



№ 3632
ZYGMUNT MICHAŁOWSKI

ADMINISTRACJA
"WYCHOWANIA"
W WARSZAWIE

POLSKA
LITERATURA
ROMANTYCZNA

ROMANTYZM.

BRODZIŃSKI. MICKIEWICZ. SŁOWACKI. KRASIŃSKI
MALCZEWSKI. ZALESKI. GOSZCZYŃSKI.



INSTYTUT
BADAŃ LITERARNYCH PAN
BIBLIOTEKA

00 350 Warszawa, ul. Mławy Świat 77

Telef. 28-88-68

E. WENDE i SPÓŁKA
WARSZAWA — LWÓW.

POLSKA
L I T E R A T U R A
ROMANTYCZNA.

POLSKA
LITERATURA
ROMANTYCZNA

ZYGMUNT MICHAŁOWSKI

POLSKA
LITERATURA
ROMANTYCZNA

ROMANTYZM.

BRODZIŃSKI. MICKIEWICZ. SŁOWACKI. KRASIŃSKI
MALCZEWSKI. ZALESKI. GOSZCZYŃSKI.



INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-63

E. WENDE i SPÓŁKA
WARSZAWA — LWÓW.



Geprüft und freigegeben durch die Kais. Deutsche Presseabteilung.
Warschau, den 6/VI 1916. T. № 1366, Dr. № 128.



6349

ODBITO W TŁOCZNI WŁ. ŁAZARSKIEGO W WARSZAWIE.

Od Autora.

Kilkoletnia praca moja nauczycielska przekonała mnie o braku, jaki stale dawał się odczuwać przy przechodzeniu kursu literatury ojczyściej. Był to brak podręcznika, obejmującego dzieje naszej literatury porozbiorowej, zwłaszcza okresu romantyzmu z trzema wieszczami na czele.

Kurs szkoły średniej kończy się w VIII kl. zazwyczaj na przeglądzie twórczości trzech wieszczów. O ile dla klas V i VI (literatura niepodległej Polski) są już podręczniki ustalone (Króla i Nitowskiego, Chrzanowskiego) — o tyle dla klas wyższych, VII i VIII, podręcznika odpowiedniego nie było. Uczący się musieli albo posługiwać się własnymi notatkami, robionymi na lekcjach, albo też uciekać się o pomoc do historii literatury Chmielowskiego czy Tarnowskiego, które jednakże — przy całej swej cennej wartości — nie dawały młodzieży usystematyzowanego szkolnego wykładu. Inne pomocnicze prace — jako znowu nieujęte w formę podręcznika — nie mogły dać tego, czego szukała w nich młodzież.

Brak takiego podręcznika skłonił mnie do wzięcia na siebie trudu dania go młodzieży szkolnej.

w epoce przedrewolucyjnej, wysuwanie na pierwszy plan warstw uprzywilejowanych (magnaci, duchowieństwo) z zupełnym pomięciem klas niższych (mieszczanie, lud roboczy), ucisk biednych przez możnowładztwo — wszystko to nie mogło nie budzić smutnych refleksji w duszach i sercach tych, którzy niedołą społeczną odczuwać umieli. Tlejące w takich duszach i sercach iskry wznieciły wreszcie pożar, któremu historia nadała miano Wielkiej Rewolucji francuskiej.

Rozpoczęła się Rewolucya w imię wysoce ludzkich hasel Wolności, Równości i Braterstwa. Zażądała ona prawa głosu dla tych, którzy go dotychczas wcale nie mieli; wydobyła z mroków zapomnienia upośledzonych, biednych; domagała się równych praw dla wszystkich—bo wszyscy są ludźmi.

Nie pozostała głuchą na te hasła literatura.

Przedtem, w dobie przedrewolucyjnej, szła ona równoległe z życiem. Obracając się wśród przepychu dworskiego i magnackiego — odzwierciedlała to wszystko, co otoczenie jej dawało. Stamtąd bogactwo „wzniosłych“ tematów czerpał pseudoklasycyzm francuski, przekradający się do literatury Europy całej.

Teraz dokonana się przemiana w życiu—i przemiana w literaturze. Teraz, skoro życie brało rozbrat z „wzniosłością“, a zwracało się ku małym i zapomnianym — teraz ku nim też musiała zwrócić się i literatura. Więc nie król ze swym dworem, nie magnaci ze swymi zamkami, ale ci, którzy wiele cierpieli, o których mówić nie było wolno — ci teraz dostarczać będą literaturze tematów. Sucha, sztuczna, bezkrwista pseudoklasyczna oda ustąpi miejsca porywom serca, szczeremu uczuciu.

Uczucie więc, (bo uczuciowe pobudki zwracały serca ku niedoli) stanowić będzie jedną z najpierwszych i najwybitniejszych cech romantyzmu.

Na tem tle zarysowały się niejasne jeszcze kontury nowego w dziejach literatury kierunku.

Jest rzeczą zrozumiałą (zjawisko to sprawdzić można, przeglądając dzieje literatury wogóle), że każdy nowy kierunek usiłuje zniweczyć to wszystko, co stworzył jego poprzednik. Tak humanizm XVI w. rwał pęta średniowiecznego scholastycyzmu; tak reakcja scholastyczna w. XVII rozprawiać się będzie chciała z hu-

manizmem — tak też romantyzm wypowie bezwzględną walkę pseudoklasycyzmowi.

Pseudoklasycyzm dyktował przepisy twórczości poetyckiej (Boileau) — romantyzm jednym potężnym rozmachem uczucia rozwali kępujące twórczość ramki; pseudoklasycyzm każe brać tematy „wzniosłe“ — romantyzm odwróci się od nich z pogardą; pseudoklasycyzm za programowy rodzaj poezji uzna pracowitą odę — romantyzm zwróci się ku wolnej, pełnej swobody balladzie; pseudoklasycyzm postawi tamę uczuciu i fantazji — romantyzm pogardzi „mędrca szkiełkiem i okiem“, oddając pierwszeństwo „uczuciu i wierze“...

A więc zerwie z pseudoklasyczną przeszłością poezja romantyczna i wskaże twórcom nowe drogi, po których kroczyć należy. I pamiętać będzie, że z walki o Wolność, Równość i Braterstwo powstała, że w imię tych haseł wysiłki swe zwracać winna.

W poezji romantycznej XIX w. jest coś pokrewnego z tą poezją ludów romańskich, jaka powstała w średniowieczu (stąd może nazwa „Romantyzm“). Poezja średniowiecznych romańskich trubadurów i truverów te same wysuwała pierwiastki, jakie teraz za własne uznał romantyzm. Uczucie, wyobraźnia, wspólność tematów z poezją ludową — i tu i tam jednakowe zajmują miejsce. Pogarda dla wszystkiego, co technie sztucznością i brakiem szczerości; kult dla tego, co z serca wprost idzie; czerpanie wzorów i poszukiwanie natchnienia nie w suchych księgach i bezdusznych przepisach, ale w życiu, ujętem bezpośrednio — oto znowu punkty styczne romantyzmu średniowiecznego i romantyzmu XIX w.

Romantyzm w Europie. Romantyzm polski.

Hasła Wielkiej Rewolucji francuskiej, a zwłaszcza to pierwsze — hasło Wolności — głośnie echem odbiły się w całej Europie. Rozległo się to echo w postaci całego szeregu powstań i ruchów rewolucyjnych, jakich świadkiem była Europa w pierwszych kilku dziesiątkach XIX stulecia. Dotarło ono nawet do oddzielonej morzem od świata Anglii i choć nie wydało tam rewolucyjnego czynu — wydało czyn poetycki, któremu na imię Byron, słońce poezji romantycznej.

Niemcy, Danja, Holandja, Szwecja i Norwegja, Grecja, Włochy, Hiszpanja, Francja—cała Europa objęta została tem wielkiem wstrząśnieniem rewolucyjnym. A wślad za niem szło wstrząśnienie równoległe—literackie. Romantyzm zdobywa sobie prawo obywatelstwa w literaturach wymienionych narodów, wszędzie szerzy on swe nowe hasła, nowe idee. Zewsząd wypiera on prądy i kierunki dawne, stając się panem wszechwładnym w królestwie literatury.

Nie dotarł on jeszcze tylko do Polski.

Czy nie dotarł? Czy, przechodząc z Zachodu na Wschód, mógł ominąć Polskę i odbić się o jakiś nieczuły mur? Czy mógł nie wywołać odgłosu w narodzie, który tęsknił i pragnął, czuł i pożądał?...

Oczywiście—nie. Nie mogła przepływająca fala romantyzmu spłynąć bezgłośnie po krwawych polach Polski. A jeżeli nie znalazł romantyzm na razie dla siebie miejsca w Polsce — musiały być jakieś nie małej wagi przyczyny.

Koniec wieku XVIII — to koniec samodzielności Polski, jako państwa. Jeden za drugim padają na ojczyznę naszą razy, a każdy jest coraz boleśniejszy, coraz bardziej świadczy o zbliżaniu się kresu niepodległości. Przychodzą rozbiory, a wraz z nimi wysiłki, zmierzające ku wyzwoleniu z pod nakładanego na szyję jarzma. Wszystko to wytworzyć musiało w narodzie — zwłaszcza w jego lepszej, wrażliwszej części — nastrój przygnębienia, a wraz z nim głębokiego żalu i smutku.

„Co bardzo boli—niema głosu“... Nie miała też w latach tych głosu poezja polska. W milczeniu patrzy na wszystko, co się dzieje tuż koło niej, w ojczyźnie, i po za nią — wreszcie Europy. Milcząc, przyjmuje hasła, idące z Zachodu, hasła poezji romantycznej.

Aż kiedy przyjdzie rok 1815 — Kongres Wiedeński — kiedy zapadnie uchwała, potwierdzająca rozbiory Polski; kiedy przekonają się Polacy, że stan, jaki się wytworzył po rozbiorach, ma być (przynajmniej dla najbliższej przyszłości) stanem trwałym — wtedy dopiero podniesie odurzoną głowę i zamroczone oczy zboleły naród. Wtedy dopiero zrodzi się świadomość potrzeby, konieczności wzięcia się do pracy, chwycenia się wszelkich możliwych

środków, zmierzających ku odrodzeniu tego, co na chwilę zamarło—ku wskrzeszeniu wolnej Polski. I wtedy dopiero pojmie poezja, że teraz właśnie nadszedł czas pracy twórczej na każdym polu, a więc i na poetyckiej, ugorującej niwie. Teraz dopiero poczuje się poezja i uprawnioną i zniewoloną jakgdyby do zabrania głosu.

Po latach przygnębiającego milczenia nie będzie ona miała tyle mocy, by wyrzesać z siebie odrazu zupełnie oryginalne, własne swoje pierwiastki twórcze. Rozejrzy się dokoła siebie i z konieczności zwróci się tam, skąd biło nowe źródło, mocne—bo młode, do romantyzmu zachodnio-europejskiego.

I przedewszystkiem weźmie, wcieli w siebie romantyzm polski uczucie. Bo któż w tym czasie mógł czuć silniej i jednocześnie bardziej tragicznie od Polaków! I weźmie w siebie marzyielskość, ową pracę wyobraźni, zaprawioną głęboką wiarą w to, że lepiej być musi, że dla tego lepszego jutra pracować należy całym wysiłkiem zboląłego ducha i zboląłych serc. I zwróci się do ludu prostego, do tego — jak go potem określi Krasiński — „drzemiącego w śnie olbrzyma“, bo zrozumie, że on jest podwaliną i fundamentem przyszłego gmachu odrodzonej ojczyzny.

W takiej formie i z takich powstając pobudek zrodzi się po roku 1815 romantyzm polski.

O ile na Zachodzie, wywijając się z Wielkiej Rewolucji francuskiej, romantyzm był odzwierciedleniem niejako ruchu socjalnego, społecznego — o tyle u nas, w Polsce, miał on źródło odmienne, wpływające z pobudek przedewszystkiem patriotycznych. I jeżeli Mickiewicz powiedział, że cała literatura polska wyrosła, wykwitła i wywinęła się z tego jednego słowa: Ojczyzna — to już wyłącznie z tego jednego słowa powstał na gruncie polskim romantyzm.

Kazimierz Brodziński.

(1791 — 1835).

Każde nowe zjawisko — wszystko jedno, w jakiej powstanie dziedzinie—nie odrazu zdobywa sobie prawo obywatelstwa. Musi ono o to prawo walczyć i wywalczyć je sobie. Tak też było z romantyzmem.

Liczny jeszcze na początku XIX stulecia obóz pseudoklasyków z nieufnością i nawet nienawiścią spotkał pierwsze przebłyski romantycznego słońca. Koźmian, Osiński do śmierci nie dadzą się przekonać, że pseudoklasyctw skazany został na zagładę. Wywiąże się walka pomiędzy pseudoklasykami i romantykami, walka, wśród której rozgwaru zabierze głos Kazimierz Brodziński.

Brodziński w walce tej zajął stanowisko pośrednika niejako. W rozprawie swojej „O klasycyzmie i romantyzmie“ starał się pogodzić walczące między sobą obozy.

„Zdaje się — pisał w swej rozprawie — teraz dla poezji polskiej nadechodzi pora, w której zaczynającemu wahać się potrzeba nad wyborem drogi do przybytku pamięci, to jest: czyli tak zwaną klasycyzm, czyli tak zwaną romantyzm ma obrać. Dotąd imaginacja, czucie, rozsądek i dowcip, razem połączone, jedną tylko drogą znaly do Apollina świątyni; teraz sądzimy, żeśmy dwie wcale przeciwne odkryli. Pierwsza jest wymierzony, dobrze ubity, porządnie i regularnie drzewami zasadzony gościniec, — która to regularność zdaje się już niektórych nudzić szczególnie przez to, że z tego gościnnca zbaczać nie wolno. Druga jest kręta ścieżka, albo raczej podróż, wśród której, jak się komu bliżej zdaje, wolno zbaczać, albo też nasycać się widokami natury i swobodnie płoty przeskakiwać“.

Tak określił Brodziński pseudoklasyctw (ubity gościniec) i romantyzm (kręta ścieżka).

Niema jednak w tem określeniu ani cienia uprzedzeń do tego, czy tamtego kierunku. Przeciwnie — jest chęć wyraźna pogodzenia. Pseudoklasyctwowi przyznaje Brodziński pewne zalety, dobre strony; taksamo przyznaje zalety i romantyzmowi. Również widzi cechy ujemne w obydwu kierunkach. Nie zachwyca się więc bezkrytycznie ani jednym, ani drugim, ale też ani jednym ani drugim nie pogardza.

Ma Brodziński przed sobą wyższe cele nad walkę i zwycięstwo prądów literackich. On ma przed sobą cele narodowe. Chce, aby poezja polska była przedewszystkiem polską, a czy ta polskość wyrazi się tak, czy inaczej — to już szczegół podrzędny.

Kiedy napisze drugą swoją rozprawę „O egzaltacji i entuzjazmie“ — te same cele będzie miał przed oczami. Ostrzegać będzie

rodaków przed zbytym entuzjazmem dla Byrona i jego poezji, bo to, co dobre może być dla Anglii i anglików — to samo może być szkodliwym dla Polski i polaków.

Ta bezstronność sądu u Brodzińskiego odsłania nam jeden rys w jego charakterze: brak zdolności przejmowania się zjawiskami życiowymi i literackimi. A bez prawdziwego przejęcia się, bez uczucia, któreby bezpośrednio z serca wypływało, omijając filtr zdrowego rozsądku—nie może być prawdziwej poezji. I dlatego też Brodziński—choć napisze swego „Wiesława“, choć będzie pisał wiersze — nie zdobędzie dla siebie wybitnego miejsca jako poeta.

„Wiesław“ miał być pierwszą próbą poezji romantycznej na gruncie polskim. Jednakże brakowało mu tego, co cechą romantyzmu stanowi: bezpośredniego uczucia, polotu wyobraźni. I tu Brodziński pozostaje wiernym swej zasadzie bezstronności — i tu chciałby pogodzić i połączyć pseudoklasycyzm z romantyzmem. Skutkiem takiej próby jest brak oryginalności w „Wiesławie“.

Nie „Wiesławem“, nie wierszami, ale swemi pracami krytycznymi, swem stanowiskiem pośredniczącym pomiędzy zwaśnionemi obozami klasyków i romantyków zdobył sobie Brodziński miejsce zaszczytne na kartach dziejów literatury naszej. Jest on pierwszym, który przygotował grunt, niejako otworzył drzwi, przez które wkroczyć mieli więksi od niego, najwięksi w poezji naszej, — w pierwszym rzędzie Mickiewicz.

II.

Adam Mickiewicz.

Na Litwie w Nowogródku 24 grudnia 1798 r. urodził się Adam Mickiewicz. Był synem Mikołaja, adwokata i urzędnika sądów granicznych i Barbary z Majewskich. Rodzice Mickiewicza byli to ludzie prości, wiodący spokojny żywot w spokojnem litewkiem zaciszu. Od pierwszych chwil życia w domu rodzinnym zetknął się Mickiewicz z prostotą i naturalnością najbliższego otoczenia. A otoczenie to, prócz rodziców, składało się ze starych sług, opowiadających dziecku podania, legendy o przeszłości Polski, Litwy

zwłaszcza, o bohaterach i wielkich wypadkach — o tem, co żyło we wspomnieniach bliskich i odległych całego narodu.

Te czynniki działają już na młodzieńczą duszę poety, który nieświadomie jeszcze przyjmuje je i przejmie się nimi, by potem kiedyś wcielić do swej poezji.

Po ukończeniu szkoły powiatowej w Nowogródku w 1815 r. wstępuje Mickiewicz na uniwersytet wileński, zrazu na wydział fizyczno-matematyczny, z którego po roku przerwca się do bardziej odpowiadających jego usposobieniu i umysłowi studjów iilozoficznych.

Uniwersytet wileński wówczas stał u szczytu swej sławy. Bracia Śniadeccy, Lelewel, Grodek, Borowski — to nazwiska profesorów. Zan, Czeczot, Malewski, Jeżowski — to nazwiska kolegów Mickiewicza w Wilnie. Atmosfera i umysłowa i duchowa, którą oddychał Mickiewicz po wstąpieniu na uniwersytet, była nie codzienną. Pomędzy profesorami i studentami zadzierzgnęły się serdeczne nici wzajemnego zaufania, wspólnej pracy, wspólnych celów.

Celami temi były: praca nad odrodzeniem ojczyzny; wysiłek ducha i umysłu, skierowany w jedną stronę — ku ojczyźnie; wytworzenie jednolitości dążeń; zaś po za tem wszystkim — dobro powszechne. Te cele przyświecały „Filomatom“, towarzystwu, założonemu przez Mickiewicza wspólnie z gronem najbliższych kolegów w 1817 r., późniejszym „Filaretom“ i „Promienistym“. Duszą tych stowarzyszeń stędenckich, nieobcych zresztą i gronu profesorskiemu, był Mickiewicz. On rozjaśniał cele, on wskazywał drogi, on prowadził „per aspera ad astra“.

W rok później (1818) w życiu Mickiewicza zajdzie przełom, wyciskający piętno wybitne i trwałe na całym okresie jego twórczości. To miłość studenta-poety do panny Marji Wereszczakówny, którą w czasie wakacji tego roku poznał w Tuchanowiczach. Poznał — i pokochał odrazu całym uczuciem prawdziwie dziewiczego serca. Rozbudzona wyobraźnia utwierdzała poetę w przekonaniu, że miłość ta dana mu jest z góry przez samego Boga, że jest miłością „nie z tego świata“.

Trwa miłość ta dwa lata, do roku 1820, który znowu jest rokiem przełomowym w życiu poety. W tym roku umiera matka

poety i prawie że w tym samym roku (bo w lutym 1821) Maryla Wereszczakówna wychodzi za mąż za Wawrzyńca Puttkamera, bogatego obywatela litewskiego. Te dwa w ślad po sobie spadające na poetę ciosy wytrącają Mickiewicza z równowagi. Zrazu chce skończyć z sobą — umrzeć samobójczą śmiercią. Potem zaniecha tej myśli, ale uważać się będzie za umarłego dla świata i ludzi. Echa rozpaczy i smutku znajdziemy brzmiące bardzo wyraźnie w jego twórczości.

W 1819 r. skończył Mickiewicz uniwersytet wileński i jako stypendysta objął posadę nauczyciela gimnazjum w Kownie. Jako nauczyciel gimnazjalny, czyta i studjuje Byrona, tłumaczy jego utwory i coraz bardziej zbliża się i przejmuje w siebie nowego ducha poezji — romantyzm. Owocem przejęcia się tym duchem będą: pierwszy tomik poezji (1822 r.), zawierający w sobie „Ballady i romanse“ i drugi tomik (1823 r.) z „Dziadami“ (część II i IV) i „Grażyną“.

Jak przyjęte zostały te dwa pierwsze wystąpienia poety publiczne—o tem szczegółowiej będzie mowa.

Aż przyjdzie wreszcie rok 1823.

Tajne związki studenckie (Filareci i Filomaci) obudziły czujność rządu rosyjskiego, który podejrzewał jakąś robotę wywrotową, rewolucyjną, zagrażającą całości rosyjskiego ustroju państwowego. Do Wilna dla przeprowadzenia w sprawie tej szczegółowego śledztwa zjechał słynny senator Nowosilcow i rozpoczął swą pracę. Nastąpił cały szereg rewizji i aresztowań. Wileński klasztor Bazyljanów zmienił się w szereg cel więziennych, w których przebywali aresztowani członkowie stowarzyszeń studenckich z Mickiewiczem, sprowadzonym z Kowna.

14 sierpnia 1824 r. zapadł wyrok, skazujący aresztowanych bądź na długotrwałe więzienie, bądź na zesłanie w głąb Rosji. W szeregu kibitek, uwożących zesłańców, była i kibitka, w której z Litwy do Petersburga wywieziono 24 października 1824 r. Mickiewicza.

Po krótkotrwałym pobycie w Petersburgu pojechał poeta do Odesy, gdzie miał objąć posadę nauczyciela gimnazjalnego. Spędził w Odesie 8 miesięcy bez posady, gdyż nadszedł ukaz, zabraniający mu pobytu w południowych guberniach. Owocem bezczynnego, a we-

sołego życia w Odesie będą sonety odeskie czyli erotyczne, obok sonetów krymskich, pisanych pod wrażeniem wycieczki, odbytej z Odesy na Krym, w towarzystwie Sobańskich i Rzewuskiego.

W listopadzie 1825 r., jako urzędnik w kancelarji gubernatora wojennego, ks. Golicyna, zamieszkał Mickiewicz w Moskwie. Tam znalazł gościnne i serdeczne prawie przyjęcie ze strony lepszej części rosjan, którym nieobcą była działalność jego, jako poety i nieobcą historja prześladowań nowosilcowowskich, których ofiarą padł—między innymi—i Mickiewicz. Arystokratyczne salony moskiewskie ks. Zenaidy Wołkońskiej i ks. Piotra Wiaziemskiego otworem stały przed podrzędnym urzędnikiem kancelarji gubernatorskiej. Tam, w tych salonach poznał Mickiewicz szlachetniejszą, lepszą połowę społeczeństwa rosyjskiego i do przedstawicieli tej lepszej połowy napisze później swój wiersz: „Do przyjaciół Moskali“.

W grudniu 1827 r. z Moskwy przeniósł się Mickiewicz na stały pobyt do Petersburga. Tam też ukazał się jego „Konrad Wallenrod“. W Petersburgu poznał Mickiewicz wśród kolonji polskiej znaną wówczas pianistkę, Marję Szymanowską, z której córką, Celiną, w siedem lat później ożeni się. Tam też zadzierzgnęły się węzły przyjaźni naszego poety z Puszkinem, z którym poznał się Mickiewicz jeszcze przedtem w Moskwie.

Jakkolwiek znośnem zdawało się być życie Mickiewicza w Rosji, jednakże otaczająca go obca i w większości wroga dla polaków atmosfera rosyjska była zbyt duszną. Postanowił nasz poeta pożegnać się z Rosją. Po usilnych staraniach uzyskał pozwolenie na wyjazd za granicę i 15 maja 1829 r. porzucił Rosję — na zawsze.

Pierwszym etapem w zagranicznej podróży Mickiewicza był Berlin, gdzie zatrzymał się krótko, przyjmowany owacyjnie przez tamtejszą kolonję polską. Potem dwa tygodnie wraz z Odyńcem spędził poeta w Weimarze u Goethego, wreszcie po długiej podróży i zwiedzaniu szeregu miast i miejscowości szwajcarskich i włoskich na dłuższy pobyt zatrzymał się Mickiewicz w Rzymie.

W Rzymie odrazu otoczyła poetę atmosfera niemal że domowa. W rzymskiej kolonji polskiej czuł się Mickiewicz zupełnie dobrze. Najściślejsze więzy zażyłości łączyły go z rodziną hr. Ankwiczów

i ks. Chołoniewskim. Panna Henryka Ankwiczówna była przewodnikiem Mickiewicza wśród pamiątek i zabytków rzymskich, ks. Stanisław Chołoniewski — przewodnikiem duchowym. Po wielu latach obojętności religijnej pod wpływem ks. Chołoniewskiego Mickiewicz poszedł do spowiedzi i stał się głęboko i szczerze wierzącym.

W Rzymie zastała Mickiewicza wieść o powstaniu listopadowym w kraju. Pod wpływem tej wieści zawołały głośno o swe prawa uczucia patrijotyczne poety. Postanowił przedostać się do kraju i wziąć czynny udział w tem wielkiem dziele miłości ku ojczyźnie. 19 kwietnia 1831 r. wyjechał z Rzymu.

Jednakże przedostanie się do kraju było rzeczą niełatwą. Przekroczenie granicy Księstwa Poznańskiego było wprost niewykonalnem. W duszy poety rozgrywa się teraz tragedia. Głos serca niepowstrzymanie pcha go tam, gdzie toczy się walka o wolność ojczyzny — rzeczywistość stawia przeszkody nie do zwyciężenia. A przytem jeszcze głos rozsądku stara się przekonać Mickiewicza, że—jako poeta—z bronią w rękę dla dobra ojczyzny niewiele zdziałać potrafi; że zadanie jego jest inne: musi tworzyć czyny nie w znaczeniu dosłownem—praktyczne życiowo, realne—ale czyny poetyckie. Po długiej i męczącej walce wewnętrznej, po przebywaniu w przeciagu paru miesięcy w różnych dworach poznańskich — w marcu 1832 r. przyjeżdża Mickiewicz do Dreżna i tu pisze swoją „Dziadów cz. III“—wyraz tragedji własnej duszy i tragedji narodu.

Po napisaniu „Dziadów“ dreźnieńskich jedzie Mickiewicz do Paryża, gdzie zastaje licznych emigrantów z Polski, toczących teraz między sobą wojnę, spierających się o środki i drogi, prowadzące do jednego celu — wyzwolenia ojczyzny. Wpada odrazu Mickiewicz w wir waśni emigracyjnych, które go uderzają nieprzyjemnie i napełniają prawdziwym smutkiem. Stara się pogodzić powaśnionych, zjednoczyć w jednym wspólnem dążeniu całą emigrację paryską. W tym celu pisze swe „Księgi narodu polskiego“.

Głos Mickiewicza, nawołującego do zgody, bez echa odbił się o twardy mur emigracyjnego zapamiętania w kłótni. Wówczas poeta postanawia „zamknąć drzwi od Europy hałasów“. I w istocie zamyka się w swem mieszkaniu, obcuje jedynie z gronem

nielicznem najbliższych przyjaciół i—pisze „Pana Tadeusza“, który ukazał się w druku w czerwcu 1834 r.

Po „Panu Tadeuszu“ poezja Mickiewicza milknie. Do tego milczenia przyczyniły się w znacznej mierze i przedewszystkiem warunki życiowe.

W lipcu 1834 r. ożenił się Mickiewicz z Celiną Szymanowską. Rozpoczynają się teraz kłopoty poety dokoła zapewnienia bytu rodzinie, troski natury domowej — codzienne. Spróbuje poeta piórem zarobić na chleb powszedni — napisze po francusku dwa dramaty: „Konfederaci Barsecy“ i „Jakób Jasiński, czyli dwie Polski“, przeznaczone dla sceny paryskiej, jednak nigdy na tej scenie nie wystawione. Będzie się nosił z myślą napisania jeszcze jednej części „Dziadów“ — ale myśli tej nie urzeczywistni wcale.

Wreszcie błyska jaśniejszy promień w życiu — teraz niemal tragicznem — poety: w 1839 r. otrzymuje katedrę literatury łacińskiej w uniwersytecie w Lozannie. Obejmuje tę katedrę — i odrazu zjednywa sobie sławę, jako wybitny profesor uniwersytetu. Sława ta dociera do Paryża, gdzie rząd francuski tworzy nową katedrę na uniwersytecie paryskim — katedrę literatur słowiańskich. Objęcie tej katedry proponuje Mickiewiczowi.

Wraca Mickiewicz do Paryża i — taksamo, jak w Lozannie — odrazu staje się głośnym już teraz nie jako poeta tylko, ale jeszcze jako profesor.

Pierwsze dwa lata wykładów uniwersyteckich były naprawdę latami świetnemi. Za to drugie (i ostatnie) dwa — latami upadku pozyskanej sławy. Do upadku tego przyczynił się Andrzej Towiański¹⁾, którego mgliste teorie mesjanistyczne pochłoneły odrazu poetę, poddającego się im bez zastrzeżeń. Katedra literatur słowiańskiej stała się katedrą agitacyjną nowej nauki. Agitacja ta nie podobała się rządowi francuskiemu, który w 1844 r. udziela Mickiewiczowi dymisji.

Idee Towiańskiego wsiąkły głęboko w duszę poety. Czekał tylko sposobności, by idei tej zacząć służyć nie tylko słowem, lecz

¹⁾ O Towiańskim i towianizmie szczegółowiej powiedziane będzie w tekście dalej.

i czynem. Sposobność ta nadarzyła się w 1848 r. Do Włoch, walczących o niepodległość swą z Austrią, udaje się Mickiewicz i organizuje tam legion polski, mający walczyć wspólnie z włoskami.

W następnym, 1849 r., zakłada w Paryżu wielki dziennik francuski, „Trybuna ludów“ (La tribune des peuples), mający służyć znowu idei mesjanizmu Towiańskiego. Rząd francuski wkrótce dziennik zawiesił.

W 1852 r. otrzymał Mickiewicz skromną posadę bibliotekarza arsenału, co zapewniło mu utrzymanie licznej już wówczas rodziny. Kiedy zaś wybuchła wojna krymska — we wrześniu 1855 r. udał się Mickiewicz do Turcji w celu stworzenia — jak to było we Włoszech — legionu polskiego dla walki z Rosją. W Konstantynopolu zachorowuje na cholere i 26 listopada 1855 r. umiera.

Zwłoki poety przewiezione zostały do Paryża i pochowane na cmentarzu Montmorency, zaś w r. 1891 sprowadzono je do kraju i złożono na Wawelu w Krakowie wśród grobów królewskich w osobnej krypcie.

W 1822 r. ukazał się pierwszy tomik poezji Mickiewicza. Zawierał w sobie „**Ballady i Romanse**“.

Wspomnieliśmy już poprzednio o tem, że ballada była niejako programowym rodzajem utworów poezji romantycznej. Zrodzona jeszcze w średniowieczu na gruncie hiszpańskim, jako ballata, utwór śpiewany w tańcu, przeszła na północ i wcieliła w siebie pierwiastki: rycerski, uczuciowy i fantastyczny. A że romantyzm na uczuciu i fantazji opierał się przedewszystkiem — więc też przyjął za swój wyraz balladę. Poeci romantyczni zaczynają zazwyczaj twórczość swą od ballady, która teraz zaczyna panować — wprawdzie nie na długo, ale niemal wszechwładnie w poezji.

Nic też dziwnego, że i Mickiewicz dał się poznać po raz pierwszy ogółowi, jako autor ballad i romansów²⁾.

Otwierają pierwszy tomik poezji mickiewiczowskich dwa utwory, które w gruncie rzeczy nie są balladami w ścisłym zna-

²⁾ Romans (romanza), rodzaj utworu pokrewnego balladzie, wysuwający na pierwszy plan pierwiastek uczuciowy.

czeniu. To „Pierwiosnek“ i „Romantyczność“. Umieścił je poeta na czele nie bez przyczyny, gdyż są one niejako wstępem — przedmową autora.

W „Pierwiosnku“ słyszymy rozmowę poety z kwiatkiem.

„Zawczasnie, kwiatku, zawczasnie.
Jeszcze północ mrozem dmucha,
Z gór biele nie zeszyły pleśnie,
Dąbrowa jeszcze nie sucha“ —

— ostrzega poeta kwiatek, że zakwitł zawczasnie. Jeszcze pseudoklasycyzm („białe pleśnie“, „północ“ mroźna) nie zginął, on się jeszcze trzyma na powierzchni życia i może zmrozić pierwiosnek, wychylający się ze złotych obsłonek poezji romantycznej.

Pierwiosnek ten — to właśnie pierwszy tomik poezji Mickiewicza. Wydaje go na świat poeta z obawą, gdyż może go „zgubić szronu ząbek“. Ale jednak decyduje się na wydanie — pomimo wszystko, gdyż dwa względy przemawiają za tem: jeden — to myśl, że tego „wiosny młodej aniołka“ sercem otwartem „powitają przyjaciele“; drugi — to chęć, by ten pierwiosnek — tomik dostał się do rąk „kochanki“ — „niebieskiej Marylki“. W ten sposób usprawiedliwia się poeta przed ogółem, dlaczego — choć może zawczasnie — pokazał światu swe pierwociny poetyckie.

Zaś stanowisko i treść całej poezji romantycznej, już nie tylko swych własnych utworów — usprawiedliwi w następnym wierszu — „Romantyczności“.

Widzimy tutaj rozmowę dziewczyny ze zmarłym kochankiem. Choć przy dziewczynie „niema żywego ducha“, rozmawia ona, jakby z kimś żywym, stojącym tuż koło niej. Zbiera się wreszcie wokół dziewczyny „ludzi gromada“, która jej współczuje i wierzy, że ukochany przez nią „Jasio być musi przy swej Karusi“, gdyż „on ją kochał za żywota“. Poeta łączy się w tem współczuciu i tej wierze z gromadą. „I ja to słyszę i ja tak wierzę“.

Jest jednak wśród tłumu ktoś, kto tej wiary zrozumieć nie jest w stanie. To starzec, który nawołuje, by ufać jego „szkiełku i oku“, nie zaś majaczeniom wółprzutomnej dziewczyny.

„Ufajcie memu szkiełku i oku,
Nic tu nie widzę dokoła.“

Duchy karczemnej tworem gawiedzi,
 W głupstwa wywarzone kuźni.
 Dziewczyzna duby smalone bredzi,
 A gmin rozumowi bluźni“.

Tak mówi starzec, będący aluzją poety do Śniadeckiego, który — jak wiadomo — ostro wystąpił przeciwko poezji romantycznej, jako opierającej się na uczuciowych i fantastycznych mrzonkach, nie mających podstaw realnych.

Poeta staje w obronie wierzącego tłumu, gdyż do niego czucie i wiara przemawia silniej, „niż mędrca szkiełko i oko“. Za pomocą szkiełka i oka, za pomocą rozumu poznać można prawdy, ale tylko prawdy martwe; dla poznania prawd żywych trzeba mieć uczucie. Wykrzyknikiem — hasłem: „Miej serce i patrzaj w serce!“ — kończy poeta swój programowy wiersz.

Jest on programowym dlatego, że streścił w nim Mickiewicz to wszystko, co stanowi kwintesencję poezji romantycznej. Wsuwanie na pierwszy plan uczucia i wiary, zaś odsuwanie na bok chłodnego rozsądku — to przecie hasło romantyzmu, przeciwstawiającego się tak stanowczo pseudoklasycyzmowi.

Po „Pierwiosku“ i po „Romantyczności“ zaczynają się dopiero właściwe ballady. Pod względem ich treści możnaby podzielić je na dwie grupy. W pierwszej grupie występują widocznie zupełnie uczucia osobiste poety — uczucie miłości do Maryli; w drugiej poeta mówi już nie o sobie, lecz ubiera w poetyckie szaty bądź podania ludowe, bądź też wysnute z własnej wyobraźni tematy.

Do pierwszej grupy należą ballady: „Kurhanek Maryli“, „To lubię“ i „Dudarz“, do drugiej — pozostałe.

W balladach tych, odzwierciadlających uczucia własne poety, mamy do czynienia wyłącznie z motywem miłosnym. Ale jest w nich także i nuta smutna. W „Kurhanku Maryli“ naprzykład przewija się stale powtarzający się pełen cichego cierpienia okrzyk: „Niemasz, niemasz Maryli!“. W „Dudarzu“ ten sam motyw nabiera już charakteru tragicznego prawie.

Ważne są trzy powyższe ballady, jako przyczynek do poznania własnych przeżyć poety, ale (z wyjątkiem może „To lubię“) niema w nich jeszcze pierwiastka ściśle balladowego. Wystąpi

pierwiastek ten najwyraźniej tam, gdzie poeta oprze się na podaniach ludowych, pełnych fantastyczności i cudowności.

Tak więc w „Świtezi“, „Świteziance“ i „Rybce“ wprowadzi nas Mickiewicz w pełen tajemnych dziwów świat nadzmysłowy. Nakreśli wspaniałą obraz jeziora litewskiego, Świtezi, i pozna nas z przedziwną mocą mieszkanek jeziora — świtezianek.

W „Liljach“ zapożyczy motyw z pieśni ludowej, opiewającej o tem, jak to „pani zabiła pana“ i jak potem zbrodnia mściła się na zbrodniarce na każdym kroku. W tej balladzie nie tylko sam motyw, ale nawet forma śpiewna wiersza utrzymana jest w tonie poezji ludowej.

W balladzie „Tukaj“ opowiadać będzie poeta—znowu zgodnie z naiwną wiarą ludu — o tem, że istnieją środki odmładzające człowieka.

Inny znowu charakter ma znana ballada „Pani Twardowska“. Tu wprowadza poeta obok właściwego balladom pierwiastku fantastycznego i cudownego—jeszcze pierwiastek nowy, humorystyczny, uwydatniający się tak jaskrawo w zabawnym strachu diabła przed „żoneczką“ Twardowskiego.

Również cudowność, ale już po chrześcijańsku pojęta, jest treścią znanego „Powrotu Taty“. Odsłania tu poeta przed czytelnikiem moc cudowną modlitwy niewinnych dzieci, zbawiających ojca z rąk zbójców.

Ballada „Ucieczka“ nie jest oryginalnym utworem Mickiewicza. Jest to przeróbka słynnej wówczas ballady Bürgera, „Lenora“. Ballada ta przez młodych romantyków uważana była niemal za arcydzieło w swoim rodzaju; wszyscy młodzi ówczesni poeci czuli się w obowiązku bürgerowską „Lenorę“ tłumaczyć, przerabiać lub naśladować. Nic dziwnego, że i Mickiewicz poszedł za głosem młodych romantyków.

Wreszcie umieszczone wśród ballad trzy utwory: „Czaty“, „Trzech Budyśów“ i „Renegat“ w gruncie rzeczy balladami nie są, brak im bowiem tego, co stanowi nieodzowną cechę ballady—fantastyczności i cudowności. Za to utwory te posiadają prawdziwą wartość poetycką, jako owoc samodzielnej, obfitującej w piękno twórczości.

Ukazanie się „Ballad i romansów“ spotkało się z dwojakiego rodzaju przyjęciem. Pseudoklasycy oburzeni byli do żywego śmiałością młodzieńczego poety, który miał odwagę za jednym zamachem zniszczyć wszystkie mozolnie wypracowane przez pseudoklasyków formuły i formułki twórczości i przeciwstawić im swą wolną, niczem niekrępowaną fantazję poetycką. Zaś młodzi i nieśmiali jeszcze zwolennicy romantyzmu z entuzjazmem powitali to objawienie się nowej poezji w Polsce.

Oddawanie pierwszeństwa uczuciu, poleganie na swych własnych siłach twórczych, na swej własnej, nieograniczonej żadnymi ramkami, fantazji — to przemawiało do młodych wielbicieli Mickiewicza w sposób bezpośredni, a żywo.

Ale bardziej jeszcze niż „Ballady i romanse“ do młodych serc i młodych duchów przemówił inny, młodzieńczy również, utwór Mickiewicza — **„Oda do młodości“**.

Wiadomo, że oda była programowym niemal rodzajem poezji pseudoklasycznej. Każdy pseudoklasyk — chciał, czy nie chciał, umiał, czy nie umiał — musiał napisać choć jedną odę. „Na sanki ks. Czartoryskiej“ pisze odę Naruszewicz, na cześć Napoleona — Koźmian, na cześć Kopernika — Osiński. Moznaby więc pomyśleć, że i ta — na cześć młodości wyśpiewana przez Mickiewicza — zbliżyć się będzie do rzędu pseudoklasycznych. Jednakże nie było tak wcale.

Mickiewiczowska „Oda do Młodości“ szczerością uczucia i bezpośredniością wyrazu tego uczucia zbliża się do ody klasycznej — nie pseudoklasycznej, do Horacego — nie do Koźmiana lub Osińskiego.

