

Mistrzostwo formy

u

Juliusza Słowackiego.

CZEŚĆ I.

PROF. MAREK PIEKARSKI.



INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
80-830 Warszawa, ul. Nowy Świat 77
Tel. 26-68-63

Z Drukarni S. Bednarskiego, we Lwowie, Rynek L. 9. — R. 1909.

SKŁAD GŁÓWNY
w Księgarni
J. MANISZEWSKIEGO
we LWOWIE.



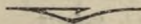
3588

Nr inw. _____

SPIS RZECZY.



I. Treść logiczna i układ	str. 1.
II. Budowa wiersza i strofy	„ 18.
III. Język i styl	„ 31.
Język	„ 31.
Styl	„ 37.
Poetyzowanie i nastrój	„ 37.
Kontrast i paralelizm	„ 45.
Opisy	„ 68.
IV. Pseudoklasyczne, romantyczne i oryginalne pierwiastki stylu Słowackiego	„ 108.



WAŻNIEJSZE BŁĘDY DRUKARSKIE :

Str.	8.	wiersz 17. z dołu :	przecinek zamiast kropki,
"	19.	" 5. " "	<i>tam</i> " <i>tom</i> ,
"	20.	" 11. " "	<i>dwóch</i> " <i>dwóh</i> ,
"	22.	" 6. z góry :	<i>wiersza</i> " <i>wlersza</i> ,
"	22.	" 20. " "	kropka na końcu,
"	24.	" 16. z dołu :	<i>wokoło</i> zamiast <i>w około</i> ,
"	25.	" 15. z góry :	<i>żeńskich</i> " <i>żeńskich</i> ,
"	41.	" 21. " "	<i>te</i> " <i>te</i> ,
"	41.	" 2. z dołu :	<i>duchowe</i> " <i>duchowne</i> ,
"	44.	" 13. z góry :	nawias po <i>Słowackiego</i> ,
"	45.	" 1. z dołu :	<i>Byrona</i> zamiast <i>Byryona</i> ,
"	52.	" 8. z góry :	<i>paralelizm</i> " <i>paraielizm</i> ,
"	53.	" 12. " "	kropka na końcu,
"	54.	" 12. z dołu :	<i>opisie</i> zamiast <i>opisid</i> ,
"	56.	" 20. z góry :	<i>Ruńka</i> " <i>Ruńki</i> ,
"	57.	" 13. z dołu :	<i>porównań</i> " <i>porówrzań</i> ,
"	59.	" 10. " "	<i>kiedy</i> " <i>kicdy</i> ,
"	60.	" 8. z góry :	kropki po <i>czołem</i> ,
"	66.	" 7. " "	<i>zresztą</i> zamiast <i>z resztą</i> ,
"	67.	" 1. z dołu :	przecinek po <i>pochwalił</i> ,
"	70.	" 7. z góry :	przecinek na końcu,
"	71.	" 13. " "	odnośnik dotyczy uwagi, niżej umieszczonej,
"	72.	" 9. z dołu :	<i>dotknąłem</i> zamiast <i>doktnąłem</i> ,
"	73.	" "	na końcu 14. i 13. wiersza z dołu przecinek,
"	77.	" 9. z dołu :	przecinek po <i>duchowych</i> ,
"	80.	" 16. " "	<i>arf</i> zamiast <i>Arf</i> ,
"	81.	" 14. " "	kropka po <i>melodyi</i> ,
"	82.	" 21. " "	przecinek na końcu
"	82.	" 5. " "	średnik na końcu,
"	84.	" 1. " "	<i>sposób</i> zamiast <i>soosób</i> ,
"	87.	" 14. z góry :	kropka po <i>opisie</i> ,
"	92.	" 3. z góry :	<i>ksiądz</i> zamiast <i>ksładz</i> ,
"	103.	" 5. " "	<i>dzielałch</i> " <i>utworach</i> ,
"	104.	" 15. " "	<i>kozackiej</i> " <i>kozacpiej</i>
"	106.	" 1. " "	przecinek po <i>dramatu</i> ,
"	110.	" 5. " "	<i>procesie</i> zamiast <i>procesia</i> ,
"	112.	" 2. " "	przecinek po <i>stawy</i> ,
"	112.	" 19. " "	<i>ojczyzny</i> zamiast <i>ojczyźny</i> ,
"	113.	" 16. " "	<i>apostrofe</i> " <i>apstrofę</i> ,
"	120.	" 15. z dołu :	<i>sali</i> " <i>sali</i> ,
"	127.	" 6. z góry :	<i>i</i> " <i>l</i> ,
"	127.	" 7. " "	<i>stylistycznych</i> " <i>stylistycznych</i> ,
"	128.	" 17. z dołu :	<i>plastyczne</i> " <i>plastyczne</i> ,


Prof. MAREK PIEKARSKI.



Mistrzostwo formy u Juliusza Słowackiego.

CZĘŚĆ I.

I. Treść logiczna i układ.



Praca niniejsza poświęcona jest badaniom, dotyczącym formy liryczno-epicznych utworów okresu młodości Słowackiego; dwa dramaty młodzieńcze, wymagające innego ujęcia, pomieści część II. Dalsze dwa tomiki, również odpowiednio dwójdzielne, obejmą według zebranego materiału dalsze dwa okresy twórczości poety.

* * *

Na wstępie poruszyć należy kwestyę układu, która odgrywa ważną rolę zarówno przy omawianiu treści jak i formy. Z jednej strony stanowi układ ramy osnowy, z drugiej strony podłoże i punkt wyjścia dla badań, dotyczących formy.

W dalszym ciągu omówić wypadnie kolejno budowę wiersza i strofy, język i styl, a wreszcie uwzględnić wpływ literatury pseudoklasycznej i prądów romantycznych na styl Słowackiego.

* * *

Zaczynamy od omówienia układu treści.

Przez treść logiczną rozumiem czystą osnowę utworu, przemawiającą do rozumu, z pominięciem obrazów poetycznych, działających na fantazyę i ustępów lirycznych, budzących uczucia, nierzadko właśnie na nić treści logicznej. Podanie takiej czystej osnowy uważam za niezbędne ze względu na układ, którego analizę oprzeć się musi na podkładzie treści logicznej. Treść ta wystąpi w całej czystości, gdy ją osnujemy na odpowiedziach na pytania: quis? quid fecit? ubi? quando? cur? quibus auxiliis, w ten sposób bowiem postać bohatera wystąpi na plan pierwszy, jego działalność uwydatni się, a motywy akcji i towarzyszące jej okoliczności czasu, miejsca, sposobu w miarę ważności będą uwzględnione. Zobaczymy również, że brak odpowiedzi na jedno z powyższych pytań stanowi nieraz wadę w kompozycji utworu.

W układzie utworów literackich odróżniam trzy odmiany: układ genetyczny (naturalny), układ artystyczny i układ psychologiczny.¹⁾ Przyjęcie tego trzeciego rodzaju układu uważam za niezbędne dla pewnych utworów, których treść nie odpowiada warunkom ani genetycznego ani artystycznego ładu. Np. w IV. części „Dziadów“ i w spowiedzi Jacka w „Panu Tadeuszu„ porządek zdarzeń przybiera taki tok, jaki mu nadają wspomnienia i uczucia opowiadającego. Wprawdzie nad temi scenami panuje także świadomość twórcy - artysty, ale ten dba więcej o zgodność szczegółów z prawdą wewnętrzną i o ich poetyczną wartość, niż o następstwo i układ zdarzeń. W treści logicznej powstają w ten sposób luki i niejasności, które poeta uzupełnia i wyjaśnia na innem miejscu, lub zostawia domyślności czytelnika. Układ psychologiczny jest to więc porządek zdarzeń, odpowiadający kojarzeniu się wspomnień i uczuć opowiadającego.

Pierwszym utworem młodzieńczym Słowackiego jest Duma ukraińska: Młody i dzielny Kozak Ruńko, pożegnawszy się z ukochaną Hanką, odjeżdża ze smutkiem. Niespodziewanie zjawiają się Tatarzy i uprowadzają Hankę w jasyr. Ruńko powraca, domyśla się wszystkiego i topi się z rozpacz.

¹⁾ W dalszym ciągu będzie mowa o układzie mozaikowym i dedukcyjnym, które są odmianą lub kombinacją wymienionych układów.

Osnowę dumy rozwija poeta w porządku genetycznym, układając ją w trzy obrazy: odjazd Ruńka, napad Tatarów, powrót, śmierć i pogrzeb kozaka. Powodu odjazdu Ruńka w pierwszym obrazie poeta nie podaje, ani nie zapowiada jego powrotu; w obrazie napadu Tatarów nie mówi jeszcze o losie Hanki, śmierć Ruńka przedstawia pośrednio we formie niby zagadkowej: te nieznaczące wyłomy w układzie naturalnym osnowy są to sztuczki bardzo jeszcze prymitywne, których używa poeta celem wzbudzenia ciekawości u czytelnika.

Treścią sonetu: „Już północ“ jest skarga poety na cierpienia, z którymi się w dzień kryje, a które mu w nocy nie dadzą zasnąć. Tok żalów przerywa w pierwszej tercynie obrazem kwiatu, „co się otwiera pośród nocy cienia“.

We wierszu „Do Ludwika Szpitznagla“ żegna poeta przyjaciela, odjeżdżającego do Egiptu i podkreśla obowiązek wzajemnej pamięci o przyjaźni. Zakończenie jest powtórzeniem wstępu w nieznacznie zmienionej formie: tu i tam porównywa poeta dolę młodzieńców z losem dwóch gwiazd bliźnich, zresztą w układzie nie ma nic szczególnego.

We wydaniu Dra Gubrynowicza następują z kolei cztery sonety, które się odnoszą do miłości poety ku Ludwice Śniadeckiej:

Sonet I: Od chwili obudzenia się w sercu nieszczęśliwej miłości pod wpływem spojrzeń dziewicy (Ludwiki), poeta cierpi nieustannie i nawet za grobem nie spodziewa się ulgi. Pierwszy czterowiersz wypełnia dosyć konwencyonalny obraz natury, dalsze wiersze zawierają wynurzenia uczuciowe poety.

Sonet II: Poeta odjeżdża ze smutkiem od ukochanej — na zawsze. Ta myśl mieści się w ostatniej tercynie, bo początek sonetu zamyka rozwlekły obraz odlatującej jaskółki.

Sonet III: Poeta wie, że minione chwile szczęścia okupi wielkimi cierpieniami, nim śmierć go wyzwoli. Na tę treść składa się a) apostrofa do własnej duszy, b) apostrofa do własnego serca, c) obraz wędrowca, blizkiego zgonu, d) wzdrygnięcie się przed cierpieniami w przyszłości.

Sonet IV: Dosyć naiwne wyznanie, że w chwilach szczęścia „na łonie innego anioła“ poeta nie zapomni pierwszej miłości. W tok swoich wynurzeń wplata poeta w pierwszą tercynę obraz róży, kwitnącej wiosną, a więdnącej jesienią. W powyż-

szych sonetach młodzieńczych ton liryczny przeważa nad epicznym z wyjątkiem II, sonetu. Wiersz „Matka do syna“ jest to poetyczna parafraza przestróg matki, udzielanych Słowackiemu na wyjeździe z Wilna do Warszawy: niechaj myśli o rodzinie, szczególnie w chwilach osamotnienia i niechaj idzie drogą cnoty.

Piosnka dziewczyny kozackiej nie zawiera również bogatej treści: Dziewczyna kozacka, strojąc codziennie w kwiaty grób kochanka - samobójcy (?), oplakuje śmierć jego.

* * *

Więcej sposobności do uwag nastęrcza treść i układ „Poezyi ulotnych w czasie rewolucyi polskiej i po jej upadku pisanych.“ Tą nazwą objął Słowacki kilka drobnych utworów, które omawiam w porządku krytycznego wydania Dra Gubrynowicza. Oda do wolności, Hymn, Kulik, Pieśń legionu litewskiego zjawiły się we Warszawie podczas powstania listopadowego; Paryż, Do Michała Rola Skibickiego i Duma o Wacławie Rzewuskim powstały w Paryżu.

Treść Ody do wolności jest niejednolita, podobnie jak forma. Da ona się ścisnąć w cztery słowa: Cieszymy się, Polska odzyskała wolność. Tej myśli nie wyraża poeta wprost, lecz zakrywa ją szeregiem pomysłów, nie wiążących się z całością. Tylko obraz anioła wolności i ustępującego przed nim ducha niewoli godzi się z tematem. Historyczny pogląd, który jest zestawieniem kilku wypadków dziejowych, ujętych w zawiłą formę alegoryi, trąci akademickim chłodem i nie przemawia ani odrobinę do uczucia. Obraz zaś sielankowego pogrzebu, a bardziej jeszcze wprowadzenie niedoszłego samobójcy psuje układ i nastrój ody i urąga wprost powadze chwili. Wrażenie to potęgują dwa końcowe wiersze, w których poeta w ten sposób zachęca do walki:

Lecz niejedyn zniknie w toni, (we walce)
W morzu zostanie na wieki.

Wstęp i zakończenie, dostrojone lepiej do tonu ody, to parafraza odpowiednich ustępów Ody do młodości Mickiewicza. W Hymnie wzywa poeta pomocy Matki Bożej w sprawie walki za wolność, a naród nawołuje do broni. Inwokacya początkowa powtarza się na końcu, środek utworu wypełniają

puste wykrzykniki zachęty i alegoryczne zestawienie Rosyi z orłem dwugłowym. W Hymnie religijno-patryotycznym uderza nas brak nastroju religijnego i patryotycznego. Tylko inwokacja początkowa i końcowa, naśladowana z Bogarodzicy, nadto dwa słowa w przedostatniej zwrotce: „błogosław Panie“ wiążą się z religią; po inwokacji poeta nagle porzuca ton religijny i chwytą się myśli patryotycznej, którą sprowadza na manowce sztucznych środków retorycznych.

Kulik jest również alegoryą. Osnowa istotna, werbowanie do powstania, przesłonięta jest przejrzystą treścią dosłowną, którą stanowi jazda kulikiem od dworu do dworu w coraz liczniejszym gronie. Układowi treści kuliku nic zarzucić nie można. Pierwsze dwie strofy stanowią wstęp, ostatnia zakończenie; po obrazie wesela następuje kontrastowy obraz pogrzebu; obrazowi gry w karty odpowiada obraz reduty, a w ostatnim obrazie dworu, z którego szlachcic wyruszył do powstania, skupił poeta najwięcej dramatycznej siły.

Treścią Pieśni legionu litewskiego jest radość z powodu zerwania się Litwinów do walki przeciw przemocy rosyjskiej. Uczucie to wyraża poeta w szeregu obrazów, z których najsilniejsze wrażenie wywiera wspomnienie historyczne z dziejów Litwy, dotyczące Olgierda. Czwarta i ostatnia zwrotka kłóć się ze sobą treścią: w czwartej strofie mowa o przyszłym zwycięstwie legionu, o jego tryumfalnym wkroczeniu do Wilna, a w ostatniej jest przepowiednia zguby legionu!

Treść wiersza p. t. Paryż nie jest jednolita: Po wzmiance o ogólnym widoku gmachów i ulic Paryża, przepowiada poeta przyszłe wtargnięcie wrogów do tego miasta zepsucia. Zdaje mu się, że przecucie tej ponurej przyszłości czyni już teraz mieszkańców posępnymi. W dalszym ciągu przypomina poeta krwawe sceny rewolucyi, której ogniskiem był Paryż, czyni aluzje do potęgi i upadku Napoleona, którego dzieje wiąże z losami kolumny Vendôme. W smutnych kolorach kreśli Słowacki dolę Polaków w Paryżu. Obrazy: cmentarza (du Père Lachaise), katedry Nôtre Dame i Louvru zamykają poemat. W treści tego wiersza mamy przykład układu, spotykanego częściej u Słowackiego, który można nazwać mozaikowym: różne obrazy, luźnie spojone, tworzą całość mało harmonijną, raczej jaskrawą: opis Paryża, groźba kary, rewolucya, Napoleon;

dola Polaków, znowu opis osobliwości miasta — to wszystko w jednym poemacie!

Ujemne strony układu niektórych utworów wyłaniają się wyraźniej, gdy usiłujemy zdać sobie sprawę z ich osnowy. Jako przykład może posłużyć wiersz „Do Michała Rola Skibickiego“. Michał Rola Skibicki wrócił z Ameryki południowej do Europy; oto źródło, z którego wypływa cała treść utworu, a więc: pochwała wolności, panującej w Ameryce, wzmianka o odkryciu Ameryki i bezprawia, jakich się tam Europejczycy dopuszczali, obraz powrotu Skibickiego do Europy, zestawienie nędzy starego świata z pięknnością nowego, aluzja do obłudy, panującej w Europie, obraz marzeń Skibickiego o swojej amerykańskiej przeszłości, nadzieja jakiejś wojny, korzystnej dla Polski, aluzja do lektury Mnicha i Araba. Gdyby te różne motywy łączyły się harmonijnie, jak wspaniałe uogólnienia we wierszu Mickiewicza do Lelewela, który dla Słowackiego był wzorem, gdyby nie było ustawicznego rwania się treści, to wiersz ten może mniejby raził stylem, zamaskowanym alegoryami i parafrazami klasycznymi.

Natomiast misternie splecione są obrazy, składające się na charakterystykę i szkic przygód Wacława Rzewuskiego. Widziałem łańcuch, rzeźbiony z drzewa, którego ogniwa tak kunsztownie są złączone, że nie można się dopatrzeć żadnej skazy, żadnego spojenia. Układ treści Dumy o Rzewuskim przypomina ten łańcuch. Pojedyncze ogniwa osnowy zachodzą w siebie nawzajem tak zręcznie, że każdy nowy obraz wydaje się nam dalszym ciągiem poprzedniego. W ten sposób łączy się charakterystyka Rycerza-Farysa, zawarta w pierwszych trzech zwrotkach, ze smutną sceną pożegnania Wacława z kochanką, która topi się z rozpaczy w oczach odjeżdżającego. Ze sztyletem, otrzymanym z rąk nieszczęśliwej dziewczyny, wraca Rzewuski do swojej siedziby nad Smotryczem. Przedziwnie wiąże poeta postać Emira Tadz-el-Fehera z tłem i wypadkami historycznymi, mianowicie z nieszczęśliwą bitwą pod Daszowem, w której Rzewuski dokazywał cudów waleczności. Po klęsce zasypia bohater w odludnej chacie, gdzie go morduje sztyletem, owym darem tureckiej dziewczyny, chłop, skuszony nagrodą, wyznaczoną przez cara za głowę Rzewuskiego. W ten sposób wiąże poeta nader delikatnie zakończenie z początkiem i zmusza niejako czytelnika zręcznie do popatrzenia raz jeszcze na całość obrazu.

* * *

Szanfarego i Araba omawiam łącznie, gdyż te dwa poematy wysnuł poeta z jednego pomysłu. W ich osnowie jest wiele podobieństwa: Szanfary, którego życie dobiega kresu, wspomina dawną miłość nieszczęśliwą: W młodości pokochał on uroczą Zare, która odplacała mu wzajemnością. Kiedy jednak Szanfary wyruszył na łupieżką wyprawę do Persyi, Zara pokochała Sudana i weszła do jego haremu. Zropaczony bohater w szale zemsty przeszył jedną zatrutą strzałą serce Zary i Sudana, złączonych w tej chwili w pocałunku. Po śmierci niewiernej kochanki Szanfary, przeklęty przez muezina, żył w zgryzocie i żalu. Połowę poematu, mianowicie początek i koniec wypełniają pesymistyczne refleksje i parable, samo opowiadanie mieści się w siedmiu ustępach środkowych (V. — XI.).

Przejdźmy do osnowy Araba: Arab, przeczuwając śmierć bliską, wspomina doznane krzywdy, które go nauczyły nienawiści ludzi i pchnęły do strasznych występków. Unieszczęśliwił starego nurka, rzucając w jego oczach drogocenną perłę do morza; starzec nie mógł jej odnaleźć, więc zgryzota wkradła się do jego duszy. Arab zatruił źródło na pustyni i wygubił w ten sposób podróźnych karawany, pijących wodę z tego źródła, a starca, ojca otrutych pięciu synów, uwiózł daleko od zatrutej wody, żeby żył i cierpiał samotny. Zamordował młodego Solima, a gdy ten zjawiał się kochance w nocnych wizjach, uciął mu Arab głowę, aby w ten sposób przeszkodzić tym odwiedzinom, które uszczęśliwiały dziewicę. Teraz kochanka umarła z rozpaczy. Zniszczył palmę, zasypując źródło, z którego czerpała soki żywotne.

Zdaje się, że trzecie wspomnienie, łączące się z osobą Solima i jego kochanki, odnosi się do najwcześniejszej epoki, bo Arab zaczyna tę część opowiadania słowami: „Dawnymi laty.... jeszcze byłem młody.” W poemacie jest mowa o wrogach i o krzywdach, doznanych od kamiennych ludzi. W każdym razie Arab musiał mieć jakieś powody nienawiści do ludzi, których poeta nie chciał nam podać, opuszczając niejako pierwszą połowę opowieści i pozbawiając poemat uzasadnienia psychologicznego. Otóż motywów mizantropii Araba szukać należy w Szanfarym, mianowicie w zdradzie Zary. Szanfary-Arab wydiera ludziom szczęście, bo sam jest nieszczęśliwy. Opowieść o Solimie i jego kochance jest tylko odmianą osnowy Szanfa-

rego, zakończenie Araba jest prawie dosłownym wyjątkiem z Szanfarego. Artystyczny ład obydwu poematów zbliża się cokolwiek do psychologicznego, gdyż zdarzenia układają się według wspomnień bohatera.

W Hugonie mamy przykład układu genetycznego. Hugo, młody komtur krzyżacki, dowódca załogi zakonnej w trockim zamku, wprowadził w nocnej porze Blanę, młodą zakonnice w przebraniu pazia z klasztoru w Malborgu do Trok na Litwie. Wysłaniec sądów eufemicznych, w wykonaniu wyroku tajnego trybunału, zamiast Hugona zamordował Blanę, która, chcąc ocalić ukochanego, przebrała się w jego zbroję. Hugo utopił się z rozpaczy. Poeta podzielił utwór na trzy rozdziały, ale w rzeczywistości logicznie i formalnie dadzą się odróżnić tylko dwie części, odpowiadające tytułom: wina i kara. W pierwszej części Hugo działa, w drugiej cierpi i ginie. Pod względem formy panuje również w Hugonie dwójdzielność: Winę Hugona zamknął poeta w oktawy, karę zaś we wiersze niestroficzne.

Z Szanfarym i Arabem wiąże się kolorytem orientalnym postać Mnicha. Nawrócony na wiarę chrześcijańską Arab umiera jako mnich w klasztorze z ran, odniesionych w obronie klasztoru przeciwko własnemu ojcu i wyznaje na spowiedzi, że mimo woli zabił brata i ojca, wrogich mu z powodu odstępstwa, że stracił konia i narzeczoną. a więc cztery najdroższe istoty dla Araba. W układzie artystycznym w pierwszej połowie a psychologicznym w drugiej dadzą się również jak w Hugonie wyróżnić dwie części: powieść Mnicha i jego gorączkowe majaczenia; pierwsza część wprowadza nas w osnowę utworu, w drugiej poeta kreśli nam na tle gorączkowym stan duszy umierającego. Ta dwójdzielność jest zaznaczona i we formie: część pierwsza ma formę ciągłego opowiadania, część druga przechodzi w dyalog, słabo zresztą rozwinięty. Wstęp do Mnicha, psujący cokolwiek układ, jako luźnie z treścią związany, ma jednak swoje uprawnienie w nastrojowym kolorycie średniowiecza, które w mniemaniu romantyków było dołą najpoetyczniejszą.

Podobnym wstępem zaczyna się Jan Bielecki, którego osnowę podaję w krótkości: Starosta Adam Sieniawski, pan na Brzeżanach, który przed królem Stefanem Batorem przegrał jakąś sprawę z Janem Bieleckim, szlachcicem polskim, wypu-

szczonym z długiej niewoli tureckiej, ze zemsty napada na dworek Bieleckiego w chwili, gdy ten bierze ślub z Anną w kościele farnym pobliskiego miasteczka; mściwy magnat cały dom burzy, a grunt karze zaorać.

Jan Bielecki, który opuścił młodą żonę i zniknął na pewien czas, zjawia się w Polsce na czele Tatarów, wpada podczas balu maskowego do zamku Sieniawskiego, zabija starostę w oczach Anny, wezwanej na bal tajemniczym listem męża. W jakiś czas po wywarciu zemsty wstępuje nieszczęsny bohater poematu w towarzystwie Anny do kościółka we własnej wiosce i pada martwy, usłyszawszy wyrazy wyklęcia go za zdradę. Anna słabemi rękami usiłuje wygrzebać mogiłę dla zmarłego i podczas tej pracy umiera w nocy ze zimna, znużenia i rozpacz.

Tę osnowę powieści ujął poeta w pięć ustępów: Wyprawa nocna, Wesele, Bal maskowy, Zemsta, Kościół wiejski, chociaż na całość poematu składają się właściwie trzy obrazy kontrastowe, które możnaby zamknąć w następujące tytuły: I. krzywda (Wyprawa nocna, Wesele), II. zemsta drogą zdrady (Bal maskowy, Zemsta), III. kara za zdradę (Kościół wiejski). Ustęp Bal maskowy zawiera właściwie dwie części różne, niedające się pomieścić w ramach jednego obrazu, mianowicie scenę w dworku ojca Anny i opis Balu maskowego. Ta druga część, opis balu, łączy się organicznie i logicznie z ustępem IV. Zemstą, lecz poeta zlekceważył względy logiczne dla symetrii formalnej. Gdyby poeta włączył opis reducy, zawierający 40 wierszy, do ustępu Zemsta, obejmującego 133 wiersze, wówczas część III. byłaby zbyt krótka (60 wierszy), a część IV. zbyt długa. Postać ojca Anny wprowadził poeta w ustępie Bal maskowy tylko dla czytania Żywotów świętych, co jest oczywiście błędem w kompozycji¹⁾. Działał tu wpływ podobnej sceny w Maryi Malczewskiego. Do właściwej osnowy poematu dołączyć należy wstęp, nie wiążący się z całością i zakończenie, spojone ściśle z wątkiem opowieści.

Cały wstęp uchodzi za późniejszy dodatek; ja przypuszczam, że tylko wstęp o Westminsterze jest wkrętem późniejszym, początek zaś i czterowiersz:

¹⁾ Por. Kasztelanową Hrobronką w Mazepie.

Posępny siądę na odłamie glazu.
 :mutna się powieść w pamięci rozwija.
 Czytałem w księgach — a godło obrazu
 Było: „kraj zdradził, lecz zdrada zabija“.

oddzielony od wspomnień o Anglii, a stanowiący doskonałą ekspozycję, powstały równocześnie z całym utworem, podobnie jak wstęp do Mnicha. Zauważyć należy, że ustęp o Westminsterze (21/43) nie wiąże się logicznie z poprzedzającymi, ani następującymi wierszami, że jest snem tylko, co przemawia za jego odrębnością. Cytowany zaś czterowiersz, mający wszelkie cechy rzeczywistości, nie może być dalszym ciągiem snu. Pierwotnie po wierszu 20. następował wiersz 43. Ustęp o Westminsterze wtrącił poeta może w tym celu, żeby przypomnieć rodakom, że jeździł do Anglii w sprawach narodowych. Zwracam uwagę na wiersze 47/54, wiążące się ze wstępem, które wprowadzają czytelnika nader zręcznie i zwięźle w okoliczności czasu akcji (tło dziejowe).

W zakończeniu Anna, grzebiąca zwłoki męża, wyrasta na bohaterkę poematu i wydatnością rysunku przerasta nawet Jana Bieleckiego.

Gdyby poeta dał inne zakończenie, myśl przewodnia utworu, zawarta w słowach: „kraj zdradził, lecz zdrada zabija,” nie uległaby istotnej zmianie: Anna mogła np. opuścić Bieleckiego jako zdrajcę, co podniosłoby tragizm położenia bohatera, mogła sama przyczynić się do jego ukarania, jak Żywila Mickiewicza, poeta jednak wybrał to zakończenie, częściowo może pod wpływem śmierci miecznika na grobie córki w Maryi Malczewskiego, częściowo dla wartości nastrojowej tego ustępu, a przede wszystkim pod siłą pierwszego tchnienia tej intuicji, która wywołała najbogatszą galerię postaci kobiecych w naszej literaturze.

Najdłuższą powieścią poetyczną Słowackiego z okresu młodości jest *Żmija*: W tajemniczym zamku, wzniesionym na jednej z wysp dniewprowych mieszka *Żmija*, hetman Siczy. Chcąc się zaopatrzyć w żywność na łupieżką wyprawę w dół Dniepru, wybierają się Kozacy na polowanie lecz bez hetmana, gdyż ten gdzieś błądzi po stepach. Kozacy upolowali już sumaka, gdy wtem nagle spostrzegają uciekającego Tatara i puszczają się za nim w pogoń. Pies hetmański, zamiast rzucić się na

uciekającego, łasi się do niego, a sokół siada mu na ramieniu. Strzałami, posłaniami za uciekającym, zabijają Kozacy tylko psa i Sokoła hetmańskiego, a Tatar uchodzi i znika wśród stepów. (Pieśń I. Sumak.) —

Po powrocie Kozaków z polowania każe Żmija puścić na fale dniewprowe w czajce bez wiosła dwóch chłopców, których pieczy powierzył był psa i sokoła. Po odejściu Żmiji Kozacy nuć pieśń (Powieść kozacka) o dawnym Hetmanie Zaporozża, który poświęcił dla Rusałki dniewprowej psa i sokoła, a potem sam zginął we falach Dniepru, pragnąc się złączyć z czarodziejką. Może i Żmija uległ czarowi Rusałki — tak domyślają się Kozacy. Tymczasem hetman rozmawia na cmentarzu z płaczką Ksenią, córką siczowego popa, którą uwiódł tajemnie. Przed oczyma rozmawiających rozgrywa się straszna scena: mianowicie we wirach Dniepru ginie dwoje dzieci, puszczonech na rozkaz hetmana na fale w łódce bez wiosła. Kseni sprowadza Hetmana do grobowców pod kościołem, gdzie mu pokazuje owoc ich miłości, dziecię piękne i zdrowe, śpiące w trumnie, a spowite w całuny. (Pieśń II. Płaczka.) — Z pieśnią na ustach płyną kozacy w stronę Carogrodu, po drodze palą Białogród i Trebizont, a wreszcie przybywają do Synopy. Z haremu baszy Synopy, który wyruszył na czarne morze, Żmija uprowadza Zulemę. Kozacy wpadają jeszcze do Carogrodu, gdzie sułtan okupuje się piastrami i wydaniem cudownego obrazu Matki Boskiej. (Pieśń III. Pożary.) — W powrocie niszczą Kozacy ścigający ich okręt Baszy, który ucieka na łodzi okrętowej, podczas gdy syn jego Selim ginie w pojedynku z Hetmanem. (Pieśń IV. Czajki.) — Kozacy palą galerę Baszy, który w powtórnej pogoni zapuścił się za kozakami aż do wysp Czertomeliku, a samego Baszę unosi Żmija z palącego się okrętu i każe go zamknąć w klatce na urągowisko. Nocą wyprowadza Hetman Baszę z klatki do swego zamku, gdzie pokazuje mu Zulemę. Z krótkiej wymiany słów między Żmiją a Baszą dowiadujemy się, że Hetman kozacki jest z pochodzenia Turkiem, że Basza stał się przyczyną śmierci jego ojca, oczernionego przed sułtanem, za co mści się Żmija. Popa, który odgadł pochodzenie Hetmana i przyszedł z groźbą do zamku, wtrąca Żmija w podziemia zamkowe. (Pieśń V. Basza.) — We walce z Baszą, stoczonej wśród stepu, ginie Żmija, a Basza powraca, żeby podpalić zamek Het-

mana, w którym została niewierna Zulema i pop nieszczęśliwy. Przy konającym Żmiji zjawia się Kseni i dowiaduje się o strasznym losie ojca. Hetman kona, a tymczasem Basza przelatuje na koniu w stronę Oczakowa. Kseni krwią zabitego dziecka własnego zlewa grób Hetmana i kona. (Pieśń VI. Walka.)

Stosunek poety do utworu jest cokolwiek niejasny. Szczególnie w pierwszych pieśniach opowiadanie przybiera charakter zbiorowego głosu kozaków, a poeta zamienia się w jednego z kozaków, biorącego udział w zdarzeniach i jest jakby wodzirejem tego chóru.

Oto przykłady:

Pieśń I. 68. Płynmy więc! płynmy w Natolskie grody..
135/143 Wysłać strzelców na rzdroże,
Gdzie się kończy ta dolina,
Tam kozacy wielkim kole
Stójcie, i t. d.

Pieśń II. 75. Niech wolniej pieśń płynie — na moim torbanie
Strun braknie...

Pieśń IV. i VI. zaczyna poeta wynurzeniami, niewspółczesnymi akcyi, narzekaniami, odnoszącemi się do czasów późniejszych.

Taki rodzaj ładu artystycznego, jaki Słowacki nadał Żmiji, możnaby nazwać dedukcyjnym, gdyż poeta wymaga, żeby czytelnik z ogólnej osnowy utworu drogą analizy i dedukcyi na podstawie wskazówek, rozprószonych po różnych ustępach, domyślił się niektórych szczegółów, dotyczących najczęściej przeszłości bohatera. Ostateczne wyjaśnienia tych szczegółów ze strony poety odgrywają podobną rolę, jak gotowe rozwiązania zagadnień matematycznych, umieszczone na końcu podręcznika: służą więc niejako do sprawdzenia domysłów czytelnika. Jeżeli wskazówek jest za mało, czytelnik nie może odgadnąć takiej zagadki treści, podobnie jak nie można obliczyć sumy, gdy brak jednego lub więcej dodatników. W Panu Tadeuszu już z drugiej księgi czerpie czytelnik duży zasób wiadomości o przeszłości bohatera, a z kilku aluzyi, rozmieszczonych w innych księgach, łatwo się domyślić może, że pod

habitem Robaka kryje się Jacek Soplica¹⁾). A przecież tak olbrzymiemu pomysłowi jak życie całego narodu szkodzi niejasność, dotycząca jednostki, którą poeta zaprzęta umysł czytelnika. W powieści poetycznej natomiast przesłanianie treści pewną zasłoną tajemniczości, uświęcone tradycją, pobudza ciekawość czytelnika, nie pętając wcale jego wyobraźni gotowymi określeniami. Słowacki jednak w układzie i postaci Żmiji posunął tę zagadkowość do ostateczności, gdyż zasób wskazówek wyjaśniających przeszłość, motywy akcji i stosunek osób, jest zbyt skąpy. Wprawdzie poeta stara się przy danej sposobności oświetlić jakiś szczegół, dotyczący Hetmana, ale z kilku niewyraźnych aluzji niepodobna wysnuć prawdy: W pierwszej pieśni dowiaduje się czytelnik, że hetman mieszka w tajemniczym zamku na wyspie Dniepru, w dalszych wierszach kozacy, wychodząc na łowy, pytają z niepokojem:

85 „Lecz gdzież nasz Żmija, Hetman Niżowy?”

