidzialne, teraz przed nocą... spojrzę na ziemię“; całe niebo rozgorzało, zmieniło się wszystko: „wpatrując się teraz w Wisłę świetną, rzekłbyś, że ona jest szeroką ziemi szczeliną, że ziemia nawylot pękła, żeś ją wekrós przejrzął i w zawrotnej głębi przeciwnożne niebo w ogniu obaczył“. Tak dalekiego lotu fantazji jeszcze dotąd Wisła w nikim nie obudziła. — Skromnie wobec niego przedstawia się wdzięczna *Pieśń Wiślańska* Gustawa Ehrenberga (wyd. 1848):

Tamto nad brzegiem Wisły mój kraj,
Równy, zielony, ziemski to raj!

.....
Błonie kwieczone, długie jak step,
W górze niebieski przejrzysty sklep,
Wpółśród doliny Wisła jak tęcza
Mile zielone łąki obręcza...

Mówiąc o poetach krakowskich, można wspomnieć jeszcze o ludowej wierszopisarce Annie Liberze. W jej *Nowych Poezjach* (1846) znajdujemy *Dumkę o Wandzie*, nieudolną, jak wszystko co napisała („od wschodniej Krakowa strony jakież tam sterczy mogiła? U stóp kobierzec zielony wspaniała Wisła przerzyna“ i t. d.).

Geograf, turysta, wielki miłośnik kraju ojczystego Wincenty Pol wiele razy o Wiśle mówi. W *Pieśni o Krakusowym grodzie* „srebrną wstęgą Wisła płynie“ i „ku Wiśle góry zbiegły potokami stu“. W *Szajne katarynce* „zielona trawa, zielona, a stara Wisła spieniona“. W *Pieśni o domu naszym* jest obraz podróży krypą po Wiśle („patrz! jak Wisłą płynąć miło: jakie sioła, jakie grody!“), opis zbiorowej modlitwy fliśaków „za tych, co gdzieś potonęli“ i opis wianków (wszystkie zresztą bardzo sumaryczne i bez żadnej plastyki). W *Pacholęciu hetmańskim* parokrotnie powtarza się wiadomość o terenie akcji: „tutaj Sandomierz, tu Wisła się toczy“, a w „księgach trzecich“ opisana jest powódź wiślana 1562 r. — Napisał Pol i osobny wiersz *Do Wisły* (w zbiorze *Z podróży po burzy* 1855 r.). Po konwencjonalnościach poezyj tylko co wspomnianych przynosi on niespodzianie ujęcie nowe i ciekawe; powiada tu Pol, że nietylko podziwia, ale i kocha Wisłę, a to dlatego, że poznał ją u źródeł, jako małą „Wiselkę“. Nie jest to naruszewiczowski gust do rzeki małej, połączony z niechęcią do wielkiej, rozrosłej innych rzek „przysadą“ i zmienionej „spółkiem miejskiej skazy“, ale stosunek serdeczny do rzeki, jak do człowieka, którego się znało dzieckiem.

Milo spoglądać, Wisło, na twe nurty,
 Na te ładowne złotym darem burty...
 Lecz jam cię poznał, gdzieś u źródła trysła,
 Gdzie cię „Wiselką“ góral zwie w miłości;
 Toś też mi miłą niby dziecię Wisła,
 Bom ja ukochał, co kochają prości,

I tak rozumiem, gdy na ciebie patrzę,
Że to i dobrze i znamy się dawno...
I lica twoje dużo dla mnie gładsze,
Bo znam cię dzieckiem i niewiastą sławną.

Wiersz to o równie przekonywającej ekspresji uczuciowej, jak *Witanie wiosny* Żyglińskiego. Większy jednak jeszcze hołd poetycki miał Pol złożyć Wiśle w mowie niewiązanej (podobnie jak przed laty Brodziński). Mówiąc w *Pamiętniku do literatury polskiej XIX w.* (1866) o literaturze naszej, porównywa ją do Wisły (Brodziński porównywał do niej poezję Kochanowskiego). To porównanie daje mu asumpt do rozległego i wymownego opisu:

...porównałbym ją do wspaniałej Wisły naszej, która, zabrawszy górskie wody, ze znacznym spadkiem zrazu w zebranym płynie korycie; ale w dalszym biegu dzielić się poczyna na ramiona, robi częste zakręty, obsypuje płaskie kępy i odrywa po brzegach wyniosłe ostrowy, dębami porośłe... Każde jej ramie, snując się srebrną wstęgą po zielonym świecie, odsłania po brzegach stare kościoły i zamki, białe dwory i gęsto nasiane siola, otoczone kwitnącymi sadami. Każde ramie płynie za siebie, każde przyjmuje coraz nowe i coraz większe rzeki, a kolor wody, który te rzeki niosą, nie łączy się do razu z kolorem głównego warty Wisły; bo każda na nowo wpadająca rzeka splywa ku Wiśle z całą atmosferą swojej okolicy. Tu zaleci cię zapach świeżo skoszonych łąk, kiedy płyniesz w łodzi; ówdzie zapach kwitnących lip i niby pasieki miodnej; dalej zaleci cię wonny oddech balsamicznej smółki sosnowych borów, a od bliższych siedzib zapach rannego pieczywa, lub od sadów zapach zerwanych jabłek! Płynący na tej łodzi poznaje już po odorze oddali natury [?] i po nadbrzeżnych głosach oddech ziemi. Kiedy flisak na taką odnogę wchodzi, z których każda niby dla siebie oddzielną rzekę zdaje się formować, zwątpi nieraz, błędząc po tych odnogach [?], bo przy tém samém ognisku, przy którym raz już nocował, po całodziennym podróży znowu nocować mu przychodzi; tak wielkie są zakręty, tak ogromne zboczenia tej rzeki. Główne koryto Wisły nazywają flisacy „matką“. Matka wówczas usycha zupełnie, i zdaje się, że prawdziwa Wisła ginie, że odnogi postronne zabrały wszystkie jej wody, i kiedy zdaje mu [?] się, że się bardzo daleko odbił zakrętami rzeki od swoich i od siebie [?], wówczas

zlewają się znowu wszystkie odnogi Wisły w jedno ogromne zwierciadło; a zbląkany niby na odnodze flisak widzi to i czuje znowu, że się wszystkie łodzie na jedno wybiły zwierciadło, i że to on ze wszystkimi swymi znowu Wisłą płynie.

Pomimo kilku niezręczności stylowych jest to ustęp — na tle poprzedzającej literatury imponujący. Nikt z wcześniejszych pisarzy, których poznaliśmy, nie umiał tak, w odniesieniu do Wisły, uchwycić tego, co estetycy niemieccy nazywają „jednością w różnorodności“; zauważmy przytem, że Pol pominął tu to, co zwykle w opisach dominuje: nie zatrzymał się na żadnym określonym obrazie optycznym, nie wspominał też nic o wrażeniach słuchowych; jest to tylko sugestyjne ujęcie Wisły-rzeki... — W prozie Pola o Wiśle mówią jeszcze niektóre *Obrazy z życia i natury*, mianowicie *Z dobrych kątów* (o górnej Wiśle), a zwłaszcza *Na Groblach*. Ten drugi „obraz“ mówi o dolnej Wiśle, od Gniewa, i o Żuławach Gdańskich i Malborskich. Jest tu opis powodzi 1840 r. i żywo skreślony opis życia flisackiego, jego obyczajów i legend. Przekonywa on, że niektóre rzeczy nie zmieniły się od czasów Klonowica; tak np. słyszał Pol jeszcze od flisów podanie o sporze Narwi z Wisłą.

Nie pozostali w tyle za poetami z Małopolski w zapale do opiewania Wisły i młodzi romantycy mazowieccy. Z poetyckim kultem dla Wisły spotkamy się u wszystkich przedstawicieli t. zw. „cyganerji warszawskiej“. Roman Zmorski umieszcza na „pustym, piaszczystym brzegu Wisły“ jedną ze scen swojego *Lesława* (1843) i dramatyzuje wierzenia ludowe o topielcach wiślanych. Tych topielców występują tu aż dwa „chóry“: męski i żeński — „w białych, kroplistych całunach, o długich, zielonych włosach“. Chóry te tańczą, śpiewają i bardzo rozwlekłe opowiadają swoje dzieje. Jak są niebezpieczne, o tem przekonywamy się, gdy się nad wodą pokazuje chłopiec; topielce ukrywają się, aby go wciągnąć w toń,

gdy będzie przepływał. — Efektowniej jeszcze przedstawił Zmorski topielców w „pieśni z podania“ p. t. *Wieża siedmiu wodzów* (pisanej 1847—1848 r.): „z głębin topieli straszne wodniki, lby wynurzywszy, wzrok toczą dziki, dzikimi z sobą gwarzą okrzyki“. Cała akcja tego poematu rozgrywa się „nad białą Wisłą, wśród czarnych lasów, jak długo zajrzeć złotemi brzegi“. — Wisła najczęściej wogóle u Zmorskiego jest „biała“ („drży dźwiękami srebrnemi białej Wisły fala“, *Na zwaliskach zamku w Czersku*, 1840; „biała nasza Wisła“ we *Wspomnieniu z Bałtyku*, 1844; w *Domowych wspomnieniach i powiastkach*, 1852, opisane są sobótki „nad brzegiem białej naszej Wisły“, „srebrna Wisła wznosi“ tam „zcicha lekkie fale“). — Najobszerniej atoli zobrazował Zmorski Wisłę, aby przyrównać do niej lud polski (w „improwizacji“ *Nad Wisłą*, 1844 r.):

Patrzaj, to Wisła!... Spokojna, marząca,
 Między Mazowsza piaski się przewija;
 Srebrzystą stroną złote brzegi trąca,
 I kryształową pieśnią się rozbija.

Fala jej mętna, jak oko zławione —
 W niej niebios blaski, i brzegi zielone,
 I stare zamki, pomięszane razem,
 Drżą jednym żywym, uroczym obrazem...

Lecz czyś ją widział, gdy brzemień zimowe
 Zrzuca, ze snu się zbudzić niecierpliwa?
 Gdy, burzą grzmiącą piersi wznosząc płowe,
 Wściekła, gniotące okowy rozrywa?

Huk jej natenczas, jako grom podziemny,
 Wałący miasta pośród nocy ciemnej;
 A jako pożar nurt jej zapieniony
 Szeroko sięga zgubnemi ramiony...

„Taki jest lud nasz“ — wywodzi rozplómienny poeta dalej: „cichy, rzewny“, ale kiedyś zwróci się do pomsty za nie-

wolę. Wisła niejednokrotnie już nasuwała poetom polskim myśl o swobodzie politycznej, tu po raz pierwszy stała się obrazem stosunków społecznych. W kompozycji tego wiersza rażą niedociągnięcia artystyczne, które są łatwo zrozumiałe, jeśli wiersz istotnie był improwizacją. Przedstawienie Wisły jako „srebrnej stróny“, która trąca o brzegi i „kryształową pieśnią się rozbija“, jest nowe i ujmujące. Atoli w drugiej już zwrotce improwizator zapomniał o wzrokowym obrazie „kryształu“ i powiada, że fala Wisły jest „mętna“. Owe niebiosy, zielone brzegi i stare zamki „pomieszane razem“, a mające stanowić „żywy, uroczy obraz“, też nam utrudniają podążenie za wyobraźnią poety-zapaleńca. Wreszcie ostatnie porównanie nurtu Wisły do pożaru niezbyt jest (ze swoim wzrokowym charakterem) odpowiednie dla oznaczenia tego tylko, że ten nurt „szeroko sięga zgubnemi ramiony“. Mimo wszystko wiersz ten (dzięki trzeciej zwrotce głównie) ma niezaprzeczoną siłę.

Podobną romantyczną siłę ma także (naiwny zresztą) młodzieńczy wierszyk *Zapał* Włodzimierza Wolskiego. „Marzenia moje“, mówi tam poeta, „to szczyty Tatrów, a myśli moje to Wisły fala, kiedy szalona krami przewala“; a dalej: „Jak szara Wisła, kiedy w wściekłości szydzi z brzegowisk, obala domy, — jabym, ciskając gromy na gromy, szydził, zabijał, nie miał litości“. — Po tych wściekłościach Zmorskiego i Wolskiego uderza sentymentalność stosunku do Wisły innego „cygana warszawskiego“ — Seweryna Filleborna. W jego *Poranku* Wisła gra „hymn rannej swobody“, „jako śpiewna pierś wstydnej dziewicy“. Obrazy kobiecości panują również w osobnej jego odzie *Do Wisły*, ale kobiecość ta odrazu jest schautyzowana, w dwóch wierszach bowiem nazywa Filleborn Wisłę „ozdobną dziewicą“, „siostrą myśli i uczuć“, „matką“ i „piastownicą“; dalej nieco okazuje

się Wisła jeszcze „kochanką morza“ i „wielowładną panią“. Zaraz po tych wstępnych apostrofach mówi poeta do Wisły w słowach: „Srebrną piersią swawolisz z twoim brzegiem płowym“. Obrazowi temu niepodobna odmówić nowości i oryginalności, ale — o ile można go skojarzyć z obrazem „dziewicy“, a od biedy jeszcze i „piastunnicy“ — o tyle trudno zrozumieć, jak go mógł Filleborn złączyć z obrazem „siostry“, a zwłaszcza „matki“! Musiał to być więcej czuły człowiek, niż dobry artysta! Także i dalszy zwrot — o Wiśle, która „z rozprzęgłego łona“ wylewa wody „niby pierś ściśnięta łyzy... długo tajone“ — niebardzo nas artystycznie buduje. Treść (dość długiego) wiersza jest ta, że poeta lubi Wisłę w porze wiosennej, gdy smętnie i cicho płynie, a nawet wtedy, kiedy „szalona“ wylewa powodzią (choć nie może się wtedy powstrzymać od wyrzutu: „czyż nie lepiej w głębinie własnego łożyska młodym licom Mazurek służyć za zwierciadło!“); lubi patrzeć na nią rano i wieczorem, śledząc w niej grę blasków; lubi też słuchać głosów jej fal (rozdźnia „szumy“, „słodki szmer“, falę „cicho ciekącą“ i „głuche, przeciągłe szemranie“). Tak kontemplując Wisłę, poeta „marzy uczuć tysiącem“ i „dziwaczne płacze myśli“, a stan ten wyraża stylem, pożyczonym z *Marji* Malczewskiego („I cicho — pusto — niemo...“ „Ciało znika, myśl krąży, marzenia kołyszą“, „i dwa nieba — dwa światy pode mną, — nade mną“).

W bardziej klasyczne tony uderza Antoni Czajkowski, którego wiersz *Do Wisły* (drukowany po raz pierwszy w *Bibliotece Warszawskiej* w III tomie z 1841 r.) przeszedł do wypisów szkolnych i z całej „poezji Wisły“ pewno najbardziej się spopularyzował. Zwłaszcza znane stały się początkowe jego wiersze:

Nasza się Wisła ukochana toczy
Przez kraj pszeniczny, polisty, uroczy.

Wspomniawszy o „źródłach karpackich“, opisuje poeta brzegi, wśród których Wisła płynie: ich osiedla, pola, a zwłaszcza drzewa; napomyka o trzech wielkich miastach położonych nad Wisłą: o Krakowie, Warszawie i Gdańsku (zamek krakowski „chrzci ją swym obrazem“ i „świętym chryzmatem pamiątek“ namaszcza); potem opisuje wiślany lud flisów (co „w Wiśle się kocha, z Wisłą się nie swarzy“), żeglugę na Wiśle (z jej mieliznami), faunę wiślaną (szczupaka, „ptaszki“ i bociana), wreszcie przedstawia odmienny wygląd Wisły zimą (gdy jest „jak zwierciadło, jak srebrna tablica“) i w czasie wiosennych powodzi. Wiersz kończy się jakby „przesłaniem“ do rzeki, w którym poeta składa jej brzegom życzenie spokoju (które chyba tylko jako aluzję polityczną można rozumieć):

W starem korycie, o rodzinna rzeko,
 Niechaj spokojnie twoje nurty cieką,
 Niech na twoich błoniach, tak pełnych tęsknoty,
 Bóg litościwy da urodzaj złoty.

Rozmyślanie o Wiśle zresztą przez cały czas nasuwa poecie wyobrażenie rozległości („coraz szersza bieży“; „coraz szersza, coraz więcej pańska“; płynie „szeroko, wspaniale“), a zarazem spokoju („spokojna, cicha“; „płyniesz spokojna, płyniesz niespłoszona“; „cicha płyniesz w odwiecznym korycie“) i wreszcie bogactwa. Ten ostatni motyw, zaznaczony już w samym początku — we wzmiance o „kraju pszenicznym“ — szerzej jest rozwinięty w drugiej części utworu:

Wisło! ty niesiesz na twoim przestworze
 Nasze ziarniste, pozłociste zboże,
 I cynk srebrzysty, i sól, i gips biały,
 Wapno i jaja i świeże nabiały.

W poetyckim zachwycie dla bogactwa handlu wiślanego miał Czajkowski jednego tylko poprzednika: w Krasickim. To jednak, co tamten wyraził z klasyczną ogólnikowością (mó-

wiać o „krajowych dochodach“ i „żywiącym plonie“), Czajkowski, jak przystało na poetę romantycznego, przedstawił w szeregu szczegółów (niektóre nb. barwiąc kolorystycznymi epitetami). — Wiersz cały jest pięknym hołdem dla Wisły, a wywierałby jeszcze silniejsze wrażenie artystyczne, gdyby nie gadatliwy nieco ustęp o drzewach nadwiślańskich, niezbyt zręcznie parafrazujący znany opis drzew litewskich z *Pana Tadeusza*.

Bez oryginalności Czajkowskiego, ale z serdecznością silniejszą, przypominającą Żyglińskiego i Pola, mówi o Wiśle Karol Baliński (*Wisła*): zachwyca go ona blaskiem, a wzrusza jako żywy świadek cierpień narodu:

Patrz! u lackiej stóp stolicy
Jaka złota smuga trysła —
Brylantowo tak słoneczna
W fal ognistych błyskawicy!
O! kochana! o! serdeczna!
Wisła nasza! droga Wisła!
Ile kropel w nią upadło
Krwi i łez wśród mąk wiekowych,
Tyle gwiazd diamentowych
Rozpromienia jej zwierciadło.
Z głębi toni pieśń dobywa,
Psalmy szumi! hymny szumi!
Dusza polska je rozumi,
Lecz gdzie pierś, co je wyśpiewa?
Chryste Panie! Chryste Panie!

Baliński próbował „wyśpiewać“ jedną z tych „pieśni“ wiślanych w *Koniku Zwierzynieckim* (napis. 1842—1843 r.). Wisła tu „niezwykłym szumiąca pochodem, pogląda na Kraków oczami — falami“ i mówi — głosem niezrozumiałym dla cudzoziemców, ale zrozumiałym dla swoich. Baliński umiłował Wisłę bardzo. Wydając w Poznaniu w r. 1849 tomik swoich *Pism*, przypominał Wielkopolanom, że przyszedł do nich

„z nad brzegów naszej Wisły ukochanej“; malując zaś polityczne położenie narodu, posłużył się starą legendą o smoku wawelskim; powiada mianowicie, że „ten smok... żyje... — położył się przy sercu Polski“, „a Wisła, skrępowana u nóg jego, dąsa się i szaleje, że go pochłonąć nie może“.

6

Ze wszystkich atoli poetów XIX wieku najwięcej, zdaje się, Wisłę ukochał, najserdeczniej się z nią zżył i w najbardziej przenikliwych słowach o niej pisał Teofil Lenartowicz. „Niema jak nasza Warszawa“ — powiada w jednym z późniejszych listów swoich (do T. Zmorskiej) — „powiedz, że... jestem w każdym rybackim domku nad Wisłą“. O tem rozlurowaniu się od dzieciństwa w życiu rybaków i flisaków wiślanych świadczy już wiersz *Galary*, drukowany w 1842 r. (w *Przeglądzie Warszawskim* w t. III), a więc wtedy, gdy Lenartowicz miał dopiero 20 lat. Wiersz to — mimo pewien sentymentalizm — artystycznie dojrzały, pełen żywych szczegółów, a osobliwie uderzający swoim niezwykłym rytmem i budową stroficzną:

I dni całe i noce
 Wisła pędzi, belkoce
 Zrywa sasanki z łąk,
 Ku warszawskiej gna stronie
 Na przejrzystem swem łonie
 Sosny wiązane w pąk.

A w galarach chłopaki,
 Niby kaczki, wód ptaki,
 Szemrzą wiosły, jak skrzydel lot,
 Paplą, ciągną stadami
 Nad fal jasnych grzbietami
 Jak jaskółki, wróżbiarze slot.

W zmroku przy ognisku rozlegają się skrzypce, a flisacy śpiewają piosnkę, w której „żałosny jęczy ton“:

„Wisło, nasza kochanko!
Skąd tą szarą sukmanką
Piaszczysty kryjesz smug?

O ty matko rodzona!
U twojego to lona
Duszę nam wcielił Bóg.

Czy się ziemia zgniewała,
Coś tak zbladła, zsiniała,
Czy ci żal zalanych chat?
Nowe, schludne powstaną
I nad Wisłą kochaną
Długich dosięgną lat.

Nasze żony i dziewczki
Zanuą tobie śpiewki;
W twojej waniencie z ziół
Dzieci pływać nauczą,
U twych piersi wytuczają
Ozdobę naszych siól.

Jeno niechaj twe oczy
Czarna chmura nie mroczy
Ani modrych nie sępi fal,
Bo się serce zasmuca,
I pieśń słowo wyrzuca,
I lżę mętłą wyciska żal“...

Tak śpiewają i płyną,
Zwolna milkną i giną
Jak ceranki na wodnem tle...

Wisła pluszcze, podrzuci,
Niby z trawą się klóci
I gwiazdy w swem odbija szkle.

To umiłowanie życia flisowskiego i rybackiego i oglądanie Wisły jakby oczami flisów i rybaków wiele razy później jeszcze wypowie się w poezji Lenartowicza. W sześć lat po Ga-

larach w wierszu *Czego nam potrzeba* (w zbiorze *Polska ziemia*, 1848) pisze z zachwytem o Wiśle, „gdzie płynąc na tratwie flis przygrywa dziatwie i wiezie za morze mazowieckie zboże“. W pierwszej *Lirence* (1855) znajdujemy piosnkę *Nad Wisłą*, która przedstawia początek wiosny na naszej rzece i budzącą się w sercach orylów ochotę do żeglugi („Wisła się rznie do morza; a my dzieci tej wody na galary, a śmiało, ażeby aż zagrzmiało“, a „po wodzie, po szklistej wiatr powieje ojczysty“). Opisując *Jak to na Mazowszu* (*Poezje*, 1858), przedewszystkiem wskazuje Lenartowicz na Wisłę: „po szerokiem błoniu modra Wisła płynie“, a „na wodzie, na Wiśle, śród ciszy poranka, płynie łódź flisowska, jak szara cyranka, a za nią ładowne pszenicą galary, szum wiosel na falach, i śmiechy, i gwary“. Podobny obraz mamy w wierszu *Do Wisły* (1863): „Kiedy znikną lody, śniegi, niesiesz pełne w świat komiegi, gdzieś zamorskie żywić Niemce, żywić Niemce cudzoziemce, Wisło! moja Wisło“! W późnych jeszcze latach, siedząc w „pięknej Italji“, wspominał poeta z rozrzewnieniem tratwy wiślane pod Warszawą. Oto jak się zwraca do swojego miasta rodzinnego (w wierszu *Matko! moja matko*, druk. w *Wyborze poezyj* 1876 r.):

Miasto moje rodzinne, tyś nad Wisły brzegi
 Rozniosło domki swoje rybackie szeroko,
 Co jak dzieci wybiegły patrzeć na komiegi,
 Jak śmiało przecinają Wisłę modrooką.

Pomnę ja twoje ciepłe nadwiślańskie noce
 I te orylów głosy, zdaleka od Saskiej
 Dolatujące słuchu, i te wiosel pluski,
 Kędy wietrzyk na falach drobne zbiera łuski,
 A na nich gwiazd miljony drżą srebrnemi blaski.

Ileż razy, zdaleka od pałaców gwaru,
 Patrzałem upojony siłą twego czaru,
 Wisło, rodzinna wodo, jak na twym przestworze

To sieć rybacka дума, to ognisko gorze,
Gdzie moknie drzew spojonych długa giętka tratwa,
Na której słomą kryta pochyła się budka,
A na wicinach lega małodbala dziatwa
O wygodę nocleżną, gdy noc letnia krótka,
Więc i skrzypek przygrywa, aż gwiazdy pobledzą
Pierwsze promienie świtu — ciągnie się dym szary,
A owi niby dęby zadumane siedzą,
A tu już proporczyki wiewają galary,
Już rybitwa skrzydłami wodne fale muszcze...

Miał też Lenartowicz poetycką wrażliwość dla fauny wiślanej: w piosnce *Nad Wisłą* mówi o ptakach z brzegów rzecznych — o kuliku, bocianie („tęsknym do naszej rzeki“), wronie, kruku i skowronku; w wierszu *Do Wisły* (*Poezje*, 1863) — o „jaskółeczce“ i czapli. Żywsze jeszcze obrazki z życia tej fauny mamy w *Dzwonku* (*Poezje*, 1863). Oto — pod wpływem dzwonka, rozlegającego się nad rzeką, „rybie śni się zabawa, pod brzeg płynie ciekawa, kędy raka zobaczy, co ją godnie uraczy. A trzciniak się spodziewa, że słowika prześpiewa“.