Jest w „Odzie do Młodości“ zapał, jest poczucie mocy i silna wiara w potęgę młodych serc i młodych duchów. „Bez serc, bez ducha — to szkieletów ludy!“ Młodość siłą swego zapału wylatuje „nad poziomy“ przyziemnego życia, obejmuje ona okiem słońca ludzkości całe ogromy“. Młodzi — jeżeli tylko staną ramię przy ramieniu — potrafią „wspólnymi łańcuchy opasać ziemskie kolisko“, potrafią poruszyć ziemię i posadzi ją. I nic się tej mocy nie oprze, bo wielką, niezwykłą jest moc młodych serc, młodych duchów i młodych ramion. Dzięki niej, dzięki tym wspólnym wysiłkom i wspólnemu ukochaniu ideału dojsć można i zdo-

być „jutrzenkę swobody“, po zaktórá kryje się „zbawienia słońce“...

Powtarzamy raz jeszcze: takiej szczerości uczuć, takiego bezpośredniego ich wyrazu i takiej niepohamowanej ich siły nie znaleźliśmy nigdzie w naszej poezji pseudoklasycznej, a mało gdzie w całej wogóle poezji naszej przed Mickiewiczem.

Uzupełnieniem niejako „Ody do Młodości“ jest utwór w kilka lat później napisany, ale wiążący się z „Oda“ dość ściśle — „Farys“.

„Oda“ przyniosła nam szereg wspaniałych hasel, szereg najpiękniejszych przykazań dla młodości, ale nie przyniosła czynów. Ucieleśnienie tych hasel w czynie mamy właśnie w „Farysie“.

Przez piaszczystą pustynię na rączym rumaku pędzi jeździec. Spotyka na swej drodze cały szereg przeszkód najrozmaitszych. Nęci go swym cieniem i owocem wysmukła palma; wyrastają przed nim „granic pustyni pilnujące głązy“; kraży nad nim sęp, czekający, kiedy jeździec stanie się jego łupem; porywa go w swe objęcia huragan. Ale nic — żadna z tych przeszkód — nie jest w stanie powstrzymać pędu jeźdźca. Z wichrem, z obłokami w zawody puścił się w swą drogę, zwyciężył wszystkie przeszkody — doszedł do celu. I wtedy dopiero upaja się swem zwycięstwem.

„Wyciągnąłem ku światu ramiona uprzejme,
Zda się, że go ze wschodu na zachód obejmę.
Myśl moja ostrzem leci w otchłanie błękitu,
Wyżej, wyżej i wyżej, aż do niebios szczytu.
Jak pszczoła, topiąc żądło, i serce z niem grzebie —
Tak ja za myślą duszę utopiłem w niebie“.

Dał nam więc „Farys“ obraz tego, jak wyglądają hasła „Ody do Młodości“ wcielone w czyn. Zapal i nieprzeparta chęć dojścia do celu nie zna przeszkód; wszystko uledez musi przed potęgą ożywionego zapalem i wolą czynu.

Zasługuje na uwagę „Farys“ jeszcze z tego względu, że jest on świetnym przykładem harmonijnego zespolenia treści z formą. Wiersz „Farysa“ o zmiennym rytmie, wywoływanie dzięki doborowi zgłosek wrażenia słuchowego, podtrzymywanie nastroju przez powtarzanie pewnych wierszy — wszystko to jest znakomitym wyrazem zewnętrznym treści utworu.

Tak np. na samym początku spotykamy owe wrażenia słuchowe:

„Tak arab, kiedy rumaka z opoki
Na obszar pustyni strąca,
Gdy kopyta utoną w piaszczyste potoki“...

Jeżeli się odpowiednio na głos przeczyta te trzy wiersze — otrzyma się zupełne wrażenie tętentu kopyt końskich po piasku.

Albo też dwuwiersz „Pędź, latawce białonogi, góry z drogi, lasy z drogi“ — dzięki ciągłemu powtarzaniu podtrzymuje w nas stałe wrażenie pędu nieprzerwanego jeźdźca.

Widzimy więc w „Farysie“ to, o czem wspomnieliśmy — zespolenie harmonijne formy z treścią, co w poezji ma wielkie znaczenie i co osiągnął Mickiewicz w zupełności.

Wślad za pierwszym tomikiem poezji Mickiewicza, w roku 1823 ukazał się drugi tomik, zawierający w sobie II i IV część „Dziadów“ i „Grażynę“.

Zanim jednak zaczniemy przyglądać się utworom tym zbliższka — musimy jeszcze parę słów powiedzieć o genezie „Dziadów“. Kiedy i jak powstały? Skąd taki tytuł? Czemu Mickiewicz obrał sobie dla wyrazu swych myśli i uczuć formę dramatu fantastycznego, a nie inną?

Przypomnijmy sobie z życiorysu poety okres czasu (lata 1820—1821), kiedy po płomiennej miłości przyszły chwile rozpaczy — kiedy ukochana Maryla stała się panią Puttkamerową. Wiemy, że cios ten spadł na poetę, jak grom — wytrącił go z równowagi duchowej i zrodził nawet myśl o samobójstwie. Poeta potrafił myśl tę odsunąć od siebie, ale nie potrafił zapanować nad sobą. Nie widział już celu w życiu — uważał się za umarłego dla świata.

Z tem pojęciem śmierci skojarzyć się musiały w umyśle i wyobraźni poety-romantyka te wierzenia ludowe, o których wiedział jeszcze w dzieciństwie może, a które teraz odżyć musiały z całą siłą. Oto — pomiędzy światem żywych i światem umarłych istnieje związek. Umarli mogą w pewnych chwilach z tamtego świata przychodzić na ziemię i swemi przeżyciami dzielić się z żywymi. Chwile te — to litewska uroczystość „Dziadów“, odpowiadająca mniej więcej naszym Zaduszkom. W noc „Dziadów“

umarli na zaklęcia żywych przychodzą z tamtego świata na ziemię i obcuja przez czas pewien z żywymi. A więc i poeta — choć umarł dla świata — może jednak światu opowiedzieć to wszystko, co przeżył i przeżywa.

Stąd pomysł w zupełności godny romantyka — pomysł upoetyzowania obrzędu Dziadów i połączenia z nim wyrazu swych własnych uczuć.

Czemu jednak to upoetyzowanie zamyka poeta w formy dramatu fantastycznego, a nie jakiegokolwiek inne?

Kiedy Mickiewicz „Dziady“ swe pisać zamierzał — poezja romantyczna posiadała już w skarbcu swym ten nowy rodzaj — dramat fantastyczny. Wnieśli go do skarbcza Goethe i Byron. Dramat fantastyczny — jako taki — odpowiadał wymaganiom poezji romantycznej jak nie można lepiej. Pozostawiał on przedewszystkiem zupełną swobodę fantazji poetyckiej, wnosił pierwiastek tak bardzo romantyczny, bo cudowność i nadprzyrodzoność. A więc ten взгляд przemówił do Mickiewicza i skłonił go do obrania sobie tej właśnie formy utworu poetyckiego.

Taką jest geneza „Dziadów“.

Pisał ten swój utwór Mickiewicz w Kownie, skąd często spotkać można nazwę: „Dziady“ kowieńskie w odróżnieniu od „Dziadów“ drezdeńskich, o których wkrótce będzie mowa.

„Dziady“ kowieńskie składają się z 2-ch części: II i IV. Część I wydana została dopiero z rękopisów pośmiertnych poety, zaś część III — to „Dziady“ drezdeńskie.

Jakkolwiek tylko II i IV cz. zawierał w sobie drugi tomik poezji Mickiewicza — jednakże dla pełniejszego obrazu przegląd nasz zaczniemy od części I, wydanej po śmierci poety.

„**Dziadów Cz. I**“ — to luźne fragmenty, niepołączone w jedną całość. Fragmentów tych jest cztery. Logicznie dadzą się one połączyć w ten sposób: I fragment wiąże się IV; II z III.

W pierwszym fragmencie jesteśmy świadkami marzenia Dziewicy, która w nocy nad książką snuje barwną nić przeczuć. Marzy ona i przeczuwa, że „jest i musi być kędyś, choć na krańcach świata, ktoś, kto do niej myślami wzajemnymi lata“. Przeczuwa więc jakąś bratnią duszę, której nie zna jeszcze wcale, ale która z pewnością gdzieś — choćby na krańcach świata — jest.

O tem samym w czwartym fragmencie marzy Gustaw. Jest on na polowaniu w gronie myśliwych. Wówczas gdy towarzysze jego uganiają się za zwierzyną — on goni swoje marzenia. „Spłował piosenkę“. Jemu, taksamo, jak Dziewicy, wyobraźnia kreśli tajemniczą, a istniejącą przecie w rzeczywistości postać.

„..... Myśl dziwna. Zawsze mi się zdaje,

Że ktoś łzy moje widzi i słyszy westchnienia

I wiecznie około mnie krąży nakształt cienia.

.....

.....

I czuję promień oczu i uśmiech oblicza.

Gdzież jesteś, samotności córo tajemnicza!“

Marzenia Gustawa przerywa Myśliwy Czarny, który zwraca uwagę jego na ziemię, na ziemskie „wabiki“ i „sidelka“.

Domyślać się możemy, że dwa te fragmenty miały odzwierciedlić dzieje miłości Mickiewicza i Maryli jeszcze przed poznaniem się. Tem wzajemnem przeczuwaniem siebie chciał poeta pokazać, że miłość jego była jakgdyby daną z góry, przez samego Boga, że nie była to zwykła, ziemską miłość. I ów Myśliwy Czarny uosabiać miał szatana, który już odrazu, w samym zaraniu tej nieuświadomionej jeszcze miłości, położył na niej swą fatalną rękę.

We fragmencie drugim widzimy chór wieśniaków, zdążających pod przewodem starca na obrzęd „Dziadów“. Zaś w trzecim fragmencie od tego chóru odłącza się Starzec i Dziecię, które śpiewa pieśń o „Młodzieńcu zaklętym“. Ów młodzieniec — „Poraj silnej ręki“ („Poraj“ — herb Mickiewicza) zapatrzył się w magiczne zwierciadło Twardowskiego, zapominając o całym świecie. A kiedy pewnego razu zbliżył się do zwierciadła i pocałował je — „cały stał się kamieniem“.

Że o sobie mówi tu poeta — rzecz aż nadto widoczna. „Poraj“, ubóstwiający wdzięki „nadobnej Maryli“ — to przecie nikt inny, tylko sam zakochany poeta. To zapatrzenie się w zwierciadło — miłość doprowadza poetę do skamienienia — do nieszczęśliwego końca.

Taka jest treść czterech fragmentów, składających się na I cz. „Dziadów“.

„Dziadów“ Cz. II, zawartą już w drugim tomiku utworów poety poprzedza krótki wstęp prozą, objaśniający charakter uroczystości „Dziadów“ na Litwie a potem wiersz, p. t. „Upiór“.

„Serce ustało, pierś już lodowata,
 Ścięły się usta i oczy zawarły —
 Na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata;
 Cóż to za człowiek? — Umarły“.

A więc o sobie, jako o umarłym, jako o upiorze opowiada w tym wierszu poeta. Przygotowuje nas tym poetycznym wstępem do tego, że w utworze stanie przed nami jako upiór właśnie z zamarłym sercem i lodowatą piersią.

Po tych dwóch wstępach — prozaicznym i poetycznym — zaczyna się II cz. „Dziadów“.

W samotnej kaplicy późno wieczorem zebrał się pod przewodem Guślarza tłum ludu, tego samego ludu, któryśmy już widzieli w drugim fragmencie I cz. Guślarz robi zaklęcia, na które schodzą się z tamtego świata do kaplicy wywoływane dusze umarłych.

Najpierw widzimy dwa Aniołki, które przeleciały „do mamy“. Na zapytania Guślarza, czego pragną, aby mogły dostać się do nieba — odpowiadają: „Prosim gorzycy dwa ziarna“, I zaraz prośbę swą tłumaczą. Oto na ziemi, za życia, nie doznały żadnych przykrości, żadnych smutków — i to jest przyczyną tego, że nie mogą dostać się po śmierci od razu do nieba. „Kto nie doznał goryczy ni razu, ten nie dozna słodyczy w niebie“ — kończą rozmowę Aniołki.

Po Aniołkach zjawia się w kaplicy Widmo, otoczone „chórem ptaków nocnych“. To zagrobowa postać obywatela, który za życia wyzyskiwał i gnębił swych poddanych-włoścjan. Teraz po śmierci skazany jest na okropne męczarnie: wiecznie głodny, ma przed sobą misę z pokarmem, którego jednakże zjeść nie może, gdyż ptaki pożerają wszystko. A gdy już zjedzą pokarm — szarpią na sztuki jego ciało. Guślarz pyta Widma, czego mu potrzeba, o co prosi? Na to odpowiada Widmo, że „niema dlań rady“, bo — „kto nie był ni razu człowiekiem — temu człowiek nie nie pomoże“.

Następująca po Widmie trzecia zjawia — to Dziewczyna. „Przed nią bieży baranek, a nad nią leci motylek“; goni Dziewczyna za barankiem i motylkiem i dogonić ich nie może. Jest

jakby zawieszona pomiędzy niebem i ziemią, goni za czemś realnym, rzeczywistym, ale wszystko przed nią ucieka. Za życia również połowicznym tylko było jej istnienie: stroniła od ziemi — nie dorastała do nieba. I ona twierdzi, że ludzie jej nic nie pomogą, bo „kto nie dotknął ziemi ni razu, ten nigdy nie może być w niebie“.

Zaledwo Dziewczyna znikła — niewołana staje w kaplicy nowa zjawia. Pokazuje w milczeniu ręką na serce, a oczy obraca w stronę, gdzie znikła Dziewczyna. Na wszelkie pytania, na wszelkie zaklęcia i czary Guślarza Widmo nic nie odpowiada i nie znika. Dopiero potem „kroku rusza“ i idzie tam, gdzie odeszła Dziewczyna.

Tu dopiero, przy końcu II cz. „Dziadów“, zaczął poeta mówić o sobie. Dziewczyna, zawieszona pomiędzy niebem i ziemią — to Maryla, pogardzająca tem wszystkim, co niosło jej w ofierze życie, a przedewszystkiem — miłością poety. Zaś Widmo, obracające za Dziewczyną oczy — to sam Mickiewicz z raną w sercu, zapatrzony ciągle jeszcze w miłość swą, choć ta miłość już skazaną została na zagładę.

Tak więc w II cz. „Dziadów“ zaczyna się poetycka autobiografia Mickiewicza, zaczyna się tragiczna opowieść o dziejach jego miłości idealnej, jedynej — a tak nieszczęśliwej.

Jakkolwiek w II cz. „Dziadów“ spotkaliśmy już zawiązek tego, co było właściwym zamiarem poety — opowieść o sobie samym, o swych własnych cierpieniach pod wpływem zawodu miłosnego, jednakże był to tylko zawiązek, wstęp niejako do pełniejszego obrazu.

Obraz ten znajdujemy w **IV Cz. „Dziadów“**.

Do mieszkania księdza wieczorem przychodzi ubrany dziwacznie Pustelnik. Wystraszone dzieci uciekają przed nim, a on sam na pytanie księdza: „Ktoś ty, bracie?“ — odpowiada: „Trup... trup...“ Mówi on, że jest umarłym, ale tylko dla świata; przyszedł zdaleka, sam nie wie, skąd: „z piekła, czyli z raju“. I od razu, już od pierwszego monologu, daje poznać, choć z początku niezupełnie wyraźnie, co zaprzęta jego myśl. Zazdrości on księdzu tego, że żyje spokojnie, obcy wszelkim burzom życiowym „w małym, własnym domu“. Przyczynę tego spokojnego życia

widzi Pustelnik w tem, że ksiądz „czy to na wielkim świecie pokój, lub zamieszki, czy gdzie naród upada, czy kochanek ginie— o nic nie dba“. „Kto miłości nie zna, ten żyje szczęśliwy, i noc ma spokojną i dzień nietęskliwy“. Nie takim więc widocznie było życie Pustelnika, skoro tego wszystkiego zazdrości księdzu.

Kim jest, skąd i po co przyszedł—tego na razie Pustelnik wyjawić przed księdzem nie chce. Jeszcze nie wybiła godzina spowiedzi, jeszcze nie chce odsłonić swej tajemnicy. Wyznaje tylko dziwny gość, że jest nieszczęśliwy, że wiele w życiu wytrwał i wiele wycierpiał, że chyba śmierć tylko zdolna będzie ukoić jego ból. Kiedy przy tem wyznaniu wydobył sztylet—ksiądz przerażony stara się uspokoić gościa i przypomina mu, że przecie jest chrześcijaninem. „Taka myśl bezbożna. Znasz ty ewangelję?“— „A znasz ty nieszczęście?“ odpowiada mu na jego pytanie Pustelnik.

Ksiądz cierpienia Pustelnika uważa za karę za jego grzechy. Ale ten nie przyznaje się do winy. „Grzechy? I, proszę, jakież moje grzechy? Czyliż niewinna miłość wiecznej godna męki?“ A więc tu tkwi przyczyna cierpień Pustelnika. Niewinna miłość sprowadziła nań tyle cierpień. O tej miłości, o jej dziejach zaczyna teraz opowiadać gość księdzu.

Zaczyna od opisu obrazu rozstania z ukochaną. W urywanych zdaniach, w wierszu o zmiennym, nierównym rytmie i zwiehnętym czasem rozmyślnie rymie— w tej formie tak doskonale odtwarzającej całą burzę duchową, jaka w piersiach jego rozszalała— opowiada Pustelnik o swej ukochanej, o tragicznej chwili pożegnania, które miało być pożegnaniem już ostatniem— na zawsze.

Nie pomagają słowa pociechy księdza, który mówi Pustelnikowi o tem, że sam też cierpi po stracie swej ukochanej żony. Strata Pustelnika jest boleśnieszczą, bo jego ukochana żyje jeszcze, a przecież jest dlań już na wieki straconą. I to sprawiło, że on, kiedyś rwący się do życia i czynów, on, którego kiedyś „budził ze snu tryumf Milcyada“,— teraz obcy zupełnie jest temu życiu, niczego się odeń nie spodziewa i spodziewać nie może. I dalej opowiada Pustelnik o swych cierpieniach i dalej skarży się księdzu na złe losy. Aż wreszcie— w pewnej chwili— odsłania swą

tajemnicę. Przyznaje się, że jest Gustawem, dawnym uczniem księdza.

Ksiądz poznaje swego ucznia. Ściska go serdecznie i teraz już po ojcowsku robi mu wyrzuty.

„Ty niegdyś w mojej szkole ozdoba młodzieży —
Na tobie najpiękniejszym pokładał nadzieje,
Czy można tak się zgubić! W jakiejże odzieży?“

Ale Gustaw przerywa wyrzuty serdeczne swego nauczyciela. Ostrzega księdza, że i on z takimi samymi wyrzutami może zwrócić się do księdza. Bo może to, że ksiądz kiedyś nauczył go czytać, „w pięknych księgach i w pięknym przyrodzeniu czytać“ — może to właśnie stało się przyczyną jego cierpień. Nie byłby może tak nieszczęśliwym, gdyby nie poznał świata, gdyby ksiądz nie zrobił dla niego ziemi piekłem i... rajem.

I wślad za tem wspomnieniem dzieciństwa i młodości nasuwa się Gustawowi wspomnienie rodzinnego domu, który odwiedził niedawno i który tak do niepoznania zmienił się teraz. I odwiedził Gustaw ten sam ogród, w którym pożegnał na zawsze swą ukochaną, w którym wszystko tak żywo przypominało mu ubiegłe chwile szczęścia. Teraz już to wszystko minęło...

Potem był pod oknami pałacu, w którym zamieszkała jego niewierna kochanka. Był tam niewidzialnym świadkiem uczyty, toastów na cześć tej, która go porzuciła i tego, który mu wydarł jego szczęście. „Jak trup samotny obok weselnego tłumu leżał na zroszonej gorzkim płaczem darni“. Takiej chwili, jaką przeżył wówczas, nie przeżyje już nigdy po raz drugi — nawet na strasznym sądzie ostatecznym.

Pod wpływem takich rozpamiętywań boleść Gustawa doszła do szczytu w swem napięciu. Przemieniła się ona w bezgraniczną rozpacz, pełną żalu i jednocześnie gryzącej ironji, którą wybucha w monologu: „Kobieto, puchu marny, ty wietrzna istotol!“ Z bolesnym wyrzutem, przeradzającym się we wściekłość i jakąś nienawiść szaloną, zwraca się przeciwko temu „puchowi marnemu“. Cnciałby w przystępie szału sztyletem zabić i swą ukochaną i „jasnego pana“, który mu tę ukochaną zabrał, ale w chwili refleksji postanawia zostawić niewierną jej własnemu sumieniu. „Niech ją sumienia sztylety ranią“.

Cóż jednak pozostanie jemu? — Nic, chyba tylko śmierć. Więc postanawia umrzeć, ale umrzeć po męsku, dumnie.

„Będęż, jak dziecko, szczęścia, umierając, szlochał?
Wszystko mi, wszystko niebiosą wydarły,
Lecz reszty dumy nie mogą odebrać.
Żywy o nic przed nikim nie umiałem żebrać —
Żebrać liłości nie będę umarły“.

I z determinacją pozostawia zupełną swobodę niewiernej kochance. Niech o nim zapomni. A jeśliby wspomniała kiedy, jeśliby zapytała o niego księdza — niech jej ksiądz powie, że Gustaw umarł nie z rozpacz; że był zawsze „rumiany, wesóły, że ani wspomniał nigdy o kochance“, że grał w karty, pił z przyjaciółmi, tańczył; że w tańcu skrzyła mu się noga. „Z tego umarłem“...

Po tych słowach przebija się sztyletem.

Nie jest to jednak samobójstwo prawdziwe. Bo Gustaw w dalszym ciągu żyje i dalej prowadzi z księdzem rozmowę. Chodziło tu z pewnością poecie o zaznaczenie w swej poetyckiej autobiografii tego momentu, kiedy nosił się z myślą o samobójstwie. Odzwierciedleniem tego miało być owo symboliczne przebicie się sztyletem.

„Koniec boleści“...—powiada Gustaw po samobójstwie i chowa sztylet. Rwąca fala rozpacz zaczyna odpływać. Gustaw wraca do równowagi, z której wytrąciło go rozpamiętywanie chwil minionych. I jakgdyby chcąc zatrzeć w pamięci wszystkie przeżyte cierpienia — wyjawia przed księdzem zmyślony powód odwiedzin.

Oto przyszedł do księdza, jako obrońca wierzeń ludu. Przyszedł prosić, by ksiądz nie bronił sprawowania obrzędu „Dziadów“. Słysząc w tej prośbie głos poety-romantyka, ujmującego się za tem, co tak bliskie było romantyzmowi: za wiarą ludową w obcowanie dusz zmarłych z żywymi, za urokiem tajemniczym pełnego dziwów i czarów obrzędu, za przewagą pierwiastku uczuciowego nad rozumowym. Za „czuciem i wiarą“, przeciwstawiającemi się bezdusznemu „mędrca szkiełku i oku“, ujmuje się Mickiewicz w zakończeniu IV cz. „Dziadów“.

Ujęta w formę dramatu fantastycznego poetycka autobiografia Mickiewicza—„Dziadów“ cz. IV — należy do najpiękniejszych utworów miłosnych w poezji polskiej. Wyraz bólu i rozpacz po

stracie ukochanej istoty spotkaliśmy już raz w „Trenach“ Kochanowskiego. Mieliśmy tam nawet to samo, co u Mickiewicza stopniowanie w rozwoju uczucia, mieliśmy tam też obraz wymowny zbolełego serca, zbolełej duszy. Ale nie mieliśmy u Kochanowskiego tej tragicznej — z szaleństwem aż graniczącej siły — jaką wybucha zranione uczucie w „Dziadach“.

I jeszcze jedno. Kochanowski o swych przeżyciach opowiada wierszem prawie że spokojnym, ujmuje opowiadanie swe w formę płynnego, jednostajnego rytmu. Mickiewicz postępuje inaczej. On nie panuje nad formą, on rozmyślnie pozwała jej przybierać kształty, odpowiadające dokładnie myślom, uczuciom i ich tokowi. Kiedy spokojniejsze będą te myśli i te uczucia — spokojnym będzie wiersz; kiedy żywiołowa fala przyplynie i ogarnie poetę niepodzielnie — wiersz zachwieje się w rytmie i rymie, ilustrując treść, której jest wyrazem.

Przed Mickiewiczem nikt jeszcze w poezji naszej nie wypowiedział tak wspaniale swych uczuć zbolełych. Po Mickiewiczu zrobi to — aczkolwiek w sposób odmienny — Słowacki.

Obok II i IV cz. „Dziadów“ — jakieśmy to zaznaczyli — zawierał jeszcze drugi tomik poezji Mickiewicza „Grażynę“. Zrobimy jednak teraz małe odstępstwo; na chwilę zapomnimy o „Grażynie“ i odrazu od 1823 r. przierzucimy się o 9 lat później — do r. 1832, daty napisania „Dziadów“ **cz. III.**

Odstępstwo to robimy w tym celu, by utrzymać ciągłość pomiędzy dwoma utworami, objętymi jednym tytułem i będącymi wyrazem osobistych uczuć poety. Bo jakkolwiek dziesięcioletni okres czasu dzieli III cz. „Dziadów“ od poprzednich dwóch, jednakże i tu i tam mamy do czynienia z bohaterem, którym jest sam poeta.

I tak, jak przy II i IV części — zanim o nich mówić zaczęliśmy — zwróciliśmy się do życiorysu poety — taksamo i teraz musimy do niektórych szczegółów jego powrócić.

Wiść o wybuchu powstania listopadowego 1830 r. zastała poetę w Rzymie. Pod wpływem tej wieści postanowił wrócić do kraju i wziąć czynny udział w orężnej walce o wolność ojczyzny. W kwietniu 31 r. wyjechał z Rzymu, zmierzając ku Warszawie. Jednakże spiętrzyły się przed poetą tak wielkie przeszkody, że

przewyciężyć ich nie był w stanie. Dusza poety stała się areną walk tragicznych. Głos obowiązku patriotycznego wołał go tam, gdzie toczy się walka o wolność Polski; głos rozwagi mówił mu, że—jako poeta—nie wiele korzyści przyniesie w szeregu żołnierskim, bo zadanie jego jest inne. Nie szablą, ale wieszczem słowem służyć miał ojczyźnie.

Z pośród takiego rozdźwięku wylaniać się począł zamiar: na ołtarzu ojczyzny złożyć poeta najcenniejszy skarb swój — uczucie, przyobleczone w słowo wieszczę.

W Dreźnie w 1832 r. pisze Mickiewicz „Dziadów“ cz. III. Píše ją w dziwnym nastroju. „Bania poezji rozbiła mi się nad głową“—tak sam nastrój ten określi.

Cóż jest w III cz. „Dziadów“?—Są tu wspomnienia osobiste poety z tych czasów, kiedy z przyjaciółmi-filaretami uwięziony był w Wilnie; są echa odległe i bliskie bardzo; jest tu przede-wszystkiem wizerunek duszy poety, wcielającej w siebie wszystkie męki i wszystkie pragnienia Polski całej.

Rozpoczyna III cz. „Dziadów“ „prolog“ w „Wilnie przy ulicy Ostrobramskiej, w klasztorze XX Bazyljanów, przerobionem na więzienie stanu“.

Przy uśpionym więźniu stoi Anioł-Stróż, roztaczający opiekę nad jego duszą. Więzień opieki tej potrzebuje bardzo, gdyż nieraz dawał uwodzić się złym porywom. I teraz, w tej celi, są przy nim duchy nocne, duchy „z lewej strony“, a więc duchy złe, czyhające tylko na to, by więźnia wziąć pod swą władzę. Ale obok nich są przy więźniu i aniołowie, którzy nie pozwolą za-tryumfować duchom złym—oni wydrą im upatrzoną zdobycz.

Na tle walki, jaka się toczy pomiędzy duchami z prawej i z lewej strony, w duszy więźnia dokonywa się jakaś przemiana. Starły się w niej widocznie dwie sprzeczne moce—jedna musiała ustąpić miejsca drugiej. Bo oto więzień pisze po łacinie węglem na ścianie z jednej strony: „Umarł Gustaw“—z drugiej: „Narodził się Konrad“. A więc śmierć i narodziny jednocześnie. Coś w duszy więźnia umarło i coś się w niej nowego narodziło.

Przejrzystą jest tu aluzja. Gustaw—toć przecie bohater IV cz. „Dziadów“ — cierpiący po stracie kochanki kochanek. Ten Gustaw umarł. Natomiast rodzi się bohater inny—Konrad.

Wiemy, że Gustaw był portretem własnym poety; wiemy, że wszystkie jego cierpienia były cierpieniami osobistemi Mickiewicza. Możemy więc śmiało domyślać się teraz przemiany w duszy samego poety. Widocznie więc wyzwolił się on już teraz z pod przewagi uczuć zawiedzionego kochanka, a dał miejsce uczuciom innym. Jakim? Na razie tego jeszcze nie wiemy, ale już możemy przewidywać ich rodzaj. Nie będzie teraz poeta patrzył w duszę własną i serce własne, zranione przez niewierną kochankę; innych w niej szukać teraz będzie pierwiastków. Miłość osobista musi teraz ustąpić miejsca miłości innej, potężniejszej i piękniejszej. Tą inną miłością jest miłość ojczyzny.

I dlatego w narodzonym Konradzie przeczuwać już możemy bohatera—wyraźciela uczuć patriotycznych. Poznamy go wkrótce bliżej, bo zaraz w I akcie, jaki następuje po prologu.

Akt I — to znowu ten sam klasztor Bazyljanów w Wilnie, przemieniony na więzienie.

Na korytarzu zebrali się więźniowie. Rozmawiają, dzielą się wrażeniami, żartują — panuje nastrój jakgdyby nie więzienny, ale niemal wesoły. Krąży pośród zebranych flaszka, odzywają się piosenki, anegdotki. Jednak usposobienie to trwa niezbyt długo, bo jeden z więźniów, Jan Sobolewski, zmaćił wesoły nastrój opowiadaniem o wywożeniu kibitek z zesłańcami. W prostych, niewyszukanych słowach odmalował on całą grozę i cały tragizm, jaki wiał od tego obrazu. Niewinnie męczeni, okuci w kajdany, krwawiące ciało i tak strasznie ciężące duszy, jeden za drugim odjeżdżali w kibitkach obrońcy dobrej sprawy. Odjeżdżali jednak bez łez i rozpaczy—z wiarą w to, że cierpią za lepszą przyszłość, że nie zginęła i nie zginie Polska, której są wiernymi synami.

Zmaćiło pogodny nastrój smutne opowiadanie Sobolewskiego. Teraz już sztucznie podniecają wesołość wśród siebie więźniowie. Jeden tylko z nich, Konrad, od samego początku nie brał udziału w rozmowach towarzyszy, był jakby nieobecny wśród nich. „Duch jego uszedł i błądzi daleko“. Pod wpływem muzyki, gry Frejenda na flecie, Konrad zaczyna śpiewać. Śpiewa on pieśń zemsty, którą trzeba wyrzucić na wrogu „z Bogiem—i choćby mimo Boga“.

Po tej pieśni, jakby w ekstazie, zaczyna Konrad improwizować. Przeczuwa on drzemiącą w sobie potęgę, która potrafi

wzniesić go po nad ziemię, oczom jego doda mocy błyskawicowej i w walce z krukiem-olbrzymem jemu, orłowi, zapewni zwycięstwo.

Ta krótka improwizacja Konrada przy końcu pierwszej sceny jest niejako wstępem do **Improwizacji** właściwej, wypełniającej całą drugą scenę.

„Samotność!“... Tym wykrzyknikiem rozpoczyna Improwizację swą Konrad-Mickiewicz. Dobrze Konradowi z tem poczuciem samotności. Nie jest on „śpiewakiem“ dla ludzi, bo ludzie go nie rozumieją. Ludzie przywykli wydawać sądy powierzchowne; nie wnikają w głąb, w istotę rzeczy. Czy mogą więc pojąć głębię jego pieśni? Nie. „Ile krwi tylko ludzie widzą w mojej twarzy—tyle tylko z mych uczuć dostrzegą w mych pieśniach“.

A pieśń Konrada jest pieśnią wielką i potężną. Rodzi się ona po nad ziemią, wśród gwiazd—i tylko Bóg i natura zrozumieć ją potrafią. Posłuszną jest konradowej pieśni przyroda. Mistrz-śpiewak duchem swym wzbil się między gwiazdy, nadaje im bieg i w biegu je zatrzymuje. „Boga, natury godne takie pienie“. Konradowa pieśń jest nieśmiertelną, bo on sam nieśmiertelność w sobie czuje—on sam „nieśmiertelność tworzy“.

A skoro tak jest—prostym zupełnie wynikiem poczucia nieśmiertelnej potęgi jest rzucone przez Konrada Bogu pytanie: „Cóż Ty większego mogłeś zrobić, Boże?“ Obok Boga staje teraz Konrad, świadomy swej niezziemskiej mocy.

Jacyż więc mali wydać się muszą wobec Konrada „wszyscy poeci, wszyscy mędrci i proroki, których wielbił świat szeroki!“ Konrad ma dla nich tylko pogardę, bo żaden z nich nigdy nie czuł tego, co on teraz czuje—nieśmiertelnej potęgi i nieśmiertelnej wielkości. I on sam teraz dopiero potrafił wzniesić się tak wysoko. On wie, że teraz, tej nocy, pozna, czy jest „najwyższy, czyli tylko dumny“. A żeby to poznać—trzeba wzniesić się do Boga i z Nim się zmierzyć. Jaką drogą, na jakich „skrzydłach“ ku Bogu wzniesie się Konrad?

Jedna jest dla niego droga. — Pójdzie „po promieniach uczucia“. Dwie przyczyny skłaniają Konrada do obrania tej drogi. Przedewszystkiem ta, że sam Bóg jest miłością, a potem druga, że Konrad również jest uosobieniem uczucia. Ta miłość konradowa nie jest uczuciem wąskim, to nie jest miłość, która „na jednym

spoczęła człowieka, jak owad na róży kwiecie“. Konrad kocha inaczej.

„Ja kocham cały naród. Objąłem w ramiona
Wszystkie przeszłe i przyszłe jego pokolenia,
Przycisnąłem tu, do łona,
Jak przyjaciel, kochanek, małżonek, jak ojciec;
Chcę go dźwignąć, uszczęśliwić,
Chcę nim cały świat zadziwić“..

Potęgą, jakiej wyrazem jest miłość Konrada, nie jest potęgą nabytą. Konrad urodził się już potężnym, urodził się twórcą, I — tak, jak Bóg — Konrad sam z siebie czerpie swą moc i nie boi się jej stracić. Potęgą uczucia równym Bogu czuje się Konrad. Brak mu tylko jednej władzy — rządu nad duszami. Po nią, po tę władzę przyszedł Konrad do Boga.

„Daj mi rząd dusz“.

.

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

Prośba Konrada pozostaje bez odpowiedzi. Bóg milczy. A więc złą drogę obrał sobie Konrad. A więc do Boga nie należy iść „po promieniach uczucia“.

„Kłamca, kto Ciebie nazwał miłością,
Ty jesteś tylko mądrością“.

I teraz już nie głosem uczucia, ale głosem rozumu przemawia do Boga Konrad. Wygłasza jakby krótką rozprawkę filozoficzno-poetycką, w której wszystko sprowadza do „iskry“ i „chwilki“, jako do dwóch pierwiastków zasadniczych, rządzących wszechświatem. Wszakże i to rozumowanie nie nie pomaga — Bóg milczy.

Konrad próbuje jeszcze argumentów. Przecie Bóg kiedyś stoczył walkę z szatanem; czemuż teraz nie chce stanąć do walki z Konradem? Wzywa Konrad Boga do walki „na serca“. I tłumaczy, dlaczego ten rodzaj obrał. On jest uosobieniem miłości — jest pewny swego zwycięstwa. Kiedy mu Bóg „wydarł osobiste szczęście“ (wspomnij Gustawa z IV cz. „Dziadów“) — wtedy Kon-

rad nie wznosił pięści przeciwko Bogu. Teraz dopiero wznosi je, bo on jest „duszą w ojczyznę wcielony“—on za ojczyznę walczy.

„Ja i ojczyzna — to jedno:
Nazywam się Miljon: bo za miliony
Kocham i cierpię katusze“.

O szczęście biednej ojczyzny, nie swoje własne, prosi Konrad Boga. Jeżeli Bóg naprawdę kocha; jeżeli zrodzony przez siebie świat otacza naprawdę ojcowskim uczuciem miłości; jeżeli wzrusza go nędza i nieszczęście milionów — powinien Bóg dać Konradowi odpowiedź, powinien dać mu władzę, by mógł naród swój uszczęśliwić.

I wtedy wezbrane w piersiach jego uczucie zrywa tamy i wybucha, jak wulkan — wybucha najokropniejszym przekleństwem, na jakie zdobyć się mogą usta Polaka:

„...wyrzuję głos w całe obręby stworzenia
Ten głos, który z pokoleń przejdzie w pokolenia:
Krzyknę, żeś ty nie ojcem świata, ale“...

Tu słowo przekleństwa uwięzło w ustach Konrada. Nie ojcem świata, ale „carem“ nazwał Boga „głos djabła“, który podczas całej rozmowy Konrada był przy nim i czekał tylko na wybuch bluźnierstwa, by mózdz konradową duszą zawładnąć.

Po tym wybuchu Konrad „staje chwilę, ślania się i pada“. Wówczas taniec szatański nad zemdlonym wyprawiają złe duchy.

Improwizacja Mickiewicza w III cz. „Dziadów“ należy do utworów w poezji polskiej jedynych. Przed Mickiewiczem i po Mickiewiczu takiego napięcia uczucia, takiego niezziemskiego, ekstazy uniesienia nie spotkaliśmy nigdzie i nigdy. Ból patriotyczny, męka i cierpienia narodu, wcielone w jedną przepotę nie czującą pierś, znalazły dla siebie najgodniejszy, najwspanialszy wyraz.

I doprawdy w chwili nieludzkiej ekstazy powstawała Improwizacja. I doprawdy, w rzeczywistości, wylew nagromadzonego uczucia doprowadził Mickiewicza do utraty przytomności — do omdlenia. Wiemy o tem ze szczegółów, udzielonych przez sąsiada Mickiewicza, który w Dreźnie mieszkał obok poety i opowiedział potem wrażenia tej nocy, której tworzył poeta swą Improwizację.

W następnej, trzeciej scenie jesteśmy świadkami bardzo charakterystycznej rozmowy, jaką prowadzi ks. Piotr z duchem.

Przyszedł ks. Piotr do celi zemdlonego Konrada, by przynieść mu pociechę duchową. Zrozumiał ks. Piotr, że Konrad dał się opętać duchom złym i za pomocą egzorcyzmów stara się przywrócić równowagę duchową w Konradzie. Jednak egzorcyzmy ks. Piotra nie odnoszą na razie skutku. Duch wdaje się z księdzem w dyskusję. Ten duch—to typowy szatan. Jest on wielojęzyczny, mówi wszelkimi językami—ironizuje na temat głębokiej wiary i pokory ks. Piotra. Przyciśnięty do muru przez księdza, na jego usilne nalegania powiada wreszcie Duch, czego potrzeba Konradowi, by był uratowany. Trzeba mu „Wina... Chleba“...

A więc tajemnica Eucharystji tylko ocali duszę, która zblądziła.

Duch znikł. Zjawiają się natomiast Aniołowie i Archaniołowie—odbywa się sąd nad grzeszną konradową duszą, która zostaje zbawiona dlatego, że Konrad

„..... szanował imię Najświętszej Twej Rodzicielki.
On kochał naród, on kochał wiele, on kochał wielu“.

W scenie IV przenosi nas poeta do wiejskiego domu pod Lwowem. Widzimy tam dwie młode panny, Marcelinę i Ewę, z których Ewa ma we śnie widzenie. Czystą, niewinną jej duszę otaczają chóry anielskie w postaci girland różanych. Jest ta scena odzwierciedleniem osobistych uczuć poety. Ewa i Marcelina — to Henryka Ewa Ankwiczówna i Marcelina Łempicka, dwie towarzyszkę Mickiewicza podczas jego pobytu w Rzymie. Z Henryką zwłaszcza łączyła poetę przyjaźń prawdziwa, serdeczna i echo tej przyjaźni mamy teraz w IV scenie.

Następną, V scenę, wypełnia całkowicie Widzenie ks. Piotra.

Rozpoczyna tę scenę akt pokory, złożony w obliczu Boga przez ks. Piotra.

„Panie! Czemże ja jestem przed Twojem obliczem?
Prochem i niczem.
Ale gdym Tobie moją nicość wypowiadał:
Ja, proch, będę z Panem gadał“.

Zarysowany tu mamy wyraźnie kontrast między Konradem i ks. Piotrem. Konrad poszedł do Boga z prośbą o wskazanie

drogi do uszczęśliwienia ojczyzny. Chciał otrzymać od Boga władzę, chciał dostać odpowiedź, jakie będą przyszłe losy ojczyzny. Ale szedł Konrad do Boga nie z uczuciem pokory; przeciwnie — uważał siebie za równego Bogu, wywyższał się nawet i bluźnił. Odpowiedzi nie otrzymał. Otrzyma odpowiedź tę ks. Piotr, który od aktu pokory zaczyna rozmowę swą z Panem.