Odpowiedź na to znajdujemy w scenie polowania na sumaka: Zachowanie się psa i sokoła łątowo naprowadza czytelnika na myśl, że to Hetman jest tym Tatarem, ale to niczego nie wyjaśnia. Następnie wprowadza poeta w II. pieśni scenę, w której Żmija skazuje na śmierć dwóch chłopców pokazując im obrożę i pierścień z dzwonkami. Tutaj miał poeta doskonałą sposobność wtajemniczyć czytelnika w rolę Żmiji,

¹⁾ W treści i układzie Pana Tadeusza i Żmiji są pewne analogie, które oddaje pod rozwayę czytelnika:

Tu i tam bohater ukrywa się pod przybranem nazwiskiem (Żmija-Robak). Dopiero pod koniec utworu (w X. księdze) odsłania poeta tajemnicę, kryjącą losy i rolę ks. Robaka, podobnie jak Słowacki dopiero w V. księdze wyjawia przeszłość i motywy działania Żmiji. Chart i sokół i Kusy i Sokół stanowią dwie pary analogiczne.

Opis polowania na sumaka i niedźwiedzia zaczyna się apostrofą:

Pieśń I. Żmiji, 86: Ty spisz, sumaku! ty spisz, sumaku!

Pan Tadeusz: Głupi niedźwiedziu! gdybyś w mateczniku sie-
[dział, i t. d.]

Przebieg polowania w Panu Tadeuszu jest jakby wspaniałem powiększeniem kolorowem udatnego szkicu, skreślonego ręką Słowackiego w Żmiji: podobieństwo ogólne wypłynęło ze wspólności treści.

Udział Robaka w polowaniu, mający na celu lekkie uchylenie zasłony, kryjącej jego osobę przed czytelnikiem, przypomina rolę Żmiji w polowaniu Kozaków, gdzie również poeta chciał zwrócić uwagę na zagadkowy charakter bohatera.

W dalszym ciągu zwróć uwagę na niektóre obrazy podobne w Panu Tadeuszu i dziełach młodzieńczych Słowackiego.

tymczasem Powieść kozacka sprowadza nas na bezdroża. Powieść ta, przypominająca treścią Rusałki Zaleskiego i Świteziankę Mickiewicza, a tytułem Powieść Wajdeloty, była niewątpliwie samodzielną balladą lub dumą, którą poeta wprowadził najniepotrzebniej do osnowy. Sądzymy, że historia Rusałki jest przygotowaniem i wstępem do rewelacji, dotyczących Żmiji. Tymczasem postać ta żadnej roli nieodgrywa w dalszym ciągu poematu, a rola Hetmana pozostaje zagadką. Ukazanie raz w scenie polowania, drugi raz w Powieści kozackiej psa i sokoła, jakby wyjętych z jakiej szkockiej ballady, wprowadza także w kłopot czytelnika. Możliwą jest rzeczą, że cień psa i sokoła w dumie o Rusałce, wywołał rzeczywistego psa i sokoła w I. pieśni, a te znowu były pobudką do stworzenia sceny polowania, ale gdyby nawet tak było ¹⁾, to nagłe urwanie zaraz z końcem Powieści kozackiej tego motywu, zaczętego aż dwa razy, wydaje mi się wadą w kompozycji. Poeta wprowadza nas jeszcze raz w błąd: chwytny się sceny rozmowy Kseni z Hetmanem na cmentarzu i już jesteśmy pewni, że trzymamy w ręku nić przewodnią utworu, tymczasem przekonujemy się w dalszym ciągu, że poeta ukazał nam fałszywą drogę.

Dopiero w III. pieśni domyślamy się, że Żmiję łączył dawniej bliższy stosunek ze Zulemą, ale teraz znowu my boimy się, czy nas poeta raz jeszcze nie zwiedzie. Niepotrzebne powtórzenie motywu pościgu czajek przez okręt a potem galerę Baszy psuje układ, bo oddala rozwiązanie. Wreszcie pod koniec V. pieśni dowiadujemy się o pochodzeniu Hetmana i jego stosunku do Baszy, ale wtedy poemat wkrótce się kończy krótką VI. pieśnią. Rola Zulemy zostaje do końca niewyjaśniona bliżej. W układzie genetycznym więc wiersze 186/205 (V.) stanowiłyby właściwą expozycję utworu. Żmija mówi do Baszy, uwalniając go z klatki:

„Baszo, mojego ojca zabiłeś.
 Blask cię buńczuków oślepił wabny.
 Tyś go oczernił, ty od sultana
 Przyniosłeś Baszy stryczek jedwabny,
 I sam na Baszę i t. d.

¹⁾ W tym wypadku powstanie I. pieśni Żmiji byłoby analogią do genezy Balladyny — z ballady.

Właściwa zaś osnowa poematu po opuszczeniu epizodów, nie wiążących się zgoła z akcją, dałaby się ująć w trzy obrazy: 1) przygotowanie do wyprawy, 2) wyprawa w dół Dniepru, 3) pojedynek z Baszą.

* * *

Przeciwieństwem do *Żmiji* pod względem układu jest *Godzina myśli*, ujmująca wykwintną prostotą treści i formy. Z ziemskiego padołu cierpień chroni się poeta w krainę marzeń o przeszłości. Wspomina lata dziecięce, spędzone w Krzemieńcu, potem we Wilnie w towarzystwie Ludwika Spitznagla, wyjazd przyjaciela na studia do Petersburga, pierwszą miłość ku Ludwice Śniadeckiej, powrót przyjaciela i rozstanie się własne z ukochaną, śmierć tragiczną Spitznagla. Oto ramy przepięknych obrazów, przedstawiających w subtelnych barwach i odcieniach pierwsze wrażenia, pierwsze uczucia i pierwsze refleksje. Poeta nie występuje w pierwszej osobie, lecz patrzy na swoją przeszłość, jakby na losy jakiejś innej osoby, co nadaje wynurzeniom osobistym pozór przedmiotowości. Powieść płynie naturalnym biegiem bez zawrotów i przeskoków i urywa się nagle, jak niektóre rzeki pustynne, które niespodziewanie znikają pod powierzchnią ziemi. Szkoda, że „powieść nieskończona“.

Na zależność treści i układu *Lambra* od osnowy Konrada Wallenroda zwrócono już uwagę¹⁾. — Wśród malowniczych, skalistych wysp Archipelagu steruje łódką Grek, który przybywa do miasta Ipsary, położonego na wyspie tej samej nazwy i wstępuje do gospody, pełnej Turków i Greków. Jest to młody śpiewak, który pieśnią o *Lambrze* chce zapalić rodaków do zrzucenia jarzma tureckiego.

Lambro ocalał po stłumieniu pierwszego powstania greckiego i oddał się korsarstwu. Na wieść o przygotowaniach tureckich do stracenia schwytanego Rygi, poety i bohatera greckiego, pożegnał się *Lambro* na cmentarzu z ukochaną (Izą), polecając jej zjawić się nazajutrz w szatach tureckich nad brzegiem morza, a drugiego dnia podpłynął podstępem łódką pod okręt, na którym powieszono Rygę i spalił go wraz z załogą. Postać kobieca w szatach tureckich, płynąca z *Lambrem*,

¹⁾ Por. Józef Tretiak: *Juliusz Słowacki*, tom I. str. 51. i następne.

która tak zaciekała Turków, że pozwolili łódce podpłynąć pod okręt, zginęła także w płomieniach, a Lambro rzucił się we fale, dopłynął do brzegu i ocalał. Dopiero w II. pieśni dowiadujemy się, że tą postacią nie była Iza lecz manekin ze słomy.

Następnie wysłał Lambro pazia między Greków, aby ich wezwać do powstania. Śpiewak zdradza się mimowolnie, że on jest tym paziem. Za śpiewakiem, opuszczającym gospodę, wysłała młoda Greczynka i długo z nim rozmawiała. Czytelnik ma się domyślić, że to była Iza. W drugiej pieśni wypija Lambro napój opiatowy, podany mu przez pazia i popada w gorączkowy stan marzeń. Kiedy przyszedł do przytomności, zażądał po raz wtóry napoju. Paź, zmieszany przenikliwym wzrokiem Lambra, któremu się zdało, że paź ma rysy Izy, nalewa za dużo napoju do czary. Lambro po wypiciu popada powtórnie w marzenia, w których mu się ukazuje anioł zemsty i anioł zarazy, lecz wkrótce ból go cuci. Poznaje, że jest otruty. Zabija pazia tak podobnego do ukochanej, wypija resztę napoju i popada w stan majaczenia po raz trzeci. Wtem zjawia się w kajucie młodzieniec w szatach pazia i ucieka z worem złota, przerażony tem, co zobaczył. Lambro budzi się z marzeń i poznaje w zabitym paziu ukochaną Izę; chowa ją w morzu, poleca popu odprawić nabożeństwo za umarłych i kona.

W układzie Lambra zagadkowość posunięta jest również za daleko, mianowicie w postaci Izy, która występuje wtedy, kiedy czytelnik sądzi, że zginęła była w płomieniach w czasie śmierci Rygi. Zdaje się nam, że poeta wprowadza nową postać kobiecą w rozmowie z paziem i dopiero w połowie II. pieśni dowiadujemy się, że Iza zginęła. Zdarzenia wcześniejsze od chwili zaczęcia powieści zamknął poeta w powieść Greka, która dzieli się na dwie części: liryczną (ustęp IV.), odpowiadającą Pieśni Wajdeloty i epiczną, odpowiadającą Powieści Wajdeloty z Wallenroda. Właściwa ekspozycja Lambra mieści się we wierszach 610/630 pierwszej pieśni, kiedy to Lambro po spaleniu tureckiego okrętu wysyła pazia między Greków z temi słowy:

614/622

Już pora! już pora!

Zmienić banderę... Ale czy powstaną?

Paziu! idź w góry, gdzie się klefty kryją.
Do marmurowych zazieraj kawiarni
I pieśń im śpiewaj i zobacz czy żyją.

Zdaje mi się, że trójdzielność marzeń Lambra po potrójnym wypiciu napoju jest w związku z układem IV. części Dziadów i jej podziałem na trzy części, odgraniczone gaśnięciem światła. Chciał może Słowacki dać przykład, że nawet wizjom można nadać ład wzorowy, o czym zdaniem jego nie pamiętał Mickiewicz w Dziadach; stąd też w marzeniach Lambra za dużo jest jak na majaczenia artystycznej symetrii. Że Słowacki tak myślał o układzie Dziadów i że wogóle nad tem się zastanawiał, dowodzi tego następująca ironiczna wzmianka w Podróży na Wschód:

Pieśń I. 32/34 Dziady a zwłaszcza tych Dziadów część czwarta.
Uczą porządku w opowiadani ról,
Rysując proste ścieżki.

Na rozwlekłość II. części Lambra zwrócono już uwagę w Kalendarzu Pielgrzymstwa polskiego na r. 1840, gdzie autor odnośnego artykułu wspomina „Lambra o nieskończonem konaniu“.

* * *

Wnioski ogólniejszej natury, wysnute z powyższych uwag, byłyby następujące: Treść i układ drobnych utworów lirycznych jak: Oda do wolności, Hymn, Pieśń legionu litewskiego, Paryż, do Michała Rola Skibickiego jest najczęściej dosyć niezręcznie ułożoną mozaiką, której cząstką brak przetopienia na jednolitą masę poezji w płomieniach szczerego i głębokiego uczucia. Tylko w lirykach treści bardziej osobistej więcej jest prostoty i jednolitości w treści, ale są to wierszyki bardzo króciutkie jak: Do Ludwika Spitznagla, Sonety, Matka do syna. Poprawnym układem treści odznaczają się natomiast dwie dymy, w których żywa akcja wiąże obrazy w jedną całość. Duma ukraińska, pierwsza próba poetycka, wolna jest jeszcze od przesadnej zawisłości w kompozycji, a Duma o Wacławie Rzewuskim, pełna prostoty, zręczności i ład w powiązaniu szczegółów, jest drogocennym klejnotem w skarbcu poezji Słowackiego.

Większość powieści poetyckich ma układ wadliwy; mają one wszystkie w osnowie pewną dozę tajemniczości, która nie przekracza granic artystycznego taktu w Szanfarym i Janie Bie-

leckim, natomiast niektórym scenom Hugona, Mnicha i Lambra nadaje cechę sztuczności i nienaturalności, zakrywa motywy zbrodniczych porywów Araba, a najdłuższy utwór tj. Żmiję zamienia w zawiły rebus. Tajemniczość ta przejawia się głównie w nadużyciu motywu przebrania: Motyw to stary jak literatura, ale poecie wydawał się nowy, bo go spotkał w dziełach Byrona, więc go wprowadza do wszystkich utworów. — Blanka ucieka z klasztoru z Hugonem w przebraniu pazia, a ginie w stroju Hugona. W Mnichu brat i ojciec walczą z Arabem-zakonnikiem w przebraniu, Jan Bielecki podczas maszkarady, przebrany za Tatara, w oczach Anny, przebranej w strój turecki, zabija Sieniawskiego. Bielecki i żona wstępują raz jeszcze w przebraniu do cerkwi. Maszkaradę wprowadza poeta w osnowie kuliku, którego podkładem jest także motyw przebrania. Żmija jest przebrany Turkiem, w scenie polowania znowu przebiera się za Tatara, Zulemie ukazuje się na krążanku raz w stroju tureckim, drugi raz w kozackim. Młody śpiewak w Lambrze jest przebrany paziem-korsarzem, Lambro podczas stracenia Rygi przebiera się za Turka, a manekin ze słomy ubiera w strój Turczynki, wreszcie Iza przebiera się za pazia.

II. Budowa wiersza i strofy.

Badania formy wiersza i strofy w młodzieńczych utworach Słowackiego mają znaczną doniosłość, gdyż, dając sposobność do porównań i wniosków, wiążących pod względem budowy utwory różnych czasów, stanowią punkt wyjścia przy ocenie mistrzowskiej techniki późniejszych utworów i nasuwają wiele uwag, dotyczących rymowania i związku rytmu i długości wiersza z treścią. Część szczegółową tego ustępu poświęcę omówieniu pojedynczych utworów z okresu młodości, część ogólniejszą wnioskom wysnutym z tego przeglądu.

W Dumie ukraińskiej spotykamy pierwsze próby budowy stroficznej, wiersz ten zaczyna się bowiem cztery sekstyny o rozmaitym układzie rymów: *aabbcc*, *abbacc*, *ababcc*; w dalszym ciągu używa poeta jeszcze dwa razy tej strofy, nadto dadzą się wydzielić wyraźniej inne zwrotki: np. oktawy i czterowiersze,

większość jednak wierszy nie układa się wcale w strofy. To wahanie się we wyborze między formą stroficzną i niestroficzną powtórzy się w innych utworach Słowackiego. Rymy niewyszukane, bezpośrednie, przeplatane lub przedzielone dwoma wierszami, rytm wcale poprawny. We wierszu 8-zgłoskowym przeważają trocheje pojedyncze lub podwójne np.

1 Czemuś smutny Ruńko młody (' ∪ ' ∪ ' ∪ ' ∪)

We wszystkich pięciu sonetach młodzieńczych dwa początkowe czterowiersze rymują według jednego schematu: *abba*, w tercynach zaś jest pewna różnorodność rymów: *aba + bba*, *abb + aab*, *aba + bab*. W sonecie I. rymują ze sobą niepoprawnie wyrazy *skończy i rączy*. W sonecie III. we wierszu: „*Nieśmiertelny głos Boga nie wyrwie cię mile*“, ostatni wyraz „*mile*“, niezręcznie przyczepiony do całego zdania, użyty tylko dla rymu. Takie jednakże usterki we wersyfikacji Słowackiego trafiają się bardzo rzadko. W sonetach powyżej wspomnianych, podobnie jak we wierszu do Ludwika Spitznagla, złożonym z czterech czterowierszy o różnym układzie rymów i we wierszu „*Matka do syna*“ używa poeta trzynastozgłoskowca.

Pierwszy przykład konsekwentnej budowy stroficzej spotykamy w krótkiej Piosnce dziewczyny kozackiej. Są to trzy strofy 9-wierszowe, zbudowane z wierszy 10- i 8-zgłoskowych, których łączenie poeta później w objaśnieniach do *Żmiji* teoretycznie uzasadnia. Ostatni wiersz jest refrainem.

Budowa Ody do wolności jest cokolwiek skomplikowana. Trudno rozstrzygnąć, czy pojedyncze ustępy, ponumerowane przez poetę, uważać należy za strofy coraz to innej długości, czy też, co prawdopodobniejsze, za wiersze niestroficzne. W każdym razie poeta starał się usilnie o różnorodność pod względem miary wiersza, rytmu i rymu: wiersz 8-zgłoskowy łączy z 11-zgłoskowym, wiersz 13-zgłoskowy przeplata znowu 8-zgłoskowym. Trocheje i amfibrachy panują ale niewyłącznie, bo spotykamy i amfimakry: 6. *Patrz, tu świat nowy* (' ∪ ' | ' ∪), 33: *Upadł gmach* (' ∪ '), jamby: 11: *A tom* (∙ '), 51: *o świat*; wyraz *niezrozumiałe* w 14. wierszu należy rozłożyć na daktyl i trochej (— ∪ ∪ / ' ∪), daktyle wyraźniejsze występują w 73: *Godnem jest* (' ∪ ∪), *jakiż to*, i t. d. Średniówka zdarza się po pierwszej stopie:

7 Spojrzał — i w niebios błękiecie...
40 Kromwel — któż nie zna Kromwela?

Cezurę po pierwszej zgłosce, a średniówkę po drugiej stopie mamy w 6 wierszu: *Patrz! tu świat nowy — nowe w ludziach życie*. Sąsiedztwo cezury z średniówką lub dwóch średniówek powtarza się częściej w poezji Słowackiego, co podnosi barwną rozmaitość jego wiersza. W 13-zgłoskowych średniówka następuje po trzeciej stopie:

42 I nie chciał na nie wstąpić — on pogardził tronem.

Rymy bezpośrednie lub przeplatane jednym, dwoma, trzema, a nawet czterema wierszami (128. i 133.), niektóre trudniejsze np. *danin*, *Amerikanin*. W tym utworze, tak słabym pod względem układu treści, złożył Słowacki dowody dużej zręczności w opanowaniu techniki wierszowania.

Hymn to echo prastarej pieśni Bogarodzicy. Dla łatwiejszego przeglądu zestawiam pierwsze strofy:

Bogarodzica! Dziewica!
Bogiem sławiona Marya!
Twego Syna Gospodzina,
Matko zwolena Marya,
Zyszczy nam, spuści nam
Kyrie elejson
Twego dzieła Krzciociela, Bożyce,
Usłysz głosy, napelní myśli człowiecze!)

Bogarodzico, Dziewico,
Słuchaj nas Matko Boża.
To ojeów naszych spiew.
Wolności błyszczy zorza,
Wolności bije dzwon,
Wolności rośnie krzew.
Bogarodzico
Wolnego ludu śpiew
Zanieś przed Boga tron.

W pierwszych wierszach obu utworów mamy ośm zgłosek; ta sama liczba zgłosek powtarza się w staropolskim zabytku w następujących trzech wierszach, piąty wiersz, złożony z dwóch części i szósty zawierają po sześć zgłosek, dwa ostatnie po dziesięć i jedenaście zgłosek. Słowacki w dalszym ciągu używa wierszy 7-zgłoskowych lub 6-zgłoskowych o rymie męskim, a raz 5-zgłoskowego (Bogarodzico). Może 6-zgłoskowy wiersz i męski rym, użyty po raz pierwszy w poezji Słowackiego, wiążą się z piątym wierszem Bogarodzicy, który ma tę samą budowę. Ostatnia strofa Hymnu jest dosłownym powtórzeniem pierwszej. Środkowa część składa się z pięciu kompleksów wierszowych, w których skład wchodzi wiersze 7-8-

1) Przyjąłem rekonstrukcję w tej formie, ponieważ najlepiej się nadaje do zestawienia z Hymnem Słowackiego.

zgóskowe, jeden 11- i jeden 12-zgóskowy. Oryginalny rytm, pełen mocy, zawierają wiersze:

40/41 Powstał lud — błogosław Panie!
Niech grzmi pieśń, jak w dzień godowy.

Oto schemat: $\acute{ } \cup \acute{ } // \cup \acute{ } \cup / \acute{ } \cup$
 $\acute{ } \acute{ } \acute{ } // \cup \acute{ } / \cup \acute{ } \cup$

W pierwszym wierszu mamy amfimakr, zwany kretykiem, w drugim średniówka oddziela stopę rzadko występującą, zwaną molossus od jambu.

Kulik składa się z siedmiu krótkich ustępów, które można uważać za zwrotki, ponieważ druga ich część jest stale powracającym refrainem, złożonym z wierszy 5- i 10-zgóskowych, zamkniętym ośmiozgóskowcem. Pierwsza część obejmuje ośm do piętnastu wierszy dziesięciozgóskowych. Ósmy ustęp, stanowiący zakończenie, zamiast stałego 14-wierszowego refrainu zamykają dwa wiersze pięciozgóskowe i jeden ośmiozgóskowy. Rymy wyłącznie żeńskie w całym utworze.

Pieśń legionu litewskiego ma wyraźną i prawidłową budowę stroficzną. Każda strofa — a jest ich sześć — składa się z dwóch części: z oktawy i czterowierszowego refrainu. Oktawa dzieli się znowu na dwa odrębne czterowiersze, różniące się długością wiersza i rytmem: pierwszy czterowiersz składa się z ośmiozgóskowców, a drugi z dziesięciozgóskowców; w pierwszym przeważają stopy dwuzgóskowe (trocheje), w drugim trzyzgóskowe (daktyle, amfibrachy). Jamb spotykamy np. we wierszu 16, 33 i 58. Refrain składa się z trzech wierszy 5-zgóskowych i jedenastozgóskowca.

Wiersz: Paryż składa się z jedenastu strof Spenserowskich, które poeta przejął z Wędrówek Child Harolda Byrona. Każda taka strofa składa się z ośmiu wierszy 11-zgóskowych, zamkniętych trzynastozgóskowym. Trocheje, przeplatane amfibrachami, rzadziej daktylami, stanowią podstawę rytmu, który w kilku wierszach załamuje się osobiście. W pierwszym wierszu: „*Patrz! przy zachodzie...*“ pierwsza stopa jest niezupełna ($\acute{ } / \dots$), po niej następuje cezura, a następnie podwójny trochej, 7, 14, 37, 65. wiersz zaczynają się jambami: *A tam, Sto dział, I nie, Jak nad*, które spotykamy i w środku wierszy: 45. *tam wnet*; niektóre stopy nie mają wyraźnego akcentu: 25. *I po ulicach* ($\cup \cup \cup \acute{ } \cup$) (?), na końcu 36. wiersza spotykamy

strofę, każdy wiersz, każdą stopę: bez najmniejszej ujemy dla treści nadał formie piętno swobody, lekkości, wytworności i harmonii, a nigdzie najmniejszego śladu mozolu lub wysiłku. Pierwsze trzy wiersze każdej strofy mają po 11 zgłosek, ostatni tylko 9. Rym wewnętrzny w trzecim wierszu, zręcznie akcentujący średniówkę i skrócenie o jedną stopę czwartego wiersza rozdziela i wiąże nader umiejętnie pojedyncze strofy, spełniając niejako rolę powracającego ciągle leitmotywu w utworach muzycznych. Na zdolność naśladowania we wierszu polskim dźwięków obcych języków zwrócił uwagę Józef Weysenhoff¹⁾

Są i trudniejsze rymy n. p. *dopokąd — czworokąt*. W kilku wierszach zaledwie załamuje się rytm amfibrachiczny w jamby trocheje i spondeje n. p. *Od wrót swego domu* (38), *I wił sobie gniazdo* (47), *Mur dział, jak mur złota*, najczęściej wyrazy akcentowane, porwane we wir rytmu amfibrachicznego, tracą swój akcent w zgłoskach skrajnych stopy n. p. „*Wniósł to-ast* (62), *Pieśń z échem* (75), *Koń zimne* (131), a nawet *Cieszył się* (∪ ∪ ∪). Nietylko więc układem treści, lecz także budową wiersza i strofy wysuwa się ten utwór mimo swej krótkości na czoło młodzieńczej twórczości literackiej Słowackiego tuż obok Gozdiny myśli.

W Szanfarym używa poeta od początku do końca wiersza 11-zgłoskowego i rymu żeńskiego bezpośredniego, lub przeplatane jednym a najwyżej dwoma wierszami. Trocheje pojedyncze lub podwójne, amfibrachy, czasami daktyle, lub jamby układają się w rytm poprawny, nieodznaczający się jednak wybitniejszymi cechami.

Część I. Hugona: „Ucieczka“ pisana jest oktawami, które według różnicy w rymowaniu można rozłożyć na dwie części: sekstynę i dwuwiersz końcowy. Sekstyna ma rym przeplatany dwuwiersz końcowy ma rytm bezpośredni. W tym dwuwierszu stara się poeta częstokroć zamknąć myśli najważniejsze i najpiękniejsze: odpowiada to upodobaniom poetów klasycznych, którzy w ostatnie strofy starali się włożyć jak najwięcej treści i siły. W strofie czwartej ten dwuwiersz ostatni ma odcień nastrojowy — byroniczny.

31/32 A rycerz zadrzał — to może ze strachu?

W tak ciemną porę! w tak posępnym gmachu?

¹⁾ Por. Kurjer Warszawski z 1. stycznia 1909 str. 6. i 7.

W strofie ósmej jest na końcu rodzaj uogólnienia, w ostatnich dwóch wierszach części pierwszej jest dużo mocy.

103/104 Widzisz to wielkie błękitu przestworze?
To Trocki zamek! a to Trockie morze!

Dalsze dwie części: „Rycerz sądów tajemnych“ i „Zgon“ mają budowę niestroficzną. Układem rymów żeńskich, dosyć swobodnych i rozmaitych choć niewyszukanych, łączą się pojedyncze wiersze w mniejsze lub większe kompleksy, pełne różnorodności, które się powtarzają i w innych utworach.¹⁾

Z przeglądu młodzieńczych utworów da się wysnuć wniosek, że Słowacki dbał o możliwie największą różnorodność w układzie rymów w poematach niestroficznych, podczas gdy w budowie zwrotkowej trzymał się stałej kombinacji w rymowaniu. Dowodzi to taktu i artyzmu, gdyż jednolitość w układzie rymu jest zaletą w budowie stroficznej, ich różnorodność upiększa budowę niestroficzną. Rymy, do siebie należące, oddzielone są najwyżej trzema wierszami, odległość, którą jeszcze pamięć słuchowa, choć z trudnością, objąć potrafi. Obie części Hugona, stroficzna i niestroficzna, składają się z wierszy jednastozgłoskowych, splecionych z trochejów i amfibrachów z nieznaną domieszką daktyłów: *kryjąc się* (11) i jambów: *Już mrok* (9), *Już lud* (17). Rym żeński.

Rytm wiersza Słowackiego nagina się do odcieni myśli:

230/232 Lecz przebóg! zadrzał: kamienne bożyszcza,
Stojąc w okolo święconego zgliszcza,
Żywemi w niego patrzyły oczyma.

W pierwszym wierszu średniówka a raczej pauza, kończąca drugą stopę, oddaje osłupienie Hugona, użycie w drugim wierszu podwójnego trocheju (*święconego*) wprowadza nas w żywym tempie w grozę położenia, a zwolnienie rytmu w amfibrachy w ostatnim wierszu naśladuje niejako utkwienie

¹⁾Oto schematy najważniejszych typów tych kompleksów w Hugonie i w innych powieściach poetycznych: dwuwiersz: aa; czterowiersz: abab, abba; pięciowiersz: abcac, abcab; sześciowiersz: abcabc, abacbc (częsta kombinacja), ababab, abccab, abbca †c (ustęp pięciowierszowy † jeden wiersz następnego ustępu), abcacb, abaccb; siedmiowiersz: abaccbb, abacba, ababcbc, abcabca, abbacbc; ośmiowiersz: ababcdcd; dziewięciowiersz: abacadcd; dziesięciowiersz: ababcdcede (2 ustępy pięciowierszowe), abacdbedce, ababcbe †cde (Mnich; 7 wierszy ze Spowiedzi Mnicha † 3 z ustępu Cień dziewicy arabskiej), abcaacdede, abacdbcd, abbedaeede.

oczku posągów w Hugona. Zdaje mi się, że dwa trocheje, objęte wspólnym akcentem na 3. zgłosce, oddają doskonale żywość ruchu, giestów, jamby i trocheje pojedyncze powolność i powagę w ruchach, amfibrachy trwanie, a daktyle bieg, skoki, ucieczkę itp., n. p. we wierszach:

„Znów wszedł do sali mściciel tajnych zbrodni,
„Wszedł pod filary i zatrzymał kroku. (234/235).

zestawienie jambów z trochejami ilustruje nadejście wolnym krokiem rycerza sądów tajemnych, również giest zatrzymania się układa się w takt rytmu ostatnich stóp trzeciego wiersza. Inny wiersz (252):

Spojrzał i zwolna wyszedł z krwawej sali...

naśladuje trochejami powolny krok wychodzącego rycerza.

Mnich, Jan Bielecki i Arab wierszem jednastozgłoskowym, rytmem i układem rymów wyłącznie żeńskich zbliżają się w zupełności do Hugona. Podnoszę tylko niektóre wiersze, których rytm jest ilustracją treści. W pierwszych dwóch wierszach Mnicha przewagą amfibrachów wyraża poeta trwanie:

W samotnej celi w Sinaju klasztorze,
Czekam posępny, aż wiek mój przeminie.

Podobnie oddany jest powolny bieg pracy braciszka

13 Pod mojem piórem wzrastały wyrazy...

To znowu w rytmie czuć powolne zanikanie sił Mnicha:

32 Ja sam jak palma usycham i ginę.¹⁾

W Janie Bieleckim pierwszy wiersz Zemsty rymował prawdopodobnie z trzecim:

Zgiełkiem i wrzaskiem zabrzmiała komnata
Śmiech słyhać!... śmiech to wymuszony świata,

poeta jednak zlekceważył rym ze względu na wymagania rzeczywistości, bo przyjęcie odbywało się w kilku komnatach. Obecnie liczba mnoga: „Zabrzmiały komnaty“ nie rymuje z wyrazem „świata“, zato w treści nie ma niedokładności; więc Słowacki, dbały niezmiernie o formę, nie poświęcał przecież dla niej szczegółów osnowy. W tym samym utworze w ustępie: „Kościół wiejski“ jest jeszcze jeden wiersz, nie mający odpowiedniego rymu:

571 Bije we wrota coraz słabszą dłońią...

¹⁾ Por. ustęp: Opisy, poniżej.

W Arabie są dosyć wyraźne próby budowy stroficzej, od której jednak poeta odstępuje co chwila, może dla różnorodności, prawdopodobniej dla zapewnienia sobie swobody ruchów, którą krępowało przestrzeganie układu stroficznego.

Dominującą formą jest tutaj sekstyna, rozpoczynająca poemat potrójnym (1/18) nawrotem i powtarzająca się kilkakrotnie w dalszym jego ciągu. Sekstyna ta ma już zasadniczy układ rymów, jaki poeta później nada tej strofie w *Podróży na Wschód ababcc*. Obok sekstyny drugie miejsce zajmują tercyny, użyte siedm razy bezpośrednio w 3. części we wierszach 116/136, splecione wzajemnie rymami aba+cac i t. d. Nie mają one układu rymów tercyny dantejskiej, w którą później chciał poeta zamknąć osnowę Anhellego. W Arabie są też próbki czterowiersza i oktawy, większość jednak wierszy nie układa się w strofy.

W objaśnieniach poety do *Żmiji* czytamy na końcu taką uwagę, dotycząca teorii wiersza: „Wiersz dziesięcio zgłoskowy w niniejszej powieści użyty, a może nadto wyraźną miarą, nieprzyjemnie mordujący ucho czytelnika, w moim jednak przekonaniu najwłaściwiej do takiego rodzaju utworu zastosować się daje. Z użycia takowego wiersza wynikała potrzeba, nie inne jak dwunasto lub ośmio-zgłoskowe łączyć z nim rytmy; tak, ażeby średniówka zawsze w połowie wiersza przypadać mogła“.

Z tego oświadczenia Słowackiego można wysnuć kilka wniosków, potwierdzających niektóre wyniki analizy formy: Słowacki już przy tworzeniu młodzieńczych swoich utworów rozmyślał nad rytmem („wyraźną miarą“), długością wiersza, średniówką, a więc wogóle nad teorią wierszowania, różnorodność w budowie utworów uważał za „przyjemną dla ucha czytelnika“, z drugiej strony jednak wierzył, że ta różnorodność i dowolność jest ograniczona tem, że tylko pewne rodzaje wiersza ze sobą łączyć można i że forma powinna odpowiadać treści utworu. Dlaczego jednak poeta wiersz 10-zgłoskowy uważał za najwłaściwszą formę dla *Żmiji*, podczas gdy utwory wcześniejsze i późniejsze jak: *Szanfarego*, *Mnicha*, *Bieleckiego*, *Araba*, *Lambra*, zamknął we wiersze 11-zgłoskowe? Wprawdzie *Szanfarego* zowie poematem, *Mnicha*, *Bieleckiego*, *Araba* i *Lambra* powieścią, a *Żmiję* romansem, ale czy ta różnica w tytułacyi jest uzasadniona? Chyba nie. To tylko można powiedzieć, że

wiersze różnej długości w Żmiji odpowiadają istotnie pewnej różnorodności treści, zaczerpniętej z życia kozackiego, pełnego przygód i niespodzianek.

Formą zasadniczą jest wiersz 10-zgłoskowy, który poeta zastępuje kilkakrotnie inną miarą w pierwszych czterech pieśniach, mianowicie w pierwszej: w scenie polowania na sumaka, w drugiej: w Powieści kozackiej (Rusałka), w trzeciej: w Pieśni odpływających i w scenie napadu na Synopę, w czwartej: w kilkudziesięciu wierszach różnej długości, wtrąconych w tok powieści i w Pieśni powrotu. Te ustępy wymagają analizy: W scenie polowania na sumaka wiersz 10-zgłoskowy splata się z 5- i 8-zgłoskowym: w pierwszy zamyka poeta ogólny przebieg polowania, w dwa ostatnie: ruchy, giesty, rozkazy, nagłe zmiany w toku osnowy n. p.

92/98 I coraz ciszej
 Między parowy,
 Pomiędzy trawy,
 Toną i toną;
 A zorza płoną,
 I świt jaskrawy
 Pozłaca niebo na wschodzie.

Wiersz krótki i urywany oddaje doskonale skradanie się Kozaków; ostatni wiersz się wzdłuża w miarę rozszerzania się światła.

130/134 I chart karcony
 Przypadł do stopy;
 Okryty wrzosem,
 Kwiatem zroszony,
 Ciągnie się smutny na sforze.

Żywe ruchy psa, a potem jego niechętnie wleczenie się oddane odpowiednią miarą wiersza:

166/175 I oto śmiga
 Sumak zbudzony
 Ledwo kopytem
 Dotyka trawy i t. d.