Tak wielki miłośnik Wisły nie mógł pominąć i legend wiślanych. W legendowym kalendarzu *Święta Praca* (z *Nowej Lirenki*, 1859), opowiadając, zgodnie z wyobrażeniami ludowymi, jak to święci zajmują się gospodarstwem na niebie i ziemi, mówi, że i „Wisła, ta nasza rodzinna rzeka, za jednym świętym długo też czeka“, czeka mianowicie za św. Grzegorzem; dopiero gdy nadejdzie dzień tego patrona, „pękają lody i Wisła płynie“; przedtem, choć oryl wygłodzony często na brzeg wychodzi i woła: „Matko, idźmy już w drogę“, Wisła odpowiada: „Chociażbym rada, to ani razu, z nieba, widzicie, czekam rozkazu“. — W wierszu *Do Wisły* (1863) mamy legendarne wiślane topielice, które „w noc białą“ „prze-glądają zziębłe lice, przecierają ciemne oczy, przez które się piasek toczy“. — Dwukrotnie też rozwijał Lenartowicz średniowieczne podanie o Wandzie. Pierwszy raz opracował je

w młodych latach w *Szopce* (1849), wprowadzając jako jego aktorów ulubioną faunę i florę wiślaną i modyfikując dotychczasową treść jego motywem owidjuszowskiej metamorfozy Wandy w mgłę. Występuje tu Wanda sama i w długim monologu opowiada swoje dzieje. „Gdy się cieszył naród cały“, ona rzuciła się w „modrą Wisły wodę“, aby odpłacić się „dobrym bogom“ za to, że jej sprzyjały w walce ze strasznymi wrogami. „Hej, w pałace brylantowe, w ściany kryształowe, pękła szyba wody biała, gdy panna spadała“. „Kiedym na dnie odprawiła swoje ślubne gody, biała brzoza mi śpiewała, zwieszona u wody. A druzbowie moi byli i żółwie i raki, złote rybki mi służyły, a cesały krzaki“. Gdy potem rybacy wyciągnęli Wandę, z „niebieskiej topieli“, „wieszczkowie“ grali na lutniach, a panny śpiewały.

„I zawołał dzień rumiany:

Toż to moja panna.

Odtąd ja na brzeg wiślany

Wstaję — mgła poranna.

Lazurową mam sukienkę,

Zna mię flis żeglowny;

On to śpiewa mi piosenkę

W poranek czarowny.

Ja po fali przelatuję,

Tęskliwa dziewica,

Aż mi słońce wycaluje

Pochmurzone lica“...

Nie ma już takiej oryginalności powtórne opracowanie podania (*Wanda*) z 1876 r. (druk. w *Wyborze poezyj*). I tu są potrącone motywy mitologiczne (Wanda strzela z łuku tak dzielnie, „aż topielice, boginki, wile, włos mokry wlokąc, wyszły na chwilę, i Flins, bóg, który rządzi oryle“), pozostają jednak bez rozwinięcia. Rzecz cała jest traktowana jak historyczna opowieść. Wanda ma naprzód sen, w którym śni jej

się, „że schodzi pod modrą Wisłę“ (upřednio żegna się ze wszystkimi „domowymi kątami“ i wtedy Wisła zdaje się jej stopy całować); potem sen ten realizuje się: Wanda topi się przez wdzięczność bogom za odniesione zwycięstwo: „W wiślaną z koniem rzuci się fal. Srebrnej się wody fale rozbryzną. »Cześć tobie, starych Chrobat ojczyzno!!!«“

Pękły podwoje szklanego łoża,
 Gdzie na dnie złota świeci się zorza;
 Teraz jej drużki łoża wyścielą,
 Białym księżycem ściany wybielą.
 Chór złotych rybek senną otoczy.
 Jutrzenka gwiazda w niej się zakocha,
 Śpiewak ją wyśni, słowik wyszłocha.
 Nogi jej [w] wikle rokita skryje,
 Pierwszy co rano promień obwije,
 A wieczna sława i wieczny żal
 Wleją się w bełty Bałtyku fal.

Tak malowniczo i suggestywnie jeszcze nikt dotąd starego kronikarskiego podania z Wisłą nie zespolił, jak Lenartowicz w zakończeniach tych obydwóch utworów o Wandzie (choć w drugim nieco przeszkadza osobliwe użycie wyrazu „bełty“ w wierszu ostatnim). — Piewca starych legend wyteęsknił sobie i własną legendę wiślaną w wierszu *Do Wisły* (1863). Przypomniawszy, że na dnie Wisły leży i czerwona czerska wieża, i Szwedy w całych zbrojach, „ach, i polskich broń żołnierzy“, zwraca się poeta z prośbą do Wisły:

Wykołysz mi, proszę, żywo,
 Taką rybę, morskie dziwo,
 Coby z głębi twoich fali
 Wychodziła na Moskali
 Z jaszczurową szablą krzywą,
 Wykołysz mi takie dziwo,
 Wisło! moja Wisło!
 A ja za to w szczęśnej dobie

Na fujarze zagram tobie,
 Aż poleci na wsze strony,
 Przez bór ciemny, gaj zielony,
 Wisło! moja Wisło!

Wiersz ten nie był pisany „w szczęsnej dobie“, bo w r. 1863. Pora ta szczególnie zespałała przywiązanie poety do Wisły z uczuciem narodowem. Wisła wtedy wydaje mu się „wstęgą“, którą Bóg Warszawę powiązał z Krakowem (*Warszawa i Kraków*, 1863). Nieszczęścia narodu jeszcze powiększały tęsknotę poety, przebywającego zdala od swej „domowej Wisły“ (jak ją nazywa w *Chorałwi Słowiańskiej*, pisanej na krótko przed śmiercią, a dopiero pośmiertnie wydanej). Porównywa on siebie w jednym wierszu (*Żóraw*, w zbiorze *Echa Nadwiślańskie* z r. 1872) do żórawia, co „brzeg pożegnał wiślany“, i poleciał daleko, i marzy, by znów kiedyś do swojego kraju powrócić. Wspomnienie Warszawy i Wisły ma dla niego urok taki, że mu, jak mówi, „tych czarów piękna Italja nie skłóci“ (*Matko! moja matko*, 1876). Ciągle też wrywają mu się tęskne okrzyki. „Do Wisły, do Wisły, — oj tęskno mi do niej!“ woła w wierszu *Jak to na Mazowszu* (1858). W późnym wierszu *Widzieć Neapol* (ogłoszonym pośmiertnie 1895 r.) ze zniechęceniem mówi: „Co mnie Neapol?“ On chce Polskę widzieć, tam dla niego piękności prawdziwe: „To mi poszumi Wisła moja płowa, to zahuluje galar od Krakowa“... Rozrzewnienie poety wyraża się czasem w krótkiej modlitwie do Boga („Pobłogosław Wiśle naszej, której woda słodka“; *Branka*, 1867), czasem w krótszym jeszcze wykrzykniku („Oj! topolo zwierzyniecka! Oj! Wisło jedyna“; *Marcin Borelowski Lelewel*, 1872); czasem nasuwa obraz całego krajobrazu nadwiślańskiego, jak w *Improwizacji do polskich artystów*, napisanej w Porto d'Anzio 1859 r.:

A za zamkiem na tarasie,
 Skąd na Wisłę widok długi,

Skąd widać wieśniacze plugi,
I jak pastuch bydło pasie,
I drzew kępy rozrzucone,
Wszystkie zielone, zielone.
Tylko Wisła w barwach nieba
W swem łożysku się koleba
I z nieporęczkami bory
Długie wieździe rozhowory.

Zdawna upowszechnione były w naszej poezji zwroty, w których Wisła była wymieniana dla zobrazowania niezmienności, czy długotrwałości (już Kochanowski, pisząc o Firleju, powiada, że jego sława trwać będzie „póki Wisła, póki Niepr popłynie“, *Fragmenta*, 38; Kochowski w *Żałosnej walecie z odjeżdżającym Janem Kazimierzem* upewnia, że „ojczyzna nie zapomni króla, póki pić będzie swą Wisłę Sarmata“; później niezliczone ilości razy warjowali ten pomysł inni poeci). Lenartowicz posłużył się tym prastarym motywem dla wyrażenia swojej wiary w przyszłość narodu (w tejże *Improwizacji* 1859 r.):

Cicho, cicho, ukróć fale,
Patrz, wiślane płyną fale;
Jak ta Wisła nie przepłynie,
Tak ta Polska nie zaginie.

Wobec tego wielkiego znaczenia, jakie w dziełach „lirnika mazowieckiego“ posiada Wisła — przez swój krajobraz, przez swój lud flisacki, przez wątki legendowe i uczuciowe skojarzenia — piękny hołd jego sercu złożył i trafne zrozumienie jego poezji okazał Kazimierz Przerwa-Tetmajer w wierszu *Na pogrzeb Teofila Lenartowicza*, powiadając:

Więc niech mu lekki będzie sen
nad wodą Wisły siwej — — —

Nie oddał mu natomiast całkowitej sprawiedliwości inny poeta, Jan Kasprówicz (w pięknym zresztą studjum *Liryka Teo-*

fila Lenartowicza, 1905), ganiąc go za ubóstwo kolorystyczne. Zapewne, Lenartowicz nie jest kolorystą bardzo bogatym i istotnie, jak to Kasprowicz zaobserwował, rzeka Wisła przeważnie jest u niego „modrą“. Wszelako nie jest tak zawsze. W *Galarach* ma ona „szarą sukmankę“, a potem „zbladła, zsiniała“; w *Wandzie* woda jej jest „srebrna“, w *Brance* i w *Trzecim Maja* (1891) „sina“, w *Chorągwi Słowiańskiej* „siwa“, w wierszu *Widzieć Neapol* „płowa“. Co więcej, Lenartowicz umie widzieć w niej jednocześnie kilka kolorów, co dotąd potrafilo tylko: ks. Izabella Czartoryska, Wasilewski i w skromnej mierze Żygliński. W wierszu *Czego nam potrzeba* (1848) Wisła jest „siwa u brzegu, a modra zdaleka“. Trzema aż kolorami mienia się fale „poszumnej Wisły zbożopławnej“ w poemacie *Dzwon Zygmuntowski* (w zbiorze *Ze starych zbroic*, 1870): „fale onej ni to kmiecie garną się pod tę zamku skałę, modre, to siwe, to raz białe“. Tak więc i pod względem kolorystyki musi być Lenartowicz uznany za poetę Wisły pierwszej jakości.

7

Życie flisaków wiślanych, z taką serdecznością przedstawiane przez Lenartowicza (a, jak wiemy, także i przez Pola), zaciekaowało i innych poetów na początku drugiej połowy XIX wieku. To zainteresowanie względem tematu, od czasów Klonowica nie podejmowanego, wyjaśnić zapewne należy ogólnym wzrostem zainteresowania dla życia ludu. — W *Pismach różnych wierszem* Stanisława Jachowicza, wydanych w 1853 r., znajdujemy *Pieśń Flisa*, która, jak się zdaje (z rymów i zwrotów niektórych), jest literacką przeróbką prawdziwej ludowej piosenki flisackiej, zanotowanej przez Pola w „obrazie“ *Na Groblach*. — Potrąca o życie flisackie Władysław Ludwik Anczyc, przedstawia je opera jedno-

aktowa Moniuszki *Flis* ze słowami Stanisława Bogusławskiego (1858). — Melancholijny, z balladowem zacięciem, obrazek *Z tematu ludowego* kreśli Władysław Ordon (*Poezje*, 1869). Jego początek, z obrazem Wisły, jest charakterystyczny dla stylu, który wówczas coraz bardziej się upowszechniał, a w którym tradycyjne ozdobniki klasyczne (epitety, metafory i t. p., traktowane już jako czysty konwens literacki) splatają się z romantycznymi wylewami sentymentów w rozwlekłą gawędę: „Pod siwą olchą, o zorzy wiosnowej, smętna Kasiénka z Jankiem się zegnała, a stara Wisła na swej fali płowej podróżne tratwy wdzięcznie kołysała“ i t. p. Jasio pojechał, Kasia go przez długi czas wygląda, lecz (znowu wedle ustalonych klisz literackich) „nic, jeno Wisła szemrzająca się toczy, nic... tylko puszczyk śmieje się w dębinie“.

Tak pisują o Wiśle libreciści i gawędziarze. Nie pisze o niej natomiast prawie nic największy poeta polski drugiej połowy XIX stulecia, Cyprjan Norwid. Jego *Wanda* (1852) zupełnie o motyw terenowy nie potrąca, tyle tylko, że z „pola pod Krakowem“, na którem rozgrywa się obraz VI, ma być „widać płynącą Wisłę i brzeg spadzisty“. W poemacie *Rozebrana Wisła* jest wymieniona tylko, pospołu z Wartą i Nidą, dla uprzytomnienia geograficznego położenia Polski.

Sympatyczny poeta zaścianków litewskich Ludwik Kondratowicz zobaczył Wisłę po raz pierwszy w r. 1858, odbywając wycieczkę do Wielkopolski przez Warszawę, i opisał ją we *Wrażeniach pielgrzyma*. Uderza go ona jako „gwałtowna, szeroka i płowa“. Niemen i Wilja wydają mu się w porównaniu z nią ciche i skromne. Wisła ma „namiętność w drzeniu fali, majestat w postaci“, a w szmerze jej wody jest „groźba“. „Lecz w sercu pielgrzyma jakaś miłość dla Wisły, jakaś cześć rodzima, jakaś radość nieznaną ogarniać go pocznie, że ten kraj wymarzony ogląda naocznie“. Jest to jedyna w literaturze naszej relacja z wrażeń prawdziwego poety, który

w dojrzałym wieku oglądał Wisłę dopiero po raz pierwszy. Opisując po Wiśle Warszawę, porównywa ją Kondratowicz do dumnej piękności, która „w zwierciadło swojej Wisły popogląda z wysoka“. — Podobne porównanie do samej Wisły zastosował nieznany bliżej, a — tak samo, jak Kondratowicz — z kresów pochodzący poeta A. S.—S., opisując w sonecie *Widok z nowej drogi na Wisłę* (*Poezje*, t. II, 1852). Otóż Wisła, gdy patrzy się na nią z Nowego Zjazdu, „jak młoda Warszawianka, od ciekawych wzroków dno zasłania mgłą modrą“. „Ale gdy noc zapadnie“, — tu dopiero porównanie robi się intrygujące — „wtenczas wód krynica otwiera pierś lubieżną, a z jasnych obłoków schodzi srebrny król nocy do modrych potoków i w drżącej wód głębinie jasne muska lica“. Stary zamek „popogląda obojętnie na wód zalecanki“. Lubieżny obrazek byłby wcale wdzięczny, gdyby nie dwa ostatnie wiersze, w których — chyba dla zaokrąglenia sonetu, ale ni w pięć, ni w dziewięć — „z głębi wód burzliwych szemrzące syreny świeżych ofiar wylewu wspominają treny“. Sonet ma dzięki temu 14 wierszy, ale efekt pierzchnął.

Jak u Kondratowicza ujmuje nas wzruszenie dla Wisły oglądanej po raz pierwszy, tak niemniej ujmujące jest wzruszenie *Mieczysława Romanowskiego* dla Wisły niewidzianej (w wierszu *Na Czarnej Górze*). Uwagę poety, rozmyślającego „na złomach skał“ karpackich, przykuwa zbliżający się obłok:

Cicho — ten złoty obłok, co płynie jak fala,
W białej Wiśle pil wodę, z Wisły niesie wieści.
Zbliża się — od promieni słońca się zapala.

Podobnie jak Mickiewicz uwierzył tradycji, że Wisła jest „płowa“, Romanowski, również, zdaje się, nie znający Wisły, przyjął tradycję, że jest ona „biała“.

Dużo o Wiśle pisał płodny poeta *Władysław Tarnowski* (Ernest Buława). W jego *Poezjach studenta* znajdujemy

Tren do Wisły (napis. 1854 r.), wypełniony głównie wspomnieniami o młodości spędzonej w Krakowie: o „cichej... Zwierzynieckiej skale“; o galarach; o „rybkach złocistych“, co „pluszczą igrając z łódką nowiu w fali“; o „prastarych, wieczystych... topolach nadwiślańskich“; o „starych lipach, macierzyńskich, świętych“, które — jak Wasilewskiemu, zapewne nie bez jego wpływu, — zdają mu się „smutkiem rozbioru wzrosłe i rozpięte“; wreszcie o głosach dzwonów, rozlegających się wieczorem nad Wisłą: z Tyńca, z Bielana, ze Zwierzynca, z Wawelu, ze Skalki: „O! każdy z dzwonów twoich, grodzie stary!... dzwoni mi serca w piersi akkordami“. I dalej:

O! pływ, pływ Wisło!... słyszę ciebie duszą!

Jak płaczesz tam po Polski mej obszarach!...

Wiersz kończy się prośbą do Wisły, by błogosławiła lud: aby znalazł siłę do czuwania — „aż w godzinę czynu każdemu Polska zagrzmie: Powstań synu!“ — W innym utworze (*Wieczór nad Wisłą*) rzeka staje się symbolem terenu, z którego poeta śle pozdrowienie do braci „nad Dnieprem, Horyniem“... Podobnie jest w dwuwierszowym epigramacie *Wisła*:

Wspaniała — cicha — z Tatrów do Bałtyku fali

Milczy — jak matka, co się krwi syna użali!

Tło akcji stanowi Wisła w powiatce Tarnowskiego „z podań krakowskiego ludu“ p. t. *Pacholę zwierzynieckie* (napis. 1857 r.). Znowu tu „szumią lipy i topole — wkoło klasztoru baszt zwierzynieckiego“, i znowu słyszymy o dzwonach. Osobny przypisek mówi o starym pękniętym dzwonie, w który „uderzają siedmkroć w przestankach siedmiu Ave Maria“. „Kto chce — czytamy — mieć uzmysłowione pojęcie tego słowa *groza*, niech posłucha w sobotę wieczorem, jak dzwon ten, kończąc harmonję dzwonów nadwiślańskich, dzwoni za utopionych w Wiśle“. Niestety, sam poemat bardzo słabo tę grozę oddaje. Nie brak w nim nawet mimowiednego komizmu

(„Nad wodą cisza — krzyże i mogiły, — a dzwon pęknięty — warknął z całej siły!“ i t. d.).

Najwięcej o Wiśle — na ilość — nietylko na swoje czasy, ale wogóle przez cały czas istnienia literatury polskiej, napisała Deotyma. W pierwszym zbiorze jej *Improwizacyj i poezyj* (1854) raz tylko „wody Wisły drżą w weselu“ i raz są wspomniane „zwierciadła Wisły“, zato już w tychże *Improwizacyj i poezyj* „poczcie drugim“ (1858) mamy kilka rzeczy o Wiśle. Mamy przedewszystkiem opracowanie legendy o krzyżu w katedrze warszawskiej (*Krzyż i wojak*). Krzyż ten, wrzucony gdzieś na wschodzie do studni przez jeńca tureckiego (pragnącego uchronić świętość przed zniewagami bisurmanów), przez jakieś „wodne pod ziemią żyły“ czy dzięki pomocy anielskiej wypłynął na Wisłę („białą“) i znalazł się w Warszawie wkrótce po powrocie owego jeńca; „wojak błogosławiony“ zawiesił krzyż u Fary. Mamy także w tymże zbiorze poemacik *Na statku parowym na Wiśle*, który zresztą jest pochwałą statku parowego, a nie Wisły: wierzba nadbrzeżna, piasek i rybka żalą się tu — każde w osobnej strofce, — że muszą być uległe woli rzeki, ale kiedy się zjawia człowiek, umiejący wodę w parę zamienić, rzeka sama posłusznie przyjmuje „żelazne jarzmo“. Mamy tu wreszcie osobną apostrofę do Wisły, do której „wieszczce“ daje pretekst obraz Lessera, przedstawiający wydobycie zwłok Wandy (*Pracownia malarzka Aleksandra Lessera*): „Wisło! matko Laszek! Wisło! ujście wszystkich łez tęsknoty, zwierciadle duszy w weselu, kobiercu modry i złoty, lśniący pod stopą Wawelu“. Nazwanie Wisły „kobiercem modrym i złotym“ pochlebnie świadczy o zmyśle kolorystycznym Deotymy; dlaczego Wisła występuje tu w charakterze protektorki feminizmu, jako „matka Laszek“, to tłumaczy treść obrazu Lessera, wyobrażającego Wandę po bohaterskim jej zgonie (Deotyma nazywa ją „naszą Dydoną“ i jeszcze bardziej zklasyczna „ziemi i wód dziecię-

ciem“ i „bóstwem piękności zranionem“). Motyw Wisły pośrednio potrąca tu jeszcze elegja na śmierć Kajetana Koźmiana (*Świątynia wspomnienia*): „jego skroń dotąd jak dno Gopła jasną oblał zmrok siny jak Wisła“. Jako „modra wstęga“ określona jest Wisła w *Wojnie Olbrzymów* (1860) w przeciwstawieniu do „zielonej taśmy Odry“. — W parę lat potem (1864—5) napisała Deotyma ogromny dramat o *Wandzie* (wydany dopiero 1887 r.). Wisła jest tu „niebiesko-licą“ nazwana przez Chór (i znowu kolorystycznie zestawiona z zielonością — tym razem Wawelu), żadnej wszelako roli krajobrazowej nie odgrywa; zato przechadza się po niej (w akcie V, w scenie 11) „Duch narodowy“, któremu (w scenie 13 tegoż aktu) poświęca się Wanda. Utopienie się w Wiśle poprzedzone jest przez dłuższy monolog i wrzucenie do wody wieńca dziewiczego, któremu to aktowi towarzyszą słowa, rozbrajające, jako okaz patosu połączonego z czystym prozaizmem: „Tobie, Duchu narodowy, rzucam wianek mój dziewiczy“. Trudno było znaleźć wyrażenie bardziej martwe, tak, jak zapewne trudno było napisać dłuższy dramat o Wandzie. Na piątym akcie jeszcze się ten dramat nie kończy; następuje epilog, przedstawiający uroczystość wianków; była to uroczystość żałobna, odtąd staje się uroczystością Miłości, o czym oznajmia specjalny „Głos Miłości“. Ostatnie wiersze nie należą już do dramatu, lecz pochodzą od samej poetki: „Wanda leży w naszej ziemi, — szumi Wisła siwa. Z wody wianek się wynurza, — z serca pieśń wypływa“. Pomimo tych upewnień autorki nie wyczuwa się „serca“ w tem wszystkim, trudno też ten kolosalny dramat wziąć do serca, zwłaszcza zaś te niemożliwe uosobienia „Ducha Narodowego“ i „Głosu Miłości“. — W *Gonitwach w dolinie Prądnika* (napis. 1866 r., wyd. 1899) Wisła jest przeważnie wspomniana jako szczegół sytuacyjny („Nad niebieskim Wisły prądem co tak dziwnie tam się wije?“ i t. p.). — Ogromną zato rolę gra Wisła w poemacie *Wyszymir* (1860). Tę „opo-

wieść czarodziejską 690—698 r.“ osnuła autorka na wzmiankach Kadłubka i kronikarzy XVI w. (Bielskiego, Kromera i Gwagnina), o wojnach morskich Polaków i o księciu ich Wyszymirze, oraz na wyobrażeniach o mitologii polskiej, wedle których cześć dla boginek wodnych miała stanowić „najprostsze i najstarożytniejsze nabożeństwo naszych pogańskich praojców“. Bohaterką poematu jest właśnie „bogini Wisły“ Wisława, a jego treścią miłość jej do pięknego i śmiałego rybaka Wyszymira. Miłość ta jest wzajemna. Wyszymir, pragnąc być nazawsze razem z boginią, wywalcza sobie (stosownie do jej wskazówek) nieśmiertelność na ziemi przez świetne czyny: zostaje „książęciem Lechitów“, buduje wielką flotę i gromi Duńczyków, którzy napastowali Pomorze. Za te zasługi otrzymuje koronę bogów i zostaje „monarchą Wisły“. Władztwo to zresztą oddaje z rozkoszą „pod Wisławy wolę“. I dotąd nieraz „w ciche letnie noce“, „widać na Wiśle wielką konchę białą“, a w niej dwie postaci: to właśnie Wisława i Wyszymir; „ich strój się modrzy z pod świecącej sieci“, nad nimi trzepoce żagiel z promieni księżycowych, „a przez ich rzewne, przezroczyste lica wieczną jutrzenką nieśmiertelność świeci“. Poemat jest ujęty w cztery bardzo długie pieśni. Krajobrazowe ujęcie Wisły mamy właściwie w dwóch miejscach tylko: raz, gdy Wisława ukazuje ją kochankowi od strony Bałtyku (po otworzeniu kryształowym kluczem „podwojów“ jej ujścia): „za bramą błysła przestrzeń świecąca wstęgą niezmierną, wycięta niby iskrzący krużganek; to była Wisła, nasza święta Wisła!“; drugi raz, gdy „rzesza lackich łodzi“ „z różowo-modrych ujść Wisły wychodzi“. Po raz drugi w twórczości Deotymy spotykamy się tu z oryginalnym kolorystycznym określeniem Wisły. Z żywą kolorystyką i świetlistością (które świadczą o przejęciu się przez Deotymę poezją Słowackiego) przedstawione są też kilkakrotnie zmieniające się w toku poematu stroje Wisławy. Oto pierwszy: „jej suknia długa, szum-