Mamy tu jakgdyby ekspiację: przez to zestawienie dwóch kontrastów—dumy Konrada i pokory ks. Piotra—chce Mickiewicz okupić bluźnierstwa, jakich dopuścił się w Improwizacji.

Jak wygląda odpowiedź dana ks. Piotrowi przez Boga? Jak wygląda to jego Widzenie?

Przedewszystkiem widzi ks. Piotr Polskę współczesną, wydaną w ręce współczesnego tyрана-Heroda. Długie śniegowe drogi prowadzą wszystkie na północ — na Sybir. Po drogach tych w nieprzeliczonym szeregu ciągną wozy—kibitki—uwożące na wygnanie tych wszystkich, którzy byli najlepszymi synami swej ojczyzny. Jedno tylko dziecię uszło wspólnego losu. „Uszło... rośnie... to obrońca! Wskrziesiciel narodu“.

Wślad za tym obrazem, odtwarzającym to wszystko, na co własnymi oczyma patrzył Mickiewicz w Wilnie podczas śledztwa Nowosilcowa—rozwija się obraz inny: męczeńska śmierć—ukrzyżowanie Polski. Powtarza poeta dosłownie prawie scenę męki krzyżowej Chrystusa na Golgocie, utożsamiając w ten sposób Polskę z Chrystusem. Jak Chrystus, Polska niewinnie przybita została do krzyża. „Matka Wolność u nóg zapłakana stoi“... „Żołdak-Moskal z kopiją przyskoczył“... Wreszcie opuszcza głowę konająca Polska i umiera z Chrystusowemi słowami: „Panie! Panie! Za coś mię opuszczył“.

I w tej samej chwili, kiedy Polska umiera na krzyżu, rozlega się w przestrzeni wielkanocna pieśń, kończąca się radosnem „Alleluja“. A więc zmartwychwstanie. A więc porównania swego Polski z Chrystusem nie kończy poeta męczeńską Golgotą; idzie dalej — wróży Polsce po Chrystusowej śmierci, Chrystusowe zmartwychwstanie.

I teraz, w godzinie zmartwychwstania Polski, staje przed nami ów „wskrziesiciel“ narodu, o którym przelotnie wspomniał poeta na początku Widzenia.

„Nad ludy i nad króie podniesiony,
 Na trzech stoi koronach, a sam bez korony:
 A życie jego trud trudów,
 A tytuł jego — lud ludów;
 Z matki obcej: krew jego dawne bohaterzy:
 A imię jego czterdzieści i cztery“.

Na tem kończy się Widzenie ks. Piotra. Ostatnia jego część—określenie osobistości „wskrzesiciela“ Polski — nastroczyła wielu bardzo domysłów. Zadawano sobie pytania, kogo miał na myśli poeta, mówiąc w Widzeniu o tym opatrnościowym dla Polski mężu. Starano się w rozmaity sposób rozwiązać tajemniczą zagadkę.

Byli tacy, którzy twierdzili, że Mickiewicz siebie samego miał na myśli; byli inni, którzy w tajemniczym mężu widzieli ks. Adama Czartoryskiego, Towiańskiego, ks. Ludwika Napoleona. Wszakże wszystkie te domysły pozostały domysłami tylko. Tajemniczy „44“ nie odkrył przed nikim poeta i z tajemnicą poszedł do grobu.

Scena VI zawiera w sobie jeszcze jedno widzenie—Senatora (Nowosilcowa). I tak, jak Ewę podczas jej widzenia otaczają chóry aniołów—girlandy różane; jak ks. Piotra otacza atmosfera proroczego wizjonerskiego natchnienia — tak w scenie VI otaczają Senatora chóry djabelskie z Belzebubem na czele. Nawiewają mu one senatorski sen o zaszczytach, orderach i rangach, o wyścigach współzawodnictwa w ubieganiu się o carską łaskę.

Kopją rzeczywistości jest następna, VII scena, odtwarzająca „Salon warszawski“. Jest to odbicie salonu jenerała Wincentego Krasińskiego (ojca poety, Zygmunta). Widzimy w tej scenie — zgodnie z prawdą faktyczną — „kilku wielkich urzędników, kilku wielkich literatów, kilka dam wielkiego tonu, kilku jenerałów i sztabs-oficerów“, a więc całe to towarzystwo, które w istocie zapępniało salon jenerała Krasińskiego w Warszawie. Poglądy, upodobania i usposobienia tego towarzystwa odtwarza Mickiewicz w tej scenie. Mamy tu też wycieczkę, skierowaną w stronę Koźmiana, o którym mówi poeta, że „opiewa tysiąc wierszy o sadzeniu grochu“. Jest to aluzja do „Ziemiaństwa polskiego“ Koźmiana.

Duża, nieproporcjonalnie długa następna scena VIII dlatego zajmuje tyle miejsca, ponieważ streszcza w sobie najbliższe oso-

biste wspomnienia poety — całą historję śledztwa Nowosilcowa ze wszystkimi jego okrucieństwami, z całą jego nieludzkością. Zwraca na siebie w tej scenie uwagę Doktor, który jest portretem (choć nieco przesadzonym w ujemnych cechach charakteru) doktora Bécu, ojczyma Słowackiego. Dr. Bécu w istocie w sprawie filaretów zajmował stanowisko sprzyjające rządowi. Jego tragiczna śmierć od pioruna jest wiernem odbiciem rzeczywistości.

Kończy III cz. „Dziadów“ scena na cmentarzu w noc Dziadów, która nie wiąże się może ściśle z treścią całej III części, a umieszczona jest prawdopodobnie w celu usprawiedliwienia poniekąd tytułu.

Do „Dziadów“ drezdeńskich dodał jeszcze poeta na zakończenie tomu tak zwany „Dziadów części III Ustęp“. Mamy tu szereg wspomnień Mickiewicza z czasów pobytu jego w Rosji. A więc rozpoczyna te wspomnienia wiersz p. t. „Droga do Rosji“; dalej idą: „Przedmieścia stolicy“, „Petersburg“, „Pomnik Piotra Wielkiego“, „Przegląd wojska“, „Oleszkiewicz“ i na zakończenie wiersz „Do przyjaciół Moskali“.

Po tem odstępstwie od chronologicznego porządku utworów Mickiewicza, jakieśmy zrobili dla utrzymania ciągłości pomiędzy „Dziadami“ kowieńskimi i drezdeńskimi — wrócić musimy teraz znowu do drugiego tomiku, wydanego w 1823 r. i zawierającego w sobie obok znanych nam już „Dziadów“ (II i IV cz.) jeszcze „Grażynę“.

Czas powstania pomysłu „Grażyny“ odnieść należy do czasów uniwersyteckich jeszcze. Jako słuchacz uniwersytetu, studjował już Mickiewicz z zajęciem historję swej ojczyzny — Litwy. Prace Kromera, Strykowskiego — aczkolwiek szczupły, dawały jednakże poecie materiał do poznania odległej przeszłości litewskiej. U Strykowskiego znalazł Mickiewicz opowiadanie o walkach, jakie się w XVI w. toczyły pomiędzy książętami Kiejstutem i Korybutem, panem na Nowogrodzie Siewierskim. Już sama nazwa Nowogrodu musiała zatrzymać na sobie uwagę poety, jako przypominająca tak żywo Nowogródek, w którym spędził swe dzieciństwo „sielskie-anielskie“.

Pierwotnie chciał poeta oprzeć się na historii i upoetyzować jej fragment, dając nawet utworowi swemu tytuł: „Korybut, książę

Nowogrodu“. Jednakże krępujące więzy historii i zbyt wielka odległość miejsca akcji od drogiego sercu poety miejscowości — sprawiły, że zaniechał pierwotnego zamiaru. Zerwał z historją, oparł się o wyobraźnię. Korybut przeobraził się w Litawora, inne postacie stworzyła nie historia, lecz wyobraźnia poety.

Jako utwór młodzieńczego pióra, „Grażyna“ daleką jest od doskonałości. Rażą nas przede wszystkim wady samej budowy tej „powieści litewskiej“. Zresztą poeta sam widział je także. W „Epilogu wydawcy“ — w zakończeniu „Grażyny“ sam zwraca na nie uwagę czytelnika.

„Czytelniku! Jeżeliś przepatrzył cierpliwie
I nie rad snadź do końca, czemu się nie dziwię,
Bo w żmudnem zaplątaniu, gdy wątku nie schwyta
Podrażniona ciekawość, gniewa się, niesyła.
Za co księżę sam został, a wyprawił żonę?
Za co śród boju przyniósł niewczesną obronę?
Czy księżna własną wolą zastąpiła męża?
Przez Litawor na Niemce jął się do oręża?...
Dostatnich odpowiedzi napróżnobyś badał“.

Jednak nie budowa „Grażyny“ rozstrzyga o jej wartości. Rozstrzygać będą o tem: tło powieści litewskiej i jej idea przewodnia.

Tłem „Grażyny“ jest obraz Litwy XIV w. To tło, choć najszkicowane zaledwie, jednak jest świetne i daje nam dokładne pojęcie o tej nienawiści plemiennej pomiędzy Litwą i Krzyżakami; o tem męstwie, z jakim litwini rwali się do walki w obronie honoru ojczyzny; o tem męstwie, cechującym nie tylko bohaterów-mężczyzn, ale i bohaterki-kobiety.

Wcieleniem idei przewodniej „Grażyny“ jest właśnie kobieta-bohater, tytułowa postać—Grażyna. Idea, którą Grażyna wyraża w swych czynach, jest najpiękniejszą ze wszystkich idei ludzkich: walka bohaterska i bohaterska śmierć dla ojczyzny. Bezmiar poświęcenia, wyrzeczenie się najdroższych rzeczy ziemskich dla uratowania honoru ojczyzny — oto myśl przewodnia „Grażyny“, oto, co mówi nam tak wymownie o wartości ideowej „powieści litewskiej“.

Ciekawą jest postać Grażyny. „Niewiasta z wdzięków, a bohater z ducha“ — łączy w sobie Grażyna szereg cech charakteru

pozornie sprzecznych zupełnie, a przecie tak pięknie szarmonizowanych w jej postaci. „Z cór nadniemeńskich pierwsza krasawica“, zdawałoby się uosobienie kobiecości — jednocześnie Grażyna „z postawy, sercem też całem wydawała męża“. Subtelne rysy charakteru kobiecego łączą się w Grażynie z twardą, stanowczą naturą męską. Nie dziwi też nas, że rzuciła się ona w wir walki po męsku—po bohatersku.

Blasku i uroku całemu utworowi dodaje ta wspaniała postać, będąca żywym wyrazem wspaniałej idei.

W wykonaniu „Grażyny“ uderza nas jedno: pomieszanie pierwiastków klasycznych z romantycznymi. Obok zupełnego spokoju epickiego przy wszelkim braku liryzmu, obok długich retorycznych przemówień, stylu i porównań, właściwych wyłącznie klasycyzmowi — mamy w „Grażynie“ ciemne, nastrojowe tło fantastyczne (księżycowa, chwilami chmurna noc), mamy zupełny brak bogów klasycznych, co znowu będzie właściwością romantyzmu.

To jakgdyby niezdecydowanie w wyborze drogi—klasycznej czy romantycznej—wytłomaczyć można łatwo. Pisał Mickiewicz „Grażynę“ w latach młodości, kiedy nie umiał się jeszcze uwolnić od wpływów Trembeckiego, kiedy w bibliotece Chreptowiczów w Szczorsach czytał poematy historyczne Twardowskiego i Potockiego — kiedy jednocześnie przysłuchiwał się tym coraz głośniejszym echem poezji nowej, bajrońskiej przedewszystkiem.

Te różne, działające razem na poeetę, wpływy wycisnęły swe piętno na „Grażynie“.

W 1826 r. w Moskwie wydał Mickiewicz dwa cykle **Sonetów**. Pierwszy cykl obejmuje 23 sonety, tak zwane „odeskie“, albo „erotyczne“, drugi — 18 sonetów „krymskich“. Obydwa te cykle są odbiciem nastrojów, przeżywanych przez poeetę na południu Rosji—w Odesie i na Krymie.

Z życiorysu poety wiemy, jakie były odeskie nastroje Mickiewicza. Uciechy życiowe, miłostki przelotne, życie bez troski i bez pracy — to obraz spędzania czasu w Odesie. To odzwierciedlić miały **Sonetu erotyczne**.

Przekonamy się jednak, że nie cały pierwszy cykl jest zwierciedłem wesołego życia. Z pomiędzy 23 sonetów tego cyklu,

pierwsze 13 cechuje nastrój zgoła inny. Występujący w tych 13 sonetach przedmiot uczuć gorących poety—Laura—bynajmniej nie może być uważany za źródło „miłostek“. Nie z przelotnem, ale ze szczerem, serdecznem uczuciem mamy tu do czynienia. Nie ulega wątpliwości, że Laura jest tu przybranem imieniem Maryli. O niej mówi poeta i do niej zwraca się we wspomnianych 13 sonetach początkowych. Może sonety te—choć wydane w 1826 r.—powstały jeszcze podczas pobytu poety na Litwie; może, jeżeli powstały w Odesie, świadczyć mają o tem, że pomimo wesołych uciech, żywym było jeszcze wspomnienie pierwszej, czystej miłości. Jakkolwiek bądź — nie mogą być one nazwane sonetami erotycznymi.

Treścią tych pierwszych 13 sonetów jest uczucie własne poety. Płomień, wybuchający ognistym wulkanem z piersi Gustawa w IV cz. „Dziadów“, nie zgasł jeszcze. Może zmalął nieco, może już nie jest tak żywiołowym—ale jest jeszcze.

Sonet I-szy, „Przypomnienie“, II, III, IV — „Do Laury“ — wszystko to już wspomnienia tylko, ale jakże żywe, jak drogie i jednocześnie jakże smutne! Nawet sonet VIII-my, „Do Niemna“, w którym — zdawałoby się — poeta tylko swą „domową rzekę“ wspominać będzie — nawet i on jest echem miłości. Bo o Niemnie wspomina poeta dlatego, że w nim Laura przeglądała się, jak w zwierciadle, że jego fale niosły poecie „tyle szczęścia, nadziei tak wiele“...

Ale... „Wszystko przeszło“...

I począwszy od XIV sonetu poeta na inny ton nastraja swą lutnię.

„Pierwszy raz jam. niewolnik, z mojej rad niewoli.
Patrzę na ciebie — z czoła nie znika pogoda,
Myślę o tobie — z myśli nie znika swoboda,
Kocham ciebie, a przecież serce mi nie boli“.

To już nie Gustaw, nieszczęśliwy kochanek Maryli, przemawia temi słowy. To już jest głos poety, igrającego powierzchownymi, płytkimi uczuciami w Odesie. I tę powierzchowność uczuć, tę cechę przelotnych miłostek noszą na sobie pozostałe sonety, od XIV począwszy. Jednak ten nastrój trwa niedługo, bo w XXI sonecie wyraźnie wystąpi już zniechęcenie poety do

płytkości uczuć i życia, a w następnym, XXII, o tę płytkość oskarży poeta ród „Danaid“, któremu przedtem składał wszystko w ofierze, dziś — „wszystko — prócz serca“.

Sonety erotyczne nie dorzuciły do skarbcza poezji naszej nowych klejnotów. Były one tem, czem zwykł być sonet — krótkimi lirycznymi strofami, odsłaniającymi przed czytelnikiem duszę poety. Cenne są one dla nas, jako zwierciadło nastrojów Mickiewicza w pewnym okresie jego życia i jego twórczości.

Inny zupełnie charakter nosi drugi cykl — **Sonetów Krymskich**. Tu już mamy do czynienia z nowymi klejnotami.

Wspomnieliśmy tylko co, że sonet — jako taki — jest krótkim 14-tu wierszowym poemacikiem lirycznym, odzwierciadlającym czyste niejako stany uczuciowe swego twórcy. Takimi były w poezji naszej sonety Kochanowskiego, Szarzyńskiego i — odeskie Mickiewicza.

W sonetach krymskich widzimy coś zupełnie nowego, dotychczas nieznanego w poezji.

Tutaj Mickiewicz zadaje kłam temu wszystkiemu, cośmy przywykli byli widzieć w sonecie wogóle. Wprowadza on doń nowy pierwiastek — epiczny — i łączy go w jedną całość z właściwym sonetowi liryzmem. Zadanie to niełatwe. W ciasnych ramach 14-tu wierszy sonetu zmieścić i opis i wylew uczucia — tego nie każdy poeta potrafiłby dokonać. Dokonał tego Mickiewicz. I widzimy, że w jego sonetach krymskich przeprowadzony jest niejako podział na części: pierwsze osiem wierszy obejmują opis oglądanego obrazu przyrody, pozostałe sześć są odbiciem uczuć, jakie dany obraz w poecie zrodził.

Mickiewicz w swej reformie sonetu idzie jeszcze dalej, bo wprowadza doń postać dialogu. Tak jest w sonecie V-tym („Widok gór ze stepów Kozłowa“) i XV-tym („Droga nad przepaścią w Czufut-Kale“), gdzie jesteśmy świadkami rozmowy pomiędzy pielgrzymem i mirzą.

Uroczą przyrodą Krymu wywarła na poecie silne wrażenie. Wszystkie sonety świadczą o tem. Ale świadczą one jednocześnie i o czemś innem: o swoistym charakterze uczuć poety, zrodzonych pod wpływem oglądanych cudów. Te uczucia — to tęsknota za krajem ojezystym, za ukochaną Litwą. Na Krymie, będąc pod

urokiem czarów wspaniałej przyrody, marzy poeta o Litwie i do niej obraca oczy. A czasem inne jeszcze zrodzi się uczucie. W sonecie XIV („Pielgrzym“), mówiąc, że szumiące lasy Litwy śpiewały mu pieśni piękniejsze, „niż słowiki Bajdaru, Salhiry dziewice“ — zwraca się wspomnieniami ku tej, „którą kochał w dni swoich poranku“. A więc i tu odżyła pamięć o Maryli!...

Charakterystyczne są uczucia poety. To nasłuchiwanie głosu z Litwy, to zapatrzenie się oczyma tęsknoty w daleką ukochaną krainę — ojczyznę — wszystko to świadczy, że uczucie miłości ojczyzny górowało po nad wszystkimi innymi u Mickiewicza. Tak było w istocie. Cała jego twórczość — to jeden wielki, wspaniały tego dowód.

Dowodem tego także był wydany po sonetach utwór — „Konrad Wallenrod“.

„Konrad Wallenrod“ ukazał się w lutym 1828 r.; wszakże pomysł tego utworu musiał zrodzić się u poety daleko wcześniej.

Przypomnijmy sobie smutną historję lat 1823 i 1824 — sprawę filaretów, więzienie, zesłanie... Czy to wszystko, co wówczas przeżywał i czuł Mickiewicz, mogło nie budzić w duszy poety protestu, buntu i — zemsty? Bezwątpienia już tam, w Wilnie, w celi klasztoru Bazyljanów, w tej celi, gdzie „umarł Gustaw“ i „narodził się Konrad“ — już tam musiało zacząć kielkować ziarno nieuświadomionego może jeszcze, ale już istniejącego pomysłu.

A potem w Rosji — znajomość i zbliżenie się z „przyjaciółmi-moskalami“, a więc z tą lepszą częścią narodu rosyjskiego, czującą tak, jak czuli „dekabryści“, przygnębieni ówczesnym stanem rzeczy. Czy ci „przyjaciele-moskale“ i bunt „dekabrystów“ — czy to wszystko nie układało się w umyśle poety jako plan nowego utworu, gdzie protest i bunt miały być głównymi motywami? — Niewątpliwie — tak.

Rozwijały się więc zarodki „Konrada Wallenroda“ na podłożu uczuć wybitnie patriotycznych; kształtowały się jako dzieło, opiewające współczesne poecie czasy

Rozumiał jednak dobrze Mickiewicz, że przy ówczesnych warunkach cenzuralnych nie można było nawet marzyć o tem, by

polak mógł przemówić do polaków nieklamany głosem partjotycznego uczucia. Chcąc tak przemawiać — trzeba było koniecznie przystrajać myśli w pełne symbolów i alegorji szaty, trzeba było przerzucać tło akcji utworów ze współczesności w odległą przeszłość.

Tak też zrobił Mickiewicz. Powrócił do tego tła i do tych czasów. o których mówił już raz w „Grażynie“. Uczucia polaka z pierwszej połowy XIX w. włożył w piersi litwina, więzionego przez krzyżaków. Polska współczesna stała się dawną Litwą; Rosja — Krzyżackim Zakonom.

Ta konieczność dostosowywania charakteru utworów do wymagań niezwykle czujnej cenzury odbiła się jeszcze w inny sposób na „Konradzie Wallenrodzie“. Odbiła się na planie tego utworu.

Podług pierwotnego planu „Konrad Wallenrod“ zaczynał się „Pieśnią Wajdeloty“, po której następowała „Powieść Wajdeloty“ — a potem już dopiero szły części: dzisiejszy „Wstęp“, „Obiór“, „Hymn“ i t. d. Ten porządek nie mógłby podobać się cenzurze: zrozumiałaby odrazu cel i myśl przewodnią utworu, wyrażoną w „Pieśni Wajdeloty“ — cały utwór dzięki temu nie mógłby ujrzeć światła dziennego.

Trzeba było zaradzić temu.

Mickiewicz zaradził w ten sposób, że to, co stanowi rdzeń utworu, co było wyrazem jego najskrytszych myśli i najgorętszych uczuć — „Pieśń Wajdeloty“ — wraz z następującą po niej „Powieścią Wajdeloty“ przeniósł ze wstępu do środka. W ten sposób ukrył niejako w toku opowiadania to, co miało stać na czele tego opowiadania; na czoło zaś wysunął to, co miało być właśnie podrzędne, co było tylko szczegółem. I stąd mamy na czele utworu „Wstęp“, „Obiór“ i t. d.; w środku zaś, w ukryciu, — „Pieśń“ i „Powieść Wajdeloty“.

Widocznie umyślna ta płatanina w planie, to przestawianie części składowych „Konrada Wallenroda“ dokonane zostało przez poetę umiejętnie, skoro utwór z objęć cenzury wyszedł cało na świat...

Jakśmy tylko co powiedzieli, „Pieśń Wajdeloty“ była tem, co miało być najistotniejsze w utworze — bezpośrednim wyrazem myśli i uczuć samego poety. To nie Wajdelota śpiewał litwinom,

ale sam Mickiewicz — współczesnym Polakom i potomności. Tej pieśni dlatego przyjrzymy się przedewszystkiem.

„Ach, kto litewską duszę mógł ochronić,
Pójdź do mnie! Siądziem na grobie narodów,
Będziemy dumać, śpiewać i łzy ronić“.

I na początku tej dumy swojej oddaje poeta hołd pieśni, która „stoi na straży narodowego pamiątek kościoła z archanielskimi skrzydłami i głosem“. I mówi dalej, jak sam zasłuchał się w tę pieśń przeszłości, pieśń o „wielkich ojcach — bezdzietnych“. I chociaż poeta „śród żalosego spółrodaków jęku“ nie słyszy głosu przeszłości — to jednak w jego własnej piersi „iskry młodego zapału tlą w głębi“. Ten swój zapał, ten ogień, płonący żarem w jego piersi, poeta chciałby „przełać w piersi słuchaczów“. I chciałby, żeby ci słuchacze, ci mali synowie wielkich ojców

„Uczuli w sobie dawne serca bicie,
Uczuli w sobie dawną wielkość duszy
I chwilę jedną tak górnie przeżyli,
Jak ich przodkowie niegdyś całe życie“

To cel „Pieśni Wajdeloty“, cel Mickiewicza — cel „Konrada Wallenroda“.

Jasnym teraz jest dla nas, czemu tę pieśń ukrył Mickiewicz w środku utworu przed okiem cenzury. Streszczała ona w sobie mickiewiczowskich „myśli przedzę“ i „uczucie kwiaty“, była ona tym archanielskim głosem, stojącym na straży „narodowego pamiątek kościoła“.

Po tej pieśni następowała „Powieść Wajdeloty“ o Konradzie.

Konrad jest bohaterem utworu i — powiedzmy odrazu — bohaterem nawskroś tragicznym. Oderwany w dzieciństwie jeszcze od ziemi ojczystej, a pamiętający o niej stale dzięki obecności Halbana — czuje Konrad z jednej strony pragnienie powrotu do ojczyzny, pragnienie jej wielkości i swobody, z drugiej zaś strony — czuje nienawiść do tych, którzy go pozbawili ojczyzny. Uczucie nienawiści zczasem przeradza się w jasno uświadomione uczucie zemsty. Ale jak zemstę wykonać? Jaka droga doprowadzić może do upragnionego celu? I tu sama przez się następuje odpowiedź: wszystkie drogi są dobre, jeżeli wiedzą do urzeczywistnienia jego jedynej myśli. A więc — choćby nawet zdrada...

Ale nim Konrad, zdradzi, nim zemstę swą w czynie ucieleśni — musi przeżyć jeszcze długie chwile okropnej walki wewnętrznej. Głos uczucia pchać go będzie z całą bezwzględnością do celu; głos rozważliwej, refleksyjnej, powie mu, że „i Niemcy są ludziami“, że choć cel jest szczytny — nie każda wiedząca doń droga jest równie szczytną i dobrą. I stąd w duszy Konrada rozterka, stąd tragizm postaci.

Dodajmy jeszcze do tego miłość osobistą Konrada do Aldony, to równie gorące uczucie, które poświęca dla dobra ojczyzny — a będziemy mieli pełny obraz tragicznej rozterki duchowej bohatera.

A potem, kiedy już Konrad czyn swój wykonał, kiedy podeptał Zakon Krzyżowy i uwolnił swą ojczyznę — nie upaja się swym zwycięstwem, nie zamroczyła go sława. Nie — jego dręczą teraz wyrzuty sumienia, doprowadzające wreszcie do samobójstwa.

Nie wykonałby może Konrad swego czynu, zatrzymałby się może w pół drogi gdyby nie miał przy swym boku Halbana. Halban jest tem sumieniem Litwy, tym wiecznym żywym głosem, domagającym się za wszelką cenę zemsty. Kiedy Konrad wychylił czarę trucizny, wychylił ją w ręce Halbana — ten nie idzie śladem konradowym. Nie — on przeżyć musi Konrada, by o jego czynach opowiedzieć potomności. On z konradowego czynu stworzy pieśń.

„Bard dla rycerzy w bitwach, a niewiasta
Będzie ją w domu śpiewać dla swych dzieci,
Będzie ją śpiewać — i kiedyś, w przyszłości
Z tej pieśni wstanie mściciel naszych kości“.

Obok tych dwóch postaci męskich w „Konradzie Wallenrodzie“ zwraca na siebie uwagę jeszcze jedna postać kobieca — Aldona.

Z typem kobiety-bohaterki spotkaliśmy się już raz u Mickiewicza w „Grażynie“. Teraz dał poeta postać inną. Aldona też jest bohaterką w swoim rodzaju. I ona wiele poświęca. Ale gdy Grażyna poświęca nie tylko miłość, ale nawet życie własne; kiedy Grażyna zdobywa się na wspaniały czyn — Aldona czynu nie daje. Ona poświęca miłość swą również, ona godzi się na wieczną rozłąkę z Konradem w imię wyższych, świętszych celów — ale nie

zdobywa się na żaden czyn bohaterski. Po bohatersku cierpi, ale nie działa.

Ukazanie się „Konrada Wallenroda“ wywołało szereg sprzecznych zdań o tym utworze. Pseudoklasycy z Koźmianem na czele potępili poetę, apoteozującego — ich zdaniem — zdradę. „Nikommu jeszcze nie przyszło do głowy — mówi Koźmian — wysławiać rymem warjata, pijaka, a nadawszy mu postać bezecnego zdrajcy, zrobić go litwinem“. „Wallenrodyzm — mówi Słowacki w „Beniowskim“ w 12 lat po ukazaniu się utworu — z jednego zrobił zdrajców sto tysięcy“. Słowem, ze wszystkich — nieprzychylnych Mickiewiczowi — stron posypały się zarzuty. A ze strony zwolenników i wielbicieli — pochwały i uwielbienie.

Na co w istocie zasługiwał utwór Mickiewicza?

Ci, którzy zarzucali poecie, że apoteozuje zdradę, że wynosi pod niebiosy bohatera, który jest „bezecnym zdrajcą“ — zapomnieli o tych mękach, o tej walce duchowej, toczącej się w duszy Konrada przed wykonaniem czynu i o tych wyrzutach sumienia, jakie szły wślad po spełnieniu aktu zemsty przez zdradę. Gdyby o tem pamiętali — nie robiliby zarzutów. Boć przecie przeżycia Konrada wymownie świadczą o tem, ile go kosztowało zdobycie się na czyn. I gdyby Mickiewicz chciał naprawdę apoteozować zdradę — nie pozwoliłby Konradowi ginąć samobójczą śmiercią. Raczej otoczyłby go blaskiem sławy i szczęścia, miast podawać mu do ręki czarę z trucizną.

Niema więc apoteozy zdrady w „Konradzie Wallenrodzie“. Jest tu tragizm już nie tylko konradowy, ale tragizm Mickiewicza — tragizm każdego polaka. Męka niewoli i pragnienie wolności robią z człowieka albo lwa, albo lisa. Kto nie może być lwem — ucieka się do innych środków, choćby to były środki „lisie“, jak podstęp i zdrada. Do tego doprowadza człowieka niewola...

Uczucie patriotyczne Mickiewicza pierwszy raz w „Konradzie Wallenrodzie“ przemówiło z niesłychaną dotychczas mocą. (Pamiętajmy, że III cz. „Dziadów“ napisana była w 5 lat po „Wallenrodzie“). I nic dziwnego, że ci, którzy umieli czuć naprawdę, powitali ten utwór, jako wyznanie wiary każdego polaka, miłującego prawdziwie swą ojczyznę. Na całym szeregu pokoleń —

bodaj że do dnia dzisiejszego — „Konrad Wallenrod“ wycisnął płomienne piętno. Osiągnął Mickiewicz to, o czem mówił w „Pieśni Wajdeloty“ — „przelał własne ognie w piersi słuchaczy“, obudził „dawne serca bicie“ i „dawną wielkość duszy“...

Przeglądając utwory Mickiewicza w chronologicznym porządku ich powstawania, teraz dopiero — po „Wallenrodzie“ — powinniśmy przejść do III cz. „Dziadów“. Ale ponieważ z wiadomych względów utwór ten rozpatrzyliśmy już wcześniej — przechodzimy z kolei do okresu czasu po roku 1832.

Po napisaniu III cz. „Dziadów“ Mickiewicz z Drezna pojechał do Paryża. Paryż wówczas stał się ogniskiem, skupiającem w sobie liczną bardzo kolonję polską.

Upadek powstania listopadowego, dalsze smutne koleje sprawy polskiej na gruncie Królestwa — zmusiły wiele bardzo jednostek do opuszczenia kraju i do tułaczki na obczyźnie. Rozproszyli się po za granicami ojczyzny polacy, skupiając się najliczniej w Paryżu, gdzie stworzyli tak zwaną Emigrację polską.

Należałoby przypuszczać, że na tułaczce emigranci polscy zespolą się silnie w jedną narodową całość, której przyświecać powinnyby wspólne pragnienia, wspólne cele i ideały. W istocie, wspólność celów i pragnień była: wszyscy zmierzali do urzeczywistnienia jednej wielkiej, najukochańszej idei — odrodzenia wolnej ojczyzny. Ale w tem wspólnem dążeniu rozchodziły się drogi emigracji.

Jak urzeczywistnić ideał wolnej ojczyzny? Jakiemi drogami iść do jednego celu? Na te pytania rozmaici rozmaite dawali odpowiedzi. Potworzyły się na gruncie paryskim wśród emigracji partje i stronnictwa, z których każde broniło swego programu, pogardzając programem przeciwników. Zaczęły się kłótnie, spory, nieporozumienia, które — miast zespałać — dzieliły tylko emigrantów; miast służyć wspólnej sprawie — psuły ją tylko.

Wśród tak nastrojonej emigracji paryskiej zjawił się Mickiewicz. Rzecz prosta, uderzyły go niemile kłótnie i swary rodaków. On, który kiedyś w „Odzie do Młodości“ nawoływał: „Zestrzelmy myśli w jedno ognisko i w jedno ognisko duchy!“ — widział teraz, że myśli i duchy rodaków rozstrzeliły się na

wszystkie strony. Postanowił zabrać głos i już nie płomiennymi słowami „Ody“, ale poważnym skupionym tonem przemówić do rodaków, pokazać im całą jałowość i szkodliwość ich emigracyjnych waśni i otworzyć oczy na wielkie postąnnictwo emigracji.

Takiej były treści i w tym celu były napisane przez Mickiewicza w Paryżu „Księgi narodu polskiego“.

Jednak głos poety nie znalazł echa; przytłumiły go całkowicie silniejsze głosy zwaśnionych obozów. Wtedy poeta postanowił zamknąć „drzwi od Europy hałasów“, usunąć się na bok i spędzać czas jedynie z nieliczną garstką najbliższych swych przyjaciół. I tu, w tym ciasnym, serdecznym, przyjacielskim gronie zaczęły budzić się wspomnienia odległe, dawne, a tak bardzo drogie—wspomnienia o „kraju lat dziecińczych“, o ukochanej Litwie. Na skrzydłach tęsknoty myśl poety uleciała do tej krainy, „w której jest trochę szczęścia dla Polaka“—do ojczyzny. I fantazja poetycka zaczęła odtwarzać cudne ojczyste obrazy i gorące uczucie obrazy te zabarwiać poczęło żywą serdeczną krwią.

Tak zrodził się pomysł „**Pana Tadeusza**“.

O nastroju, w jakim to arcydzieło było poczęte, świadczy najlepiej „Epilog“ do „Pana Tadeusza“, wydany już po śmierci poety. Zawiera on w sobie to wszystko, cośmy przed chwilą w krótkich słowach streścili.

Jednakże w wyobraźni i w umyśle poety „Pan Tadeusz“ nie stał się odrazu takim, jakim go dziś oglądamy. Przechodził on rozmaite koleje, o których świadczyć mogą wyjątki z korespondencji poety, prowadzonej w tym czasie.

Pierwszą wzmiankę o „Panu Tadeuszu“ mamy zanotowaną w liście poety do Odyńca pod datą 8 grudnia 1832 r. Píše tam Mickiewicz: „Zacząłem pisać poema szlacheckie w rodzaju „Herman i Dorota“; już ukropiłem tysiąc wierszy. Tutejszej szlachcie bardzo się podoba“. W miesiąc później, bo 12 stycznia 1833 r. píše Mickiewicz do Garczyńskiego: „piszę powoli poema sielskie, już mam prawie całe dwie pieśni“. W kwietniu tegoż roku: „Wiejski poemat jest mojem pieśczonek dzieckiem; pisząc, zdaje mi się, że w Litwie siedzę; wiele mam zamiarów, ale je odpędzam, aż to skończę“. W listopadzie 1833 r. jest już pięć pieśni; mówi poeta, że jeszcze tylko trzech brak do całości. I tu pierwszy raz

to pieszczone dziecko poety występuje już pod tytułem „Pan Tadeusz“. Wreszcie w lutym 1834 r. pisze Mickiewicz do Odyńca: „Tadeusza“ wczoraj skończyłem. Pieśni ogromnych dwanaście. Wiele marności, wiele też dobrego będziesz czytał. Co tam najlepsze — to obrazki z natury kreślone naszego kraju i naszych obyczajów domowych“.

Przytoczone urywki znakomicie dowodzą, że pisząc „Pana Tadeusza“ Mickiewicz nie zdawał sobie wcale sprawy z wielkości dzieła, które tworzył. „Poema szlacheckie“, „poema sielskie“, „wiejski poemat“ — pod piórem genialnego poety urastają do potęgi i wielkości epepei narodowej.

A skorośmy już użyli tego określenia „epopea narodowa“ — przypatrzmy się bliżej, czy jest nią w istocie „Pan Tadeusz“.

Kiedy się używa określenia: epopea, epos — mimowoli myśl zwraca się w tę stronę, gdzie zrodziły się pierwowzory tego rodzaju utworów poetyckich — do Grecji, do Homera, twórcy „Iljady“ i „Odyssei“. Te dwa utwory genialnego greckiego poety są wzorem eposu dla wszystkich czasów i wszystkich narodów. Z nich też wyodrębnimy ich cechy charakterystyczne i porównamy je z tem, co mamy w „Panu Tadeuszu“. Jeżeli przy tem porównaniu okaże się zgodność — będziemy mogli do arcydzieła mickiewiczowskiego zastosować określenie: epopea narodowa.

A więc przedewszystkiem tło epepei i jej treść. Tem tłem będzie epoka przełomowa w dziejach danego narodu, epoka ważna. Treścią zaś — życie nie jednostki, ale całego narodu w osobach jego przedstawicieli. Tak jest u Homera. Wojna trojańska, życie i losy bohaterów tej wojny, życie mieszkańców kraju po za okęciem wojny, to życie, odpowiadające do najdrobniejszych szczegółów rzeczywistości — to wszystko stanowi tło i treść eposu homerowego.

Czy tak samo jest w „Panu Tadeuszu“? — Tłem mickiewiczowskiego arcydzieła jest rok 1812 — wojny napoleońskie; ten okres czasu, kiedy w narodzie budziła się wiara i nadzieja, kiedy z orłami napoleońskimi przodkowie nasi zmierzyli własnymi stopami bezmierne przestrzenie, wierząc głęboko, że „Bóg jest z Napoleonem — Napoleon z nami“...

A treść? Nie Soplicowo, nie Dobrzyński zaścianek, ale Litwa cała — naród cały z jego codzienną pracą, z jego troskami, pragnieniami, z jego ukochaniem staje przed naszymi oczyma.

A więc tym warunkom odpowiada „Pan Tadeusz“.

A dalej. Bohater eposu.

Łatwo zrozumieć, że skoro epopea opowiada nam o dziejach nie jednostki, ale całego narodu — już przez to samo bohaterem nie może być jednostka, ale właśnie cały naród. Tak jest u Homera, tak jest i u Mickiewicza. Bo nie Tadeusz, jakkolwiek on nadał swem imieniem tytuł poematowi, jest bohaterem. Nie Tadeusz, nie Jacek Soplica, nie Podkomorzy, ale znowu Litwa cała, naród cały jest tym zbiorowym bohaterem „Pana Tadeusza“.

A wykonanie?—Wykonanie musi odznaczać się w epopei zupełnym spokojem, zupełną bezstronnością w oświetleniu wypadków i postaci.

I znowu przekonamy się, że „Pan Tadeusz“ odpowiada tym wymaganiom.

Już „Grażyna“ dała nam dowód epickiego spokoju i epickiej bezstronności Mickiewicza. W „Panu Tadeuszu“ występują te cechy daleko wyraźniej. Czy to będzie bohaterski ksiądz Robak, czy śmieszna Telimena, czy pełen godności Podkomorzy, czy poetyzujący nieraz w zabawny sposób Hrabia — o wszystkich poeta mówi jednakowo: nikogo nie uwielbia, nie wynosi po nad ogół — nikogo nie potępia, nie spycha w dół.

Równy 13-tu zgłoskowy wiersz „Pana Tadeusza“ płynie gładko, potoczycie, jak srebrna wstęga, wijąca się włońcu, litewskiej rzeki — spokojnej, a głębokiej i czystej.

Są wprawdzie i odstępstwa od tego spokoju epickiego. — To dość liczne dygresje liryczne o charakterze wyłącznie prawie patryjotycznym, w którym poeta pozwala na chwilę zapanować uczuciu Polaka nad spokojem epika.

Takim jest początek księgi II, IV i zwłaszcza XI. Ale te dygresje - odstępstwa są tak w ustach Mickiewicza zrozumiałe, a dla nas tak cenne, drogie — że nie sposób dzięki nim umniejszać epickiej wartości „Pana Tadeusza“. Przeciwnie, dodają one jeszcze bardziej uroku, opromieniają cały utwór aureolą miłości gorącej, potężnej — bo miłości ojczyzny.

Nawet w drobnych, podrzędnych szczegółach nie ustępuje Mickiewicz swym klasycznym, homerowym pierwowzorom.

Epopoea klasyczna zaczyna się od inwokacji—wezwania poety do bogini, lub muzy z prośbą o natchnienie. I tym przykazaniem wierny jest nasz poeta. I on „Pana Tadeusza“ rozpocznie inwokacją. Nie zwróci się przecie do bogiń czy muz, bo ich królestwo skończyło się dawno. Zwróci się do Litwy-Ojczyzny, jako Polak, jako patrijota. Nie u muzy, ale w ojczyźnie, która jest „jak zdrowie“, szukać będzie poeta natchnienia; ojczyzna będzie jego przewodniczką w opowieści. A jako chrześcijanin nie zapomni, że prócz ojczyzny ma jeszcze bóstwo inne. „Panno Święta, co Jasnej bronisz Częstochowy i w Ostrej świecisz Bramie“... — to druga inwokacja, inwokacja chrześcijanina—Polaka, który w Panie Świętej czei Królowę Korony Polskiej.