Wiersz powyższy naśladuje gwałtowne tempo ucieczki sumaka. W podobnym tempie ucieka Tatar:

190/198 Jak wiatr stepowy,
 Jak wąż piersiami
 Trawy rozcina;
 Między kwiatami
 Złotem połyska i t. d.

Wogóle poeta nader zręcznie nagina miarę wiersza do odcieni treści.

Powieść kozacka (Rusałka) składa się z 43 czterowierszy 8-zgłoskowych, o rymach żeńskich, splecionych według schematu: abab, od którego poeta odstępuje tylko w jednej strofie (131/135), zbudowanej według wzoru abba. W technice tego wiersza jest dużo prostoty i poprawności.

Pieśń odpływających składa się z 6 zwrotek dwójdzielnych: część pierwsza 8-wierszowa zawiera coraz to nowe obrazy, część druga zapełniona wykrzyknikami jako refrain powtarza się w każdej zwrotce. W 8 wiersz, zbudowany z 8-zgłoskowców, wplata poeta dwa wiersze 10-zgłoskowe, rymujące ze sobą, podobnie w refrain wplata pomiędzy wiersze 5-zgłoskowe jeden 10 zgłoskowy, złożony wyraźnie z dwóch pięciozgłoskowych. Ta różnorodność w budowie posunięta jest może za daleko i nie zawsze idzie w parze z odpowiednimi zmianami myśli. W trzeciej pieśni wprowadza też poeta wiersz 12-zgłoskowy, zaznaczając tę zmianę rytmu w następujących słowach:

75/78 Niech wolniej pieśń płynie — na moim torbanie
Strun braknie.... Któż wyda kozackie pożogi,
Huk ognia, trzask domów, co lecą w otchłanie?
Rwę struny torbanu i ręka drży z trwogi.

Niewątpliwie chciał poeta wzdłużoną miarą wierszową oddać okropność i majestatyczność pożarów, które stanowią lwią część osnowy tych wierszy.

W czwartej pieśni skraca poeta miarę 10-zgłoskową w 5 zgłoskową tam, gdzie chce oddać szybkość lotu czajki; z drugiej strony jakby dla kontrastu wprowadza wiersz 12-zgłoskowy.

Pieśń powrotu, zamykająca pieśń czwartą, składa się z 7 zwrotek 8-wierszowych zupełnych i początku ósmej, urwanej umyślnie dla wywołania silniejszego wrażenia. Pomiedzy wiersze 8-zgłoskowe wplata poeta dwa 5-zgłoskowe w każdą strofę, którą znowu zamyka stale miara 6-zgłoskowa. Ten ostatni wiersz 6-zgłoskowy, obejmujący zwyczajnie wybitniejszą część myśli, zamyka świetnie strofę i odcina ją jakby linią kolorową od następnej. Natomiast rymy wiążą dwie sąsiednie strofy np. ababba cd (pierwsza strofa) + cd (pierwsze dwa wiersze drugiej strofy).

Umyślnie zastanawiałem się szczegółowo nad budową wiersza w *Żmiji*, żeby podkreślić te wyraźną i świadomą dążność Słowackiego do możliwie największej różnorodności strofy, miary wierszowej, rytmu i rymu w powieści poetycznej, w której inni używali w zasadzie stałej i jednolitej budowy.

Z prostotą układu treści w *Godzinie myśli* idzie w parze prostota techniki wierszowej: majestatyczny wiersz 13-zgłoskowy, w układzie rymów i w rytmie (trocheje, amfibrachy, rzadziej anapesty i daktyle) panuje umiarkowana prostota.

W *Lambrze* wraca poeta znowu do wiersza 11-zgłoskowego, który skraca lub wzdłuża w drugiej pieśni w chwili najwyższego napięcia gorączkowego stanu Lambra. Od 22. do 61. wiersza II. pieśni używa poeta wiersza 13-zgłoskowego.

W *Hymnie anioła zemsty* wiersz 8-zgłoskowy splata się z 9-12-6-zgłoskowym, ostatni wiersz liczy tylko 5 zgłosek i przecina jedno pasmo majaceń. W *Hymnie anioła zarazy* wiersze każdego następnego kompleksu skraca poeta o jedną lub dwie zgłoski; zaczyna więc wierszem 13-zgłoskowym, który w dalszym ciągu zastępuje 12-11-9-8-6- i 5-zgłoskowym. Ten stopniowy spadek rytmu tak poeta uzasadnia w następujących wierszach 11-zgłoskowych:

422/425 Skonały dzikie dwóch Aniołów pienia.

Lambro je we snach gorączkowych składał.

Hymn ostatniego tak rymami spadał,

Jak gdyby w piersi marzeń brakło technienia.

I w dalszym ciągu są jeszcze zmiany w długości wiersza, powyższe miary się powtarzają, sporadycznie spotyka się wiersz 10-zgłoskowy, ale w treści trudno się dopatrzeć szczegółowego uzasadnienia tych odmian.

Łącząc wnioski, wysnute z powyższych uwag, opartych na przeglądzie utworów Słowackiego, możemy podać zwięzłą charakterystykę jego techniki wersyfikacyjnej.

Na podstawie wzmianek samego autora, zgodnych z rezultatem rozmyślań nad formą, dochodzimy przedewszystkiem do tego przekonania, że Słowacki starał się usilnie o nadanie budowie swojego wiersza wartości absolutnej, nawet w oderwaniu od treści. Rozpowszechniony jednak pogląd, jakoby poeta mniej dbał o treść wskutek przesadnej troskliwości o formę jest z gruntu fałszywy. Przeciwnie Słowacki starał się skrupu-

łatnie i pedantycznie o jak najściślejszy związek formy z treścią i na to mamy aż nadto dowodów w jego oświadczeniach i w jego utworach. Podczas gdy inni, nawet Mickiewicz, ujmowali swoje myśli w gotowe formy, on zastanawiał się nad tem, jaka miara wiersza najlepiej odpowiada danemu tematowi. Bieg Tatara lub lot czajek ujmuje w żywą miarę 5-zgłoskową, szybkie rozkazy wyraża wierszem 8-zgłoskowym, majestatyczny obraz pożarów 12-zgłoskowym, błogie wspomnienia minionej młodości ujmuje w spokojniejszy wiersz 13-zgłoskowy. Rytm dostraja się również do treści. Nawet kontrastowe przeskokki z jednej miary w drugą oparte są o rzeczywiste przeciwieństwa ciszy i wrzawy, spokoju i ruchu i t. p.

Czasem tę rozmaitość posuwał za daleko, co tylko dowodzi, że chwycił uchem i wyrażał rytmem odcienia nieuchwytnego dla nas. Nie popełnimy przesady, gdy powiemy, że Słowacki przede wszystkim dba o nagięcie formy do treści (nigdy przeciwnie), a dopiero po osiągnięciu tej zgody wkłada w budowę wiersza jak największą dozę harmonii i artyzmu. Jak pięknie i misternie rzeźbione ramy zyskują na harmonijnem dostosowaniu do obrazu, podobnie doskonała forma wiersza Słowackiego, dostrojona ściśle do treści, nie traci nic na swojej wartości zewnętrznej. Ujemne strony treści nie tkwią stanowczo w jej stosunku do techniki wersyfikacyjnej tylko w innych czynnikach n. p. w wyborze tematów, w wadliwym układzie, w uleganiu ujemnym wpływom i t. p. Forma poprawna łagodzi tylko te ujemne strony i odwraca od nich uwagę czytelnika.

Słowacki dąży do jaknajwiększej rozmaitości strofy, wiersza, rytmu i rymu w swoich młodzieńczych utworach. Sonetu, czterowiersza, oktawy, stancy Spenserowskiej używa już z całą świadomością twórczą, nadto mamy w jego wierszach ślady tercyny i sekstyny; w granicach 5-i 13-zgłoskowca wyczerpuje wszystkie miary wiersza, używa stóp nietylko pospolitych w języku polskim jak trochejów i amfibrachów, ale i niezwykłych n. p. jambów, spondejów, daktyłów, anapestów, bakchiów, kretyków, antibakchiów i molossów...; rymy układa w coraz to inne kompleksy.

Powody tej rozmaitości są następujące: 1) powyżej zaznaczony wzgląd na treść, 2) wpływ innych poetów, głównie Zaleskiego i chęć dorównania im, 3) wreszcie dążność do za-

pewnienia sobie jak największej swobody w technice wesyfikacyjnej. W młodzieńczych utworach Słowackiego widoczne jest wahanie się między formą stroficzną i niestroficzną. Przeważa budowa niestroficzna, ale kilkakrotne wprowadzenie strofy zapowiada w Słowackim mistrza w tym rodzaju (Hugo, Ruśka, Duma o Waławie Rzewuskim). Później po różnych jeszcze próbach Słowacki ograniczy się prawie wyłącznie do jednolitej budowy stroficzej, w którą zamknie wszystkie miary i wszystkie odcienia, wymagające teraz najrozmaitszej długości i rytmu. Wpływu teorii klasycznych możnaby się dopatrzeć w użyciu prawie wyłącznem rymów żeńskich (z wyjątkiem kilku wierszu Hymnu do Bogarodzicy) i w klasycznej wersyfikacji przestrzeganej we wierszu do Michała Rola Skibickiego, gdzie każdy wiersz poprzedzający rymuje bezpośrednio z następującym.

Dodam wreszcie, co zresztą jasno wynika z powyższych uwag, że Słowacki już w młodości pod względem techniki wersyfikacyjnej jest twórcą świadomym, — artystą.

III. Język i styl.

Język.¹⁾

Uwagi, dotyczące języka Słowackiego, oparte są głównie na następującem statystycznem zestawieniu²⁾.

Przyglądnijmy się naprzód, jaki jest stosunek rzeczowników do przymiotników i czasowników. Mickiewicz według obliczeń Bolesława Prusa we *Farysie*³⁾ używa 38% rzeczowników, 9% przymiotników, a 15% czasowników i imiesłowów. Znaczna przewaga rzeczowników nadaje jego stylowi cechę jedności i siły. U Słowackiego ten stosunek jest odmienny: wprawdzie i u niego rzeczowniki przeważają, ale nie w tem stopniu, co u Mickiewicza; na 40% rzeczowników występuje w jego młodzieńczych utworach 13% przymiotników, a 20% czasowników.

¹⁾ Drobiazgowych badań filologicznych nad językiem Słowackiego nie przedsiębrałem, starałem się tylko zaznaczyć te jego cechy, które odgrywają ważniejszą rolę przy omawianiu własności stylu.

²⁾ Zestawienie umieszczone na str. 32 i 33.

³⁾ 46 numer „Kraju“ z 1885 r.

	Wiersze drobne	Szanfary
RZECZOWNIKI.	1860	619
I. Zmysłowe.	1513	472
1. na oznaczenie wrażeń wzrokowych	1411	435
w tem: na oznaczenie barw i błyszczenia	38	17
2. na oznaczenie wrażeń słuchowych	78	25
3. na oznaczenie innych wrażeń	24	12
II. Umysłowe	347	147
1. na oznaczenie istot nadzmysłowych	25	5
2. na oznaczenie stanów psychicznych	33	18
w pytaniach	54	9
w wykrzyknikach	49	2
PRZYMIOTNIKI	574	137
samodzielne	53	9
przydawki (epitety)	521	128
przymiotniki na oznaczenie wrażeń wzrokowych:		
a) na oznaczenie kształtu	28	8
b) na oznaczenie barwy	64	13
w tem: na oznaczenie błyszczenia	14	3
na oznaczenie wrażeń słuchowych	14	1
na oznaczenie innych wrażeń	11	13
na oznaczenie właściwości psychicznych	42	12
CZASOWNIKI	938	335
w tem na oznaczenie błyszczenia	36	23
PRZYŚLÓWKI	468	203
Ilość wyrazów bez spójników i przyimków	4517	1665

Hugo	Mnich	Jan Bielecki	Arab	Żmija	Godzina myśli	Lambro	Razem
546	608	1171	460	3122	803	2865	12054
486	527	1057	381	2944	563	2355	10298
463	476	956	359	2724	510	2126	9460
29	20	42	10	114	21	104	395
19	31	88	9	182	37	157	626
4	20	13	13	38	16	72	212
60	81	114	79	178	240	510	1756
6	10	12	7	26	16	76	183
9	15	27	21	25	22	65	235
31	14	37	7	86	1	49	288
20	34	24	12	21	2	26	190
219	196	424	140	950	361	1054	4055
17	31	47	31	68	43	106	405
202	165	377	109	882	318	948	3650
13	3	24	7	57	27	49	216
34	29	63	20	181	66	179	649
15	9	22	3	47	7	44	164
2	3	15	5	35	9	29	113
8	9	11	5	26	10	20	113
19	22	36	18	79	42	43	313
278	340	596	283	1568	347	1482	6167
18	16	22	13	92	3	28	251
130	173	262	122	670	145	689	2862
1424	1627	2863	1223	7271	1882	7370	29842

U Mickiewicza rzeczowniki przeważają przeszło o $\frac{1}{3}$ swojej ilości, a u Słowackiego niespełna o $\frac{1}{5}$ nad sumą przymiotników i imiesłów. A więc Słowacki używa stosunkowo więcej czasowników i przymiotników.

Według p. Matuszewskiego, język w tym stosunku traci na sile i jędrności, a zyskuje na rozlewności muzycznej¹⁾. Tak by było istotnie, gdyby tej stosunkowej nadwyżce przymiotników i czasowników odpowiadała równoległa przewaga wyrazów na oznaczenie wrażeń słuchowych nad wyrazami na oznaczenie wrażeń wzrokowych. W rzeczywistości jednak jest przeciwnie: przymiotników na oznaczenie barwy jest znacznie więcej (przeszło 5 razy) niż przymiotników na wyrażenie właściwości słuchowych, a suma wyobrażeń i właściwości wzrokowych, wyrażonych rzeczownikami i przymiotnikami, równa się mniej więcej czterokrotnej sumie odpowiednich nazw wyobrażeń i właściwości słuchowych.

Powyższe zestawienia powinny wystarczyć za dowód, że elementy muzyczne w młodzieńczych utworach Słowackiego nie spychają właściwości plastycznych do roli drugorzędnej, lecz istnieją obok nich w pokaźnej ale nie przeważnej ilości²⁾.

W dalszym ciągu uderza nas w załączonym zestawieniu statystycznym znaczna przewaga rzeczowników zmysłowych nad umysłowymi, co znowu przemawia na korzyść plastyki w poezji Słowackiego, a zarazem dowodzi, że Słowacki pisze językiem romantycznym, wolnym od przewagi abstrakcji pseudo-klasycznych.

Rzeczowniki i przymiotniki na oznaczenie stanów psychicznych uwydatniają barwę liryczną języka, której skala nie jest wcale rozległa w młodzieńczych utworach Słowackiego. W poezji jego w kreśleniu uczuć brzmiały tylko tony ponure smutku, goryczy, rozpacz, zemsty, a nie słyhać prawie wcale dźwięków nadziei, wesołości, pogody, szczęścia i t. p. W utworach późniejszych liczba wyrazów na oznaczenie stanów i wła-

¹⁾ Twierdzenie p. Matuszewskiego odnosi się głównie do późniejszych utworów Słowackiego. Por. Słowacki i nowa sztuka. Warszawa 1902 str. 178. uwaga.

²⁾ Oczywiście należy wziąć pod uwagę i to, że wyrazy na oznaczenie wrażeń i właściwości wzrokowych zasadniczo przeważają znacznie nad nazwami wrażeń i właściwości słuchowych.

ściwości psychicznych wzrośnie w miarę rozszerzania się skali liryzmu i jego pogłębiania.

* * *

Prócz plastyczności i muzyczności odznacza się język Słowackiego innemi cennemi zaletami, których dowodzić nie potrzeba, tak są oczywiste. Jest to przede wszystkim język nowoczesny, którym my mówimy, na którym się kształciły i kształcą pokolenia. Niewątpliwie niejedna właściwość tego języka, która była dla pokoleń współczesnych poecie nowością, nie uderza nas dzisiaj odrębnością, tak nagięliśmy się do języka wielkich mistrzów. A przecież i dzisiaj język Słowackiego ma odcień wyjątkowości, na którą się składa szereg czynników, omówionych bliżej w rozdziale o stylu. Tutaj zwracam tylko uwagę na stosunkowo wielką ilość rzeczowników, przymiotników i czasowników na oznaczenie błyszczenia, które nadają językowi odcień migotliwy i mieniący. Z tem łączy się wielka wytworność, wynikająca z daleko posuniętej dbałości o dobór wyrażeń i zwrotów. Staranność ta wnosi także inne dodatnie cechy do języka: poprawność, jasność i ścisłość. Poprawności przestrzega Słowacki do tego stopnia, że tylko bardzo rzadko i z wielkiem umiarkowaniem korzysta z licencji poetycznej. Niejasność, dotycząca układu osnowy i losów bohaterów, nie odnosi się wcale do języka, który wyróżnia się przejrzystą i symetryczną budową zdań, wolną od zawiłości. Sporadyczne niejasności sięgają już poza gramatyczny zakres języka, wprowadzone umyślnie dla złagodzenia pewnych myśli jaskrawie osobistych n. p. w „Godzinie myśli“, w ustępie, gdzie poeta mówi, jak „*gmach budował niedowiarstwem ciemny*“. Najwięcej niejasności w składni spotykamy w niektórych wierszach, trzymany w manierze pseudoklasycznej. Język ten odznacza się w dalszym ciągu lekkością, harmonią i zwięzłością, a nierzadko siłą, co podkreślę w badaniach nad stylem. Pod względem różnorodności i bogactwa słownictwa język Słowackiego ustępuje niewątpliwie przed językiem Mickiewicza. Przyczyną tego jest znowu pewna jednostronna skłonność do używania niektórych wyrazów, często się powtarzających.

O poetycznym nawskroś podkładzie tego języka będzie mowa w dalszym ciągu, w tem miejscu pragnę jeszcze dla do-

kładności przytoczyć kilka osobliwości w słownictwie, fleksyi i składni. Poeta używa rzeczowników: *zrzennica* = żrenica (Szanfary 127), *pargamin* = pergamin (Mnich 6), *ramie* = ramię (Oda do wolności 84), *powstańca* = powstaniec (w tytule Lambra), *to zorze* = zorza (Kulik 91, Lambro 871); czasowników: *olskniło, skniła* = olśniło, lśniła (Szanfary 118, 122), *zdziwia* = zadziwia (Hugo 210), *bladną* = bledną (Arab 12), *zaczepa* = czerpie (Arab 77), *skościeli* = skostnieli (Arab 81), *kryśli* (Oda do wolności 109), *zamieszkał* = zamieszkał (Kulik 57), *morze się wali* = faluje (Duma o Wacławie Rzewuskim 70), przymiotników: *niezaskarbny* = niebogaty (Lambro I. 458), imiesłowów: *niewierzone* (Żmija VI. 7).

Przykłady dowolności w deklinacji:

Szanfary 209... zbytkiem rozkosz (= rozkoszy) przesyceni,

Żmija VI. 81. I do narożnej wstąpili wieże (= wieży).

Lambro I. 78. Tam woń (= woni) arabskich napojony duchem.

Wskutek tendencji do zwięzłości narusza poeta, zresztą bardzo rzadko, poprawność i dokładność składni.

W Mnichu 40/41 I cisnę sztylet, stal jego hartowna,

Tak można było pisać po nim złotem...

Dokładnie zdanie to brzmiałoby: I cisnę sztylet, którego stal tak hartowna, że...

45/46 Często myślałem, że już niedaleki

Odpocznę w cieniu kwiecistej oazy... =

Często myślałem, że już jestem niedaleki kwiecistej oazy i że odpocznę w jej cieniu.

120/121 Gdybym gdzie wiedział poblizkie oazy,

Z których ty pijesz...

= Gdybym wiedział, gdzie w pobliżu są oazy, w których ty pijesz... Tu poeta użył składni, spotykanej często w języku łańskim.

W „Godzinie myśli“: 254. *Lub w niebo kładł się twarzą* =
Lub kładł się z twarzą zwróconą w niebo.

Taki sposób łączenia wyrazów polega na elipsie, której przykłady spotykamy w Hugonie.

58. *Spraszam biesiady* = Spraszam na biesiady.

w Paryżu: 5/6 Gmachy skreconym wydają się gadem,

Zębatą dachów łuska się najeża.

W prozie należałoby zacząć drugie zdanie od zaimka: który.

W Dumie o Rzewuskim: 99/100 I grzmiały dopokąd piechoty czworokąt
Nasz Emir opasał konnicą =

= I grzmiały, dopokąd piechoty czworokątu nasz Emir nie opasał konnicą.

W Bieleckim mamy przykład zeugmy, której poeta użył dla zwięzłości,

487/488

...Strój drogi

Błysnął z pod płaszcza i twarz niewesoła.

Dodać wreszcie należy, że Słowacki bardzo chętnie używa figury retorycznej powtarzania, nawiązując niejako do tradycji pseudoklasycznej, natomiast bardzo rzadko posługuje się pleonazmem lub figurą, zwaną congeries, które stanowiły ozdobę stylu pseudoklasyków.

Styl.

Traktat o stylu mieści się w trzech rozdziałach:

I. Poetyzowanie i nastrój.

II. Kontrast i paralelizm.

III. Opisy.

Z kwestyą kontrastu łączę: paradoksy i ironię, pomysły niezwykle, paralelizmem obejmuję obrazy odpowiednie, porównania, przenośnie i uosobnienia.

W opisach omawiam kwestyę plastyki, barwy i dźwięku, następnie podaję przegląd najważniejszych typów opisów u Słowackiego.

Poetyzowanie i nastrój.

Wyrazem: poetyzowanie zastąpiłem zwrot: poetyczne na świat spojrzenie, wprowadzony przez p. Małeckiego na określenie jednej z właściwości poezji Słowackiego. O podanie definicyi lub ściśle ustalenie znaczenia tego terminu trudno się kusić; podniosę tylko charakterystyczne cechy tego pojęcia pod względem genetyczno-formalnym, bardzo ważnym w badaniach, dotyczących formy. Wyraz: poetyzowanie — wyraża cenną właściwość twórczości Słowackiego, dającą się najczęściej sprowa-

W dwóch powyższych gestach: ukłonie trzciny i przymilaniu się kwiatów słońcu jest Słowacki sobą, t. j. twórcą, wyciskającym ze zjawisk, jak pszczoła z kwiatów, utajoną słodycz poezji.

Przytaczam jeszcze jeden przykład z „Godziny myśli:

2/2/203 Gdy tak marzył (Spitznagiel) to wisznie i kwiaty ogrodu
Bezwonne przed nim rosły, bo myśl dalej biegła, . .

I w tym obrazie tkwi synekdocha, bo poeta wymienia tylko wisznie i kwiaty i to tylko jedną ich cechę: zapach, który w tem subtelnem zestawieniu staje się samodzielnym przymiotem kwiatów, a nie tylko stosunkiem do odbierającego wrażenie; przez to kwiaty nabierają życia, wysilają się niejako, by swą wonią oczarować człowieka — nadaremnie.

W powyższych przykładach poetyzowanie występuje samoistnie; najczęściej jednak towarzyszy ono nastrojowi. Te dwa pojęcia nie wydają mi się identyczne, chociaż nierzadko się nakrywają¹⁾. Są to jakby dwa oblicza tego samego zjawiska: jedno realniejsze (poetyzowanie), drugie bardziej nadziemskie (nastrój). We wyobrażeniach, stworzonych przez poetę, dadzą się dostrzedz dwie sfery: właściwości, uchwytnie zmysłami wyobraźni, jak kształt, barwa, dźwięk i cechy głębsze, tajemnicze, związane niejako z drugą stroną przedmiotów, odwróconą na światy nadziemskie, nieprzystępne dla zmysłów, a dla umysłu tylko częściowo i pośrednio. Otóż poetyzowanie odnosi się do pierwszej sfery, nastrój do drugiej.

Wprawdzie w mowie potocznej odnosimy nieraz nastrój do zjawisk pozornie znanych, dostępnych łatwo dla zmysłów lub umysłu, gdy mówimy: nastrój świąteczny, nastrój weselny, nastrój jesieni, nastrój nocy, ale zwyczajnie nie zdajemy sobie dokładnie sprawy ze znaczenia tych wyrazów.

Wyrazy: *nastrój jesieni*, obejmują ogół uczuć i refleksyi, które się budzą w duszy człowieka w dzień jesienny, z podkreśleniem ich tajemniczej genezy, ich niejasności i nieuchwytności, płynącej z przypuszczalnego ich związku ze światem niepoznawalnym. Niektóre wyrazy zawierają więcej barwy

¹⁾ Matuszewski (Słowacki i nowa sztuka) poetyzowanie nazywa nastrojem.

nastrojowej, inne mniej: wyraz *noc* budzi więcej nieuchwytnych uczuć, aniżeli *dzień*, wyraz *przestrach* odnosi się więcej do podniet wyraźnych, z których sobie zdajemy sprawę, *lęk* do podniet nieodgadnionych i niewyjaśnionych, do przeczuc i uczuć półświadomych. Uwzględniając powyższe uwagi, możnaby określić nastrój w sposób następujący:

Nastrój jest to stan poruszenia władz psychicznych w kierunku uczuć i wyobrażeń, wiążących się ze światem niepoznawalnym, uchwytnych tylko częściowo, a dających się wyrazić tylko pośrednio. Prawdziwy nastrój odróżnić należy od tak zwanego nastroju byrońskiego, który polega na przesłanianiu tajemnicą motywów akcji i losu bohaterów, na wprowadzeniu pesymizmu i ponurej goryczy w treści ich duszy. Wyraz nastrój w poezji odnosi się właściwie do trzech odrębnych zjawisk: do nastroju u poety w chwili tworzenia, do nastroju w utworze i do nastroju u czytelnika. Nastrój u twórcy podpada pod powyższą definicję ogólną. Nastrój w utworze jest skojarzeniem wyrazów, obrazów lub myśli, wykładającym nastrojowy stan duszy poety, zdolnym wywołać podobny stan w duszy czytelnika.

Tę fazę nastroju nazywam skojarzeniem nastrojowym, obrazem nastrojowym, opisem nastrojowym, porównaniem nastrojowym itp. Nastrój u czytelnika opiera się na podobnym procesie, jak nastrój u twórcy. Nastrój autora i czytelnika różnić się może w odcieniach, ale różnica ta nie może być posunięta aż do przeciwieństwa; te same skojarzenia nastrojowe nie mogą wywołać raz smutku, raz wesołości. Określam jeszcze wyraz nastrojowość. Nastrojowość to skłonność (dyspozycja) do nastrojów u twórcy lub czytelnika, a z drugiej strony nastrojowością nazywam nastrojowe zabarwienie całego utworu od szeregu skojarzeń lub obrazów nastrojowych. Wyrazy lub całe obrazy, wchodzące w skład skojarzenia nastrojowego, zwiemy symbolami. Symbol nie jest tylko nazwą pojęć świata rzeczywistego, lecz przede wszystkim analogią, projekcją lub wykładnikiem zjawisk zaświatowych. Prócz wyrażeń symbolicznych, tworzących skojarzenia nastrojowe, wyrastają u Słowackiego niektóre wyrazy pojedyncze na symbole samodzielne n. p. harfa Derwida krwawnik św. Franciszka. Znaną jest rzeczą, że nastroju u czytelnika nie wywołują same zjawiska, lecz ich obrazy, wrażenia na nich oparte, przetworzone w duszy poety i wyposażone tu-

taj w cechy, obce niekiedy samym przedmiotom. Stąd też najdokładniejsze opisanie przedmiotu nie wywołuje jeszcze nastroju; musi poeta dorzucić do tego część swojej duszy, musi tę rzecz stworzyć po raz drugi w swej jaźni, z podkreśleniem jej związku z światem nadzmysłowym. Opierając się na powyższych wywodach w utworach nastrojowych teoretycznie możemy odróżnić trzy warstwy treści: dźwiękową, odnoszącą się do brzmienia wyrazów w oderwaniu od ich logicznego związku (skojarzenia dźwiękowe); treść właściwą albo dosłowną i treść symboliczną, opartą nieraz wyłącznie na dźwiękowej. Bogato rozwinięta, samodzielnie i ściśle wyrażona treść dosłowna odwraca uwagę od skojarzeń dźwiękowych, które są jakby okienkami do innego świata i wypiera treść symboliczną. Tylko wielcy twórcy umieją wprowadzać treść symboliczną bez ujmy dla treści dosłownej, poeci minorum gentium albo popadają w suchą alegoryę, albo lekceważą treść istotną dla skojarzeń dźwiękowo-nastrojowych, wiązanych luźnie pod względem logicznym. Czasem znowu utwory oddziałują silnie swoją treścią symboliczno-nastrojową, a o istotę treści właściwej toczą się dopiero spory (Wyspiański).

Kwestyę tę należy jeszcze oświetlić pod względem genetyczno-formalnym. Charakterystyczne w tym względzie jest porównanie w *Lambrze* (I), w którym poeta kreśli stosunek pieśniarza do wypadków opiewanych i do słuchaczy.

134/157 Myśl syna pieśni ciemna, niezgłębiona,
 Jest jako fala umarłego morza;
 Co jej powierzysz, wnet wyrzuca z łona,
 Lecz barwą ciemnych głębi przyodzieje,
 Da nieśmiertelność kamiennego łoża,
 Kwiat w niej nie tracąc barwy kamienieje.
 Lecz jeśli wieszczek nie znajdzie wyrazów,
 W głąb jego serca słuchacz nie dosięga i t. d.

Powyższe wiersze, przełożone na prozę według terminologii dzisiejszej, miałyby następujące znaczenie: W duszy poety są ciemne i niezgłębione zakątki nastrojowości; poeta przejmuje znikome wypadki i zjawiska życia doczesnego i przetwarza je, nadając im nastrojową i poetyczną barwę ciemnych głębi swej duszy, następnie wyraża je we formie trwałej i nieśmiertelnej; często jednak te głębie duchowne nie dadzą się wyrazić. Jak poetyzowanie wiąże się ze synekdochą, podobnie skojarzenia

nastrojowe opierają się często na personifikacji i na stosunkach (np. człowieka do natury lub wogóle do wszechświata). Wyjaśnię to na przykładach:

W Janie Bieleckim mamy błyski skojarzeń nastrojowych w opisie wieczoru:

234/241 Noc nadchodziła mrok zapadał szary;
Lecz brzdą ciszę wieczornej godziny
Głośnem wahadłem po ścianach zegary.
A na dziedzińcu lipy i osiny
Szumiały smutnie — i gdzieś między szpary
Swierszcz się odzywał. I pies, stróż rodziny,
U wrót podwórza nieraz się odwoła
Na psów szczekanie z pobliskiego siola.

Mrok zapadający jest nastrojowym tłem obrazu: częściowo uosobione zegary, lipy, osiny i psy to szczegóły, mogące stanowić punkt wyjścia dla odległych wspomnień lub marzeń nieuchwytnych.

Skojarzenie nastrojowe, oparte na uosobieniu księżycy i jego stosunku do cichego klasztoru, zawierają dwa wiersze w Hugu-
gonie:

33/34 Już księżyc wstąpił na niebieskie smugi
I patrzył w ciche klasztoru ustronie.

Beznadziejną rozpacz Araba - Mnicha maluje poeta jego stosunkiem do pustyni:

143/145 Wtenczas spojrzalem na pustyni blonia,
Pierwszy raz mi się zdala tak rozległa...
Stepy bez końca....

Późniejszy impresjonizm nie wiele miałby do dorzucenia.

W Powieści kozackiej w Żmiji stwarza poeta tło nastrojowe dla opowiadania, wiążącego się z światem nadziemskim. W tym przykładzie i w kilku innych odcień nastrojowy jest jeszcze bardzo słaby i nieuchwytny.

57/60 Nad mogiłą w mgłach wysoko
Krąży sokół, siadł na krzyżu.
Pod tym grobem spi głęboko,
Niegdyś hetman, pan na Niżu,

Głęboki nastrój, przygotowany już poprzednio obrazem melancholii, wiejącej od stepów o zachodzie słońca, tchnął poeta w apostrofę do Siczy.

24⁶/250 O! dzika Syczy! twoje mogiły
 Z piasku uwiane, — a grób tak kruchy,
 Gdy pod przechodnia zapadnie nogą:
 Potem w mgłach srebrnych płynące duchy
 Wczorajszych mogił znaleźć nie mogą.

Co za wspaniały pomysł dla malarza nastrojów: korowód duchów, szukających mogił, które wiatry stepowe rozwiały.

Znowu obraz nastrojowy w Dumie o Wacławie Rzewuskim:

29/36 I nocą obaczył (Rzewuski) kraj miły, rodzony,
 Gdy księżyc się wznosił na stepach czerwony.
 W noc nawet i ślepy. poznałby te stepy
 Po kwiatów rodzinnych zapachu.
 A niwa mu do stóp kłaniała się złota,
 I marzył, że wierny druh wyjdzie przed wrota.
 Lecz druhów nie było... Pod zimną moją
 Posnęli, gdy błądził w pustyni.

Poeta przy świetle księżyca widzi tylko szczegóły: kwiaty, złotą niwę i mogiły (synekdoche — poetyzowanie), a te szczegóły chwyta znowu z najpoetyczniejszej strony: w nocy w kwiatkach podnosi zapach nie barwę, złotą niwę chwyta w chwili falowania, co u niego zamienia się we wdzięczny giest kłaniania się, mogiłami nakrył przyjaciół bohatera.

Dla sceny pożegnania z Ludwiką w Godzinie myśli, kreśli poeta tło nastrojowe:

285/288 Z drzew opadały liście i w całym ogrodzie
 Zaledwo kilka kwiatów szronami srebrzystych,
 Na niebie ledwo kilka gwiazd zabłysło mglistych,
 Księżyc płynął samotny, las szumiał daleki.

Podobnie wprowadza poeta wzmiankę o samobójstwie Spitznagla.

285/288. . . . Widzieliśmy rankiem
 Jak po jesiennym liściu chodził smutny, cichy . . .

Poetyzowaniem i nastrojem przesłonił poeta opis wieczoru w II. pieśni Lambra:

92/113 Noc była cicha. Okręt na kotwicy
 Niepełnym żaglem brał wiatru pieszczoty:
 Powietrze szkliste, pełne tajemnicy,
 Księżycowego blasku i tęsknoty...
 I tak się błękit ochylił dokoła i t. d.

Miłosny stosunek okrętu do wiatru, delikatne uosobienie powietrza, blask tęskny i tajemniczy, a nad tem ochylił się błękit.

Są w Godzinie myśli ustępy, które rzucają pewne światło na kwestyę tych pierwszych przejawów nastrojowości Słowackiego. Pomijam poetyczną parafrazę teorii Swedenborga, która niewątpliwie była jednym ze źródeł skojarzeń nastrojowych, przytaczam tylko niektóre pokrewne oświadczenia poety, dowodzące poczucia łączności ze światem niepoznawalnym:

41/46 Gdy lampa gaśnie, kiedy pieśń piastunek ścicha,
Kiedy się małe dziecko z kołyski uśmiecha,
Ma sen całego życia.. A gdy tak przemarzają.
Dzieci na świat nieznany smutną patrzą twarzą.
I bladym przerażają czołem od powicia:
Smutne pomiędzy ludźmi — bo miały sen życia.