na, niezmierzona, niebieska, w szkliste przetykana nici, stufarbną muszlą przepięta u łona, stufarbną tęczą ściśnięta w kibici, jak wielka fala jej kształty opływa“. Cóż, kiedy wygląd samej bohaterki już od pierwszego jej wystąpienia gruntownie nas do niej zniechęca! Już pierwsze wiadomości, że świeci ona przez zarośla, że „wszystkie jej członki są nawskróś przezrocze“ „jakby kryształowe“ i że „w ruchach wydają brylantowe dźwięki“ każą nam zająć wobec niej postawę Grabca, otrząsającego się na widok stworzenia „z mgły i galarety“; nie poprawia wrażenia szczegół, że „w jej obliczu widzisz najwyraźniej stu-kolorową grę jej wyobraźni, stu-gałęzi-
ste rozrosty jej myśli“; kiedy zaś dowiadujemy się, że Wisława, „gdy się w największą potęgę rozrośnie [a więc najwidoczniej może się zmniejszać i powiększać!], dotknięciem jednej kryształowej ręki sięga po Bałtyk, drugą po Karpaty“, ogarnia nas wręcz obrzydzenie, i od tej pory cały romans tej kryształowej rozdymającej się olbrzymki z rybakim Wyszymirem wydaje się czemś potwornem i nieznośnem. Od tej chwili (a jest to dopiero początek dzieła) czytanie dalszego ciągu staje się bardzo uciążliwe; komplementy, które Wisławie prawią ryby („Pani Białych wód lackich! Ty, co zwierciadła nigdy się nie lękaś“ etc.) i detale miłości kochanków (co „po siedem godzin w milczeniu pędzili i tylko wzrokiem od chwili do chwili dziwnie wymownie z sobą rozmawiali“): wszystko to tylko irytuje. Bezwątpienia jednak ten nieznośny *extérieur* „bogini Wisły“ należy sobie tłumaczyć nie przewrotnością wyobraźni Deotymy, ale raczej jej słabością i zupełnym w niej brakiem poczucia plastycznego (co się dziwnie łączy z żywym wcale zmysłem kolorystycznym): stąd wynika, że nie umie ona wyraźnie oddzielić cech postaci bogini od cech wyglądu rzeki, a przeciwnie — niefortunnie je zbliża i miesza. Potwierdzenie tego domysłu znajdziemy w jednym ze strojów Wisławy; będąc wtedy gniewna, „głowę owiła kry śpiczastej

splotem“ (co za koncept!), „a ta korona, ostra, żółto-sina, co chwila z głuchym pękając łoskotem, coraz to w inne kształty się wycina“. Potwierdza to dalej wzmianka o Wiśławie (w opowiadaniu bożka Prądnika), że „gdy wstanie z wojną, cały kraj Lecha kona w jej rozlewie“! Potwierdza to też dłuższy ustęp o dopływach Wisły (najniepotrzebniej pomieszczany dotąd w wielu wypisach i antologjach). Wiśława w pewnej chwili zwołuje „swoje lennicze bogi i boginie“; na jej wezwanie schodzi się „radosna młodzież“ i poważne bóstwa; każde ma cechę swojej rzeki; Narew np. jest przedstawiona według tradycji Długosza (opracowywanej już przez Klonowica i Wężyka): „cała upowita w płaszcz tkany złotem, ciemno-szmaragdowy; Narew tak dumna, że, gdy Wisłę wita, zarzuca ciemny fałd opony swojej na modrą suknię, co spływa z królowej“; czasem atoli zupełnie nie wiadomo, czy mamy do czynienia z boginią-personifikacją, czy z samą rzeką, i wtedy staje się bezradnie przed zamąconymi obrazami; mniejsza już, że bogini-Pilica jest „szafirowo-lica“ (i przez to obrzydliwsza jeszcze od Wiśławy), ale co począć z „młodziuchną Nidą“, która „podobna kwiaciarce, biegnie przez łąki i do swych wybrzeży [?], jak do koszyka, zsypuje wiązanki ze złotej ruty, bzu i macierzanki“? Kobieta to czy rzeka? Jeśli rzeka, to poco młodziuchna i poco zbiera kwiaty? Jeśli kobieta, to co znaczą „wybrzeża“? Jeszcze dziwniej jest z Bugiem, który codziennie „w wieniec statków ładowny pszenicą się stroi“, lub z Drwęcą, która „w winnice i róże i kłosa kwitnące czoła swych brzegów okręca“ (nietylko „brzezi“, lecz jeszcze mają „czoła“!). — O wiele bardziej artystycznie zwarty i wymowny jest obraz Wisły w pośmiertnie wydanym fragmencie poematu Deotymy Kościuszko, choć i tu personifikacja nie jest wyraźnie wyodrębniona od personifikowanej przyrody: oto „ogród“ pięknej ziemi krakowskiej: „Środkiem ogrodu Wisła, jak młoda kró-

lewna, idzie z wolna, białemi żaglami powiewna. Płaszcz za nią modro-złoty bez końca się toczy, a kwiaty jej po brzegach zaglądadają w oczy, kwiatów mnóstwo“. Krótki ten obrazek sprawia prawdziwą ulgę po potwornościach *Wyszymira*. Płaszcz „modro-złoty“ świadczy zarazem, jak przez cały ciąg długiego życia nie zmieniło się spojrzenie Deotymy na barwy Wisły, bo jako „kobierzec modry i złoty“ scharakteryzowała ją już w 1858 r. *Summa summarum*: to skombinowanie modrości ze złotem i modrości z różowością (w *Wyszymirze*) jest najoryginalniejszym wkładem Deotymy do „poezji Wisły“.

Niegorszą od Deotymy poetką, choć dużo mniej wysławianą, była Seweryna Pruszkowa-Duchińska. Pochodziła ona z Kujaw i „domową rzeką“ jej była Bzura; o niej też wspomina najczęściej i najczulej. Ale myśli także nieraz i o Wiśle. Śnieg, widziany w Paryżu (*Zima w Paryżu*), przypomina jej Wisłę odrazu: „Gdzież ja? pytam — czy w Warszawie, czy nad moją białą Wisłą?“ Poświęca Wiśle przedewszystkiem cały 10-stronicowy wstępny rozdział swojej „powieści poetycznej“ *Powisłe* (wyd. 1855, a powtórnie 1857). Jest to rzecz wcale ciekawa, przedewszystkiem dlatego, że nigdzie bodaj we wcześniejszej literaturze nie mieliśmy tak rozległego opisu krajobrazowego, uwzględniającego zmianę oświetleń.

Równiną Mazowsza, od wieków, wspaniale

Wzdłuż Wisła rozlewa szerokie swe fale;

A miękko usłane łożysko piaszczyste

Ubiela i mąci tak lono jej czyste,

Że ani chmur kłęby, ni błękit pogody

Nie śmieją się przejrzeć w zwierciadle jej wody.

Lecz kiedy gasnący na niebie blask słońca

Widnokrąg zrumieni od końca do końca:

Naonczas i Wisła oblicze ponure

Poważnie w monarszą przywdzieje purpurę.

Krajobraz wyraźnie jest umiejscowiony — na Mazowszu; „szerokie fale“ nie są tu frazesem, ale informacją geograficzną; cały dalszy opis jest charakterystyką rzeki, zastępującą dawne klasyczne epitety („białej“, „płowej“ czy „mętnej“). Potem przedstawia poetka, jak wiatr „marszczy i kłóci“ rzekę, jak ona „pianą wzburzona“ aż kipi, jak później „powiew na pola i lasy ucieka“, a Wisła „znów płynie do morza, poważna i biała“. Dalej mamy obraz wieczoru i mgły:

Już słońce pomału za lasy zapada,
 Nad rzeką się w górę podnosi mgła biała,
 Świat boży wokół spowija mrok siny

 I coraz czarniejsze roztacza noc cienie

 I tylko pocichu gaworzy coś woda.

W jakiś czas potem znów „pogwiznął wiatr“ i oto jeszcze jedna zmiana w krajobrazie:

A księżyc pomału roztacza swe koło,
 Okrążon gwiazd wieńcem; i zwolna mgła biała
 Na wody powierzchni pajęczko osiada.
 Znów Wisła do głębi wzruszona i drżąca
 Odtwarza niekształtnie oblicze miesiąca,
 A gwiazdy, odbite z górnego przestworza,
 Płasają pośrodkiem chłodnego jej łoża.

Tak odmalowawszy Wisłę, przedstawia Duchinińska jej potęgę, posługując się szczegółami już przez Klonowica we *Fli-sie* użytymi: o tem, jak to Wisła wyrывa z korzeniami stare dęby, jak zalewa ostrowy, kępy i ławice piasku (i tylko przed skałami rafami ustępuje). Parafrazując też Klonowica, mówi o dopływach Wisły:

...siła rzek wartkie zbogaca jej łoża,
 I jedno się Narew zjednoczyć nie może

Z białemi jej wody, lecz harda a sina,
Niesforne wciąż wężem jej nurty przecina,
Aż gniewna królowa odtrąca ją wzajem,
A Narew do morza ubiega *nogajem*.

(Jak widzimy, nie powtórzyła jednak Duchcińska niewolniczo barw klonowicowskich, zmodyfikowała też podanie o kłótni Wisły z Narwią; według dawniejszych opracowań Narew sama uciekała z pod Gniewa). Zapoznając czytelnika z Wisłą, przedstawia mu też Duchcińska flisaków, mówi o ich życiu, o kulcie dla św. Barbary, o ich muzyce i pieśniach. Flisak tylko, któremu tratwa była kolebką, i którego „wicher... do snu kołysał skrzydlaty“, rozumie zaklętą pieśń Wisły, owe tajemne dziwy, które rzeka wciąż „spowiada“: o topielcach, o wodnicach... Jest to więc opis Wisły wcale urozmaicony: mamy w nim krajobrazy, szczegóły realne, charakterystykę flisów i folklor. — Na motywach folkloru, zresztą dowolnie rozwiniętych, osnuta jest także fantastyczna powiastka Duchcińskiej *Zaklęte słowo* (ogłoszona w zbiorze jej *Pism* 1893 r.). Junak, bohater jej, zostaje kochankiem królowej morza; na ich gody weselne schodzą się z hołdem rzeki (upersonifikowane) między niemi i Wisłą:

Wisła z kłosistym wieńcem na głowie,
W bieluchnej szacie żniwiarka hoża,
Złote swe plony niesie do morza.

Warto odczytać te wiersze, zwłaszcza ustęp o dopływach Wisły, aby go porównać z analogicznym ustępem z *Wyszymira* Deotymy i przekonać się, jak to, co Deotyma zamieniła w skłębiony chaos szumnych słów, przez Duchcińską zostało przedstawione, wprawdzie skromnie, ale z taktem artystycznym.

W czasie bliskim daty wydania *Powiśla* i *Wyszymira* Wisła została uczczona także osobnym poematem Pomorzanina. Po-

morzaninem tym był prowincjonalny publicysta Ignacy Danielewski. Utwór jego, o którym mowa (*Wisło moja, Wisło stara*), napisany został w fortecy wiślouskiej, gdzie Danielewski odsiadywał dwuletnie więzienie za „podburzanie do gwałtów“. Jest to dialog z „naszą rzeką ojczystą i matką wód sarmackich“. Jak informuje biograf Danielewskiego ksiądz A. Mańkowski (w *Tygodniku Toruńskim* 1924, Nr. 21), utwór powstał w związku z wypadkami warszawskimi 1861 r. Danielewski ogłosił go w wydanym przez siebie kalendarzu na rok 1862 (pod tytułem *Opisanie Polski*).

Motyw folklorystyczny, poruszany przez Zmorskiego, Lenartowicza i Duchinińską, podejmuje także Miron (Aleksander Michaux) w wierszu *W oknie na Kanonji*: „Stara Wisła, nihey czarownica, szepcze o tem, co w jej głębiach leży, o, niejedna łka tam topielica, i niemało zasypia rycerzy“. Od podań atoli odwracają uwagę Mirona tratwy flisackie: „Płynie Wisła, ta rzek naszych macierz, wre i szumi, a na lichej tratwie, patrząc w niebo, flisak szepce pacierz: Boże! daj tam chleb żonie i dziatwie“. — O ludzie flisackim opowiada także Stanisław Grudziński w „obrazku z nad Wisły“ p. t. *Hala*; dużą rolę grają tu „wianki“; bohater opowiadania rzucił się w Wisłę; fakt taki w XVII w. dla Kochowskiego był przedmiotem żartów; tu stanowi melancholijne balladowe zakończenie. W wierszu *Na wiosnę* w rytmie ludowym wypowiada Grudziński radość z pęknięcia lodów wiślanych i cieszy się, że „Wiselka“ „swobodna, radosna“ będzie przypominać ludziom, „że po zimie wiosna“. — Balladowe tematy, podobnie jak Grudziński, rozwija na tle Wisły również Kazimierz Gliński. Wiersz jego *Z prawd życia* to historia samotnej dziewczyny, skuszonej do zbrodni przez Wisłę („Coś szumi... coś wzdycha — to wartki szum Wisły, kuszące wołanie topieli“). „A fala wiślana wciąż szumi, wciąż dzwoni, wciąż jakąś okropną pieśń szepce“. *Stach obłąkany* to opo-

wiadanie o chłopcu, co stracił zmysły po strasznej powodzi, w której zginęli jego rodzice i zagroda.

Charakter ludowego obrazka z nad Wisły ma też pierwszy wiersz rzece naszej poświęcony przez Marję Konopnicką: *U okienka* (Poezje, serja II, 1883). Wiejska dziewczyna śpiewa o tem, co widać z okna chaty. Więc — wiosną widać „jak się u brzegu chwieją czółenka, jak ta Wisielka, ta modra, nasza, flisów do drogi z sobą zaprasza“. Dziewczyna, choć rozumie, że wiosce wielkiej wody nie trzeba, że młyn na strudze mógłby zemleć jej zboże, cieszy się przecież i podziwia w tem moc bożą, „że nasza Wisła idzie do morza“, „idzie i szumem po świecie gada, jak się to u nas sprawia gromada... i niesie — Bóg sam wie, jak daleko, — tratwy i pieśni, i łyzy, co cieką“. Wszędzie nadal w poezji Konopnickiej Wisła będzie się łączyć z tradycją narodową i narodową żałobą. Już nawet właściwie połączenie tych motywów występuje w wierszu *Łzy i pieśni* z 1882 r., w którym poetka pyta sama siebie, czy jej kto Tatry zwałił na ramiona, czy ją mogiła przygniotła, czy ją „Wisła srebrną ścisnęła obręczą“; odpowiada sama sobie, że to nie Tatry, nie mogiła i nie Wisła winne, ale „dola nasza“ na sercu jej leży. Wyraźnie to zespolenie Wisły z uczuciami narodowymi objawia się w wierszu *Warszawa* (1889); poetka między innemi przedstawia tu rzekę przy stolicy: „Nad tą modrą Wisłą świeci tęcza krwawa. Nad tą modrą Wisłą jaśkółki latają, gubią w wodzie piórka — że gniazda nie mają!“ Wspomnienia historyczne przywodzi poetce na myśl Wisła i pod Krakowem: „a Wisła tam szumi i prawi powieści“ (*Kraków*, 1889). Pełny wyraz ta patryjotyczna koncepcja znajduje w wierszu *Wisła* (1889):

A co ty nam niesiesz z drogi,
Stara nasza Wisło,
Że nad tobą wicherów tyle,
Tyle chmur zawisło?

Jeśli idziesz od Karpatów,
Co pod śniegiem stoją,
Czemuż to nas fale twoje
Mętą wodą poją?...
.

Jeśli idziesz od Krakowa,
Jako Krakowianka,
Czemu w tęsknych szumach płyniesz,
Bez pieśni, bez wianka?
.

O! jak smętno jest ptaszynie,
Gdy nad grobem leci...
O! jak smętno matce Wiśle,
Gdy się skarżą dzieci...

Zerwały się orły z gniazda
Wysoko od ziemi,
Pomąciły białe śniegi
Skrzydłami czarnymi...

Wyschły kwiaty na dolinie,
Podlewane łzami...
Burza pieśni zagłuszyła
Mroźnymi wichrami...

Więc dziś mętne moje wody
Przez te pola niosę,
I zabieram z czarnej roli
Gorzka, krwawą rosę...

Więc do morza z skargą idę,
Zasmucona, cicha,
Za mną płaczą jasne źródła
I ta ziemia wzdycha...

Wiersz porywa swoją bujną retoryką, której równia w całej „poezji Wisły“ nie znajdziemy. Retoryka ta dość szybko nuży, kiedy się Konopnicką czyta tomami, zapewnia jej jednak siłę oddziaływania w pojedynczych — drobnych — utworach. W wierszu tym niema tej prostej a mocnej serdeczności, któ-

rażą zniewalają do siebie poezje Lenartowicza, Wisła wszelako nie jest tu znowu chłodną allegorią jak u Książnina, u Morawskiego, lub ostatecznie u Goszczyńskiego. Punktem wyjścia dla Konopnickiej jest nastrój, nasunięty przez kontemplację Wisły (wichry, chmury, mętne fale, „tęskne szумы“); nastrój ten przerzuca poetka w dziedzinę innej treści i odtąd rola narodowej płaczki wydaje się dla Wisły najzupełniej uzasadniona i naturalna. Zjawiska przyrody (wichry, chmury, fale, szумы) stają się w tej chwili symbolami życia narodowego, w drugiej zaś części wiersza (w skardze Wisły) życie to znowu się ukrywa w symbolicznych obrazach przyrody. Osobnym a silnym czynnikiem uroku wiersza jest zastosowanie w nim rytmu trocheicznego. — Równą śpiewność posiada także inny wiersz Konopnickiej *Oj, czemu ta Wisła* (druk. w zbiorze *Damnata*, 1900), wyrażający znowu uczucie narodowe, tym razem na sposób poezji ludowej, przez paralelizm obrazów natury i treści psychicznej:

Oj, czemu ta Wisła, ta biała,
Do morza się toczy i płynie?
Oj, czemu to serce, to młode,
Od żalu się krwawi i ginie?
Oj, płynie ta Wisła, ta biała,
Bo łzami wzbierają jej wody...
Oj, krwawi się serce to młode,
Bo nie zna wolności, swobody!

Pierwszy to raz, zdaje się, został do poezji Wisły wprowadzony barokowy motyw wzbierania rzeki przez łąy ludzkie. Z pseudo-ludowym tonem tego wiersza niezbyt dobrze idzie on w parze i unaocznia na naszym „wiślanym“ terenie ową tak znamioną dla wielu wierszy Konopnickiej przesadę stylistyczną. — Z mickiewiczowskim motywem *Dziadów* zespala Konopnicka Wisłę w wierszu „*Nasze Dziady*“: „Zakipiały sine tonie, zamącił się zdroj... Niesie Wisła aż do morza stary smu-

tek swój: niesie Wisła aż do morza stare swoje żale, z jękiem biją w chatę naszą jej tułacze fale... O Dziady! Dziady!“ Pierwszy to raz Wisła nasunęła poecie polskiemu wyobrażenie tułactwa (w związku oczywiście ze skojarzeniami z życia narodowego). I tak wszędzie u Konopnickiej, „wtórzac naszym łzom, wiślana fala śpiewa“, jakby można powiedzieć słowami jej wiersza *Warszawie*. Wielkie też uczuciowe znaczenie ma zawsze sama wzmianka o Wiśle w jej wierszach historycznych: „Lecą orły ponad Wisłą, szumią w pióra krwawe“ (*Oblężenie Warszawy 1794 r.*), „Już nad naszą Wisłą krwawa zorza wschodzi“ (*Straszne dni 1794 r.*), „Nad tą Wisłą, nad tą rzeką, mgła świat kryje jak daleko“ (*Bój pod Wawrem 1831 r.*) i t. p. Na wysokości poezji stoi też prozaiczny opis Wisły w artykule *Krajobraz polski*, napisanym przez Konopnicką dla wydawnictwa *Macierzy Polskiej Polska* (1906):

...nad wszystkie poszepty i głosy wynosi się, panuje królewski szum Wisły. Gdy ona rzuci lody i zagada, cały kraj słucha jej gromkiego huku. Gdy ona potężnym nieokielzanym pędem się zaniesie, cały kraj drży pod jej srebrną chłostą. Gdy ona idzie a przechodzi w swych wyrocznych drogach, cały kraj czuje, że u jej kresu, tam, jest nasze morze.

W szumach jej słyhać odwieczne rozhowory starego Beskidu -- i srebrne drżenie potoków, niosących do niej czyste swoje wody. Szerokie, spiżowe dźwięki Zygmuntowego koronnego dzwonu i szept harfiany czarnoleskiej lipy, odmawiającej psalterz wieków i pokoleń. Do niej pędzi Dunajec w rozechwianych pianach swych zawrotnych lotów; do niej San spieszy z pod Czerwiennych grodów; z nią łączą się i jednoczą święte wody Bugu nierozzerwalną i wieczystą unją. Za nią idą gonne sosny naszych borów i królewskie dęby; idą złote pszenice i sine lny pól naszych rodzajnych. Nad nią pieśń flisacza leci szeroko, daleko, niosąc ojczyście dźwięki pod wtór morskich szumów. Ona modrem przęsłem wiąże stare Śląsko z nami; opływa dwa koronne zamki naszych stolic; idzie przez pachnące chlebem Kujawy, bieży pod Toruń, którego poczerniałe wieże pełne są jeszcze widzenia wieczności; uderza srebrną tarczą o Chełmno, o Grudziądz, o Kwidzyn, budząc je z dziejowego uśpienia. aż dobieżawszy naszych pomorskich dzierzaw, roztwiera oboje ramion i zanim rzuci się w odmęt, potężnym, szerokim od Gdańska po

Królewiec uściskiem obejmuje tę ziemię, na której nam wyznaczyła wielką historyczną drogę.

Takie samo tu, jak i w poezjach Konopnickiej ujęcie Wisły: historyczno-narodowe. Jako ciekawostkę warto jeszcze zanotować, że Konopnicka posługuje się raz (*Przez głębinę*, 1902) obrazem wezbrania wiosennego Wisły, aby uzmysłwić gwałtowną szybkość: „Więc nie tak wartko Wisła rwie o wiośnie, gdy w nią swe śniegi z hukiem puszcza Tatry“... Porównanie to, jak wiadomo, pierwszy wprowadził do naszej poezji Piotr Kochanowski („tak gdy z ojczystych gór wody wywodzi“, „łatwiej szaloną Wisłę nakierować“), zastępując Wisłą raz *il Po*, a drugi raz *lo volubił onda presso Cariddi* oryginału *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa.

Felicjan Faleński wspomina o Wiśle w późnym zbiorze *Meandry* (1892) w satyrze na sportomanję warszawską. Ze śledzienniczą zgryźliwością opowiada tu o parze sportowców, którzy poznali się na ślizgawce, potem jeździli na majówkę, potem „na Wiśle jako dwaj wioślarze, w Łódce, co służy jednej parze, pływali — aż wpłynęli w lato“. Dalsze ich losy były smutne.

Z zachwytem i rozrzewnieniem mówi o Wiśle w swoich *Poezjach* (1874) Michał Bałucki. Wisła jest dla niego najczęściej „błękitna“: a jest to określenie zarówno kolorystyczne, jak uczuciowe. W powiastce *Cicha miłość* np. „ponad Wisłą było — w owej stronie, kędy Wawel siedzi — tak spokojnie, uroczyście, miło — jako w młodej duszy po spowiedzi“: elementy krajobrazu, które to wrażenie sprawiały, są opisane; naczelną wśród nich rolę gra „błękitna, cicha Wisła w dole“. W powiastce tej mamy, między innymi, opis wianków:

Tłumy roją się nad brzegiem Wisły,
Istne kwiatów morze rozigrane,
A na wodzie wianeczki zabłysły,

Niby gwiazdy, co z niebios powały
W ciemny błękit Wisły pospadały...

W jednym z dalszych rozdziałów Wisła w nocy porównana jest do „szyby metalowej“. — Przywiązaniu swemu do Wisły i Krakowa najszczególniejszy wyraz dał Bałucki w wierszu *Dziwny sen*. Opowiada w nim, że śniło mu się, że umarł i znalazł się w zaświatach. Zabrakło mu tam swojszczyzny, zawołał więc: „Jehowo... źle mi tu, i nudno w waszem niebie, bo tu u was niema mojej rodzinnej ziemi z mogiłami trzema, ni starego Wawelu nad błękitną Wisłą“...