Tak więc pod każdym względem odpowiada „Pan Tadeusz“ wymaganiom, jakie stawiamy epopei narodowej. I pomyślmy teraz, że to arcydzieło powstawało prawie bezwiednie, jakby bez określonego jasno planu. Czy to nie wymowny dowód genialnej potęgi twórczej genialnego wieszca Polski!

Treść „Pana Tadeusza“ jest prosta. Składa się ona niejako z trzech motywów: jeden—to tło ogólne, stanowiące ogólną treść, rok 1812; drugi o mniejszym zakresie, węższym — to dawny spór Horeszków z Soplicami; trzeci wreszcie, najwęższy — historia miłości Tadeusza i Zosi. Wszystkie te trzy motywy rozwijają się równoległe i równomiernie; żaden z nich nie wysuwa się wyłącznie na czoło akcji, żaden nie zostaje przez poetę odtracony na drugi plan. Ta równomierność rozwoju wspomnianych trzech motywów sprawia, że „Pan Tadeusz“ jest szarmonizowaną całością, zamkniętą w sobie, jednolitą.

Prostą, a przecie bogatą treść „Pana Tadeusza“ przeplatają obficie opisy, o których sam poeta powiada, że są to „obrazki z natury kreślone naszego kraju i naszych obyczajów domowych“. Mówi też Mickiewicz, że w całym utworze one właśnie, te „obrazki“, są najlepsze. I rzeczywiście—kiedy się im przyjrzy—doznaje się dziwnego wrażenia. Wydaje się czytelnikowi, że te wszystkie opisy w „Panu Tadeuszu“ — to jakieś bardzo nam bliskie, jakieś bardzo nasze, własne wspomnienia i przeżycia.

Przeczytajmy choćby taki opis sadu w II księdze i zastanówmy się, czyśmy tego sadu już gdzieś przedtem nie widzieli. Z pewnością — tak. Widzieliśmy go gdzieś na wsi, gdzie spędzaliśmy wakacje, wszystko jedno, w jakiej to było części Polski. Przeczytajmy w księdze III opis grzybobrania z wyliczeniem gatunków grzybów, albo w księdze X opis burzy — a znowu doznamy tego samego wrażenia: poeta mówi o czemś, co jest nam bardzo bliskie i bardzo znane.

Skąd to pochodzi? Czem się to tłumaczy?

Oto tem, że Mickiewicz w opisach swoich stwarza typy. Jego obrazy są typowe, t. j. zawierają w sobie kontury, barwy i cechy, wspólne całej grupie opisywanych przedmiotów lub widoków, nie zaś właściwe pewnemu, jednemu tylko rodzajowi. Ten mickiewiczowski sad w II księdze jest typowym sadem, składa on się z tych szczegółów, jakie są niezbędne dla obrazu sadu i jakie powtarzać się muszą zawsze, skoro z sadem mieć będziemy do czynienia. Albo opis burzy w księdze X-ej. I to także jest burza typowa. Każda zwykła burza, jakich tyle widzieliśmy w naszym życiu, musi koniecznie zaczynać się, rozwijać i kończyć w ten sposób, w jaki zaczął i zakończył opis jej Mickiewicz. I stąd pochodzi to, że przy czytaniu mickiewiczowskich opisów doznajemy wrażenia, jakbyśmy stykali się z czemś bardzo nam bliskiem. Bo w istocie, bliskie są nam opisy, odzwierciadlające to wszystko, cośmy nieraz już widzieli.

A już po mistrzowsku stworzone, nie zrównane poprostu są takie opisy, jak gra Wojskiego na rogu w księdze IV, albo koncert Jankiela na cymbałkach w XII księdze. W całej poezji naszej równych piękności opisu nie znajdziemy nigdzie.

Wszystkie te obrazki „z natury kreślone naszego kraju“ kryją w sobie jeszcze jeden — może największy — sekret: kryją w sobie one uczucie poety. Miłością opromienione są te wszystkie — choćby najslabsze — opisy — miłością patryjoty, kochającego swój kraj i wszystko, co w tym kraju znaleźć można; miłością artysty, zakochanego w pięknie i odczuwającego piękno tam nawet, gdzie zwykły wzrok ludzki go nie dostrzeże.

Co się zaś tyczy postaci, z jakimi poznajemy się w „Panu Tadeuszu“ — to można o nich powtórzyć to samo, cośmy powie-

dzieli o obrazach: są one typowe. Ludzi prostych, żywcem z życia wziętych obdarzył poeta nieprzemijającymi cechami.

Kiedy Podkomorzy tańczy poloneza —

..... brzmia zewsząd okrzyki:

Ach, to może ostatni — patrzcie, patrzcie młodzi —

Może ostatni, co tak poloneza wodzi“.

To określenie: ostatni możemy zastosować do wszystkich typów, jakie spotykamy w „Panu Tadeuszu“. Bo wszystkie one zamykają pewną epokę w dziejach naszego narodu. Potem, po roku 1812, nie zobaczymy już nigdzie takich Podkomorzycy, Robaków, Sędziów — nie spotkamy się nigdzie z taką pełnią i harmonją życia.

W „Panu Tadeuszu“ Mickiewicz wznosił się na szczyt polskiej poezji epickiej.

Próby stworzenia epepej narodowej w dziejach poezji naszej spotykaliśmy już u Twardowskiego i Potockiego, spotykaliśmy je i w epoce pseudoklasycyzmu — ale żadna z tych prób nie wyszła po za granice prób tylko. Dopiero Mickiewicz potrafił stworzyć arcydzieło, godne zająć miejsce obok pierwowzorów eposu — obok Homera. Unieśmiertelnił genialny poeta w swej pieśni naród cały, powołał go z przeszłości do wiecznego życia.

„Pan Tadeusz“ jest i pozostanie nazawsze pomnikiem świętym narodu — pomnikiem chwały genialnego wieszca.

Po „Panu Tadeuszu“ poezja Mickiewicza milknie. Chciałby poeta tworzyć jeszcze, ale nie dopisuje mu natchnienie. Ma mnóstwo planów. Między innymi nosi się z myślą napisania dalszego ciągu „Dziadów“, o którym mówi sam, że będzie to „jedyne dzieło warte czytania“. Jednak żadnego ze swych planów nie wykonał.

Co było powodem takiego zaniku twórczości?

Niewątpliwie złożyły się na to przedewszystkiem warunki życiowe.

W 1834 r. ożenił się poeta z Celiną Szymanowską, a wśląd za tym ożenkiem, wśląd za zwiększającą się rodziną — wkradła się troska o chleb powszedni, o zapewnienie bytu rodzinie. Zaczęły się kłopoty finansowe, które z uśmiechem znosić można

było w kawalerskim stanie, a które teraz w oczach żonatego poety wywoływały łzy smutku i goryczy. Te kłopoty stały się bodźcem do twórczości.

Postanowił poeta wziąć znowu pióro do ręki. Tym razem zwrócił się do poezji dramatycznej. Dramat—jako utwór sceniczny—popłacał najlepiej; dlatego też dramaty zaczął pisać Mickiewicz. Píše je w języku francuskim—dla teatru francuskiego. „Konfédéraci Barscy“ i „Jakób Jasiński, czyli dwie Polski“ — oto tytuły dramatów francuskich Mickiewicza. Zawiodły jednak poetę pokładane nadzieje — jego dramaty nie zostały wystawione na scenie, a więc nie przyniosły mu tych korzyści materialnych, jakich się od nich spodziewał.

W tej rozterce duchowej, w tej trosce o zapewnienie jutra rodzinie i sobie—błysła dla poety szczęśliwa chwila. W 1839 r. otrzymał propozycję objęcia katedry literatury łacińskiej w uniwersytecie w Lozannie. Wykłady lozańskie przyniosły Mickiewiczowi sławę znakomitego profesora. Sława ta doszła do Paryża, gdzie utworzono w uniwersytecie nową katedrę literatur słowiańskich, którą też ofiarowano Mickiewiczowi. Wraca poeta do Paryża i rozpoczyna swe wykłady.

Pierwsze dwa lata wykładów uniwersyteckich Mickiewicza zajmują piękną kartę. Teraz już nie jako poeta, ale jako profesor zjednał sobie sławę wśród swoich i obcych. Zadanie było bardzo trudne; objąć całość dziejów słowiańszczyzny, przedstawić jej rozwój łącznie z rozwojem piśmiennictwa i wszystko to wypowiedzieć nie we własnym, ale obcym, francuskim języku — to był trud wielki. Wywiązał się jednak z zadania swego Mickiewicz naogół świetnie. Ale tylko podczas pierwszych dwóch lat. Drugie i ostatnie dwa lata—to upadek sławy profesorskiej.

Do upadku tego przyczynił się w znacznej mierze—a może nawet wyłącznie—Towiański, który zjawił się na gruncie paryskim w połowie 1841 r.

Andrzej Towiański, obywatel litewski, wytworzył sobie dość mglistą naukę, którą przynosił rodakom do Paryża, jako „dobrą nowinę“ (ewangelję). Dowodził Towiański, że w dziejach ludzkości zbliża się obecnie nowa epoka powszechnej szczęśliwości, do której wiedzy praca wewnętrzna nad uszlachetnieniem ducha. Za-

patrzenie się w ideał — Chrystusa, wcielanie w czyn nauki Jego na ziemi—oto droga do powszechnej szczęśliwości.

Nie wszystkie jednak narody—zdaniem Towiańskiego—mają jednakowe posłannictwo. Niektóre są przez Boga wybrane do urzeczywistnienia celu. Takim narodem wybranym jest naród polski; zaś wśród narodu polskiego szczególnie powołanym jest jeden odłam—emigracja, a wśród emigracji wodzem duchowym jest on sam—Towiański.

Prorok (za takiego bowiem Towiański siebie uważał) rozumiał, że dla rozpowszechnienia swej nauki musi koniecznie zjednać sobie zwolenników wśród wybitniejszych przedstawicieli narodu polskiego. Zwrócił się do generała Skrzyneckiego, jednak nie potrafił przekonać go i nie mógł zaliczyć w poczet swych „uczniów“. Zwrócił się wtedy do Mickiewicza. Tu próba udała się w zupełności—Mickiewicz od razu stał się gorącym wyznawcą nauki Towiańskiego.

Już III część „Dziadów“ zapowiadała wyraźnie skłonność poety do mistycyzmu. Chrystusowe posłannictwo Polski zaprzętało umysł Mickiewicza; nie też dziwnego, że poddał się chętnie wpływom Towiańskiego. A zjawił się Towiański — trzeba przyznać—bardzo w porę. Zjawił się wtedy, kiedy Mickiewicz w dalszym ciągu — choć miał już zapewniony jako tako byt dzięki katedrze profesorskiej — przeżywał wewnętrzną rozterkę duchową, spotęgowaną jeszcze chorobą nerwową (graniczącą z obłędem) żony.

Towiański przy spotkaniu z Mickiewiczem miał mu jakoby powiedzieć jakieś tajemnice skryte poety, o których — jak się Mickiewiczowi zdawało—nikt absolutnie wiedzieć nie mógł. Prócz tego w cudowny sposób uzdrowił Towiański żonę Mickiewicza. Te dwa fakty ostatecznie przekonały poetę o wzniosłym posłannictwie i proroczej sile duchowej Towiańskiego.

Przejął się Mickiewicz towianizmem i zaczął naukę swego „mistrza“ głosić z katedry, która stała się teraz katedrą nie literatur słowiańskich, ale katedrą nauki Towiańskiego.

Ta agitacja w uniwersytecie łącznie z jawnym zupełnie wychwalaniem Napoleona nie mogła podobać się rządowi francuskiemu, który też w roku 1844 udzielił Mickiewiczowi dymisji.

I znowu wróciły smutne lata ciężkiej walki o byt. Ale nie odczuwał już jej może tak silnie poeta, całkowicie przejęty teraz wcielaniem w czyn nauki Towiańskiego.

Jednym z takich czynów było organizowanie przez poetę Legjonu polskiego we Włoszech w 1848 r.: drugim — wydawanie w Paryżu dziennika „Trybuna ludów“, wkrótce zamkniętego przez rząd; ostatnim wreszcie—znowu organizowanie Legjonu polskiego, tym razem w Turcji, gdzie też poetę zaskoczyła w 1855 r. śmierć.

Gdybyśmy zechcieli teraz w krótkich słowach zawrzeć i określić stanowisko Mickiewicza w dziejach naszych (nietylko w dziejach literatury, ale w dziejach w ogóle) — musielibyśmy użyć słów Krasińskiego, który stanowisko to najlepiej określił.

„On był dla ludzi mego pokolenia — mówi o Mickiewiczu Krasiński — i miodem, i mlekiem, i zółcią i krwią duchową — my z niego wszyscy“.

Takim w istocie był Mickiewicz dla Polaków, którym losy kazały żyć w Polsce porozbiorowej. Wcielił on w siebie wszystkie najdroższe myśli, wszystkie najgorętsze uczucia, pragnienia i ideały nietylko współczesnego mu pokolenia, ale i tych wszystkich pokoleń, które szły i idą po nim — aż do dnia dzisiejszego.

Ogromne, bezbrzeżne ukochanie ojczyzny; tragiczny ból serca polskiego; potężny lot ku ideałowi, którym jest wolna ojczyzna — to są przewodnie myśli, to są zasadnicze motywy twórczości pierwszego wieszczka Polski.

A myśli te i uczucia podawał Mickiewicz w formie poezji doskonałej—skończonej. Mistrz polskiego słowa—był jednocześnie doskonałym malarzem. Jego utwory — to długi szereg przepięknych obrazów, odtwarzających Polskę całą. W malowaniu tych obrazów nie posługiwał się Mickiewicz wyszukanemi środkami. Prostota, którą wyniósł jako dziecko jeszcze z rodzinnego domu, cechuje całą jego twórczość. I to właśnie, że w tak prosty sposób do nas przemawia—to czyni utwory jego tak nam bliskimi.

Poeta sam czuł, że to jest jego najcharakterystyczniejsza cecha. W Epilogu do „Pana Tadeusza“, wypowiadając swe życzenia, mówi:

„Gdyby też wzięły wieśniaczki do ręki
Te księgi proste, jako ich piosenki“..

Proste były księgi poetyckich czynów Mickiewicza i dlatego jeszcze bardziej nam drogie. Wsłuchując się w mickiewiczowską prostą pieśń — odnajdziemy w niej wszystko, co stanowi treść naszych własnych serc, naszych własnych dusz.

Mickiewicz był, jest i będzie dla każdego Polaka „i miodem, i mlekiem, i żółcią i krwią duchową“, bo—„my z niego wszyscy“...

III.

Juljusz Słowacki.

4 września 1809 r. w Krzemieńcu urodził się Juljusz Słowacki. Ojciec jego, Euzebjusz, był profesorem literatury polskiej w liceum krzemienieckim. W rok po przyjeździe na świat Juljusza rodzice przenieśli się z Krzemieńca do Wilna, gdzie ojciec objął katedrę profesorską w uniwersytecie wileńskim. Po czterech latach pobytu w Wilnie — w r. 1814 — umiera ojciec Juljusza i matka wraz z pięcioletnim synkiem wraca do Krzemieńca.

Salomea z Januszewskich Słowacka poświęca się teraz wychowaniu syna. Otacza go ona pieśczoćmi, stara się, by Juljuszowi niczego nie brakło i zwraca pilną uwagę na to, by syn nabral dobrych manjer, by nauczył się płynnie mówić po francusku — słowem, by mały Julek stał się paniczykiem.

Podkreślamy szczegóły te dlatego, by znowu (jakośmy to zrobili przy życiorysie Mickiewicza) zwrócić uwagę na wpływ domu rodzinnego. Ta nienaturalność, ten brak prostoty w wychowaniu dziecka wycisnie później wyraźnie swe piętno na twórczości poetyckiej Słowackiego. I wycisnie również piętno swe otaczająca od pierwszych chwil życia poetę przyroda. Góra Bony pod Krzemieńcem, srebrne fale Ikwy — nieraz odezwą się głośnym echem u poety, kiedy będzie daleko już od swego „kraju lat dziecinnych“.

W 1818 r. matka Słowackiego wychodzi powtórnie za mąż za D-ra Bécu, profesora uniwersytetu wileńskiego.

Słowacki znalazł się znowu (po raz drugi) w Wilnie, gdzie w 1819 r. wstąpił do I kl. gimnazjum. I tu już odrazu zarysowują się różnice w usposobieniach i charakterach dwóch naszych

wieszczów. O ile Mickiewicz lgnął do życia koleżeńkiego i był duszą tego życia — o tyle Słowacki życia tego unika. Posiada niewątpliwie zdolności i wie o tem; jest pełen ambicji — chce być pierwszym w klasie; z kolegami nie zadaje się prawie wcale, jak-gdyby zaznaczając swą wyższość nad nimi. Jednego tylko miał Słowacki przyjaciela, starszego od siebie o cztery lata, Ludwika Spitznagla. Echa tej przyjaźni brzmią w „Godzinie myśli“.

Ojczym Słowackiego, Dr. Bécu, nie mógł wyrzeć dodatniego wpływu na usposobienie i charakter Juljusza. Na myśli miał on tylko własną świetną karierę, nie widząc nic po za nią. Za to otoczenie, z jakim się Słowacki stykał w salonie rodziców w Wilnie, pozostawiło swe ślady. W salonie tym, jako goście, bywali ci wszyscy, którzy w owym czasie stali na czele umysłowości polskiej. A więc: Śniadeccy, Lelewel, Borowski, Mickiewicz, Gorecki, Chodźko, Odyniec. Młody Słowacki stykał się z nimi i przejmował się zwłaszcza poezjami Mickiewicza, dla którego miał nie-klamane uwielbienie.

Kiedy Słowacki był w V kl. gimnazjum rozpoczęło się w Wilnie słynne śledztwo Nowosilcowa. Jakie stanowisko wobec tego śledztwa zajął ojczym, Dr. Bécu — wiemy z III cz. „Dziadów“ Mickiewicza. Było to stanowisko raczej urzędnika rosyjskiego, aniżeli polaka.

Młody Słowacki z pewnością zaczął już uświadamiać sobie całą ohydę takiego stanowiska ojczyma. Uświadomił ją sobie może jeszcze wyraźniej, kiedy w 1824 r. ojczym jego zginął tragiczną śmiercią — od pioruna. Musiał widzieć w tej śmierci Słowacki palec boży, który ciąży nad człowiekiem i jego czynami.

W rok po śmierci ojczyma (1825) skończył Słowacki gimnazjum i wstąpił na uniwersytet wileński na wydział prawny. Na ten czas przypada (jak u Mickiewicza) pierwsze żywsze uczucie, którem młody student obdarzał pannę Ludwikę Śniadecką, córkę głośnego Jędrzeja Śniadeckiego. Wyrazem tych uczuć były oświadczenia 17-to letniego studenta i... odmowa Ludwiki, zaręczonej już wówczas z rosyjskim oficerem, Korsakiem. Odprawą, z jaką spotkał się Słowacki, do żywego zadrasnęła jego uczucia: miłości i wygórowanej nadmiernie ambicji.

Wśląd za tym ciosem spadł na Słowackiego cios inny — może równie silny, jak pierwszy. Jedyne jego przyjaciół, Ludwik Spitznagel, skończył samobójczą śmiercią.

Pod wpływem tych dwóch wydarzeń w duszy Słowackiego dokonała się przemiana. Nigdy zbyt niemiłym zaufaniem nie obdarzał nikogo — teraz resztki ufności do ludzi stracił. Odsunął się zupełnie od zwykłego życia — zamknął się w sobie i żył jedynie własną swą wyobraźnią, która już wówczas pracować zaczęła. A kiedy jeszcze w 1827 r. matka poety przeniosła się z Wilna znowu do Krzemieńca — wówczas poczuł Słowacki, że jest zupełnie sam, że niema nikogo, z kim mógłby dzielić swe myśli, swe marzenia. W samotności roją mu się poematy, tragedje, które będą pierwszymi próbami jego sił na polu poezji.

Wreszcie w 1829 r. opuszcza Wilno, udając się do Warszawy, gdzie obejmuje posadę, jako urzędnik komisji skarbu. Tu, w Warszawie, zastaje poetę powstanie listopadowe, które wywiera nań ogromne wrażenie i dyktuje mu jego „Ode do Wolności“ i hymn „Bogarodzico“. Te dwa utwory jedną Słowackiemu sławę rewolucyjnego poety. Niedługo jednak cieszy się tą sławą, gdyż w marcu 1831 r. udaje się za granicę. Zatrzymuje się dłużej w Paryżu, gdzie wydaje dwa pierwsze tomiki swych poezji.

Pierwociny poezji Słowackiego emigracja paryska przyjęła chłodno, prawie że zupełnie obojętnie, co znowu podrażniło ambicję poety i odrazu zniechęciło go do wszystkich. A kiedy w 1832 r. wydał Mickiewicz III cz. „Dziadów“, gdzie w tak czarnym (a jednak prawdziwym) świetle przedstawiony był Dr. Bécu — Słowacki zapłonął gniewem i postanowił wyzwać Mickiewicza na pojedynek. Pojedynek ten do skutku nie doszedł. Zniechęcony ostatecznie, porzuca Słowacki Paryż i jedzie do Szwajcarii, gdzie zamieszkuje w Genewie. Tu odbywa razem z rodziną Wodzińskich wycieczkę po Szwajcarii, której echa znajdziemy w trzy lata później w przepięknym poemacie — „W Szwajcarii“.

Z Genewy w 1836 r. udaje się poeta do Włoch — do Florencji, Rzymu, Neapolu; spotyka się tam z Krasińskim, z którym zaczyna żyć bliżej, serdeczniej. W tym samym 1836 r. odbywa podróż na Wschód — do Grecji, Egiptu, Palestyny. W Jerozoli-

mie spędza noc przy grobie Chrystusa i zamawia mszę za Polskę. W 1837 r. wraca do Florencji, gdzie opracowuje cały szereg utworów.

W następnym roku udaje się poeta do Paryża. Tu kolonja polska, chcąc pogodzić Słowackiego z Mickiewiczem, urządza ucztę, na której improwizował Słowacki i improwizacją odpowiadał Mickiewicz. Pogodzenie się poetów było jednak tylko pozorne, czego najlepszy dowód mamy w opracowywanym wówczas przez Słowackiego „Beniowskim“.

Pod wpływem zjawienia się w Paryżu Towiańskiego Słowacki staje się mistykiem i tworzy swą własną naukę, wzorowaną poniekąd na Towiańskim.

Umarł na suchoty 4 kwietnia 1849 r. w Paryżu, gdzie też dotychczas spoczywają jego zwłoki.

Utworky poetyckie Słowackiego z okresu jego młodzieńczej twórczości noszą na sobie jedną wspólną wyraźną cechę — widoczny jest w nich zupełnie wpływ Byrona. Zbyt silne było promieniowanie naokół wielkiego angielskiego romantyka, by mógł oprzeć się mu z natury swej wrażliwy bardzo i łatwo ulegający wpływom wogóle Słowacki.

Czy weźmiemy dwie pierwsze tragedje naszego poety („Mindowe“ i „Marja Stuart“), czy wszystkie jego pierwsze powieści poetyckie, jak „Szanfary“, „Hugo“, „Lambro“, „Arab“, „Mnich“, „Żmija“, „Bielecki“ — wszędzie wpływy Byrona będą aż nadto widoczne. Bo też do Słowackiego więcej, niż do któregokolwiek innego z poetów naszych przemawiał Byron. Dumnej, zamkniętej w sobie naturze, niezadowolonomu i niepokodzonomu nigdy z rzeczywistością, żyjącemu w swoim własnym, przez siebie samego stworzonym świecie Słowackiemu — Byron odpowiadał znakomicie.

Z przytoczonych tylko co utworów młodzieńczych naszego poety wybierzemy dwa — charakterystyczne bardzo — przyjrzymy im się bliżej. Weźmiemy „Araba“ i „Bieleckiego“.

Cóż jest w „Arabie?“

W pierwszych odrazu wierszach tak charakteryzuje siebie bohater Słowackiego:

„I łzy i rozpacz są skarbnicą moją
 I z tej skarbnicy lud podły obdarzam.
 Śmierć niosę nędznym, co się śmierci boją,
 Wesołych — cierpień widokiem przerażam“.

I potem w powieści jesteście świadkami całego szeregu niszczycielskich czynów Araba. Na wszystkie strony rozdaje on ze swej skarbnicy łzy i rozpacz. Niszczy wszystko, co tylko spotka na drodze i upaja się swą niszczycielską mocą.

Pomimowoli nasuwają się pytania: skąd ta nienawiść do wszelkiego stworzenia w Arabie? za co i czemu śmierć niesie? czemu „podłym“ jest dla niego świat cały? Na te pytania utwór Słowackiego odpowiedzi nam nie da. Znajdziemy ją raczej właśnie w zapatrzeniu się poety w poezję Byrona. Niezadowolenie z życia, pragnienie jakiejś przemiany — wszystko jedno, jakiej — byle przemiany — to cechy bohaterów Byrona, to cechy Araba Słowackiego.

Jakże charakterystycznym jest zakończenie, w którym Arab — upojony zemstą i zniszczeniem — ucieka do samotności i chce, by „żaden, żaden człowiek żywy tej samotności przerwać się nie ważył“. A więc zupełne zerwanie z ludźmi, zupełna obojętność dla świata.

Czyż to nie będzie odbiciem własnych nastrojów poety, znanych nam z jego życiorysu w okresie studjów uniwersyteckich?

Nie tak jaskrawo występuje wpływ Byrona w drugim, podkreślonym przez nas utworze — „**Janie Bieleckim**“.

I tu mamy do czynienia z nienawiścią i zemstą — zemstą straszną — ale uzasadnioną. Wiemy dlaczego Bielecki taką nienawiścią zapalał do pana Brzeżan. Ale i tutaj nie ustrzegł się Słowacki pewnego przejawienia. Bielecki mści się na Sieniawskim i dla większego upojenia zemstą zmusza żonę, by była świadkiem jego krwawych czynów. On chce nasycić się w zupełności — chce całkowitego zadowolenia namiętnej żądy.

Ale pomimo to nie jest pozbawiony Bielecki instynktów szlachetnych. Bo oto nieszczeście, jakie nieświadomie, mimowoli sprowadził na kraj, nie daje mu spokoju. Męczą go wyrzuty sumienia, które wreszcie doprowadzają do tragicznego epilogu — śmierci w kościele pod wpływem klątwy księdza.

W „Bieleckim“ spotykamy cechę, która później okaże się tak charakterystyczną u Słowackiego. To rzewny, wzruszający liryzm. Pierwiastek ten w całej okazałości odsłania się przed nami w zakończeniu powieści, zatytułowanem „Kościół wiejski“. Gorąca miłość Anny do Bieleckiego przedstawiona jest tak pięknie, tak wzruszająco, że przemówić musi chyba nawet do nieczułych serc.

Inne młodzieńcze utwory Słowackiego pozostawimy na stronie, gdyż — mniej więcej — możnaby powiedzieć o nich wszystkich to samo. Zwrócimy tylko jeszcze uwagę na stronę zewnętrzną — wykonanie tych utworów.

Rzuca się tu w oczy niezwykła obrazowość stylu i przede-wszystkiem prześliczny wiersz. Już w tych młodzieńczych utworach daje nam poznać Słowacki to, co będzie cechować jego twórczość późniejszą stale — to mistrzostwo formy, opanowanie przedziwne języka i wiersza.

Przy końcu twórczości w „Beniowskim“ sam o sobie powie poeta:

„Chodzi mi o to, aby język giętki
 Powiedział wszystko, co pomyśli głowa,
 A czasem był, jak piorun, jasny, prędki,
 A czasem smutny, jako pieśń stepowa,
 A czasem, jako skarga nimfy miętki,
 A czasem piękny, jak aniołów mowa“...

Tę giętkość i wielostronną piękność języka Słowackiego zauważyć możemy już teraz, w jego pierwszych, młodzieńczych utworach.

Na przełomie pomiędzy utworami, powstałemi pod widocznym wpływem Byrona i oryginalnemi — stoi „Kordjan“.

Nie jest on od tych wpływów wolny zupełnie, ale nie jest też tak zależny jak poprzednie; znać już w nim wyzwalanie się poety, odnajdującego swą własną drogę.

Wydany w roku 1834, a napisany w 1833 — „Kordjan“ był niejako odpowiedzią poety na III cz. „Dziadów“ Mickiewicza. Jak wiemy, po ukazaniu się „Dziadów“ Słowacki, oburzony charakterystyką ojczyzna, D-ra Bécu, w tym utworze — postanowił

wyzwać Mickiewicza na pojedynek. Zaniechawszy jednak wkrótce tej myśli, przyrzekł sobie wyzwać nie lubianego autora „Dziadów“ na pojedynek inny — poetycki. Wyjechał z Paryża do Genewy i tam zaczął pisać „Kordjana“, który miał zmierzyć się z mickiewiczowskim Konradem. I nie tylko zmierzyć się, ale go pokonać — przewyższyć. Konradowi, bohaterowi uczucia, przeciwstawić chciał Słowacki swego Kordjana — bohatera czynu. Z takim zamiarem zabrał się do pracy.

Jak ją wykonał?

Rozpoczyna „Kordjana“ tak zwane „Przygotowanie“, określające czas akcji w utworze. Rzecz dzieje się „roku 1799, dnia 31 grudnia, w nocy“. Jest to więc koniec roku i koniec wieku. Czarownice i szatani warzą w kotłach przyszłych wybitnych działaczy polskich XIX w. Chce przez to poeta wyrazić swój pogląd na dzieje tego wieku, który ma być dziełem nie boskich, ale szatańskich rąk.

Akt I daje nam poznać Kordjana, jako 15-to letniego chłopca. W charakterystyce swego bohatera poeta trzyma się jeszcze wzorów byrońskich: „Kordjan“ choć ma zaledwo 15 lat — jest już zniechęcony do życia, bezwolny, pełen goryczy i niczem nieusprawiedliwionej melancholji. Pod wpływem opowiadań starego sługi, Grzegorza, przypominającego mu dawne czasy, dawne bohaterskie czyny, fantazja Kordjana zaczyna pracować. Uświadamia on sobie swój stan duchowego rozbicia, ucuwa potrzebę nowych skrzydeł, któreby go poniosły naprzód do jakiegoś czynu.

Nagle rozlega się głos Laury, która woła Kordjana. Ten głos zwiewa odrazu wszystkie jego marzenia. „Mogłem być czemś... będę niczem“... mówi sam o sobie.

To pierwsza scena I aktu. W drugiej scenie widzimy Kordjana, składającego wyznanie miłosne u stóp Laury. Laura nie odplaca wzajemnością Kordjanowi, który pod wpływem miłosnego zawodu popełnia samobójstwo. Ale samobójstwo to jest — jak u Gustawa w IV cz. „Dziadów“ — symbolicznem raczej, niż rzeczywistem. Bo Kordjan potem żyje jeszcze. Widzimy go w drugim akcie po kilku latach, jako wędrowca. Jest Kordjan w Londynie, i nad morzem, i we Włoszech; w otaczającej go przyrodzie, w książkach, w uciechach miłosnych szuka drogi, celu, oparcia

w życiu. Jednak nie znajduje nigdzie. Wtedy zwraca się do wiary w osobie jej przedstawiciela — do papieża.

Świetna jest scena rozmowy Kordjana z papieżem; scena, w której zabłysnął poeta przed czytelnikiem wspaniałą ironją. Na zaklęcia, prośby, błagania Kordjana o pomoc dla narodu — papież ma jedną odpowiedź: „Niech się polaki modlą, czczą cara i wierzą“¹⁾. Współczuje niedoli polskiej miast papieża papuga, siedząca na papieskiej tjarze. To zestawienie obojętności papieża i współczucia papugi — jest właśnie ironicznym pierwiastkiem tej sceny.

W następnej scenie widzimy Kordjana, stojącego na najwyższej igłę góry Mont-Blanc. Tam, na szczycie, wygłasza swój monolog, który miał przeciwstawić się Improwizacji Konrada w „Dziadach“.

Kordjan — taksamo, jak Konrad — uświadamia sobie swą potęgę, swą wyższość, która go wyniosła po nad cały tłum ludzki, po nad przyrodę — po nad życie. I on taksamo chce rządu dusz, chce „ludy zawołać, obudzić“. Ale w tej samej chwili odzywa się w Kordjanie głos refleksji: „Może lepiej się rzucić w lodowe szczeliny“...

Na szczycie górskim, w Szwajcjarji, rodzi się w nim przypomnienie o Winkelriedzie. Polska będzie Winkelriedem narodów, zaś Winkleriedem polskim on sam. I, jako mocarz, posiadający władzę nad naturą, siada na chmurę, która przenosi go do Polski. Z okrzykiem „Polacy“...—„rzuca się na rodzinną ziemię z wyciągniętymi rękoma“.

Tak kończy się Akt II. — i tak kończy się pierwsza część życia Kordjana, poprzedzająca czyn. Dotychczas widzieliśmy tylko uczucie Kordjana — teraz mamy zobaczyć jego czyny.

W III akcie zjawia się Kordjan w IV scenie. Sceny I i III są charakterystyką nastrojów społeczeństwa warszawskiego z roku 1829, kiedy to w łonie tego społeczeństwa powstała myśl o spisku

¹⁾ W rzeczywistości, papież Grzegorz XVI. pod wpływem fałszywie przedstawionego przez rząd rosyjski powstania 31 r. — rzucił klątwę na rewolucję i jej uczestników. Ten moment historyczny zapożyczył Słowacki z życia i przeniósł do swego utworu.

na życie cesarza Mikołaja I podczas jego koronacji w Warszawie. Scena II zawiera w sobie jedno tylko słowo „Przysięgam“, wymówione w kościele katedralnym przez cesarza podczas koronacyjnego aktu.

Jako podchorąży, uczestnik i dusza spisku koronacyjnego, występuje Kordjan w IV scenie, w podziemiach kościoła Ś-go Jana. Wśród zebranych spiskowców widać wahanie: nie wszyscy godzą się na wprowadzenie w czyn zamierzonego planu. Głosowanie ostatecznie sprawę rozstrzyga: pięć głosów wypowiedziało się za wykonaniem zamachu, sto pięćdziesiąt — przeciw. Wówczas Kordjan w płomiennych słowach wyrzuca spiskowcom ich niestałość i decyduje się sam jeden wziąć na siebie wykonanie zamachu.

W następnej scenie stoi Kordjan na progu sypialni carskiej, jako sztyldwach. Za chwilę przestąpi próg — stanie się bohaterem czynu. Ale Kordjan nie jest sam: są przy nim dwie fantastyczne postacie — Strach i Imaginacja. One podsuwają przed oczy Kordjana okropne obrazy, one krępują jego wolę. I w decydującej chwili, miast przestąpić próg sypialni carskiej — Kordjan pada zemdlony.

Zbudzony cesarz, domyślając się planowanego zamachu, wydaje krótki rozkaz: „Jeśli nie zwarjował ten żołnierz — rozstrzelać“...

Aby sprawdzić, czy „nie zwarjował ten żołnierz“ — zamknięty został Kordjan w szpitalu warjatów, gdzie prowadzi rozmowy filozoficzne z Doktorem. Ten Doktor — to wcielenie szatana, filozofującego i rozprawiającego z pewnością siebie o rzeczach ludzkich i boskich.

Następna scena — to Plac Saski, na którym zebrało się wojsko z cesarzem i wielkim księciem Konstantym na czele, oraz tłum ludu. W. ks. Konstanty obiecuje Kordjanowi darować życie, jeżeli przeskoczy konno przez piramidę bagnetów. Kordjan przeskoczył. Ale cesarz nie chce ulaskawić skazańca: każe zwołać sąd wojenny i rozstrzelać Kordjana.

W klasztornej izbie, obróconej na celę więzienną, rozgrywa się rzewna scena pomiędzy skazanym na śmierć Kordjanem i starym Grzegorzem, który przyszedł ze swym paniczem pożegnać się na zawsze.

W przedostatniej scenie jesteśmy świadkami gwałtownej rozmowy pomiędzy braćmi — cesarzem Mikołajem I i W. ks. Konstantym. W rozmowie tej uwydatnił poeta zasadnicze różnice w poglądach i usposobieniach braci. Konstantemu udało się wszakże wymóżyć na Mikołaju podpisanie ułaskawienia dla Kordjana.

Kończy się cały utwór sceną na Placu Marsowym, gdzie ma być wykonana egzekucja. Kordjan stoi przed plutonem żołnierzy i wówczas, kiedy ci podnoszą broń do strzału — ukazuje się zdaleka adjutant cesarski z ułaskawieniem.

Taką jest treść „Kordjana“. Czy zawiera ona w sobie to, co zawierać miała: czy Kordjan potrafił przeciwstawić się jako bohater czynu Konradowi — bohaterowi uczucia? Na pytanie to odrazu możemy odpowiedzieć przecząco — nie

Kordjan czynu nie wykonał, bo wykonać go nie mógł. Przedewszystkiem nie mógł zabić cesarza choćby z tego względu, że taki czyn byłby zbyt jaskrawem zaprzeczeniem prawdziwej historycznej. Bo spisek koronacyjny, choć istniał w Warszawie, jednakże nie był wprowadzony w życie. Uśmiercenie Mikołaja przez Słowackiego w „Kordjanie“ byłoby w rażącej niezgodzie z tem, co mówi historia. Ale to względ podrzędny. Jest i inny — daleko ważniejszy.

Jeżeli przyjrzymy się uważnie Kordjanowi w I i II akcie — odrazu przekonamy się, że nie jest on stworzony na bohatera czynu. Zgorzkniały 15 letni chłopiec, niewidzący celu w życiu, ulegający — jak chorągiewka na wietrze — zmiennym powiewom; potem wędrowiec, szukający celu życia i drogi do tego celu — wszystko to nie są cechy bohaterów czynu. To są raczej cechy bohaterów poezji, zwłaszcza bohaterów Byrona. Takim właśnie bohaterem-poetą jest Kordjan. Jego słaby, bezwolny charakter znakomicie uwydatnił Słowacki w improwizacji na szczycie Mont-Blanc, w owej refleksji, która tak rażąco odcina się od wzniosłego nastroju całego monologu; a potem w scenie przed sypialnią carską, gdzie w postaci Strachu i Imaginacji odtworzył poeta walkę i szamotanie się wewnętrzne Kordjana.

Nie wykonał więc Kordjan czynu, bo wykonać go nie mógł — nie zaćmił Konrada z III cz. „Dziadów“. Słowacki w pojedynku poetyckim nie zwyciężył Mickiewicza.

Ale — pomimo wszystko — „Kordjan“ w twórczości Słowackiego stanowi świetną kartę. Jest to pierwszy naprawdę wielki utwór poety. Duch Byrona żyje jeszcze w nim, ale czuć już własną drogę twórczą Słowackiego. Postać bohatera odtworzona jest z zadziwiającą prawdą i konsekwencją psychologiczną, a cały utwór opromieniony uczuciem nieklamaniem. Choćby jedna tylko scena pożegnania Kordjana z Grzegorzem w więzieniu może świadczyć o tym pierwiastku uczuciowym, który zresztą widoczny jest w utworze na każdym kroku.

Tak więc jako dzieło sztuki, jako dzieło czystej natchnionej poezji o zabarwieniu patryjotycznym — jest „Kordjan“ pierwszym świetnym utworem Słowackiego.

Podczas pobytu w Genewie napisał Słowacki drugi utwór dramatyczny — tragedję p. t. „**Mazepa**“. Widocznie jednak, (a trzeba zaznaczyć, że zdarzało się to w procesie twórczym poety często) wykonanie zamiarowi odpowiadało niezbyt ściśle, bo napisany utwór Słowacki zniszczył. Później, w 1840 r., podczas pobytu w Paryżu po raz drugi opracował ten sam temat i wydał w tej formie, w jakiej mamy dzisiaj „Mazepę“.

Żyły jednak w pamięci poety — podczas powtórnego opracowywania — reminiscencje tragedji genewskiej, bo niektóre epizody i postacie w „Mazepie“ są mało umotywowane. Tak np. zupełnie zbyteczną, niewpływającą wcale na bieg akcji jest epizodyczna postać kasztelanowej; to samo powiedzieć można i o Chrzastce. Są to — jak wspomnieliśmy — najwidoczniej resztki zniszczonej tragedji genewskiej, które wkradły się bez potrzeby do późniejszego tekstu.

Jakkolwiek, ze względu na postacie historyczne, występujące w utworze, możnaby uważać „Mazepę“ za tragedję historyczną — jednakże Słowackiemu w istocie o ten pierwiastek nie chodziło. Historia musiałaby skrepić swobodę fantazji, a tego Słowacki nie lubił i zazwyczaj — jak się nieraz jeszcze przekonamy — unikał.

Więc nie jako na tragedję historyczną, ale jako na tragedję wogóle patrzeć będziemy na „Mazepę“.

Treść utworu jest prosta. W gruncie rzeczy da ona sprowadzić się do tego, co przy końcu powiedział Mazepa Wojewo-dzie: „Ot, kochało się razem do śmierci tych dwoje“.

Kochało się do śmierci dwoje ludzi: Amelja i Zbigniew. Nad tem ich uczuciem zaciężył fatalizm, dzięki któremu wklewały się sytuacje, splatając się w węzeł okropny—tragiczny. Bo prawdziwie tragiczną jest miłość tych dwojga. Wzajemna miłość pasierba i macochy, miłość, która musi być przemocą tłumiona, której nie wolno ani na chwilę zdradzić się, że istnieje — to przecie tragedia naprawdę; i tem większa, że przeżywana w milczeniu w głębi czujących i bolejących serc.