Młoda pamięć obu (Szpitznagla i Słowackiego)
Ogromna pamięć, z myśli uwita łańcucha,
Świadczyła o istności przedżywotnej ducha;
A przeczuciami życie wdziali do grobu.
I nic ich nie dziwiło, co z lat poszło biegiem
I smutni nad przepaści życia stali brzegiem,
Nie odwracając lic. W ciemnej szkolnej sali
Smutna poezja duszy dała dźwięk uroczy.
Na ciemnych mglistych szybach zawieszając oczy,
Wiosną — wśród szmeru nauk, myśleniem słuchali
Szmeru rosnących kwiatów.

Zdanie: „Smutna poezja duszy dała dźwięk uroczy“ należy niewątpliwie rozumieć w ten sposób, że młodzieńcy poczęli sobie wówczas zdawać sprawę z nieprzebranych skarbów poezji, tkwiących w tych stanach półświadomych, w tem wmyślaniu się w istność przedżywotną, w tem wsłuchiwaniu się w tajemnicze szmery przyrody. Poeta, który od dzieciństwa pamięcią, fantazją, uczuciem i przeczuciem przedzierał się przez tajemniczą zasłonę doczesnego życia, miał właśnie w organizacji psychicznej warunki tworzenia nastrojowego.

Uważny przegląd powyższych przykładów uczy nas, że skala nastrojowości w pierwszych utworach Słowackiego nie jest zbyt bogata. Noc tajemnicza, srebrzysty księżyc, stępy bez końca, smutne mogiły, białe duchy, szare mgły, jesienne liście, uosobione kwiaty i drzewa, to elementarne czynniki nastrojowe, których kombinacje powtarzają się kilkakrotnie w skojarzeniach nastrojowych. A jednak ten początkowy zasób obrazów nastrojowych pozostanie na zawsze rdzeniem nastrojowości Słowackiego. Ta nastrojowość nie odznacza się również głębokością;

potrąca o duszę, ale nie rozświetla błyskawicami jej tajemniczych zakątków. Skojarzeniom nastrojowym w okresie młodości brak w dalszym ciągu konsekwencji i ciągłości; rozrywane wtrętami niestosownymi, występują sporadycznie, wplecione w ustępy niedostrojone do tego samego tonu i cierpią na tym braku harmonijnej oprawy. Jednym słowem w młodzieńczych utworach Słowackiego są sporadyczne skojarzenia nastrojowe, ale nie ma ciągłej nastrojowości. Dopiero później po r. 42. ta tlejąca iskra nastroju wybuchnie jasnym płomieniem.

Kontrast i paralelizm.

Nader charakterystyczną cechą młodzieńczych utworów Słowackiego jest kontrast. Bohaterowie jego na wzór byronowskich stają w jaskrawej opozycji do reszty społeczeństwa. Całe poematy układają się w ustępy kontrastowe, o czym była mowa przy analizie układu. Kontrasty występują w pojedynczych ustępach, obrazach i zdaniach. Po wyjaśnienia w tej kwestyi zwróćmy się do Godziny myśli:

1/8 Głuche cierpiących jęki, śmiech ludzki nieszczerzy
Są hymnem tego świata... Ziemia ta przeklęta,
Co nas takim piastunki śpiewem w sen kołysze.
Szczęśliwy, kto się w ciemnych marzeń zamknął ciszę,
Kto ma sny i o chwilach prześniowych pamięta.

47/48 Wśród litewskiego grodu, w ciemnej szkolnej sali,
Siedziało dwoje dzieci — niezmięszani w tłumie.

A więc poeta nie mieszał się w tłum ludzi, lecz uciekał od nich w krainę marzeń, uważał siebie za istotę odrębną, stojącą poza i ponad światem. Z takiego stosunku do otoczenia wpływały pewne konsekwencje:

305 „Ludzie w nim mieli druha, w myślach świat miał wroga”,...

Kochał ludzi, ale w stosunkach, urządzeniach, poglądach, panujących w świecie widział wiele złego, przeciw czemu występował w myślach, bo nie miał jeszcze sposobności do wystąpienia w czynach. Fikcyjne pole działania stworzył Słowacki dla swoich bohaterów w swoich utworach. Ponieważ zaś w każdy z utworów wkładał część własnej duszy, więc nic dziwnego, że jego bohaterowie działają, mówią i myślą na przekór społeczeństwu. Nie potrzebuję dodawać, że wpływ Byryona u-

świadomił i uwydatnił te czynniki kontrastowe w organizacji psychicznej Słowackiego.

W tem „boczeniu“ się na świat ma Słowacki towarzysza w osobie Ludwika Spitznagla. Przymierze tych dwóch opozycjonistów polega również na kontraście, który pragnę pokróćce oświetlić. Spitznagel w przeciwieństwie do Słowackiego nie ma według Godziny myśli zdolności poetyckich. Poeta wkłada w usta przyjaciela następujące słowa:

183/184 „Szczęśliwy! twoje myśli świetniej w słowach płoną,
„Niż gdy w sercu zamknięte — moje myśli gasną,“..

To sprzeciwia się wiadomościom o Spitznaglu, zaczerpniętym z innych źródeł. Słowacki przypisuje mu własną ambicję poetycką, która według świadectwa Odyńca¹⁾ i Aleksandra Chodźki tylko podrzędną rolę odgrywała w marzeniach Spitznagla. Rzekoma tragedia, rozgrywająca się z tego powodu w duszy Ludwika jest chyba poetyckiem zmyśleniem, bo Spitznagel zbierał pochwały za swoje utwory np. od surowego Borowskiego za „Wiedeń wybawiony“ już przed rokiem 1826, kiedy Słowacki jeszcze niczem się nie wślawił. Współcześni podnoszą właśnie z pewnym naciskiem łatwość mówienia i pisania, którą się odznaczał Spitznagel. Z przedstawienia Słowackiego możnaby wnosić, że Spitznagel dzielił jego niechęć do ludzi, że to ich właśnie złączyło, tymczasem wiadomo, że Spitznagel rwał się właśnie do poświęceń, że odznaczał się czułością i łagodnością serca a nie mizantropią, do Słowackiego zaś miała go przywiązać głównie miłość dla przybranej siostry Julka Olesi Becu. W portrecie Spitznagla, skreślonym przez Słowackiego, są jeszcze inne drobne szczegóły wątpliwe, które świadczą, że poeta świadomie czy nieświadomie wypaczył postać przyjaciela. Dla kontrastu wyposażył z jednej strony Ludwika w rysy, stawiające go w opozycji do społeczeństwa, z drugiej strony nadał mu cechy, stawiające go w przeciwieństwie do samego Słowackiego. Na Spitznagla przelał Słowacki niewątpliwie wiele rysów własnych, żeby w ten sposób kontrastowe władze swej duszy rozdzielić

¹⁾ A. E. Odyniec: Listy z podróży, 20. października 1829. Wspomnienia przeszłości Warszawa, 1884 str. 60 i nast.). Wspomnienia A. Chodźki przytacza Dr. H. Biegeleisen we wydaniu dzieł Juliusza Słowackiego, tom V. str. 177.

na dwie postaci. To niech nam posłuży za przykład, jak daleko w genezę twórczości Słowackiego sięga siła kontrastu.

W genezie formy ta siła odegrała pierwszorzędną rolę. Prawdopodobnie ta dążność do różnorodności w budowie wiersza i strofy, to przeplatanie miar krótkich długimi, a wierszy niestroficznych strofami wiąże się z tą skłonnością do kontrastu.

W najwcześniejszych drobnych wierszach z przed 1828 r. nie ma jeszcze obrazów kontrastowych, dopiero w Szanfarym występują pierwsze ich przykłady już to we formie ogólnego przeciwieństwa Szanfarego do ludzi, już to w szczegółowej formie antytez¹⁾

19/20 Bo tam do (do Medyny) choć ludzie dążą dla pokuty
Lica ich zdradne i oddech zatruty;

219 Chcąc ich rozłączyć, jam ich silniej złączył.

Przykłady takich zgrzytliwych kombinacji, jak zestawienie kwiatów i krwi, znajdujemy częściej w utworach Słowackiego:

W Hugonie 175/176 W jednej ma ręce wieniec z róż uwity,
A w drugiej sztylet, co w krwi wroga tonie.

Hugo, który chciał osiągnąć szczęście przez zdeptanie praw obowiązujących, tak się skarży:

191 On mi śmierć przyniósł, gdym się szczęściem łudził.

Arab, którego postać stworzył poeta jakby na przykład kontrastu, posuniętego do ostateczności, mówi o sobie w takich antytezach:

9/12 Śmierć niosę nędznym, co się śmierci boją,
Wesołych — cierpień widokiem przerażam;
Gdy na mej twarzy ujrzą boleść srogą,
Szczęśliwi bladną i śmiać się nie mogą...

98/99 Ha! on chciał umrzeć, ja mu dałem życie,
Gdy w życiu iskry szczęścia nie zostało..

W Janie Bieleckim prócz kontrastowego układu całości, są jeszcze dosyć wyraźne przeciwieństwa w szczegółach: wesóły powrót od ślubu do zburzonego dworku, zaciszny dom ojca Anny, a gwarny i wystawny pałac starosty, kłątwa za zdradę na tle nabożeństwa w kościele wiejskim: Annie:

221 Po śnie wesela — został płacz — pierścioneł,

¹⁾ Za kontrasty uważam przeciwieństwa ogólniejszej natury, za antytezy przeciwieństwa szczegółowe; i jedno i drugie pojmuję jak najobszerniej.

W opisie zbroi Baszy i Hetmana w Żmiji (Walka 33/50) ude-
rza czytającego kontrast szczegółowo rozwinięty.

Charakter Lambra utkany jest niejako z kontrastów; w utwo-
rze tego tytułu spotykamy też najwięcej antytez: Lambro mówi
do Izy:

359/361 ...Ja się wyznać wstydzę,
Ja korsarz krwawy, ja ludzi morderca,
Że się zabójstwem i zbrodniami brzydzę...
400/402 Kiedy się będziesz modlić zdjęta trwogą
Razem popłyną w niebo jedną drogą
Twoje modlitwy i przekleństwa moje.

W drobnych utworach nie brak również przykładów na kon-
trast i antytezy:

W Odzie do wolności dwa pierwsze ustępy zawierają obra-
zy kontrastowe: anioła wolności i ducha niewoli. W dalszym
ciągu czytamy:

60/61 Pod tem się drzewem ludziom o wolności śniło.
Było to drzewo niewoli.

W Hymnie orzeł dwugłowy:

24/25 Olsniony blaskiem swobody,
Szukał cienia... i w ciemność uleciał północy.

W dalszym ciągu tych uwag nieraz jeszcze wypadnie podkre-
ślić kontrasty w tropach, figurach i opisach.

Skrajnym wyrazem kontrastu jest pozorna sprzeczność for-
malna, zwana paradoksem, jeżeli się odnosi do całych zdań i po-
mysłów, lub oksymoron, jeżeli polega na zestawieniu dwóch
sprzecznych wyrazów.¹⁾ Oto przykłady paradoksu psychologicz-
nego: Mnich mówi o sobie:

35/36 Niegdyś szczęśliwy wśród nędzy i trudu,
Pogardy okiem patrzyłem na nędzę.

W Godzinie myśli młodzieńcy:

172 Wołali na nią (dziewicę) niemym duszy głosem (oksymoron)
190 (Spitznagel) W tłumie myśli ma przepaść wiecznie czczą myślami.

W kajucie Lambra w II. pieśni:

4 Mrok był ognisty...

Ogółem spotkałem niewiele przykładów na te figury.

¹⁾ Imne próby odróżnienia paradoksu od oksymoronu nie wydają
mi się ani trafne ani praktyczne.

W istotnym związku z kontrastem zostaje ironia, płynąca również z tego ducha przeciwieństwa, mająca się rozwinąć później np. w Beniowskim w potężny czynnik twórczości. W ironii utworów młodzieńczych jest gorycz, ale nie ma jeszcze wcale tego prawdziwie atyckiego dowcipu, zabarwionego niekiedy złośliwością, który tak zaciekawia czytelnika w niektórych dziełach późniejszych. Przytaczam wydatniejsze przykłady tej ironii młodzieńczej.

Ironia, załamująca się w rozpacz, bije ze słów Bieleckiego, skierowanych do Anny:

447/458 „Luba! chodź ze mną wieść życie tułaczy!
 Chodź za wygnańcem potępionej głowy!
 Na twojem łonie dożyję siwizny,
 Siwizny nieszczęść, zdrady i rozpaczy.
 — „Mój ojciec! — „Ojciec?“ — Ojciec przeklnie ciebie!
 I ty się lękasz? Przeklnie! i cóż znaczy
 Przekleństwo ojca, braci lub ojczyzny?
 Chodź w kraj daleki, tam będziesz jak w niebie,
 Znajdziesz tam łąki, gmachy, wonne gaje;
 Są ludzie -- wszyscy przyjaciółmi memi,
 Jest wszystko! luba, czegoż tam nie staje?
 Luba! jest wszystko! wszystko prócz tej ziemi“.

Arab mówi ironicznie o sobie:

19/20 Możnym być muszę, gdy za moją sprawą
 Tylu na świecie płakało i płacze.

W przemówieniach Lambra jest dużo ironii, pełnej skrajnego pesymizmu, np. w tych słowach II. pieśni, skierowanych do Izy, przebranej za pazią.

567/172 „Idź w świat, tam ludzie wszyscy ciebie godni,
 Obludą w serca wkradaj się tajemnie;
 Ty się ode mnie nauczyłeś zbrodni,
 Na Boga, szczęścia nie ucz się ode mnie!
 Idź, weź to złoto... może nim zapłacisz
 Za snu godzinę, za czarę trucizny.

Zresztą ironia podobnie jak kontrast we formie mniej wyraźnej przymieszana jest do innych właściwości stylistycznych.

* * *

Z tą skłonnością do kontrastów nie trudno połączyć wielu pomysłów niespodzianych, niezwykłych, dziwacznych lub zgoła dzikich. Niejedno w tym kierunku można położyć na karb wpły-

wu Goszczyńskiego, ale wpływu tego nie należy przesądzać. W organizacji psychicznej Słowackiego była wyraźna dyspozycja do poddawania się tego rodzaju oddziaływaniom, a lektura Goszczyńskiego przyspieszyła tylko wyłonienie się z fantazyi poety jednego odcienia tych ekscentrycznych pomysłów, mianowicie scen krwawych i przesadnie ponurych. Ekscentryczność Słowackiego, w tym kierunku znacznie złagodzona w stosunku do swego pierwowzoru, obejmuje dużo szerszą i różnorodniejszą skalę odcieni. Ta fala ekscentryczności powróci kilkakrotnie w utworach późniejszych niezależnie od wpływu Goszczyńskiego, nabierając w ostatnich latach wyraźnego zabarwienia mistycznego; w tem dowód jak bardzo głęboko ta właściwość tkwiła w duszy Słowackiego.

Rekonstrukcja domniemanego procesu psychicznego była by dosyć prosta. Słowacki, wyposażony w zdolność i skłonność do ujmowania kontrastów, chwycił chciwie zjawiska, stojące w jaskrawem przeciwieństwie do utartego naturalnego porządku rzeczy i uwydatniał je w swoich poezjach „con amore“. Ujemne wrażenie takich scen osłabia znacznie poprawna a często-kroć doskonała forma, w jaką są ujęte; u mniej zdolnego poety wyrosłyby z tego obrazu potworne, u Słowackiego niektóre z nich zaciekawiają czytelnika, jak jakieś egzotyczne kwiaty.

Rozmowa zapomocą kwiatów i gościw bardzo się podobala poecie dla swojej ekscentryczności, dlatego ją tak przedłuza w Hugonie, poemacie wcale krótkim, ze szkodą dla jego artystycznej wartości, bo rozmowa, prócz pretensyi do ogólnej posępnej nastrojowości byrońskiej, nie zawiera nic szczególnego, a wymaga rzeczowych objaśnień w czytaniu.

Gonienie za efektem przebija ze sceny, w której Mnich przynosi ze szczytu Iranu kryształę śniegu dla ukochanej:

99/101 ...I w tak prędkim biegu
Wróciłem nazad, że doliny róże
Kwitły utknięte w wazonie ze śniegu.

A w akcesorych walki Mnicha w obronie klasztoru więcej niezwykłości niż prawdy:

181/183 W sam tłum Arabów, niosłem ślepe ciosy,
Za mną się światła snuły długim rzędem,
I brzmiały hymnów pobożne odgłosy.

Z postacią Kseni w Żmiji łączą się dwie sceny jaskrawe i dzikie:

331/336 (W podziemiach cerkwi.) Kseni do małej zbliża się trumny;
I strasznie drżała ręka dziewicy,
Gdy podnosiła czarne całuny,
Splamione gęsto łzami gromniey.
O nieba! dziecię pod całunami
Piękne i żywe...

Podczas pogrzebu Żmiji Kseni skrapia grób jego krwią zamordowanego dziecka własnego:

Walka 219/221 Widzieli wszyscy, krew była w czarze!
I krew do grobu wylała cieśni...
Padła — skonała — konaj o pieśni —

Pomysł zabrania kamieni ze sułtańskiego pałacu na przyszłą mogiłę Żmiji (wał Żmiji), sceny wzniesienia pożarów w sposób niezwykły, pomysł zamknięcia Baszy w klatce i wiele innych w Żmiji mają w sobie coś dziwaczного.

Cały pomysł brawury Lambra, podpalającego statek, na którym skonał Ryga, trąci ekscentrycznością. Lambro w swoich majaczeniach w II. pieśni widzi np. takie sceny:

384/391 Sto głów dziś sułtański ściał miecznik;
A każda na postrach narodu
Z bram miasta, jak żółty słonecznik,
Spogląda za słońcem zachodu.
I oczy wlepiły w mgłę białą,
Co kraj im rodzinny zakrywa;
I każda się zda jakby żywa —
Krwia płaczą, gdy lez im nie stało.

Słowackiego uderzał zawsze przepych zewnętrzny obrzędów religijnych. Z wielu przykładów przytaczam kilka końcowych wierszy z II. pieśni Lambra.

839/830 Lambro rzekł: „Majtku, niech pop okrętowy
Zapali lampy jak o wielkiem święcie;
I niechaj głośno śpiewa hymn grobowy,
Przy mnogich światłach, w mrocznym kadzidl dymie
Za tych, co mają skonać na okręcie
I co skonali...

* * *

Z tą dążnością do niezwykłości możnaby powiązać kilka przykładów hyperboli w utworach młodzieńczych np. w Mnichu:

299/301 Ach szybkie, szybkie odbyłem dziś łowy;
 Ledwo wieczorem chmura tu nadplynie,
 Którąm dziś rano wyścięgnął na wschodzie.

W I. pieśni Lambra: 427. Te palmy w niebo sięgające szczytem.

* * *

Kontrast jest przeciwstawieniem dwóch obrazów lub dwóch myśli, paralelizm jest tylko zestawieniem dwóch obrazów lub dwóch myśli odpowiednich a nie przeciwnych. Kontrast i paralelizm łączy podstawa dwoistości, ale są i inne punkty styczne. Obrazy, które się zestawia, nie są identyczne ani nawet tak podobne jak np. dwie linie równoległe, owszem są to najczęściej obrazy różne, harmonizujące ze sobą w roli, wyznaczonej im w utworze. Postaci dwóch sióstr mogą stanowić obrazy kontrastowe (Balladyna i Alina), lub równoległe (Dyana i Stella we Fantazym) według zamiaru twórcy i według stosunku, jaki je łączy lub dzieli. W obrazach odpowiednich (równoległych, pendants) zdarzają się także drobne przeciwieństwa, które jednak znikają wobec harmonii całości. Nieraz jednak czytelnik byłby w kłopotcie, mając rozstrzygnąć, czy dane dwa obrazy są odpowiednie, czy kontrastowe, gdy te czynniki zgodne i przeciwnie ważą się ze sobą, a żaden z nich wyraźnie nie przeważa. W każdym razie oba te pierwiastki, kontrastowy i paralelizm płyną z jednego źródła, z tego dążenia do różnicowania i rozmaitości, a u Słowackiego ogół przejawów pierwszego i lwia część przejawów drugiego da się wysnuć z tej siły kontrastu, tak bardzo rozwielenionej w duszy poety. Dlatego też obrazy odpowiednie omawiam łącznie z kontrastowymi. Trafność powyższych uwag najłatwiej stwierdzić przykładami, które oddają pod rozwagę czytelnika.

W Dumie ukraińskiej apostrofa do Hanki odpowiada apostrofie do Ruńki, zaczynającej utwór:

1/18 Czemuś smutny, Ruńko młody i t. d.

19/24 Czemuś smutna, o dziewczyno?
 Czemuś smutna, Hanko młoda?

W Hugonie opisy wschodu i zachodu słońca, zawarte w dwóch sąsiednich strofach, stanowią obrazy odpowiednie (83/88 + 93/95).

Opis postaci Bieleckiego i Anny podczas wesela posłuży nam za przykład paralelizmu, zaczętego kontrastowym opisem stroju.

151/159 Z otwartem czołem, Jan Bielecki zbrojno,
W husarskiej zbroi, w misiurce ze stali,
Jako do bitwy stanął do ołtarza,
Patrzy na młodą a wzrok mu się pali.
Przy męskiej piersi, gdzie żelazo lśniło,
Od lubej w miłym dany upominku,
Skłaniał się bukiet z róży i barwinku
I drzał listkami, tak mu serce biło,
Tak silnie piersi wstrząsały puklerzem

169/184 Ślubna jej (Anny) szata była w dwa kolory:
Błękitną barwą lśniąca jedna strona,
Bo takie było męża herbu pole;
A na mienionym jedwabiu lazurze
Lśnił się herb, srebrne księżycy półkole,
Gwiazda nad gwiazdą hełm o strusiem piórze.
A druga strona sukni szkarłatowa,
I herb dziewczicy szyty na szkarłacie,
Srebrzyste strzemie i złota podkowa.
Piękna to szata a przy takiej szacie
O jakże cudna, gdy się wstydem płoni!
Widne łzy w oku, widne drzenie dłoni,
I cała postać powiewna i drżąca.
Jej śnieżne łono westchnieniem odtrąca
Tę młodą różę, co wpół wychylona,
Aksamitnego dotknęła się łona.

Podkreślam paralelizm, przechodzący także w łagodny kontrast, w opisie dwóch herbów. Postaci Jana i Anny zestawia poeta raz jeszcze równolegle w ustępie Zemsta, onę w stroju tureckim, jego w ubiorze tatarskim. Opis kościoła farnego na początku Wesela i opis cerkwi wiejskiej można uważać również za obrazy odpowiednie, podobnie jak obraz poranku (459/472) i wieczoru (557/565) na cmentarzu cerkiewnym.

W Arabie miłosny stosunek dziewczicy do Solima powtarza się w stosunku palmy do źródła.

Zachowanie się psa i sokoła w Żmiji jest także przykładem równoległości w budowie:

111/134 I cicho łowce szli manowcami.
Trzymaj myśliwce ptaka na dłoni,
Zakryj mu oczy złotym kapturem;

Niech nastrzępionem nie szumi piórem,
 Niech się nie trzępie, w dzwonki nie dzwoni;
 Zdejmiesz mu kaptur, gdy w nasze sidła
 Zwierz się dostanie, wtenczas posłuży.

Sokół się chmnrzy
 I ociemniony
 Nastrzępił skrzydła,
 Wyciągnął szpony,
 Ponury piersi napuszył.

Tam jakiś szelest! czy to zwierz ruszył?
 To nadto wcześnie! to nadto skoro!
 O! nie, to lekki chart tam na smyczy,
 Niechętny więzom piszczy, skowyczy,
 Skarć łowcze charta ręką i sforą.
 Pierwej wysledzić sumaka tropy.
 Potem go gończe podniosą głosem.
 A potem charty... I chart karcony
 Przypadł do stopy;
 Okryty wrzosem.
 Kwiatem zroszony,
 Ciągnie się smutny na sforze.

Tej parze rzeczywiściego psa i sokoła odpowiada znowu pies i sokół fantastyczny w powieści o Rusałce. W IV. pieśni Selim, opuszczony przez ojca, ginie w walce ze Żmiją.

155/156 Upadł na pokład ze chrzęstem stali;
 Padając, okiem rzucił po fali;
 Przez fale płynie łódź okrętowa
 Tam jego ojciec. — Selima głowa
 Upadła na piersi...

O tej scenie i o tym giescie, pełnym wyrazu, nie zapomina poeta, lecz tworzy do niego obraz odpowiedni w następnej pieśni w opisid zachowania się Baszy w klatce:

165/171 Gdy z urąganiem wystąpił hardo
 Kozak, ubrany w zbroję Selima,
 Basza na niego spojrział z pogardą;
 Lecz gdy stanęły w oczach przytomne
 Syna pamiętki, piersi nabrzmiały,
 W oczach się długo dwie lzy zbierały
 I spadły na twarz dwie lzy ogromne.

W Godzinie myśli kreśli poeta naprzód dzieje własne, a następnie w odpowiednich ustępach losy Spitznagla lub odwrotnie; dopiero w te ogólniejsze ramy paralelizmu wplata kontrastowe szczegóły. <http://rcin.org.pl>

Podnoszę jeszcze dwa obrazy odpowiednie w Lambrze: jeden w I. pieśni w opisie postaci Izy i Lambra (213/240) drugi we wizji dwóch aniołów w II. pieśni.

319/366 ...Jam zemsty aniołem

Ol byłem ja nieraz w ostatniem pacierzu
Na ustach zmarłego.. i t. d.

367/421 Ja mszczę się umarłych, jam anioł zarazy,
I lecę ich żony zabijać i dzieci,
Ażeby niedługo umarłych płakały... i t. d.

Z obrazami odpowiednimi łączą się na podstawie dwistości podobieństwa i parable, budowane na sposób wschodni. Poeta przytacza jakiś fakt, a następnie drogą porównań i zestawień czerpie z niego uwagi i przestrogi. Przeważną część osnowy Szanfarego wypełniają takie parable, najczęściej udatne. Ponieważ do paraboli wrócimy jeszcze przy omawianiu obrazów orientalnych, więc tutaj nie przytaczam żadnego przykładu.

* * *

W sonecie „Już północ“ mamy dwa obrazy odpowiednie, które są jakby skróconą parabolą, zbliżającą się do porównania:

Jest kwiat, co się otwiera pośród nocy cienia,
I spogląda na księżyc i mile technie wonie,
Aż póki nie obaczy jutrzeńki promienia.

Jest serce, co się kryjąc w zakrwawionem łonie,
W nocy tylko oddycha, w nocy we łzach tonie,
A w dzień pilnie ukrywa głębokie cierpienia.

Powyższe dwie tercyny wystarczy powiązać spójnikami porównawczymi: jak — tak, a otrzymamy typowe porównanie. W porównaniu podobnie jak w paralelizmie występują także dwa obrazy podobne, ale nie odrębnie, lecz splecione w nierozzerwalną całość. Podstawą tu i tam jest podobieństwo.

Nie trudnoby było zasób porównań, wyjętych z dzieł młodzieńczych, rozłożyć na pewne grupy n. p. porównań nastrojowych, zabarwionych poetyzowaniem, zaczerpniętych z natury, z życia ludzi, z Ukrainy, ze Wschodu, zmysłowych, umysłowych, zmysłowo-umysłowych i t., d. ale taki podział szufladkowy niczego nie wyjaśnia, a odrywa figury poetyckie od ich naturalnego tła t. j. od treści, która je wiąże i oświetla. W omawianiu więc porównań, które w tej epoce występują w znacznie większej liczbie, niż inne figury i obrazy, trzymam się ile mo-

żności osnowy utworów, a we wyborze przykładów kieruję się ich wartością poetycką lub jakąś charakterystyczną właściwością, którą w miarę ważności podkreślam i oświetlam. W tym przeglądzie zachowuję w zasadzie porządek chronologiczny, odstępując od niego tylko w zestawieniu utworów pokrewnych np. Szanfarego, Araba i Mnicha, które łączy koloryt wschodni w obrazowaniu.

Słowacki czerpie porównania najchętniej ze sfery życia bohatera lub osoby, o której mówi. W Dumie ukraińskiej w apostrofie do Hanki wplata poeta takie porównanie:

21/22 W cichem szczęściu dni twe płyną,
Jak ta czysta Dniepru woda;

Porównanie to ma koloryt ludowy, który zabarwia całą osnowę Dumy. Na głowie Ruńki, pędzącego na koniu wśród drzew:

129/130 Tak jak płomień z pod ogniska,
Ze szkarlatu czapka błyska.

W tem porównaniu oddaje poeta zuchwałość ukraińskiego mołojca. W dalszym ciągu uderza autor w ludowy ton smutku w apostrofie do Ruńki:

139/147 Ruńko! biedny, nieszczęśliwy
W złej rodziles się godzinie;
Jak bluszcz dziki w Ukrainie,
Gdy wśród polnej błysnie niwy,
Bez podpory w stepach ginie,
Lub go słońca skwar wypali,
Lub, gdy wzrośnie, gdy zakwitnie,
To go z trawą kosa wytnie,
Lub z podporą wiatr obali.

Podkreśliłem koloryt ludowy w tych porównaniach, gdyż w Dumie ukraińskiej są jedyne ślady pierwiastku ludowego w tej epoce.

Oto porównanie, zaczynające Szanfarego, stanowiące rodzaj ekspozycji odnośnie do tła i tonu całego utworu:

Szczęśliwe stepy, ziemia ta szczęśliwa,
Gdzie dniem tak cicho, jak w północnej dobie,...

Z Szanfarego przytaczam jeszcze jedno porównanie, zawierające delikatną charakterystykę usposobienia Zary:

101/102 A lekki smutek, jak ranna mgła maju
Długiemi rzęsy kryje blask jej oka.

W Arabie są porównania, zaczerpnięte z życia muzułmańskiego n. p.:

1/2 Klęka mój wielbłąd jak Iman ubogi,
Co się w modlitwie odwraca do wschodu.

Na czoło obrazowania wysuwają się jednak w tym utworze dwa porównania, które są jakby odwróconemi i skróconemi parabolami:

63/70 Może gdzie zemsta to serce obudzi,
Już skamieniałe wśród kamiennych ludzi.
Tak koral niegdyś żył pod morską wodą,
Nieraz się smucił przewidując burze;
Gdy słońce w niebios błysnęło lazurze,
Koral jak majtek cieszył się pogodą;
Ale zerwany wichrami jesieni,
Skamieniał, błędząc wśród zimnych kamieni.

106/111 Serce jak muszla wyrzucona z fali,
Pełna ślimakiem życie zamknie w sobie;
Cicha — lecz kiedy słońce ją wypali,
Słuchaj! usłyszysz gwar w kamiennym grobie,
Rzekłbyś, że wspomnień napelniona tłumem,
Wszystkie zmieszany rozpowiada szumem.

Te dwa porównania stanowią obrazy odpowiednie, a drugie z nich ma delikatny odcień nastrojowy, którym przesłonięte są także słowa dziewicy, widującej kochanka po śmierci:

157/160 Jego głos długie i długie godziny,
Jak szmer fontanny duszę mi zachwyca;
A gdy ustami dotknie lekko lica,
Zda się, że spadły kwieciste jaśminy.

Niewymowny czar poezji bije z tego ostatniego porównania.

W Mnichu jest znowu cały szereg porównań pierwszorzędnej wartości poetyckiej, związanych najczęściej ściśle z tłem i tematem. Oto porównanie, charakteryzujące stan Mnicha:

31/32 Myśl moja wyschła jak źródło stepowe
Ja sam jak palma usycham i więdnę ¹⁾

Obrazowanie odpowiada zakresowi kultury opowiadającego: oto wrażenie, jakie wywarło na Mnicha w młodości wnętrze kościoła, widziane po raz pierwszy:

59/63 Ściana jak niebo gwiazdami okryta;
Każda kolumna jak palma stepowa,
A na jej czole złoty liść rozkwita,
A pod jej stopą skała marmurowa.

¹⁾ Por. stosunek źródła do palmy w Arabie.

Odcień pesymizmu w poglądzie na kobiety nie razi w ustach umierającego:

80/81 Piękność dziewicy jest jak piękność kwiatu,
Cudnie się błyszczy, lecz prędko przekwita.

Opis walki z bratem zamyka Mnich w dosadne porównanie, wiążące się z tłem:

126/127 I obaj zbrojni zwarliśmy się razem
Jako dwa wichry wśród piasków tumanu.

Mnich jednak jest mieszkańcem klasztoru, nic też dziwnego, że czerpie porównania i z tej sfery. Strzelisty charakter w budowie kościoła oddaje trafnie zestawienie jego krzyża z ptakiem:

164/165 (Kościół) stoi na skale, jego krzyż nad skały
Jak ptak uleciał aż pod niebios stropy.

Odcieniem smutnego nastroju przesłonięte są dwa inne porównania w spowiedzi Mnicha:

197/200 A jam ostatni z królów pokolenia
Jako pszczoła matka, gdy w umarłym ulu
Siedzi posępna nad córek grobami,
I sama szuka grobowego cienia.

211/213 Smutne pamiątki wzrastają bez końca,
I tak się krzewią jak czarne cyprysy;
Już duszy mojej odjęły blask słońca.

W pierwszym z tych porównań zestawione są dwa obrazy zmysłowe, w drugim, zbudowanym z prawdziwie artystyczną konsekwencją, pojęcie umysłowe wspomnień uwydatnione jest zmysłowym obrazem cyprysów. Nieco dalej Mnich w swoich majaczeniach słyszy takie słowa, wyrzeczone rzekomo przez cień dziewicy:

241/248 W mgłach teraz żyję, w nich cień mój przebywa,
Błądy jak iskra gasnącej pamięci.

256/257 ...woń moich warkoczy
Jest tak łagodną jak technienie róż maju.

W pierwszym porównaniu zestawia poeta złudę zmysłową z pojęciem umysłowym, uwydatniając w ten sposób niematerialność zjawiska dziewicy arabskiej; w drugim oba człony zaczerpnięte są ze sfery woni.

Porównania w Hugonie nie mają wybitniejszej wartości obrazowej.

W Janie Bieleckim porównanie ustroju Polski z budową gotycką, włożone w usta Sieniawskiego, odpowiada doskonale zapatrywaniom epoki, w której Orzechowski przyrównywał figurze geometrycznej Quincunxowi stosunek kościoła do państwa:

100/103 Wszak nasze państwo to gotycka wieża,
Z tysięcznych kolumn składa się i wiąże;
Niechaj się jedna usunie kolumna,
Gmach cały runie, cały się rozprzędzie.

Długie porównanie jaskrawo ustrojonej szlachty z wichrem, łamiącym drzewa i zrywającym liście i barwne kwiaty w lasach Ameryki, wzięte ze sfery zbyt odległej, jest nadto sztuczne, choć pełne rozmachu i ciekawe przymieszaniami wrażeń słuchowych do wzrokowych (121/134).