Piewca Narwi i miłośnik starej Warszawy Wiktor Gomulicki o Wiśle mało mówi w swoich poezjach. Raz tylko zachwyca go, jako jeden ze szczegółów świtu pod Warszawą, że „zwolna się Wisły roziskrzają fale“; zachwyca go też (w *Pieśni o Gdańsku*) „szklana toń Motławy“, odbijająca „zębate dachy, stare śpichrze“ gdańskie, piękniejsze, niż „cuda lagun“. Czynnikiem smętnego nastroju staje się Wisła w zakończeniu ballady *Ständchen* („A Wisła zdała się szeptać: Zmiłuj się Boże nad nami!“...) Z innym typem „poezji Wisły“ mamy do czynienia w powieści Gomulickiego *Miecz i łokieć* (1903). Jest to powieść historyczna z XVII wieku, a jednym z jej bohaterów jest poeta Piotr Dąbek, czyli Petrus Quercus. Ów Quercus pisze poemat, który jest częściowo streszczony, częściowo przytoczony w powieści. Występuje w nim Wisła „pod postacią niewiasty leciwej, okazałej, kłosońskiej“ i zachęca Quercusa do powrotu z obczyzny, ukazując mu Warszawę — jako syrenę:

Wnet zjawila się dziewczka przecudnej urody,
Chocia jeno do brzucha wychyniona z wody;
Reszta ciała pod falą rybim kształtem pluska,
A jak blaszki na zbroje, świeci na niej łuska.
Zaraz też wdzięcznie ustek różanych rozchyli
I nadobnie, jako ptak w dąbrowie, zakwili.

Jest to stylizacja na poezję XVII stulecia, jak widzimy, wcale udatna.

Oddawna Wisła nie dostarczała nikomu z naszych poetów wrażeń komicznych. Ostatni bodaj bawił się dzięki niej Kochowski, wyśmiewając pijaka i zakochanego desperata, którzy się w Wiśle potopili. Dopiero w dwa wieki po Kochowskim miała Wisła dać temat do powiastki humorystycznej. Jest nią *Majówka* (1895) Andrzeja Niemojewskiego. Mamy w niej dłuższy opis wycieczki statkiem z Warszawy do Płocka, a więc coś w rodzaju nowoczesnego *hodoëporikon*, co nastreżałoby materiał do zabawnego porównania z podróżami po Wiśle Klonowica, Anonima-Protestanta i Andrzeja Zbylitowskiego. Autor zresztą daleki jest od stylu klasycznego. Do opisu wiślanej wycieczki nastraja go najwidoczniej *Podróż na wschód* Słowackiego, przypominają mu się też różne motywy z poezji romantycznej (Byrona, Mickiewicza), które dowcipnie, wzorem swojego mistrza, parodjuje. Oto cudnym rankiem majowym stanął poeta nad Wisłą; nad Pragą wschodzi słońce i rzuca blask „na zieleń parków, na Wisły piaski i na rozbity pył fali“.

Dołem berlinki ćmią się u brzegu,
 Na masztach bandery płoną,
 Niby husarję w zbitym szeregu
 Tak je tam w rząd ustawiono.

Jak pułkownicy parowce kołem
 Wzlatują sprawując szyki;
 Widny pióropusz dymu nad czołem,
 W noc drżą tam iskry-kamyki.

Kręcą się łódki jak adjutanci,
 Na pokład zdąża kapela,
 Marsza pejsaci tną muzykanci,
 Wpadam w konwulsje wesela!

Nurty w słonecznych blaskach migocą,
 Chciałbym ich szlakiem w dal płynąć,
 Nie pytam za czem, dokąd i poco,
 Byle myśl-żagiel rozwinąć!

Tęsknota ze mnie wyciąga ręce
 W dal barwną, wzdłuż żółtej rzeki,
 Twarz mi gorące palą rumieńce,
 Na pokład mknę niedaleki.

„Dokąd ruszamy?“ — „Do Płocka, panie!“
 „Zgoda!“ — Parowiec jak jeleń
 Strzela nad wody, słyszę pluskanie,
 Po brzegach miga drzew zieleń.

Nad nami mostem pociąg z łoskotem
 Jak smok powietrzny przelata,
 Warszawa niknie, toń pryska złotem,
 Uczulem całunek lata!...

Uprzytomniamy sobie, czytając te strofki, ile się zmieniło — nietylko od czasów Klonowica i Zbylitowskiego! — I czasy Lenartowicza wydają się nieślychanie już dalekie! Z pierwszej pieśni *Majówki* ciekawy jest jeszcze jeden szczegół: poeta odbywa przejażdżkę za swoje honorarjum literackie — za dwanaście rubli „z sprzedanych *Poezyj prozą*“. — Pieśń druga opowiada o głośniejszym czasie rywalizacji dwóch przedsiębiorców żeglugi wiślanej, Górnickiego i Fajansa, którzy, chcąc zdobyć publiczność (w myśl zasady „miej kieszeń i patrzaj w kieszeń“), ciągle obniżali ceny podróży; „głos przekonania“ radzi publiczności „wspierać interes swojaka“, acz chodzą plotki, „że się rywale porozumieli i biorą ludzkość na kawał“; mimo tych plotek poeta dał rubla „dla idei“ — na droższym statku Górnickiego — „choć nos mu opadł na kwintę“. — Jedna z dalszych pieśni (7) opowiada o niespodzianej przygodzie w podróży: „nagle głuchy trzask się rozlega“, słyhać wrzaski nieludzkie, „wpośród Wisły,

zdała od brzegu, statek osiada na piasku!“ Statek konkurenta wspaniałomyślnie przyjmuje rozbitków. — W pieśni 8-ej mamy obraz Płocka ujęty w satyrycznym porównaniu: „Na złotem wzgórzu wśród drzew niewielu, z Wisłą, swą wnuczką, u boku, Płock siedzi niby starzec w fotelu i połatanym szlafroku. Niby jermułka, katedry wieża sędziwe nakrywa czoło, rój kawek, niby rój much, obieża jermułkę starca wokoło. Słońce u schyłku dziennej swej drogi blaskami razi go w oczy, a wnuczka Wisła strudzone nogi drżącemu dziadkowi moczy“. Porównanie to bardziej jest niezwykle, niż ugruntowane; dezorientują trochę zwłaszcza dalsze pokrewieństwa Wisły: Warszawa jest jej „ciocią“, a Kraków „stryjem“ (skądże tedy Płock aż dziadkiem?). Wisła opowiada dziadkowi o „stryju“ i „cioci“. Stryj-Kraków — mówi — „jak ty, dziadziu, zapadł na nogi i z miejsca ruszyć nie może“; co do cioci-Warszawy — „tej zdrowie służy! puszcza się w tany i bez niej niema zabawy!“ Na te wieści dziadek „spochmurniał“. Rzecz była pisana w roku 1895.

„Szara“ czy „srebrną“ Wisłą wzrusza się bardzo często popularny przez lat szereg piosenkarz warszawski *Kazimierz Łaskowski*. W jednym z licznych wierszy imieninowych (na dzień Wandy i Jadwigi) powiada, że radby wszystkie „Wandy, Jadwinie“ przepasał „szarą Wiselką jak wstęgą“ (*W dzień imienin*). Jest to obraz bardzo dla jego sentymentu charakterystyczny. — „Srebrna“ lub „szara“ Wisła jest częstem tłem sytuacyjnym — i zarazem nastrojowem — powiastek staro-warszawskich *Or-Ota*. Tak np. w *Romansie księcia Pepi*: „zagadały wiślane topiele, fala płowa coś szumi, coś płacze“, „tam na Wiśle pluskają gdzieś wiosła, tam flisaków brzmi piosnka daleka“, „cicho fala skarży się i żali“ — co odpowiada smutnemu kolorytowi tej sielanki. Obszerniejszym (może nieco za obszernym) obrazkiem wiślanym jest sentymentalna (może nieco zbyt sentymentalna) sielanka *Maciej*

Flisak (1902). Stary Maciej mieszka w ruderze staromiejskiej, skąd „na srebrną [*comme de raison*] Wisłę, na Warszawę, ma z okna widok czarodziejski“; „załzawionem“ okiem patrzy „na swoją rzekę ukochaną“... „Szumią Wisielki mętne fale. Szumią [jeszcze raz] Wisielki mętne fale, ponuro płaczą gdy zawieja; ponad muzykę najpiękniejszą miłsze ich pieśni dla Macieja“. Zwiedził on kawał świata, bywał w obcych miastach, ale żwawo zawsze do swoich kątów wracał, „bo piękna Wisła koło Gdańska, ale piękniejsza pod Warszawą“. Zajmuje się Maciej naprawianiem sieci, a żyje wspomnieniami: „dziwne mu baśnie Wisła gwarzy, niby się śmieje, niby płacze, a wtór jej dając, z tratw dalekich, żalodne pieśni mkną flisacze“. Kiedy raz „wiatr mroźny powiał zdala“ i „Wisłę w lodowe okuł pęta“, Maciej zaczął zwolna gasnąć, „na śpiącą rzekę z okna“ patrząc. Umierając szepce jeszcze: „Hej, Wisło, Wisło, srebrna Wisło! zaczarowana w koniec z końca! Hej, Wisło, Wisło, srebrna Wisło, zbudzi cię pierwszy promień słońca! Hej, Wisło, Wisło, srebrna Wisło, czekaj na hejnał wiosny ptaka!“ Ze wszystkich poematów Wiśle poświęconych ten jest najbardziej łzawy i może być traktowany jako pełna rekompensata za nieobecność Wisły w sentymentalnej sielance XVIII wieku.

W duchu bardziej nowoczesnego realizmu utrzymany jest *Flisak* Wacława Rolicza-Liedera. W śliczną noc, w czasie zabawy we wsi żegna się flisak z kochaną („hożą“) dziewczyną. Życie jego jest ciężkie: ojciec stary, podatki z chaty zalegają, musi więc szukać w świecie pieniędzy. Na rzece burza rozbija mu tratwy; flis nie ratuje się i tonie. Mamy tu opis nocy na Wiśle wcale żywy, choć blady wobec opisów lenartowiczowskich („Piękne na Wiśle są nocy, gdy tratwy długim szeregiem przy jasnym gwiazdach północy z rzeki spławiają się biegiem“...) — Dużo ciekawszy jest *Żal* Rolicza-Liedera (napisany między 1890 a 1892 r., wydany w *Pieśniach*

Niepodległych 1906). Jest to posępny poemat, w którym poeta — stylem biblijnego *Super flumina Babylonis* — wzywa: „Złote ponocne ognie na polach rozpalmy: przy płonących ogniskach kręgiem siądźmy smutnie, i zawódźmy mistyczne na cześć Wisły psalmy, powieszawszy na wierzbach niepotrzebne lutnie“. Wisłę wielbi poeta i nazywa „ubłogosławioną“ za to, że jej „woda pragnienie milionów uśmierza“, że ona kocha Wawel, Kazimierz, Warszawę i Gdańsk, że dziecię z niej „chrzest bierze“, a zewłok nią umyty do grobu odchodzi. Po tych chrześcijańskich motywach cokolwiek nas konsternują dalsze ustępy, z których okazuje się, że poeta przedewszystkiem kocha Wisłę, jako piastunkę tradycyji pogańskich i nawet jej czerwcowe wylewy tłumaczy jako karę za apostazję od pogaństwa. Tu, swoją drogą, znajduje się najpiękniejszy ustęp poematu — z niezwykłym porównaniem brzegów Wisły do „dwóch ramion kochanej Ojczyzny“.

Zawódźmy: Wisło, Wisło, której wolne biegi
Ukazują tratwiarzom złoty piach mielizny,
Której wzgórzem i równią zasiewane brzegi
Są jako dwa ramiona kochanej Ojczyzny:
Przed wiekami zamknięta byłaś w borów ściany,
Tajemnością w czerwcowe malowana ranki,
W twych lesiach się modliły polańskie kapłany,
W twych borach zawodziły czerstwą pieśń poganki.

Nurty „Wisły dobrej“, „rzek polańskich wielosłuznej pani“ „posiadły dziejów tajemnice“. Dlatego to Wisła oburzała się na chrześcijańskich „przybyszów niemianych“, dlatego to jęczała w czasie powstania listopadowego, dlatego musi się smucić „nad ojczyzną nową, w której duszy czernieje przepaścista próżnia“. Poemat kończy się rozpaczliwą modlitwą do Wisły, aby zatopila Polskę, gdy Polakom będzie zagrażać zwyrodnienie. „Po ziomkach moich sławna niechaj wieść zostanie, że Wisła ocaliła ich od hańby wiecznej“.

„Dużo gorszy styl politycznej symbolice Wisły nadaje M a r j a G r o s s e k - K o r y c k a. W utworze jej *Hafciarka*, pi-sanym 1893 r. (wyd. w zbiorze *Niedziela palem*, 1919) mamy taką wizję przyjęcia przez Wisłę niepodległości: „Wisła... jak wiadomo: ognista! porwała koromysła, porozbijiała promy, powywracała domy, mostów zerwała trzysta! I pędziła, jak wściekła, już niewiedzący sama do nieba czy do piekła...“ I tak dalej, jeszcze gorzej. — Jeszcze tańsza jest symbolika w słowach *Poloneza widm*: „pożółkły nurt zawisłej, gniewnej Wisły“. — Szczęśliwsze jest *Widzenie*, w którym „z nad Wisły welon Wandy rzuca mgieł swych strzępy na lipowe bukiety, na szczyby rozwalin“.

Do refleksyj o politycznym stanie Polski pobudza Wisła także L u d w i k a S z c z e p a ń s k i e g o w cyklu sonetów *Z pod Wawelu* (1895): „O rzeko! dumną zdasz się i szczęśliwą, i tak w ten złoty zmierzch płyniesz spokojnie — a przecież brzegi twe zakrzewia hojnie i kierz cierniowy i piołunu żniwo — — —“ „O dumna rzeko, spętana trzykrotnie! cóż tobie jarzmo? — fala twoja bieży niepowstrzymana — dumnie i tak cicho — — —“. Antoniemu L a n g e m u Wisła nasuwa myśl o przewrotach społecznych (*W lesie*, 1891), podobnie jak nasuwała już Zmorskiemu. W lesie leży złamany pień sosny; dokoła śród mchu i grzybów rosną wodne trzciny. Skąd one tu? „Gdy bóg Wisły z wędzideł puścił swe rumaki, by ziemię tratowały wichrów swych kopytem, rzeka ta rozszerzonem szalała korytem i aż tutaj poniosła wodne tataraki“. Podobnie wylew społeczny „pędzi swe orkany“ w dziedziny nieraz bardzo odległe. Ciekawe jest to związanie myśli o nowoczesnych rewolucjach socjalnych z klasyczną mitologizacją. — Sporo uwagi Wiśle poświęcił (w *Poezjach*, 1899), ale poza najbardziej wytarte obrazy i zwroty frazeologiczne w „opiewaniu“ jej nie wykroczył J a n S t e n (L. Bruner). Rzeka ma u niego „lekki szum“, jest „spokojna“ albo, przeciwnie,

„ruchliwa“; „rąbki fal“ pienia się „srebrnymi perłami“, i t. p. Jedynie tylko rytmika, dość kunsztowna, może w tych wierszach zastanowić. — Ten sam mniej więcej niski poziom poetycki reprezentuje Władysław Bukowiński: marząc nad Wisłą — „płową“, „szarą“ — (*Nowy zeszyt*, 1901) o tem, by go rzeka uniosła do jakiegoś portu — bezpiecznego, choć dalekiego. — Przeciwnie, ucieka od Wisły inny, podobnej miary, poeta: Leo Belmont (*Rymy i rytmy*, I): wydało mu się bowiem, że Wisła go „groźnie w swe zimne objęcia wabiła“. — Do „duszy wezbranej pieśniarza“ znowu wydaje się podobną „Wisła szara“ Wacławowi Wolskiemu (sonet *Szum Wisły* w zbiorze *Nieznany*, 1902). — O „sławie zmierzchłej“ narodu, podobnie jak Rolicz-Lieder, myśli na widok Wisły Franciszek H. Nowicki. Jego *Fragment* (z *Pieśni Czasu*, 1904 r.) opowiada o przejażdżce łódką po Wiśle od Tyńca do Krakowa, w czasie której ma poeta wizję duchów przeszłości (św. Wojciech, Jan Kazimierz, Kościuszko, królowie pogrzebani na Wawelu, czarnoksiężnik Twardowski); duchy te „płyną... suną... jak piękna baśń cudu po Wisły drogim rodzinnym potoku“ i tylko Twardowski śmieje się za nimi śmiechem szatańskim. „Zawsze — mówi poeta — gdy wracam Wisłą do Krakowa i ujrzę w dali spiętrzone pomniki świętego miasta — jakiś powiew dziki szarpie me piersi“: chciałby iść do tego miasta, gdzie „rasa karłów“ „rządzi nad ludem wielkim — berłem cieni“, chciałby zmiażdżyć tych „ludzi trupich“ i „powlec ich trupy za rydwanem słońca!“ Aby w pełni zrozumieć ten (bardzo słaby zresztą w ekspresji) poemat, trzeba pamiętać, że był on pisany w r. 1904, a więc już po głównych dziełach Stanisława Wyspiańskiego, i jest niejako transpozycją ideologii *Wesela* i *Wyzwolenia* na teren wiślany.

Wyspiański złożył największy hołd Wiśle w *Legendzie* (z 1897 r., przerobionej w r. 1904). Jest to jeszcze jedno opra-

cowanie podania o Kraku i Wandzie (których tyle podejmowali poeci polscy — od Jana z Wiślicy po Lenartowicza). Wypiański mitologizuje je w duchu tragedyj starożytnych i ściśle wiąże z Wisłą. W zakończeniu dramatu żegna się poeta z bohaterką w słowach: „Żegnaj królowo, żegnaj dziewo, we złotym diademie, Wisła ci śpiewkę śpiewa śpiewną przez polską płynąc ziemię“. Dzieło poety jest więc jakby podsłuchaną pieśnią rzeki podwawelskiej. Układa się ona w historję bardziej skomplikowaną, niż we wszystkich dotychczasowych opracowaniach tematu. Oto jej treść według drugiej, ostatecznej, redakcji utworu. — Wiślan, „król wód“, kazał kiedyś Wiślanie, swojej najstarszej córce, wyostrzyć o skałę Wawelu zardzewiały miecz. Przy tej pracy spotkał Wiślanę piękny „ratar“ (nazywany także mniej anachronicznie „wojem“) Krak i rozkochał w sobie. Owocem ich miłosnego związku jest Wanda. „Porzucona w szuwarach, na wiślanych moczarach“, została ona znaleziona i wychowana jako „znajda“ wraz z synami Kraka z jego małżeństwa z ziemianką. Ponieważ jednak jest „rusalna“, „wodna“, przeto ciąży na niej klątwa, że się o nią „upomni woda“. Tymczasem Krak naraził się jeszcze bogom, burząc ołtarze i „chram“, wycinając „święte sady“, złorzeczając i zabijając święcone węże u podnóża góry. Młodszy zaś syn Kraka zabił mieszkającego w grocie wawelskiej gada-Żmija, który był zapewne półbogiem (może synem Wiślana). Za te zbrodnie spotyka ród Kraka kara. Obydwaj synowie zakochują się w Wandzie; młody mieczem, zabranym Żmijowi, zabija starszego; zato Wanda zabija tym samym mieczem bratobójcę. I oto Krak przed zgonem patrzy na zupełną prawie ruinę swojego dziedzictwa. Nietylko on, ale i cały naród jego „w śmierć“ się gotuje, bo „zbojce opadli“ kraj, dobijają się już do „dworca“ krakowego i domagają się Wandy „w służę“. Oto Krak skonał; gotują dla niego stos; na stosie tym „razem palona będzie“ i Wanda, jako „że córka“.

Wanda wie o tem. „Przed pierwszym jutro z rana kurem na stos nas wieść będziecie“ — mówi do swoich sług. Życie jej uratowane zostanie wtedy tylko, jeśli „zbójce“ z „witeziem Rytgierem“ na czele zdobędą obwarowany „dworzec“; Wanda będzie wtedy żyć, acz w „niewoli i sromie“, patrząc na pohabienie trupa swojego ojca, który będzie „rzucon psom“... Nieprzyjaciele już „leczą w podwórze“. Wówczas atoli budzi się w Wandzie dusza heroiczna. Żal jej „biednych ludu tyle, co ma być w broń [to zn. w niewolę] wleczony“, zwłaszcza że sama czuje się sprawczynią tej niedoli: „Ja jestem wodnej wzięta sile i wodnej dziewczki dziecko. Przeze mnie klęsk i nieszczęść tyle mnie dolę śle zbójcką. — Zabiłam brata bratobójcę, sama bratobójczyni. Dla krasy mej się zbiegli zbójce przez mściwy gniew bogini“. Ślubuje więc Wanda tej mściwej bogini, Żywi, że „z promu skoczy“ w głębię wiślaną, jeśli tylko bogini „zatrzyma dłoń zagłady“ i da jej siłę do zgromienia wrogów. Jakoż bogini wysłuchuje prośby i daje jej na jedną noc „siły dziewięciorakie“. Młoda królewna przywdziewa ciężką zbroję, między innemi „kłobuk“ (to zn. kołpak) kuty złotą blachą, który „woda wyrzuciła... w czas utopu“, a który chłopu trudny był do udźwignięcia. Tak uzbrojona, na czele swoich ludzi, odnosi wspaniałe zwycięstwo nad Niemcami. Lud okrzykuje ją królem. Wanda w triumfie przepływa ze swemi družkami Wisłę, a wtedy — upomina się o nią woda. Na wezwanie ludu, by król odsłonił lice, Wanda zdejmuje złoty hełm, i wówczas na włosach jej ukazuje się wianek, który przedtem w czasie snu włożyły jej na głowę Rusałki. Teraz Rusałki odzywają się chórem z pod wody, przypominając: „Krasy wianek masz u czoła, krasy wianek z naszych wód. Wróć nam wianek, Wisła woła...“ Do Rusałek przyłączają się i inni Wiślanie (jak poeta zbiorowo nazywa bożków, mieszkających w rzece). Niebawem cały orszak Wandy spostrzega, że „woda cudy zdziwia“. Wierny sługa królewny Łopuch pierwszy

dorozumiewa się prawdy: „Głęb wody to się śmieje, to znów wydaje jęki. Hej dźwięczy i przeklina: o swój się dopomina kraszy wianek!“ Poznaje prawdę i lud: „Kraszy wianek masz u czoła, kraszy wianek z głębi wód! Wisła cię do siebie woła! Czarem ocaliłaś lud!“ Drużki Wandy uciekają z promu i ją wzywają ze sobą, lecz ona już „zjęta mocą uroku“... Wtedy: „głęb wody się rozwiera, świetlaną toń rozchyła; z podwodnych skał ścieliska stają mury zamczyska, ze złota a z błękitu od spodów aż do szczytu“. Wanda rozumie, że to jej „sława się z wody łągnie [to znaczy: lęgnie]“, że to obraz jej zagrobowego zwycięstwa w tragiczno-bohaterskiej legendzie. Gdy więc, wobec wzrastającej topieli, lud wzywa ją do zrzucenia „wieńca przekłętego“, ona nie pozwala go dotknąć i woła: „W wieńcu żyję!! Sława mój wieniec wije!“ — ukazując zaś zjawę pałacu w głębi wód: „Tam, tam królestwo moje!!!“ Wtedy prąd porywa prom. „Strugami, wodami niesiona“, Wanda połyskuje zdala swą złotą zbroją; wreszcie za zakrętem rzeki prom ze strasznym trzaskiem rozbija się i tonie w odmęcie.

Hej, woda wartko bieży, leci,
o skały bije żółtą pianą.
Byłaś królową dzisiaj rano;
jeszcze to Słońce złotem świeci,
w któreś patrzyła zweselona —
a już cię topiel wodna więzi
i Wisła rwie szalona.

Wcześniej jeszcze znalazł się w topieli wiślanej król Krak: porwany zaraz po śmierci przez „Wiślan“. Ci „chowańce wiślanej wody“ uwieźli trupa z dworzyszczą na barkach „turońia“ i wrzucili pomiędzy wikle u stóp Wawelu. Jest to pośmiertna kara za to, że Krak „sczeźł na śmiech i wziął niemocy grzech“, straciwszy przez winy swoje potomstwo i nie mogąc teraz odeprzeć wrogów od kraju. Nazajutrz lud, obcho-

dzący święto Żywi, bogini wiosny, zatopił „martwicę“ królewską w głębiny zamiast tradycyjnego chochoła. Krak-„Martwica“ w wodzie wiślanej cierpi dalszy ciąg męki życia, uświadamiając sobie, że „w ugór pójdzie“ jego rola, „w pustkę wielki dom“, że naród jest pobity i w pętach. Gdy Wanda przeprawia się na promie i przypomina sobie swój ślub, „Martwica“ Kraka bierze wraz z Wiślanami udział we wzywaniu jej w głębiny, bo przez spełnienie przyrzeczenia, danego Żywi, królowa okupuje winy ojca i na nowo, jak sama mówi, zdobywa jego Wawel. Gdy w chwilę później prom dostaje się na prąd wodny, „Martwica“ królewska goni go ku rozbiciu. — Wanda tedy wchodzi do ludu półbogów wiślanych. Tę „gawieź ludków“ daje nam poeta poznać zbliska, gdy schodzą się po trupa królewskiego. „Dziwne ich stroje, dziwne szaty, ubiory jakieś świetne; na biodrach kwiecie, we włosach kwiaty i pęki w rękach kwietne“. Idą od strony Wisły i „płasają senny taniec“ pod takt „guślarza“:

...idą dziwne pary
 rusalczane, pół-nagie,
 kwiatami albo liściem okryte
 a znów wilkołaki i rusalki
 rozmaite, odziane skórą;
 kozłaki, baraniogłowy
 i inne z różnym łbem
 chowańce Wiślanej wody,
 topielce. Piszczalka smętna
 jakąś nutę wspomina lubianą,
 jakby z ptasich świegotów wolaną.