Ten sam fatalizm, który zawisł nad uczuciem Amelji i Zbigniewa, stoi na straży wszystkiego, co się w utworze dzieje. Sprowadza on cały szereg przypadkowych zupełnie zdarzeń, które w widoczny, czasem decydujący sposób wpływają na bieg akcji w utworze. Można powiedzieć, że w „Mazepie“ przypadek jest wszystkim. Przypadek zrzucił, że król przyjechał do Wojewody na zamek; przypadek wywołał historję pod balkonem Amelji; dzięki przypadkowi znalazł się w sypialni Amelji Mazepa i został zamurowany w alkowie. Przypadkowość nadto wyraźnie występuje wszędzie.

Nie zmniejsza to jednak ani trochę wartości utworu. Bo—pomimo wszystko—jest prawdziwą tragedją „Mazepa“.

A obok przypadkowości rzuca się w oczy jeszcze jedna cecha — to umiejętne wyzyskiwanie sytuacji przez poetę. Słowacki złożył tutaj wymowny dowód swej znajomości teatru, sceny; umie on trzymać w naprężeniu uwagę i nerwy widza. Scena przysięgi Amelji, zamurowywanie Mazepy w alkowie, oczekiwanie przez Wojewodę strzału syna, końcowa scena z trumnami—wszystko to świadczy o tem, że już same przez się naprężone sytuacje umiał Słowacki doprowadzać do ostatecznych prawie granic naprężenia.

Jakkolwiek tytuł utworu wskazuje nam na to, że bohaterem właściwym tragedji jest Mazepa, jednakże nierównie bardziej tragicznie bohaterskie są postacie Amelji i Zbigniewa. Ich miłość tak wielka i tak naprawdę piękna, miłość, która miast szczęścia dała im samo tylko cierpienie — tragiczną aureolą opromienia zakochanych. Oboje kochają, oboje cierpią w milczeniu, oboje stają się niewinnymi ofiarami bezwzględnego fatalizmu. A już przedewszystkiem ofiarą taką jest Amelja, która prócz męki własnego serca jeszcze męczoną jest okrutnie przez zazdrosnego męża.

Ten mąż, Wojewoda, jest typem w całym znaczeniu tego wyrazu ujemnym. Jego nieusprawiedliwiona nieczem podejrzliwa zazdrość przeradza się w okrucieństwo nieludzkie. Pastwi się nad bezbronną i niewinną Amelją Wojewoda nie jak mąż, nie jak człowiek—ale jak zapamiętałe w swem okrucieństwie zwierzę.

O ile wstrętem i odrazą przejmuje nas ta postać — o tyle prawdziwe współczucie, szczerą sympatję jedna sobie Mazepa. Młody, lekkomyślny, spragniony życia i jego uciech — jest przecież szlachetnym i rycerskim. Przyjęcie winy króla na siebie, poświęcenie własnego życia (scena zamurowania) w obronie honoru niewinnej kobiety, jego stosunek do Zbigniewa—to wszystko najlepsze dowody jego rycerskości.

Ponieważ—jakośmy to zaznaczyli—nie o prawdę historyczną chodziło Słowackiemu, więc też nie starał się poeta specjalnie opracowywać postaci króla. Mało jest w Janie Kazimierzu królewskości, mało nawet godności osobistej—dużo za to cech przeciętnego wesołego szlachcica.

W Genewie w 1834 r. pisze, a Paryżu w 1839 r. wydaje Słowacki „**Balladynę**“.

Poprzedza „Balladynę“ wstęp w formie listu do Krasińskiego, gdzie poeta odsłania swój zamiar. Dowiadujemy się z tego wstępu, że Słowacki nosi się z myślą stworzenia całego cyklu, składającego się z sześciu tragedji, w którym to cyklu ma odzwierciadlić zamierzchłe dzieje Polski. Pierwszem ogniwem w tym poetyckim łańcuchu jest „Balladyna“.

Pomysł był niewątpliwie bardzo piękny, ale — również niewątpliwie—trudny bardzo do wykonania. Dzieje przedhistoryczne Polski do dzisiejszego dnia jeszcze mało są znane, a już bez porównania mniej znane były wówczas, kiedy Słowacki pisać zaczął „Balladynę“. Nie było źródeł, z których mógłby poeta zaczerpnąć dane o tej epoce, którą pragnął upoetyzować w tragedji.

Słowacki z trudności tych zdawał sobie sprawę zupełnie dokładnie. Potrafił znaleźć środek na ich pokonanie. W owym wstępie—liście mówi zupełnie wyraźnie: „niechaj tysiące anachronizmów przerazi i śpiących w grobie historyków i kronikarzy — a jeżeli to wszystko ma wewnętrzną siłę żywota, jeżeli stworzyło

się w głowie poety podług praw boskich, jeżeli natchnienie nie było gorączką, ale skutkiem tej dziwnej władzy, która szepce do ucha nigdy wprzód niesłyszane wyrazy, a oczom pokazuje nigdy, we śnie nawet, niewidziane istoty, jeżeli instynkt poetyczny był lepszym od rozsądku, który nieraz tę lub ową rzecz potępił—to Balladyna wbrew rozsadze i historii zostanie królową polską, a piorun, który spadł na jej chwilowe panowanie, błysnie i stworzy mgłę dziejów przeszłości“.

Przyznaje więc otwarcie poeta, że jeżeli nie będzie mógł oprzeć się na źródłowych historycznych danych — oprze się na swem natchnieniu. Nie chodzi mu o prawdę bezwzględną—chodzi mu o „wnętrzną siłę żywota“, inaczej mówiąc — o twórczą moc wskrzeszenia tego, co należy do zamierzonej przeszłości, o przeniknięcie twórczą myślą tego, co stanowi tajemnicę.

I ufając w taką właśnie moc własną—stworzył „Balladynie“.

Za treść do swego utworu wziął Słowacki podanie ludowe, upoetyzowane przez Chodźkę w balladzie „Maliny“, o dwóch siostrach, zbierających maliny i mających w ten sposób rozstrzygnąć o swym losie. „Która więcej malin zbierze—tę za żonę pan wybierze“. Do tego podania dodał jeszcze wysnuty z własnej fantazji pomysł o koronie lechowej i wszystko zabarwił przepięknem, tęczowem światłem nadzmysłowych dziwów i czarów. Te trzy pierwiastki spłotyły się razem w całość, której na imię „Balladyna“.

Widzimy więc, że po za tematem ludowym (podanie o malinach) — wszystko w „Balladynie“ jest tworem własnej fantazji poety. A twór to przedziwnej piękności, której urok i czar roztacza się przed nami w całej krasie w tym świecie fantastycznym, napełniającym i ożywiającym wszystko. Goplana i jej świta—to pierwiastek czarodziejski i może najważniejszą rolę odgrywający w utworze. Wszystko, co dzieje się w „Balladynie“ — dzieje się na skinienie tej półbogini. Jest to zupełnie naturalne. Wpływ sił nadprzyrodzonych na czyny i całe wogóle życie ludzkie stanowił przecie podstawę wierzeń czasów zamierzchłych. Słowacki to pochwycił i w utworze swym uwiecznił.

Aby być sprawiedliwym—trzeba zwrócić uwagę na to, że świat fantastyczny w „Balladynie“ nie jest zupełnie oryginalnym pomysłem Słowackiego. W „Śnie nocy letniej“ Szekspira spoty-

kamy to samo. Moznaby nawet przeprowadzić dość ściłą analogję pomiędzy szekspirowską Titanją, zakochaną w Spodku i Goplaną Słowackiego, kochającą namiętnie Grabca. Można w analogji tej iść jeszcze dalej. Czy mają jednak te niezaprzeczone podobieństwa stanowić o ujemnych stronach tragedji Słowackiego?

Że Słowacki od Szekspira zapożyczył pomysł fantastycznego świata — to nie ulega kwestji, gdyż sam poeta w listach do matki przyznaje się do tego. Ale wzięwszy pomysł cudzy, potrafił Słowacki wznieść się na takie wyżyny poezji i artyzmu, że — kto wie — czy nie przeszedł pierwowzoru w artystycznym wykonaniu. I dlatego też, patrząc na Goplanę, zapomina się, że jest ona rodzoną siostrą Titanji i uważa się ją za własność naszego poety.

Jakeśmy wspomnieli, akcja w tragedji Słowackiego rozwija się pod wpływem tajemniczego działania Goplany. Wszystkie czyny zbrodnicze Balladyny nie wypływają z jej charakteru, ale są rezultatem knozań Goplany. Jednak — pomimo to — Balladyna ma odwagę osądzić swe czyny i wydać na samą siebie wyrok śmierci.

„Balladyna“ nastreczyła wielu krytykom i komentatorom Słowackiego sposobności do wyszukiwania i domysłania się idei przewodniej utworu. Komentowano ją w rozmaity sposób. Zapomniano jednak o tem, że komentarz dał nam sam poeta w cytowanym już przez nas wstępie — liście do Krasińskiego.

Krasiński też — ze współczesnych najlepiej może odczuwający i rozumiejący Słowackiego — wypowiedział swe zdanie o „Balladynie“, twierdząc, że jest to „najpiękniejszy sen nocy letniej, najpiękniejsza epopea, ale nie homeryczna, jak „Pan Tadeusz“, lecz arjostyczna, sama z siebie żartująca, pryskająca na wszystkie strony fantazją, swawolna, a zawsze wijąca się w górę, jak Goplana“.

Mieszkając w Genewie, Słowacki, wspólnie z rodziną Wodzińskich, odbył dłuższą wycieczkę po Szwajcarji w 1834 r.

W liście do matki, datowanym dn. 21 sierpnia 1834 r. opowiedział Słowacki swe wrażenia z tej wycieczki i scharakteryzował całe towarzystwo, które w niej udział brało. Między innymi, mówiąc o dzieciach pani Wodzińskiej, w nawiasie wspomina o star-

szej córce: „panna Marjanna, młoda, ale nieładna, dosyć jednak miła i mnóstwo mająca talentów“... Po za tą krótką wzmianką, nie dał poeta żadnych innych szczegółów, dotyczących i samej panny Marji i swego stosunku do niej. Widocznie więc był to stosunek tylko towarzyski — nie więcej.

W trzy lata później, bawiąc już we Florencji, w 1837 r., pisze Słowacki swój poemat miłosny „**W Szwajcarji**“, w którym młoda, ale nieładna „panna Marjanna“ staje się niemal boginią piękności, przedmiotem najgorętszego uczucia poety.

Charakterystyczny to przyczynek do poznania twórczości Słowackiego.

Nie umiał poeta żyć życiem realnem, unosząc się ponad niem w wymarzonym własnym świecie. Kochał się „w marach, co błyszczą“, gardząc rzeczywistością. Taką cudną, błyszczącą marą, stworzoną przez wyobraźnię poety, stała się wywołana ze wspomnień po trzech latach panna Wodzińska.

Trudno jest streszczać poemat Słowackiego; trudno dlatego, że streszczanie takie byłoby odejmowaniem uroku przepięknym pysznym obrazom poetyckiej fantazji. Tam, w tym poemacie, każdy wiersz, każde zdanie jest czarownym, cudnym obrazem. Splatają się te piękne obrazy w całość, mieniając się wszystkimi kolorami tęczy, rozbłyskującą przedziwnymi barwami, w które tak bogata była malarska paleta Słowackiego.

Obrazy te szczodłą ręką, po królewsku, rzucone przez poetę opromienia aureola miłości. Miłością tehnie tu każde słowo, miłości pełna jest cudowna przyroda szwajcarska, sprzyjająca i błogosławiąca zakochanym. I obok tego dźwięczy cichym, rzewnym dźwiękiem melancholja po stracie ukochanej.

„Odkąd zniknęła, jak sen jaki złoty,
Usycham z żalu, omdlewam z tęsknoty“...

— skarży się poeta we wstępie. Skarga ta przewijać się będzie, jak mieniająca się w słońcu złota nić — w całym poemacie.

O tem, do jakich szczytów liryzmu wznosił się tutaj Słowacki, najlepiej mówi Krasiński. Po przeczytaniu „W Szwajcarji“, będąc pod widocznym urokiem poetyckiego czaru, odezwał się Krasiński o Słowackim w ten sposób: „Niech go wszyscy djabli

wezmą! Trzeba być bezczelnym, aby pisać wiersze po przeczytaniu takich wierszy“.

Ten żywy, tak bezpośredni wyraz własnego wrażenia starczy za całą charakterystykę „W Szwajcarji“...

W tym samym 1837 r. napisał Słowacki we Florencji jeszcze jeden poemat o nastroju zupełnie innym, niż poprzedni. To „**Ojciec zadżumionych**“.

W prozaicznym wstępie do poematu opowiada Słowacki o kwarantannie, jaką odbył na pustyni podczas swej podróży na Wschód. Podczas odbywania kwarantanny opowiedział Słowackiemu doktor historję tragiczną ojca rodziny, który całą tę rodzinę stracił. Opowieść doktora poeta ujął w ramy poematu.

Mamy w „Ojcu zadżumionych“ rozdzierający obraz bólu, jaki przepelnia pierś araba, patrzącego na śmierć całej rodziny.

Zdawaćby się mogło, że powtarzające się co chwila opisy śmierci i wywołanej przez nią rozpacz zniwola poetę do monotonji, że będzie musiał z konieczności powtarzać się. Tymczasem monotonji tej w „Ojcu zadżumionych“ niema wcale. Każdy opis bólu — choć jest ich tyle — znajduje pod piórem poety dla siebie coraz to inny wyraz. Cierpienie araba będzie się wyrażać bądź jako rozpacz, bądź wściekłość — to znowu smutek, rezygnacja lub wybuch ironji palącej. Wszystkie te różnorodne przejścia, to stopniowanie bólu jest w najzupełniejszej zgodzie z psychologją człowieka, przytłoczonego ciężarem nieszczęść ponad siły.

Wrażenie tragiczne poematu potęguje jeszcze rażący kontrast pomiędzy cierpiącym zboleiałym arabem i obojętną na wszystko, zawsze pogodną, zawsze słoneczną i zawsze spokojną przyrodą Wschodu. „W Szwajcarji“ przyroda była przyjazną dla zakochanych — wspaniała im, roztaczała nad nimi niejako cudną opiekę; w „Ojcu zadżumionych“ ta przyroda staje się okrutną, bezwzględną — obcą zupełnie człowiekowi. I to — jakeśmy powiedzieli — potęguje wrażenie nieszczęścia tak, jak potęgowało wrażenie szczęścia „W Szwajcarji“.

Charakterystyczne jest zakończenie „Ojca zadżumionych“, jeżeli się je porówna z zakończeniem „Araba“, młodzieńczej powieści poetyckiej Słowackiego.

Tam arab, upojony zemstą i zniszczeniem, uciekał od ludzi i niczego nie pragnął, tylko dumnej, pogardliwej samotności. Tu, w „Ojcu zadżumionych“, arab — doznawszy tyłu ciosów — również pozostaje samotnym; ale czuje, że w tej samotności została mu jeszcze pociecha.

„I nie zostało mi nic — oprócz Boga...
I tam mój cmentarz — a tamtędy droga“.

Widoczna jest już pewna zmiana, jaka dokonała się w światopoglądzie poety. Palestyna, Jerozolima, grób Chrystusa — te przeżyte przez poetę osobiste wrażenia — skłaniają go w inną stronę. Zarodki późniejszego mistycyzmu poety tu już występują powoli na jaw...

Podróż na Wschód, której echem jest „Ojciec zadżumionych“, opisana została przez Słowackiego sekstynami w utworze, noszącym tytuł „**Podróż na Wschód**“. Te sekstyny — to notatki, nieraz dorywcze, rodzaj raptularza podróży. Jest jednak w tym raptularzu urywek, który może być rozpatrywany jako odrębna całość ze względu na to, że porusza temat nie wiążący się bezpośrednio ze Wschodem, a będący w ścisłej łączności z Polską.

To „**Grób Agamemnona**“.

Zwiedza Słowacki grób Agamemnona, który dziwne w nim rodzi myśli.

Pełen pokory wobec wielkości bohatera greckiego rozmyśla poeta o przeszłości Grecji i mimowoli porównywa ją z przeszłością i teraźniejszością Polski. Zadaje sobie pytanie, czy Polska mogłaby poszczycić się takimi bohaterami, jak Agamemnon, czy mogłaby poszczycić się takim polem chwały i zwycięstwa, jak Termopile?

I odpowiada sobie na to pytanie przecząco. Agamemnonów Polska nie miała; miała tylko pola klęsk — Cheroneę, nie Termopile. Poeta nie miałby odwagi stanąć teraz na Termopilach, bo gdyby go zmartwychwstała przeszłość grecka zapytała, ilu bohaterów miała Polska — cóżby jej mógł poeta odpowiedzieć?

Wśląd za tą zjawia się myśl nowa, wynikająca bezpośrednio z pierwszej: dlaczego nie miała Polska takich bohaterów, jakich miała Grecja? I daje zaraz odpowiedź:

„Na Termopilach — bez złotego pasa,
 Bez czerwonego leży trup kontusza —
 Ale jest nagły trup Leonidasa,
 Jest w marmurowych kształtach piękna dusza“...

A więc złoty pas i czerwony kontusz były przyczyną tego, że Cheroneę tylko miała Polska — nie Termopile. A więc wina ciąży na szlachcie polskiej. Na tej szlachcie, której brakło marmurowych kształtów, pięknej duszy, ale nie brakło barwnego, bogatego stroju — na zewnątrz.

I z gorącym wezwaniem do Polski zwraca się teraz poeta:

„O, Polsko! Póki ty duszę anielską
 Będiesz więziła w czerepie rubasznym,
 Póty kat będzie rąbał twoje cielsko,
 Póty nie będzie twój miecz zemsty strasznym“...

Nawołuje poeta do wyzwolenia. Radzi zrzucić „te płachty ohydne, tę Dejaniry palącą koszulę“ — uwolnić się od tego, co było przyczyną klęsk i nieszczęść Polski,

Ale w to wyzwolenie poeta nie wierzy, bo Polskę „błyskotkami ludzą“, bo Polska „pawiem narodów była i papuga“. Stała się niewolnicą i nie umie zrzucić z siebie jarzma niewoli; nie ma nawet władzy—przekleństwa...

W „Grobie Agamemnona“ uczucie patryjotyczne poety wybuchło gorącym wulkanem. Nikt może przedtem z taką bezwzględnością, z takim zapamiętaniem nie wyrzucał narodowi jego win, nie stawiał mu przed oczy jego przeszłości — i przyszłości. Słowacki naprawdę sięgnął „do wnętrza trzew“ narodu i zatargał niemi, chcąc zbudzić śpiących, rozerwać niezabliźnione rany i pokazać żywą, serdeczną krew.

Poeta czuł, że w wyrzutach swych jest zbyt bezwzględny. Ale był takim dlatego, że był „smutny — i sam pełen winy“... A więc i przeciwko samemu sobie, jako współwinnemu, skierował również ostrze swych wyrzutów.

„Grobu Agamemnona“ nie można uważać za utwór, pozbawiony cech patryjotycznych, jak chcą niektórzy. Przeciwnie—właśnie jest on wybitnie patryjotycznym. Tylko uczucie miłości ojczyzny wystąpiło tutaj w oryginalnej formie. Miast tworzyć bohaterskie typy i podsuwać je narodowi, jako wzór do naślado-

wania — poeta wolał, bo uważał to za bardziej celowe, „targać trzewia“; nie zablźniać, ale jątrzyć rany; nie usypiać, ale budzić — chociażby w bolesny bardzo sposób — ale budzić myśl i ducha.

Jako taki, „Grób Agamemnona“ w rzędzie patryotycznych utworów Słowackiego zajmuje wybitne miejsce.

Pobył we Włoszech, zwłaszcza we Florencji, w ojczyźnie największego poety Włoch, Danta, skierował myśl Słowackiego ku tej właśnie, dantejskiej poezji. Wrażliwy, poddający się łatwo wpływowi—uległ Słowacki i teraz duchowi włoskiego poety. Zapatrzoną w jego „Boską Komedję“, powziął myśl napisania utworu w tym samym rodzaju. I w dantejskich tercynach zaczyna opracowywać poemat, p. t. „Posielenie“.

Zaczętej pracy nie skończył nasz poeta. Z całego „Posielenia“ zostawił nam tylko fragmenty z II i III pieśni, oraz plan szkicowany, z którego możemy wnosić, że całość, objęta tytułem „Posielenie“, składać się miała z 28 pieśni. Nazwisko Danta w planie tym powtarza się kilka razy, co świadczy o niewątpliwej zależności „Posielenia“ od „Boskiej Komedji“.

Zaniechawszy jednakże pierwotnego planu i pierwotnej formy poetyckiej (tercyny), nie zaniechał Słowacki samej myśli utworu, którą wcielił w poemat, pisany prozą—w „**Anhellego**“.

Tłem „Anhellego“ jest Syberja. Śniegi i turmy sybirskie, więzienia i kajdany, niewola i cierpienia niewolników — oto tło obrazu. Nie jest to jednakże fotografia Syberji właściwej. Syberja w „Anhellim“ jest alegorją, przedstawiającą popowstaniową emigrację polską.

Już z życiorysu i twórczości Mickiewicza wiemy, jak wyglądała emigracja nasza w Paryżu. Poznaliśmy już te „potępieńcze swary“, te kłótnie i waśnie, jakie cechowały życie rodaków naszych na gruncie francuskim. Wiemy dalej, że Mickiewicz przemawiał do emigracji i przemawiał napróżno. Teraz zwrócił się do niej Słowacki. Choć nie bezpośrednio, choć w poetyckim obrazie tylko, przedstawił Słowacki smutne dzieje emigracji, tem smutniejsze, że nieznośne warunki życia wytworzyli sobie wychodźcy nasi sami.

Obraz tego życia daje nam poeta w „Anhellim“. Poznajemy te trzy „gromady“, na które podzielili się wygnańcy na Syberji.

„Więc pierwsza na czele miała grafa Skir, który utrzymywał stronę tych, co się przebiorą w kontusze i nazywać się będą szlachtą, jakby z Lachem nanowo przybyli do kraju pustego.

A druga miała na czele żołnierza chudego, imieniem Skartabelle, który chciał ziemię podzielić i ogłosić wolność chłopów i równość szlachty z żydami i cyganami.

A trzecia na czele swoim miała księdza Bonifata, który kraj chciał zbawić modlitwą i na ocalenie kraju podawał sposób jedyny, iść i ginąć, nie broniąc się, jak męczennicy:

Te więc trzy gromady zaczęły być między sobą niezgodne w duchy i klócić się poczęły o zasady“.

Ten podział na trzy grupy w zupełności odpowiada istotnemu podziałowi emigracji paryskiej na trzy stronnictwa: arystokratyczne, demokratyczne i ultramontańskie. Wytyka Słowacki im wszystkim to, co już przedtem wytykał Mickiewicz. Tylko Słowacki jest bardziej bezwzględny i nie szczędzi okropnych obrazów, ponurych barw.

Ponure są też obrazy, odtwarzające niedolę wygnańców na Syberji. Głód, nędza, cierpienia fizyczne i męki moralne stały się udziałem ich wszystkich. Dreszczem grozy przejmuje np. w rozdziale IX opowiadanie o starcu, przepędzanym pomiędzy dwoma szeregami ludzi, uderzających go łańcuchami. Dwa najsłabsze, najbardziej litośne ostatnie uderzenia z rąk synów dobiły starca-ojca...

Obrazów podobnych, równie okropnych, jest w „Anhellim“ dużo.

Na tem smutnem, tragicznem tle męki występuje postać tytułowa bohatera — Anhellego.

Samo już imię wskazuje na to, jakim był charakter bohatera. Anhelli — Angelos, po grecku zwiastun, w znaczeniu, jakie mu nadało chrześcijaństwo — zwiastun dobrej nowiny — anioł. Ma więc Anhelli usposobienie anielskie; bohater to skromny, cichy, zapominający o sobie, poświęcający się dla innych.

Idea poświęcenia zaprzętała umysł Słowackiego. Już pisząc „Kordjana“, chciał stworzyć typ bohatera, składającego na ołta-

rzu ojczyzny życie własne. To samo jest w „Anhellim“. Ale różnica czasu, dzieląca te dwa utwory, zrobiła swoje.

Kordjan poświęcał się dla ojczyzny przez bohaterski czyn (bo takim bohaterem czynu miał być, jak wiemy); Anhelli czynów nie daje żadnych — nie widzimy w nim nawet próby czynu, jak u Kordjana. Ta zmiana w światopoglądzie poety, o jakiej wspominaliśmy przy „Ojcu zadzumionych“, daje się zauważyć i tutaj. Miast poświęcenia czynnego — daje nam Słowacki w „Anhellim“ obraz poświęcenia biernego. Anhelli przeznaczony był przez Boga samego na ofiarę spokojną — na ofiarę serca.

Ideę Słowackiego, wyrażoną w tym utworze, ideę poświęcenia biernego można poddać krytyce. Anhelli cierpi bardzo, przechodząc przez Syberję polską, boleje nad nieszczęściem narodu. Jego smutek jest wspaniały w swym wyrazie. Ale cierpienia i smutku bez czynów — zamało dla odkupienia cudzych win, zamało dla odkupienia ojczyzny. Na to trzeba czynów; takich, jakimi miały być czyny Kordjana, czy innych — ale czynów.

Patryjotyczne uczucie Słowackiego przemówiło w „Anhellim“ głosem prawdziwego cierpienia, szczerzej boleści. Jakże inaczej brzmi ono tutaj, niż w „Grobie Agamemnona“. I jakże znakomicie świadczy o tem, że ci, którzy wytykali Słowackiemu brak miłości ojczyzny, po nad którą jakoby wznosić się miała miłość własna poety — że ci wszyscy byli w stosunku do poety niesprawiedliwi bardzo.

I nie można powiedzieć, żeby „Anhelli“ całkowicie i wyłącznie przesiąknięty był smutkiem tylko i beznadziejnością. Zaprzeczeniem tego jest rozdział ostatni poematu.

„Oto zmartwychwstają narody. Oto z trupów są bruki miast. Oto lud przeważa. Nad krwawemi rzekami i na krążgankach pałacowych stoją bladzi królowie, trzymając szaty na piersiach szkarłatne, aby zakryć pierś przed kulą świszczącą i przed wichrem zemsty ludzkiej. Korony ich ulatują z głów, jak orły niebieskie, i czaszki królów są odkryte. Bóg rzuca pioruny na głowy siwe i na obnażone z koron czoła. Kto ma duszę — niech wstanie. Niech żyje. Bo jest czas żywota dla ludzi silnych“.

Takimi słowy rycerz, co wystąpił „z płomienistej zorzy“, budzi zmarłych rycerzy. Nadszedł czas żywota dla ludzi silnych—

ludzie silni dokonają tego, czego cichą ofiarą serca nie mógł dokonać Anhelli...

Jeszcze jeden utwór Słowackiego należy do okresu twórczości we Florencji—utwór, taksamo, jak „Anhelli“, napisany pod wyraźnym wpływem Danta.

To „**Poema Piasta Dantyszka Herbu Leliwa o Piekło**“.

Sam tytuł, zawierający w sobie nazwisko bohatera, wskazuje na pokrewieństwo z Dantem. I treść, opiewająca o piekło, również pokrewną jest „Boskiej Komedji“.

Słowacki, pisząc swój poemat, chciał stworzyć obraz piekła, ale piekła polskiego specjalnie. Już z prologu do „Kordjana“ wiemy, jaki był pogląd poety na dzieje XIX wieku: był to wiek, stworzony przez szatańskie — nie boskie — ręce. Szatani i czarownicy stwarzali „bohaterów“ w ostatnią noc ostatniego roku, zamykającego wiek XVIII. Teraz, w „Dantyszku“, bohaterów tych pokazuje nam poeta w całkowitem posiadaniu szatanów — w piekło.

Mieszkają w tem piekło po śmierci i polacy, którzy przyczynili się do upadku ojczyzny w jakikolwiek sposób, i nie-polacy, mający jakąkolwiek łączność z upadkiem Polski. A więc pośród potępionych, skazanych na męki piekielne złych synów Polski widzimy Stanisława Augusta, Szczęsnego Potockiego, Józefa Kalasantego Szaniawskiego; z postaci niepolskich tłoczą się w piekło: Piotr Wielki, Katarzyna, Paskiewicz, Suworow, wielki książę Konstanty, Mikołaj I, papież Grzegorz XVI. Słowem piekło to bogate, zakreślone przez poetę na wielką skalę.

Przed twórczą pracą wyobraźni Słowackiego otwierało się rozległe i wdzięczne pole. Bo gdzież dla tej pracy możnaby znaleźć lepsze ujęcie, jeżeli nie w fantastycznym obrazie wolnym od wszelkich pęt, krępujących swobodę lotu! To też poddał się poeta fantastycznemu polotowi całkowicie, nie myślał o jakiegokolwiek nad nim kontroli — i to niezbyt dodatnio odbiło się na całości poematu, którego pomysł był bardzo szczęśliwy i rozległy.

Wszyscy bohaterzy piekła polskiego cierpią okropne męczarnie, na jakie sobie w zupełności zasłużyli swem nieraz tak podłym życiem i podłemi czynami. Ale te wszystkie ich męki — to tylko

fizyczne cierpienia. Przedstawia je Słowacki zgodnie z naiwnymi pojęciami ludu o piekło, według których piekielny ogień palić ma tylko ciało, nie dusze. Żadnych prawie cierpień moralnych, poczucia winy, wyrzutów sumienia — nie spotkamy w opowiadaniach poety o mieszkańcach piekła. I ten brak ujmuje tragizmu męczarniom pośmiertnym.

A obok tego, nadażając za nieskrępowanym pędem wyobraźni, poeta tworzy czasem obrazy tak okropne, że prawie aż odrażające. Takim jest zwłaszcza obraz mąk Katarzyny, której zgniłe ciało toczy robactwo, legnące się razem z węzami w jej wnętrznościach.

Jest jednak wśród tych ohydnych mar piekielnych postaci, wzbudzająca w nas żywe współczucie. To żona Szczęsnego Potockiego, która przez wielką swą miłość do męża przysłała za nim aż do piekła. Jej męki są cierpieniami moralnymi tylko — i ten właśnie rodzaj cierpień czyni ją postacią, budzącą w nas szczerą dla niej litość.

Wśród takiego piekła polskiego błądzi bohater poematu, Piast Dantyszek, który wybrał się do Boga z prośbą o litość i zbawienie dla Polski i pięciorga dzieci.

Dantyszek niezaprzeczenie kocha ojczyznę; szlachetne pobudki skłoniły go do tak uciążliwej wędrówki. Ale przy całej swej szlachetności nie jest on godnym przedstawicielem i rzecznikiem spraw ojczyzny. Dantyszek — to typowy przeciętny szlachcic. Prosty aż do rubaszności, zawadjacki, pełen conceptów czasem wprost niesmacznych — niewiadomo, czy nie straciłby animuszu, gdyby wypadło mu naprawdę stanąć przed Bogiem ze skargą i bólem patriotycznym. A gdyby nie stracił — wyraz tej skargi nie miałby z pewnością potęgi boleści i ogromu miłości.

Wykonanie poematu nie poszło pod piórem poety w parze z tak pięknym pomysłem. Ale też i nie przyćmiło tej myśli przewodniej, jaka niewątpliwie przyświecała poecie — miłości ojczyzny. Ta myśl przewija się pomiędzy wszystkimi — nieraz odrażającymi — obrazami i występuje wspaniale w samym zakończeniu poematu:

„O, Polsko, Polsko, Święta, Bogobojna,
Jeżeli kiedy jasna i spokojna

Obrócisz twoje rozwidnione oczy
 Na groby nasze, gdzie nas robak toczy,
 Gdzie urny prochów pod wierzby wiosenne
 Skryły się dumać, jak łabędzie senne —
 Polsko ty moja — gdy już nieprzytomni
 Będziemy — wspomnij ty o nas, o wspomnij!
 Wszak myśmy z twego zrobili nazwiska
 Pacierz, co płacze i piorun, co błyska.
 A dosyć że się zastanowisz chwilę,
 Jaka tam cisza na naszej mogile,
 Jak się wydaje przez Boga przekłętą —
 A nie zapomnisz ty o nas, o Świętą“.

To jedno choćby zakończenie powinno jeszcze raz otworzyć oczy tym wszystkim, którzy odmawiali Słowackiemu prawa do miana poety-patrjoty.

Po cyklu utworów, wiążących się bądź ze wspomnieniami szwajcarskimi, bądź z podróżą na Wschód lub pobytem we Florencji — wydał Słowacki w Paryżu w 1840 r. pięcioaktową tragedję, p. t. „**Lilla Weneda**“.

Miała być „Lilla Weneda“ drugim ogniwem w łańcuchu sześciu kronik dramatycznych, opiewających dzieje zamierchłej przeszłości Polski. W rzeczywistości była ona ogniwem ostatniem, gdyż zamierzonych sześciu kronik Słowacki nie napisał. Prócz „Balladyny i „Lilli Wenedy“ mamy jeszcze fragmenty dramatu „Krakus“, składające się z niecałych czterech scen I aktu — nic więcej.

Taksamó, jak „Balladyne“, poprzedza „Lillę Wenedę“ wstęp w formie listu do Krasińskiego, gdzie poeta daje zwięzłą charakterystykę niektórych postaci tragedji i tak mówi o jej powstaniu:

„Zaprawdę ci powiadam: jam tych mar nie wołał — przyszły same; przyprowadziła je z sobą biała Lilla Weneda, a ja, ujrawszy ten tłum ludzi, harf złotych, hełmów, tarcz i mieczów dobytých, usłyszawszy głosy zmieszane dawno już wymordowanego ludu, wziąłem jedną z harf wenedyjskich do ręki i przyrzekłem duchom powieść wierną i naga, jaka się posągowym kształtom należy“.

A skoro tak jest, skoro poeta „mar nie wołał“, ale same przyszły one do niego — więc tragedia cała jest wytworem pracy wyobraźni tylko, nie zaś historycznych badań i dociekań. Zresztą i w innym miejscu wspomnianego wstępu-listu, choć nie bezpośrednio, ale wspomina o tem poeta, charakteryzując całą twórczość swoją.

„Jest to wreszcie dla mnie droga konieczna — powiada — ile razy bowiem zetknę się z rzeczywistemi rzeczami, opadają mi skrzydła i jestem smutny, jakgdybym miał umrzeć, albo gniewny, jak w owym wierszu o Termopilach, który na końcu księgi umieściłem, niby chór ostatni, śpiewany przez poetę“.

Z tych przyczyn „Lilla Weneda“ może być rozpatrywana tylko, jako utwór zrodzony w fantazji poety i nie roszcący pretensji do powagi tragedji historycznej.

Jakkolwiek nie historyczną — ale tragedją naprawdę jest „Lilla Weneda“. Tragizm utworu tkwi już w samym tle.

Jesteśmy świadkami walki strasznej, walki na śmierć i życie pomiędzy dwoma narodami. Walczą pomiędzy sobą zaciekle Wenedzi i Lechici. I choć rezultat bohaterskich zmagañ się wiadomy będzie dopiero przy końcu tragedji — już w prologu poznajemy rękę losu, ciężącą nad Wenedami. Jasnovidząca wróżka — Roza Weneda — od samego początku walki wie, jakim będzie epilog, — ona go widzi w przeczuciu jasnovidzącem wyraźnie.

„Ojczyzna nasza kona i na wieki widzę umarłą... Wszystko stracone!“ — oto tragiczny obraz końca walki. Wenedzi nie mają wiary w siebie — oni wierzą tylko w moc nadprzyrodzoną, jaka się kryje w harfie Derwida i harfach chóru. Nie w sile fizycznej, ale w potędze pieśni widzą zwycięstwo.

„Czasze nalane krwią, serca rozpaczą,
Z ust się wydziera krzyk o zemstę Boga.
Czekamy wszyscy, drżąc, na piorun z chmur —
A kiedy milczy niebo — śpiewa chór —
A kiedy śpiewa chór — drży serce wroga“.

Oto treść wiary Wenedów, wypowiedziana przez usta chóru dwunastu hafciarzy. Czekają piorunu, wierzą w moc pieśni, ale nie ufają we własne siły.

Jakże inni są ich przeciwnicy — Lechici. Tych właśnie cechuje zupełna wiara w siebie, wiara w pewne zwycięstwo. Obdarzeni siłą fizyczną, mężni i waleczni — ani na chwilę nie wątpią o rezultacie walki. Bezwzględni i okrutni w stosunku do wrogich Wenedów, sieją postrach, pozostawiając przeciwnikom jedyną broń — wiarę w harfy.

I tu właśnie tkwi tragizm tła „Lilli Wenedy“. Polega on na zestawieniu dwóch kontrastów: słabych Wenedów z silnymi Lechitami. Tkwi on i w tem jeszcze, że choć z góry przesądzony jest rezultat walki — toczy się bój zawzięty, zmierzający do widocznej, zupełnej zagłady Wenedów. Walczyć, wiedząc, że się poniesie ostateczną klęskę — to przecie tragedja okropna..

Na czoło wszystkich postaci, występujących w utworze, wysuwa się Lilla Weneda. Jest ona niezemską prawie, jakgdyby nie z tego świata zjawą. Niema w niej nic, co nie byłoby szlachetnem i pięknem. Lilla — to ideał, wcielony w ziemską postać kobiecą. Miłość osobowa, przedewszystkiem miłość do ojca, pociągająca za sobą poświęcenie i zupełne zaparcie się siebie — oto główna cecha charakteru Lilli Wenedy. Wszystko odda, wszystkiego się wyrzeknie — nawet życia, byleby ratować ojca, byleby ratować jego harfę, bez której stary Derwid jest niczem.

Niepodobną do Lilli jest siostra jej, Roza Weneda. Ta znowu po nad miłość rodzinną wyniosła uczucie patriotyczne. Z jej ust rozległy się te znamienne słowa: „Nie czas żałować róż, gdy płoną lasy“... Roza, jako wróżka wenedyjska wie, jaki los czeka jej naród; ona wie że „wszystko stracone“. Tak, wszystko — prócz nadziei i wiary w zemstę, która kiedyś dokonać się musi. I choć z całego narodu Wenedów zostały tylko śród zgliszcz łańcuchy niewoli i została ona — przecie Roza wierzy, że popioły bohaterów wenedyjskich ją zapłodnią i zrodzi się kiedyś mściciel.

Jako przedstawiciel Wenedów występuje w utworze stary Derwid. Jest on wyrazem tych wszystkich uczuć, jakie wypełniały piersi narodu, a więc łączy się w nim nieufność we własne siły i wiara w potęgę harf. Derwid skazany jest przez okrutnych Lechitów na męczarnie, które znosi ze spokojem, bo słodzi mu gorycz męki kochająca go bezgranicznie i oddana mu całkowicie córka, Lilla.

Na przeciwnym krańcu stoi wódz i przedstawiciel Lechitów—Lech. Mówi o nim we wstępie Słowacki, że jest to „człowiek silnej ręki i moljerowskiej w domostwie słabości“. W istocie Lech, odważny w walce, potężny—całkowicie uległy jest swej żonie, tej „twardej dziewce skandynawskiej“, jak ją określa poeta. Gwinona jest właściwym wodzem: ona zagrzewa do walki Lechitów, ona znęca się bezlitośnie nad Wenedami—ona też podporządkowała sobie wolę Lecha.

Humorystyczny pierwiastek wnosi do tragedji postać zabawnego Ślaza, którego postawił poeta obok świętego Gwalberta. Ów „święty człowiek, który przyszedł łzawe Chrystusa oliwy zaszczerpiąc na płonkach sonowych i zamieszkał w czaszce olbrzyma“, bynajmniej nie sprawia na nas wrażenia świętego. Budzi on w nas raczej uśmiech, niż uczucie uwielbienia dla jego świętości.

„Lilla Weneda“, jako całość, sprawia silne wrażenie głębokim swoim tragizmem i znakomitem ujęciem postaci, zwłaszcza dwóch bohaterkich sióstr wenedyjskich—Lilli i Rozy.

W 1840 r. zaczął Słowacki pisać „**Beniowskiego**“. W rok później wyszło pięć wykończonych pieśni i więcej już za życia poeta nie wydał, jakkolwiek „Beniowski“ zakreślony był na wielką skalę, gdyż miał się składać z 44 pieśni. Dopiero po śmierci Słowackiego wydane zostały pieśni następne od 6-tej do 14-ej, oraz luźne ustępy pieśni dalszych, kończąc na fragmentach XXIV-tej. W takiej postaci mamy teraz „Beniowskiego“.

Rozmaite są poglądy na genezę tego poematu. Niektórzy twierdzą, że poetą powodowała chęć dokonania porachunków osobistych z tymi wszystkimi, którzy dali mu się we znaki bądź ostrą nieprzychylną krytyką jego utworów, bądź też chłodną obojętnością. I w istocie mamy w „Beniowskim“ liczny bardzo szereg dygresji lirycznych, wymierzonych przeciwko współczesnym krytykom, niesympatycznym dla poety osobistościom, przeciwko Mickiewiczowi—tak że zdawałoby się mogło, iż przytoczone tylko co stwierdzenie o genezie poematu jest słuszne.