Wrażenia wzrokowe łączą się ze słuchowymi w porównaniu husarzy do ptaków, *co głuszą skrzydeł szumem.*^(161/166) Porównanie, zbudowane bardzo swobodnie, z delikatnym odcieniem nastrojowym zawierają wiersze, dotyczące smutku Anny:

185/190 Dlaczegoż smutna?... Patrz, na wód lazurze
Kwiat się przegląda w jeziora kryształe,
Choć chmury słońca nie zakryją światu,
Kwiat liście zwiesza i kryje się w fale;
Lilija wodna może przeczuć burze;
Kwiat czuje — ona miała czucie kwiatu.

Obrazem i giestem zmysłowym oddaje poeta stan duszy Anny i jej ojca:

244/249 a spokojność wiary
Jak deszcz wiosenny krzepi bujną niwę,
Zamienia rozpacz w uczucie tęsknoty,
I łzy zamienia w płacze nieszkodliwe;
Jako płacz dziecka, kiedy rozkwilone
Sciga za matką, chwyla za kraj szaty.

Ufność w Bogu wyraża poeta stosunkiem dziecka do matki.

W ustępie Zemsta (330/337) przyrównywa poeta trafnie śmiech nieszczery do sztucznych kwiatów. Wytworne i oryginalne porównanie wysnuwa poeta z różnaitości oświetlenia witraży kościelnych: twarz ludzka odbija szczęście lub nieszczęście, jak witraże barwią się weselej światłem słońca a smutnie blaskiem księżycy (433/445).

Skłonność do pomysłów historyzoficznych, która tak ważną rolę odegra w późniejszej twórczości, uwydatnia porównanie Europy średniowiecznej z gotyckim kościołem, przerbione z podobnego porównania w Bieleckim:

19/23 Niegdyś Europa cała
 Była gotyckim kościołem.
 Wiara kolumny związała,
 Gmach niebo roztrzącał czołem
 Drżącym od starości głosem
 Starzec, pochylony laty,
 Trząsał dumnych mocarzy losem,
 Zaglądał w królów siedziby;
 Zaledwo promyk oświaty
 Przez ubarwione gmachu przedzierał się szyby.

W wylewie Dniepru w I. pieśni Żmiji umie się poeta dopatrzeć strony nie tyle okropnej ile poetycznej:

7/8 Jeszcze nad wodą widać drzew czola,
 Jakby rusalek cudne ogrody.

Szybki bieg Tatara naśladuje poeta i miarą wiersza i porównaniem:

190/195 To Tatar miga od stali
 Jak wiatr stepowy,
 Jak wąż piersiami
 Trawy rozcina.

Smętność melodyi ukraińskiej wyraża poeta w drugiej pieśni następującem porównaniem:

51/52 W różnych domysłach zabrzmiały struny,
 Jako żorawi nuta wędrowna.

Na szczególną uwagę zasługują porównania, malujące z nadzwyczajną zręcznością lotność czajek:

14/17 Nasza czajka szybka, zwrotna,
 Choć nie błyszczy w malowidłach,
 Jak jaskółka czarna, lotna,
 Na sitowia leci skrzydłach.

Czajki 63/64 I żagiel lotny
 Jak skrzydło ptaka,
 Białemi pióry
 Czajkę kozaka
 Niesie..

Odrębny charakter ma obrazowanie w Dumie o Rzewu-
 skim. Zwięzłość i siłą technie następujące porównanie:

91/92 Mur dział, jak mur złota, a za nim piechota
 W bagnety porosła jak zboże.

Drugie porównanie oparte na niespodziewanym a nader zręcznym zestawieniu:

119/120 Któż męstwa zaprzecza? gdy szczyby nie miecza
Powlekły jak perły różańca.

W Godzinie myśli mamy porównanie, zaczerpnięte ze sfery malarstwa, pełne subtelności i konsekwencji w budowie.

Poeta pragnie:

11/14 Przeszłość, jako obraz ściemniały i płowy,
Pełny pobladyłch twarzy, ku słońcu odwrócić...
I ścigać okiem światła obrazu i cienie,
Jak lśniące rozprysnionych mozaiek kamienie.

Rodzinne miasto jest *czarowne*

19/20 Gdy słońcu rzędem białe ukazuje domy (giest!)
Jak perły szmaragdami ogrodów przesnute.

Porównanie zaczerpnięte z dziedziny rzeźby:

121/122 Jako posągom nieraz braknie w rysach duszy,
Posągom jego (Szpitznagla) myśli brakowało ciała.

Zręcznie wyzyskał poeta wiadomość z fizyki o łamaniu się i rozczepianiu promieni świetlnych w pryzmacie:

123/125 Dusza (Szpitznagla) jak w kryształowym zamknięta przezroczu,
Patrzała na świat dzikiem obłąkaniem oczu,
Niezupełności wrażeń łamana katuszą

Uosobienie, metafora (wiosny szatach) porównanie i giest plotą się w całość pełną niewymownego wdzięku:

130/131 Gdzie wisznie, jak dziewice, w białych wiosny szatach
Między zarumienione kryły się jablonie.

Stan duszy poety po pożegnaniu się z ukochaną wyraża porównanie nastrojowe:

314/316 Długo dumał... bo księżyc pół nieba przepłynął
I patrzył drugą stroną dębowej ulicy,
Jak lampa w końcu ciemnej klasztornej arkady.

Przez zestawienie księżyca, świecącego nad Grecją, ze starcem, *co na ziemi przeżył zagasłe, mrące co dnia dzieci koło*, oddaje poeta na wstępie do Lambra wrażenie, jakie wywiera ta ziemia, pełna grobów dawnej świetności. W opisie wysp greckich sięga poeta po porównania do mitologii greckiej:

39/40 Jak niegdyś Dafne w liść lauru porosła,
Tak dzisiaj Hydra zielona laurami.
Ipsara skalnym błyszczy stroma brzegiem,

Podobna córce glazowej Tantala;
 Gdy pod nią śnieżna rozbija się fala,
 Wiecznie od czoła wieńczonego śniegiem
 Kryształowemi uplakana łzami.

Natomiast w opisie cmentarza muzułmańskiego sięga po porównanie do religii mahometańskiej:

205/209 Na niższych skalach cmentarz Muzułmanów,
 Czarowny, cichy, pełny drzew i kwiatów
 I dlutowanych w marmurze turbanów,
 Jak odłam z rajskich oderwany światów
 I przesadzony na skalne urwiska.

Na tym cmentarzu Iza

225/228 W białych szatach stała między drzewa
 W pół przeświecona blaskami zachodu,
 Podobna srebrnej fontannie ogrodu,
 Z której wiatr mgliste warkocze odwiewa.

W tem porównaniu kładzie poeta nacisk na efekty barwne i świetlne, podobnie jak w dwóch dalszych:

427/429 Te palmy w niebo sięgające szczytem,
 Jako nam istność malują anioła:
 W mgłę mają stopy — a w błękicie czoła.

W drugiej pieśni trafnie uchwycony odcień błękitnawy w świetle księżycy, padającym na próg kajuty Lambra:

39/40 Tam dalej blask księżycy rzucen na progu
 Odbłyska jakby kawał śniegu błękitnawy.

Porównanie myśli zmartwychwstania z perłą Kleopatry, znane co do treści ze studium prof. Tretiaka, pod względem formy z jednej strony razi przesadą, z drugiej strony pociąga błyskotliwością, jak niejeden ustęp w poezji Słowackiego.

Ciekawe uzmysłowienie nieskończoności wplata poeta we wizje Lambra:

622/623 I nieskończoność jako ciemna chmura,
 Świat opłynęła;

W przeglądzie porównań Słowackiego uderza nas przede wszystkim ich mnogość; naliczyłem przeszło 120 przykładów w omawianych utworach młodzieńczych. Czerpie je poeta ze świata arabskiego, tureckiego, polskiego, kozackiego, greckiego, przede wszystkim z natury opisywanych krajów: ze stepu i morza, z wierzeń religijnych różnych wyznań, z dziedziny żeglugi architektury, malarstwa, rzeźby, ze świata niematerialnego

i t. d. W każdej z powyższych dziedzin wybiera poeta szczególne najciekawsze, niezwykle lub poetyczne, a zostawia odłogiem zjawiska pospolite i powszednie; to nadaje jego obrazowaniu piętno wytworności, graniczącej czasem z nienaturalnością, a pozbawia jego poezję realnej podstawy. Taki sposób tworzenia możnaby również sprowadzić do synekdochy, szerzej pojętej, a pośrednio do określonego wyżej poetyzowania. Apostrofa, metafora, uosobienie, kształt, barwa, dźwięk, wdzięczny lub charakterystyczny gięst występują często jako narzędzie lub materiał, z którego poeta buduje porównania. Wiele z nich przesłania ledwo uchwytnym odcieniem nastrojowym. Stronę techniczną budowy porównań opanował poeta w zupełności; cechuje je wielka różnorodność, swoboda, a przede wszystkim nadzwyczajna lekkość, której brak np. porównaniom byronowskim. Od krótkich jednowierszowych zestawień do porównań, wypełniających całe ustępy, przechodzi poeta z łatwością i zręcznością.

Jedynie w Hugonie i niektórych drobnych wierszach nie ma piękniejszych porównań, zresztą roi się od nich w młodzieńczych utworach poety. Czasem nawet przytłumiają lub wstrzymują swobodny bieg osnowy, jak nadmiar ozdób barokowych zaciera styl zasadniczy budowl. Podkreślam z naciskiem daleko posuniętą dbałość poety o powiązanie obrazowania z tłem i tematem i o wysnuwanie go z ducha opowiadającego. Dowodzi to znowu, że poeta wysnuwał figury poetyckie z własnej fantazyi, w której gromadził obfite zapasy drogą obserwacji i lektury. Szkoda, że pierwiastek ludowy, zaledwie dotknięty w Dumie ukraińskiej, nie znalazł uwzględnienia w innych utworach młodzieńczych. Natomiast skłonność do historyzoficznych zestawień, sporadycznie ujawniona w niektórych porównaniach, rozwinie się w potężny czynnik natchnienia w późniejszych czasach.

* * *

Tropami, opartymi na dwoistości i paralelizmie są przede wszystkim: przenośnia i uosobienie.

Ogólna cyfra przykładów metafory w powyżej wymienionych utworach nie przekracza pięćdziesięciu, w tej liczbie kilkanaście wyróżnia się piętnem nowości lub oryginalności. Ze

wspólnego skarbcza utartych przerośni, wprowadzonych do języka przez humanistów i pseudoklasyków głównie drogą przekładu lub naśladownictwa, czerpał Słowacki, podobnie jak inni więksi i mniejsi poeci. W takiej np. metaforze, wyjętej z Hugona:

155 Czoło komtura okryło się chmurą

nie ma żadnej świeżości. Najczęściej przenosi poeta pojęcia umysłowe w sferę wyobrażeń zmysłowych, lub pojęcia zmysłowe mienia wzajemnie np.

61 I sąd, co trzymał mych (Hugona) czynności wodze,
Puścić je musiał i stracił ich ślady.

Mnich opowiada:

50/52 Wypuszczam konia i gonię za śpiewem.
Śpiew ten brzmiał w niebie, na ziemi, dokoła,
Coraz doganiam wyraźniejsze tony.

W tych wierszach jest rodzaj metafory, polegającej na przeniesieniu dźwięków w sferę przedmiotów plastycznych.

202/203 Myśl moja (Mnicha) niegdyś tak cudna, skrzydlata,
Błąka się w zbrodni i jak kwiat przekwita,...

213 Już duszy mojej odjęły blask słońca ...

Arab rozmyśla 61/62 Może gdzie radość błysnie niespodzianie,
Nie dam ja urosć tej bujnej krzewinie;

72 Płynęła zwolna wielka karawana;

Przez nagromadzenie przerośni w Hymnie nadaje poeta myślom cechę siły:

4/6 Wolności błyszczy zorza,
Wolności bije dzwon,
Wolności rośnie krzew.

W I. pieśni Żmiji uderza nas bardzo wyrazista metafora:

153/154 Oblane złotem świtu burzany
Ognistej barwy kwiatem się palą,...

Basza 220/222 Na ścian wysokich tle lazuruwem
Płoną lamp gwiazdy, kobierców niwy
Kwiatem zabłysły. (poetyzowanie!)

W Dumie o Waławie Rzewuskim zastąpił poeta utartą metaforę: *deszcz kul* nowszym zwrotem:

127 Cysź złaman (o koniu!) w kul wiatrze?

Znacznem bogactwem zręcznych i śmiałych przerośni wyróżnia się Godzina myśli.

37/39 (Słowacki) karmił się marzeniami jak chlebem powszednim.
 Dziś chleb ten zgorzkniał, piolun został w głębi czary.
 Do szkieletu rozebrał zeszcłe myśli ciało,...

W drugim wierszu możnaby się dopatrzeć braku konsekwencji, gdyż chleba nie jada się z czary, mimo to wartość obrazowa powyższych metafor jest znaczna.

76/78 . . . Młoda pamięć obu (Słowackiego i Szpitznagla)
 Ogromna pamięć z myśli uwita łańcucha.

Plastyczne uzmysłowienie metaficznych abstrakcji np. czasu i bytu udaje się niejednokrotnie Słowackiemu;

81/83 I nic ich nie dziwiło, co z lat poszło biegiem,
 I smutni nad przepaści życia stali brzegiem,
 Nie odwracając lic.

179/182 Słyszysz, mój luby, jak obecna chwila
 Pada w przeszłość, rzucając dźwięk tęskny, uroczy,
 Ona nigdy nie wróci, ona nas nachyla
 Smutniejszemi twarzami w przeszłość upłynioną.

Oryginalną kombinację metafor, polegających na śmiałym wymianie pojęć zmysłowych i umysłowych, dźwięków i barw, zawierają wiersze następujące:

83/87 W ciemnej, szkolnej sali
 Smutna poezja duszy dała dźwięk uroczy.
 Na ciemnych mglistych szybach zawieszając oczy,
 Wiosną — wśród szmeru nauk myśleniem słuchali
 Szmeru rosnących kwiatów.

Niektóre z powyższych metafor mają wartość nastrojową gdyż przez pryzmat duszy poety pozwalają nam patrzeć w nieuchwytny światy abstrakcji. Przytaczam próby uzmysłowienia własnej twórczości poety:

106/107 Dziecko z czarnemi oczyma,
 Młodsze wiekiem, natchnieniem dało myśl skrzydlatą.

Tragedyę duszy Szpitznagla, niezdolnego rzekomo ubrać swoich myśli w słowa, wyraża poeta dosadną metaforą:

192/194 ciąglem gniciem (słowa Szpitznagla)
 Myśl się w martwą przekształci ciemnością i łzami,
 Stanę się myśli grobem —
 294/295 Oczy (Lambra) sennymi tłoczone ciężary,
 Z oblicza pazia upadły w głąb czary.

Na drodze metonimii zastępuje poeta wyrazem *oczy* czynność spojrzenia, którą wzmysławia słowem: *upadły*.

Na podstawie powyższego przeglądu podnieść należy, że większość metafor Słowackiego dzięki swej swobodnej i urozmaiconej budowie odbiega daleko od typu przenośni pseudoklasycznych.

* * *

W zakresie personifikacji trudno było Słowackiemu wystąpić z nowymi obrazami, gdyż poprzednie pokolenia poetów używały i nadużywały tego tropu. Z resztą uosobienie, najpotężniejszy odłam metafory, sięgający początkami epoki tworzenia się mowy ludzkiej, istnieje w każdym języku niezależnie od poezji, co również utrudnia tworzenie oryginalne, gdyż poeta niejednokrotnie musi się posługiwać utartymi personifikacjami, czerpanymi ze skarbcza języka, zamiast tworzyć nowe obrazy. Wobec tego nowość w tworzeniu tego rodzaju obrazów polega najczęściej na wiązaniu elementów mniej lub więcej znanych i utartych w oryginalne kombinacje. Zupełnie nowe typy personifikacji są rzadkie i trudne.

Personifikacje Słowackiego wolne są zupełnie od skostniałości pseudoklasycznej, choć nie wszystkie są nowe i świeże.

Charakterystyczną i oryginalną cechą uosobień u Słowackiego jest znowu giest i eklektyzm, który tylko najpoetyczniejsze pierwiastki dopuszcza w dziedzinę jego obrazowania. Najchętniej uosabia poeta księżyc, słońce, fale, wiatr, kwiaty, z umysłowych pojęć myśli, a więc odwieczne elementy uosobień. w Hugonie:

282 Słońce promienną ukazało głowę.

76 Wiatr tajemnicze prowadzi rozmowy.

Hugo przemawia do Blanki:

194/196 Patrz! księżyc zaczął przez szyby przeziierać,

Słyszysz jak szumią tam fale jeziora;

Księżyc mnie żegna, żegnają mnie fale.

Uosobienie palm i giest pokory nadają znaczną wartość poetycką następującemu obrazowi w Mnichu:

166/169 A cudne palmy, pustyni królowe,...

Czołem zmiatają ganki marmurowe (kościola),

Jak gdyby chciały w prochu złożyć czoła.

219 A w nich (amuletach) koranu drzemie myśl zamknięta...

W Arabie ujął poeta personifikacje palmy i źródła w stosunek miłosny, bardzo zręcznie i konsekwentnie skreślony.

W Janie Bieleckim:

582 . . . myśl głęboko zadumana słyszy.

W II. pieśni Zmiji do cerkwi:

311/312 przez otwarte dachu szczeliny
Wglądały z kwiatem drzące kaliny.

Delikatne i oryginalne są niektóre metafory, gdzie Słowacki z upodobaniem przenosi stan senności na zjawiska nieosobowe:

Basza 66/67 blaski niknące (słońca)
Spały na żaglach.,,
213 Spi blask księżycy i mgła przepływa...
Walka 7 Takie powieści śpią niewierzone...

Poeta wprowadza imiesłów, nieużywany w języku polskim: *niewierzone*, podkreślając w ten sposób niezwykłość i wyrazistość powyższego obrazu. Pełna świeżości personifikacja zdobi opis poranku w pieśni VI.

55/56 I słyhać oddech poranku świeży,
Co lekko wzrusza nadwodne trzciny.

W Godzinie myśli uosobienie myśli Szpitznagla urasta w scenę walki, pełną dramatycznej siły:

184/188 moje (Szpitznagla) myśli gasną,
Słów nie cierpią — lecz nieraz w godzinie tajemnic
Tłumnemi słowy w piersiach jak szatany wrzasną
I wołają, ażeby je wypuścił z ciemnic.
Abym je wywiódł na świat —

Jeszcze jedno uosobienie myśli w Lambrze:

623 myśl, gdy w nią (w nieskończoność) pobieży,
Wraca zbłąkana i znów się zamyka
W sennych marzeniach, moja nie wróciła...
Już nie mam myśli, odbiega mnie — znika.

W dalszym ciągu wrócimy raz jeszcze do kwestyi uosobienia, mianowicie przy omawianiu pierwiastków klasycznych w twórczości Słowackiego.

Do kontrastu lub paralelizmu, do chęci wyróżniania się i urozmaicania treści i formy da się sprowadzić cały szereg figur poetyckich drugorzędnych, lub zręcznych zwrotów i zestawień.

Powtórzenie (repetitio):

Hugo 241/242 I dobrze znany krzyż na piersiach miga
I dobrze znany miecz u jego boku.

Przykład podwojenia (geminatio), użytego z odcieniem ironicznym mamy w słowach Sieniawskiego w Janie Bieleckim:

96 Król go pochwalił, pochwalił nagrodził.

Sprostowanie (correctio) w słowach Hugona do Blanki:

206/207 Może ci kiedy przypomni po zgonie...

Nie, ja żyć będę, chcę żyć moja luba!

Prócz tego występują figury: stopniowanie, congeries, zeugma i t. d.

Spowiedź Mnicha składa się z kilku ustępów, zamkniętych pointami: poeta przygotowuje zwolna czytelnika na konkluzję, którą wprowadza nagle w jednym krótkim zdaniu, rozcinającym całą kwestyę:

71 Wtenczas rzuciłem ojców moich wiarę...

131 Już nie miałem brata.

145 . . . Już nie miałem konia.

187 Już nie miałem ojca.

Ten sposób opowiadania, mający za cel rozciekawienie czytelnika, polega również na rozłamaniu treści na dwie części równoległe lecz nierównomierne.

* * *

W powyższym przeglądzie obrazów w stylu Słowackiego starałem się sprowadzić większość przejawów kontrastu i paralelizmu do zasady dualizmu, który jest zasadą twórczości poetyckiej wogóle. Podobnie jak w stereoskopie oczy ludzkie widzą jeden obraz, choć patrzą na dwa, tak w stylu poetyckim dwa obrazy kontrastowe lub równoległe zlewają się we wyobraźni czytelnika w jeden wyraźny obraz rzeczywistości. U Słowackiego kontrast przeważa nad paralelizmem, albo raczej wciska się nawet w obrazy równoległe, skłaniając poetę do uwydatniania wszystkiego, co niezwykle i niecodzienne, a pomijania rzeczy przeciętnych i pospolitych. Ta strona talentu Słowackiego wystąpi jeszcze wybitniej w opisach.

Opisy.

Z materyałów i szczegółów, omówionych w powyższych rozdziałach (język, wiersz, strofa, obrazy poetyckie) buduje poeta większe całości środkami i sposobami, których genezę starałem się również oświetlić (poetyzowanie, nastrój, kontrast, paralelizm). Za większe całości, godne szczególnej uwagi, uważam opisy, którym niniejszy rozdział poświęcam. Na czoło rozdziału wysunę kwestyę kształtu, giestu, barwy i dźwięku, jako najcie-

kawszych i najistotniejszych własności opisów, następnie, uwzględniając tło, omówię najważniejsze typy opisów według następującego programu: obrazy nocne i księżycowe, wschody i zachody słońca, inne obrazy natury, opisy dzieł ludzkich, postaci bohaterów, postaci kobiece, opisy śmierci i opisy przemian (meta-morfozy).

Plastyka jest koniecznym warunkiem i wybitną zaletą obrazowania. Przymiot plastyczności przyznajemy tym opisom, w których z łańcuchem pojęć idzie w parze łańcuch wyobrażeń, pozwalających czytelnikowi nie tylko rozumieć myśli, lecz przede wszystkim wyobrażać sobie przedmioty, zmysłami fantazyi widzieć ich kształty i barwę. Charakter plastyki Słowackiego poznamy najlepiej na przykładach, zaczerpniętych z jego utworów:

W „Dumie ukraińskiej“ spotykamy taki opis:

33 Pod dąbrową, na dolinie
Widna zdala chatka biała;
Przy niej Dniepr szumiący płynie,
Nad nią brzoza wybujała
I księżycą światłość błada
Na samotną chatkę pada i t. d.

W tym opisie występują konwencyonalne szczegóły plastyczne (dąbrowa, dolina, chatka, rzeka, księżyc), których wartość obrazowa w tej kombinacji zaciera się cokolwiek; wadą tego opisu jest wyraźny brak konsekwencji, gdyż przy świetle księżycy trudno z jednego punktu objąć okiem: dąbrowę, dolinę, chatkę białą „widną zdala“ i rzekę, w tem dowód, że obraz powyższy był wymyślony a nie natchniony. Nie więcej wartości plastycznej ma inny opis, złożony z ogólników, którym brak koncentracji i jednolitości:

100/102 Smutne stopy, puste pola,
Na niem dzikie rosną ziola,
Chwasty, głogi i kąkole.

Powyżej podniesiony zarzut braku konsekwencji w oświetleniu obrazów można uczynić kilku innym opisom w najwcześniejszych utworach, np. w „Hugonie“ czytamy:

69/72 Na drugim brzegu czerniły się bory,
Srebrnemi nocy uwieńczone mgłami.
Księżyc posepny, płonąc na zachodzie,
Długim się słupem srebrzył w Niemna wodzie.

Dotąd wszystko trafnie: las istotnie w nocy czyni wrażenie ciemnej plamy, chmurom blask księżycy nadaje odcień sre-

brzysty i promienie księżycy we wodzie układają się w słup srebrzysty, ale w dalszym ciągu wprowadza poeta szczegóły, widoczne tylko przy świetle dziennem i z innego punktu:

74/78 Piękne są bory, cudny las sosnowy!
Tysięczne kwiaty w jego głębiach kwitną,
Wiatr tajemnicze prowadzi rozmowy;
Tam dzwonki barwą błyszczą się błękitną
Ówdzie kobierce ściele wrzos różowy!

W późniejszych utworach z okresu młodości jest już poeta bardziej czuły na różnice w oświetleniu: obraz się zmienia na podstawie wyraźnie zaznaczonej zmiany światła, np. w opisie rodzinnego miasta Krzemieńca w „Godzinie myśli“:

15/30 Tam... pomiędzy gór szczytem,
Piękne, rodzinne miasto wieżami wytryska
Z doliny, wązkim nieba nakrytej błękitem,
Czarowne, gdy w mgłę nocnej wieńcem okien błyska;
Gdy słońcu rzędem białe ukazuje domy,
Jak perły szmaragdami ogrodów przesnute.
Tam zimą lecą z lodów potoki rozkute,
I z szumem w kręte ulic wpadają załomy.
Tam stoi góra Bony ochrzczona imieniem,
Większa nad inne — miastu panująca cieniem;
Stary, posepny zamek, który czołem trzyma,
Różne przybiera kształty — chmur łamany wirem;
I w dzień strzelnic błękitnych spogląda oczyma,
A w nocy, jak korona kryta żalu kirem,
Często szczyrby wiekowe przesuwają powoli
Na srebrzystej księżycy wschodzącego twarzy.

Na ten opis godzi się zwrócić bacniejszą uwagę, gdyż zawiera on prawie wszystkie charakterystyczne cechy plastyki Słowackiego. Położenie miasta u stóp góry Bony w „dolinie, wązkim nieba nakrytej błękitem“ utrwała się silnie we fantazyi czytelnika; widzimy wyraźnie szereg białych domów, położonych wśród zielonych ogrodów; tropy i figury poetyckie, jak porównania i uosobienia, przyczyniają się wielce do uwydatnienia szczegółów i konturów obrazu. Ten opis miasta rodzinnego opiera się na autopsyi; mamy jednak w „Godzinie myśli“ opis, wysnuty z fantazyi, wyposażony we wybitne zalety plastyki. Mam na myśli zwięzły a dosadny wykład teorii Swedenborga. Zewnętrznie dadzą się wyróżnić trzy części w budowie tego opisu: wstęp, w którym poeta ogólnie mówi o dwóch korowodach istot, jednych płynących w górę w światło, drugich,

spadających w ciemną przepaść otchłani (139/144). W drugiej części przedstawia szczegółowo kolumnę istot, dążących w światło, wybierając jej najpoetyczniejsze i najważniejsze ogniwa: kwiaty, człowieka, anioła (155/153), w trzeciej gromadę duchów, lecących w przepaść, przekształcających się w locie z aniołów w gady. Trudno w martwe abstrakcyje wlać więcej życia, wyrazu, światła i ruchu.¹⁾

Należy zauważyć, że poeta nie opisuje kształtu przedmiotów, lecz grupuje szczegóły w ten sposób, że sama nazwa wywołuje we fantazyi czytelnika obraz danej rzeczy lub osoby. Opis bowiem należy odróżnić od opisywania, które polega na szczegółowym i pedantycznym określaniu kształtu, wymiarów, ilości i t. p.¹⁾ Klasycy przedstawiali przedmioty opisywaniem, romantycy w opisach. Opisywanie chyba celu, gdyż czytelnik nie może sobie wyobrazić rzeczy lub osoby, której nie widział; może sobie tylko przypomnieć przedmioty widziane, a do tego wystarczy nazwa albo podanie jednej uderzającej cechy zewnętrznej a przedewszystkiem giestu i barwy.

Ruch i giest odgrywa bardzo ważną rolę w obrazach plastycznych Słowackiego, szczególnie w kreśleniu postaci ludzkich. Nawet dokładny opis nie wystarcza nieraz do wyrzucia we fantazyi czytelnika wyraźnego obrazu danej osoby, gdyż jej portret rozprasza się na tysiące ruchów i giestów, widzianych u ludzi wogóle, a przenoszonych następnie na tę jedną postać. Obraz więc jest niejasny i nieuchwytny, a często zupełnie zatarty, podobnie jak na fotografiach, zdjętych w tej chwili, kiedy fotografowany się poruszył. Otóż giest usuwa te wszystkie wahania fantazyi, determinuje i utrwała w umyśle obraz silniej niż najdokładniejsze opisy.

Przykłady nam posłużą: W Szanfarym

22. (Muzułmanin) czołem prochy meczetów zamiata.

Brak opisu zastępuje giest, który najzupełniej wystarcza do stworzenia we fantazyi obrazu plastycznego, niczem niezartego.

Podobnie postać Hugona chwyta poeta w ruchu w chwili, kiedy wychodzi na światło.

¹⁾ Obraz ten przypomina wizye dantejskie.

²⁾ Por. Emmanuel Barat: *Le style poétique et la révolution romantique*, Paris, librairie Hachette, 1904, str. 178 i następane.

Ruchem i giestem utrwała poeta we fantazyi czytelnika
zjawienie się rycerza sądów tajemnych :

150/151 Schylił się wchodząc pod wielkie filary,
Staął w milczeniu i załamał dłonie.

W IV. pieśni Zmiji przedstawia poeta Hetmana we walce
w takiej pozie, w jakiej malowałby go niewątpliwie malarz :

115/117 ...Nad pogan karki
Widać wzniesiony miecz Atamana,
I nad turbany pióro hetmana.

W kilku słowach wyrazisty obraz walki.

Giestu konającego Selima, opuszczonego przez ojca, nie
zapomni czytelnik łatwo :

158/159 (IV.) ...Selima głowa
Spadła na piersi.

Lambro (I.) po klęsce :

167/170 ...całą noc na skale
Patrzył na groby, na groby bez końca!
I tak nazajutrz jeszcze nieruchomy
Błyszczał w promieniach wschodzącego słońca.

Znowu poza dla malarza. W „Godzinie myśli“ Słowacki
i Spitznagel :

...wzajem na ramionach opierając skronie,
Zamieniali słowami uczucia wzajemne.

W ten sposób możnaby usymbolizować przyjaźń.

Przez uosobienie wyposaża poeta w giesty przedmioty
martwe w celach plastyki :

Szanfary 191,193 Tam znów w murawie błyszczą tulipany
I pełne rosy schylając kielichy,
Płaczą, bo nazbyt łzami obciążone.

* * *

Powyżej już doknąłem kwestyi oświetlenia w opisach Słowackiego ; kwestya ta odgrywa pierwszorzędną rolę w badaniach, dotyczących kolorystyki tych opisów. Akcja w utworach Słowackiego rozgrywa się najczęściej w nocy przy blasku księżycowem lub przy świetle lamp ; światło słoneczne występuje sporadycznie. Twierdzenie to poprę w dalszym ciągu przykładami, na tem miejscu podkreślam tylko związek powyższego ustosunkowania światła z rozmieszczeniem różnych typów barw w poezyi Słowackiego. Przeważają w jego utworach barwy błę-

szczące złotem, srebrem i drogimi kamieniami, oświetlone blaskiem jarzących się lamp i pochodni w bogatych komnatach lub wnętrzach kościołów i barwy ciemne, blade i szare z odcieniem srebrzystym w opisach księżycowych na błękitnawem tle niebios. Obok tych najczęstszych typów występuje nierzadko barwa czerwona w różnych odcieniach przed wschodem i po zachodzie słońca lub w opisach pożarów na tle ciemnej nocy, wreszcie jako barwa krwi. Opisy, skąpane w świetle słonecznym, są stosunkowo rzadkie. Najczęściej występują powyższe typy barw w kombinacjach, w których przeważa własność błyszczenia. Kolor czerwony, niebieski, zielony błyszczy nierzadko srebrem lub złotem, co oznacza, że barwy te mają odcień srebrny lub złoty, a często tylko lśniący.

W przeglądzie najważniejszych skojarzeń barwnych zwróć uwagę na poszczególne własności kolorystyki. Na czoło wysuwam szereg przykładów z barwami błyszczącymi :

W „Mnichu“ tak opisuje poeta pracę nad ozdobieniem ksiązki średniowiecznej :

16/17 *Purpurę, złoto i drogie błękity*
Łączyłem cudną malowidła sztuką.

Dorzućmy kolor srebrny, a będziemy mieli cztery barwy, najczęściej używane w opisach u Słowackiego, gdyż barwa biała i ciemna stanowią najczęściej tło dla powyższych.

Wrażenie, jakie na Mnichu wywarło wnętrze kościoła, oddaje poeta w następujących słowach :

55/92 *Wchodzę, stanąłem przy ciemnym filarze*
W oczach się lśniły złociste ołtarze
Wyście śpiewali i światło palili.
Każda kolumna jak palma stepowa,
A na jej czole złoty liść rozkwita...
...Promień z barwionych bijąc szyb kościoła...
...W mglistych błękitach utworzył anioła.

Złota barwa panuje prawie wyłącznie w tym opisie, na końcu obrazu dopiero rzuca ją poeta na mglisty błękit sklepienia. Przedstawienie trafne, gdyż naiwnego Araba uderzyły przedewszystkiem złocenia w kościele. Nie trudno się domyślić, że źródłem tego pomysłu było wrażenie osobiste, doznane w dzieciństwie, gdyż, jak wiadomo z dzieł i listów, kościoły i obrzędy religijne miały dla Słowackiego urok nieprzeparty.

Tłum szlachty, mającej wyruszyć z Sieniawskim na dworek Bieleckiego, w takich barwach widzi poeta:

123/127 I tam widziałbyś, jakim cudnym *blaskiem*
Migały w tłumie drogie aksamity,
Złociste pasy i jasne żupany,
Jak się wahały *brylantowe* kity,
I oko śmiły *różnobarwne* krasy.

Złociste pasy i brylantowe kity wymienia poeta poszczególne, inne kolory określa tylko ogólnie wyrazem: „różnobarwne“. Ten sposób zbywania barw niebłyszczących ogólnikami powtarza się częściej w poezji Słowackiego. Podobnie opisuje poeta szlachtę, zebraną w kościele na ślub Jana Bieleckiego (141/148).

W młodzieńczych utworach używa Słowacki chętnie barw, potrzebnych do oddania ponurego lub tajemniczego kolorytu: W Hugonie: *bladość straszliwa* pokrywa lica Blanki; tamże:

15/16 (Słońce) zajrzało w gmachu *zasepione* skrzydła,
Przez szyb kościelnych *ciemne* malowidła.

Ulubionem tłum takich obrazów jest u poety noc. W II. pieśni Lambra wkłada on w usta anioła zemsty następujące charakterystyczne słowa:

35⁴/360 Mnie światłodnia plami,
Mnie księżyc otwiera
Jak kwiaty, co kwitną nocami.

Słowa te można odnieść do Słowackiego, który we wielu swoich opisach unika dziennego światła, a rozkoszuje się cieniami nocy, walczącymi ze słabym blaskiem księżyca.

W II. pieśni Zmiji:

90/92 Nocą *blady* księżyc świeci
I po łodziach *Isnią* łuczywa.