Z tego zupełnie oryginalnego mitologicznego ludku poznamy dokładniej rusalki, wilkołaka i bliżej nieokreślone „pachole“. Rekonstruując dawną mitologję polską, wiąże ją poeta ściśle z urokiem terenu. Oto rozmowa tych stworów przy trupie Kraka.

Guślarz.

Chyćcie zewłok, zwleczcie z mar,
niech go stroi czar

Chór.

Czar wód.

Pachole.

Zbiegliśwa wikle w bród,
tak dyszem,
wždy za onemi kozłaki
lecący.

Wilkołak.

Zsiekły pysk łózki —?

Pachole.

Co pchną, to padnę na czworaki
w skrzek żabi oślizgujący,
kalam dłonie.

Rusał.

Przypomina mu się, jak tonie.

Pachole.

Chytam ci się warkocza brzózki,
a nade mną dziewczki we śmichu
i nastawiają pyska...

Wilkołak.

Zjawiska.

Uwożąc króla na turoni, śpiewają mu Wiślanie pieśń lajkonikową (w ten sposób cały szereg dawnych tradycji etnograficznych sprowadza poeta do mitologii wiślanej); później zaś z oddali dochodzi pieśń inna: „Płyn, falo, płyn; pian wodnych wał uniosą prądy chyże. Słłyń, królu, słłyń, wieczystych chwał rycerzu bohaterze“... Niemniej śpiewne piosnki

na wiślane motywy i suggestjonujące urok wiślany mamy w akcie II, którego samą już dekorację stanowi „brzeg Wisły u stóp Wawelu; piachy, wikle, dalekie bory“. Piosnki te śpiewają i dziewczki, ubierające prom wieńcami dla Wandy, i chór ludu, święcącego dzień Wiosny-Żywi, i „ludek“ podwodny: owe „dziwe-twory, martwice a upiory“, które towarzyszą rusalkom w ich upominaniu się o Wandę. Wanda kocha Wisłę tak, że milszy jej jest zgon w jej nurtach, niż na stosie. „Jak się ocalić? — hej zabijają mnie!“ — mówi do siebie, siedząc przy tylko co zmarłym Krakcu, — a potem zwraca się do Wisły: „O falo moja ty wiślana, ty, co tam płyniesz w dole; o przyjdź i weź mnie ukochana“. — I po chwili dopiero uprzytomnia sobie, że „i to śmierć!“ — więc „śmierć wszędy!“ — Gdy Wanda się topi, „Wisła szemrze wartka w biegu“, a „wichry żalą się po lesie, jodły się w wodę zwiśle chylą, a wierzby warkocz rzucą płowy na Wisłę, w żalu za królową i jakby ludzką gwarzą mową“.

O ile chodziło o przepojenie „legandy“ czarem Wisły, poeta osiągnął cel w zupełności, choć jego język sprawia wrażenie bolesne i męczące czegoś stortuowanego wykręceniami w kierunku ludowości i archaiczności, których trafnej intuicji poecie zupełnie brakowało; dramatyczność dzieła, wskutek tych właściwości języka, nie odrazu też odsłania swoje linje i z początku raczej oszołamia, niż przejmuje, zwłaszcza że poszczególne momenty akcji są porozrywane epizodycznymi wstawkami śpiewnemi (utwór był zrazu pomyślany jako libretto operowe) i że „hipotezę“ legandy — z przed akcji — nazbyt poeta skomplikował. Zwłaszcza tragizm poświęcenia się Wandy na ofiarę mściwej bogini osłabiony jest przez to, że Wandę i tak czeka za kilka godzin śmierć na stosie — przy pogrzebie ojca; wskutek tego zrazu więcej się podziwia Żywię, która o tyle przenosi śmierć dobrowolną nad niedobrowolną, niż Wandę (szczególniej, że poeta bynajmniej nie zaakcentował,

izby Wanda naprawdę miała, choć przez chwilę, ochotę dostać się „w służbę“ do Rytgiera). — W każdym razie utwór to bezwątpienia w całej naszej „poezji Wisły“ najoryginalniejszy, choć oparty na najstarszym motywie z tej poezji. Od bardzo dawna obraz Wisły nasuwał poetom myśli o przeszłości i cnotach narodowych, nigdy jednak nie splótł się tak w jedno z moralnymi problemami człowieka; nigdy jeszcze „czar“ wiślany nie był tak jak tu fundamentem i strzelistą wieżą tragicznego bohaterstwa.

W promieniu działania czaru wiślanego stoi zresztą nietylko Wanda, ale i Krak, który miał dworzec na górze,

skąd był ku rzece Wiśle wgląd,
 a na Wiśle stało wiele tratów;
 że gdy się starzec patrzył stąd,
 przed oczyma miał hory zaczernione.
 Bielańska bowiem wówczas góra
 i pagór Bronisławy
 borami były osłonięte
 jodłowemi

Więc gdy stał
 w podcieniu, a ku wodzie
 poglądał, we wstęgę wody szarą
 zapatrzony, szły wonie
 i szemrot szedł wiślany.

W pierwszym wydaniu (z 1897 r.), w którym Krak odgrywał dużo większą, choć mniej dramatyczną rolę, jeszcze bardziej była uwydatniona rola tego „czaru wiślanego“. Przed śmiercią swoją zastanawiał się tam Krak, dokąd pójdzie jego dusza, i uprzytomniał sobie, że niema dla jego serca „nic dalej poza tę górę [Wawel] i Wisłę“. Wierny sługa Śmiech upewniał króla, że dusza jego pozostanie na wieki w tych drogich miejscach: „Ty, królu, za wiele kochasz zamek, i twoją Wi-

słą, i skały, kędy dziewanny żółte swe warkocze prężą ku słońcu, żebyś mógł gdziekolwiek indziej oderwać się od nich duszą, i one ciebie... niewolić i więzić muszą, boś jest tak samo przez nie ty kochany, jako je miłe masz w sercu“. Potwierdzeniem tych słów Śmiecha jest porwanie zwłok królewskich przez bożków wiślanych; przystrajają je oni we wspaniały ubiór i niosą na dno Wisły (które stanowi dekorację aktu II-go tej pierwotnej redakcji *Legendy*): w „pałac kryształowy, kędy się cuda żywe śnią“. Tam to zostaje Krak wieczystym stróżem góry i zamku. Śpi pod wodą, a „czas i wiek i dnie mijają [dla niego] jednym tchem we śnie — i wszystko czuje, wszystko wie, co było, będzie, stanie się, gdy choć przez chwilę mrzy [t. zn.: marzy]“. Chociaż „na zamku cisza głucha“, „po gankach ciecze krew“, „światlice puste“, a „po ścianach pył się zsiada“, — Krak „spokojny czeka“: „niech to minie, co ma się stać“. Czar głębin wiślanych, w których go złożono, „zostanie wieki niewidzialny“. Po latach wielu będą go tam potomni szukać sercem, a gdy ich serce „skarb pod tonią najdzie“, wtedy „miłośnie pocznie pukać w piersi“, rozmiłuje się w kwiatkach, chwastach, skałach podwawelskich i wybuchnie „śpiewem zawodnym, szumnym — we łzach“. Kiedy zaś „wyplaczą się łzy“ — „czar górą władać będzie całą i śpiewać w wichrach ponad skałą pieśń żywą, pieśń wspaniałą“. W ten sam podwodny „wiślany gród“ schodzi i zaprzyjężona Żywi Wanda. — W ten sposób, jak wyklada Tadeusz Sinko (w książce *Antyk Wyspiańskiego*), zarówno „król, co wzniósł zamek“, jak i „jego córka, która się poświęciła dla jego ocalenia, wrócili po śmierci do podzamkowej przyrody, do Wisły i żyją w niej; a fale Wisły szepcą nietylko o ich sławie, ale i o mocy czaru, który może przeszłość znów powołać do życia“. W drugiej redakcji poeta oddzielił tradycję Kraka, co „wziął niemocy grzech“, od bohaterskiej tradycji Wandy. Wanda ma mieć „wieczystą pamięć“, za to, że się ocaliła

z hańby i że „zwycięska“ stanęła przed narodem. Krak „szczęźnie na śmiech“ jako zły chochoł-Martwica.

Dzięki mniej tragicznemu potraktowaniu Kraka w pierwszej redakcji *Legendy*, jej budowa dramatyczna jest mocniejsza. Sprawę przewin Kraka i odpłaty za nie zbywa tu poeta krótko; karą dla Kraka są jego synowie i jego domowe „szczęście poszargane we krwi“; nie ściga go atoli kara przez wieki, jak w redakcji drugiej. Dzięki takiemu ukształtowaniu tej sprawy, cała dramatyczność skupia się dokoła Wandy. Bierze ona na siebie całą rodową odpowiedzialność; jej ofiara ma też tutaj charakter pełniejszy, wyraźniejszy i bardziej przejmujący, niż w redakcji drugiej: poeta bowiem nie wprowadził tu jeszcze komplikującego motywu konieczności spłonicia Wandy na stosie pogrzebnym Kraka: ma więc ona całą swobodę wybrania życia wtedy, kiedy wybiera śmierć, poświęcając się Żywi. — Spełnienie ofiary też było w pierwszej redakcji prostsze, a przez to dramatycznie wyrazistsze: Wanda, czując moc swego ślubu i siłę uroku głębin, sama „rzuca się we wodę“. W redakcji drugiej dopiero żywioł wody musi się o Wandę upomnieć, a ostatecznym wykonawcą tragicznego jej losu staje się Krak-Martwica, rozbijając prom.

Czar Wisły wprowadził Wyspiański także do *Akropolis* (1904). Rozsnuwając na dramat w drugim akcie tego utworu wspomnienia z *Iljady*, nasuwane przez „trojański“ gobelin z katedry, łączy poeta topografię homerowską z topografią Wawelu, na którym się rzecz rozgrywa. A więc „Skamander połyska, wiślaną światłać się falą“, Kassandra zaś wróży Iljonowi zagładę, ukazując, jako na symboliczny obraz, na zamarznętej Wisłę. Jej złowieszczym słowom towarzyszy krakanie kruka, łącząc się z niemi przez przypadkowe podobieństwo dźwiękowe — w sposób bardzo dla dziwnych artystycznych skojarzeń Wyspiańskiego charakterystyczny:

K r u k.

Kra-a, kra-a, kra-a.

K a s s a n d r a.

Hej, Wisłą płynie kra,
Kochanku, patrzaj, krakaj.

K r u k.

Kra-a, kra-a, kra-a.

K a s s a n d r a.

Hej, splywa wodą kra.
Wiosna, — kto jej doczeka —?

Motywami wiślanemi dźwięczą też dzwony dwóch zegarów krakowskich, które się rozlegają w tym akcie: naprzód dzwonek jakiegoś zegara „od strony Wisły“ („Dzwon dzwoneczku dzwoni, srebrem w srebrny głos, niesiesz się nad toń, nad wiślany wrzos“...), potem drugi „od strony klasztoru Bernardynów“ („Wisła płynie, woda bieży pod klasztorne wieże; hej pod górą panna leży, na górze rycerze. — W Sandomierzu posłyszeli, usłyszą w Warszawie; hej z wichrami pobieźeli w porannej wyprawie. — Wróć zbrojni na galarze, Wisła się nie wróci“...). — Kiedy wreszcie w akcie IV-ym pojawia się Noc, kruki z jej orszaku „przystanąły nad Wisłą na wodach“; w chwilę potem, jak informuje widza dramatu „Chorus Eumenid“, „nad Wisłą przysnął szary świt“.

Krajobraz wiślany mamy jeszcze w dramacie o *Bolesławie Śmiałym* (1903), gdzie za świetlicą królewską „Wisła... szumi i łoskot fal bije i wicher w niej się tłumi“, i w *Skalce* (1906), gdzie gaje pogańskie, wyrąbane przez św. Stanisława, „otwierają szeroki widok na Wisłę“. Pogłos mitologicznych koncepcyj *Legendy* mamy w koncepcji postaci Krasawicy, występu-

jącej w obydwóch tych dramatach, którą Biskup nazywa „czarownicą“, orszak królewski „rusałką“ lub „dziwożoną“, która zaś sama siebie nazywa „Wiślanką“. W *Bolesławie Śmiałym* na „tanach“ u króla „dziewki“ śpiewają piosenkę, w której — na modłę ludową — ustępy o Wiśle są przeplatane ustępami o historii miłosnej (I zwrotka: „Płynie Wisła, płynie woda niepołomskim borem. Od kochanka wracam świtem, pójdę znów wieczorem“. IV zwrotka: „Płynie Wisła, nie zawróci, życie sobie grodzę. Wieczór idę do miłego, raniutko wychodzę“.). — Na końcu *Skalki* na Wiśle ukazuje się obraz, symbolizujący palingenezyjską filozofję Wyspiańskiego: „Daleko na wodach Wisły, przesłaniając zameczysko i górę, dobywa się nad roztocz wód ze spienionych fal wstające koło niezmierne: KRĄG PIASTÓW RODU. A na tym kręgu, jak na tęczy, coraz się inny Piast w koronie u szczytu zjawia na przełęczy; za kręgiem toczy się i tonie. Pobrzeże Wisły pełni się śpiewem“. Refrenowo powracają zwrotki: „Płynie woda, koło płynie, szczęście z falą szybko mknie: kto u szczytu, wnet zaginie; inny się ku słońcu pnie... — Szczęście kołem bieg swój toczy: dziś u szczytów, jutro w dół; koło płynie z wód przeźroczy, w wodę ginie, w piach i muł“. — Pierwszy to raz Wisła dostarczyła materiału obrazowego do usymbolizowania tak rozległej koncepcji.

Podobnie jak Wyspiański, rozstrnuwa na terenie wiślanym rozważania historjoficzne Tadeusz Miciński w *Życiu nowem* (wydanem ze znakiem swastyki na okładce w r. 1907). „Noc... w dali majaczeję gwiazdy nad Wisłą, tłum wędrowników wysuwa się z mgły, płynąc na nieznanego kształtu okrętach“: oto scenarjusz pierwszej części tego utworu; na takim tle „Tłum Wędrowników“ — uduchowionych Polaków współczesnych — toczy rozmowę z Luciferem. W pewnej chwili „Lucifer uderza w dzwon nieba błyskawicą i ukazuje się Wanda, idąca po falach Wisły“. To symbol sławy i bohaterskiej woli

narodu. Ujrawszy ją, „Tłum Wędrowników“ powtarza stary podaniowy okrzyk, zapisany w kronice Kadłubka: „Wanda ziemi — Wanda morzu — Wanda niebiosom niech króluje!...“ To jest fantazja; dopiero druga część utworu ukazuje nam naprawdę „życie nowe“ współczesne: czyni to znów na terenie Wisły — pod Warszawą.

W łódce na Wiśle... prąd unosi — Olbrzymie łachy piaszczyste, jak Sahary — las Marymonckich topól — fale cicho szeleszczą, tworząc ciemno-zielone rzeki i jeziora między złotawymi mieliznami. Myśl chciałaby rozszerzyć się, jak ta Wisła niezmiernem rozlewiskiem, chciałaby płynąć z wysokich gór, zmierzać ku dalekiemu morzu — w majestacie nocy najgłębszej prawdy.

Lecz powietrze drży niepokojem.

Mimo święta Matki Boskiej Zielnej, rozlega się naraz kilka fałszywych orkiestr, kilkaset tręb, kilkanaście rzęgoce bębnow, jakby mocne klaskanie z bata wystrzały karabinowe i co pewien czas, niby zapadanie sklepień — głuchy ryk armat.

Napoleon w czasie bitew, w huku bijących baterij, mógł zachować spokój myśli —

ale i On nie mógłby, gdy harmonja nadwiślańska rzępoli, gwar głosów jakichś zakazanych figur i wstrętnych drących się dzieci — szum idącego ze spacerowiczami parostatku —

skowronki nucą w powietrzu, lokomotywy niedaleko gwizdzą, turkocą bryki i wozy ładowne —

i znowu trzaskanie karabinów na mustrze —

i ta Wisła, nagle ukazująca się nie w modrem srebrze oddali — ale tuż u stóp — niosąca męty kanałów miejskich...

I otóż jesteśmy, Miłościwi Panowie, w warunkach najgorszych, t. j. istnie warszawskich, i mamy teraz, nie gdzie indziej, a tu właśnie, mówić o Życiu Nowem.

Naruszewicz pisał innym stylem, ale zgodziłby się z nienawiścią Micińskiego do rzeki „niosącej męty kanałów miejskich“, nie podpisałby się wszelako pewno pod protestem przeciwko krzykom „wstrętnych drących się dzieci“ (rzadki w literaturze polskiej, a na terenie „poezji Wisły“ jedyny objaw pajdofobji!). Mamy tu do czynienia z przedenerwo-

waniem i pozą „modernistycznej“ dostojności. Tem też tylko chyba można wytłumaczyć owo rozdrażnienie przy przejażdżce po Wiśle — lokomotywami gwizdzącymi, turkocącymi brykami i wozami. Potwierdzenie tych przypuszczeń znajdziemy dalej — w pełnych niedwuznacznego już estetycznego snobizmu słowach: „O ileż wspanialej i łatwiej byłoby unosić się mocnymi skrzydłami nad dzikością cudownie harmonijnych przepaści Tatr, które, jak srebrne widma Walkiryj rozwierają myśli skrzydła ogromne, przeczyste!“ — albo też w dalszych fantastycznych marzeniach o przebudowie Warszawy („Na miejscu domów bez stylu i zaludnionych jakimś niedorzecznym mrowiem — wybudować Propileje bogów“...). — Tak więc w „poezji Wisły“ zaznaczyła się jaskrawą stronicą także i przejściowa maniera modernistyczna, z jej marzycielstwem, ciągle wznoszącym się w regjony wieczystości, i nienawiścią względem ludzkiego „niedorzecznego mrowia“. — Możemy na naszym terenie poznać także i niekonsekwencje tej sztuki, albowiem o parę stronic dalej w tej samej broszurze Miciński zwraca się „z braterską miłością“ do świata i współczesności, i przypomina, że w Cytadeli nad Wisłą ciągle ludzie umierają za umiłowaną sprawę: ich ideowa siła kojarzy się w jego wyobraźni z siłą Wisły:

[Jeżeli wątpimy już we wszelką objatę słów — wyjdźmy na te ławice piasku nad Wisłą, patrzmy w dalekie modre przestworza, rozpajani do ekstazy słońcem — na kurhanie różowych wniebowziętych ostów — rano, o świcie — — i słuchajmy, jak tam umierają!...

Zwycięży Wisła!...]

Naogół w poezji „Młodej Polski“, choć dużo w niej jest opisów, przeważają krajobrazy eksterytorjalne (jak w klasycyzmie), to też z Wisłą w tym czasie — poza Wyspiańskim — stosunkowo rzadko się spotykamy. W poemacie Leopolda Staffa *Mistrz Twardowski* (1902) np. w taki tylko sposób dowiadujemy się, że akcja śpiewu III rozgrywa się w Krako-

wie: Mistrz przybywa do „grodu“... „W ciężkim wielkości śnie śpi dusza grodu, wieżami tumów niebu się modląca, wodami Wisły u Wawelu spodu rozgwarna chwałą swoich lat tysiąca“. Mistrz „samotny z pustej izby na wieżycy“ nocą spogląda na miasto. Cisza — „a kędyś zdaleka tocząca fale z polysków konwojem gąźbą poszeptów płynna błyszczący rzeka“. Styl ten unika konkretnych szczegółów „naturalistycznych“ i posługuje się słownictwem uroczystem i dostojnym. — Tylko urok dzieł Wyspiańskiego nęci niektórych poetów do podejmowania historycznych tematów „nadwiślańskich“, jak np. Edwarda Leszczyńskiego w *Koniku Zwierzynieckim* (1910), gdzie mamy nie tylko akcję nad Wisłą, ale i „Panny wiślane“, w czasach o półtora wieku zgórą późniejszych od akcji *Bolesława Śmiałego*. — Związek Wisły z tradycją podania o Wandzie raz jeszcze przypomniał Władysław Nawrocki w jednym ze swoich *Sonetów Królewskich*. Sonet ten (*Wanda*) jest monologiem bohaterki, zwróconym do rzeki. Kończą go słowa:

Choć ciebie krwi naszych zbroczył dopływ suty —
 Niech mię lud mój, Wisło, zna z fal twoich nuty...
 Niech koję niewiasty i ukrzepiam mężę!

Ale z „Młodą Polską“ przeszliśmy już granice wieku XIX i przewędrowali dziesiątek lat bieżącego. Tu pora zaznaczyć, że, wobec dużego wzrostu produkcji literackiej w ostatnim ćwierćwieczu stulecia poprzedniego i w początku naszego, ogarnięcie całości poetyckiego dorobku tych czasów jest bardzo trudne, zwłaszcza że nie było biblioteki, któraby ten dorobek systematycznie gromadziła; to też w tym rozdziale, z konieczności, więcej jest pewno opuszczeń, niż w którymkolwiek innym. Przedewszystkiem zaś zupełnie rozmyślnie został usunięty z pola rozważań cały jeden gatunek literacki, mianowicie powieść. Powieściopisarstwo nasze w pierwszej połowie XIX wieku jeszcze bardzo nikłe, w drugiej jego połowie rozwinęło

się bujnie, a pierwiastek opisowy dosyć znaczną odgrywa w niem rolę. W tym zasobie opisów zajmuje pewne miejsce i Wisła; zebranie jednak wzmianek jej poświęconych wymagałoby pracy osobnej. Można tylko zgóry powiedzieć, że naogół będą to wzmianki drobne. Dość typowy, jak się zdaje, jest pod tym względem ustęp z młodzieńczego opowiadania Żeromskiego *Ach! gdybym kiedy dożył tej pociechy* (1889):—

Daleko, daleko, w przejrzystych mgłach, niby w ślubnych welonach, wśród zieleni wierzb i wiklin, na piersiach łąk leżał pas długi, srebrnolity. Jasna to była pani: dumna i piękna — Wisła.

Przykładem powieści, w której opisy Wisły grają rolę znacznieszą, może być Feliksa Jabłczyńskiego *Półromans* (napis. 1906).

Faktem niemałego społecznego interesu jest przenikanie w tym właśnie okresie „poezji Wisły“ do ludu. Stanowi ona jeden z głównych motywów w wierszach czysto chłopskiego, wioskowego poety Ferdynanda Kurasia. Pochodzi on z nad Wisły z pod Sandomierza („i tam, gdzie oczy me brzask dnia ujrzały, płynie królowa naszych polskich wód“), a na jej poetyczność musiał mu zwrócić uwagę ulubiony jego poeta Lenartowicz. Upodobanie Kurasia do Wisły wynika z uczucia patryjotycznego, również najwidoczniej przez poezję polską wykształconego: „Hej Wisło! nasza rzeko nade wszystkie rzeki! Jedną drogą swobodnie płyniesz długie wieki niewstrzymana i w szmerach śpiewasz różne dziwy o Polsce, jako świadek naszych dziejów żywy“...

8

Gdy przyszła wielka wojna światowa, słowo „Wisła“ nabrało znowu dla poetów polskich tak mocnej uczuciowej wartości, jak dawniej — w czasach rozbiorowych i w czasach powstania listopadowego.

O synu mój, na wszystkich frontach
od płowej Wisły aż po Ren,
przy zapalonych stojąc lontach
my swój o Polsce śnimy sen —

oto czterowiersz ze *Snu o Szpadzie* Edwarda Słońskiego, napisanego w Warszawie w marcu 1915 r., czterowiersz, który przez czas pewien mieliśmy na ustach wszyscy.

W poezji t. zw. legjonowej niejednen znajdzie się utwór, w którym sama nazwa Wisły jest wymawiana z takim wzruszeniem, jak u Słońskiego. — Znajdą się w tych czasach i utwory całkowicie Wiśle poświęcone. — Taki wiersz napisał Stanisław Stwora (*Wisła*). Wisła mówi tu o swojej niezmożonej sile, która przetrwała niejedną moc ludzką, niejednen trud i niejedną wojnę. „Jest we mnie“, mówi, „górskich źródeł siła, majestat, godność, pęd i szal“, „łan mi się kłania, traw zieloność“, „kto mnie ogarnie... Polską żyje!“ Wiersz Stwory był pisany w Krakowie. W tym samym mniej więcej czasie pisał gdzieś w Rosji *Płacz Wisły* młodziutki poeta Eugeniusz Małaczewski, który nigdy przedtem Wisły nie widział. Jest ona dla niego symbolem ukochań, co z wielkiem wzruszeniem wyraża („Wiślaną piersią — tęsknota milionów sarmackich serc przebiła ku Morzu wrota“... — „To Wisła — to rzeka zwykła, a taki dla Polski — cud“). Ujmując ten symbol obrazowo, nie troszczy się Małaczewski o jednolitość wrażenia: raz mu Wisła przypomina połyski „grunwaldzkiej“ stali; to znowu przedstawia ją starym sposobem personifikacji o podstawie kartograficznej, zbliżając się mimowiednie do Deotymy (Wisła „oparła o dumne Tatry źródlane kryształę stóp“, „krzyżem, jak święta, leży, modląc się szumem na głos — i Morzu rzuca z wybrzeży rozpływów przebudny włos“). Tak uosobiwszy Wisłę, każe jej poeta śpiewać skargę narodową (w której nie wzdraga się przed obrzydliwością obrazu: „kolanem krzyżak mię gniecie, okręcił na pięść mój włos“)

i wzywać pobudką żołnierzy dalekich, obiecując: „Ten się unieśmiertelni, kto nurt mój wzbogaci o krew!” — Tak nieraz poezja aktualna sięgała do Wisły, aby orzeźwić i podnieść na duchu swoich czytelników. — Ile razy ta poezja wspominała o zaczerwienieniu się Wisły krwią wylaną — to by pewno trudno było zliczyć. Stary ten zwrot stylistyczny zużytkował parodystycznie Boy w żartobliwym wierszu sztambuchowym (*W sztambuchu*), napisanym w Krakowie, w czasie jego niby-obłężenia. Językiem pseudo-staropolskim przedstawia Boy, jak to się kiedyś będzie opowiadać, między innymi, „o Wiśle rzyce, het od krwi czerwoney“...