Są też zdania inne, doszukujące się w poecie pobudek głębszych, niż chęć porachunków osobistych, mianowicie pobudek patryjotycznych. I te zdania właśnie są—jak sądzimy—słuszne.

„Kraj lat dzieciennych“, ku któremu obracał Mickiewicz utęsknione oczy, pisząc „Pana Tadeusza“, i w Słowackim budził pokrewne uczucia. Mamy tego dowody. Tak np. w pieśni VI wyraźnie mówi poeta:

„Dawna ojczyzno moja! O, jak trudno
Zakochanemu w twej śmiertelnej twarzy
Zapomnieć wdzięku, co młodość odludną
Wabił na dawnych opłotki cmentarzy“.

Na obczyźnie poeta nie mógł „zapomnieć wdzięku“ kraju lat dzieciennych, srebrnych fal Ikwy, nie mógł zapomnieć o swej ojczyźnie i jej przeszłości — i dlatego też mówił o sobie, że ma prawo „na mogiłach stanąć i śpiewać“... A ileż jeszcze możnaby podkreślić w „Beniowskim“ ustępów, świadczących wyraźnie zupełnie o uczuciu patriotycznym, wypełniającem pierś poety podczas tworzenia poematu. I z pewnością — zdaje się — twierdzić możemy, że tu właśnie, w tem uczuciu, a nie gdzieindziej kryje się geneza „Beniowskiego“. Że zaś poeta dał folgę swym namiętnościom w dygresjach osobistych — to, znając już dobrze charakter i usposobienie Słowackiego, wytłumaczymy sobie łatwo,

W treści swej „Beniowski“ jest prosty, bardzo prosty. Poeta chciał nam opowiedzieć o dziejach bohatera, Beniowskiego, awanturnika, żadnego niezwykłych przygód i niezwykłych wrażeń. Aczkolwiek historyczną—bądź co bądź—postacią jest Beniowski, ten konfederat barski, późniejszy wielkorządca Madagaskaru, na którym zginął—jednakże nie był aż tak wybitnym, by miał stać się bohaterem całego poematu. Słowacki sam zdawał sobie z tego sprawę. W I pieśni przyznaje się poeta:

„Ja sam się dziwię, że za bohatera
Wziąłem takiego prostego szlachcica“.

I mówi dalej, że Anelli mógłby śmiało uważać Beniowskiego za swego lokaja, zaś Balladyna „wolałaby się w trupów ukryć gęstwie“, niż przyznać się do pokrewieństwa z Beniowskim.

Najwidoczniej więc chodziło poecie nie o dokładne odtworzenie dziejów nowego bohatera. Poprostu Beniowski jedynie tylko potrzebny był do zadzierzgnięcia fabuły powieściowej. O tej drugorzędnej jego roli świadczy i to, że Słowacki niezbyt prze-

muje się samą fabułą, poświęcając znacznie więcej miejsca dygresjom, nie mającym żadnego związku z poematem.

Ale trzeba przyznać, że te dygresje właśnie, od których roi się cały utwór dodają „Beniowskiemu“ właściwego uroku. Tęczo-
wa wstęga liryzmu, przewijająca się po przez postrzępione pasma powieści, ma w sobie tę magnetyczną siłę przyciągania uwagi czytelnika. W nich, w tych dygresjach, odsłania przed nami Słowacki swą duszę. Czy kiedy będzie w ostrej, pełnej ironji formie, rozprawiać się z krytykami; czy kiedy jeszcze raz zmierzy się z Mickiewiczem; czy kiedy — jakby od niechcenia — rzuci wspaniałe określenie pojęcia Boga; czy kiedy wreszcie pozwoli uczuciu patriotycznemu zapanować nad wszystkimi innymi — zawsze da nam poznać swą dumną, tak subtelnie wrażliwą i tak czującą duszę...

Dygresji w „Beniowskim“ jest wiele, bardzo wiele. Nie sposób wyliczać tu wszystkich. W I i III pieśni daje poeta odprawę ostrą krytykom, przyjmującym jego poezje z uprzedzeniem, których nazywa woźnymi, przywołującymi do porządku artystę. Najdonośniej może świszcze bicz satyry i ironji w tych właśnie oktawach.

W V pieśni, przy końcu, zwraca się Słowacki przeciwko Mickiewiczowi. Będąc pod świeżym wrażeniem spotkania na nczecie w Paryżu i improwizacji obydwu poetów — Słowacki przypisuje sobie zasługę wskrzeszenia natchnienia Mickiewicza, milczącego od chwili napisania „Pana Tadeusza“. W tym pojedynku poetyckim w zakończeniu V pieśni Słowacki zarzuca Mickiewiczowi, że droga jego jest kłamną, że znać w nim „pęknięcia serca“ i „próchno duszy“. Mamy tu do czynienia z czemś podobnym do tego, co już widzieliśmy w „Grobie Agamemnona“ — z uniesieniem wyobraźni, niekontrolowanem przez rozsądek. Poeta, jak gdyby spostrzegł się sam, że za daleko uniosły go skrzydła, bo kończy pieśń V-tą pożegnaniem, w którym — choć dźwięczy jeszcze дума — ale już umiarkowana.

„Bądź zdrów! — A tak się żegnają nie wrog,
Lecz dwa na słońcach swych przeciwnych bogi“.

A więc uznaje w Mickiewiczu boga — ale boga, równego sobie, tylko stojącego na przeciwnym krańcu. Zaś, ochłonawszy

z chwilowego uniesienia, w pieśni VIII odda Słowacki należny hołd Mickiewiczowi, porównywując go z Homerem i przyznając niezwykłą wartość poetycką „Panu Tadeuszowi“.

Wspaniała poprostu jest dygresja, umieszczona przy końcu V-ej pieśni, poświęcona określeniu pojęcia Boga. Jest to określenie z punktu widzenia religji katolickiej panteistyczne, ale tak niezwykle, że chyba niemające równego sobie w poezji.

Bóg w pojęciu Słowackiego to potęga, którą odczuwa się wszędzie; na Ukrainy „błękitnych polach“, na wielkim stepie, „w natury przestachu“, w uczuciach młodości, wśród kwitnących łąków — wszędzie. Jako potęgę, Boga przebłagać można raczej wielkim bohaterskim czynem, niż łzą. Z określenia tego wieje naprawdę moc, przed którą poeta upada na twarz, korząc się i wielbiąc.

Dużo jest także w „Beniowskim“ dygresji o charakterze patryjotycznym czysto. Wspomnieliśmy już o jednej, w pieśni VI-tej. Są jeszcze w pieśni III-ej, gdzie poeta skarży się, że niema teraz w Polsce piersi bohaterskiej, „nie podług miary krawca, lecz Fidjasza“; jest prześliczna w pieśni IX-ej, gdzie daje nam Słowacki obraz Matki Boskiej, bolejącej nad upadkiem Polski. Uczucie miłości ojczyzny występuje w dygresjach tych w pięknej i pełnej szczerzego liryzmu formie.

Co się tyczy postaci, jakie spotykamy w „Beniowskim“, to prócz samego Beniowskiego, o którym już była mowa, prócz innych, jak ks. Marek, prosty, a jednak natchniony patryjota; jak Swentyna, od której wieje zapach stepu; Sawa, Borejsza — oprócz tych wszystkich, a raczej po nad wszystkie unosi się postać Anieli.

Słowacki swe typy kobiece chętnie wyposażał najpiękniejszemi cechami charakteru. Taką jest Anna w „Bieleckim“, Lilla w „Lilli Wenedzie“, żona Szczęsnego Potockiego w „Dantyszku“ — taką jest i Aniela w „Beniowskim“. I ona wcieliła w siebie szczerść bezgranicznego uczucia, prostotę, godność kobiecą i ten rzewny liryzm, przemawiający bezpośrednio do serca i duszy czytelnika. Umieszczony w pieśni IV-ej list Anieli do Beniowskiego starczy za całą jej charakterystykę.

Jakkolwiek „Beniowski“ nie jest utworem skończonym, jednakże już to, co nam dał poeta, świadczy o wielkiej jego war-

tości poetyckiej. Słowacki nazywał swój poemat „fajerwerkiem z gwiazd kilku tysięcy“. I rzeczywiście tysiącem migotliwych gwiazd rozbłysła poezja Słowackiego, roztaczając dokoła siebie znowu (któryż to raz!) przedziwny czar i urok prawdziwego piękna.

Zbliżyliśmy się ku końcowi twórczości Słowackiego. Doszliśmy do tego okresu, w którym poeta, uwolniwszy się od tych wpływów, jakim poprzednio ulegał—wyznaczył sobie własną drogę. Pewną pomocą przy wytykaniu tej drogi był dla poety Towiański.

Na czym polegała doktryna nowego „apostoła“ i zwiastuna nowej wiary—wiemy już z dziejów twórczości Mickiewicza. Nie będziemy też tutaj jeszcze raz dawać jej zarysu. Stwierdzimy tylko, że Towiański wywarł wpływ i na Słowackiego, aczkolwiek znacznie mniejszy i w odmiennej występującej formie.

Indywidualizm poety, tak jaskrawo uwydatniający się w całej jego twórczości, nie pozwolił mu na niewolnicze hołdowanie towianizmowi, jakie widzieliśmy u Mickiewicza. Słowacki uległ tym wpływom, ale na krótko. Przytem doktrynę Towiańskiego przemyślał sam i — zapożyczwszy z niej niektóre idee — stworzył własną naukę, której rozwinięcie mamy w „Wykładzie nauki“ i „Genezis z Ducha“.

„Wszystko przez ducha i dla ducha stworzone jest, a nie dla cielesnego celu nie istnieje“ — oto założenie nauki Słowackiego. Ciało jest tylko niedoskonałym wyrazem istoty ducha. Duch stwarza coraz doskonalsze kształty, zmierzając ku ostatecznemu celowi—ku wytworzeniu idealnej postaci ludzkiej zbliżonej do najwyższego ideału człowieczeństwa—Chrystusa. Ku ideałowi temu wiodą dwie—połączone w jedną—drogi: miłość i wola. Po tej drodze kroczy duch.

Takimi są cele i dążenia ducha poszczególnych jednostek, ducha narodu, ducha ludzkości.

Ta nauka Słowackiego stała się podstawą rozpoczętego w 1846 roku utworu—**„Króla-Ducha“**. Ten Król-Duch miał być zobrazowaniem historii rozwoju Polski.

Że już dawniej żyła w Słowackim chęć wcielenia w poezję dziejów narodu polskiego — o tem świadczą zupełnie wyraźnie takie utwory, jak „Balladyna“, „Lilla Weneda“, jak ten cały za-

mierzony, ale nie wykonany cykl „sześciu kronik dramatycznych“. Ta sama myśl powróciła z nową siłą do poety w ostatnich latach jego twórczości, by znaleźć wyraz dla siebie właśnie w „Królu-Duchu“. Tylko teraz wcielenie w poezję dziejów narodu polskiego miało być inne. Nie kronika dramatyczna w rodzaju „Balladyny“ miała być dlań szatą — ale opowieść o tem, jak od wieków najrozmaitsze postacie przybierał na się Król-Duch polski.

Dla urzeczywistnienia swego pomysłu sięgnął Słowacki do pomocy filozofji Platona, wzięwszy od niego teorję o ideach.

W swęj „idealnej“ nauce Platon twierdził, że wszelki kształt, wszelka forma ziemiska jest niedoskonałem odbiciem doskonałych pierwowzorów, znajdujących się gdzieś ponad ziemią—w świecie idei. Z tego świata idei wszystko wzięło swój początek i do niego wszystko w swym ostatecznym celu zmierza. Człowiek — jako jedna z licznych niedoskonałych form ziemskich — również ma swój pierwowzór idealny, ku któremu dąży. Aby się z nim połączyć ostatecznie, musi człowiek w swym rozwoju umierać, wcielać się nanowo w kształt inny—coraz doskonalszy. To umieranie i wcielanie się powtarza się dotąd, dopóki wreszcie człowiek nie stanie się doskonałym—dopóki nie powróci i nie połączy się nazawsze ze swą ideą.

Taką teorję tak zwanej metempsychozy zapożyczył od Platona Słowacki i przeniósł ją do swego utworu.

Mieliśmy więc w „Królu-Duchu“ być świadkami stopniowego doskonalenia się i szeregu wcieleń ducha Polski, jako narodu. Poeta jednak utworu swego, zamierzonego na wielką skalę, nie skończył. Mamy tylko całkowitych pięć rapsodów, luźne fragmenty dalszych i krótki urywek planu utworu.

Król-Duch Polski występuje przed nami w pierwszym wcieleniu jako Popiel — syn Rozy Wenedy, zapłodnionej przez popioły bohaterów wenedyjskich; z dalszych wcieleń mamy jeszcze Piasta, Mieczysława i Bolesława Śmiałego — i na tem urywa się poemat, przemieniając się w luźne tylko fragmenty.

Na tem zakończymy przegląd twórczości Słowackiego.

Byliśmy świadkami tych wszystkich przeobrażeń, przez jakie przeszła twórczość Słowackiego. Widzieliśmy, jak w Krzemieńcu

poczęła się kształtować dziecięca jeszcze dusza poety; jak urabiała i rozwijała się w Wilnie i w Warszawie, jak wreszcie rozkwit swój osiągnęła na obczyźnie.

Pierwsze lata twórczości Słowackiego — to okres szukania drogi. Poeta jeszcze nie jest tutaj sobą, przysłuchuje się głosom innym, donioślejszym, poddaje się z łatwością wpływom — i te wszystkie przeżycia i myśli znajdują dla siebie odzwierciedlenie w utworach młodzieńczych Słowackiego. Króluje w nich niepodzielnie prawie bajronizm, przemawiający najżywiej do poety, jako najbardziej pokrewny usposobieniu jego rodzaj poezji.

Potem widzimy stopniowe wyzwalenie się z tych wpływów, których resztki widoczne będą jeszcze wyraźnie w „Kordjanie“. Ten utwór jest słupem granicznym pomiędzy pierwszym i drugim okresem twórczości Słowackiego. I w tym utworze po raz pierwszy zadrga głośno nowy ton w poetyckiej lutni — patryjotyzm. W rozmaitych postaciach motyw patryjotyczny teraz już zajmie najpierwsze miejsce w całej twórczości Słowackiego, szukając dla siebie wyrazu bądź w dramacie, bądź w poematach i w prozie, bądź wreszcie w krótkich wierszach. Spotykamy się tu z dążeniem poety do stworzenia cyklu dramatów narodowych, których — niestety — nie mamy w całości.

Szereg utworów, noszących wyraźną barwę patryjotyczną, przeplacie poeta wstawkami lirycznymi, jak „W Szwajcarji“, „Ojciec zadżumionych“. Ale to będą wstawki tylko, bo myśl poety zaprzągnięta została całkowicie prawie tematami o wspomnianem tylko co zabarwieniu. Ono zaznaczać się będzie nawet w ostatnim okresie twórczości Słowackiego, w okresie mistycyzmu, i wyciśnie swe piętno na „Królu-Duchu“.

Pomimowoli następuje się samo pytanie: czemu, wówczas, gdy Mickiewicz twórczość swą zamknął arcydziełem — epopę narodową — czemu Słowacki nie dał nietylko epopoi, ale nawet jej próby, jej zamiaru?

I tu zbliżyliśmy się bezpośrednio do tego, co stanowi zasadniczą różnicę w twórczości dwóch naszych wieszczów.

Wyobraźnia artysty-twórcy może być dwojaka: plastyczna, albo rozlewna, czyli tak zwana impresjonistyczna. Artysta, obdarzony pierwszym rodzajem wyobraźni, sięga po tematy do życia

realnego, rzeczywistego; tematy te ujmuje w sposób prosty, podając niejako kontroli pracę swej wyobraźni. Takim artystą był Mickiewicz. Ścisła łączność z życiem, prostota w ujęciu i opracowywaniu tematów — oto, jakieśmy już w swoim czasie zaznaczyli, najbardziej charakterystyczna cecha twórczości Mickiewicza.

Innym zupełnie jest rodzaj wyobraźni rozlewnej, impresjonistycznej. Tu ona, ta wyobraźnia, panuje nad tworzącym artystą, nie on nad nią. Tu nie życie realne, ale świat poczęty w fantazji poety, daje mu tematy. Tak jest u Słowackiego.

„Ile razy zetknę się z rzeczywistemi rzeczami — opadają mi skrzydła“ — spowiada się przed Krasińskim poeta. „Zakończ się w marach, co błyszczą“ — daje w innym miejscu radę. Czy mógł więc Słowacki przy takim traktowaniu rzeczywistości zwrócić się do życia realnego i zaczerpnąć zeń koniecznej dla epopei treści? — Oczywiście — nie. On wolał żyć w swoim własnym, przez siebie samego stworzonym świecie, obcym zupełnie wszystkiemu, co tchnie prostotą i przeciętnością.

Zresztą spokój, nieodzowny warunek twórczości epickiej, był w zupełnej niezgodzie z nierówną, czasami porywczą naturą Słowackiego. Nie spokój epicki, ale liryzm — czasami rzewny i melancholijny, czasami burzliwy, wulkaniczny — odpowiadał nastrojom poety. W tych lirycznych wylewach umiał kojarzyć Słowacki z poezją pierwiastki innych sztuk pięknych — muzyki i malarstwa przede wszystkim. Dźwięczny, melodyjny, prawdziwej piękności wiersz zespalał się w jedno z przepychem obrazów malarskich, czego dowód tak świetny mamy w „W Szwajcarji“.

Jednak — pomimo całego bogactwa — poezja Słowackiego nieoceniona była za życia poety, niedoceniana i długi czas niezrozumiana i nieodczuta po jego śmierci. Czuł i rozumiał ją najlepiej ze współczesnych jeden może Krasiński, oddający jej hołd należny w swojej rozprawie o twórczości Słowackiego.

To niezrozumienie wytłomaczyć da się właśnie rodzajem geniuszu poetyckiego Słowackiego. Rozbrat z rzeczywistością, obcowanie w nieznanym świecie fantazji, oryginalność w ujęciu tematów — to wszystko oddalało poetę od współczesnych, których wyprzedził o wiele, wiele lat. Dopiero dzień dzisiejszy rozejrzał się w bogatym skarbcu, odnalazł i pokazał światu utajone w nim dziwy.

Słowacki dobrze zdawał sobie sprawę z tego, że nie jest on poetą, odpowiadającym swemu pokoleniu. W wierszu, zatytułowanym „Testament mój“, mówi o tem dość wyraźnie. Obcym czuje się wśród współczesnych — i niczego od nich nie żąda. Zwraca się on raczej ku przeszłości.

„Ale kiedyś o smętnych losach zadumany
 Mojej biednej ojczyzny — przyzna, kto szlachetny,
 Że płaszcz na moim duchu był nie wyżebrany,
 Lecz świetnościami dawnych moich przodków świetny“.

I, rozumiejąc to stanowisko swoje, wiedział poeta, że — choć odejdzie tak cicho, „jak duch, gdy odlata“ — jednak przecie twórcza praca jego nie zostanie bezpłodną.

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

Mógł powiedzieć o sobie poeta w „Beniowskim“: „moje będzie za grobem zwycięstwo“, bo tryumf nad czującymi duszami polskimi odniósł naprawdę za grobem — dopiero po śmierci.

IV.

Zygmunt Krasiński.

Zygmunt Krasiński urodził się dn. 19 lutego 1812 r. w Paryżu, jako syn generała Wincentego Krasińskiego i Marji ks. Radziwiłłówny z domu. Wkrótce po urodzeniu rodzice przewieźli niemowlę do kraju, do Warszawy. Pierwszym nauczycielem małego Zygmunta był Józef Korzeniowski, który wówczas świeżo ukończył liceum krzemienieckie. O usposobieniu, charakterze i zdolnościach małego Krasińskiego świadczy ustęp z listu Korzeniowskiego, który w tych słowach komunikował generałowi Wincentemu Krasińskiemu o postępach syna: „Uczy się dziecko dobrze i z ochotą, przytem wesołe, je dobrze, skacze jeszcze lepiej, śpiewa z arfą, brzęczy pałaszem, rezonuje (nb. sam na sam zemną) o polityce i moralności; słowem mam tu w minjaturze trubadura i rycerza, aktora i filozofa“.

Ta krótka, ale dobitna charakterystyka 8-mio letniego wówczas chłopca rzuca wyraźne światło na pewien już zarysowujący się kierunek, w jakim później pójść miało kształtowanie się charakteru Krasińskiego. W istocie, to określenie Korzeniowskiego: „trubadur i rycerz, aktor i filozof“ można będzie z małemi tylko zastrzeżeniami zastosować i do późniejszej oceny twórczości Krasińskiego.

Od wczesnej młodości podczas pobytu w Warszawie zaczynały działać na Krasińskiego dwa wpływy. Jeden — to wpływ ojca, który troszczył się bardzo nie tylko o odpowiednie wychowanie i wykształcenie syna, ale też i o nadanie jego poglądom odpowiedniego kierunku, zgodnego z poglądami samego generała Wincentego. Jakie to były poglądy — przekonamy się o tem wkrótce. Zaś drugim wpływem był wpływ otoczenia salonu Krasińskich w Warszawie, który — jak pamiętamy — odtworzył Mickiewicz w III cz. „Dziadów“ („Salon warszawski“).

Na sobotnich zebraniach w domu Krasińskich bywali stałymi gośćmi Osiński, Lelewel, Linde, Koźmian, Dmochowski, Odyniec, Fredro, Brodziński — słowem ci wszyscy, którzy w dziejach nie tylko walki pseudoklasyków z romantykami, ale wogóle w dziejach ówczesnej myśli polskiej odgrywali rolę wybitną. Z tymi ludźmi stykał się młody Zygmunt Krasiński i — odznaczając się od dzieciństwa naturą subtelną, wrażliwą — łatwo poddawał się wpływom, promieniującym z salonu generała Wincentego.

W 1826 r. wstąpił Krasiński do jednej z wyższych klas liceum Lindego, a w 1828 r. do uniwersytetu. Po rocznym pobycie w uniwersytecie warszawskim zaszedł w życiu Krasińskiego fakt, który miał dlań znaczenie przełomowe.

W marcu 1829 r. umarł w Warszawie senator wojewoda Piotr Bieliński, prezes sądu sejmowego, jaki miał miejsce w Warszawie w r. 1827.

Ów sąd sejmowy zwołany został przez cesarza Mikołaja I-go dla wydania wyroku w sprawie ósmiu członków Towarzystwa patriotycznego, oskarżonych o zbrodnię stanu za związek z dekabrystami petersburskimi. Opinia społeczeństwa warszawskiego stanęła zupełnie otwarcie po stronie oskarżonych. Zaś z Petersburga szły dyrektywy całkiem odmienne. W gronie sądujących

był i generał Wincenty Krasiński. Kiedy wreszcie przyszło do wydania wyroku — wszyscy członkowie sądu wypowiedzieli się jednomyślnie za zupełnem uwolnieniem podsądnych od zarzutu zbrodni stanu; jeden tylko generał Wincenty Krasiński głosował za karą śmierci.

Takie stanowisko generała Krasińskiego oburzyło opinię polską. Wielu stałych gości salonu Krasińskich zaprzestało zupełnie bywać u nich; ogół z niechęcią odwrócił się od generała. Taką zmianę stosunku ogółu do ojca musiał — rzecz prosta — widzieć i odczuwać syn i musiał boleć nad tem, choć w ukryciu. Kiedy zaś w pogrzebie Bielińskiego postanowiła manifestacyjnie wziąć udział cała Warszawa — i młodzież uniwersytecka uchwaliła przerwać w dzień pogrzebu wykłady i pójść za trumną zasłużonego prezesa sądu. I w istocie, dnia tego pustkami świeciły aule uniwersyteckie; z całego grona studentów jeden tylko Zygmunt Krasiński zjawił się dnia tego na wykłady, co zrobić musiał wbrew własnej woli wobec kategorycznego żądania ojca.

Na drugi dzień za wyłamanie się od powziętej uchwały Zygmunt Krasiński został przez kolegów potępiony, przyczem jeden z nich znieważył go czynnie. Wobec tego dalsze pozostawanie na uniwersytecie stało się niemożliwem. Krasiński wyjechał z Warszawy i lata 1829 i 1830 spędził w Genewie. Cały czas pobytu w Szwajcarji poświęcił Krasiński pracy nad sobą, dodając jednocześnie do skromnego dorobku literackiego z czasów warszawskich nowe utwory, równie nieznaczej wartości, jak tamte. W Genewie poznał się Krasiński z Mickiewiczem i razem z nim i z Odyńcem odbył wycieczkę po Szwajcarji.

Jesienią 1830 r. pojechał Krasiński do Włoch, gdzie spędził parę miesięcy by w marcu 1831 r. powrócił znowu do Genewy na roczny pobyt. Zaprzyjaźnił się teraz z anglikiem, Reev'em, z którym dłuższy czas jeszcze po rozstaniu korespondował stale, zwierając mu się ze swych pomysłów literacko-filozoficznych.

Na początku 1832 r. generał Wincenty Krasiński wezwał syna do powrotu do kraju, skąd — po krótkim pobycie w Warszawie i rodzinnym majątku Krasińskich, Opinogórze — zawiózł syna do Petersburga. Pobyt w Petersburgu połączony z przedstawianiem się cesarzowi i zakusami o pozyskanie dla rządu Zygmunta Kra-

sińskiego — był dla poety ciężką udręką, o której później opowie w swoim utworze, „Pokusie“. W Petersburgu poznał poeta swą przyszłą żonę, hrabiankę Elżbietę Branicką.

Po wyjeździe z Petersburga skierował się Krasiński do Wiednia w towarzystwie przyjaciela swego, Danielewicza. Podczas pobytu w Wiedniu napisał Krasiński pierwszy swój genialny utwór — „Nieboską komedję“ — wydany bezimiennie. Większość utworów swych, zwłaszcza po roku 1833 wydawał poeta bez umieszczania swego nazwiska. Robił to w obawie przed ojcem, któremu ten lub inny pomysł, ta lub inna idea, wyrażona w utworze, mogły się nie podobać. Tak silny był wpływ generała Wincentego Krasińskiego na syna już nawet w okresie jego zupełnej dojrzałości twórczej.

W Wiedniu Krasiński poważnie zapadł na zdrowiu — męczyła go przedewszystkiem choroba oczu, zmuszająca poetę do spędzania całych dni nieraz w ciemnym zupełnie pokoju. Cierpienia fizyczne położyły swe piętno na charakterze i wykonaniu „Nieboskiej komedji“, o czem szczegółowiej jeszcze będzie mowa przy rozbiorze tego utworu.

Z Wiednia wyjechał Krasiński do Włoch, gdzie w Rzymie zaczął pisać drugi genialny utwór — „Irydjona“. W Rzymie też zaprzyjaźnił się ze Słowackim, z którym spędził wiele chwil wśród ruin wiecznego miasta na wzniosłych, natchnionych rozmowach.

Z Rzymu udał się poeta do Florencji, a stamtąd do Graefenbergu na kurację, pozostając odtąd w Niemczech do 1838 r. W czerwcu tego roku po sześcioletniej prawie nieobecności wrócił na czas krótki do kraju, poczem w listopadzie wrócił znowu do Włoch. Na podróżach zagranicą spędził Krasiński kilka lat, poświęcając swój czas studjom filozoficznym przeważnie i pisaniu utworów, wśród których po „Irydjonie“ pierwsze miejsce zajął wydany w 1843 r. „Przedświt“ i wślad za nim „Psalmy przyszłości“.

W lipcu 1843 r. ożenił się poeta w Dreźnie z Elżbietą Branicką. Już jako żonaty w dalszym ciągu spędza czas na podróżach zagranicznych, poddając się coraz kuracji, jakiej wymagało nadwątlone i z każdym rokiem gorsze zdrowie peety. Zastosowane w 1850 r. przez lekarzy kąpiele morskie zaszkodziły tylko

poecie, zmuszając go do udania się po poradę do Heidelbergu i Badenu. W dwóch tych miastach naprzemian przebywał poeta aż do 1856 r.

Sprawy majątkowe rodzinne sprowadziły Krasińskiego w 1857 r. do Paryża. Tymczasem stan zdrowia pogarszał się stale. Pojechał jeszcze po ratunek Krasiński w 1858 r. do Drezna, ale ratunku tego już nie znalazł. Wrócił do Paryża, gdzie też umarł dnia 23 lutego 1859 r.

Zwłoki poety sprowadzone zostały do Warszawy, później zaś przewieziono je i pochowano w grobach rodzinnych Krasińskich w Opinogórze, w płockiem.

Twórczość swą rozpoczął Krasiński wcześniej. Już jako młodzieniec podczas pobytu w Warszawie próbował pióra. Wychodziły z pod tego pióra utwory, nacechowane wyraźnymi wpływami dwóch największych pisarzy angielskich—Byrona i Waltera Scotta. Przejmował się nimi wrażliwy poeta żywo i tworzył swe niby historyczne powieści.

Uwydatnia się w tej młodzieńczej twórczości Krasińskiego wyraźna różnica pomiędzy nim i jego poprzednikami — Mickiewiczem i Słowackim. O ile pierwsze próby tych dwóch wieszczów—choć niedoskonałe—niosły już zapowiedź prawdziwych talentów—o tyle w próbach twórczych Krasińskiego zapowiedzi takiej nie było ani śladu. Dlatego też zjawienie się „Nieboskiej komedji“, utworu genialnego, jest prawdziwą niespodzianką. Poprzedziły to zjawienie się długa praca i gruntowne zaznajamianie się z odpowiednim materiałem.

Podczas pobytu swego zagranicą dowiedział się Krasiński o powstaniu listopadowem i jego upadku. Jakim był stosunek poety do ruchu powstaniowego — świadczy o tem urywek z listu do ojca: „Położenie Polaka jest gorzkie na każdym punkcie ziemi. Żeby im Pan Bóg nie pamiętał tej ich rewolucji. Ta zgubiła nas i nadzieje nasze i wszystko“. Jeżeli uprzytomnimy sobie stałą zależność i uległość poety wobec ojca i jego poglądów — zrozumiemy, że innego stanowiska zająć poeta nie mógł.

Rozczarowawszy się w powstaniu i jego przywódcach, zwrócił się Krasiński ku innym zagadnieniom—już nie ściśle polskim,

ale rozleglejszym, obejmującym całą ludzkość. Rozlegające się coraz donośniej na całym obszarze Europy dalekie echa Wielkiej Rewolucji francuskiej w postaci coraz to nowych wybuchowych protestów przeciwko istniejącemu porządkowi rzeczy w państwach i społeczeństwach—zwróciły na siebie uwagę Krasińskiego.

Zaczyna teraz nasz poeta czytać dzieła, odnoszące się do rewolucyjnych ruchów, zagłębia się w istotę zagadnień społecznych, przede wszystkim zaś zastanawia go sprawa zasadnicza — walka klas roboczych z kapitalizmem. We wszystkich tych dziełach znajduje Krasiński potwierdzenie dla własnej myśli, mianowicie, że warunki, w jakich żyły ówczesne społeczeństwa, dłużej utrzymać się nie będą mogły i będą musiały ustąpić miejsca nowym formom życia społecznego.

Choroba oczu, zmuszająca poetę do pozostawania w ciemnym pokoju sam na sam z myślą własną, sprzyja do pogłębienia zagadnień, interesujących wówczas Krasińskiego. Powoli zaczyna układać się pomysł utworu, osnutego właśnie na tle zagadnień społecznych—pomysł „**Nieboskiej komedji**“.

Kradnąc poprostu czas, kiedy mógł poeta korzystać ze światła dziennego, przelewa myśli swe na papier i w listopadzie 1833 r. ma już skończoną „Nieboską komedję“.

W liście do Gaszyńskiego tak zwierza się przed przyjacielem Krasiński: „Teraz ci powiem coś, ale żądam od ciebie najświętszego słowa przyjaźni, że nikomu, bez wyjątku, nie powiesz nic o tem. Mam dramat, dotyczący się rzeczy wieku naszego; walka w nim dwóch pryncypiów: arystokracji i demokracji; tytuł „Mąż“. Prześlę ci manuskrypt; nie wątpię, że zyski będą, bądź łaskaw je przyjąć od przyjaciela. Rzeczą, sądzę, dobrze napisaną. Jest to obrona tego, na co się targa wielu hołyszów: religii i chwały przeszłości. Bezimiennie powinno być wydrukowane; nikt nie powinien domyśleć się autora“.

Widzimy stąd, że pierwotnie „Nieboska komedja“ miała mieć tytuł inny i że poecie chodziło przede wszystkim o zupełną bezimiennność autora. W druku ukazała się „Nieboska komedja“ dopiero w kwietniu 1835 r.

Aby poznać dokładnie to genialne dzieło młodego, bo 21-letniego poety, trzeba choć pokrótce rzucić okiem na jedną, naj-

popularniejszą wówczas doktrynę socjalną, która stała się podwaliną dramatu społecznego, zawartego w „Nieboskiej komedji“. Doktryną tą był Saint-Simonizm, nazwany tak dzięki swemu twórcy, Saint-Simon'owi.

Nowa ta teoria socjalna zakładała nowe podwaliny pod przyszłe społeczeństwo. Uznawała ona trzy gałęzie w pracy ducha i umysłu ludzkiego, mianowicie: przemysł, wiedzę i sztuki piękne. Odpowiednio do tego ludzkość cała podzielona była na trzy zasadnicze warstwy: przemysłowców, uczonych i artystów. Władza miała być w tem nowem społeczeństwie dwojaka: duchowa i świecka. Pierwsza spocznie w rękach uczonych, druga — przemysłowców, uczonych i artystów. Nowe społeczeństwo posiadać będzie nową religję. Chrześcijaństwo przeżyło się i musi ustąpić miejsca nowej religji, która będzie religją społeczną, gdyż da wyraz wszelkim społecznym dążeniom i potrzebom. Każdy członek społeczeństwa będzie miał wydzielone sobie odpowiednie miejsca stosownie do swego uzdolnienia. Równości absolutnej wszystkich być nie może, gdyż staje temu na przeszkodzie indywidualny talent poszczególnych jednostek.

Tak w najogólniejszych zarysach przedstawia się doktryna Saint-Simonistyczna.

Krasińskiemu nie była ona obcą i ją też wcielił do swej „Nieboskiej komedji“, przeciwstawiając przeszłość (arystokrację) przyszłości (demokracji) i każąc zmierzyć się dwóm przedstawicielom tych różnych obozów — hrabiemu Henrykowi i Pankracemu.

Przyjrzyjmy się teraz utworowi naszego poety zbliska.

„Nieboska komedja“ składa się z czterech części, poprzedzanych krótkimi wstępami, będącemi niejako streszczeniem tego, co w pełniejszych obrazach poeta rozwija w samym utworze. Logicznie jednak możnaby podzielić „Nieboską komedję“ na dwie zasadnicze części: pierwsza (obejmująca w podziale Krasińskiego I i II części) jest historją hr. Henryka, jako męża i ojca, a więc jest dramatem w ciasnym dość zakresie, dramatem rodzinnym; druga (obejmująca III i IV części) zaznajamia nas z nowem społeczeństwem i daje nam obraz walki przeszłości z przyszłością — jest więc dramatem społecznym, ogólnym.

Pierwsza część (w podziale poety) „Nieboskiej komedji“ daje nam poznać jednego z bohaterów, hrabiego Henryka. Odrazu, w pierwszych słowach, jakie wymawia, odsłania hr. Henryk przed nami swą duszę. Widzimy go, jak „zstępuje do ziemskich ślubów“, poślubiając ukochaną kobietę. To określenie „zstąpiłem“ daje nam pojęcie o tem, że hr. Henryk dotychczas był gdzieś nad ziemią, na jakichś wyżynach, z których musiał zstąpić, by po ziemsku połączyć się węzłem małżeńskim.

Czego szuka w poślubionej przez się kobiecie hr. Henryk?— „Wiecznie, wiecznie będziesz pieśnią moją — mówi on do żony zaraz po ślubie. Żona jednak innemi oczyma patrzy na ten związek; patrzy po ziemsku: „Będę wierną żoną tobie, jako matka mówiła, jako serce mówi“.

Dwie sceny—a już jesteśmy świadkami zawiązku dramatu. Mąż, poeta, przebywający nad ziemią, chciałby znaleźć w swej żonie wcielenie poetyckiego ideału—pieśni; żona nie rozumie go, inaczej zupełnie traktuje sprawę połączenia dwojga istot na ślubnym kobiercu. To wzajemne niezrozumienie się już przygotowuje nas do dramatu rodzinnego, który w istocie zaraz rozgrywać się zacznie. Bo oto mąż nie zapomniał o swej dawnej kochance, o swym poetyckim ideale. Zjawia mu się w sennem widzeniu pod postacią Dziewicy, wyrzucającej mu zdradę.

Hr. Henryk przez chwilę walczy z sobą: zostać przy żonie i spać obok niej „snem fabrykanta Niemca przy żonie Niemce“—czy też powrócić do swych dawnych państw, marzonych w krainie poezji. Coś trzeba wybrać, coś trzeba poświęcić. Hr. Henryk poświęca żonę — rzuca dom i idzie za głosem Dziewicy, dawnej kochanki. Kiedy za radą Anioła-Stróża powróci do domu—już nie zastanie swej żony. Dostała obłędu — odwieziono ją do domu obłąkanych. I tam, w domu obłąkanych, następuje scena pożegnania męża z żoną—pożegnania na zawsze, gdyż żona umiera, mając na ustach pełne miłości słowa: „Dobrze mi, bo umieram przy tobie“.

Część druga „Nieboskiej komedji“ — to połączenie poetyckiego wymysłu z osobistymi wspomnieniami Krasińskiego z lat dziecińczych. Mały Orcio, dziecko wrażliwe, przeczulone, chorowite—to autoportret poety. Hr. Henryk i Orcio przy grobie mat-

ki—to Wincenty Krasiński i Zygmunt na cmentarzu w Opinogórze. Jednak po za temi wspomnieniami mamy jeszcze w drugiej części przyczynek znamienny do charakterystyki hr. Henryka.

Błądząc w wąwozie pomiędzy górami, hr. Henryk w chwili refleksji zagląda w duszę własną. I cóż w sobie znajduje? — „Odkryłem próżnię grobową w sercu mojem — znam wszystkie uczucia po imieniu, a żadnej żądzy, żadnej wiary, miłości niema we mnie“...

A kiedy Anioł-Stróż nawoływać go będzie do ukochania bliźnich — hr. Henryk miłości takiej nie potrafi wzbudzić w sobie. Nie czas wreszcie na wywoływanie nowych uczuć, bo zbliżyła się chwila, w której hr. Henryk będzie musiał stanąć do walki „z kilkoma ludźmi przeciwko wielu ludziom“. Ta nieumotywowana zapowiedź walki stanowi przejście i formalne tylko (bo nie wypływające logicznie z poprzednich części) połączenie III części „Nieboskiej komedji“ z I-szą i II-gą. Tutaj kończy się dramat rodzinny hr. Henryka, a zaczyna społeczny.

We wstępie do III cz. daje nam poeta zwięzłą, krótką, ale niezwykle dobitną charakterystykę nowego społeczeństwa z Pankracym na czele. Tłum ludzi wynędzniałych „ze znojem na czole, z rozczuchranemi włosy, w łachmanach, z spiekłemi twarzami, z dłońmi pomarszczonemi od trudu“ — to tłum tych, co walczyć będą za chwilę w imię przyszłości. A wśród nich, wywyższony po nad tłum, góruje ich przywódca, Pankracy.

„Głos jego przeciągły, ostry, wyraźny — każde słowo rozeznasz, zrozumiesz — ruchy jego powolne, łatwe, wtórują słowom, jak muzyka pieśni — czoło wysokie, przestronne, włosy jednego na czaszce niemasz, wszystkie wypadły stracone myślami — skóra przyschła do czaszki, do liców, żółtawo się wcina pomiędzy koście i muszkuły — a od skroni broda czarna wieńcem twarz opasuje — nigdy krwi, nigdy zmiennej barwy na licach — oczy niewzruszone, wlepione w słuchaczy — chwili jednej zwątpienia, pomieszania nie dojrzeć“...

Takim jest wygląd zewnętrzny przeciwnika hr. Henryka. Już z tego ustępu zrozumieć łatwo jego charakter. Pankracy — nieugięty wódz tłumów, to bezwzględny bojownik w walce o przyszłość.

I tak, jak hr. Henryk w pierwszych słowach, jakie wyrzekł, odsłonił przed nami swą duszę — taksamo odsłania ją Pankracy w pierwszym swym monologu.

W namiocie, w którym przed chwilą ucztował tłum podwładnych Pankracego, ten wódz zadaje sobie pytanie, czy ci wszyscy uczujący i hałasujący zrozumieli „koniec drogi, u początku której hałasują“. I odpowiada sobie okrzykiem: „Ach, servile imitatorum pecus“ — służalcze stado naśladowców... A więc odrazu spowiada się przed samym sobą Pankracy z braku wiary w świadomą, celową dążność tych tłumów.