Nocą prowadzi Kseni Hetmana do cerkwi:

307/308 ...W cerkwi tak *ciemno!*
Posrebrza szyby księżyc na nowiu.

Księżyc u Słowackiego jest zwyczajnie srebrny, czasem złoty lub czerwony:

Rzewuski (29/33) .. nocą obaczył kraj miły, rodzony,
Gdy księżyc się wznosił na stepach *czerwony*,
...A niwa mu do stóp kłaniała się *złota*.

Czerwony kolor występuje, jak wyżej nadmieniałem, w opisach wschodów i zachodów słońca i pożarów nierzadko z ponurym odcieniem:

Zmija (II.) 23⁵/236 Ciszej!... tam zachód *krwawy*, ponury,
Ozłocił stepy, jary i chmury...

Wiersze 48/56. w I. pieśni Lambra zawierają typowy przykład kombinacji barw, właściwej Słowackiemu: Na szarem tle: wieczoru łuna zachodu, w której złocą się szczyty budowli.

Ponury opis pożaru w Żmiji (III.)

262/263 Na wieży... *Błękitne* siarki widać płomyki
 I nagle światło (pożaru) na morze pada;
Krwano się *czarna* fala rumieni
 I twarz *miesiąca* zagasa *blada*.

Koloryt ponury występuje we wizyi pożarów u Lambra (II.)

49²/498 Anioł zemsty kieruje okrętowym sterem,
Odbłyskiem swego lica *ciemny* brzeg *pożłaca*,
 Palmy się zamieniają w *ogniste* kolumny,
 I brzeg cały przeraża pożarów ogromem,
 Tylko *czarne* cyprysy, niedotknięte gromem,
 Stoją, zmarłego świata pilnujące trumny.

Słowacki maluje pożary na tle nocy, bo istotnie jej tajemniczenie powiększają straszliwy majestat ognia

W promieniach słońca błyszczą w oczach poety przedmioty, które w istocie nie mają połysku lecz barwy matowe:
 W Hugonie 88.

Błyszczą się ziemia kwiatami okryta.

W kilku słonecznych opisach podnieść należy harmonijną rozmaitość i grę kolorów. W Janie Bieleckim:

15/17 O! jak spokojne otchłanie *błękitu*,
 Tam zdala płynie *złote* kłosów morze,
 A tu klasztoru szumią *ciemne* lipy;

Słowacki i Spitznagiel w „Godzinie myśli“ „zamieniali słowami uczucia wzajemne“ w ogrodach,

119/121 Gdzie nad nimi *różowe* rozkwitały ślazy,
 Gdzie wisznie, jak dziewczę, w *białych* wiosny szatach
 Między *zarumienione* kryły się jabłonie.

Gdy samotny Słowacki:

253/
 ...w niebo kładł się twarzą — wtenczas na oblicze
 Padalo światło lasów — promień słońca *złoty*
 Pocięty *ciemniem* liści w *marmurone* plamy.
 A potem w głębiach lasu wicher z szumem wzbity
 Nad głową mu odmykał gałęziste bramy.
 Skąd w *ciemne* myśli nieba spadały *błękity*.

W tym oryginalnym słoście dwóch barw, kolor błękitny pojęty jest nie jako własność rzeczy, lecz jako zjawisko samoistne. Powyższe kombinacje nie wyczerpują oczywiście całokształtu kolorystyki Słowackiego; często są one podstawą innych kombinacji, mniej lub więcej rozmaitych.

Połączeniem pewnych barw charakteryzuje poeta wygląd zewnętrzny lub stan wewnętrzny jakiejś osoby. W Hugonie tak mówi poeta o Blance w przebraniu pazia:

142/144 I oczy jasne jak niebo *błękitne*
Omia długie rzęsy, gdy nadto wymowne,
 Włos jego splywa w *złociste* pierścienie.

Pan Brzeżan w Janie Bieleckim:

75/76 W *złocistej* szacie, ale bardzo *blady*;
 Wydaje troski zachmurzonym czołem.

W Arabie kochanka Solima w takich barwach widuje go w pośmiertnych zjawieniach:

156 Ubrany w *tęczę złociste* kolory.
 170/174 Z oczu mi bierze po światła iskierce
 I jego oko tym się *ogniem* pali;
 Z lic mych pożyczca *jasnego szkarłatu*
 I jego lice bierze *blask koralu*,
 Cały rozkwita podobny do kwiatu.

Zwracam uwagę na pospolite u Słowackiego określanie koloru rzeczownikami a nie przymiotnikami. Podobnie w opisie zamku Zmiji na Dnieprze:

21 Cegła *koralów* świeci kolorem.

Rusałka: 121/124 W zamku jak kładzione kosą
 Powiązała róż *szkarłaty*;
Brylantami jakby rosą
Poiskrzyła jasne kwiaty.

Proces tworzenia, scharakteryzowany w Godzinie myśli, zamyka poeta w barwy:

300/303 (Słowacki) Wszystkie czucia skarby
Ognistej wyobraźni rzucił na pożarcie,
 Wyobraźnia *złotemi* rozkwitała farby
 I kładła się jak *tęcza* na ksiąg *białej* karcie.

Powyższe cytaty z Lambra i Godziny myśli wystarczyłyby za dowód, że Słowacki teoretycznie doceniał wielkiej ważności kolorystyki w poezji i praktycznie uwzględniał ją we wielkim zakresie w swoich utworach. Czy więc Słowacki jest kolorystą?

Nie śmiałbym dać odpowiedzi twierdzącej bez pewnych zastrzeżeń. O ile kolorystyka polega na wyposażeniu opisów bogactwem barw i ich odcieni, to Słowacki jest rozrzutnym kolorystą bo w jego utworach roi się od światła, złociń, brylantów, błękitów, szkarłatów i t. p. Czy jednak wszystkie te barwy czerpał wiernie z natury i czy je widział tak, jak je przeciętny ogół spostrzega? Niewątpliwie we wielu ustępach koloru i ich wzajemny stosunek odpowiadają rzeczywistości, ale poeta nie zawsze dbał o to. W rzeczywistości barwy występują najwyraźniej w słońcu, więc poeta-kolorysta powinienby jak najintensywniej wyzyskać to oświetlenie. Mickiewicz np. w świetle słonecznym rozciąga całą tęczę barw¹⁾, u Słowackiego opisy słoneczne występują sporadycznie i brak im najczęściej pełnego i szczegółowego rozwinięcia pod względem kolorystycznym. Poeta zabarwia najchętniej opisy przy niepewnym świetle księżycowej nocy, świtu lub zachodu, wreszcie przy blasku lamp i pochodni. Przy takim oświetleniu występują najwyraźniej barwy błyszczące np. złota i srebrna, barwy zaś widma słonecznego nabierają odcieni subiektywnych, albo się zupełnie zacierają, zlewając się w ciemność. Dlatego to Słowacki podnosi często złocenia i połysk srebrzysty, a inne kolory określa ryczałtowo takimi wyrazami jak: różnobarwny, kwiecisty, tęczyowy itp. W tych samych wypadkach Mickiewicz szczegółowo poddaje barwy pojedyncze a nawet odcienia. Nastrojowe odcienia barw widzi poeta przez pryzmat uczucia np. raz u niego zachód jest krwawy i ponury, drugi raz łuna zachodu nie ma w sobie nic posępnego; zależy to od barwy nastrojowej sceny, jaką poeta zachodem słońca wprowadza. W ten sposób księżyc różnie się zabarwia we wyobraźni poety: może być srebrzysty, złoty, czerwony. Wreszcie poeta używa barw na wyrażenie stanów duchowych, co nie ma podstawy w rzeczywistości. W utworach młodzieńczych zjawiają się takie zwroty, jak *przeszłość złota*, *wyobraźnia ogniasta*, *złotemi farby rozkwitająca*, *myśli ciemne* i t. p.

Lambro (II.)

447/448 Anieli przynieśli na świat myśl wielką i ciemną,
Całą na czołach ogniem wypisaną.

463 Znów mnie ogniście porywa marzenie.

¹⁾ Por. Stanisława Witkiewicza: Mickiewicz jako kolorysta.

Powyższe uwagi dowodzą, że Słowacki nie przypomina sobie barw bezpośrednio z widzianej rzeczywistości, lecz czerpie z własnej wyobraźni, kombinując je według wymagań akcji i oświetlając subiektywnie. Ten rys zbliża autora Zmiji do dzisiejszych malarzy ekspresyi. Twierdzenie to potwierdza jeszcze ta okoliczność, że Słowacki nie widział wcale większej części miejscowości, które opisuje, podczas gdy Mickiewicz każdą scenę czerpał ze wspomnień rzeczywistych. Uwzględniając te właściwości kolorystyki Słowackiego, nazwałbym go kolorystą subiektywnym, to znaczy: dbającym o bogactwo barw, ale nie troszczącym się o szczegółową zgodność z rzeczywistością w ich układzie i odcieniach. Z drugiej strony jest Słowacki kolorystą-dekoratorem, umiejącym ze zjawisk barwnych wydobyć jak najwięcej efektów, uderzających wyobraźnię czytelnika. Dochodzi on do tego przede wszystkim na drodze kontrastów barw błyszczących z ciemnym tłem i przez podstawianie w miejsce barw drogich kamieni, dyamentów, rubinów, szafirów i t. p. i drogich materyi np. purpury, szkarłatu, ałtasu, kaszemiru i t. p.

* * *

Między skojarzeniami barwnymi a skojarzeniami dźwiękowymi zachodzą wcale wyraźne i charakterystyczne analogie, na które zwrócę uwagę w dalszym ciągu tej części, poświęconej właśnie omówieniu wrażeń słuchowych. Na wstępie wykazę na kilku przykładach, że Słowacki z wielką starannością wybierał najtrafniejsze kombinacje wyrazów dla ilustracyi akcji, że język jego ma dużą wartość onomatopeiczną. Wyraz *kopyto* biegiem spółgłosek i samogłosek naśladuje niezłe bieg konia, to też poeta wprowadza go kilkakrotnie w różnych kombinacyach: w Hugonie :

80 Prędkim tętniły *kopyta* odgłosem.

w Bieleckim:

137 Już most zwodzony pod *kopyty* dzwoni.

w Arabie :

96 (Koń) z pod *kopyt* iskry rozniecał w granicie.

W Mnichu :

109/111 Koń mój z pod *kopyt* miotał piasek wrący,
Chwiał się znużony pragnieniem i spieką,
W otwarte nozdrza chwytął wiatr gorący.

W pierwszym i trzecim wierszu z dźwięku wyrazów i rytmu bije żar, podczas gdy w drugim czuje się uchem to znużenie konia i jeźdźca.

Oto naśladowanie chrzęstu zbroi w opisie stroju Hugona i miękkiego wdzięku w postaci pazia (Izy).

126/127 Starszy miał szyszak i pancerz stalowy
I płaszcz szeroki z wizerunkiem krzyża.

139/145 (Hugo) często na pazia spogląda oblicze.
Bo też oblicze tak piękne, czarowne,
Spojrzenie pazia tak czule dobitne,
I oczy jasne jak niebo błękitne
Cmiał długie rzęsy gdy nadto wymowne,
Włos jego spływa w złociste pierścienie.

W takich wyrazach jak *pazia*, *czarowne*, *cmiał*, *złociste pierścienie* w powyższym zestawieniu słychać ton pieśczoćoty. Przy sposobności zwracam uwagę na niemałą wartość plastyczną tych wierszy.

Chrzęst zbroi słyszymy także w Janie Bieleckim:

159 Tak silnie piersi wstrząsały puklerzem.

W niektórych wierszach słychać znowu szczęk oręża :
Zmija (IV):

143/144 Z trzaskiem pożaru znów szczek oręża
Słychać...

V. 119/120 Daleko słychać szczełki pałaszy,
I tarcza daje odgłos jak dzwony.

W poezji Słowackiego szmery, szelesty, szumy, wogóle dźwięki niewyraźne i tajemnicze w dziedzinie słuchu odpowiadają barwom słabo oświetlonym, ciemnym i szarym, z drugiej strony głosy wyraziste krzyki, wrzaski, jęki, huki, grzmoty, łoskoty, dadzą się zestawić z barwami błyszczącymi. Tych dwóch kategorii dźwięków używa poeta z szczególnem upodobaniem, podobnie jak odpowiednich im kategorii barw. Nie trudno poprzeć przykładami tego twierdzenia :

W Szanfarym

315/318 Choć nie kamienna muszla nie ukrywa,
A jednak, słuchaj, coś w jej łonie *szumi*,
Szum się ten wiecznie dla ucha odzywa,
Żadna go siła nie zniszczy, nie stłumi.

Głos zmarłego Selima w Arabie :

158 Jak *szmer* fontanny duszę (kochanki) zachwyca.

Hugo do Blanki:

195 Słyszysz, jak *szumią* fale jeziora...

W Bieleckim:

17/18 A tu klasztoru *szumią* ciemne lipy.
Myśl rozwesela daleki *szmer* lasów.

Te szmery i szumy wiąże poeta w Bieleckim w nastrojową muzykę wieczoru (235/241).

W Zmiji (I.):

149 Wiatr wieje w kniei i *szumią* ziola.

Lambro (I.):

430/431 O! jakże smutny fali *szum* bezdenny.

Podobnie jak przy słabem oświetleniu np. księżycowem widzi poeta barwy, którychby w rzeczywistości oko odróżnić nie mogło, tak w dziedzinie słuchowej słyszy najdelikatniejsze szmery, których właściwie ucho ludzkie uchwycić nie może np. w Lambrze (II.): Zabitej Izy

754/756 Włos uwolniony sypał się po ziemi
Ze smutnym *szmerem* i dokoła twarzy
Kładł się w tysiączne pierścienie rozwity.

Szmery, szumy i szelesty ustają niekiedy i zlewają się w ciszę, która jest tłem albo finałem wielu skojarzeń dźwiękowych, podobnie jak noc jest nieraz tłem barw błyszczących, lub zastaną obrazów barwnych wogóle. W Zmiji (VI.):

15/14 Zagasły światła — Arf kona brzmienie,
Z *ciemnością* spada *cichość* głęboka.

Tamże:

163/165 I była *cisza* — *cisza* stepowa,
Przerwana czasem łzami i łkaniem —
Smutnej dziewicy.

W Lambrze (I.):

489/494 A wtenczas ucichł dźwięk niesfornych gwarów,
W *szmer* się zamienił gasnący, ponury
I była *cisza*. Z *ciszy* wybląkana
Pieśń między Turków urodzona tłumem,
Na kilka cichych głosów rozłamana,
Rośnie i z fali kołysze się *szumem*.

W ostatnim przykładzie mamy całą skalę siły tonów: gwar przechodzi w *szmer*, a następnie w *ciszę*; z *ciszy* znowu rodzi się zwolna pieśń, która ciągle rośnie i potężnieje. W IV. pieśni Zmiji

(104/108) ciszę przerywa grzmot dźwięk. Jest to silny efekt kontrastowy, którego poeta używa częściej w analogicznych kombinacjach. W polowanie na sumaka wplata taką scenę (Zmija I):

157/158 *Cicho... Wtem trąby zagrały grzmiące,
I zagrzmiął razem pod niebo wzbity
Z brzękiem surm, kotłów, okrzyk wesoly i t. d.*

Tamże (III.): 261 *Cicho i głucho — słyhać jęk dziki...*

Krzyki, huki, jęki i t. p. występują także odrębnie, bez odcienia kontrastu jako drugi ulubiony typ wrażeń słuchowych:

Zmija (III.):

123/124 ...ani się ocknął — choć słyshal ponury
Jęk rdzawych zawiasów i ryglów loskoty,
179/181 I słyhać z daleka *trzask* głuchy płomieni
I słyhać *jęk* ludu, *gwar* dziki i *wrzaski*
I straszny *szczyk* broni i *grzmienie* janczarek.

W ostatnich trzech przykładach podziwiać należy wybitną zdolność ilustrowania akcji odpowiednimi dźwiękami, o czym wyżej była mowa.

Z innych skojarzeń dźwiękowych na szczególniejszą uwagę zasługują te, które odnoszą się do muzyki. Skojarzeniom tym odpowiadają w dziedzinie wrażeń wzrokowych najlepiej barwy widma słonecznego; w ten sposób barwa biała zostaby do porównania ze zwyczajną mową ludzką. Wielkiej muzykalności poezji Słowackiego dowodzi przedewszystkiem doskonała rytmika jego wierszy, ale ta muzykalność sięga głębiej, bo do naśladowania i poddawania wyrazami tonów, akordów i melodyj. Zobaczmy na kilku przykładach, jak zręcznie poeta nagina język i wiersz do wymagań muzycznych. Zestawiam dwa wiersze z Mnicha:

49 Doszło mię dzikie, melodyjne pienie,

54 Tym smutnym spiewem brzmiały wasze dzwony.

Słyszymy wyraźnie dwa rodzaje dzwonów; w pierwszym wierszu ostry i żywy głos dzwonka, jakby sygnaturki, w drugim poważny i powolny głos wielkich dzwonów. Wyrazy: *dzikie i melodyjne* sprzeciwiają się sobie, ale poeta łączy je dla ich wartości dźwiękowej; samogłoska *i* we wyrazie *dzikie* akcentuje ostry odcień głosu sygnaturki, a podwójny trochej *melodyjne* jego żywość. Trocheje pojedyncze i samogłoski *o*, *a* w drugim wierszu wyrażają dźwięki pełne i powolne.

W Janie Bieleckim poeta w ten sposób oddaje potężny i uroczysty głos organów :

142/143 Potężne organy
Wstrząsają pełne grobowców filary.

W Żmiji wyraża poeta piękność tajemniczego śpiewu porównaniem :

36/39 Niejeden rybak wieczorną dobą
Słyszał przed sobą, słyszał za sobą,
Śpiew słodszy, miłszy, niż szum dnieprowy.

Przymiotnikami : *dzika, czarowna*, charakteryzuje poeta pieśń kozacką, a jej tęskny odcień wyraża porównaniem i tłem lokalnym :

51/54 (II.) W różnych domysłach zabrzmiały struny,
Jako żórawi nuta wędrowna.
Pieśń przez srebrzyste płynie pioluny.
Miesza się z echem — dzika, czarowna.

Delikatność i słodycz śpiewu dziewczyc, tańczących przed Żmiją i Baszą, oddaje poeta zestawieniem ze szmerem fontanny.

248/250 (V.) Zabrzmiały arfy — słyhać śpiewanie
Stłumione zrazu echem i łzami
Cichej fontanny.

Przytaczam jeszcze wiersze, dotyczące śpiewu Kseni, zwracając uwagę na kontrastowy stosunek krzyku do pieśni.

145/147 Ciszej!... tam jakiś śpiew obłąkany.
Z echem przez suche płynie burzany ;
Pieśń taka smutna, dzika i rzewna,

151/152 Pieśń jej, jak lutni niesfornej głosu.
Nagle skonowała, krzykiem ucięta.

Prócz powyższych typów skojarzeń dźwiękowych mamy i inne mniej ważne, a wszystkie znowu łączą się w przeróżne kombinacje.

Cała skala efektów dźwiękowych zamknięta jest we wiersze, opisujące nabożeństwo we wiejskim kościółku w Janie Bieleckim :

474/482 Zabrzmiała młodzież do śpiewu gotowa
Wyszedł ksiądz ze mszą pochylony laty.
Tłumi się coraz pieśń ludu niknąca,
Ucichła... księdza tylko słyhać słowa,
Cichy szmer brzozy, co o szyby trąca ;

Niekiedy dzwonek jękliwy uderzy,
 Niekiedy starzec księdzu odpowiada;
 Świergocą wróble i pod szczytem wieży
 Pierzchnie jaskółka i w gzymsy przepada.

Pełen prostoty opis nabożeństwa urasta w nastrojową muzykę, przechodzącą *decrescendo* w *pianissimo*.

Inna kombinacja z elementem muzycznym :

Żmija (I.) :

4 Słyszać szum trzciny, słowika pienie.

Podnoszę jeszcze z naciskiem, że poeta wyraża niekiedy pojęcia oderwane dźwiękami podobnie jak barwami :

Godzina myśli :

179/180

„ obecna chwila

Pada w przeszłość, rzucając dźwięk tęskny, uroczy.

Z powyższego wyboru przykładów przekonujemy się, że Słowacki ze świata dźwięków umie wydobyć niemało efektów podobnie jak z dziedziny barw, że lubuje się w szmerach i szelstach z jednej — a w krzykach, hukach i t. p. z drugiej strony, że dba wielce o stronę muzyczną formy i treści. Na szczegółowe analogie między barwami i dźwiękami starałem się zwrócić uwagę powyżej, dodam jeszcze, że poeta te dwa czynniki łączy niejednokrotnie w celach artystycznych, co stwierdzić łatwo przykładami.

W Zmiji (V.)

1/14 Malw *różnobarwnych* drzące kolumny
 Aż ponad strzechy rosną i kwitną,
 Owdzie spruchniałe *skrzypiąc* żórawie,
 Sięgają w studni wodę *blekitną*,
 Tam Zaporozec napawa konia,
Spiewając dziką pieśń o wyprawie
 I *gwarząc echem* wraca przez błonia,
 Kiedy wieczorna *zablęśnie* gwiazda.
 Na śpiew *szczekaniem* pies się odwoła.
 Chaty wiszące w parowach sioła
 Jako jaskółcze *czernieją* gniazda.

Oto koncert wieczoru na tle barwnego opisu.

W Lambrze (I.) mamy podobny opis wieczoru w Ipsarze (57/67)

Połączeń dźwiękowo-barwnych jest w utworach Słowackiego tak wiele, że ich szczegółowe rozpatrzenie wymagałoby odrębnego studium. Niekiedy dorzuca poeta do nich wrażenia

węchowe, które omówię pokrótce dla dania całości kształtu czynników, składających się na opisy u Słowackiego. Oto kombinacje zapachu z barwami w Mniehu :

253/257 Chciałam być piękną — ukrasiłam lica
Kolorem róży czarownego kraju ;
 Chciałam być piękną — ożywiłam oczy
Promieniem rosy — woń moich warkoczy
 Jest tak łagodną jak technienie róż maju.

W Dumie o Wacławie Rzewuskim :

29/32 I nocą obaczył kraj miły, rodzony,
 Gdy księżyc się wznosił na stepach *czermwonj*.
 W noc nawet i ślepy, poznałby te stepy
 Po kwiatów rodzinnych *zapachu*.

W Lambrze (II.) mamy przykład kombinacji wrażeń dźwiękowych z wonią i barwami :

107/113 I nieraz z *szumem* fali doleciała
 Pieśń, którą słowik napelnia ogrody
 I róż *woniami*, co na brzegach kwitną;
 Nieraz wiatr drzącą fałę zakolysze
 I wszystkie barwy topią się w *błękitną*
 I *wonie* w *zapach* tajemniczy wody
 I wszystkie *dźwięki* toną w wielką ciszę.

Poeta odczuwa tajemniczy zapach wody, nieuchwytny w rzeczywistości, podobnie jak słyszy dźwięki niesłyszalne. Są w Godzinie myśli wiersze, któreby dowodziły wyjątkowego i odrębnego odczuwania zapachów. Słowacki i Spitznagiel

95/99 Znudzeni wonią kwiatów, zmieszana, stokrotną,
 Wynalezli woń tęskną — dziką i ulotną ;
 Była to woń wierzby oplakanej wody i t. d.

W powyższych wierszach, opisujących woń tajemniczą, dziką i ulotną, nie trudno się dopatrzeć pewnej analogii do wyjątkowych upodobań poety w zakresie barwy i dźwięku (noc, barwy błyszczące, szmery, krzyki).

* * *

Kwestyę kształtu, barwy, dźwięku i zapachu, jako zmysłowych właściwości przedmiotów, wysunąłem na czoło niniejszego rozdziału, gdyż ich powyższa analiza ułatwi nam znacznie szczegółowe omówienie opisów. Podkreślam przedewszystkiem wielką dbałość poety o stworzenie odpowiedniego tła zarówno dla akcji, jak i dla opisów. W Janie Bieleckim n. p. w ten sposób wiąże poeta osnowę z historią:

40/54 Już Zygmunt August w grobie złożył głowę,
 Na tronie zasiadł król Stefan Batory.
 Ciężkie dla szlachty były rządy nowe,
 Część po wsiach własne zamieszkała dwory,
 Co było w kraju? nie skreślę odrazu,
 Jeden cień tylko maluję obrazu.

W Szanfarym szkicuje poeta tło lokalne w kilku początkowych wierszach.

1/2 Szczęśliwe stepy, ziemia ta szczęśliwa,
 Gdzie dniem tak cicho jak w północnej dobie i t. d.

Powieść ukraińską *Żmiję* zaczyna poeta trafnie od opisu wylewu Dniepru, właściwego terenu akcji. Wstęga Dnieprowa nadaje rozprószonej osnowie utworu pewną koncentrację i ciągłość lokalną. Wdzięczny i staranny opis Krzemieńca w Godzinie myśli stanowi podłoże wspomnień dziecięcych, dalsze obrazy wiąże poeta z ciemną szkolną salą Litewskiego grodu, z ciemnym tłumami kościołem, z ogrodem lub lasem.

Jednakże, jak nadmienilem powyżej, ulubionem tłem akcji i opisów jest noc tajemnicza, oświetlona najczęściej słabym światłem księżyca. W młodzieńczych utworach Słowackiego mamy około 50 obrazów nocnych i księżycowych. W Hugonie bohater w nocy czeka na Blanę w kościele i ucieka z nią przez całą noc i przez cały dzień następny. Ucieczce wśród nocy poświęca poeta 8 zwrotek, wschód i zachód słońca maluje w dwóch strofach, a przebieg dnia zbywa w jednym wierszu.

93 . . . Słońce, przebieższy lazuruwe szlaki,

Na tle nocy przedstawia poeta dwa obrazy księżycowe (33/34 i 71/72)

Rycerz sądów tajemnych zjawia się także w nocy (122/146).

Cały ustęp IX. Szanfarego wypełnia opis nocy z odcieniem orientalnym.

Podróżujący Arab snuje zbrodnicze wspomnienia, kiedy na stepach:

102/103 . . . cicho pusto — i tylko z obłoku,
 Księżyc posępne czoło rozpromienia.

Spowiedź Mnicha wiąże poeta również z tłem nocnym (24/26)

Dziewica arabska przybyła do umierającego *na blasku księżyca*“.

Jan Bielecki zaczyna się wyprawą nocną; kiedy orszak weselny wraca z kościoła, *noc księżycowa widna jak dzień biały*. Nocą zjawia się w dworku ojca Anny naprzód karzeł, a potem nieznamy z listami od Jana. Korzystając z nocnej maskarady, wywiera Bielecki zemstę na Sieniawskim, którego przed chwilą widzieliśmy samotnego w komnacie w oświetleniu księżycowem (340/350).¹⁾

Annę, kopiając grób dla męża, zaszała noc na cmentarzu.

562/565 I przez liść brzozy, księżyc zapłoniony
Topił się we mgłach, w różne kształty, wzory,
Lica wysrebrzał — a nocne zasłony
Okryły cerkiew i groby cmentarza.

W Żmiji (II) nocą ukazuje się Rusalka Hetmanowi: (153/164).
Nocą prowadzi Kseni Hetmana do cerkwi:

307/322 . . . W cerkwi tak ciemno!
Posrebrza szyby księżyc na nowiu;
I przez otwarte dachu szczeliny
Wglądały z kwiatem drzące kaliny.

W niektórych z tych opisów trudno nie dostrzedz pewnego szablonu: Cienie nocy, rozjaśnione słabem światłem księżycy, mają być źródłem nastroju smutku lub grozy, a kwiaty kwitnące, jaśminy lub kaliny, ledwie dostrzegalne w promieniach księżycy, łagodzą cokolwiek ten ponury ton odcieniem poetyczności.

I w dalszych księgach Żmiji rozwija poeta niektóre zdarzenia na tle nocy np. scenę uwolnienia Baszy z klatki. W Godzinie myśli w nocy żegna poeta anioła snów dziecinnych:

287/288 Na niebie ledwo kilka gwiazd zabłysło mglistych,
Księżyc płynął samotny, las szumiał daleki.

Przy świetle księżycy czyta poeta list, donoszący mu o samobójstwie Spitznagla.

Od niektórych szablonowych opisów odbijają sceny nocne, pełne przedziwnej świeżości i prawdziwego wdzięku np. obraz nocy w II. pieśni Lambra (92/113), na który już powyżej zwróciłem uwagę²⁾

Tylko scenę stracenia Rygi oświetla poeta blaskiem słonecznym, resztę osnowy Lambra zakrywa cieniami nocy, którą

¹⁾ Por. Wojewodę z Maryi Malczewskiego.

²⁾ Por. str. 43.

poeta i w drobnych utworach wprowadza np. w kuliku i w *Dumie o Waclawie Rzewuskim*.

Odrębny typ nocnych opisów stanowią obrazy pożarów na tle nocy. W III. pieśni *Żmiji* przedstawia nam poeta ogród haremu, naprzód w słabym świetle księżycowym, następnie przy blasku płomieni pożarów (156/160, 178, 189/194). Szczegóły, które w pół-ciemności zaledwie majączyły przed oczyma Zulemy, występują z jaskrawą wyrazistością w oświetleniu ognia.

Majestatyczna groza ognia swoją niezwykłością tak opnowała fantazyę poety, że w osnowę *Żmiji* wplótł pięć szczegółowych opisów pożarów, mianowicie pożar minaretu w Synopie, pożar wieży Bosforu, dwa podpalenia galer i pożar zamku hetmańskiego. Poeta dba o największą różnorodność w samym wzniesieniu pożaru i w jego opisie Minaret podpala *Zmija* strzałą ognistą, jedną galerę wystrzałem z pistoletu, drugą podstępem, wogóle poeta stara się wprowadzić w te sceny jak najwięcej nowości i niezwykłości. W jaskrawej czerwieni ognia bledną wszystkie przedmioty lub barwią się od płomieni:

Zmija III.

265/ 66 Krwawo się czarna fala runieni
I twarz miesiąca zagasa blade.

271/272 W dymach pożaru zbudzone wrony
Niekiedy białem migają skrzydłem.

Wpływ oświetlenia nocnego na kolorystykę Słowackiego omówiłem na innym miejscu; tutaj stwierdzam, że wprowadzanie tła nocnego przechodzi w manierę u autora *Żmiji*, skąd płyną pewne ujemne strony jego opisów: z jednej strony powtarzanie tych samych lub podobnych kombinacji, bo trudno o pełną różnorodność tam, gdzie poeta ten sam temat porusza kilkadziesiąt razy, z drugiej strony znać wysiłek, mający na celu wprowadzenie nowych momentów opisowych. Wysiłek ten przechodzi niekiedy w dziwactwo lub nieprawdopodobieństwo np. w pomysłach wzniesienia pożaru, czytania listu, otrzymanego w dzień, przy świetle księżycy i t. p.

* * *

W utworach młodzieńczych mamy znacznie mniej przykładów na opisy wschodów i zachodów słońca, ale w opisach tych więcej jest różnorodności i prawdy. Pierwszy zachód słońca kreśli poeta w II. zwrotce *Hugona* (9/16).

W dwóch sąsiednich zwrotkach, zawartych we wierszach 81/96, zamknął poeta dwa odpowiednie opisy wschodu i zachodu słońca. Uosobienie, synekdoche i stopniowanie składają się na obraz pierwszego wschodu słońca, kreślonego w śmiałych skrótach, pełnego wdzięku i prostoty.

83/88 Z wschodzącem słońcem witaly się wieże,
Choć cień pod zamkiem zalegał doliny;
Ze słońcem jeźdźców migaly puklerze,
Słońcu nadbrzeżne kłaniały się trzciny,
Niejeden pączek przed słońcem rozkwita,
Błyszczą się ziemia, kwiatami okryta

Promienie słońca w miarę, jak ono się wynurza, oświetlają stopniowo szczyty wież, puklerze jeźdźców i trzciny nadbrzeżne, a wreszcie kwiaty¹⁾ Następujący zachód słońca nie zawiera w sobie nic szczególnego, owszem odbija od wschodu pewnym ubóstwem i oschłością. W Janie Bieleckim zbywa poeta zachód słońca w jednym wierszu, którym wprowadza opis wieczoru:

557. Zachód ozłocił słońca blask jaskrawy.

Bacniejszej rozwadze poddaję opis wschodu słońca, wpleciony w scenę polowania na sumaka, a rozerwany szczegółami osnowy na dwie części:

101/108 Jak tajemnicza ta chwila nocy,
Kiedy noc kona, księżyc blednieje;
Już dzień na wschodzie, a na północy
Jeszcze lśnią gwiazdy, jeszcze lśnią jasno
I wschód się złoci, blednie, czerwieni,
Niebo się mieni,
Gwiazdy w lazurze
Już gasną, gasną;

151/154 Świt płonie ogniem umalowany
I słońce wstaje nad martwe stepy.
Oblane złotem świtu burzany
Ognistej barwy kwiatem się palą.

Porównajmy z tym opisem obraz wschodu słońca w dzień Najświętszej Panny kwietnej w XI. księdze Pana Tadeusza.

Już ostatnie perły gwiazd zamierzchły i na dnie
Niebios zgasły i niebo środkiem czola bladnie.
Prawą skronią złożone na wezglowiu cieni
Jeszcze smagławe, lewą coraz się rumieni;
A dalej okrąg, jakby powieka szeroka,
Rozsuwa się i w środku widać białek oka,
Widać tęczę, źrenicę: już promień wytrysnął,
Po okrągłych niebiosach wygięty przebłysnął
I w białej chmurce, jako złoty grot, zawisnął.
Na ten strzał, na dnia hasło, pęk ogniów wylata,
Tysiąc rac krzyżuje się po okręgu świata,
A oko słońca weszło. Jeszcze nieco senne,
Przymruża się, drżąc wstrząsa swe rzęsy promienne.
Siedmią barw błyszczy razem: szafirowe razem,
Razem krwawi się w rubin i żółknie topazem;
Aż rozłśniło się jako kryształ przezroczyste,
Pofem jak brylant światło, nakoniec ogniste,
Jak księżyc wielkie, jako gwiazda migające:
Tak po niezmiernym niebie szło samotne słońce.

Opis Słowackiego jest udatnym szkicem, którego wszystkie linie, światła i cienie koncentrują się w jedną jaskrawą ognisto-czerwoną plamę, u Mickiewicza ten sam opis urasta we wielki i wspaniały obraz kolorowy, którego każdy szczegół stanowi zaokrągloną całość i wiąże się harmonijnie z innymi. Słowacki maluje w skrótach, wysuwając najważniejsze momenty, zostawiając ogniwa pośrednie fantazyi i doświadczeniu czytelnika, Mickiewicz nie tylko wylicza wszystkie szczegóły, lecz je także uwydatnia, chwytając je z najrozleglejszej strony: Słowacki jest lirykiem, dbającym o oddanie wrażenia, jakie sprawia wschód słońca, świadomym, że wrażenie ogólne wypełni braki szczegółowe, Mickiewicz jest epikiem, dbającym o dokładność opisu, świadomym, że pełna liczba wyrazistych szczegółów wywoła jasne wrażenie ogólne. Nie śmiałbym uogólniać tego twierdzenia, ale sądzę, że we wielu opisach powyższa różnica dałaby się skonstatować.