W czwartym roku wojny atoli pojawiło się niespodzianie nowe niezwykle dzieło o Wiśle, przejmujące świeżością swoją, choć osnute na motywach tradycyjnych, dzieło wielkiego serca i wielkiego artyzmu: *Wisła* Stefana Żeromskiego (po raz pierwszy druk. w I—II zesz. *Myśli Polskiej* 1918 r.). Pod pozorami „odczytu“ jest to poemat prozą: poemat napół publicystyczny, napół opisowy, czyli, jakby można powiedzieć, nie lękając się starych nazw gatunkowych, poemat dydaktyczny. — Poecie chodziło przedewszystkiem o uprzytomnienie — w tej bardzo ciężkiej dobie życia narodowego, pełnej dręczących oczekiwań niepewnego jutra — jaka jest nasza puścizna historyczna i nasze prawa do samodzielnego istnienia, chodziło także o wyrażenie — w sposób, jaki wówczas był jedynie możliwy — naszych tęsknot i pragnień narodowych. *Wisła*, jako oś geograficzno-historycznego życia Polaków, stała się osią tematową poematu i nadała mu tytuł. Jej znaczenie streszcza poeta w jednym z końcowych ustępów:

O, Wisło, Wisło!

Żywa pieśni ludu polskiego, nigdy nie przerwana wieści o tem, co się dokonało za dni, które leżą w zamierzchłej dali czasów, — i wieczny pozwie ku przyszłości bez końca!

Podniosło się nad wszystkimi twemi wodami, gdziekolwiek brzmi polska mowa, jedno westchnienie i wpoprzek rozdzielonych krain, jako żywiący wiatr przepływa.

Przypomnijmy sobie stosunki polityczne z pierwszych trzech lat wojny, a łatwiej będzie nam ponownie przeżyć to wrażenie, które wówczas te słowa na nas wywierały. Wszelako poza znaczeniem artystycznej pamiątki z ostatnich lat tęsknoty, idącej „wpoprzek rozdzielonych krain“, ma ten ustęp znaczenie trwałe, obrazując niezmienną rolę Wisły, jako „żywej pieśni“ narodu. A jest tu Wisła nie symbolem tylko, jak u Kopnickiej lub u Ludwika Szczepańskiego, lecz istotną rzeczywistością geograficzną; to też, zanim usłyszeliśmy to poetyckie streszczenie jej narodowo-dziejowej roli, dał nam poeta szeroki jej opis. Ukazał nam źródła, brzegi, ważniejsze dopływy, przedstawił cały bieg Wisły aż do morza, zatrzymując się przy najważniejszych jego etapach.

Stanowisko artystyczne Żeromskiego w tym opisie nie jest stanowiskiem poety-pejzażysty. Niema tutaj serji krajobrazów, ale obraz różnolitego, zmiennego, a przecież ciągle jednego życia rzeki. Nadaje się on najbardziej do porównania z opisem Wisły w *Pamiętniku do literatury polskiej* Pola. Jest to niejako poezja hydrografji. Poeta posługuje się wprawdzie w dużej mierze obrazami plastycznymi, ale nie chodzi mu o to, aby te obrazy wykończyć i w pamięci czytelnika utrwalić; przeciwnie, uwydatniając tylko niektóre szczegóły, przesuwają je szybko, budząc przedewszystkiem wrażenie płynności. Tę technikę poznać nam daje już sam — wszystkim chyba pamiętny — początek poematu:

Poczęcie Wisły dokonywuje się wśród świstu-poświstu wiatrów południa i wiatrów zachodu, przypadających na jasne mgły w kwiecistych tatrzańskich dolinach i na wilgotne obłoki, ledwie powstałe z pomiędzy koron sosnowych w szerokiej puszczy Beskidu.

W łonie chmury czarującej, której kształt nieprzerwanie nowy już się nigdy nie powtórzy, a piękność jedyna już nigdy drugi raz nie przepłynie w niebiosach, staje się Wisły istnienie.

Nadranna rosa wiosny, ciepły letni deszcz, różany szron jesieni i szadź, okrywająca martwemi kolcami bezlistne drzewa, długotrwałe zimowe ulewy, ślepa zawieja i grad wszystko wyniszczający wciąż odnawiają nieprzeliczone jej źródła.

Opowiada dalej poeta — tym samym stylem — o śniegowicach „klinem wciosanych w szczeliny skalne“, o stawach i skalnych jeziorach, „zawieszonych jakoby lutnie, zawsze nowe pieśni samogrające“, o potokach podziemnych i trzęsawiskach torfowych, które wszystkie wodami swojemi Wisłę zasilają. Nikt jeszcze w literaturze polskiej nie pokusił się o poetyckie przedstawienie tego, zdawałoby się, tak nieujętego zjawiska, jakim jest ciągle tworzące się życie rzeki. Ktokolwiek z dawniejszych naszych poetów mówił o początkach Wisły, brał ją już jako usamodzielniony potok, zdumiewający swoją bystrością... *Poloni e vertice Carpati ruptis inundat Vistula fontibus*: tak pisał o niej Sarbiewski; a i dla Pola jeszcze zaczynała Wisła istnieć wtedy dopiero, gdy „zebrawszy górskie wody, ze znacznym spadkiem... w zebranem płynie korycie“. Nikt z naszych poetów nie przenikał dotąd tak głęboko tajemnicy życia przyrody i nikt nie miał takiego zasobu artystycznych środków dla przedstawienia jego nieuchwytnych drgnięć. Piękny opis Pola w porównaniu z poematem Żeromskiego wydaje się jakiś suchy i jakby gospodarski. Aby znaleźć coś do porównania z tą nieustannie płynną pogonią obrazów, trzeba sięgnąć do poezji Shelleya. — A przytem Żeromski jest ścisły, jak hydrograf lub geolog-naukowiec, posługuje się nazwami naukowemi i dystynkcjami, świadczącemi, iż przenikał życie Wisły nietylko intuicją poety, ale i umysłem nowoczesnego człowieka, wspartym na wiedzy przyrodniczej.

Z tą samą „naukową“ poezją (w literaturze naszej wyjątkową) przedstawia dalej bieg Wisły, jej brzegi i dopływy. I zno-

wu płyniemy jak gdyby wśród ciągle zmieniających się obrazów: miast, wsi, lasów, łąk, pól. W każdej chwili możemy się zatrzymać i kontemplować ten czy ów obraz i podziwiać jego przemisterną technikę: oto np. góry „jak gdyby obłoki znie-ruchomiałe, błękitne i liljowe, z różanego powietrza utworzo-ne o poranku, a o zachodzie szkarłatne“, oto „sady, rumiane od jabłek i rdzawe od śliwek“, które „splatają jakoby wieniec nieskończony wzdłuż siół“... Jest w tym opisie ujęta i cała flo-ra pobrzeżna i fauna, ta nawet, której nie dostrzegł Lenarto-wicz (ważki, motyle, komary; dzikie kaczki, bekasy, czajki, szpaki). Ani razu nie skusił się poeta, aby któryś z tych obra-zów rozszerzyć, wzbogacić szczegółami i oderwać nim uwagę od samej rzeki. Władny nad bujnym swoim słowem, wartko prowadzi nas z biegiem Wisły — aż do ujścia:

Złote wiślane smugi niosą się daleko w zielonawy przestwór morza, w błękitnawy jego widnokrąg, co z niebiosami nieskończonemi się spaja.

W niebiosa znowu, tam, skąd przysła, odchodzi Wisła.

Oto zakończenie tego znakomitego opisu, przedziwnie łączące zmysłowy zachwyt oczu z duchowym zachwytem dla wieczy-stości istnienia. Uchyła się ono od bliższej charakterystyki. Kiedy zaś znowu szukamy czegoś do porównania z niem, przypomina się poezja Keatsa. Takiego zespolenia zmysłów i ducha w spojrzeniu na Wisłę jeszcześmy nie mieli. A zau-ważmy przytem, że jest to spojrzenie „ahumanitarne“ niejako, — ujmujące Wisłę tylko jako przedziwny twór żywiołu — bez żadnych allegoryj.

Dopiero przedstawivszy żywioł, przedstawia poeta życie człowieka przy nim: wspomina pokolei wszystkie ludy, które nad wodami Wisły mieszkały, i pomniki, które pozostały po nich. Okazuje przytem znowu, że i w przenikaniu tajemnic przeszłości nie tylko posługiwał się intuicją, ale i wiedzą: archeologiczną i historyczną. Przeszedłszy wyobraźnią „otchłań czasów“, wraca poeta do współczesności i opowiada o tem, co

dobrego i co złego sprawia Wisła w gospodarstwie ludu polskiego. Tu wplata obrazy zmian rzeki w ciągu rozmaitych pór roku, szczególnie szeroko opisuje powódzie wiślane, w których Wisła dziś „hula i bawi się“ „jak przed tysiącami lat, jak wówczas, gdy pierwszy przychodził z suchych zachodu stron ujrzał ją, lasy dzielącą“...

Nigdzie jednak przy przedstawianiu dobrodziejstw, jak i klęsk, których ludzie od rzeki doznają, nie posługuje się Żeromski tradycyjnym a łatwym motywem personifikacji i przypisania Wiśle uczuć ludzkich, który od Reja aż do Konopnickiej przewija się przez całą poezję „wiślaną“. Przeciwnie, okazuje się on prawdziwym poetą przyrody i akcentuje obojętność rzeki względem człowieka. Oto Wisła pod „zadumanymi“ gruzami Tyńca:

...nurt żywej wody, co u stóp skały białej wieczystą swą toczy beztroskę, przynosi zdala i unosi w siną krainę niewyczerpane swoje wesele...

Co więcej — głos jej strumieni jest „niemy“. (W jednym tylko szczególnie przy zobrazowaniu tej „beztroski“ Wisły podejmuje Żeromski motyw tradycyjny; oto dla rzeki, stanowiącej oś jednolitego obszaru geograficznego, obojętne są podziały polityczne rozbiorców).

Ale, będąc poetą przyrody, jest Żeromski niemniej poetą kultury. To też, choć „bujne i pięknie bezładne wybrzeża“ Wisły stały się na Pomorzu „równe i niepowabne“, mówi o nich z rozradowaniem człowieka, czującego swą przynależność do armji pracy kulturalnej; prawdziwym zaś zachwytem tchnąć zdają się słowa, że wśród tam i grobli pomorskich Wisła „żywi... posłusznie siedm portów handlowych i płynie równo a cicho“. — Wisła nieuregulowana, rozłaząca się w łachy, „obłędnie chodząca“, przypomina mu dolę Polaków: „Jak rzeka Wisła był polski lud czyjś i niczyj, nieswój, bezpański, bezużyteczny“.

Teraz Wisła, idąca ku morzu, „wykreśla kierunek westchnieniu polskiemu, tęsknej żrenicy pokazuje cel“, wzywa do pracy, której zresztą, wedle poety, „pożąda“ także i „polski lud“. I oto rysuje poeta perspektywy tych wielkich trudów kultury, które przyszłość ma do spełnienia. Wywołuje przed oczy wizje wielkiego przemysłu, handlu i ruchu gospodarczego. Niezmiernego waloru artystycznego nabierają pod jego piórem potoczne słowa, prawie wcale dotąd w poezji polskiej nie używane: „węgiel, sól, nafta“. W poetyckiem odczuciu ruchu handlowo-przemysłowego na Wiśle miał Żeromski jednego tylko poprzednika — w Antonim Czajkowskim. Lecz cztery wiersze z poematu Czajkowskiego *Do Wisły*, w których się to odczucie wyraża, ani się mogą równać pod względem siły ekspresji z pulsującymi jakimś rytmem nowoczesnego entuzjazu stronicami w poemacie Żeromskiego. To naprawdę „nowość potrząsa kwiatem i obleka nadziei złote malowidła“, gdy Żeromski mówi o „niezłomnych tamach“, co zabezpieczą na zawsze „złotodajne niziny“, o pogłębieniu i unormowaniu koryta wiślanego, o „rzece, posłusznie pracującej w ciągu stuleci“. Uniesienie jego jest na pewno większe od uniesienia Kochanowskiego, który podziwiał pierwszy stopień opanowania Wisły przez świadomą siebie moc ludzką — w moście Zygmunta Augusta i z dumą wołał:

Nieubłagana Wisło, próżno wstrząsasz rogi.

Żeromski chce wskrzesić dawniejszą tradycję — „Wielkiego Kazimierza“. Oto jak mu się rysuje jej kontynuacja:

Ugną się swawolne nurty pod setkami tysięcy szkut i komięg, bez przerwy, dzień i noc, darmo i szybko wiozących węgiel do Warszawy i Gdańska.

Rozrosną się od tysięcy fabryk stare grody: Kraków, Sandomierz, Warszawa, Płock, Toruń, Gdańsk.

Tak — w przeddzień wskrzeszenia niepodległości państwa polskiego — pozyskała „poezja Wisły“ dzieło znakomitego twórcy — o zupełnie oryginalnym i świetnie ekspresyjnym artyzmie, a o zupełnie nowem i pierwszy raz w pełni nowoczesnem odczuciu zarówno natury, jak i kultury.

Pierwsze lata niepodległości, wojna w jej obronie prowadzona, a zwłaszcza epizod jej, zwany „cudem Wisły“, dostarczyły „poezji wiślanej“ nowych motywów. Znajdziemy je w wierszach aktualnych i korespondencjach wojennych, które pisywali w tym czasie częstokroć wybitni pisarze. (Między innymi **K o r n e l M a k u s z y ń s k i** opisał swoją *Cudowną podróż*, odbytą w lecie 1920 r. na polskim statku wojennym od Warszawy do Tczewa).

Syntetyczne przedstawienie pamiętnych wypadków 1920 r. dał **A d a m G r z y m a ła - S i e d l e c k i** w książeczce *Cud Wisły* (1920). W centralnym ustępie tej książeczki daje zobrazowanie narodowego znaczenia Wisły, która „wrosła w kraj, jak jego serce“.

Wisła!

Spadająca ze wzgórz Śląska, płynąca przez cały kraj lechicki aż do Bałtyku — wygina się ona w postać, jaką miewa orzeł, stający do walki o swoje gniazdo rodzinne: pionowo, piorunnie wzniesiona szyja na Pomorzu i bohatercko wydana ku wrogowi pierś na Kujawach i Mazowszu, z rozwianemi triumfalnie skrzydłami Pilicy i Narwi. Strzępią się z tych skrzydeł pióra: Wieprzu, Nidy, Bzury, Orzyca, Wkry, Drwęcy, Świdra — a każde z tych lśniących w słońcu piór jest obroną macierzystego wiślanego ciała. A w tem miejscu, gdzie w piersiach orla serce spoczywa — tkwi u brzegów Wisły po lewej sercowej kręgosłupa stronie — stolica narodu: Warszawa.

Jak widać, „poezja Wisły“ jest niewyczerpana, nawet gdy się ją bierze od strony, od której brano ją najczęściej: od strony uczucia narodowego. Pomysł upodobnienia Wisły do orla jest prawdziwie niezwykły i szczególnie w książeczce opisującej moment wielkiego wysiłku narodowego robi silne wra-

żenie, — tak dalece, że nie badamy nawet kartograficznego uzasadnienia obrazu, które jest dosyć wątle. Oryginalny barokowo-heraldyczny obraz opuszcza Siedlecki dalej, by przedstawić Wisłę — mniej obrazowo, acz niemniej kunsztownie — jako „wytyczną historii ojczystej“. Oto naprzód Wisła ukazuje kierunek ku kresom wschodnim; potem skręca się ku północy, aby „przyjrzeć się rdzeniom polskich dziejów“, potem „skupia... w stolicy uwagę całego narodu“ i stąd pokazuje „nowy, najważniejszy, najszerszem już korytem płynący kierunek: na zachód“. Doszedłszy do opisu ujścia, przypomina Siedlecki znowu poprzedni obraz orła i każe Wisłę wołać: „Tu moja głowa i korona, z rozlewu moich wód uczyniona, tu głowa i korona mojego orlego ciała i mojego orlego pędu“. — To złączenie obrazu „orła“ z koncepcją „wytycznej“ nie razi, bo „wytycznej“ nie wyobrażamy sobie plastycznie, jedno zresztą i drugie ujęcie jest oparte na podstawie kartograficznej. Jest to niejako podstawa naukowa, acz nie tak nowoczesna i oryginalna, jak hydrografia i geologia Żeromskiego. Kartograficzne ujęcie Wisły mieliśmy już w *Proporcu* Kochanowskiego; u Siedleckiego jest ono bardziej rozwinięte i ożywione historjozofją.

Taka jest „poezja Wisły“ po rok 1921. Mimowoli opuściłem może niejeden z charakterystycznych jej objawów, ale przypuszczam, że zebrałem ich większość. Odczytanie relacji o nich może jest nieco uciążliwe — tak, jak odczytanie relacji z długiej, choćby i bardzo ożywionej, debaty parlamentarnej; sądzę wszelako, że nie jest bez pewnego interesu. Porównanie z debatą parlamentarną może nam dopomóc do oznaczenia właściwego stanowiska wobec zebranego materiału. Na debacie niezawsze są obecni wszyscy posłowie; najzdolniejszych czasem może nie być, i to nawet z jakichś ubocznych powo-

dów. Następnie — mówcy nie zawsze gdy trzeba mają „dzień szczęśliwy“. Wszelako — pomimo tego — z każdej debaty parlamentu można mniej więcej poznać układ sił, ustosunkowanie kierunków, typy poglądów, zdolności i usposobień. — Tak samo przy przeglądzie „poezji Wisły“ — pomimo różnych nieobecności i przypadków — poznajemy całą mniej więcej literaturę polską w typowych jej kierunkach, ambi cjach i temperamentach, poznajemy przeciętny poziom jej kultury.

W każdym dziele czy dziełku o Wiśle odbija się często, jak w pomniejszającym zwierciadle, cały człowiek. Zestawiając ze sobą długi szereg tych dzieł, uprzytomniamy sobie, jakie są różnice i podobieństwa typów ludzkich. Zdumiewające są nieraz podobieństwa, ujawniające się pomimo odmiennej treści, tak, jak zdumiewające bywają różnice, występujące w opracowaniach jednego tematu (jak np. legendy wiślanej o Wandzie).

Zestawienie całego materiału „poezji Wisły“ pozwala na stwierdzenia nieoczekiwane bodaj. Oto przedewszystkiem w poezji tej przeważa legenda i ujęcie narodowe (z personifikacją, imputowaniem rzece uczuć ludzkich lub symboliką), potem idą epitety, uwydatniające siłę i majestat natury w Wiśle; potem epitety malarskie (konwencjonalne przeważnie); potem poezja samej nazwy rzeki (kondensacja uczucia w nazwie); najmniejsze zaś bodaj miejsce zajmują opisy krajo brazowe czy poetycko-geograficzne (jak u Brodzińskiego, Pola lub Żeromskiego).

Wszystkie zawarte w tym zbiorze studia i szkice były już przedtem drukowane, bądź w czasopismach, bądź w innych wydawnictwach zbiorowych. W zależności od charakteru tych czasopism i wydawnictw stosowane w nich były różne sposoby dokumentacji. Ujednostajnienie tych sposobów w zbiorze obecnym wymagałoby gruntownego przerobienia niektórych studjów. Zostawiono je tedy naogół w dawnej postaci redakcyjnej. Stąd nierównomierności w niniejszych przypiskach.

KAMIENNE RĘKAWICZKI.

Przedruk z *Wiadomości Literackich*, 1930, Nr. 23 (336).

Ikonografię Kochanowskiego omawia Marja Fredro-Boniecka w *Silva Rerum*, 1930. Opis nagrobka w Zwoleniu zawiera m. in. książka Stanisława Windakiewicza *Jan Kochanowski* (1930). Dobrą fotografię tego nagrobka podał tygodnik *Światowid* 7 czerwca 1930. Książka Windakiewicza wymienia wszystkie ważniejsze pozycje z literatury krytycznej o Kochanowskim.

nescio quid blandum.

Studjum to pod tytułem *Kochanowski — żywy* było drukowane w *Przeglądzie Współczesnym*, 1930, Nr. 99.

Opinie o artyzmie Kochanowskiego, cytowane na str. 32 i 44, pochodzą ze studjum Aleksandra Brücknera, ogłoszonego jako wstęp do wydania *Pism zbiorowych* poety (Warszawa, 1924, „Biblioteka Polska“). Wysoką pozytywną wartość tego studjum starałem się scharakteryzować w artykule *Echa Czarnoleskie* (w *Warszawiance*, 1925, Nr. 237). Porównanie poziomu natchnienia Kochanowskiego z poziomem improwizacji mickiewiczowskiej, wspomniane na str. 32, znajduje się w zakończeniu książki Stanisława Windakiewicza *Jan Kochanowski* (1930).

KOCHANOWSKI JAKO MARINISTA.

Przedruk z *Ziemi*, 1930, Nr. 13—14.

Jak dalece Kochanowski w swoim odczuwaniu morza jest odrębny od innych pisarzy polskich XVI-go wieku, to uprzytomnia zestawienie odnośnych z tych pisarzy cytat w rozprawie Romana Pol-

łaka *Morze w poezji polskiej* (druk. w Kronice o polskim morzu, 1930) i w książce Wacława Sobieskiego *Walka o Pomorze* (1928). — Rej pisze o sobie, że „jeno po sadzawkach polskich trochę pływał, — a na morzu — bodaj tam nikt dobry nie bywał“. Klonowic cieszył się, że „może nie wiedzieć Polak, co to morze, — gdy pilnie orze“. Miaskowski przedstawiał morze jako coś obcego naturze polskiej („maszt, żagiel i kotew krzywą niech ci mają, co nad słonym Neptunem od pieluch mieszkają“).

Str. 49. Wiadomości o podróżach Kochanowskiego zebrał i krytycznie oświetlił Stanisław Kot w znakomitej rozprawie *Jana Kochanowskiego podróże i studja zagraniczne* (w księdze zbiorowej ku czci Aleksandra Brücknera p. t. *Studja staropolskie*, Kraków, 1928). Przytoczona tam jest i cała dawniejsza literatura tej kwestji dotycząca.

Str. 51. O źródłach Foricoeniów pisał Stanisław Łempicki w studjum temu zbiorowi poświęconem, a ogłoszonem w *Pamiętniku Literackim* (1930).

„FABUŁA O XIAŻĘCIU ADOLFIE“.

W nieco obszerniejszej postaci rzecz ta była drukowana w *Pamiętniku Literackim*, 1920 (t. XVII—XVIII).

Str. 56. O pani d'Aulnoy obszerniejszą wiadomość zawiera dzieło M. v. Waldberga *Der empfindsame Roman in Frankreich* (1906, t. I, s. 259 — 284).

Str. 57. O polskim przekładzie „Hipolita“: *Dzieje literatury pięknej w Polsce* (w zbiorowej *Encyklopedji polskiej*, wyd. przez Akademię Umiejętności), t. II, s. 94.

Str. 59. O „Fabule“ Drużbackiej: R. Pilat w *Historji poezji polskiej*, t. III, s. 260; E. Porębowicz w recenzji prac Kawczyńskiego o *Amorze i Psysze* (*Pamiętnik Literacki*, 1903, s. 122).

Str. 59. Tradycja literacka w „Fabule“. Waldberg wskazuje pokrewieństwo ze średniowiecznym wierszem włoskim *Trattato della superbia e morte di senso*. Porębowicz wymienia kilka utworów średniowiecznych, w których powtarzają się motywy, w tej baśni użyte. Tak np. w *lai* o Guingamorze rycerz „gubi się, goniąc za białym dzikiem; spotyka wróżkę w kąpieli, zabiera jej bieliznę..., wzamian otrzymuje miłość, przeżywa w jej pałacu lat 300, które wydają mu się trzema dniami; wyszedłszy stamtąd i skosztowawszy owocu ziemskiego, staje się w jednej chwili zgrzybiałym starcem“. „Inny motyw, mianowicie ten, że młodzienciek dostaje się do wnętrza cudownego pałacu w koszu kwiatów,

znajduje się w poemaciku średniowiecznym *Flore et Blancheflore* i w jego późniejszych naśladownictwach, jak *Filocolo Boccaccia*“.

Str. 76. „Prządki“ Żmichowskiej nie są jedynym utworem literatury XIX wieku, w którym żyją motywy baśni Pani d'Aulnoy. Kilka z tych motywów spotykamy np. w *Ogrodzie rajskim* Andersena.

„OTO MÓJ DOM UBOGI“.