I potem jeszcze, rozmyślając o hr. Henryku, który Pankracemu „na zawadzie stoi“ — zawaha się przez chwilę, czy jego myśl, której broni i którą w czyn wcielić pragnie — jest naprawdę wielką; czy może jest ona tylko złudzeniem...

Kulminacyjnym punktem części III-ej, a może nawet i całej „Nieboskiej komedji“, jest ostatnia scena tej części, kiedy to do zamku hr. Henryka przychodzi Pankracy, by w słownem porozumieniu się znaleźć rozwiązanie rozpoczętego dramatu.

Zarysowane mamy w tej scenie w sposób niezwykle dobitny różnice poglądów, dzielących przywódców dwóch obozów, które za chwilę mają stoczyć z sobą rozstrzygającą, ostateczną — orężną walkę.

Hr. Henryk widzi w Pankracym jedynie człowieka „bez imienia, bez przodków, bez anioła stróża — co wydobyl się z nicości“... I taki człowiek miałby zwyciężyć wodza arystokracji; by na gruzach przeszłości budować nowy nieznany i tak obcy hr. Henrykowi gmach! Na to duma rodowa i godność osobista hr. Henryka nie pozwoli nigdy. Pankracy zaś traktuje swego przeciwnika, jako „ostatniego hrabiego“. To wszystko, co dla wodza arystokracji jest świętością — tarcze herbowe, blade twarze antenatów, wyglądające za starych portretów w złotych ramach — to wszystko dla Pankracego jest „językiem umarłym“. On ma inne zupełnie ideały — tak sprzeczne z ideałami hr. Henryka.

Pankracy pewien jest zwycięstwa — chciałby oszczędzić hr. Henrykowi hańbiącej klęski. „Wstań, porzuć dom i chodź za mną“ — stara się przekonać przeciwnika i w sposób pokojowy zakończyć spór, przeciagnawszy go na swą stronę. Hr. Henryk,

dumny, na szablę swą zdaje rozstrzygnięcie walki. Niepogodzeni, nie osiągnąwszy porozumienia, rozchodzą się przeciwnicy, by w następnej części stanąć do walki.

Obraz tej walki daje nam poeta w IV-tej i ostatniej części „Nieboskiej komedji“.

W katedrze, w zamku Ś-tej Trójcy, zebrał się cały obóz arystokratyczny z hr. Henrykiem na czele. Rozpoczyna się walka na śmierć i życie. Arystokraci giną jeden za drugim—zostaje tylko hr. Henryk z jedynym wiernym towarzyszem, starym sługą, Jakóbem. Ale kiedy i ten ostatni przyjaciel—ranny—umiera ze słowami przekleństwa dla swego pana—hr. Henryk rzuca się w przepaść z okrzykiem: „Poezjo, bądź mi przeklęta, jako i ja sam będę na wieki!“

Teraz pozostali tylko zwycięscy. Teraz już Pankracy — wolny od przeciwników — śmiało może zatknąć sztandar nowego społeczeństwa na gruzach pogrzebanej arystokracji. Ale zwycięstwo Pankracego jest tylko chwilowe. On wie, on czuje, że skończyła się dopiero połowa drogi. Teraz — po pracy burzycielskiej trzeba zacząć pracę twórczą: „inaczej dzieło zniszczenia odkupionem nie jest“. By je odkupić, by zacząć tworzyć — na to Pankracemu brak sił. I w tej chwili właśnie wysoko, wysoko na niebie zjawia mu się znak dziwny: to Chrystus „oburącz oparty na krzyżu, jak na szabli Mściciel. Ze splecionych piorunów korona cierniowa“... Zapatrzonej w zjawę, Pankracy umiera ze słowami: „Galilae vicisti“. „Galilejczyku, zwyciężyłeś“...

Taka jest w ogólnych zarysach treść „Nieboskiej komedji“.

Podjął tu Krasiński zadanie olbrzymie. Przeciwstawił sobie dwa odłamy, na które rozpada się ludzkość cała, kazał przeszłości walczyć z przyszłością i dał odpowiedź, jakim będzie rezultat tej walki. Tak więc — choć z osobistościami żywymi mamy do czynienia w utworze — jednakże na „Nieboską komedję“ patrzeć musimy jako na dramat nie jednostek, ale dramat idei.

Rzućmy jeszcze okiem na przedstawicieli tych idei — na hr. Henryka i Pankracego.

Uosobienie arystokracji — hr. Henryk — wiecznie poetyzujący, wiecznie układający dramaty, lubujący się w wyszukanych, niezwykłych sytuacjach — niema ani wiary w siebie samego, ani też w możliwość zwycięstwa idei, której broni. W chwilach samopo-

czucia odkrywa „próżnię grobową“ w sercu swoim. On zna wszystkie uczucia, ale tylko z imienia — żadnego z nich nie nosi w swej piersi. Stał — jak powiada Krasiński — „w obronie tego, na co się targa wielu hołyszów: religji i chwały przeszłości“; ale z drugiej strony wie, że tej bronionej przez siebie przeszłości, tej arystokracji „należy się kara, a po karze niepamięć“.

Kiedy stanie przed hr. Henrykiem Pankracy — wódz arystokratów uświadomi sobie jasno, że o kompromisie, o polubownej ugodzie nie może być między nimi mowy, bo demokratom chodzi o „zmianę plemienia“ przedewszystkiem. On plemienia tego broni zaciekle i kiedy zostanie sam, kiedy będzie miał do wyboru albo uchylenie czoła przed zwycięskim Pankracym, albo samobójczą śmierć — wybierze to drugie i rzuci się w przepaść. W przeblasku świadomości powie sobie, że „aniołem być nie warto, człowiekiem nie warto — trza być Bogiem, lub nicością“... Na to, by wznieść się do boskiej potęgi — brakło hr. Henrykowi sił; pozostała mu nicość, do której przeszedł, przekląwszy to, co było jego istotnym dramatem — poezję.

Poezja, nieumiejętność traktowania realnie życia, wieczna pogoń za złudną marą — to była tajemnica jego dramatu rodzinnego (w I i II cz. „Nieboskiej komedji“), to była istotna przyczyna jego tragedji, jako działacza społecznego (Cz. III i IV).

Wódz obozu przeciwnego — wcielenie hasel demokratycznych — Pankracy stoi na przeciwległym biegunie. W nim niema ani odrobiny tych poetycznych wzlotów, jakie cechują hr. Henryka. Pankracy na życie patrzy trzeźwo, chce je wykorzystać dla tych celów, jakie stały się ideałem jego i tych tłumów, którym przewodził.

Jakież były te ideały?

Oto przedewszystkiem i wyłącznie prawie zniszczenie tej „religji i chwały przeszłości“, której bronił hr. Henryk. To był cel najbliższy i — trzeba to powiedzieć — dość łatwy do osiągnięcia. Za Pankracym, posłuszne na jego skinienie stały tłumy całe, któremi nie mógł poszczycić się hr. Henryk. Te tłumy, żadne chleba i uciechy, ważyły się na wszystko, nie przebierały w środkach, zmierzających do osiągnięcia celu.

Ale po za tym najbliższym celem krył się inny, niewidoczny wyraźnie dla tłumów — jasny dla Pankracego. Oto po za pierwszą

niszczycielską połową drogi szła połowa druga — twórcza, budująca na gruzach przeszłości życie nowe. I to była połowa najważniejsza i bezporównania bardziej trudna, niż pierwsza. Po dojsciu do tej drugiej połowy Pankracy odrazu poczuł się zerem. Wszechwładny i zwycięski wódz tłumów zrozumiał, że — doskonale umiając burzyć i niszczyć — nie miał w sobie siły budowniczego. I jak hr. Henryk przed śmiercią poznał istotę swej tragedji — poznał ją również Pankracy i zginął na łatwo zdobytych, a tak krótkotrwałych laurach zwycięscy.

Jakiż więc koniec dramatu, jakie rozwiązanie walki, toczącej się pomiędzy dwoma wrogami sobie obozami?

Krasiński daje na to odpowiedź w „Nieboskiej komedji“. Nie zwyciężył w walce ani hr. Henryk, ani Pankracy, ten zwycięzca pozorny. Rozstrzyga walkę ktoś trzeci: to Chrystus, który się ukazał na niebie Pankracemu. W tę postać zapatrzony umiera Pankracy, przyznając zwycięstwo Galilejczykowi.

A więc w walce śmiertelnej dwóch olbrzymich obozów, na jakie rozpadła się cała ludzkość, decyduje nie zaciekłość walczących, nie krwawe zapasy — ale miłość chrystusowa, sprawiedliwość i wiara głęboka w Opatrzność. Zwycięscą może być tylko krzyż, nie zaś nóż i trucizna.

Tak rozstrzyga w „Nieboskiej komedji“ to niesłychanie trudne zagadnienie Krasiński. Rozstrzyga je nie jako arystokrata, nie nawidzący demokratycznego tłumu, ale jako poeta chrześcijański, opierający najgłębsze i najtragiczniejsze zagadnienia ludzkości na głębokiej wierze.

To, że takie właśnie zagadnienia poruszył Krasiński w „Nieboskiej komedji“ — to utworowi jego dodaje wielkiego znaczenia w literaturze już nie polskiej tylko, ale w literaturze całego kulturalnego świata. „Nieboska komedja“ jest dramatem nie jednostki, nie jednego społeczeństwa, czy jednego narodu, ale dramatem ogólnoludzkim. To stanowi o jej głębi i jej nieprzemijającym znaczeniu. Jest ono nieprzemijające naprawdę, gdyż walka, której obraz dał nam poeta przed stu blisko laty, trwa jeszcze, jeszcze jest nieskończona i trwać będzie — któż to wie, jak długo...

I gdyby „Nieboska komedja“ napisana była nie po polsku przez polskiego poetę, ale w którymś z innych języków, potężnych

w Europie — z pewnością zajęłaby miejsce obok największych arcydzieł literatury powszechnej.

Podczas pisania „Nieboskiej komedji“ Krasińskiego zajmowała już myśl inna: obok pomysłu ujęcia w dramatyczne ramy tak ogólnego zagadnienia, jak to, jakie mamy w „Nieboskiej“, dojrzywał jednocześnie pomysł inny — „Irydjona“. Mówimy: dojrzywał, gdyż zrodził się niewątpliwie już zaraz po roku 1831.

Powstanie listopadowe, jego przebieg i jego upadek nie mogły nie znaleźć oddźwięku w czującej, tak wrażliwej duszy Krasińskiego. Zależny stale od woli i poglądów ojca, poeta w znanym nam już ustępie jednego z listów zajął w stosunku do powstania i jego przywódców stanowisko dość nieprzychylnie. Ale to nie znaczy wcale, aby tak wielki patrijotyczny czyn miał być obojętnym zupełnie dla poety. Nie — Krasiński czuł tak, jak czuli wszyscy dobrzy polacy; myśl zrzucenia jarzma niewoli musiała dlań być bliską i drogą. Przez wzgląd na ojca nie wypowiadał jej głośno i otwarcie, ale ona w nim żyła.

I ta myśl właśnie podsunęła poecie „Irydjona“, jak Mickiewiczowi — „Konrada Wallenroda“.

Jednakże wprowadzenie w czyn pomysłu, napisanie utworu patrijotycznego z bohaterem, będącym uosobieniem zemsty — to musiało Krasińskiemu nastreżać wiele trudności, przedewszystkiem znowu z racji ciągłego liczenia się z opinią ojca. Już nie tylko apoteozować, ale nawet pochwalić takiego bohatera Krasiński z tych względów właśnie nie mógł. Z drugiej strony jego własne uczucie patrijotyczne nie pozwalało mu na potępienie Irydjona. Po długich wahaniach, po kilkakrotnem zmienianiu pierwotnego planu wybrał Krasiński drogę pośrednią: nie potępił swego bohatera, ale też go nie pochwalił, skazując na czyściec, na powtórną próbę wśród ziemi „mogił i krzyżów“.

„Niniejsza powieść pomysłana jest w trzecim wieku po Chrystusie“ — mówi Krasiński w przypiskach swych do „Irydjona“. I rysuje dalej z prawdziwą znajomością rzeczy ówczesny stan państwa rzymskiego, w którym — jak powiada — „trzy systemata stały obok siebie“. Te trzy systemata — to pogaństwo, chrześcijaństwo i barbarzyństwo. Znajdą one w utworze wyraz swój w ta-

kich postaciach, jak Heliogabal, zniewieściały cesarz, lub w takich środowiskach, jak katakumbowy, chrześcijański, podziemny Rzym i tłum niewolników, żądnych panem et circenses.

Na tle takiego państwa rzymskiego w III wieku po Chrystusie występuje bohater utworu, Irydjon.

Jak w „Nieboskiej komedji“ Henryk i Pankracy — tak w „Irydjonie“ bohater jest wcieleniem pewnej idei i dlatego właśnie należy nań patrzeć jako na takie wcielenie.

Irydjon występuje w utworze pod trzema postaciami: jest on Irydjonem-grekiem, Sygurdem—synem północnej kapłanki i Hieronimem - chrześcijaninem.

Jako grek, przysiągł Irydjon „rozkoszy nie mieć, przywiązania nie znać, litości nie słuchać — ale żyć, by niszczyć“. „Zemsta jest dobrem mojem — w zemście żyć muszę i skonać“ — mówi sam o sobie. Jest więc tu Irydjon uosobieniem żądzy zemsty, palącej się wiecznym płomieniem w piersiach greka, widzącego hańbę ojczyzny, ujarzmionej przez Rzym. Zniszczenie za wszelką cenę potęgi Rzymu i wyzwolenie z jarzma ojczyzny — oto jedyna myśl, jedyny i ostateczny cel życia Irydjona.

Ale obok tego jest Irydjon jeszcze Sygurdem. Po matce wziął naturę skłoną do wzruszeń i do refleksji. Wyznaje sam, że nieraz do oczu jego ciśnię się jad, który „niewiasty nazywają łzami“. Ta skłonność natury Irydjona-Sygurda sprawia, że w pewnych chwilach (np. w końcowym monologu części I-szej) zadaje sobie pytanie, czy słuszną jest droga, którą sobie obrał, czy naprawdę godną poświęcenia i walki jest idea, którą wyznaje.

I wreszcie jest Irydjon jeszcze Hieronimem-chrześcjaninem. Zszedł do podziemnego Rzymu, do katakumb, by wśród chrześcijan zaszcześcić swą ideę. „Ah, hańba tym nazareńczykom, co wolą ginąć, jak bydło, niżli bić się, jak męże!“ Z tych chrześcijan, znoszących w milczeniu i pokorze najsrozsze i najdziksze przesładowania Rzymu, chciałby Irydjon zrobić narzędzie w swych rękach. Chciałby obudzić w nich taką — jaką on sam w piersiach nosi — żądzę zemsty i razem z nimi doprowadzić dzieło zniszczenia Rzymu do skutku.

Chcąc wcielić w czyn ideę zemsty, musiał Irydjon liczyć się koniecznie ze wspomnianymi trzema systematami, stanowiącymi

podstawę państwa rzymskiego. O ile ich — tych podstaw — nie wzruszy — o tyle dalekim będzie od wykonania swego planu. Usypia więc czujność i zyskuje dla siebie Heliogabala, poświęcając dlań cześć swej siostry; zjednywa tłum niewolników obietnicą wolności, wreszcie schodzi do katakumb nie w celu przyjęcia zasad wiary chrześcijańskiej, ale w celu pozyskania i tego — najważniejszego może — czynnika składowego Rzymu dla swych zamiarów.

Jednak ta troistość postaci Irydjona, zwłaszcza ten pierwiastek refleksyjny w jego charakterze mogłyby odwieść go od jego ukochanej, jedynej myśli. Chwile częstych wahań mogłyby doprowadzić go do zaniechania zamiaru. I kto wie, jakim byłby los irydjonowej idei — gdyby nie było przy bohaterze kogoś kto zjawiał się właśnie zawsze w takich chwilach i niweczył refleksje przez podsycanie żądzy czynu. Tym opiekunem Irydjona jest Masynissa.

«Kto się waha — ten urodził się do słów, nie do czynów» — oto hasło pobudki, jaką Irydjonowi daje Masynissa.

O postaci tego opiekuna i przyjaciela Irydjona zaraz po ukazaniu się utworu wypowiedziano szereg różnych zdań. Dociekano, jaką rolę odgrywa Masynissa, czy jest on wogóle potrzebnym. Na te dociekania odpowiedział sam Krasiński w liście do Gaszyńskiego. Określił on charakter i rolę tej postaci w sposób prosty.

„Masynissa — pisze w liście tym poeta — jest to pierwiastek wszechzłego, który ciągle przemienia się koniecznością samego tworzenia na dobre; są to ciemności na dzisiaj, które przestaną być ciemnościami jutro; jest to nic, to zero, niepojęte, okropne, straszne, szatańskie, dopóki go nie znamy, dopóki ono nas otacza tajemnicą nieskończoności, a które co chwila przetwarza się na coś: jak tylko coś powstaje — robi się światło, dźwięk, harmonia. Jest to słowem szatan wszystkich wieków i społeczeństw, wiecznie walczący, wiecznie pobity, w mgłę się rozchodzący, mający jednak chwile swoje piekielne, zbrodnicze, złośliwe“.

Tak więc wcieleniem „szatana wszystkich wieków i społeczeństw“, uosobieniem pierwiastka wszechzłego jest w „Irydjonie“ Masynissa. Zrozumiałem też jest teraz dla nas to przejęcie się Masynissy ideą irydjonową, zmierzającą do zniszczenia Rzy-

mu; zrozumiałem jest i to, że Masynissie tak bardzo chodzi o to, by Irydjon zjednął sobie chrześcijan i ich także pociągnął do walki i zemsty.

Masynissa ma inny cel, niż Irydjon, bo jemu nie chodzi o zemstę greka nad Rzymem. Dla niego cierpienia i pohańbienie uczuć patriotycznych są obojętne zupełnie. Jemu chodzi o samą zemstę, jako taką, jako ideę nieetyczną. On, uosobienie wszechzłego, dąży do tryumfu złego nad dobrem. Wzrok Masynissy szczególnie zwraca się ku katakumbom, jako kolebce pierwiastków dobrych, etycznych—ideałów chrześcijańskich. On przy pomocy Irydjona chciałby tam, do tych katakumb, wprowadzić rozkład; chciałby, żeby chrześcijanie, stając po stronie Irydjona i wypowiadając walkę mściwą Rzymowi, zaprzeczyli własnymi nieetycznymi czynami wartości etycznej nauki Chrystusa.

To cel, to dążenie Masynissy. Tem się tłumaczy to, że zjawia się on przy boku Irydjona zawsze w takiej chwili, kiedy dzięki refleksji Irydjon mógłby zamiar swego zaniechać, przez to samo tryumf złego nad dobrem mógłby być stłumiony w zarodku.

Przez wprowadzenie do „Irydjona“ postaci Masynissy Krasiński zakreślił dla swego dzieła ramy szerokie i dodał mu filozoficznego pogłębienia. Bez tej postaci „Irydjon“ byłby utworem pięknym, wzniosłym i dla nas bardzo droгим, jako wyraz uczuć każdego Polaka po roku 31 — aż do dnia dzisiejszego. Ale nie posiadałby wówczas znaczenia takiego, jakie posiada obecnie: nie byłby utworem ogólnoludzkim. Tymczasem to zestawienie, a raczej przeciwstawienie sobie dwóch pierwiastków: złego i dobrego (Masynissa — katakumby) — dodaje „Irydjonowi“ znaczenia ogólnego, filozoficznego.

Przyjrzyjmy się teraz, jaki jest punkt widzenia samego poety, jak oświetla on wyrażoną w swem dziele ideę.

Zaznaczyliśmy już przedtem, że Irydjon jest uosobieniem zemsty. Zrodziło się w nim to uczucie z pobudek szlachetnych i wzniosłych, bo z wielkiej miłości ojczyzny i z pragnienia wyzwolenia jej z narzuconych przez wroga pęt. Ale w gruncie rzeczy zemsta — pomimo wszystko — jest uczuciem niemoralnem i — jako taka — powinna być potępiona. Wspominaliśmy na wstępie, że Krasiński, jako polak, nie mógł jednak zdobyć się na potępie-

nie bohatera, który—bądź co bądź—był bojownikiem świętej sprawy, bo wolności ojczyzny.

Wyjście z tych dwóch walczących z sobą sprzeczności: uczucia patriotycznego i chrześcijańskiego światopoglądu—znalazł Krasiński to samo, jakie w III części „Dziadów“ znalazł już był Mickiewicz.

Konrad w „Dziadach“ posunął się aż do bluźnierstwa, wynikającego ze zranionych uczuć miłości ojczyzny i pragnienia szczęścia dla swego narodu. Jako bluźnierca—zasłużył na karę. Jednak został zbawiony, gdyż „kochał naród, kochał wielu, kochał wiele“. Irydjon, przyjmujący na siebie tylko zewnętrzną maskę chrześcijanina Hieronima i ukrywający pod tą maską właściwy swój niechrześcijański cel — na karę zasługiwał również. Ale i on — tak samo, jak Konrad—uniknął zagłady. „Świadectwem Kornelji, modlitwą Kornelji ty zbawion jesteś, boś ty kochał Grecję“.

I tu i tam ten sam motyw. Oto miłość ojczyzny przeważa szalę. Nawet niemoralne uczucia mogą znaleźć usprawiedliwienie, o ile powstały one z pobudek wzniosłych. Czy ma to wszakże oznaczać, że wolno pod hasłem wzniosłych idei popełniać karygodne z punktu widzenia etyki czyny? Bynajmniej.

Pokora ks. Piotra, który otrzymuje od Boga to, czego na próżno domagał się dumny Konrad—jakośmy to już w innym miejscu zaznaczyli—była ekspiacją za dumę Konrada. Podobne odkupienie widzimy u Krasińskiego. Irydjon nie został potępiony, ale „za czyściec, za powtórna próbę każe głos, słyszany w Kolizeum, iść Irydjonowi do ziemi mogił i krzyżów i tam już nie dbać o chwałę własną, ale o dobro braci swoich; nie już o zewnętrzne tryumfy, o zwycięstwa własne, ale o duchową piękność, o przekształcenie tego, co złem, na dobre; i w nagrodę takiej pracy, okropniejszej, niż wszystkie przewalczone boje, obiecuje mu zmartwychwstanie i to jeszcze na ziemi“. Temi słowy sam Krasiński w liście do Gaszyńskiego określa swe stanowisko względem Irydjonu, który zbawienie całkowite otrzymać może dopiero po czyściu.

Tak więc punkt widzenia poety jest czysto chrześcijański.

Ciekawe jest wyznanie, jakie w tylko co wspomnianym liście dał Gaszyńskiemu poeta. Dzieli on „Irydjonu“ na dwie części: jedna jest „pogańska, zmysłowa, młodzieńcza, bohaterska, poety-

czna"—to ta część, w której tryumfy chwilowe zbiera żądza zemsty; druga „chrześcijańska, filozoficzna“, w której „następuje zbawienie“. Otóż—jakkolwiek zaznacza poeta, że „nie zemstą dzieją się wszelkie postępy rodu ludzkiego, ale miłością, ale pracą długą ducha“—jednakże wyznaje szczerze, że jest on „bardziej w sercu pogańskiej części zwolennikiem, niż filozoficznej: wolałby dzień taki jeden choć z przegraną, niż nadzieję dalekiej przyszłości“.

Oczywiście. Nie mógł przecie zapomnieć poeta, że jest polakiem i że wcieleniem polskich uczuć patryjotycznych jest „Irydjon“. Jednak stanowisko chrześcijańskie zmusiło go—naprzekór uczuciom własnym—do takiego zakończenia utworu, jakie mamy.

Jeżeli teraz jeszcze raz rzucimy okiem na „Irydjon“ i zawartą w nim ideę—będziemy musieli zgodzić się z tem, co Krasiński mówi we wstępie i w zakończeniu swego dzieła. We wstępie zaznacza on, że „z tego świata, co zżyma się i kona wycisnie myśl jedną jeszcze“; ta myśl „trwa, dopóki ziemia i ziemskie narody, ale za to w niebie dla niej miejsca niemasz“. A w zakończeniu, zwracając się do tej samej myśli, powie: „O myśli moja, ty przetrwałaś wieki“.

Tak jest w istocie. Rozsadzająca pierś irydjonową żądza zemsty, pragnienie wolności i chęć wykonania patryjotycznego czynu—doprawdy „trwa, dopóki ziemia i ziemskie narody“, dopóki przemoc silniejszego nad słabszym nie zniknie bezpowrotnie. I choć dla takich myśli „w niebie miejsca niemasz“—to przecież rodzić się one będą stale, bo rodzić się muszą, bo początek swój biorą z głębi serc, bijących żywo na chwałę wolnej ojczyzny.

„Irydjon“ i „Nieboska komedja“, jakkolwiek poruszają zagadnienia różne—schodzą się w jednym styczonym punkcie, którym jest pojęcie czynu u Krasińskiego.

I w jednym i w drugim utworze widzimy czyny, zmierzające ku wspólnym celom—ku przemianie warunków życia, wszystko jedno, czy będą się one zarysowywać na tle społecznym, ogólnym, czy też na tle narodowym, patryjotycznym. I w jednym i w drugim wypadku stanowisko swoje określa Krasiński wyraźnie, wskazując, jakim powinien być—zdaniem jego—każdy czyn ludzki.

Przegrana hr. Henryka, pozorne zwycięstwo (a w gruncie rzeczy również przegrana) Pankracego, udaremnione wysiłki Irydjo-

na i jego czyściec—wszystko to jest jasnym promieniem światła, rzuconym przez poetę na istotę każdego czynu. Nie mord, wzajemne niszczenie się („Nieboska komedja“), nie zemsta i podstęp („Irydjon“) odnoszą w życiu zwycięstwo. Rzeczywistym i owocnym czynem—zdaniem poety—jest tylko taki czyn, który z pobudek chrześcijańskich początek swój bierze i rozwija się zgodnie z nauką Chrystusa.

To oznacza symbol, ukazujący się na niebie Pankracemu, to oznacza jego okrzyk przedśmiertny „Galilejczyku zwyciężyłeś“ — to samo znaczy zakończenie „Irydjona“, w którym bohater skazany został na długą, żmudną pracę ducha, „okropniejszą, niż wszystkie przewalczone boje“, ale jedyną, zapewniającą zmartwychwstanie—a więc zwycięstwo.

Nie walczące ciała, ale praca ducha rozstrzyga o przyszłości. Tę samą myśl wyraźniej jeszcze wypowie później poeta w swych „Psalmach przyszłości“.

Po „Irydjonie“ następuje szereg utworów bez porównania mniejszej wagi. W całej twórczości Krasińskiego widać dokonywującą się przemianę. Cechująca dwa znane nam już utwory związość stylu i wyrazistość myśli ustępuje teraz miejsca dekoracyjności w połączeniu z umyślną jakgdyby niejasnością. Rozpoczął się teraz dla Krasińskiego okres przesilenia wewnętrznego. Po genialnych rzutach „Nieboskiej“ i „Irydjona“ zaczyna poeta poszukiwania innej drogi: szuka trwałego punktu oparcia dla swych poglądów, chce wytworzyć sobie własny systemat filozoficzny, połączony i oparty na głębokiej wierze.

Taki okres poszukiwań nie mógł — oczywiście — dodatnio wpłynąć na rodzaj twórczości i na samą twórczość wogóle. A jeżeli jeszcze weźmiemy pod uwagę, że w tym samym czasie cierpienia fizyczne stale chorego poety wzmagały się znacznie—zrozumiemy, że musiała w jego twórczości dokonać się przemiana.

Okres ten obejmuje lata 1835—1837. W tym czasie powstały utwory, których część wydana została dopiero po śmierci poety, a które nie posiadają ściśle określonej daty powstania.

Do tych utworów okresu przejściowego należą: „Wanda“, „Modlitewnik“, „Noc letnia“, „Pokusa“ i „Trzy myśli Ligezy“.

„Wanda“ nie jest utworem skończonym. Zaledwie tylko pierwszą jej część mamy w całości; reszta to albo luźne fragmenty, albo plany poszczególnych scen. Dlatego też nie możemy o utworze tym wydawać pewnych sądów. Z tych fragmentów, jakie posiadamy, można domyślać się tylko, że miała być „Wanda“ utworem historycznym o rozległym planie, że miały być tu odтворzone dzieje dawne nasze, oparte na takich źródłach, jak Kronika Kadłubka, historia Długosza i Naruszewicza.

Zamiaru swego poeta nie wprowadził całkowicie w czyn, gdyż jego ówczesne usposobienie nie sprzyjało pracy twórczej, zwłaszcza pracy historycznej. Natchnienie „schło pod zwątpieniem“—mówi sam o tem poeta.

To zwątpienie widoczne jest i w innym utworze z tego samego okresu, mianowicie w „Modlitewniku“.

Powstał „Modlitewnik“ prawdopodobnie w 1837 r., kiedy poeta spotkał się w Kissingen z przedmiotem swej miłości nieszczęśliwej, panią Joanną Bobrową. Dla niej właśnie ułożył szereg modlitw, zawartych w tym zbiorku. Mamy tu odzwierciedlenie tych wszystkich smutków, zwątpień i rozmyślań, jakie wówczas nie opuszczały poety.

Dwa inne utwory, należące do okresu przejściowego — „Noc letnia“ i „Pokusa“—odznaczają się zaznaczonem powyżej zaciemnianiem treści, które nie jest w tym razie bynajmniej przypadkowem, ale zrobione zostało z umysłu. Patrjotyczna tendencja obydwu tych utworów nastęrczała pewne obawy. Bał się Krasiński, by nie został wysledzony ich autor i by z tej racji nie miał przykrości ojciec. Dlatego też nie wypowiada myśli swych wprost, ale je gmatwa i otacza zagadkowością.

„Noc letnia“ posiada treść zapożyczoną z życia. Księżniczka Stefanja Radziwiłłówna, którą po śmierci jej ojca opiekował się cesarz Mikołaj I i umieścił w Smolnym klasztorze, wyszła za mąż za ks. Ludwika Wittgensteina — i w ten sposób dobra radziwiłłowskie dostały się w ręce niepolskie. Z Radziwiłłami spokrewniony był Krasiński przez matkę; dlatego też fakt wspomniany sprawił na nim bardzo przykre wrażenie i podyktował „Noc letnią“, która w przenośni zawiera ostrzeżenia przed podobnem postępowaniem.

Ostrzeżeniem, ale cokolwiek innem jest „**Pokusa**“, utwór osnuty na własnych przeżyciach poety. Kiedy przyjaciel (wówczas jeszcze bardzo młody) Krasińskiego, Adam Potocki, zamierzał jechać w sprawach majątkowych do Petersburga — żywo przypominały się poecie te chwile, które sam niegdyś przeżywał w stolicy Rosji, zawieszony tam wbrew własnej woli przez ojca. Przed pokusami „króla południowego“, jakich sam doznał, ostrzega teraz Krasiński młodego Potockiego i jednocześnie wszystkich tych, którzy kiedykolwiek pokusom takim uległoby. Mamy w tym utworze odbicie uczuć, jakich doświadczył poeta podczas smutnych miesięcy pobytu w Petersburgu.

Ostatni wreszcie z utworów przejściowego okresu — „**Trzy myśli Ligezy**“ — choć równie, jak poprzednie niejasny, zawiera przecie zapowiedź tej nowej drogi, po której miała pójść teraz i myśl i twórczość Krasińskiego.

„Trzy myśli Ligezy“ — to trzy krótkie utwory: „Syn cieniów“, „Sen Cezary“ i „Legenda“. Widoczne w nich jest to poszukiwanie systemu, na którym mógłby oprzeć poeta rozwiązanie interesujących go zagadnień. Chciałby teraz, ujawszy w pewne określone ramy całość zagadnień ogólnoludzkich, spleść z zagadnieniami temi losy Polski. Chciałby mieć podstawę, pozwalającą mu zbudować gmach przyszłości ojczyzny. Na to trzeba było wytworzyć sobie trwały światopogląd filozoficzny. Do filozofji więc zwrócił się teraz poeta i w niej szukał odpowiedzi na męczące go wątpliwości. Zaczyna studjować Hegla i Cieszkowskiego i na podstawie badań ich systematów przyjmuje Krasiński teorię, polegającą na twierdzeniu, że życie ludzkie jest zjawiskiem jedynie przejściowym, że takim samym zjawiskiem jest i śmierć, którą należy uważać za pewną odmianę życia. Wszystko na świecie musi umierać; ale to zamieranie jest tylko przejściem do życia wiecznego — do Królestwa Bożego. Na tamtym świecie, w obliczu Boga, wszystko staje się nieśmiertelnością. Życie człowieka, społeczeństw i narodów jest dążeniem do osiągnięcia tej nieśmiertelności.

Tę teorię połączy Krasiński z dziejami Polski i rozwinie ją w „Przedświcie“.

Zwróciliśmy już poprzednio uwagę na pewien rys charakterystyczny, odróżniający Krasińskiego od dwóch poprzednich wieszczów naszych — od Mickiewicza i Słowackiego. Tym rysem jest nierównomierność rozwoju poetyckiego geniuszu. Po nikłej bardzo wartości młodzieńczych próbach — odrazu zjawia się „Nieboska komedja“ i wśląd za nią „Irydjon“ — dwa genialne utwory, niepoprzedzone żadną zapowiedzią geniuszu. Po nich znowu mamy szereg utworów mniejszej — daleko mniejszej wagi — i potem znów objaw geniuszu — „Przedświt“.

Podobnych przeskoków nie spotykamy ani u wznoszącego się w ciągu całej twórczości na wyżyny Mickiewicza, ani nawet u Słowackiego, którego twórczość nie jest tak harmonijną, jak Mickiewicza.

„Przedświt“ ukazał się w 1843 r. jako owoc tej mozolnej i męczącej pracy myśli i ducha, jaką widzieliśmy w mgławicowym zarysie w „Trzech myślach Ligęzy“.

Składa się „Przedświt“ z dwóch części: pierwsza — to prozaiczny wstęp; druga — to poetycki obraz tego, co zawierała w sobie proza wstępu.

W pierwszej części daje Krasiński zarys przeglądu dziejów ludzkości od historii przedchrześcijańskiej Rzymu począwszy, po przez zjawienie się Chrystusa, po przez Rewolucję francuską i Napoleona — aż do współczesnej mu epoki. Przeglądając te dzieje, przechodzi poeta do wniosku, że wszelkie objawy w rozwoju ludzkości były koniecznością. Cała praca cywilizacyjna ludzkości, choć nieraz była tak krwawą, była tylko przygotowaniem do zjawienia się i objawienia Słowa bożego. Wszystko ku temu objawieniu i zwycięstwu Słowa bożego zmierzało.

„Świat już dzisiaj pojmuje, ku czemu garnie się historia; wie, że nią rządzi mądrość boża i że celem jej jest ludzkość, czyli cała powszechność, zgodna z wolą bożą, znająca i wypełniająca prawo, które Bóg jej nadał. Środkami zaś do tego celu, narzędziami, członkami żywymi są narodowości“...

Celem więc mądrości bożej jest ludzkość cała, ale nie poszczególne państwa. Zaś „wszystkie państwa na przekór narodowościom się tworzą; wszystkie państwa są rozświetlaniem jednej lub kilku narodowości na korzyść martwego ideału gabineteto-

wego". Tragicznym i najohydniejszym wyrazem takiego rozdziarowania jest rozbiór Polski, na który Krasiński patrzy jako na zbrodnię już nie polityczną tylko, ale religijną. Polska przez swe męczeńskie życie i męczeńską śmierć zbliżyła się do Chrystusa, najwięcej ze wszystkich narodów posiadała pierwiastków chrystusowych. I dlatego też jej zmartwychwstanie i nowe życie jest warunkiem koniecznym życia ludzkości całej.

„Jedno z dwojga — albo święta przyszłość ludzkości przepada, albo warunkiem jej dopełnienia się jest życie Polski. Słowo jedno, słowo chrystusowe albo żadnych dalszych owoców nie wyda — albo gwałt, zadany temu świętemu słowu, dalej trwać nie może. Taką jest prawda, ale prawda nie już interesu świeckiego, jedno bożego — przeto nazywamy ją religijną. Ona musi ściślej jeszcze połączyć (religare) ziemię naszą z niebem“.

Widzimy więc, że Krasiński związał tu nierozdzielnie losy całej ludzkości z losami Polski, uzależniając od jej życia życie wszystkich narodów. W twierdzeniu poety nie znać wahania: myśli swe wypowiada w sposób stanowczy, będąc przekonanym o ich prawdzie. Znalazł więc już Krasiński swą własną drogę, której szukał w okresie przejściowym, i po niej teraz pójdzie już — aż do końca.

Druga część „Przedświtu“ składa się z szeregu ustępów, w których rozwija Krasiński w poetyckich obrazach myśli, wypowiedziane we wstępie.

Zaczyna od stwierdzenia, że „jak Dant przez piekło przeszedł za życia“, błądząc wśród „łanów obcej ziemi, z ojców swych ziemi przez wroga wygnany“. I, jak Dant, miał swą Beatrycę — przewodniczkę i opiekunkę, której imieniem rozpoczyna swą pieśń.

Pomimo cierpień, pomimo wyrastającego przed nim napisu tragicznego na dantejskim piekle: „Tu niema nadziei“ — poeta nadziei tej nie traci, bo ma przeczucie, że jego „Święta“ — Polska wstaje „ze snu trumny“.

„Módl się ze mną, módl się śmiało

I spokojnie i bezpiecznie.

Jak Bóg w niebie — tak koniecznie

Bóg nas wcieli w drugie ciało.

Bośmy w żadnej zgonu chwili

Ducha nigdy nie stracili,
 Próbę grobu my odbyli,
 Prawem naszym — Zmartwychwstanie“.

Zmartwychwstać Polska musi dlatego, że ona najbardziej bliską jest Bogu. Tylko boska wszechmoc zdolna jest przetrwać to, co przetrwała Polska; tylko boska potęga jest taksamo bezcielesną, jak pozbawioną ciała jest Polska; tylko boski duch zdolny jest nie zatracić siebie tak, jak nie zatraciła ducha swego umierająca Polska.

Śmierć Polski jest tylko pozorną, bo

„Kto w poświęceń zmarł godzinie,
 Ten się przelał w drugich tylko,
 Mieszka w ludzkich serc ukryciu
 I z dniem każdym, z każdą chwilką
 Żywy rośnie w tej mogile,
 Jak uczynił Bóg, co w niebie:
 Daje wszystkim, daje siebie,
 A nie traci na Swej sile“.

Polska żyje i nie straciła swej siły pomimo pragnienia tych wszystkich, którzy bagnetem i pałaszem chcieli zabić w niej życie. Cała przeszłość Polski nie umarła również, bo oto jawi się ona — jak żywa — przed oczyma poety. Z mogił dawnych, ale niezapomnianych powstają postacie, „dawne króle, radne pany i rycerze i hetmany“ — cały cmentarz przeszłości polskiej zmienia się „w sejm — w zjazd — w Polskę“.

I teraz ku nim, ku tym zmartwychwstającym bohaterom Polski zwraca się myśl poety. Może to ich wina, że terazniejszość jest tak tragicznie smutną. Może to oni winni, „że tak dbając o nas mało, krew nam i w tej krwi śmierć dali“.

Odpowiedź na te pytania daje pocięty hetman Czarniecki. Powstał z grobu i tłumaczy stanowisko dawnej Polski. Gdyby ona w przeszłości poszła torem innych narodów — wówczas Polska dzisiejsza byłaby „kramem tylko — nie narodem“. Polacy woleli „raczej umrzeć — niż żyć podle“. Ojcowie nasi nosili w piersiach ideał Polski, „która będzie“, przyszłość mieli przed oczyma i ku niej szli. A że nagrodą im była klęska — to nic. Bo ta klęska stała się jednym więcej krokiem naprzód — ku Zmartwychwstaniu.

A więc:

„I z krwi naszej z naszej winy,
Nim ten jeszcze wiek przeminie,
Wyjdzie Ludów Lud jedyny.
Błogosławcie ojców winie“.

Odpowiedź ta jeszcze większą otuchą napawa serce poety. On już teraz jest pewien, że wszystko, cokolwiek w Polsce było—choćby to były nawet ciężkie winy—wszystko zmierza ku zmartwychwstaniu. I w zachwyceniu błogosławi poeta i dziękuje Bogu, duchom, ludziom, umarłym i żywym za to, że dano mu godziny szczęścia, za to, że „Polska będzie“.

I obraz tej Polski, która będzie, roztacza się teraz przed oczyma poety. Oto zmartwychwstała Polska staje na czele ludzkości. Olbrzymi pochód idzie w przyszłość, ku której wiedzie Ona. Błogosławi pochodowi Bóg, który uznaje Polskę za swą córkę.

„Jak im Syna niegdyś dałem,
Tak im, Polsko, daję ciebie“,
.
.
„Ziemia Tobie powierzona,
Imię Twoje: Ludzkość cała,
Byś ją wiodła czynu torem,
Aż się staną jej plemiona
Jednym Duchu areytworem“.

Więc chrystusowe posłannictwo ma Polska. Ona ludzkość całą ma powierzoną sobie, ona ludzkość tę prowadzi do Królestwa Bożego. I widzi poeta, jak za Polską

..... jak za słońcem
Popłynęły już do góry
Narodowe ziemskie chóry
Popłynęły tak, jak chmury,
Opasane tęcz tysiącem“.