Że u Słowackiego opis jest często tylko środkiem wywołania wrażenia a nie celem osobnym, tego dowodzą wschody i zachody słońca, w których poeta jak najsilniej podkreśla nastrój smutny, ponury lub wesoły, a nie troszczy się o szczegółową dokładność opisu

Ponuremi barwami maluje poeta zachód słońca w IV. pieśni Żmiji (42/60), wschód w VI, kiedy Hetman kona.

W Lambrze wschodzące słońce oświeca natomiast łagodnie twarz konającego Rygi, podobnie jak w Panu Tadeuszu pada na oblicze umierającego Jacka:

Lambro I. 517/520 I właśnie słońce wstawało na wschodzie,
I promień z rannej otrząśniony rosy
Pozłocił Rygi twarz martwą i bladą
I na ramiona spływające włosy

Pan Tadeusz X.

890/902 pierwsze promyki słoneczne
Wpadły przez szyby jako strzały brylantowe.
Odbiły się na łożu o chorego głowę
I ubrały mu złotem oblicze i skronie,
Że błyszczał jak święty w ognistej koronie.

* * *

Z innych opisów natury zaledwie kilka odznacza się niewydatniejszymi cechami czy to pod względem barwy, czy pod względem plastyki (Żmija II. 284/288).

Na piękność opisu rodzinnego miasta Krzemieńca w Godzinie myśli zwróciłem już uwagę powyżej¹⁾

Dużo wdzięku zamknął poeta w zwięzłym opisie cmentarza mużułmańskiego w Lambrze I.

205/209 Na niższych skałach cmentarz Muzułmanów,
Czarowny, cichy, pełny drzew i kwiatów,
I dłutowanych w marmurze turbanów,
Jak odłam z rajskich oderwany światów
I przesadzony na skalne urwiska.

* * *

Powyższy obraz natury wiąże się już z opisem dzieł ludzkich, które omówię z kolei, wybierając najciekawsze przykłady.

W opisie zamku Kiejstuta w Hugonie jest dużo staranności i wysiłku, mającego na celu uzmysłowienie kształtu budowy. Pomijam negatywną stronę obrazu, uwydatniającą ubóstwo zamku, a przytaczam w skróceniu opis właściwy: Wewnątrz

112/118 . . . setne z ziemi wybiegłszy filary,
To się zrastają jak altany drzewa,
To się znów dzieląc na setne konary,
Wspierają różnie łamane sklepienie;
A okna cięte w gwiazd rozliczne wzory,
W dzień dają światło słabe jak o świcie,
Inne okrągłe lśnią w tęczy kolory.

¹⁾ Por. wyżej str. 206.

Kolumny, sklepienie i okna to szczegóły, które poeta uwypatnia często w opisach budowy. Więcej barwności i przepychu jest w opisie kościoła w Mnichu, mianowicie jego strony wewnętrznej (55/71), i zewnętrznej (162/169). Opis ubogiej chatki nurka w Arabie wyróżnia się zwięzłością:

24/28 nad morzem uklecona z trzciny
 Chata uboga, z ziemi bite strzechy
 Kwieciste morza okryły rośliny:
 Światło błyszczało przez łatanne szyby,
 Po strzechach dym się błękitny rozciągał.

Położenie chatki maluje poeta najdokładniej jednym określeniem *nad morzem*; takie wyrazy jak *uklecona*, *strzecha*, *łatanne szyby* starczą za plastyczny opis, a *dym i światło* ozywiają wnętrze, świadcząc o obecności człowieka.

Opis zewnętrznej strony zamku Sieniawskiego jest tylko szkicem, ale o konturach charakterystycznych i wyraziście zarysowanych. Pobożność i pycha magnacka, objęta zamkiem położonym w cudnej okolicy — oto treść opisu. Tę pychę magnacką wyraża dosadnie ostatni wiersz:

62. Co ma król polski i szlachcic mieć może.

Wnętrze zamku swoją błyskotliwością zatrzymuje dłużej fantazyę poety (61/68).

Opisy: kościoła farnego w Brzeżanach (141/148) i dworku ojca Anny (226/233) nie zawierają nic ciekawego, natomiast na czoło opisów młodzieńczych pod względem wartości artystycznej, prostoty i wdzięku wysuwa się obraz kościoła we wiosce Bieleckiego:

459/482 Była to cerkiew, z modrzewia jej ściany,
 Już pochylone, wsparte na podpory;
 Promieniem słońca błyszczał dach blaszany:
 Słońce, wzierając przez te szyby drzące,
 Różne już na nich wybiło kolory.
 Nad cerkwią rosły trzy brzozy płaczące,
 Krzyż się przeglądał przez ich szczyt wyniosły;
 Na progu żebrak pacierze powtarza.
 W okolo cmentarz kwiatami zarosły
 I wiejskie groby błyszczą wśród cmentarza.
 Daleko słyhać wiejski dzwon kościelny,
 Zadzwonił, zewsząd lud spieszy przez pola.
 Było to święto, był to dzień niedzielny,
 Dziś pług spoczywa, zieleni się rola,

Dziewice ołtarz przystroili w kwiaty,
 Zabrzmiała młodzież do śpiewu gotowa;
 Wyszedł ksiądz ze mszą pochyłony laty,
 Tłumi się coraz pieśń ludu milkąca.
 Uciehta . . . księdza tylko slychać słowa,
 Cichy szmer brzozy, co o szyby trąca:
 Niekiedy dzwonek jęklivy uderzy,
 Niekiedy starzec księdzu odpowiada;
 Świergocą wróble i pod szczytem wieży
 Perzchnie jaskółka i w gzymсы zapada.

Jest to nader uduła kombinacya dzieł ludzkich z obrazem natury. Zaczyna poeta od opisu samej cerkwi, następnie przechodzi do jej najbliższego otoczenia, w którym widzi przede wszystkim brzozy płaczące i wiejskie groby. Głos dzwonu rozchodzi się po okolicznych niwach, których zieleń uderza poetę. Opis obejmuje coraz szersze kręgi; przed oczyma mamy nie tylko cerkiew, lecz i okoliczne wioski, z których mieszkańcy spieszą na nabożeństwo. Od 15. wiersza zaczyna się opis wnętrza cerkwi, który ma dużą wartość nastrojową. Poeta ogranicza się do ukazania nam ołtarza, przybranego w kwiaty, jako punktu centralnego, następnie kreśli najwyklesze szczegóły nabożeństwa niedzielnego: śpiew ludu, milkący z chwilą rozpoczęcia mszy, dyalog księdza i ministranta, głos dzwonka: dorzuca do tego szmer brzozy, świergot wróbli i zjawienie się jaskółki. W klasycznej prostocie tego opisu jest szereg momentów, godnych zatrzymania naszej uwagi. Obraz cały nie jest szczegółowy ani dokładny, owszem brak w nim punktów charakterystycznych. Mało o kształcie świątyni, ani słowa o jej położeniu, bardzo mało o jej wnętrzu, nic o stroju ludu. Jeżeli porównamy z tem opis zamku Horeszków, lub starej karczmy, albo barwny opis ludu, chylącego się na głos dzwonka, w Panu Tadeuszu, to niedokładność niniejszego opisu tem silniej wystąpi. A jednak czytelnik nie czuje żadnego braku w całości tego obrazu. Poeta bowiem nie opisuje, tylko przypomina szczegóły, które wywarły największe wrażenie na uczestniku wiejskiego nabożeństwa. W duszy czytelnika budzi się obraz wiejskiego kościółka, nabożeństwa, ludu — piękniejszy ponad wszelki opis, bo płaczący się z wrażeniami dzieciństwa, wspomnieniami wiejskich łąk i pól. Jest w tem wszystkim nastrój i poetyzowanie. Ten cały obraz dałby się oprzeć na synekdo-

sze, obszernie pojętej: Wśród zielonych pól modrzewiowy kościółek, brzozy płaczące, kwiaty, groby wiejskie, jękliwy głos dzwonka i t. d., oto najpoetyczniejsze szczegóły, które wybiera poeta. Nastrój tkwi w połączeniu tych szczegółów prostych a przecież pięknych. Świergot lub lot jaskółki nie zawiera sam w sobie nic nadzwyczajnego, ale udział ptasząt w nabożeństwie oddaje doskonale charakter wsi. Szmer brzozy sam w sobie zawiera czynniki nastrojowe, co dopiero na takim tle i w takim otoczeniu; cichy szmer brzozy, co o szyby trąca, urasta prawie na symbol tajemniczych potęg zaświatowych, biorących udział w nabożeństwie. Nie twierdzę, że poeta właśnie ten rys chciał zaznaczyć; w kwestyi nastroju nie ma bowiem ani ścisłości ani pewności; w każdym razie tkwi w tym opisie dużo piękności „in potentia“, które dokładnie określić trudno.

Więcej sztuki ale mniej prostoty jest w opisie zamku Hetmana na wyspie dniewowej w Żmiji. Opis zewnętrzny umieścił poeta na początku I. pieśni (31/28) tuż po obrazie wylewu Dniepru, do wnętrza wprowadza nas poeta dopiero na końcu pieśni V. Wnętrze to maluje poeta czarodziejskimi barwami, posługując się miejscami stylem klasycznym. Oto wyjątek z tego opisu:

220/2:3 Na ścian wysokich tle lazuruwem
 Płoną lamp gwiazdy, kobierców niwy
 Kwiatem zabłysły, a kwiat tak świeży,
 Jak gdyby z ranną rosą zerwany.
 Gdzieniedzie kryształ zastąpił ściany;
 W zwierciadłach oko bieży i bieży,
 Nową odkrywa salę za salą,
 W każdej te same lampy się palą,
 Z marmuru sali cięża podłoga,
 A delfin złoty obrzucał wiankiem
 Kryształ, co daje miłe ochłody,
 A światła płoną pod szklami wody.

Opis błyskotliwy, ale układany na zimno, jak tyrady Trembeckiego w Zofiówce, nie wywiera takiego wrażenia, jak skromny obraz cerkwi powyżej omówiony. Przytem opis ten w całości jest zbyt rozwlekły i jednostronny; poeta powinien mniej opisywać a więcej malować, to znaczy szczegółami zajmować się tylko tyle, ile potrzeba do poddania obrazu całości,

gdyż inaczej drobiazgami znuży fantazję czytelnika wprzód, nim ten obejmie całokształt budowy.

* * *

Wszystkie powyższe opisy są tylko tłem dla akcji, tj. dla działalności osób: ciekawą więc jest rzeczą, w jaki sposób Słowacki przedstawia ludzi. Zajmiemy się najważniejszymi postaciami bohaterów i kobiet, nie troszcząc się o ich rolę i udział w akcji lub charakter, lecz tylko o sposób ich przedstawienia pod względem obrazowym: Zaczniemy od naiwnie skreślonej postaci Ruńka w Dumie ukraińskiej, który „*słynie z wdzięków i z urody, ma w pierścieniu włos trefiony i bystre, czarne oko, a jest paziem wojewody, na stepowe lata pola, wreszcie śpiewa, brzdąka na bardonie*”. Niema w tem wielkiej sztuki, ale też niema i nieudolności, natomiast jest trochę prawdy, bo pod osłoną Ruńka przedstawia poeta samego siebie. W Godzinie myśli podobnie się przedstawia, mówiąc, że mu

53/56 Włos na czole dzielony na ramiona spadał
I po nich czarnym, gęstym sypał się pierścieniem.
Widać, że włos ten co dnia ręką dziewic gładką
Utrefiony, brał blaski dziewiczych warkoczy.

Nieco niżej nazywa się poeta *dzieckiem z czarnemi oczyma*. Dodajmy do tego wzmiankę o konnej jeździe poety w następujących wierszach:

243/244 Nieraz z dziewicą bory przelatywał ciemne,
Gdy pod ich końmi iskry sypały się z głazów,
a odnajdziemy najważniejsze rysy ukraińskiego mołojca.

W niektórych utworach charakter bohaterów najczęściej ujemny uwydatnia się w akcji, ale wybitniejszych opisów ich postaci nie mamy; dotyczy to Szanfarego, Araba i Mnicha. Obraz zewnętrznej strony bohaterów ogranicza poeta najczęściej do podania ich stroju i zbroi. Przytaczam kilka takich opisów:

Hugo: 126/130 Starszy miał szyszak i pancerz stalowy,
I płaszcz szeroki z wizerunkiem krzyża;
A ile razy do światła się zbliża,
Na piersiach miga krzyż dyamentowy
I miecz u boku obosieczny, długi.

Rycerz sądów tajemnych:

147/149 Czarną miał ściśle zamkniętą przyłbicę
I czarny pancerz i naramienice,
Olbrzymią postać żelazo okrywa.

O giestach, które utrwalają obraz danej postaci we wyobraźni czytelnika, mówiłem powyżej.¹⁾

Jan Bielecki

152/153 W husarskiej zbroi w misiurce ze stali.
Jako do bitwy stanął do ołtarza....

Nieco niżej wprowadza poeta szczegół kontrastowy:

155/157 Przy męskiej piersi, gdzie żelazo lśniło,
Sklaniał się bukiet z róży i barwinku.

Słowacki z widocznym upodobaniem opisuje stroje i zbroje np. podczas maskarady u Sieniawskiego, gdzie szkicem strojów charakteryzuje różne narodowości n. p.

301/305 Patrz: oto piórem błyska hiszpan dumny,
Nadto poważny, chociaż jeszcze młody;
Krzyż ma na piersiach, jak obrońca wiary,
Krzyż ma na piersiach i szablę szlachcica;
A w rękę jego drżą struny gitary.

W VI. pieśni Żmiji opisuje poeta szczegółowo, jak się zbroili Hetman i Basza przed walką (33/50). Najwięcej zręczności, różnaitości i barwności zawiera opis stroju Lambra (I):

229/240 Kleft, znać z ubioru, był kiedyś rycerzem,
Piersi jedwabnym zamknięte pancerzem,
Co się od słońca w różne barwy łamie,
Wypukło w złote wyszywane kwiaty.
I miał kapotę rzuconą na ramię,
Białą jak śniegi — i pas złotolity;
Nogę złoconym wiązaną rzemieniem,
Małą misiurkę, której aksamity
Pod kruczych włosów tonęły pierścieniem;
Na niej z misternie ułożonej zwici
Węzeł w złociste rozpadał się nici.

W powyższym opisie bardzo starannym, wyrazistym, i w miarę szczegółowym barwa złota miesza się ze wszystkimi kolorami, stanowiąc niejako ton zasadniczy. Kilka ustępów poświęca poeta charakterystyce Lambra. Formę obchodzą one o tyle, o ile cechy charakteru odbijają się na zawnętrznej postaci: n. p. Iza przemawia do Lambra:

¹⁾ Por. str. 71.

245/247 Na twojem czole z przerażeniem czytam
Ostatni stopień wszystkich nieszczęść — nudę.
Blask twego oka nie odbłyska z duszy...

251/252 na twem czole jakiś szatan miesza
Rozpacz ze śmiechem, śmiech błady z cierpieniem.

Podobne określenia akcentują tylko ponury i pesymistyczny odcień w usposobieniu bohatera, wartości jednak obrazowej nie mają.

Kilka szczegółowych uwag pragnę poświęcić postaci Wacława Rzewuskiego, której towarzyszą wszędzie ruch, życie, dzielność, energia, artyzm i poezja. Poeta nie opisuje szczegółowo, ale maluje bohatera wydatnymi konturami coraz w innych sytuacjach i pozach. Osnowa Dumy dałaby się ująć w cykl obrazów, w których na pierwszym planie zawsze jest Rzewuski w coraz innym guise według wybornych szkiców poety: I widzielibyśmy na jednym obrazie, jak emir *pod palmą spoczywał* (cyprysy w głębi), w drugim jak:

3/4 Z modlitwą Araba był w gmachach Khaaba,
Odwiedzał proroka grobowce.

w trzecim, jak: *na białym koniu przeleciał step Gazy*, w czwartym, jak: *przed kościołem w Jerozolimie kornem bił czołem*, w piątym, jak: *nocą opuszczał harem kruźganki* i żegnał się z kochanką, od której na własne nieszczęście wziął sztylet *o złotej główicy*. Noc księżycowa, harem, na kruźganku Rzewuski wrywa się z objęć kochanki — oto szczegółły do malowania.

Na tem samem tle nocy księżycowej nieco niżej kreśli poeta odmienny obraz: znowu na pierwszym planie Emir jedzie konno i marzy:

30 Gdy księżyc się wznosi na stepach czerwony,
33 A niwa mu do stóp kłania się złota.

W dalszym obrazie widzimy bohatera, zapatrzonego na skały nad ciemnym Smotryczem, a nad skałami buja orzeł. Jakże łatwo ilustrować taką strofę:

57/60 Raz starym zwyczajem pomarłych już rodzin,
Ten Emir arabski w dzień pańskich urodzin,
Na sianie, za stołem, z przyjaciół swych kolem

Pclamał cplatek i spożył.

Ile efektów malarskich możnaby wydobyć w opracowaniu innego pomysłu:

65/68 . . . Emir w stepowe zapuszcza się szlaki,
A za nim na koniach buńczuczne kozaki,
W czerwieni i w bieli, po stepach płynęli,
Po smutnych kurhanach przeszłości.

Wreszcie ostatni obraz, który może pociągnąć artystę-malarza:

W odludnej chacie Rzewuskiego

134/136 Spiącego od Cara najęty chłop zabił
I sztylet dziewicy do złotej główicy
W pierś nurzył rękami drzącymi.

Wnętrze chaty, w której spoczywa znużony rycerz, nad nim ze sztyletem pochylony morderca, na którego twarzy maluje się chęć zysku i przestach.

Poruszyłem zaledwie kilka najważniejszych pomysłów; jest ich znacznie więcej, a prawie wszystkie mogą być tematem i szkicem do obrazu. Pod względem więc bogactwa, harmonijnej różnorodności i malowniczości treści, zogniskowanej genialnie w osobie bohatera, przerasta Duma o Wacławie Rzewuskim inne młodzieńcze utwory Słowackiego. Wobec energicznej sylwetki Emira, pełnej zdrowia, siły i prawdy, błędną chorobliwie, bo zatrute pesymizmem, postaci innych bohaterów z epoki młodości, chociaż ich poeta zakuwa w żelazne zbroje i stroi w złoto i aksamity.

* * *

U boku tych bohaterów stawia poeta postaci kobiece, których opisom pod względem zewnętrznym poświęca stosunkowo więcej miejsca i zapału. Oto lista kobiet w omawianych utworach: nieszczęsna Hanka w Dumie ukraińskiej, niestała Zara w Szanfarym, nienazwana kochanka Solima w Arabie, mglista dziewica arabska w Mniechu, piękna Blanka w Hugonie, anielska Anna w Bieleckim, obłąkana Kseni i urocza Zulema w Żmiji, tragiczna kochanka Rzewuskiego, a wreszcie fantastyczna Rusalka. Pomijam postaci, których opisy są zbyt pobieżne i niedokładne, ograniczone do ogólnikowych wzmianek lub opisu stroju, a zajmę się postaciami, zarysowanymi cokolwiek wyraźniej: Zarą kochanką Solima, Blanką, Ksenią i Rusalką. Zwyczajnie trzy momenty podnosi poeta w obrazach

kobiet: maluje wydatniejsze szczegóły ich zewnętrznej postaci: rysy twarzy, oczy, włosy, ruchy, giesty; opisuje ich strój i akcentuje wrażenie, jakie dana postać wywołuje. Niekiedy te trzy czynniki splecione są w ten sposób, że tylko teoretycznie wyróżnić się dadzą.

Zacznijmy od postaci Zary w Szanfarym, którą tak maluje poeta:

72/102 Widzę ją: — płynie jak postać anioła,
Od słońca skryte musselinem lice,
Lecz z pod zasłony widna białość czoła
I czarnych oczu jasne błyskawice
A lekki smutek, jak ranna mgła maju,
Długimi rzęsy kryje blask jej oka....

W dalszym ciągu podnosi poeta w postaci Zary wrażenie nadziejskiego zjawiska. Przy omawianiu układu zwróciłem uwagę na ścisły związek Araba z Szanfarym. Nic więc dziwnego, że postać kochanki Solima przypomina w zupełności Zarę, która jest niejako jej pierwszą redakcją. Różnica jest tylko w tem, że kochanka Solima w przeciwieństwie do smętnej Zary jest szczęśliwa: tę zmianę pociągnęła za sobą odmienna rola w akcji¹⁾.

Przypatrzymy się z kolei postaci Blanki w Hugonie, przebranej za pazia.

140/145 Pazia oblicze tak piękne, czarowne,
Spojrzenie pazia tak czule, dobitne
I oczy jasne jak niebo błękitne
Ćmią długie rzęsy, gdy nadto wymowne,
Włos jego splywa w złociste pierścienie,
Ale na twarzy smutek, zamyślenie.

Oczy, przyćmione długimi rzęsami i długie włosy, to ulubione rysy w opisach postaci kobiecych, którym poeta stara się nadać jak najwięcej miękkości i delikatności. Stroju Blanki nie opisuje, nadmienia tylko, że nosiła pazia szaty. O postaci i stroju Anny była mowa na innem miejscu.

Od powyższych opisów odbija obraz postaci Kseni, rzucanej na tło cmentarne:

251/258 Tam białą postać słońce oświeca.
Stała na wieku spróchniałej trumny,
A wiatr jej czarne unosił włosy
I wzruszał wianku srebrne piołuny
I róże wianku, lśniące od rosy.

¹⁾ Por. Arab (122/127).

Powyższe szczegóły niezwykle: trumna, włosy i wianki, rozpuszczone na wiatr, mają na celu uwydatnienie obłąkania Kseni.

W postaci Izy wraca poeta znowu do wyżej wskazanej miękkości i lekkości rysunku. Z szczególnym naciskiem podnosi poeta wrażenie, jakie wywierała Iza:

214/228 Kiedy się potem obudziłem z myśli,
 Tak byłem tęskny — rozmarzony — smutny,
 Jak gdybym długo patrzył w twarz księżycy.
 I w białych szatach stała między drzewa,
 W pół przeświecona blaskami zachodu,
 Podobna srebrnej fontannie ogrodu,
 Z której wiatr mgliste warkocze odwiewa.

Zjawisko Izy dostraja poeta do tła księżycowego, podobnie jak postać Kseni dostroił do tła cmentarnego. Trudno nie dostrzedz odcienia niematerialności w tem roztopianiu się dziewicy w blaskach świetlanych. W rysunku postaci Izy po śmierci łączy poeta wdzięk z wyrazistością; szczególnie poza, w jakiej umarła spoczywa, ryje się w pamięci:

754/764 Na twarzy smutek i miękka omdlałość
 I przezroczyista alabastru białość;
 Kilka uwiedłych kwiatów w martwej dłoni
 Trzyma na piersiach, a drugę dłoń dała
 Jak śpiące dziecko za wezglowie skroni,
 W takiej postawie martwa, jakby spała.¹⁾

Ten piękny i bogaty opis Izy po zgonie, z którego tylko krótki wyjątek podaję, jest zapowiedzią Hatfy w Ojcu Zadźmionych, podobnie jak postać Rusałki ze Żmiji jest zwiastunką Goplany.

Rusałka, jak nadmieniałem powyżej, przypomina Rusałki Zaleskiego i Świteziankę Mickiewicza. Czerpie ona życie z mgił a blaski ze zwiędłych kwiatów, podobnie jak dziewica z Nieboskiej komedyi Krasińskiego.

71/74 (Hetmana) luba z mgły uwiana,
 Z mgły dniewowej, zima, drżąca.
 Choć mroziła mglistą dłonią,
 Zapalała czarnem okiem . . .

¹⁾ Ciąg dalszy zawierają wiersze 805/810.

78/82 Uschną dzwonki na pokosach,
 Lecz z różami, gdy przekwitną,
 Rozkwitają w moich włosach.
 Duchem zmarłych na tym świecie
 Żyję, kwitną jak mogiła.

Z rozrzutnością stroi poeta zjawisko w kwiaty, blaski i barwy:

95/100 . . . , postać z mglistej chmury,
 Plomieniami malowana.
 Taka piękna ponad falą,
 Gdy się o nią blask roztrąca,
 Wpół się ogniem lica palą,
 Wpół się srebrzą w blask miesiąca.

110/112 Róże złote włosy wienczą
 I kradzioną z nad porogów
 Mgliste szaty złoci tęczą.

Eteryczność zjawy Rusałki, jej tworzenie się z obłoków i światła, lub jej rozplywanie w mgłach świetnie uwydatnia poeta:

187/192 Lecz mgła splywa — splywa w chmurze.
 Zabłąkanych kilka blasków.
 I rozbite mgły zwierciadła
 Wiatr przybliża... zmniejsza... zmniejsza;
 Łśni Rusałka, lecz poblądła
 I poblądła i smutniejsza ..

Postać Rusałki maluje poeta z widocznym upodobaniem, ukazując ją w coraz innych mgłach i tęczach. Zdziwiająca łańcuchowość i swoboda w kreśleniu tej postaci dowodzi, że poeta był w swoim żywiole, w dziedzinie czystej fantazyi. Rusałka jest daleko bardziej powiewna niż Świtezianka, która w swoich zjawieniach przybiera kształty kobiety z krwi i kości. Od Świtezianki różni się jeszcze Rusałka tem, że sama cierpi i jest smutna. Ta łagodna melancholia, zaakcentowana zwłaszcza pod koniec powieści kozackiej, jest wskazówką, że poeta w postaci Rusałki chciał uosobić pieśń ludową ukraińską, jak Mickiewicz w Pieśni Wajdeloty zamknął apoteozę pieśni litewskiej.

Prawie wszystkie postaci kobiece, nieco dokładniej opisane, mają dwa szczegóły wspólne: czarne oczy i czarne włosy, które poeta, zdaje się, przejął z obrazu Ludwika Śniadeckiej. Sam poeta wyznaje w Godzinie myśli, że Ludwika:

215 Czarnemi weń oczyma patrzała i bladła. . .

Charakterystyczną cechą w rysunku większości postaci kobiecych jest pewien odcień powiewności, eteryczności, prawie niematerialności. W tym względzie wzorem dla poety mógł być z jednej strony Zaleski, z drugiej strony Marya Malczewskiego, która *ma taką postać, jakby się do aniołów pragnęła już dostać*.

O plastyczności tych postaci w zwykłym tego słowa znaczeniu trudno mówić, gdyż najczęściej zlewają się one z tłem, raz rzucane na blaski słoneczne lub księżycowe, drugi raz przesłonięte mgłą lub muślinami. Jest to plastyka czarodziejskich postaci baśniowych, widzianych na scenie przez zasłonę z gazy.

Ujemną stroną tych opisów jest pewna jednostronność w rysunku tych postaci, nużąca wyobraźnię. Jednostronność ta, będąca wynikiem zacieśnienia się poety do malowania jednego typu kobiet — kochanek idealnych, jest przyczyną częstego powtarzania się tych samych rysów i motywów.

* * *

Bardzo ciekawym typem opisów są obrazy przemian (metamorfozy), których kilka przykładów spotykamy w młodzieńczych utworach Słowackiego. Płynęły one z dwóch źródeł: z lektury Owidiusa i Dantego, którego wpływu można się dopatrzeć w Arabie w scenie ożywiania się umarłego Solima, pijącego krew żywej kochanki :

161/174 Potem się zbliża i krwi krople pije,
Ciężkie rozpaczy wydając westchnienie ;
A kiedy od niej błysnie i odżyje,
Gdy w nim już krążą mojej krwi strumienie,
Widzę z rozkoszą jak źródło wysycha,
Widzę z rozkoszą jak źródło wysycha,
On z piersi moich chwyta wątłe tchnienie
I sam z rozkoszą tem tchnieniem oddycha ;
Na chwilę moje zatrzymuje serce
I jego serce zaczyna bić z cicha ;
Z oczu mi bierze po światła iskierce
I jego lice tym się ogniem pali ;
Z lic mych pożyczca jasnego szkarłatu
I jego lice bierze blask koralu,
Cały rozkwita podobny do kwiatu. ¹⁾

Opis ten odznacza się nie tylko dokładnością i wyrazistością, ale także pewnym realizmem w traktowaniu wizji, właściwym Dan-

¹⁾ Sam pomysł zaczerpnął poeta z Byrona.

temu. Na przemiany Rusalki w Żmiji zwróciłem uwagę przy omawianiu jej postaci. W Lambrze (I.) wyraźnym echem metamorfoz Ovidiusa są następujące wiersze :

36/45 Jak dawne Nimfy, tak dziś te ostrowy,
Przed tureckimi uciekając gwałty,
Odmienne pierwszym biorą na się kształty i t. d.

Metamorfoza Izy kończy się obrazem, zadziwiającym potęgą posągowej plastyki:

336/351 Podobną była do niewiasty Lota
W chwili, gdy tonie ostatnim uśmiechem
W nieodgadnioną boleść, w sen kamienny,
I jeszcze słucha w przeszłość odwrócona...
I tak posągów brała kształt nieżywy,
Tak opuściła bezwładnie ramiona,
Że z ramion szata płynąca do ziemi
Jakby w kamienne łamała się spływy.

Przemianie Izy odpowiada w II. pieśni metamorfoza Lambra, zamknięta w następujące wiersze :

27/31 Korsarz długo ze światłem godził rysy czoła,
Twarz jego jakby z kruszczu łamała się twardo.
Malowana naprzemian śmiechem, bolem, wzgardą,
A potem się w bezwładną spokojność przybrała —
Jeśli twarz może skonać, twarz Lambra skonała.

Cytat ten może również posłużyć za dowód, jak wysoki stopień plastyki potrafi poeta nadać opisom już w zaraniu swojej twórczości. Opisów dalszych przemian Lambra pod wpływem zażycia napoju opiatowego nie przytaczam, ani nie omawiam, gdyż powyższe przykłady⁷ wystarczą nam najzupełniej do wysnucia wniosku, że Słowacki miał wybitną zdolność i wyraźną skłonność do tego rodzaju obrazów. Wykład nauki Swedenborga w Godzinie myśli jest właśnie łańcuchem takich przemian, ujętych w system, tworzący artystyczną całość. ¹⁾ Z tej to skłonności, pogłębionej lekturą dzieł filozoficzno-mistycznych i zatapaniem się w tajnikach własnego ducha, wypłynie najwyższa synteza i korona jego twórczości — Król-Duch, który zmienia ustawicznie swoją powłokę cielesną.²⁾

* * *

Kwestyę opisów pragnę zakończyć obrazami zgonów, których zbyt dużo w młodzieńczych utworach Słowackiego, by je

¹⁾ Por. w Ballady nie przemiane Grabca w wierszę i w. i.

można pominąć milczeniem. Śmierć mimo swej powszechności pozostanie na zawsze zjawiskiem niezwykłym, strasznym i tajemniczym. Ta właśnie niezwykłość, tkwiąca w aktach śmierci, ta tajemnicza groza pociągała wyobraźnię poety. Stąd w jego utworach mnożą się zgony, nadając niektórym jego utworom cechę cmentarzyska umarłych. Z drugiej strony śmierć jest kontrastem życia, a wiadomo, jak bardzo lubował się poeta w kontrastach. Wprowadzając jednak tyle zgonów we formie motywów artystycznych, musiał poeta dbać o jak największą ich rozmaitość. W tym też względzie widać w jego utworach wysiłek, posunięty nieraz do ekscentryczności. Niewszystkie wypadki śmierci opisuje szczegółowo, nierzadko ogranicza się tylko do krótkich wzmianek. O Szanfarym i Arabie dowiadujemy się tylko, że są bliźcy śmierci; Mnich umiera z ran, odniesionych w obronie klasztoru, Ruńko i Hugo topią się z rozpacz. Trudno uwierzyć poecie, że Szanfary przeszył Sudana i niewierną Zarę jedną tylko strzałą; z tego nieprawdopodobieństwa wysnuwa jednak poeta efektowne zestawienie :

215/220 Pocisk zatruty powietrze przesywa,
 Pociskiem siła kieruje piekielna ;
 W zwodnicze serca swe jady wysączył
 I w chwilę lice od jadu skościło.,,
 Chcąc ich rozłączyć, jam ich silniej złączył.
 Dwa serca jedną przesywając strzałą...

Solima morduje Arab w sposób skrytobójczy — we śnie, a kochanka umiera z rozpacz; przy zatrutem źródle ginie cała karawana. Mnich zabija brata i ojca we walce; śmierć brata ujęta w dwa plastyczne giesty :

126/128 I oba zbrojni zwarliśmy się razem,
 Jako dwa wichry wśród piasków tumanu.
 Upadł przeciwnik przeбитy żelazem.

Blanka, chcąc ocalić Hugona, przyjmuje za niego śmiertelny cios sztyletu. Opis jej śmierci cechuje dosadna zwięzłość :

249/252 ...Błysnął zamach stali.
 Krzyżak się długo nad trupem nie bawił i t. d.

W podobny sposób maluje nam poeta śmierć Sieniawskiego :

397/398 Błysnęły szabli obrazy święcone
 I padł starosta na twarde granity.

Prawdziwie pięknym i wzruszającym jest opis śmierci Anny, która

571/577 Bije we wrota coraz słabszą dlonią,
 Smutne się echo o groby roztrąca ;
 Lecz echo coraz słabsze niesło razy,
 I coraz słabsze — nikły — jako w Bogu
 Tonące modły — jako śpiew daleki...
 Dziewica blada na kamiennym progu
 Usnęła — może usnęła na wieki...

W tych wierszach jest rodzaj peryfrazy, ale bardzo zręcznej i poetycznej: Poeta nie mówi wprost, że Anna traciła zwolna siły, lecz myśl tę wyraża stopniowem słabnięciem siły uderzeń w drzwi kościoła. Wogóle w tem bezowocnem kołataniu o ratunek do drzwi kościelnych tkwi tragizm, głęboko pomysłany, podkreślający delikatnie obojętność niebios na cierpienia nieszczęśliwych.

W Żmiji ginie Hetman z Powieści kozacpiej, zakochany w Rusałce, rzucając się za nią we fale Dniepru.

214/216 Hetman kochał — ogniem płonął ;
 Z progu spojrział w Dniepru piany,
 Padł do fali — i zatonął.

Oryginalny rodzaj śmierci wymyśla poeta dla dwojga dzieci, winnych rzekomo zabicia psa i sokoła :

289/302 Na progi czajka z falami leci
 I już zawisła ponad urwiska,
 A w czajce dwoje płynęło dzieci !
 Łódka z pianami w glazy się wciska
 A pod nią otchlań pieni się, burzy.
 Te dzieci polkną dniewrowe fa'le.
 Młodsze chwyciło za kwiecie róży,
 Co się na nagiej zwieszała skale
 I padło w przepaść z gałązką kwiatu.
 Starsze po sosnach pnie się na glazy,
 Napróżno ręce podaje bratu,
 Słyszcy huk fali i obłąkane,
 Mając na ustach modlitw wyrazy,
 Rzuca się z krzykiem w przepaść i pianę.