Przedruk z *Warszawianki*, 1925, Nr. 254.

Str. 82. O hejnalach: Józef Łepkowski i Stanisław Moniuszko (*O hejnalach krakowskich*) w *Tygodniku Ilustrowanym*, 1861, Nr. 84. — Hejnal Reja (przytoczony przez Mikołaja Bobowskiego w *Polskich pieśniach katolickich*, 1893, na str. 372) zaczynał się od słów:

Hejnal świta, już dzień biały:
Każdy człowiek w wieże stały
Powstań do Pańskiej chwały.

Początek hejnału Hieronima Morsztyna (cytowany w *Pamiętniku Literackim*, 1911, s. 2) brzmi tak:

Hejnal świta; już w pokoju,
W złotopromiennym zawoju,
Od Neptuna śliczna zorza
Z głębokiego wstaje morza.

Str. 82. „Psałterz Dawidów“ Kochanowskiego jest wyraźnym wzorem stylistycznym poezji religijnej Karpińskiego i źródłem wielu jego natchnień. Oto kilka psalterzowych paralel *Pieśni porannej* i *Pieśni wieczornej*:

Ledwie z głębokiego morza
Ukaże się rana zorza,
A ja już wołam do Ciebie,
Smutne oczy mając w niebie
(Psalm 5).

Ciebie będąc, Boże prawy,
Calem sercem wyznawał,
Twoje wszystkie dziwne sprawy
Będę światu podawał
(Psalm 9).

Zdarz nam wszystkie nasze sprawy,
Zdarz, o Boże nasz łaskawy!
(Psalm 90).

Panu k'woli wielka ziemia
Śpiewaj z mieszkańcy swojemi
(Psalm 98).

Jego sława wyższa nieba,
On jako Pan dał, co trzeba,
A my jego lud wybrany
Śpiewajmy mu psalm podany
(Psalm 148).

„SERC ROZKOSZE NIEZMIENIONE“.

Skrócony przedruk z *Warszawianki*, 1921, Nr. 4.

Nowe wydanie *Malwiny*, o którym tu mowa, ukazało się w r. 1920 w krakowskiej „Bibliotece Narodowej“ ze wstępem i objaśnieniami Kon-

stantego Wojciechowskiego. — Przykłady stylu na końcu szkicu pochodzą ze str. 62—67 nowego wydania *Malwiny*.

TOWARZYSTWO FILOMATÓW.

Przedruk z *Warszawianki*, 1924, Nr. 59.

Szkic ten nawiązuje do książki Stanisława Pigionia *Głosy z przed wieku. Szkice z dziejów procesu filareckiego* (Wilno, 1924) i do książki Aleksandra Łuckiego *Towarzystwo Filomatów. Wybór tekstów ze wstępem i objaśnieniami* (Kraków, 1924, „Biblioteka Narodowa“, serja I, Nr. 77).

„POTEŻNE OKO“ MICKIEWICZA.

Przedruk z *Tygodnika Ilustrowanego*, 1920, Nr. 18.

Seligmann w swoim dziele przytacza ogromną literaturę przedmiotu. Dałaby się ona jednak powiększyć. Z uwagi na Mickiewicza warto zauważyć, że o potędze wzroku mówi między in. Montaigne (tłumacząc ją siłą imaginacji; vide: *Próby*, w przekładzie Boya¹, t. I, str. 118 i nast.); a także Sterne (w jednym z przypisów do *Tristrama Shandy*; wyd. Tauchnitz, str. 454). W literaturze polskiej mówił o urocznych oczach Skarga w *Kazaniach niedzielnych*: „Są uroki, które z oczu zarażają, i są oczy, które w się niemoc biorą“ (kaz. 14, cyt. w książce Windakiewicza *P. Skarga*, str. 113). Pisała zresztą o potędze wzroku jeszcze i Orzeszkowa. „Bywają oczy, — czytamy w *Panu Grabie* (1872, t. I, str. 13) — które nieprzepartą, im właściwą siłę mają w swem spojrzeniu. Nie potrzebują one pomocy ust, aby przywołać kogo, lub zwrócić na się czyjąś uwagę; same są energicznym wołaniem, i zmuszają głowy ludzkie, na które patrzą, do odwracania się ku nim, jak się zwracają ku słońcu głowy słoneczników“, i t. d. Następuje potem anegdota o kobiecie, która „miała oczy, w których utworzyły się rezerwoary niezmiernej siły życiowej i z których tryskały prądy magnetyczne, pociągające ku sobie inne oczy“.

„DZIADY“ A MAGNETYZM I TEOZOFJA.

Przedruk z *Tygodnika Ilustrowanego*, 1920, Nr. 19.

Tezy tego szkicu zostały rozwalkowane i do granic absurdu doprowadzone w książce Czesława Latawca *Dziady Adama Mickiewicza. Nowe*

oświecenie problemów (Poznań, 1929). — W mierze natomiast właściwej zostały zużytkowane w wydaniu *Dziadów cz. III* z moim komentarzem (Warszawa, 1920, w serji „Pisarze Polscy i Obcy“).

Str. 114. Rederer: *Pam. Magnet. Wil.*, 1817, s. 90—114, 193—222. Hourcástremé: tamże 1817, s. 145—147. Lachnicki: *Kilka słów o magnetyzmie*, tamże, 1816, s. 323 i nast. Virey: tamże, 1816, str. 84—104. Frank: *Historja katalepsji* (wyjątek z dzieła *Praxeos medicae universae praecepta*, 1818, Lipsk), tamże, 1818, zesz. 10, s. 3—32 (dziennik leczenia kataleptyczki, opisanej tu, był prowadzony w asystencji Jędrzeja Śniadeckiego). Hufeland C. W.: *Magnetyzm*, tamże, 1817, s. 326 i nast. Wyjątki z Deleuze'a drukowano w *Pam. Magnet. Wil.* już 1816 (o rozmaitości sił osób magnetyzujących) i 1817 r. (o śnie czuwającym magnetycznym); rozprawa *Mniemanie Vanhelmonta o przyczynie, przyrodzeniu i skutkach magnetyzmu* ogłoszona została w r. 1818 (zesz. 3, s. 3—31; zeszyt 4, s. 3—40); jej oryginał wyszedł w *Bibliothèque du Magnétisme animal par MM. les Membres de la Société du Magnétisme*, Paris, 1817, t. I, s. 45—77. Jest ona głównie sprawozdaniem z traktatu *J. B. Helmontii de magnetica vulnerum curatione disputatio* (1620).

Str. 118. Jan Baudouin de Courtenay: *Rzut oka na mesmeryzm* (Warszawa, 1820), *Dokończenie mesmeryzmu* (Warszawa, 1821), *Głębsze uważanie mesmeryzmu* (Warszawa, 1821).

Str. 119. Diderot o teozofach: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XVI (1765), s. 253—261.

Str. 121. Teorja snów Van Helmonta pozostaje oczywiście w związku z prastaremi wierzeniami. Warto może przytoczyć, co mówi o snach współczesny Van Helmontowi Skarga: „Nigdzież dusza nasza nieśmiertelności i stanu swego niewidomego nie pokazuje, nigdzie nie jest sposobniejsza do nauki Boskiej, jako we śniech“ (*Kaz. niedziel.*, 70, cyt. u Windakiewicza, *Piotr Skarga*, str. 113). — Wśród szczątków biblioteki poety, które zachowały się w Muzeum Mickiewiczowskim w Paryżu, znajduje się m. in. książka *Arthemidori Daldiani, philosophi excellentissimi, De somniorum interpretatione libri 5, a Jano Cornario Medico physico Francofordiensi latina lingua conscripti* (Lugduni, apud Seb. Gryphium, 1546).

Str. 125. O Brownie pisano w *Pam. Magnet. Wil.* już w r. 1816 (str. 147). O metodzie leczniczej braunistów pisał także J. Baudouin de Courtenay (*Dokończenie mesmeryzmu*, str. XIII). Tenże Baudouin pisał, że do magnetyzmu sprowadzają się działania magów, egzorcystów, „cudownych lekarzy“ (*Rzut oka*, str. 75).

Str. 126. O związku mesmeryzmu z Schellingiem i Kantem pisał również Baudouin de Courtenay (*Rzut oka*, s. 11).

Str. 127. Moc magiczna nad ludźmi. W *Pam. Magnet. Wil.* już w r. 1816 drukowano artykuł A. Poszmana, mówiący m. in. (s. 246) o „tajemnej starożytnych umiejętności, zowiącej się Theurgia, umiejętności zapomocą której nadawano przypuszczonym do tajemnic władzę sprawowania działań (wedle naszego sposobu widzenia nadprzyrodzonych)“. — W związku z *Dziadami* nie od rzeczy tu będzie może przytoczyć, co mówi o kuszeniu człowieka przez wielkie zamysły św. Teresa w dziele swem *El Castillo interior* (1577; cz. 7 roz. IV): „Czasami demon poddaje nam zamiary, które przerastają nasze siły dlatego, żeby nas skłonić do porzucenia tego, co moglibyśmy zrobić istotnie dla służby bożej, a także dlatego, żeby nas ukołysać w myśli, że wszystkiemu uczyniliśmy zadość, skoro pragnęliśmy rzeczy niemożliwych“ (cytata z książki A. Poulaina *Des grâces d'oraison*, wyd. 10, Paryż, 1922, s. 400).

Str. 127. Anachronizm. Jeszcze dziś są ludzie uznający istnienie magnetyzmu zwierzęcego. Tak np. Marja Czapska (*La Vie de Mickiewicz*, Paryż, 1931, s. 196), zastanawiając się nad przyczynami wielkiego wpływu Towiańskiego na współczesnych, pisze: „*Quant à savoir au juste d'où lui venait ce pouvoir, il ne nous est plus guère possible d'en juger. Etait-ce là du magnétisme animal, ou bien une volonté dominatrice allant jusqu'à provoquer l'hypnose?*“

ZAGADKOWOŚĆ W KOMPOZYCJI „DZIADÓW“.

Studjum to było drukowane w *Przeglądzie Współczesnym* 1922 r.

Literatura przedmiotu w porządku chronologicznym: Mochacki: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830); Chr. Ostrowski: *Oeuvres poétiques de A. Mickiewicz* (1845); W. Cybulski: *Dziady Mickiewicza. Krytyczny rozbiór zasadniczej idei poematu* (1864); A. Belcikowski: *Gustaw i Werter* (1871; przedruk. w zbiorze *Ze studjów nad literaturą polską*, 1886); Albert Gąsiorowski: *A. Mickiewicz i pisma jego do r. 1829* (1872); J. Turczyński: *Rozbiór dzieł A. Mickiewicza*, zeszyt III (1873); St. Tarnowski: *Druga i czwarta część Dziadów* („Biblioteka Warszawska“, 1877, t. II); H. Blumenstock: *A. Mickiewicz's Dziady* (*Separatabdruck aus dem VII Jahrgange des literarischen Jahrbuches „Die Dioskuren“*, 1878); J. Tretiak: *Mickiewicz w Wilnie*

i Kownie, t. III (1884); P. Chmielowski: *A. Mickiewicz* (1885); S. Lipiner: *Todtenfeier (Dziady) von A. Mickiewicz. Uebersetzt und mit erklärender Einleitung versehen* (1887); Prawdosław: *Romantycyzm i filozofja w Dziadach* (1890); J. Kallenbach: *Szczątki autografu pierwszego III cz. Dziadów* („Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza“, t. V); J. Kallenbach: *A. Mickiewicz* (1897); M. Konopnicka: *O pierwszej i drugiej części Mickiewiczowskich „Dziadów“ słów kilka* („Biblioteka Warsz.“, 1898, t. III—IV); J. Kallenbach: „*Dziady*“ *Mickiewicza w oświetleniu p. M. Konopnickiej* (1899); Sz. Matusiak: *O „Dziadach“ Mickiewicza* (1903); St. Zdziarski: *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX w.* (1901; rzecz wydana wcześniej od książki Matusiaka, ale napisana później i uwzględniająca jej tezy); K. Wojciechowski: *Dziady, cz. II i IV. Oprac. dla użytku szkolnego* (1905); K. Wojciechowski: *Dziady, cz. III. Oprac. dla użytku szkolnego* (1907); Wł. Jankowski: „*Dziady*“ *wileńsko-kowieńskie* (1911); Br. Chlebowski: *Jak powstały „Dziady“ kowieńskie* (1911); A. Pogodin: *A. Mickiewicz* (1912, po rosyjsku); M. Szykowski: *Upiór w poezji A. Mickiewicza* („Przegląd Powszechny“, 1917); L. Komarnicki: *Historja literatury polskiej wieku XIX. Część II* (1917); Z. Matkowski: „*Don Kichot*“ a „*Dziady*“ *wileńsko-kowieńskie* („Pamiętnik Literacki“, 1918); J. Kallenbach: *A. Mickiewicz, 2 wyd.* (1918); Z. Niemojewska: *Dziady Drezdeńskie jako poemat chrześcijański* (1920); A. Niemojewski: *Dawność a Mickiewicz* (1921). — Tezy studjum niniejszego były krytycznie roztrząsane przez Stanisława Pigionia (w *Przeglądzie Warszawskim*, 1922, Nr. 12) i przez Ignacego Chrzanoskiego (w *Slavii*, 1928 [VII], s. 389). Później od studjum tego wyszły prace: K. Górskiego: *Pogląd na świat młodego Mickiewicza* (1925); H. Schipperera: *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza* (1926); J. Kleinera: *Kompozycja „Dziadów“ części trzeciej* (1928; w *Księdze pamiątkowej ku czci St. Dobrzyckiego*); H. Życzyńskiego: *Kompozycja i styl Dziadów wileńskich* (1928, tamże); Stan. Pigionia: *La première partie des „Aïeux“ d'Adam Mickiewicz. Sa genèse* (1928; w *Revue des Etudes Slaves* i osobno: toż po polsku: *Do źródeł „Dziadów“ kowieńsko-wileńskich*, 1930); Cz. Latawca: *Dziady Adama Mickiewicza. Nowe oświetlenie problemów* (1929); Juljana Krzyżanowskiego *Polish Romantic Literature* (1930); a także wydania *Dziadów*: J. Kallenbacha w krakowskiej „Bibliotece Narodowej“ oraz Henryka Schipperera w warszawskiej „Wielkiej Bibliotece w opracowaniu pedagogów i krytyków“. — Najważniejsze dla spraw tutaj rozważanych jest studjum Pigionia. Dowodzi ono, (1) że w czasach wileńsko-kowieńskich Mickiewicza na pewno

nie było części III-ej *Dziadów*, (2) że najwcześniej powstała ta część poematu, która w druku otrzymała nazwę II-ej, (3) że po jej ukończeniu (w pierwszej redakcji) przystąpił poeta do tworzenia części I-ej, którą później zarzucił (i której fragmenty dopiero po jego śmierci ogłoszono), i wreszcie (4), że dopiero z pracy nad tą zarzuconą częścią zrodził się pomysł części, która otrzymała nazwę IV-ej. Wywody te, bardzo subtelne, nie dotyczą jednak bezpośrednio zagadnienia kompozycyjnego, jakie stanęło przed Mickiewiczem z chwilą, kiedy postanowił *Dziady* ogłosić drukiem. — We wspomnianem wyżej sprawozdaniu (1922) Pigoń przeciwstawił się moim tezom, Chrzanowski je akceptował (1928). Jeden i drugi obszernie swoje stanowisko uzasadniali. H. Życzyński natomiast rozprawia się ze mną w takim górnym sposobie: „Objawem istniejących nieporozumień w stosunku do dzieła są choćby niedawne wywody Borowego, jakoby poeta, naśladowując pisarzy angielskich, zgóry powziął pomysł skomponowania dzieła fragmentarycznego“. Otóż ja nie mówiłem wcale, że „zgóry“, i nie mówiłem, że koniecznie „naśladowując pisarzy angielskich“... Pozatem zaś wogóle surowy sędzia nie wysilił się na motywy werdyktu.

Str. 130. Korespondencja Filomatów zawiera wzmianki o *Dziadach* w następujących miejscach: IV, 363; IV, 384; IV, 402; V, 20; V, 25; V, 35; V, 41; V, 44.

Str. 134. Sternizmy Zana: w *Korespondencji Filomatów* I, 367 (rozdział niedokończony); II, 214 (niby-fragment); II, 323 (to samo); III, 65 (coś podobnego); IV, 232—236 („Wyjątek z dzieła pod tyt. *Świat i Miłość*“); IV, 319. List Mickiewicza, ganiący Zana: tamże IV, 237.

Str. 141. Fragmentaryzm romantyków niemieckich omawia O. F. Walzel w *Deutsche Romantik* (wyd. 2—3, 1912, s. 129—133). O fragmentaryzmie w powieści angielskiej mówi W. Dibelius w *Englische Romankunst* (t. II, s. 410).

Str. 149. Chronologję wypadków w *Dziadach* gmatwa Z. Niemojewska, wywodząc, że „pasterce [w II-ej części] ukazuje się widmo 1 listopada 1823 r. [sic!]“, a „tegoż roku, tegoż dnia nocną porą pisze Gustaw [w części III-ej] na ścianie więziennej słowa:... GUSTAVUS OBIIT, ... NATUS EST CONRADUS“... To jest zupełnie błędne. Skądże w *Dziadach* wileńskich, wydanych wiosną 1823 r., może być mowa o listopadzie tego roku?

Str. 150. Numerację wierszy podaję wedle wydania Schipperera w „Wielkiej Bibliotece“. — W wydaniu Kallenbacha w „Bibliotece Na-

rodowej“ poczynając od w. 326 numeracja jest odmienna, gdyż wydawca ten wprowadził do tekstu 18 wierszy z autografu, usuniętych w czasie druku przez cenzurę i później do żadnego wydania przez Mickiewicza nie wstawionych. Takie traktowanie tekstu poety jest zupełnie niewłaściwe.

Str. 158. Motyw wizji w literaturze omawiają: E. Petzold (*Motywy mickiewiczowskie*, „Pamiętnik Literacki“, 1902), W. Bruchnalski (*Przyczynki do genezy Dziadów wileńskich*, 1911; oraz *Wizja Krasińskiego*, „Pamięt. Liter.“, 1913, s. 28), M. Szykowski (jak wyżej).

Str. 160. Marzycielskość Maryli w następującem opowiadaniu charakteryzuje Jan Prusinowski (*Kilka wspomnień z młodości Adama Mickiewicza*, druk. w „Gazecie Codziennej“ w Warszawie, 1860 r., Nr. 45). Ma to być jeden ze szczegółów, które, „choć mają wychodzić od Tomasza Z[ana]“, lecz dochował je i Prusinowskiemu przekazał „Bronisław Kleczyński z opowiadań już innych osób“. Oto rzecz sama: „Tomasz Z. pierwój miał być znajomym z domem p. W. i po powrocie pewnego razu z tych odwiedzin, budził ciekawość Mickiewicza, poznania panny Maryli W., która oprócz ponętnych wdzięków ciała i duszy, wyróżniała się szczególnem zamarzeniem. Snem pierwszych jej lat młodości było, że pozna młodzieńca z imieniem Gustawa [tu przypisek: „Dla tego imię Gustawa nosi w *Dziadach* bohater“], z którym połączy ją miłość wielka, a którego imię przejdzie w sławę i cześć powszechną. Zamarzenie to przeszło w wiarę młodej dziewicy i gdy p. P. oświadczył się o jej rękę, wyznała z naiwną szczerością o przeczcuciu oczekiwanego bohanka. Z tej przyczyny ostateczna deklaracja miała być odłożoną na lat trzy, podczas których gdy się wymarzony Gustaw nie zjawił, nastąpiły formalne zaręczyny. Po nich dopiero Mickiewicz poznał dom państwa W., a za pierwszym spojrzeniem Maryla poznała w nim swego Gustawa“. — Jak widać, opowieść przeszła przez tyle filtrów, że trudno już dociec, co w niej jest prawdy. Charakterystyczne w każdym razie jest już samo łączenie takich opowiadań z osobą Maryli.

NOWOGRÓDCZYŻNA MICKIEWICZOWSKA.

Rozszerzony przedruk z *Ziemi* 1925 r., z monograficznego zeszytu (Nr. 10—12), wydanego także w odbitce p. t. *Nowogródzkie* (Warszawa, 1926).

Ze względu na inwentarzowo-informacyjny charakter pracy przypiski bibliograficzne zostały włączone do tekstu głównego.

Z DZIEJÓW UCZUCIOWEGO UPRAWNIENIA ŻYDÓW.

Szkic ten (p. t. *Z historii równouprawnienia żydów w powieści polskiej*) był drukowany w *Pamiętniku Literackim*, t. XXII—XXIII.

Str. 196. J. U. N[iemcewicz]: *Leybe i Siora czyli Listy dwóch kochanków* (Warszawa, 1821); t. II, str. 86, 160, 122, 129, 168.

Str. 197—199. O Żydach za Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego: Szymon Askenazy: *Z dziejów żydów polskich w dobie Księstwa Warszawskiego* (w *Kwartalniku poświęconym badaniu przeszłości żydów w Polsce*, 1912, zesz. I, s. 11 i nast.); Sz. Askenazy: *Łukasiński* (Warsz. 1908), t. I, s. 40—52, 337 i nast.; Dawid Kandel: *Żydzi w roku 1812* (w *Bibliotece Warszawskiej*, 1910, z. 4); D. Kandel: *Berek Joselowicz* (w *Przeglądzie Historycznym*, 1909); D. Kandel: *Żydzi w dobie utworzenia Królestwa Kongresowego* (w *Kwartalniku pośw. bad. przesz. żydów w Polsce*, 1912, zesz. I, s. 108). — O Żydach w literaturze tego czasu: Marjan Szykowski: „*Génie du christianisme*“ a prądy umysłowe w Polsce porobiorowej (Lwów, 1908, s. 177); Teodor Jeske-Choiński: *Żyd w powieści polskiej*. Studjum (Warszawa, 1914). — Utwory cytowane: L. A. Dmuszewski: *Dzieła dramatyczne* (Wrocław, 1821), t. IV, s. 85, 135; Al. Żółkowski: *Wkroczenie do Litwy* (komedjo-opera w jednym akcie, ... pierwszy raz na Teatrze Warszawskim wystawiona dn. 19 lipca 1812 r.), s. 45—47; [E. Jaraczewska]: *Pierwsza młodość — pierwsze uczucia* (Warszawa, 1829), t. III, s. 93—94. — Wyjątkową z tych czasów sztukę o żydzie, a pozbawioną judofilskiej tendencji, wspomina K. Skibiński w *Pamiętnikach aktora* (wyd. M. Rulikowskiego, Warsz. 1912, s. 89—90): był to *Żyd dzierżawca włości*; grano go z wielkiem powodzeniem w Wilnie w r. 1814.

Str. 201. J. F. Królikowski urodził się 1781 r., zmarł 1839 r. Pisał o nim K. Wł. Wójcicki w *Encyklopedji powszechnej Orgelbranda* w t. 16 (1864) i w *Cmentarzu powązkowskim pod Warszawą* (Warszawa, 1855), t. I, s. 148—158. — Tomik III *Biblioteki Konwersacyjnej* nosi tytuł: *Oddział drugi: Romantyk towarzyski czyli Zbiór krótkich i zabawnych romansów i powieści, tudzież z życia czerpanych anegdot itp.*—

Królikowski wydał ponadto dwa tomiki *Rozrywek literackich prozą i wierszem* (1824).

Str. 205. **Ludwik Börne** (właściwie: Baruch Löb) ur. 1786, zm. 1837. Utwór *Der Roman* był po raz pierwszy drukowany w *Morgenblatt* 1823 r., następnie w *Gesammelte Schriften* Börnego 1829 r.; Krytyczne wydanie mieści się w *Börnnes Werke* opracowanych pod redakcją Ludwika Geigera (tom II, s. 252—260). — Szczegółowe porównanie oryginału z polską przeróbką dał A. Drogoszewski (*Ludwik Börne w stroju sentymentalizmu polskiego: kilka słów uzupełnienia do rozprawy W. Borowego Z historii równouprawnienia żydów w poezji polskiej*) w *Pamiętniku Literackim*, t. XXV.

Str. 206. **A. Wilkoński**. Vide: wstęp Wacława Szymanowskiego do V-go tomu *Ramot i ramotek* (Warszawa, 1873), oraz K. Wł. Wójcickiego: *Cmentarz powązkowski* (t. I, s. 155 i nast.). — Powiastka *Szlachetny nieznamy* została ogłoszona dopiero w drugim, pośmiertnym wydaniu *Ramot i ramotek* (Poznań, 1861—1862), w t. V, s. 127—157.

BRONISŁAW CHLEBOWSKI JAKO KRYTYK I HISTORYK LITERATURY.

Rzecz ta była wygłoszona 5 czerwca 1918 r. jako odczyt w Polskiem Towarzystwie Krajoznawczem na zebraniu ku czci ś. p. Bronisława Chlebowskiego, a potem wydana jako broszura (Warszawa, 1919, nakł. księgarni F. Hoesicka; 8^o, str. 37).