Uczucia radości bezbrzeżnej, upojenia szczęściem doznaje teraz poeta. Teraz z pogodą patrzy w przyszłość, bo pewien jest tryumfu najświętszej Idei—Zmartwychwstania Polski. Dzięczynną pieśń śpiewa Bogu za to, że spełniają się Jego sprawiedliwe wyroki, że za sprawą Polski wszechświat cały osiąga szczyt doskonałości, że

„Martwa dotąd bryła ludu
Już przekuta dłutem cudu
W nieśmiertelny posąg Ducha“.

Na tem kończą się poetyckie wizje „Przedświtu“. Dodaje poeta jeszcze jeden ustęp niezmiernie charakterystyczny, który jest jakgdyby wyznaniem nowych haseł, powstałych w duszy poety. Oto ogląda się po za siebie, patrzy na całą swą dotychczasową twórczość i osądza ją. Widzi w niej tylko słowa; a słowo—„to marna połowa arcydzieł życia“. Życiu potrzeba nie słów, ale czynów. Żegna się więc poeta ze swą twórczością, żegna się ze słowem, rzucając w zakończeniu „Przedświtu“ okrzyk:

„Zgińcie me pieśni — wstańcie czyny moje!“

Taką jest treść „Przedświtu“. Idee, zaprzatające oddawna myśl poety, pragnienie ujęcia całokształtu dziejów ludzkości, a dziejów Polski przedewszystkiem—znalazły dla siebie wspaniały wyraz.

Z poglądami Krasińskiego, wypowiedzianymi w „Przedświcie“, można się godzić, lub nie godzić. Ale nie można nie przyznać im prawdziwej potęgi wyrazu i ogromnej wiary w prawdę głoszonych zdań. Krasiński tak wierzy, tak jest pewien wyjątkowego stanowiska i wyjątkowych losów Polski — że pomimo woli wiara ta udziela się nam i przejmuje nas pokrewnem uczuciem.

Jako płomienny wyraz patryjotyzmu, jako owoc wieszczego natchnienia poetyckiego—może „Przedświt“ zająć miejsce na tym szczycie, na jakim króluje konradowa Improwizacja w „Dziadach“.

Jakkolwiek zapowiedział Krasiński w zakończeniu „Przedświtu“, że nigdy już więcej nie nastroi poetyckiej lutni, że przyszedł teraz czas czynów, nie słów—jednak wkrótce po tym utworze znowu uderzy w struny lutni, by wyśpiewać na nich „**Psalm** **przeszłości**“.

Wszystkich psalmów jest pięć: Wiary, Nadziei, Miłości, Żalu i Dobrej Woli. Pierwsze trzy powstały wcześniej i stanowią jakgdyby do pewnego stopnia całość. W psalmach tych rozwija Krasiński mniej więcej te same myśli, co i w „Przedświcie“ z tą tylko różnicą, że nie chodzi mu tutaj o poetyckie obrazy, ale o samą, czystą niejako myśl.

„**Psalm Wiary**“ odsłania nam pogląd poety o troistości człowieka. Człowiek—zdanem Krasińskiego—składa się z trzech pierwiastków: ciała, duszy i ducha. Dwa pierwsze są tylko skrzydłami, na których wznosi się duch w swoim „postępowym locie“. Skrzydła te zużywają się i opadają — wtedy następuje śmierć. Ale ta śmierć jest tylko pozorną, bo duch, ten najistotniejszy pierwiastek, nie umiera nigdy. Przyjmuje on skrzydła nowe i w dalszym ciągu odbywa swój lot postępowy — coraz doskonalszy po każdej śmierci. Celem i kresem takiego lotu jest bezpośrednio zbliżenie się do najwyższego z duchów—„Ducha-Słońca“—Ducha Bożego.

„Szkolą Duchów“ są dzieje ludzkości, która składa się z poszczególnych narodów. Im więcej pierwiastków boskich posiada jakiś naród, im doskonalszy jest jego duch — tem doskonalszy jest sam ten naród, tem bliższy jest swego ostatecznego celu i tembardziej do celu tego zbliża całą ludzkość, której sam jest częścią składową. Takim właśnie narodem jest naród polski. On jest kapłanem boskiej nauki, on przez swe życie cierniowe upodobnił się Chrystusowi.

Dzięki chrystusowemu posłannictwu narodu polskiego ludzkość będzie „przemieniona“ i ziści się ideał—Królestwo Boże.

W to wierzy i o tem w „**Psalmie Wiary**“ mówi Krasiński.

„**Psalm Nadziei**“ zaczyna się od tego, na czem skończył się „**Przedświt**“ — od wezwania do porzucenia słów („brzmiącego na strunach wieszczów żalu“) i „uderzenia w czynów stal“. Mówi tu poeta o zbliżającej się godzinie cudu, kiedy przyjdzie na ziemię „Zbawiciela Objawiciel“. I znowu powtarza, że nikt inny, tylko naród polski pierwszy cud ten ujrzy i spotka. I w usta Polski wkłada prorocstwo i zapowiedź tej chwili, kiedy znikną z oblicza ziemi nieporozumienia, bóle i żale, kiedy „chrystusowy uścisk bratni okoli wszystkim ziemię“ — i wtedy „wejdzie wiek ostatni i ostatnie ludzkie plemię“.

Nie powinno nikogo przestraszać to, że „dziś podłość górą wszędzie“, bo musi ona ustąpić miejsca szlachetnemu, twórczemu czynowi. Drogę do tego czynu wskazuje Krasiński w zakończeniu „**Psalmu Nadziei**“ w dwuwierszu: „Z wiary waszej wola wasza—Z woli waszej czyn wasz będzie“. A więc przedewszystkiem

trzeba uwierzyć w możność i potęgę czynu; z tej wiary zrodzi się wola, a dopiero z połączenia tych dwóch źródeł: wiary i woli—powstanie czyn.

Nie każdy jednak czyn jest owocnym i pożądanym.

W „**Psalmie Miłości**“ charakter czynu określa Krasiński dokładnie.

Upredzając niejako wypadki roku 1846 przed przestrzega poeta, czynami, które nietylko nie przynoszą korzyści i nie zbliżają do doskonałości, ale przeciwnie — szkodzą i dzień oczekiwany oddalają. Przeczuwając groźne objawy ruchu ludowego, skierowanego przeciwko szlachcie—bierze ją poeta w obronę. Jeszcze raz—jak to już widzieliśmy w „Nieboskiej komedji“ — staje Krasiński po stronie „religji i chwały przeszłości“, starając się wykazać zasługi szlachty w dziejach Polski i ochraniając ją przed napaściami.

Dla narodu polskiego może być „jeden tylko, jeden cud: z szlachtą polską polski lud“. Ludowi przyznaje Krasiński olbrzymią wagę, ale twierdzi, że ludu nie może być bez szlachty. Lud jest „marzącym w śnie olbrzymem“, którego ze snu do czynu obudzić może tylko szlachta — nikt inny. Wszelkie, a zwłaszcza czynne, przeciwstawianie się szlachcie ze strony ludu byłoby jedynie tryumfem szatana, byłoby pociechą i korzyścią nie dla Polski, ale dla jej wrogów.

Rzeź, mord — przedewszystkiem zaś mord bratobójczy — nie jest czynem. Prawdziwy piękny czyn może być tylko jeden — to czyn miłości chrystusowej.

„Jedna prawda boska, czynna,
To: przez miłość przemienienie“.

Nawołuje w końcu psalmu poeta do porzucenia „hajdamackich nożów“ i do bratniego uścisku zgody i miłości.

„Psalm Miłości“ wywołał ze strony Słowackiego jego „Odpowiedź“ dla autora trzech psalmów.

Zarzuca Słowacki Krasińskiemu arystokratyzm jego poglądów na stanowisko i rolę szlachty w dziejach Polski. Przyznaje, że kiedyś w istocie była szlachta—dziś już jej niema, bo zresztą niema dla niej miejsca. Przeciwwstawia Słowacki poglądowi Krasińskiego o czynie przez miłość — swój własny pogląd o duchu „wiecznym rewolucjonście“, który różne wybiera drogi w swym

ciągłym postępie. Czasem duch ten właśnie drogę mordu i rzezi wybrać może; tę drogę, której tak obawiał się Krasiński. Zaś przeczucia Krasińskiego nazwał Słowacki bojaźnią szlachcica, któremu czerwien firanek przypomniła krew i wywołała krwawe widzenie.

Odpowiedź Słowackiego pełna ironji i chwilami ostro napadająca na autora „Psalmów Przyszłości“—w Krasińskim obudziła przykre uczucie. Słowacki, niegdyś ten szczerzy przyjaciel, poświęcający utwory swe Krasińskiemu („Balladyna“, „Lilla Weneda“)—teraz, zrywając więzy przyjaźni, wystąpił z zarzutami. Krasiński, dotknięty boleśnie, pisze „Psalm żalu“, który jest odpowiedzią na zarzuty Słowackiego.

W „**Psalmie Żalu**“, pisanym już po „bezbożnej pamięci miesiącu lutym 1846 r. „broni się Krasiński przed zarzutami, stwierdzając, że przeczucia jego i obawy nie były pozbawione słuszności. Zwalcza on teorię Słowackiego o duchu „wiecznym rewolucjoniscie“ i jeszcze raz powtarza swój pogląd o zadaniach ducha, któremu obce są tory, na jakie skierować go chciał Słowacki. Kończy się „Psalm Żalu“ apostrofą do Polski, która nie będzie „katem“, ale przeciwnie—miłością i doskonaleniem się ciągłym zmartwychwstanie.

Ostatnim wreszcie z „Psalmów Przyszłości“ jest „**Psalm dobrej woli**“.

Dał w nim poeta wyraz swym podniosłym uczuciom, a przede wszystkim uczuciu wdzięczności dla Boga za to, że „wszystko nam dał, co dać mógł“. Tysiącioletnim panowaniem, „nad europejską“ cnotą, sercami pełnemi miłości, nie żądzy rozboju, pogardą dla grabieży—wszystkiem obdarzył hojnie Bóg naród polski. O jedno tylko teraz prosi Boga poeta, jedno tylko ma pragnienie. Przewija się ono, jak nić przewodnia, w całym psalmie w tym powtarzającym się co chwila czterowerszu:

„Teraz, gdy rozgrzmiał się już sąd Twój w niebie
Ponad lat zbiegłych dwoma tysiącami,
Daj nam, o Panie, świętymi czynami
Śród sądu tego samych wskrzesić siebie“.

O to samowskrzeszenie prosi Boga poeta. A wskrzesić tak siebie może naród tylko wówczas, gdy czyny jego będą „święte“, gdy potrafi zbudzić w sobie czystą, dobrą wolę.

„O, Panie! Panie! Więc nie o nadzieję —
 Jak kwiat się sypie; — więc nie o zgon wrogów —
 Zgon ich na chmurach jutrzejszych już dnieje; —
 Więc nie o przestęp cmentarzowych progów —
 Przebytec, Panie; — ani o broń władną —
 Z wichrów nam spada; — ni o pomoc żadną —
 Zdarzeń otwarłeś już przed nami pole; —
 Lecz śród tych zdarzeń straszego wybuchu
 O czystą tylko błagamy Cię wolę
 Wewnątrz nas samych — Ojczy, Synu, Duchu“.

Prosi poeta o to, by Bóg dał nam serca czyste, odnowił zmysły, z dusz „wyplenił kąkole złud świętokradzkich“ — i dał nam „wiekuiste śród dóbr swych dobro—dał nam dobrą wolę“.

Tak więc do trzech czynników odrodzenia i zmartwychwstania: do wiary, nadziei i miłości—przybywa jeszcze jeden czynnik, nie mniej ważny, a może nawet najważniejszy—dobra wola. Bez niej nic stać się nie może—ona rozstrzyga o losach każdego.

Kiedyśmy już teraz poznali twórczość naszych trzech wieszczów—wypada nam jeszcze raz obejrzeć się za siebie i zestawić to wszystko, cośmy w spuściźnie po nich dostali.

Mickiewicz, Słowacki i Krasiński — to trzy największe nazwiska nie tylko w porzobiorowej Polsce, ale i w Polsce wszystkich wieków. Wnieśli oni do skarbcza narodowych myśli i uczuć klejnoty, których wartość niema równej sobie w dziejach naszych. Każdy z nich po jednej—wspólnej im wszystkim—szedł drogą, a przecie szedł w sposób odmienny. Uzupełniali się niejako wzajemnie, tworząc harmonję i całość ich wspólnej spuścizny.

Mickiewicz, Słowacki, Krasiński — orzeł, paw i łabędź. Oto jak scharakteryzował trzech wieszczów naszych znawca literatury powszechnej, duńczyk, Brandes. Choć nieco powierzchowną jest taka charakterystyka, posiada przecie rysy trafne.

Orli, potężny lot podobłoczny, szeroki rozmach skrzydeł, wznoszących myśl poety ku słońcu — to twórczość Mickiewicza. Przepych wspaniałych barw, olśniewające piękno formy, piękność języka—to rys charakterystyczny poezji Słowackiego. Wreszcie skupiona powaga, spokój obok prawdziwie chrześcijańskich uczuć—to twórczość Krasińskiego.

Uzupełniali się wzajemnie trzej wieszcz nasi, gdyż każdy z nich wnosił to, czego brakowało, lub co było nie dość rozwinięte u poprzednika. Mickiewicz może najbardziej z nich wszystkich połączył w twórczości swej wszelkie możliwe pierwiastki poezji. Ale — choć forma zewnętrzna utworów Mickiewicza nie zasługuje na krytykę — to przecież Słowacki tę stronę właśnie, panowanie nad językiem i bogactwo formy—rozwinął doskonalej. I choć nie można ani Mickiewiczowi, ani Słowackiemu zarzucić niedostatecznego pogłębienia myślowego w ich dziełach—to przecież znowu Krasiński tą właśnie głębią przewyższa swych poprzedników.

I tu doszliśmy do wyodrębnienia najistotniejszych cech twórczości trzech wieszczów naszych. Połączenie trzech pierwiastków twórczych — uczucia, wyobraźni i refleksji — widzimy najlepiej u Mickiewicza; u Słowackiego przeważa i po nad wszystkim góruje wyobraźnia; u Krasińskiego—refleksja obok uczucia.

Możnaby o nich trzech powiedzieć to, co o sobie i o Mickiewiczuzi powiedział Słowacki w „Beniowskim“: są oni trzema bogami na trzech „przeciwnych słońcach“. Ale nie wolno nam żadnego z tych słońc ani gasić, ani zasłaniać chmurami niechęci, uprzedzeń, czy niezrozumienia. Zajaśniały nam słońca te w ponury jesienny czas klęski i upadku ojczyzny; rzuciły gorące życiodajne promienie na zamierające w bólu i męce dusze, ogrzały krzepnącą w sercach krew, rozproszyły mroki apatji i słabnącej energii życiowej.

Wielkość i ogrom znaczenia trzech wieszczów naszych potęguje się tem jeszcze, że zjawili się oni w najgorszych, najstraszniejszych chwilach narodowego życia. Wzięli w swe ręce osamotnione znaki królewskie i stanęli na czele narodu, jako Króle-Duchy. Tem wszystkim, co zostawili po sobie, ich spuścizną żyły pokolenia najbliższe i dalsze, nią my jeszcze do dnia dzisiejszego żyjemy i—rzecz pewna—żyć będą długie przyszłe lata.

„Płomień rozgryzie malowane dzieje,
Skarby mieczowi wykradną złodzieje —
Pieśń ujdzie cało“...

— powiedział w „Konradzie Wallenrodzie“ Mickiewicz. W istocie pieśń trzech wieszczów naszych — pomimo wszystko, co nas spo-

tykało i co nas jeszcze spotykać może — jest i będzie wiecznie żywą, podnosząc upadającego ducha w dni smutku i radując serca w dni radości.

V.

Szkoła Ukraińska.

(*Malczewski, Zaleski, Goszczyński*).

W dziejach poezji naszej osobną kartę zajmuje tak zwana Szkoła Ukraińska, do której należą trzej poeci: Antoni Malczewski, Józef Bohdan Zaleski i Seweryn Goszczyński. Wszystkich trzech ich wykarmiła Ukraina i wycisnęła wspólne widoczne piętno na ich twórczości. Charakter przyrody ukraińskiej i mieszkańców Ukrainy odbił się na tej poezji wyraźnie, świadcząc nie tylko o przynależności wspomnianych trzech poetów do tego kraju, ale też i o ich ścisłej z nim łączności i umiłowaniu. Zastosować się to da zwłaszcza do Malczewskiego i Zaleskiego, gdyż w Goszczyńskim ukraińskość jest już mniej wyrazista.

Ponieważ o ukraińcach tych wypada nam mówić bezpośrednio po tem wszystkiem, cośmy mówili o naszych największych poetach, dlatego też pomimowoli nasuwać się będą same porównania, które — oczywiście — wypaść muszą na niekorzyść Szkoły Ukraińskiej. Rzecz prosta, że cały dorobek poetycki tej Szkoły w bezpośredniem zetknięciu się ze spuścizną trzech wieszczów wydać się musi małym. Zupełnie taksamo, jakbyśmy porównywali gwiazdy ze słońcem... Ale nie znaczy to bynajmniej, by blask tych gwiazd miał być nie nieznaczącym. Owszem — świecą one swem własnem silnem światłem, posiadają swój własny niezaprzeczony urok — tylko że światło to i urok ten w obliczu promieni słonecznych bledną...

Pierwszym, najstarszym z przedstawicieli Szkoły Ukraińskiej jest Antoni Malczewski.

Antoni Malczewski.

(1793 — 1826).

Malczewski urodził się w Warszawie, lecz wkrótce po urodzeniu rodzice jego przenieśli się do Dubna. Wychowanie Mal-

czewskiego — zgodnie z panującą wówczas modą edukacji francuskiej — było nie polskie. Układność, powierzchowna ogląda i doskonale władanie językiem francuskim — oto były cele ówczesnego modnego wychowania. W takiej wychowawczej atmosferze wzrastał Malczewski.

Po domu rodzinnym drugim etapem w wykształceniu poety było gimnazjum wołyńskie (późniejsze liceum) w Krzemieńcu, które ukończył ze złotym medalem w 1811 r. Więcej już się nie kształcił. Zadowolniejszy się tem, co mu dała szkoła, wstąpił do wojska w stopniu podporucznika do korpusu inżynierów w wojsku Księstwa Warszawskiego, jednakże czynnego udziału w wojnach napoleońskich nie brał.

Po kongresie wiedeńskim pojechał zagranicę, gdzie spędził 5 lat. Zagranicą poznał się z Byronem i — los to wspólny wszystkich poetów-romantyków — uległ jego wpływowi. Wszakże podobno i angielski poeta ma do zawdzięczenia Malczewskiemu temat „Mazepy“.

Po zagranicznej wędrówce w 1820 r. wrócił Malczewski do kraju i zamieszkał na wsi, wzięwszy w dzierżawę majątek w powiecie włodzimierskim. Nie wiodło mu się na roli: brak środków materialnych, które wreszcie wyczerpały się ostatecznie, choroba — wypełniły duszę poety melancholją, która widoczna jest w pisanym wówczas poemacie — „Marji“.

Ostatnie dni życia spędził Malczewski w nędzy. Pochowano go na Powązkach w Warszawie dn. 4 maja 1826 r.

Wydana przez Malczewskiego w 1825 r. „**Marja**“ przeszła — jak większość utworów poetyckich w tym czasie — bez wrażenia. Pierwszy Maurycy Mochnacki ocenił poemat ten należycie, zwracając nań zasłużoną uwagę. Dziś już „Marja“ doczekała się należytej oceny i zajmuje wśród współczesnych jej utworów poetyckich właściwe miejsce.

Treść do swego poematu zaczerpnął Malczewski z życia.

Oto przy końcu XVIII w. na Rusi mieszkał możny i dumny szlachcic, Franciszek Salezy Potocki, którego syn, Szczęsny, wbrew woli ojca i bez jego wiedzy ożenił się z niezamożną szlachcianką, córką starosty nowosielskiego, Gertrudą Komorowską. Dumny Franciszek Potocki zapłonął gniewem, którego wszakże, nie oka-

zał. Pozornie dawał wyraz radości z powodu małżeństwa syna i jednocześnie planował zemstę. Kazał kozakom porwać niespodzianie Gertrudę i zamknąć w klasztorze. Kozacy w gorliwości swej posunęli się zbyt daleko, gdyż nietylko porwali Gertrudę, ale jeszcze utopili ją w stawie.

Na tem zdarzeniu prawdziwem osnuł Malczewski wątek swego poematu. Ponieważ jednak zbyt bliskie były wydarzenia, by mógł o nich śmiało opowiadać—dlatego też przeniósł czas akcji do przeszłości—do epoki wojen tatarskich w Polsce. Narysowawszy w ten sposób tło historyczne dla poematu, zaczął opowieść swą o dziejach miłości Marji i Waława.

Mamy w utworze Malczewskiego trzy właściwie tematy: miłość wzajemną Waława i Marji, stosunek Wojewody do syna i wreszcie walkę polaków z tatarami. Ten ostatni, historyczny, służy poematowi za tło, na którym zarysowują się dwa pierwsze. Trzeba odrazu zwrócić uwagę na to, że pierwiastek historyczny oddany został przez poetę ze znajomością rzeczy i ścisłą prawdą. Nienawiść polaków do niewiernych, gotowość obrony ojczyzny za wszelką cenę z jednej strony—z drugiej zaś—zapalczliwość i dzikość tatarskich hord—wszystko to opowiedziane przez Malczewskiego, żywo przypomina odpowiednie karty z historii dziejów naszych.

Obok tego mamy jeszcze dwa inne tematy wspomniane. Wszystkie trzy razem rozwijają się równolegle bez uszczerbku dla któregokolwiek z nich, co świadczy o artystycznym umiarze poety i poczuciu harmonji odtwarzanej całości.

Z postaci, wyprowadzonych na scenę przez Malczewskiego, największą uwagę skupia na sobie Marja, której imieniem ochrzcił poeta cały swój utwór.

Trzeba pamiętać, że „Marja“ ukazała się w 1825 r., a więc przed „Konradem Wallenrodem“ i przed poetyckimi powieściami Słowackiego. Dlatego też postać bohaterki utworu Malczewskiego jest w naszej poezji romantycznej pierwszą idealną postacią kobiecą. Jeżeliśmy się zachwycali kobietami Mickiewicza i Słowackiego—to te same zachwyty należą się i Marji—tem więcej, że jej właśnie miejsce jest pierwszym.

Niby Aniela z „Beniowskiego“, Amelja z „Mazepy“ albo Lilla Weneda—obdarzona jest Marja najszlachetniejszymi uczuciami

kobiecemi. Miłość ojca, miłość męża przy gotowości zupełnej poświęcenia tych najdroższych uczuć wobec obowiązków względem ojczyzny; tkliwość i hart ducha jednocześnie — oto rysy charakteru bohaterki utworu. Do najpiękniejszych kart poematu należą te, gdzie występuje Marja, gdzie daje poznać nam w całej okazałości szlachetne serce i wzniosłą duszę.

Obok Marji żywą sympatję czytelnika jedną sobie dwie postacie męskie. Jedna to mąż Marji, Wacław — najczulszy mąż i jednocześnie wierny syn ojczyzny, na której głos porzuca swój skarb, by ofiarę choćby z życia własnego złożyć na jej ołtarzu. Na tej postaci najwyraźniej odbiło się piętno wpływów Byrona, działających na Malczewskiego. Zaduma, skłonność do marzycielstwa u Wacława — tłumaczą się właśnie temi wpływami.

Druga z postaci męskich — to ojciec Marji, stary Miecznik. Jest on typowym rycerzem-szlachcicem polskim. Pomimo siwizny czuje w sobie młodzieńczego ducha, który unosi go i stawia w szeregu młodych dzielnych obrońców ojczyzny. Jako typowy polak, jest Miecznik głęboko religijnym; w najcięższych chwilach życia nie traci spokoju, powierzając Bogu swe smutki i swe radości.

Od tych trzech postaci odcina się jaskrawo Wojewoda, ojciec Wacława. Typ to pokrewny Wojewodzie z „Mazepy“ Słowackiego. Nieuzasadniona duma, mściwość i przebiegła chytrność w zemście czynią z Wojewody postać ujemną i niesympatyczną.

Epizodycznym typem w poemacie jest kozak. Ale — choć jest szkicem tylko — jest przecie szkicem świetnym. Zapał, radość życia, szeroki dech swobody, poczucie wolności, dla której niemasz pana — oto jego rysy szkicowo, ale świetnie uwydatnione przez poetę.

Po przez opowiadanie o losach Wacława i Marji, o walkach z tatarami — przewija się subtelną nicią uczucie własne Malczewskiego. To uczucie głębokiego smutku, melancholji i rzewnej tęsknoty. Temi uczuciami tchnie cały poemat, tchną niemi śliczne obrazy przyrody ukraińskiej i one właśnie są zwierciadłem duszy samego poety i zwierciadłem nastrojów poezji ukraińskiej wogóle.

Smutne było życie Malczewskiego, zwłaszcza w tym czasie, kiedy „Marję“ pisał — nic też dziwnego, że to uczucie wypełniło

cały poemat. Jest ono widoczne tam nawet, gdzie — zdawałoby się — nie powinno było być dlań miejsca, jak np. w pozornie wesołej scenie masek.

Jeżeli jeszcze raz uprzytomnimy sobie, że „Marja“ poprzedziła wszystkie — znane już nam — największe arcydzieła naszej poezji — to będziemy musieli przyjść do wniosku, że stanowisko jej jest wyjątkowe, jako pierwszej powieści poetyckiej o charakterze narodowym. Blednie ona cokolwiek w zestawieniu z poezją Mickiewicza i Słowackiego, ale rozpatrywana oddzielnie staje przed nami w całym blasku prawdziwego piękna i szczerzej poezji.

Józef Bohdan Zaleski.

(1802 — 1888).

Drugim przedstawicielem Szkoły Ukraińskiej jest Józef Bohdan Zaleski.

Urodzony we wsi Bohaterce na Ukrainie, matkę stracił bezpośrednio prawie po przyjściu na świat. Wychowaniem dziecka zajęła się ciotka. Ponieważ od pierwszych chwil życia Zaleski odznaczał się bardzo słabym zdrowiem — dla zahartowania oddany został do rodziny włościańskiej, by wśród prostego otoczenia i prostych warunków życia nabrać sił i energii życiowej. To zetknięcie się bezpośrednio z prostym ludem ukraińskim wywarło ogromny wpływ na kształtującą się duszę poetycką i wpływ ten pozostanie widoczny w całej twórczości Zaleskiego.

W 1815 r. wstąpił do szkoły w Humanu, gdzie przebywał do 1820 r. W tym roku wyjechał do Warszawy, gdzie zamieszkał dłużej, przyjaźniąc się ze znakomitym Mochnackim. Po listopadowym powstaniu udał się do Lwowa, później do Paryża. W Paryżu zawarł przyjaźń serdeczną z Mickiewiczem. Po licznych podróżach i różnych miejscach zamieszkania we Francji, pod koniec życia powrócił znowu do Paryża i tam umarł.

Zaleski wcześniej — bo jeszcze podczas pobytu w szkołach w Humanu — zaczął próbować sił swych na polu poezji. Bogaty jest ten młodzieńczy okres twórczości Zaleskiego przed 1830 r. Składają się nań utwory drobne przeważnie, ale znakomicie odzwierciedlające cały charakter twórczości Zaleskiego. Utwory

te — to **Dumy, Dumki, Szumki, Wiośnianki i Fantazje**. One to właściwie zjednały rozgłos poecie. Jest ich dużo. Choć różnią się nieco pod względem treści — przecież wszystkie posiadają cechy wspólne: podobne są do siebie uczuciem, nastrojem i formą.

Uczucie, panujące w utworach tych, możnaby określić mianem: stepowe. Poznać tu można bujną, szeroką naturę obok tęsknej melancholji. Widoczne są te uczucia w takich np. dumkach, jak „Duma z pieśni ludu ukraińskiego“, lub „Śpiewak tęskniący“. Mówi tu wyraźnie poeta: „Zewnątrz serca niema życia“, określając w ten sposób rolę uczucia w jego poezji.

Step i cała przyroda ukraińska wyciskają piętno na tych drobnych utworach. „Oj, step mój ojciec, Siecz — moja matka, orłowie ci — rodzina; pielęgnowaliż młode me latka, chowali jako syna“ — mówi o sobie w dumce p. t. „Zozulicz“.

Obok tego znać w poezji Zaleskiego uczucie głębokiej wiary w Boga i patryjotyzm. Te cechy występują najwyraźniej może w dumce p. t. „Kwinta w mej gęśli“, gdzie poeta mówi, że lutnia jego posiada pięć strun:

„Bóg — Świat — Słowiaństwo — Polszcza — Ukraina —
W pięć strun mej gęśli pięćiorakie dźwięki“.

Co się tyczy nastroju — to jest on przeważnie tęskny i rzewny, choć nie znaczy to wcale, by tęsknica ta miała stłumić zupełnie młodość i zapał. Przeciwnie — młodzieńczy nastrój znajdziemy tu na każdym kroku, jak np. w wiośniance „Śmierć w obławie“, gdzie poeta ma dla śmierci pogardę, bo: „Póki młodość — to wara“.

Czasem zadźwięczy w dumkach jakaś cicha, ale smutku pełna refleksja, jak w znanej dumce „U nas inaczej“.

Mają te wszystkie młodzieńcze twory Zaleskiego jedną cechę całkowicie wspólną — formę. Wiersz dźwięczny, śpiewny, łatwo wpadający do ucha przez swą melodyjność — oto wspólna forma wszystkich drobnych poezji Zaleskiego. I dzięki takiej właśnie formie niezwykle popularnemi stały się twory Zaleskiego i zjednały mu sławę.

Obok dum, szumek, odzwierciadlających własne uczucia poety jest jeszcze szereg tego samego rodzaju utworów o treści historycznej. W nich daje Zaleski portrety poetyckie różnych wybit-

niejszych postaci z historii Ukrainy. Mamy więc „Dumkę hetmana Kosińskiego“, „Dumkę Mazepy“, dumkę o hetmanie Lanckorońskim i t. p.

Do młodzieńczych utworów Zaleskiego, pisanych jeszcze przed 1830 r. należy większa już rozmiarami fantazja „**Rusałki**“. Utwór ten o wybitnie romantycznych cechach zaczerpnięty został przez poetę z podań ludowych o rusałkach i ich czarodziejskiej sile. Dzieje miłości młodego Cislawa Zorzy do rusałki Zoryny— to treść „Rusałek“. Pełno tu fantastyczności, cudowności i jednocześnie pełno płomiennego zapału młodzieńczego. „Rusałki“ są jakgdyby apoteozą młodości, która żywym strumieniem wytryska z poetycznego opowiadania.

W drugim okresie swej twórczości— po roku 1830— dał Zaleski dwa utwory większe, ale pozbawione już tych cech, jakie zauważyć można było w młodzieńczej twórczości. Są to „Przenajświętsza Rodzina“ i „Duch od stepu“.

„**Przenajświętsza Rodzina**“ jest poetykiem streszczeniem fragmentu z Pisma św. o poszukiwaniu Jezusa przez Rodziców. Już to samo, że bohaterami utworu były postacie boskie, nastęrczyć musiało poecie wiele trudności. I w istocie, z trudnościami nie umiał dać sobie rady Zaleski, wskutek czego utwór cały jest bladym, pozbawionym tego uroku, jakim odznaczały się drobne poezje z pierwszego okresu.

„**Duch od stepu**“ — to utwór co do swej treści zbliżony do „Króla-Ducha“ Słowackiego. (Pamiętać jednak trzeba, że napisany został przed „Królem-Duchem“). Chciał tu Zaleski dać wyraz poglądom swym na rozwój dziejów ludzkości. Wziął od Platona — jak Słowacki w „Królu-Duchu“ — jego teorię o ideach, tylko pojął ją bardziej po chrześcijańsku.

Całość utworu składa się z 23 ustępów. W pierwszych siedmiu daje Zaleski poetyczną opowieść o sobie samym, o swem własnym dzieciństwie i młodości; w ósmym prosi o natchnienie patrona słowiańskiej pieśni, „wieszczego Bojana“, a potem już opowiada o dziejach ludzkości. Zaczawszy opowiadanie od stworzenia świata, po przez szereg wybitniejszych wydarzeń w dziejach ludzkości — doprowadza poeta utwór swój do czasów współczesnych. W zakończeniu podkreśla swą głęboką wiarę w sprawiedliwe rządy

Opatrzności, twierdząc, że „klębek czasów sam Pan mota“ i że tylko zupełna ufność i wiara w Boga mogą zapewnić człowiekowi życie spokojne.

Nie „Duch od stepu“ jednak i nie większe utwory zapewniły Zaleskiemu widoczne miejsce na kartach dziejów poezji naszej. O jego sławie i o jego stanowisku rozstrzygnęły utwory okresu młodzieńczego. W nich bowiem ze szczerością i prostotą odsłonił poeta swą duszę, pokazał jej smutki i radości, ujęte w formę piękną, melodyjną.

Dumy i dumki, szumki i wiośnianki—oto podwalina zasłużonej sławy Zaleskiego.

Seweryn Goszczyński.

(1801 — 1876).

Trzecim i ostatnim przedstawicielem tej samej Szkoły Ukrainkiej—choć, jako poeta, niepodobnym do swych poprzedników—jest Seweryn Goszczyński. Urodzony w miasteczku Ilińce na Ukrainie, otrzymał Goszczyński wychowanie surowe, proste, może nawet rubaszne.

Kształcąc się z początku w kilku szkołach niższych, potem wstąpił Goszczyński do gimnazjum w Humaniu, gdzie skończył 5 klas i na tem wykształceniu poprzestał. Razem z Zaleskim w 1820 r. pojechał do Warszawy, gdzie brał czynny udział w życiu politycznym stolicy. Wkrótce powrócił na Ukrainę i po tem znowu do Warszawy, gdzie w powstaniu listopadowem stał się uczestnikiem napadu na Belweder 29 listopada 1830 r.

Po upadku powstania przeniósł się do Galicji, włóczył się po Karpatach, wreszcie w 1838 r. wydalony przez rząd austriacki znalazł się w Paryżu. Tam jeden z pierwszych zaciągnął się pod sztandary Towiańskiego. Przeżył podczas wojny francusko-pruskiej oblężenie Paryża, ciągle cierpiąc prawdziwą nędzę. Wreszcie pod koniec życia przeniósł się do Lwowa, gdzie też umarł.

Jakkolwiek Goszczyński należy do tej samej Szkoły Ukrainkiej, co Malczewski i Zaleski, to jednak—jakośmy przed chwilą zaznaczyli—zupełnie różni się od nich. Tkliwości uczuć, rzewnej melancholji, tych cech wspólnych Malczewskiemu i Zaleskiemu,

próżnobyśmy szukali u Goszczyńskiego. Wszędzie i zawsze na pierwszy plan wysuwa on czyn. Poetą czynu jest Goszczyński. Uznaje on tylko takie uczucia, które zdolne są wzbudzić w duszy ludzkiej moc, uznaje on jedną tylko tęsknotę—za wolnością. Czyn, wolność, walka — oto motywy przewodnie poezji Goszczyńskiego.

Zakochany w przyrodzie i rozumiejący ją, widzi w niej Goszczyński nie piękno krajobrazów, nie źródło estetycznych wzruszeń — ale potęgę, której nic oprzeć się nie zdoła, wiecznotrwałą siłę.

Takim jest charakter poezji Goszczyńskiego, uwydatniony nie tylko w rodzaju wybieranych tematów, ale nawet w formie zewnętrznej. Wiersz Goszczyńskiego jest prosty, jędrny, nieraz surowy, nieobrobiony — tak znakomicie odpowiadający nastrojom i usposobieniu samego poety. Niema w nim ani cienia tej melodyjnej śpiewności, jaka cechuje poezje Zaleskiego.

Taki charakter noszą prawie wszystkie drobne wiersze Goszczyńskiego, takie są też jego większe utwory.

Dość przytoczyć choćby kilka tytułów tych drobnych wierszy, jak np. „Orzeł“, „Pieśń wulkanu“, „Prośba do burzy“—a już one same mówią o treści.

Z większych utworów Goszczyńskiego trzy zasługują na uwagę: „Zamek Kaniowski“, „Sobótka“ i „Anna z Nadbrzeża“.

„Zamek Kaniowski“ osnuty jest na tle rzezi hajdamackiej 1768 r. Treścią tego utworu jest zemsta kozaka, Nebaby. Gubernator zamku zmusił podstępem narzeczoną Nebaby, Orlikę, do małżeństwa z sobą. Nebaba udaje się do obozu atamana Szwaczki i ciągnie na zamek. Tymczasem Orlika zabiła męża i podczas pożaru ginie w płomieniach. Nebaba dostaje się do niewoli do wojsk polskich i zostaje wbity na pal.

Budowa utworu nie jest bez błędu. Nagromadził Goszczyński w toku opowiadania tak wiele epizodów, że niemi zaciemnił istotną treść, która dzięki temu staje się miejscami zupełnie niejasną.

Postacie, występujące w „Zamku Kaniowskim“, wyposażył poeta w charaktery właściwe prawie wszystkim jego bohaterom. Gwałtowność i mściwość Nebaby, dzielność i taka sama mściwość Orliki — to rysy ulubione poety. I ulubioną również jest ukryta

myśl przewodnia utworu: ucisk ludu musi wywołać zemstę i to zemstę bezwzględną, straszną—jak każda niewola wogóle.

Dzięki fantastycznej treści i wprowadzeniu pierwiastku ludowego—„Zamek Kaniowski“ należy do rzędu poematów romantycznych.

„**Sobótka**“, jest fragmentem niewykończonego poematu, p. t. „**Kościeliska**“; jest to owoc wędrówek Goszczyńskiego wśród gór. Czerpie on treść do swych opowieści z podań ludowych, które przyjmuje bezkrytycznie i powtarza z wiarą. Takim jest opowiadanie o słynnym rozbójniku, Janoszu. Przeplatają wątek opowiadania obrazy przyrody, w której—jakeśmy już wspomnieli—widzi poeta nieprzemijającą potęgę.

„**Anna z Nadbrzeża**“ — to opowiadanie o miłości Anny do kochanka, będącego na wojnie. Anna, nie mogąc doczekać się powrotu ukochanego, idzie w nocy do czarownicy z prośbą o przepowiednię i radę. W chatce czarownicy zjawia się rycerz, oświadczający Annie, że kochanek jej już nie wróci; sam prosi ją o rękę. Anna zgadza się na oddanie swej ręki rycerzowi. Wówczas okazuje się, że to był tylko podstęp ze strony kochanka, który znajdował się w tej samej chatce i chciał w ten sposób wypróbować miłość Anny. Pomimo takiego rezultatu próby — kochanek przebacza Annie. Ale teraz ona mu już ręki nie odda, bo widocznie Bóg miłości ich nie sprzyja.

Chciał Goszczyński w utworze tym przeprowadzić myśl, że ukaranym być musi zawsze ten, kto porzuca Boga, a ufa czarom.

Inne—późniejsze—utwory Goszczyńskiego posiadają już wartość mniejszą.

Zakończenie.

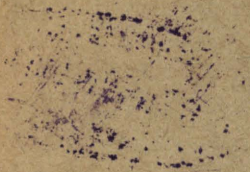
Przejrzeliśmy część dziejów poezji naszej w porzbirowej Polsce—połowę pierwszą wieku XIX. Zetknęliśmy się z największemi w poezji tej imionami, poznaliśmy największe arcydzieła twórczego ducha Polski. Pomimo wszystkie ciosy, jakie na naród nasz spadały—duch ten nietylko nie zamarł, nietylko nie zmałał, ale przeciwnie—potęgą swą wznosił się na takie wyżyny, jakich ani przedtem, ani potem osiągnąć nie umiał.

W ogniu męki hartują się duchy—krwią narodu ociekające sereą najsilniej biją. Jakże wymowny to dowód, że niemasz na świecie siły, zdolnej do zabicia narodu, którego duch jest żywy!

Mickiewicz, Słowacki, Krasiński—te trzy postacie na krwawem tle porozbiorowej Polski urastają do potęgi olbrzymów. Stoją one na straży „narodowego pamiątek kościoła z archanielskimi skrzydłami i głosem“. I pod opieką tej straży nietylko żadna z pamiątek naszych nie zginęła—ale jeszcze wzbogaciły się one skarbami nowymi, których wartość zrozumieć, odczuć i ocenić może tylko ten, kto jak my za życia przejść musiał przez piekło.

Żeśmy to piekło życiowe przetrwali, żeśmy „w żadnej zgonu chwili ducha nigdy nie stracili“—to w pierwszym rzędzie zasługa tych, co byli i są jeszcze naszymi Królami-Duchami. I choć dzisiaj do przeszłości już należy spuścizna, pozostawiona nam przez trzech wieszczów naszych—to przecież jest ona tak bogatą i tak wielką, że karmić się nią i żyć nią możemy ciągle i będziemy mogli długie, długie jeszcze lata w przyszłości.

Jest ta spuścizna wielkim, wiecznie żywym głosem, wołającym w świat cały: Jeszcze Polska nie zginęła!



F

6349