Str. 208. O Chlebowskiem najważniejsze rzeczy ogólne: P. Chmielowskiego artykuł w *Wiel. Encyklopedji Powsz. Ilustr.*, t. XI (1893); dzieło zbiorowe *Szkoła Główna Warsz.* (Kraków, 1900), t. I, s. 278 i 283—284; *Księga Pamiątkowa Zjazdu b. wychowañców b. Szkoły Główn. Warsz. w 40-ą rocznicę jej założenia*, 1905, s. 63—64; P. Chmielowskiego *Dzieje krytyki lit. w Polsce*, 1902, s. 404—405; W. Feldmana *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1905, s. 130, 139—140; A. Brücknera *Br. Chł. jako krytyk literacki* (*Tyg. Ilustr.*, 1909, Nr. 16); M. Kridla *Dzieło Chlebowskiego* (*Książka*, 1911, s. 501—504); K. M. o *Pismach I—II* (*Bibliot. Warsz.*, 1912, III, s. 162—169); W. Hahna o *Pismach I—II* (*Pamiętnik Liter.*, 1912, s. 210—214), III—IV (tamże, 1913, s. 476—479); *Jubileusz Br. Chł.* (*Wychowanie w domu i szkole*, 1914, I, s. 1—11); M. Rettingera *Br. Chł.* (*Świat*, 1918, Nr. 4); W. Borowego *Br. Chł.* (*Przegląd Historyczny*, 1917—1918, s. 417—419); w r. 1923 wyszła książka Chlebowskiego *Literatura polska 1795—1905 jako główny*

wyraz życia narodu po utracie niepodległości ze wstępem Manfreda Kridla, zawierającym charakterystykę zmarłego w r. 1918 autora.

Str. 208. Zainteresowanie względem XVII w. Koźmiana Stefan Czarniecki (wyd. 1858); Pola Z wyprawy wiedeńskiej (1865), Syrokomli dramaty, Romanowskiego Łużeccy (1856), Dziewczę z Sącza (1861) i in.; Małeckiego Grochowy wieniec (1855); Szajnochy Jerzy Lubomirski (wyd. 1850); Odyńca Jerzy Lubomirski (1861); Rzewuskiego Rycerz Lizdejko (1852), Chodźki Kamień w Olgienianach (1852), Kraśzewskiego Kordecki (1850) i kilka powieści późniejszych — po r. 1870. Jarochońskiego Wielkopolska w czasie pierw. wojny szwedz. (1864), Walewskiego Dzieje polskie za panowania Jana Kaz. (1868), Historia wyzwolonej Rzplitej (1870—72), Szajnochy Szkice histor. (od r. 1854), Dwa lata dziejów naszych (1865). Przedruki dzieł z XVII w. Wójcickiego i Turowskiego (Twardowski w 1861); ogłoszenie Wojny Chocimskiej Potockiego (1850). Rozprawy o literaturze XVII w.: Szajnochy, Mecherzyńskiego, Małeckiego, Helleniusza (Iwanowskiego), Belcikowskiego i in.

Str. 209. Przekłady Chlebowskiego w Tyg. Illustr. pojawiają się od r. 1874. Pierwszym jest artykuł Beethoven z L. Quesnela. Potem idzie praca E. Caro: Prawa i granice postępu, wyjątki z dzieł M. Carrière'a, W. Röscha, H. Blümera, K. Gottschalla i innych autorów — podówczas głośnych. Są to artykuły o kwestjach estetycznych, historyczno-literackich, filozoficznych, geograficznych, językoznawczych, historycznych, etnologicznych i społecznych. Od r. 1876 nie spotykamy się z nazwiskiem Chl. w dziale tłumaczeń Tyg. Ill., ale bo wogóle od tego roku nikną stamtąd nazwiska tłumaczy; współpracownictwo może trwało jeszcze czas jakiś.

Str. 209. Rozprawa o Twardowskim była nagrodzona w roku 1866 na konkursie z funduszu ks. A. Jakubowskiego. W Tyg. Ill. druk. w r. 1872. W postaci rozszerzonej ukazała się w Pismach (1912) z datami 1866—1874, są tam jednak dodatki ze znacznie późniejszych pewno czasów, np. o „baroku“ (III. 76).

Str. 209. Rozprawy hist.-lit. Chl. z pierwszych lat kilkunastu były druk. w Tyg. Ill. lub Ateneum (rozpr. o Bentkowskim w Przegl. Pedagogicz., 1882). Prócz tego pisywał wtedy Chl. w Bluszczu (tu między in. druk. pracę o Zadaniach moralnych, 1878); w r. 1873 był współpracownikiem Wieku.

Str. 210. „Jan Kochanowski“. Recenzja St. Tarnowskiego w Przegl. Pols., tom 71 (s. 502—505) i 73 (s. 453—454).

Str. 211. Chł. jako filolog często się dawał unosić wyobraźni poza wyraźną oczywistość dowodów. Usiłując np. przekonać o wpływie Ariosta na Kochanowskiego, zestawia dwa opisy pięknych kobiet z utworów tych poetów (*Pis.* II. 292): są one istotnie podobne, ale o tyle tylko, o ile dwaj humaniści musieli mieć podobne wyobrażenia o piękności kobiecej: „ręka biała“ — „*la candida man*“; „piersi jawne“ — „*il petto colmo e largo*“; zęby „szczerze perłowe“ — „*due filze son di perle elette*“ i t. p.; szczegóły są tu już zgoła różne: „brwi wyniosłe i czarniawe“ — „*due negri e sottilissimi archi*“ i t. d. Kilka takich sztucznych wywodów jest w studjum o *Grażynie*. Z prac późniejszych najwięcej ma ich rozprawa *Idea, układ i artyzm „Dziadów“ kowieńskich* (1907); np. wywód, że fragment o dziewczynie przy fortepianie z I cz. *Dziadów* napisany został po *Panu Tadeuszu* (*Pisma* I. 208); albo rozważania o dwóch redakcjach pieśni myśliwskiej (I. 209 i n.): redakcja z rymami męskimi wydaje się Chlebowskiemu mniej artystyczną, ergo wcześniejszą; ale u Mickiewicza właśnie upodobanie do rymów męskich wzrastało z biegiem lat!

Str. 212. „Zadanie hist. lit. pol.“ Druk w *Archiwum do dziejów lit. i ośw. w Pols.*, t. V (s. 46—58) pod tyt. *Znaczenie różnic terytorjalnych, etnograficznych.... dla nauk. badania dziejów lit. pols.* (Tamże na s. 166 — 178 dyskusja ze zjazdu krakowskiego). W postaci rozszerzonej, ze zmienionym tytułem w *Ateneum*, 1885, I. Stąd przedruk w *Pismach*, I. — Ważne naówczas były wywody, że historia literatury jest samoistną umiejętnością i że musi usunąć ze swojej dziedziny balast prozy naukowej (nie ograniczając się wszelako tylko do dzieł artystycznych). — Co do teorii terytorjalności w literaturze — zarzuty względem niej można tak streścić. 1. Chł. bierze wpływy antropogeograficzne zbyt jaskrawo; na zjeździe krakowskim np., mówiąc o Skardze, kładł nacisk na jego mazowieckie pochodzenie i przypominał, że „życie wśród puszczy, wymagające ciągłego nawoływania się przy zajęciach i w podróży, wyrobiło zdawna u Mazurów organy głosowe i nawyknięcie do głośnego mówienia“ (Skarga był mówcą); doktrynerski ten ustęp — po krytyce Morawskiego i Tarnowskiego — usunął Chlebowski z drugiego wyd. rozprawy (w *Aten.*). 2. Zbyt daleko w czasie chce Chł. różnice terytorjalne obserwować (Bobrzyński). Stąd przesada widoczna; walka klasyków z romantykami np. ma być wyrazem dawnego przeciwieństwa starej kultury małopolskiej ze społecznością mazursko-litewską; rok 1863 ma ujawniać antagonizm uczuć mazowiecko-litewskich i planów małopolanina Wielopolskiego i t. p. 3. Przy tak

silnem akcentowaniu czynników terytorjalnych nie określa ich Chł. dokładnie, łącząc pod ich mianem różne rzeczy; raz kładzie nacisk na dziedziczenie usposobień, wytworzonych przez długotrwałe oddziaływanie warunków lokalno-etnograficznych, kiedy indziej większą ma dlań wagę wpływ otoczenia, w którym się pisarz wychował, czasem zaś znowu atmosfera, w której większą czy mniejszą część późniejszego życia spędził. Tak np. Skargę lub Sarbiewskiego ma tłumaczyć Mazowsze, bo z mazowieckich rodzin wyszli; z Janickim jest inaczej: choć z Wielkopolski pochodził, „stał się małopolaninem“ przez „stosunki, sympatje i otoczenie, dla którego i śród którego pisał“, to też do małopolskiej grupy Chł. go zalicza; klasycy — Dmochowski i Osiński — byli mazurami z rodu i większą część życia na Mazowszu spędzili, ale „przez wychowanie i stosunki otoczenia przejęli... pojęcia i nastrój uczuć małopolskiej grupy poetów“; w E. Wasilewskim znowu widzi Chł. „przybyśza z Czerwonej Rusi“, choć w Krakowie całe prawie życie spędził i kontaktu z Czerwoną Rusią nie miał... 4. Nie uwzględnia Chł. dostatecznie prądów czysto literackich a ogólnoeuropejskich. Poezję łacińską np. na Mazowszu w XVII w. ma tłumaczyć okoliczność, że nie znano tam dostatecznie literackiej polszczyzny; ależ i nie na Mazowszu pisano wtedy dużo po łacinie! 5. Nie wszystkie fakty, na których się Chł. opiera, są należycie ustalone. Rozpowszechnienie się makaronizmów w w. XVII jest wedle niego „wynikiem przewagi politycznej żywiołów mazowiecko-litewskich w epoce Wazów“; ale Brückner zwrócił uwagę na to, że i w mowach sejmowych Reja są makaronizmy! By wykazać słabość *Monitora* Bohomolcowego, porównywa go Chł. z *Kronikami* Prusa, zaniedbując uprzedniego porównania ze współczesnymi czasopismami Zachodu; i t. p.

Str. 214. Przekład „Jerozolimy“. Rec. E. Porębowicza w *Kwartalniku histor.* 1893. Polemika między Chłeb. a Poręb. w *Kwart. hist.* 1894. Praca Chł. dała impuls do całego szeregu dociekań późniejszych; najbardziej fundamentalne z nich to R. Pollaka „*Gofred*“ *Tassa-Kochanowskiego* (Poznań, 1922, Tow. Przyjaciół Nauk).

Str. 215. Z okresu 1884—1902 wydanie zbior. *Pism* nie obejmuje prac literackich następujących: *Z dziejów poezji pols.* (jednodniówka *Na pomoc*, 1884); *Z dziesięciolecia Ateneum* (Kraj, 1886); *St. Jachowicz* (*Tyg. Ill.*, 1896); artykuły z dzieła *Szkola Główna*, t. I (Kraków, 1900) o A. Bełcikowskim, o wykładach historii Kowalewskiego, etyki i hist. filoz. Struvego i o „klasie przygotowawczej“; przedmowa do *Historji lit.* Chmielowskiego (1898); *Nowa historja liter. pols.* (*Aten.*, 1900. I); *Dwie*

historje liter. pols. (Aten., 1901. II); *Poetyka i Wskazówki dla pragnących zapoznać się z lit. pols. w wyższym zakresie* (Poradnik dla Samouków, II, 1899); *Pierwszy literat pols.* (książka Sami sobie, 1900). Chł. pisywał też wtedy przedmowy do *Biblijot. dzieł wyborowych* i był współpracownikiem *Encyklopedji powszechnej* Orgelbranda (mniejszej), wychodzącej od 1898 r.

Str. 216. „M. Reja“. Recenzje: Chrzanowskiego w *Książce*, 1905, s. 471—2; M. Janika w *Pamięt. liter.*, s. 539—40; Brücknera w *Książce*, 1906, s. 5—6.

Str. 216. W „Stu latach myśli pols.“ zyciorysy: A. Felińskiego, L. Borowskiego, S. B. Lindego, J. Mrozińskiego, J. F. Królikowskiego (t. II); Mickiewicza, St. Jachowicza (t. III); Słowackiego (t. IV); Krasieńskiego (t. V); A. E. Koźmiana, St. E. Koźmiana, Jana Koźmiana (t. VI); J. I. Kraszewskiego, K. Szajnochy (t. VIII); T. Lenartowicza, Michała Balińskiego, W. Wielogłowskiego (t. IX). — Najważniejsze recenzje: K. Wojciechowskiego w *Pamięt. liter.*, 1909, s. 394—400; 1912, s. 206—210; Brücknera, *Tygod. Illustr.*, 1909, I, s. 315.

Str. 218. W „Książce“ pisywał Chł. od r. 1901 do 1913. Pierwsza jego tam recenzja mieści się w Nr. 3 z r. 1901: jest to sprawozdanie z *Metodyki historii lit. pols.* P. Chmielowskiego. Do wydania zbiorowego *Pism* nie weszły (prócz drobniejszych recenzyj) następujące obszerniejsze artykuły z tego pisma: „*Polska, obrazy i opisy*“ (1906), *Nowy wizerunek Mickiewicza* [o Monsalwacie A. Górskiego] (1908), *Z powodu jubileuszu Słowackiego* (1909), *Z powodu piątego wydania „Współczesnej literatury pols.“* p. W. Feldmana (1909), *Z. Krasieński* (1912), *Spuścizna Brzozowskiego* (1913).

Str. 219. Poza wydaniem zbiorowym pozostają następujące prace historyczno- i krytyczno-literackie Chł. z ostatniego okresu (prócz zyciorysów z *Wieku XIX* i recenzyj z *Książki*): *Śpiewnik Bartł. Groickiego* (w książce *Z wieku M. Reja*, 1905); *Myśl narodowa* (*Tyg. Illustr.*, 1906, Nr. 10); polemika z Bruchnalskim o Reja (*Książka*, 1906, Nr. 10); popularne artykuły o *Pisarzach pols. wieku XVI* z pisma *Ognisko* (1912); przedmowa do *Powieści historycznych* Kraszewskiego w taniem wydaniu Arcta (1912); *Znaczenie Szkoły Głównej Warsz. w dziejach umysłowości i nauki polskiej* (napis. 1912, druk. w *Księdze pamiątkowej zjazdu b. wychowañców b. Szk. Główn. w 50-ą rocznicę jej założenia*, 1914); *Sielanki Szymonowicza jako wyraz duszy poety* (Sprawozd. Towarz. Nauk. Warsz., 1913); *Unieśmiertelnienie artystyczne polskości w „Panu Tadeuszu“* (Spraw. Tow. Nauk. Warsz., 1913); *Współ-*

czesna literatura polska (*The Russian Review* i *Przegląd Narod.*, 1913); *Kronika* tak zw. *Gallusa* jako pierwszy pomnik literatury łac.-pol. (Spraw. Tow. Nauk., 1916); *Rozwój kultury pols.* (1917); *Poezja polska w wieku XVI* i *Poezja pols. po r. 1863* (*Dzieje literatury pięknej w Polsce*, stanowiące część wydawnictwa Akademii Umiejętności: *Encyklopedia polska*, 1918); wykład wstępny w Uniw. Warsz. z 9 paździer. 1916 r. (ogłosz. pośmiertnie w *Przegl. Pedagogicz.* 1918, Nr. 5); *Literatura polska 1795—1905*, przeznaczona dla *Encyklopedji Słowiańskiej*, wydawanej w Petersburgu przez V. Jagića (napisana jeszcze w r. 1914, wyd. pośmiertnie pod redakcją M. Kridla, 1923). — Ważniejsze recenzje prac Chł. z tych czasów: K. Wojciechowskiego o *Kraszewskim*, (*Pam. Lit.*, 1912, s. 484 i n.); T. Sinki o *Sielankach Szym.* (*Książka* 1914, s. 32), A. G.-Siedleckiego o *Rozw. kult. pol.* (*Tyg. Ill.* 1917, Nr. 52), J. Klei-nera o temże (*Sfinks*, 1917, z. X—XII, s. 9—10), A. Brücknera o temże (*Nowa Reforma*, 4 czerw. 1918); T. Sinki o artykułach w *Enc. Pols.* (*Czas*, 30 marca 1918).

Str. 220. O zadaniach pracy nauk.: *Pisma* I, wstęp; IV 327; IV 334; *Tyg. Ill.* 1906, Nr. 46.

Str. 221. O badaniach hist.-lit. *Przegl. Pedag.* 1918, Nr. 5, s. 307; *Pis.* IV 300; IV 361; I 337; IV 324 i nast.

Str. 222. O hipotezach: nierozłączne od uogólnień: *Aten.*, 1900, I, s. 169; uzasadnienie: *Pis.* II 137. Przykłady w każdej (dosłownie) pracy Chł.

Str. 223. Niedostateczne uwzględnianie czynników literackich przy rozbiórach dzieł poetyckich. O Kochanowskim: *Pis.* I 100; II 212 (wpływ malarstwa na jego poezję); *Encykl. Pols.* 220 (nie był świadom, że 19 trenów ułożyło się w jednolity poemat) i t. p. O Szymonowicu: *Sprawozd. Tow. Nauk.*, r. VI, s. 49 i in. Bez uwzględnienia ważnych czynników literackich przedstawiony rozwój epiki polskiej w *Enc. Pols.*, s. 524; charakterystyka ogólna *Pana Tadeusza* w *Spraw. Tow. Nauk.*, r. VI, s. 70.

Str. 224 i nast. Estetyka Chł. — „Prawda“: *Pis.* III 248, II 334, II 307. „Pokrzepianie serc“: *Encykl. Pols.* 525, 542, *Pis.* III 93, IV 337; o Lenartowiczu *Enc. Pol.* 517; o „młodej Polsce“ *Pis.* I 381, I 383, *Enc. Pol.* 544, 553; o romantykach: I 215, I 287, I 331. — „Piękno“: *Pis.* II 64, II 308, III 247, I 138, *Enc. Pol.* 208, 540. Cechy arcydzieła: *Pis.* I 335, II 375, III 165, III 245, *Spr. T. N. W.* VI 44. Sztuka romantyków: *Pis.* I 336; *Wiek XIX*, IV 243, V 177; III 97, III 113, III 89, 93, 98, 106, 109, 107, V 133, 143, 145, 146; *Pis.*

I 274, 284, 285; *Wiek XIX*, IV 184, 194, 193, 203; *Pis.* I 349; *Wiek XIX*, IV 191, 205. „Siła słowa“: *Wiek XIX*, III 93, 99, 107, 114; *Pis.* I 204, III 72 n, 98, 155. „Plastyka“: *Wiek XIX*, III 90, 97, 114. „Prostota“: *Pis.* II 316, 323, 351; *Wiek XIX*, III 99, 107, 109, 113. — Charakteryzowanie artystyzmu: *Pis.* III 242 n, II 95, 352; *Wiek XIX*, V 134. Zestawienia historyczne: *Pis.* II 308 (uzasadnienie); przykłady: II 353 n., II 383.

Str. 229. Muzykalność Chł. Uwagi estetyczno-psychologiczne: *Pis.* III 246, II 92 n, 312, 314, 321. Porównania dzieł literac. z muzycznymi: *Pis.* III 105, II 335, *Wiek XIX*, III 97, 107, 115 n. Przenośnię muz.: *Wiek XIX*, V 147, IV 179, III 124, *Enc. Pol.* 535, etc. Zaznaczyć należy, że „muzykalność“ przenośna miesza się czasem u Chł. z muzykalnością w sensie ścisłym. Wiąże się to z jego zapatrywaniami na język (urobionemi w czasach młodości). Otóż język jest dla niego zbiorem „pojęć, ujętych w formy wyrazowe“ (*Porad. dla Samouk.* II 61); nadać im barwę uczuciową można przez odpowiednie wyzyskanie ich strony dźwiękowej. Jest to powiązanie zdolności poetyckiej ze zdolnością muzyczną. Stąd takie np. zdanie Chł., że w języku Kochanowskiego „silniej się odbiło umuzykalnienie, upodatnienie do wyrażania odcieni uczuciowych niż uduchowanie przez nagięcie do wyrażania subtelności pojęciowych“ (II 352), stąd wywody np. o muzykalności Mickiewicza czy Słowackiego z mieszaniem terminów ściśle muzycznych ze stylistycznymi. Nie przyjmując jego założeń naukowych, można te wszystkie wywody z zajęciem odczytywać jako metaforyczne relacje z osobistych odczuć Chlebowskiego.

WISŁA W POEZJI POLSKIEJ

Studjum to po raz pierwszy było drukowane w r. 1922 jako rozdział *Monografji Wisły*, zainicjowanej przez Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, i wyszło w osobnej odbitce (Warszawa, 8^o, str. 68).

Prócz samych tekstów poezji polskiej korzystałem z następującej literatury: H. Łopaciński: *Ślady powodzi u nas — w historii, archeologii, języku, przysłowjach, podaniach, piśmiennictwie i sztuce* (Książka zbiorowa na dochód powodziarzy: *Mysł*, Warszawa, 1904); St. Dobrzycki: *Przyroda w literaturze polskiej w epoce Odrodzenia* (w książce *Z dziejów literatury polskiej*, 1907); L. S. K[orotyński]: *Wisła w poezjach T. Lenartowicza* (*Kurjer Warszawski*, 3 lipca 1906); T. Sinko: *Okolo Mickie-*

wiczowskiego sonetu „Do Niemna“ (w Księdze pamiątkowej ku czci B. Orzechowicza, Lwów, 1917, później zaś w książce *O tradycjach klasycznych A. Mickiewicza*, Kraków, 1923); E. Zdrojewski: *Przyroda w poezji polskiej XVII wieku* (rękopis).

Zebranie materiału z przestrzeni czterech wieków literatury nastęrczało sporo trudności. Stąd możliwe przeoczenia, aczkolwiek nie było moim zamiarem zebranie wszelkich nieznaczających wzmianek o Wiśle, jakie przytaczali potem niektórzy recenzenci. Niektóre z istotnych przeoczeń wskazał E. Land w recenzji pierwszego wydania w *Tygodniku Ilustrowanym*, 1923, Nr. 19; na niektóre inne zwrócił moją uwagę p. T. Mikulski. Przyczynki ich przeważnie zostały w tem wydaniu uwzględnione. Sporo materiału literackiego o Wiśle przytoczył — w dużej mierze korzystając już z pracy niniejszej — Władysław Grzelak w książce *Łódka z biegiem Wisły* (wydanie drugie, zmienione i uzupełnione, Warszawa, 1930); w przytoczeniach tych brak, niestety, segregacji estetycznej. — Pewne znaczenie dla naszego tematu ma wykaz bibliograficzny p. t. *Pomorze i Bałtyk w polskiej literaturze pięknej*, zestawiony przez Wł. Pniewskiego (w *Roczniku Gdańskim* 1928—1929); w wykazie tym zresztą nie zostało uwzględnione pierwsze wydanie pracy niniejszej.

S P I S R Z E C Z Y

	Str.
Kamienne rękawiczki	5
„Nescio quid blandum“	17
Kochanowski jako marinista	49
„Fabuła o Xiążęciu Adolfie“	56
„Oto mój dom ubogi“	77
„Serc rozkosze niezmienione“	83
Towarzystwo Filomatów	91
„Potężne oko“ Mickiewicza	98 ✓
„Dziady“ a magnetyzm i teozofja	113 ✓
Zagadkowość w kompozycji „Dziadów“	128
Nowogródczyna mickiewiczowska	165 ✓
Z dziejów uczuciowego uprawnienia żydów ..	196
Bronisław Chlebowski	208
Wiśła w poezji polskiej	233
Przypiski	339

EPISCOPY

101	Episcopus
102	Episcopus
103	Episcopus
104	Episcopus
105	Episcopus
106	Episcopus
107	Episcopus
108	Episcopus
109	Episcopus
110	Episcopus
111	Episcopus
112	Episcopus
113	Episcopus
114	Episcopus
115	Episcopus
116	Episcopus
117	Episcopus
118	Episcopus
119	Episcopus
120	Episcopus
121	Episcopus
122	Episcopus
123	Episcopus
124	Episcopus
125	Episcopus
126	Episcopus
127	Episcopus
128	Episcopus
129	Episcopus
130	Episcopus
131	Episcopus
132	Episcopus
133	Episcopus
134	Episcopus
135	Episcopus
136	Episcopus
137	Episcopus
138	Episcopus
139	Episcopus
140	Episcopus
141	Episcopus
142	Episcopus
143	Episcopus
144	Episcopus
145	Episcopus
146	Episcopus
147	Episcopus
148	Episcopus
149	Episcopus
150	Episcopus
151	Episcopus
152	Episcopus
153	Episcopus
154	Episcopus
155	Episcopus
156	Episcopus
157	Episcopus
158	Episcopus
159	Episcopus
160	Episcopus
161	Episcopus
162	Episcopus
163	Episcopus
164	Episcopus
165	Episcopus
166	Episcopus
167	Episcopus
168	Episcopus
169	Episcopus
170	Episcopus
171	Episcopus
172	Episcopus
173	Episcopus
174	Episcopus
175	Episcopus
176	Episcopus
177	Episcopus
178	Episcopus
179	Episcopus
180	Episcopus
181	Episcopus
182	Episcopus
183	Episcopus
184	Episcopus
185	Episcopus
186	Episcopus
187	Episcopus
188	Episcopus
189	Episcopus
190	Episcopus
191	Episcopus
192	Episcopus
193	Episcopus
194	Episcopus
195	Episcopus
196	Episcopus
197	Episcopus
198	Episcopus
199	Episcopus
200	Episcopus





F
14762