Cała ta scena obmyślana jest nader starannie, poprzedzona odpowiednim obrazem jako tłem. Poeta umyślnie wprowadza dwoje dzieci, żeby powiększyć wrażenie kontrastem z żywiołową potęgą rzeki. Podnieść należy, że nawet do opisu tak strasznej śmierci usiłował poeta wprowadzić momenty poetyczne, np. czeplanie się kwiatów i pograżanie się w przepaść z gałązką kwiatu, a przedewszystkiem w tem podawaniu rąk bratu. U kobiet

i u dzieci występują szlachetniejsze strony ludzkiej natury, które poeta pesymizmem wypłoszył z dusz swoich bohaterów.

Z przepięknym nastrojowym gościem kona Selim, zwyciężony przez Hetmana. Sam Hetman ginie we walce z Baszą i umiera w obecności Kseni z przekleństwem na ustach, jak przystoi ponurym bohaterom Słowackiego. Scenę zgonu Zmiji barwi poeta pożarem jego własnego zamku. Tło aż nadto stosowne! Taktu artystycznego ze strony poety dowodzi to, że nie każe nam patrzeć na scenę zamordowania dziecka przez własną matkę Ksenię, chociaż je zapowiada, a potem mówi o niem w scenie pogrzebu Hetmana jako o fakcie dokonanym, posługując się następującą aluzją:

IV. 219/221 Widzieli wszyscy, krew była w czarze!
I (Kseni) krew do grobu wylała cieśni,
Padła — skonała.

Chwila pogrzebu, krew, obłęd, są to okoliczności, mające na celu powiększenie grozy, towarzyszącej śmierci Kseni i efektowne zakończenie poematu.

Dramatyczną siłą odznacza się scena stracenia Rygi:

508/515 Jeszcze go widzę, jak zasłonę zrywa,
Jeszcze go widzę, jak pod nieba stropy
Na rusztowaniu stanął — i smutnemi
Oczyrna dawał pożegnanie ziemi,
Siłom młodości, marzeniom młodości.
W tem szczeble pękły, wymknięte z pod stopy.,
Nie mam wyrazów... któż mu nie zazdrości
Śmierci..

Jest to jeden z rzadkich obrazów śmierci pogodnej, dostrojonej do tła jasnego poranku. Dramatyczność opisu zwiększa włożenie powyższych wierszy w usta śpiewaka, który przedstawia przede wszystkim wrażenie tej sceny.

Iżę morduje Lambro, który sam długo kona, ale nie umiera w naszych oczach. O śmierci jego dowiadujemy się z następujących dwóch wierszy:

818/859 Oto na czarnej okrętu banderze
Martwe korsarza spoczywają zwłoki.,

O śmierci Ludwika Spitznagla dowiaduje się poeta z listu, prawdziwie dramatycznie ułożonego:

323/325 Twój przyjaciel, wysłany w piramid krainy
Jako drogman poselstwa, zajechał po drodze
Do przyjaciół rodziców domu.

Powyższe trzy wiersze zawierają doskonałą ekspozycję dramatu dwa następne zamykają dalsze sceny I. aktu:

326/327 Niewinnej wesołości długie puścił wodze
I przy lampie wieczornej powieści nam prawił.

Oto osnowa II. aktu:

328/329 ...Widzieliśmy rankiem
Jak po jesiennym liściu chodził smutny, cichy,

Wreszcie dalsze wiersze zawierają bardzo żywą akcję III. aktu, ironię dramatyczną i katastrofę:

330/335 Potem konie pocztowe brzęknęły przed gankiem,
Potem wielkie, strzemienne podano kielichy...
Żegnał się — za lzy dawał wesołe uściski
I puharem o nasze puhary uderzył.
Odszedł. Wtem uczujących strzał przeraził blizki,
Tlumem b egliśmy w jego komnatę... już nie żył.

W opisach zgonów u Słowackiego jest niemało różności i dramatyczności; niektórym z nich towarzyszą momenty prawdziwie poetyczne i wzruszające. Wielu z tych opisów można jednak uczynić ten zarzut, że zbyt wyraźnie obliczone są na efekt, przedewszystkiem razi nas przesadnie wielka liczba zgonów. W omawianych utworach Słowackiego ginie około 30-stu osób działających już z pominięciem masowych śmierci we walkach i pożarach. Wszystkie te opisy mają jedną wspólną cechę, odnoszącą się do sposobu traktowania tego przedmiotu. Mianowicie poeta nie opisuje samego procesu śmierci pod względem psychologiczno-fizyologicznym, tylko wymienia w żywym tempie zdarzenia poprzedzające bezpośrednio akt śmierci, a następnie mówi o nim, jako o fakcie dokonanym. Widocznie kreśli poeta te sceny nie na podstawie wspomnień, odnoszących się do rzeczywistych wypadków śmierci, lecz czerpie pomysły z fantazyi. Mickiewicz w IV. części Dziadów opisuje śmierć fizyczną z większym realizmem i prawdą, bo prawdopodobnie opierał się na rzeczywistości.

* * *

W opisach występują zarówno dodatnie jak i ujemne strony talentu Słowackiego. Z bogatego skarbcza swej fantazyi czerpie poeta obrazy poetyckie, kształty, giesty, barwy, dźwięki i zapachy, zna doskonale tajemnicze drogi ekspresyi, któremi trafia do duszy czytelnika. Jest niepospolitym plastykiem, kolorystą (choć

subiektywnym) i muzykiem, stwarza zarówno osoby jak i rzeczy przed oczyma czytelnika. Umie sięgnąć do duszy czytelnika i wywołać uczucie smutku, pogody, wzruszenia, rzewności lub grozy, umie pchnąć myśl w sfery zaziemskie i niematerialne. Prawie dla wszystkich scen stwarza odpowiednie tło, umie być zwięzłym i zrozumiałym, umie dramatycznymi efektami budzić zaciekawienie. Dbą o różnorodność tematów, kreśląc sceny orientalne, obrazy nocne i księżycowe, wschody i zachody słońca, inne obrazy natury, opisy dzieł ludzkich, malując postaci mężczyzn i kobiet, przedstawiając bitwy i zgony.

A jednak w ujmowaniu tych tematów i w sposobie posługiwania się środkami ekspresji uderza nas wyraźna jednostronność. W tym względzie warto Słowackiego porównać z Brodzińskim. Twórca Wiesława sądził, że tylko sceny pogodne, sielankowe i tkliwe mogą być tematami polskiej twórczości, Słowacki zaś trzyma się jakiejś poetyki, według której przedewszystkiem obrazy niezwykle i jaskrawe, lub zamglone i przyciemnione są godne poezji. Ciemna noc, cisza, barwy ciemnawe, szmery i szelesty, powiewne postaci kobiece z jednej strony, z drugiej strony jaskrawy blask pożaru, srebrzysty księżyc, rześiste światło lamp, barwy błyszczące, wrzaski i jęki, krzykliwie ponure postaci bohaterów i wstrząsające zgony — to dwa łańcuchy czynników kontrastowych, łączących się dziwnie we wyobraźni poety. Szkoda tylko, że w tej wyobraźni panują nieomal wyłącznie, przytłumiając głębsze strony lub zakrywając rozległe horyzonty świata i sztuki. Ilekroć poeta wyrwie się nieco z tego zaczarowanego koła, stwarza sceny pełne prostoty prawdy i siły np. Cerkiew wiejska, Duma o Rzewuskim, Godzina myśli. Powyższe własności talentu nie są szkodliwe, ale ich przewaga jest szkodliwa, bo prowadzi do jednostronności. Stąd też niejednym z obrazów Słowackiego, rozważany pojedynczo, może budzić zachwyt, ale nieprzerwany ich łańcuch w osnowie utworów młodzieńczych nuży i odstręcza niektóre umysły. Nawet nadużycie poetyzowania prowadzi do jednostronności, gdyż czytelnik, napatrzwszy się na cudne kwiaty, na szkarłaty, purpurę i drogie kamienie, ogląda się jakby z tęsknotą za mniej bogatymi szatami i za polami, pokrytymi krom kwiatów także roślinami warzywnymi, trawami i zbożami. Ta sama ilość poetyzowania, rozdzielona scenami akcji, pełnej tężyzny, wywierałaby niewątpli-

wie większe wrażenie; dowodem Pan Tadeusz, gdzie Mickiewicz blaski słoneczne, bogate kontusze i lite pasy przeplata obficie szarzyną życia codziennego.

IV. Pseudoklasyczne, romantyczne i oryginalne pierwiastki stylu Słowackiego.

Pisać stylem pseudo-klasycznym znaczy zastępować nazwy właściwe przedmiotów sztucznymi określeniami, pisać stylem romantycznym znaczy nazywać rzeczy po imieniu. Style ściśle zgodne z powyższą definicją dadzą się tylko pomyśleć teoretycznie, w rzeczywistości nie znaleźlibyśmy przykładów na oba rodzaje stylu, w ten sposób pojęte. Możemy więc powiedzieć, że styl klasyczny tylko częściowo odpowiada pierwszej definicji, podobnie jak styl romantyczny tylko częściowo zbliża się do drugiej.

W praktyce podział dzieł na pseudoklasyczne i romantyczne jest niesłychanie trudny, gdyż we wielu utworach style te łączą się i splatają w nierozdzieloną całość, powtórnie niejednokrotnie treść romantyczna ujęta jest we formę pseudo-klasyczną. Niesłusznie więc przyznajemy niektórym wierszom styl romantyczny jedynie na podstawie treści romantycznej. W badaniach nad stylem poety w epoce przejściowej należy zachować jak największą ostrożność, tem bardziej że pracować wypada poniekąd po omacku, gdyż dotychczas nie nakreślono w literaturze polskiej wyraźniejszej granicy między jednym a drugim stylem na podstawie choćby tylko ogólniejszych dociekań! W pracy więc mojej pomijam kwestye wątpliwe lub drobiazgowo, zwłaszcza że zbyt pedantyczne szukanie różnic między dwoma rodzajami stylów wprowadziłoby zamęt do badań, już z natury swej trudnych.

Z definicji, przytoczonych na początku, wysnujemy pewne właściwości obydwu stylów. Wyrazić myśl swoją za pomocą słów właściwych, potocznych, było według zapatrywań pseudo-klasyków błędem, którego ile możności unikano zwłaszcza w stylu podniosłym. Wyrażano więc myśli pod osłoną krótszych

lub dłuższych zagadek, które rozwiązywał czytelnik, podstawiając wyrazy właściwe w miejsce sztucznych określeń: Dwie figury poetyczne, mianowicie opisanie, czyli peryfrazą i alegorya odpowiadały najlepiej upodobaniom pseudoklasycyzmu, gdyż polegały właśnie na trawestowaniu nazw i myśli. Obok tego klasycy posługiwali się chętnie metonimią, apostrofą, pytaniem retorycznym, wykrzyknikiem, bo były to wszystko drogi wyrażania myśli w sposób niezwykły, kunsztowny. Personifikacja pseudoklasycyzmu ma swój odrębny charakter i wiąże się ściśle z alegorią, ożywiając pojęcia umysłowe jak: cnotę, występki, zawiść, zemstę, niezgodę, i każąc im zastępować osoby działające.

Takie uosobienia skostniałe miały wartość imion własnych, dlatego je najczęściej pisano dużą literą. I porównanie przybiera w stylu pseudoklasycyzmu piętno skostniałości, które mu nadaje przestrzeganie sakramentalnej formuły, wprowadzającej tę figurę: podobnie jak . . . tak. Metafory klasyczne są zbyt utarte i stoją najczęściej na usługach personifikacji: żółta zardzość, czarny smutek i t. p. Wreszcie wpływ mitologii i sentymentalizmu, odnoszący się głównie do treści, zostawia także ślady we formie pseudoklasycyzmu.

W stylu romantycznym peryfrazą i alegorya zanika prawie zupełnie, metonimią, apostrofą, pytaniem retorycznym i wykrzyknikiem nie odgrywa żadnej roli, a personifikacja, porównanie i metafora rozkwitają nowym życiem, występując we formie świeżej i odrodzonej. Uosobione alegorie prawdy, cnoty, zbrodni i t. p., usuwa styl romantyczny, porównanie wciska się w treść rozmaitymi drogami, obchodzi się często bez pedantycznej symetrii i doskonałości; to się wzdłuża, to się skraca, pełne rozmaitości, w której mu z czasem dorównywa metafora. Metafora, podobnie jak jej samodzielny odłam personifikacja, odznacza się nadto nowością i świeżością. Romantyzm więc wyswobadza myśl z więzów zagadkowej i sztucznej formy i ruguje abstrakcję, albo w nie wlewa nowe życie. Rewolucja romantyczna w stylu nie kończy się jednak na przetworzeniu starej formy, ona wprowadza nowe czynniki, których zadaniem jest przedstawić rzeczywistość we formie niekłamanej a przecież pięknej. Opisywanie szczegółowe zastępuje opisem a raczej malowaniem, to znaczy chwytnością przedmiotów z najwyższej strony i przenoszeniem ich do wyobraźni czytelnika.

nika w szacie zmysłowej. Długie opisywanie szczegółów zacięra wrażenie całości, krótki a wyrazisty rysunek szczegółu utrwała obraz ogólny. Wywołać kształt zmysłowy nazwą lub giestem to ma być zadaniem prawdziwej poezji. Nader ważną rolę w procesia uzmysławiania odgrywa w stylu romantycznym barwa a obok niej dźwięk, niekiedy zapach. Pseudoklasycy nie widzieli kolorów, dlatego też świat ich jest bezbarwny a więc nieprawdziwy. Styl romantyczny wprowadził także inne nowości mniej ważne i pożyteczne i mniej trwałe, z których wymieniam z jednej strony ponury koloryt byroński, z drugiej strony przepych orientalny. Pod względem językowym nawet wyrazy trywialne zyskały prawo obywatelstwa. Sztuczek klasycznych można się wyuczyć i zostać poetą, nie mając talentu, reguł stylu romantycznego nie można sobie przyswoić nauką, gdyż ich wcale nie ma.

Pseudoklasyk idzie utartą drogą, romantyk sam sobie toruje drogę przez gęsty las w ogólnie wskazanym kierunku; pseudoklasyk jest mniej lub więcej zręcznym naśladowcą, romantyk jest mniej lub więcej utalentowanym oryginalnym twórcą. Powtarzam jednak raz jeszcze powyżej uczynione zastrzeżenie, że styl romantyczny w literaturze polskiej nie doszedł nigdy do takiej idealnej pełni rozwoju, gdyż fala klasycyzmu wracała kilkakrotnie w utworach romantyków, pozostawiając w nich mniej lub więcej wyraźne ślady. Rewolucja romantyczna w stylu urwała się niejako w połowie drogi, przecięta ustaniem opozycji pseudoklasyycznej i zagadnieniami donioślejszemi, narodowemi, regilijnemi, mistycznemi i t. p., dotyczącemi treści a nie formy. Zresztą romantycy nie mogli sobie uświadomić, czy w swoich dążeniach doszli do ostatniej konsekwencji, gdyż teoretyka stylu między nimi nie było.

Wiele z powyższych twierdzeń poprę w dalszym ciągu dowodami, czerpanymi z utworów Słowackiego. W tej części pracy naszkicuję zwięźle stosunek Słowackiego do stylu klasycznego i romantycznego w omówionych utworach młodzieńczych. Słowacki był w części pseudoklasykiem, w części romantykiem, nadto wprowadził do swego stylu pewne nowości na własną rękę. Uzasadnię to na podstawie tekstu jego utworów, mając zawsze na oku pdwyżej wyłuszczone uwagi ogólne.

Przedewszystkiem Słowacki ukrywa bardzo chętnie nazwy i myśli pod osłoną peryfrazy: Ze znacznej liczby przykładów wybieram tylko kilka wybitniejszych:

W Hugonie: 153 Czyś jest brat rycerz chrześcijańskiej wiary (Krzyżak).

W Mnichu: 34 Ścigałem w piaskach z płócien miasta błędne (karawany).

W Bieleckim: 310 On się urodził w Rzymie Oceanu (w Wenecyi).

W Arabie: 6 W kolezanie śmierci ukryte nasiona (strzały).

W Odzie do wolności: Na Albionu ostrowie (w Anglii).

W Lamrze (I). 85 Nalewa mokkę w łono róż z Japonu (w czary).

88 Napój z makowej toczony rośliny (opium).

II. 157 (Czara) niepełna z roślin wytłoczonej sily (opium).

Niekiedy peryfrazy łączą się w łańcuchy i kompleksy np.

W Żmiji (V).

381/333 A delfin złoty obrzucał wiankiem

Kryształ, co daje miłe ochłody,

A światła płoną pod szklami wody.

W Lamrze (I)

72/77 Gdzie wielkie kotły wracą źródeł wodę

Leją w kanały złotym dziwotworem;

Ta z kłębem pary wytryska w fontanny

I wieczną walkę z zimną siostrą toczy;

Opryska warem, parą ją omroczy.

Wprzód nim zezwoli iść do wspólnej wanny.

W powyższych wierszach poeta tak nieszczęśliwie ukrył treść istotną za peryfrazami, że czytelnik bez jakiegoś klucza nie może jej dokładnie zrozumieć. W Godzinie myśli:

206/210 Więc (Spitznagel) pojechał do wielkiej na północ stolicy,

Gdzie długo patrzył w koran, zwierciadło kalifów:

Albo samotny słuchał wieków tajemnicy,

Wymówionej niepewną twarzą hieroglifów.

Po trzech latach nauki, miał wziąć kij pielgrzyma.

Poeta w powyższy sztuczny sposób wyraża następującą myśl: Szpitznagel w Petersburgu uczył się języka arabskiego i tureckiego, a potem miał wyjechać w podróż.

W młodzieńczych utworach spotykamy także alegorię, ale daleko rzadziej, niż opisanie. Następujące wiersze, wyjęte ze wstępu do Bieleckiego, a odnoszące się do snu poety o Westminsterze, mają znaczenie alegoryczne.

25/26 Przebiegałem cbmurny

Ów pałac zmarłych z uczuciem przestraschu;

Bo ja sam byłem jak umarły w gmachu,

A oni żyli.

Wykład przytoczonej alegorii jest następujący: Umarli i pochowani w Westminsterze poeci żyją życiem sławy, a poeta w tym względzie jest martwy. I w nieco dalszych wierszach tkwi alegorya, której znaczenie spróbuję wyłożyć:

39/42 I czuję rozkosz, gdy mój cień znikomy
Grobowi gmachu nie dopuści cienia.
Szaleni! dążyć pod świątyni stropy,
Nie mając w duszy wrącego płomienia.

Znowu aluzya do własnej osoby. Poeta czuje się szczęśliwy, ilekroć sławą swoją przyćmi innych, dążących do sławy, a zwłaszcza tych, którzy „nie mają w duszy wrącego płomienia“. W ogóle cały ustęp o Westminsterze uważam za rodzaj alegorii, określającej stosunek Słowackiego do innych poetów.

Bardziej pseudoklasyczny charakter mają alegorye, wypełniające Odę do wolności, bo się łączą z apostrofą i wykrzyknikami.

5/10 Witaj, wolności aniele,
Nad martwym wzniesiony światem!
Oto w ojczyźnie kościele
Ołtarze wieńczone kwiatem
I wonne płoną kadzidła i t. d.

Przedstawić alegorycznie wolności w postaci anioła, a dla kontrastu wprowadzić ducha niewoli — to doskonały przykład manieri pseudoklasycznej:

Oto obraz kontrastowy do powyższego:

A tam już w cieniu wieków za nami się chowa
Duch niewoli i dumną stopą depta trony.
Zgina się pod ciężarem skrwawionej korony,
Mówi — ale niezrozumiałe z ust wychodzą słowa.

Na metonimii spotykamy bardzo mało przykładów. Ten rodzaj metonimii uważam za pseudoklasyczny, w którym poeta uosabia własności osób lub rzeczy (potęga króla=potężny król) albo posługuje się peryfrazą. Przykładu na pierwszą odmianę metonimii nie spotkałem, drugą popieram następującym zwrotem, wyjętym ze Żmiji (III, 55.): *Wina w weneckim kryształe*. Ten zwrot można uważać za peryfrazę lub za metonimie, której niektóre gatunki są odłamem opisanego.

Apostrofą posługuje się poeta nierzadko: W Dumie ukraińskiej przemawia kilkakrotnie do Ruńka i Hanki:

- 1 Czemuś smutny Ruńko młody?
 20 Czemuś smutna Hanko młoda?
 55/56 Hanko! słońce szczęścia znika
 I na niebie i w twej duszy i t. d.

W III. sonecie poeta zwraca się z przemową do własnej duszy i do własnego serca:

- 1 Duszo! spij duszo moja, coś cierpiała tyle.
 5 Spij serce, już dla ciebie znikły szczęścia chwile.

Oda do wolności i Hymn zaczynają się apostrofami: pierwsza do anioła wolności, drugi do Bogarodzicy.

Apostrofa do Paryża przechodzi w dantejską inwektywę:

- 10/18 Nowa Sodomo! pośród twych kamieni
 Mnoży się zbrodnia bezwstydną widomie
 I kiedyś na cię spadnie deszcz płomieni i t. d.

W powieściach poetycznych spotykamy mniej przykładów na apostrofę: Arab przemawia kilka razy do swojego wielbłąda:

- 100 Dalej, wielbłądzie! po co zwalniasz kroku . . .
 221 Stój! stój wielbłądzie, zakończyłem drogę.

Opis polowania na sumaka w Żmiji (I.) zaczyna poeta apostrofą:

- 86 Ty spisz, sumaku! ty spisz, sumaku!

W III. pieśń wplata poeta apostrofę do wron, włożoną w usta odpływających kozaków:

- 23/31 Lećcie z nami, morskie wrony. i t. d.

Pieśń I. Lambra zaczyna się apostrofą:

- 1 Falo błękitna kołysz łódkę Greka i t. d.

Z apostrofą łączą się pokrewieństwem formalnym wykrzykniki i pytania retoryczne, których również nie brak w poezji Słowackiego.

W Hugonie: 230 Lecz przebóg! zadrzał . . .

W Hymnie: 36 Do broni bracia! do broni!

W Pieśni legionu litewskiego:

- 1 Litwa żyje! Litwa żyje!
 12 Jezus, Marya! naprzód! hop! hop! hop! urra!
 15/16 Legiony! Legiony!
 Na Ruś! na Ruś! dalej! dalej!

W Dumie ukraińskiej pytania retoryczne we formie apostrofy powtarzają się kilkakrotnie. W Odzie do wolności czytamy takie zwroty:

- 40 Kromwel — któż nie zna Kromwela?
 71 Więc słońce już w wolności krajach nie zachodzi?

W Paryżu:

7/8 A tam, czy żądło oślinione jadem?

Czy słońca promień? czy spisa rycerza? i t. d.

Wysoko strzela blaskiem ozłocona wieża.

W Hugonie (357):

126 Jakż to rycerz w tę porę przybywa?

W Janie Bieleckim wyraża poeta podziw pytaniami retorycznymi:

285/288 Jak cudny obraz oczom się odkrywa!

Czy Zygmunt z grobu wstaje, tron zasiada? i t. d.

Nieco niżej pytaniem przygotowuje czytelnika na nieszczęście:

297/298 ...Ale gdzież jest Bona?

Może truciznę podaje Barbarze?

W Żmiji (III.) ujmuje poeta w pytania scenę wzniecenia pożaru (175/717).

Do powyższych figur, ulubionych pseudoklasykom, dołączyć należy niektóre porównania, metafory i uosobienia, mające mniej lub więcej wyraźny odcień pseudoklasyczny. Jako typowy przykład porównania przytaczam pierwszą zwrotkę wierszyka do Ludwika Spitznagla, który zawiera nadto apostrofę i antytezę:

1/4 Ludwiku! jak dwie gwiazdy podobne na niebie,

Wiecznie nieznana siła oddala od siebie,

Tak i my na tej świata rozległej przestrzeni,

Choć myślą, sercem bliżcy — losem rozłączeni.

Podobne połączenia apostrofy z porównaniem zawiera Duma ukraińska np.:

171/173 Teraz zbladły twoje lica,

Tak jak blednie twarz księżycy,

Gdy spotka słońce na niebie.

Klasycyzmem trąci sztuczne i nieudane porównanie ducha niewoli, niezrozumiałego w czasach wolności, z obeliskiem, przywiezionym do Rzymu, gdzie jego napis jest zagadką. Porównanie to wypełnia II. ustęp Ody do wolności. Ten typ porównań konwencyjonalno-klasycznych urywa się mniej więcej z rokiem 1830, późniejsze porównania odznaczają się świeżością i oryginalnością, jak tego dowodzi obfity zbiór przykładów, przytoczonych w ustępie: Kontrast i paralelizm.

Metafora spleta się z apostrofą w niektórych wierszach Dumy ukraińskiej np.:

55/56 Hanko! słońce szczęścia znika

I na niebie i w twej duszy...

<http://rcin.org.pl>

Inne metafory konwencyonalne i zużyte :

Czoło komtura okryło się chmurą (Hugo 185),
Na skrzydłach wiatrów (Mnich 276),

we wierszu Do Skibickiego :

3/6 Gdzie pył tronów nie spada jako proch wulkanu
I nie pokrywa grodów — ani grom tronowy
Szuka pomiędzy tłumem wyższej nad tłum głowy.

Całą retoryczną sztuczność ostatniego cytatu zrozumie czytający, gdy się dokładniej zastanowi nad jego budową: Tron porównany jest z wulkanem; tylko na drodze zawiłej przenośni z tronu może się wydobywać *pył*, który należy tłómaczyć alegorycznie jako tyrańskie rządy; *grom tronowy* jest przenośnią dosyć zrozumiałą, z chwilą jednak, kiedy grom szuka głowy, przenośnia zmienia się w skostniałą personifikację pseudoklasyczną. Następne dwa wiersze zawierają metaforę, której podstawą jest niejasna peryfraza :

7/8 Dopóki światów nowych ludzie nie przeculi,
Myśl nie śmiała biedz skrajem przewróconej kuli.

Metafory: *śnieg kwiatów* (Lambro I. 15), *las kolumn* (tamże II. 221) i t. p. znane były klasykom.

Każdy pseudoklasyk podpisałby się chętnie pod takimi uosobieniami :

W Bieleckim: 139 „zemsta pośpiech radzi...

W Zmiji III. : 91/92... ze strzelnic galery
Wygląda blask spżu, gdzie drzemie grom bitwy.

W Paryżu: 1/3 Patrz! przy zachodzie, jak z Sekwany łona
Powstają gmłchy połamanym składem.
Jak jedne drugim wchodzą na ramiona...

Ostatni cytat jest ciekawy zestawieniem pseudoklasycznej personifikacji z romantycznym oświetleniem promieniami zachodzącego słońca.

Do mitologii sięga Słowacki bardzo rzadko :

W Paryżu : 79/80 Stoją posągi (gdzie płynie Sekwana)
Jakby się w Styksu łodzi zatrzymali...

Wprowadzenie kilku reminiscencyi mitologicznych do Lambra tłómaczy się tematem greckim (I. 18/21, 203/204).

Natomiast gust sielankowo-sentymentalny zostawił wyraźniejsze ślady w młodzieńczej poezji Słowackiego. Takie zwroty jak: *Zwarzyła jesień kwiaty nad brzegiem strumyka, dąb kora-*

lowy, nim zefir zawionie (*Sonet II.*) przypominają wiersze Książnina i Karpińskiego. Obraz sielankowego pogrzebu, najniezwykleściej wprowadzony do Ody do wolności, jest również echem poezji czułościowej. W równie nieszczęśliwej chwili przypominał sobie poeta konwencyonalną tkliwość i poetyczność w Bieleckim. Anna w momencie nader tragicznym na zwłoki zmarłego męża „*kwiaty rzuciła wonnemi*“ (550); tym pomysłem sielankowo-dekoracyjnym osłabia poeta znacznie wstrząsające wrażenie, jakie wywiera rola Anny w zakończeniu poematu. Do grzebania grobu powinna była przystąpić w milczeniu bez tych czułościowych słów:

551/552 Luby nie zaśniesz na rozstajnej drodze,
Sama w święconej pochowam cię ziemi.

* * *

Pierwiastki stylu romantycznego przeważają jednak stanowczo nad pseudoklasycznymi w młodzieńczej twórczości Słowackiego. Są całe ustępy, bardzo liczne, w których poeta wyraża swoje myśli bezpośrednio, nie posługując się ani peryfrazą, ani alegorią, ani środkami retorycznymi. Niektóre utwory w całej swej osnowie utrzymane są w jednolitym stylu romantycznym, np. Duma o Wacławie Rzewuskim. Przejawy stylu pseudoklasycznego występują często we formie złagodzonej, dostosowanej cokolwiek do romantycznego tła. Większość porównań, przenośni i uosobień ma wyraźny charakter romantyczny. W tym względzie powołuję się na szczegółowy przegląd tych obrazów podany w rozdziale: Kontrast i paralelizm, w tem miejscu pragnę zwrócić uwagę na ścisły związek przeważnej ilości przytoczonych tam przykładów ze stylem romantycznym. Porównaniom Słowackiego nadaje cechę romantyczną przede wszystkim ich nader swobodna budowa, w której poeta nie przestrzega zbyt pedantycznej symetrii pseudoklasycznej, wymagającej łączenia dwóch członów odpowiednich spójnikami: podobnie jak... tak. Budowę tę cechuje nadto wielka lekkość, a niekiedy więźność i siła. W stylu zjawiają się często niespodzianie bez szumnych zapowiedzi, nieraz wyjaśniają jeden wyraz, jeden szczegół i spełniwszy zręcznie rolę uzmysławiania pojęć, usuwają się w głąb, nie zwracając zbytnio na siebie uwagi i nie zaślaniając sobą myśli głównych. U pseudoklasyków piękne porównanie było

nieraz celem, u Słowackiego nawet najcelniejsze porównania są tylko środkami uwypuklenia myśli. Pseudoklasycy nie znali ani tak wielkiej różnorodności porównań, ani nie umieli w nie tchnąć tej świeżości i nowości, w jaką je wyposażał Słowacki.

W metaforze podnieść należy jako cechy romantycznego stylu wyraźną dążność do zastępowania abstrakcyi obrazami konkretnymi, wymianę wrażeń wzrokowych i słuchowych, a przede wszystkim świeżość i żywość w przeciwieństwie do skostniałości pseudoklasycyzmu.

Te uosobienia uważamy za romantyczne, w których nie ma śladu alegorycznej martwoty, które żyją życiem prawdziwym, wyposażone w uczucia, wolę i ruchy. Odświeżyć stare elementy łączeniem ich w nowe, oryginalne kombinacje to droga, którą poeta przechodzi od stylu pseudoklasycyzmu do romantycznego. Większość personifikacyi Słowackiego, jak to podniosłem w ich przeglądzie, odznacza się temi zaletami.

Mówiąc o opisach, podkreśliłem znaczenie Słowackiego jako plastyka-kolorysty i muzyka w poezyi. Szczegółowe opisywanie zjawia się w jego stylu sporadycznie tylko jako zabytek stylu pseudoklasycyzmu, najczęściej zwięzły rysunek szczegółów zmienia opisy w malowidła, w których czytelnik chwytą plastyczną całość, nie zakrytą drobnostkowem uwydatnieniem cząstek składowych. Kształtem, barwą i tonem w opisach posługuje się poeta w ulubionym swoim zakresie z wszechmocą prawdziwego geniuszu, kreśleniem giestów umie wywołać wspaniałe efekty plastyczne. W tym więc względzie jest Słowacki wybitnym romantykiem, świadomym cennych arkanów nowej sztuki.

* * *

Jako poeta romantyczny ulegał Słowacki wpływom innych romantyków: Zaleskiego, Goszczyńskiego, Malczewskiego, poetów francuskich głównie Wiktora Hugo¹⁾, a przede wszystkim Byrona i Mickiewicza. Wpływ Byrona odnosi się głównie do formy, szczegółów obrazowania byronowskiego nie prznosił Słowacki do swoich utworów, naśladowując tylko w ogólnym kolorycie ponurym twórcę korsarza. Zawiłość w układzie i tajem-

¹⁾ Niektóre pomysły kolorystyczne i niektóre porównania, metafory i uosobienia przypominają cokolwiek styl Wiktora Hugo.

niczość, odnosząca się do postaci bohaterów, nie zostawiła na szczęście żadnych śladów w stylu, który jest jasny, przejrzysty, trafny i ścisły, gdyż Słowacki umie ująć myśl w najwłaściwsze wyrazy. Sporadyczne zawiłości stylistyczne położyć należy na karb peryfrazы pseudoklasycznej. Używanie wyrazów: *ciemny, posepny, blady, tajemniczy, gorzki, śmiech rozpaczy*, jakby wyjętych ze słownika Byrona, łączy się z powyżej omówioną skłonnością do wprowadzania barw ciemnych i dźwięków niewyraźnych i nadaje stylowi miejscami koloryt ponury, nie osłabiając jednak jego jasności np. w Mniehu :

- 1/2 W samotnej celi w Sinaju klastorze
Czekam posepny, aż wiek mój przeminie.
26 Brat jeden konał posepny i blady ..

Wpływu Byrona można się łatwo dopatrzeć w niektórych pomysłach ogólniejszych, które jednak Słowacki opracowuje samodzielnie i oryginalnie w szczegółach. Najczęściej wrażenie ogólne podobieństwa dwóch scen nie da się utrzymać przy szczegółowym porównaniu tekstów. Spowiedź Mnieha przypomina spowiedź Giaura, ale Giaur i Mnieh spowiadają się odmiennym stylem, używają odmiennych obrazów i zwrotów, jednemu i drugiemu w majaczeniach zjawia się kochanka, ale każdy z nich widzi ją inaczej i maluje swoją wizję odmiennie pod względem stylistycznym.

Pomysły szczegółowe, przejęte z dzieł Byrona, spotykamy tylko sporadycznie w utworach Słowackiego; ich podobieństwo wynika raczej z pokrewieństwa tematów, niż z wyraźnego naśladownictwa. Np. we wstępie do Giaura, zawierającym opis Grecyi, czytamy takie wiersze :

- (Greku!) przypomnij, nazwij tych opok wyżyny.
Zatokę wyspy — wyspy Salaminy !¹⁾

Podobnie we wstępie do Lambra, poświęconym również opisowi Grecyi, uosabia poeta falę i każe jej w ten sposób przemawiać:

- 7 ja nosiłam floty
Na moich skrzydłach aż pod Salaminę;

Obaj poeci odwołują się na ten sam wypadek dziejowy, ale każdy na swój sposób pod względem formy.

¹⁾ Tłómaczenie Mickiewicza.

Byron wprowadza kilkakrotnie orientalny obraz słowika zakochanego w różę; Słowacki wprowadził ten pomysł do Szanfarego z Narzeczonej z Abydos i trzymał się go w niektórych szczegółach: U Byrona róża kwitnie na grobie Zulejki, u Słowackiego na grobie Zary, u obu poetów kwiat ten ma odcień grobowej tajemniczości, w obu utworach rola słowika jest negatywna. Ale i do tego pomysłu wprowadził Słowacki większą szczytów oryginalnych¹⁾.

Ogółem wpływ Byrona na Słowackiego kończy się na treści, a we formę nie sięga głębiej poza ogólny koloryt ponury. Byron tkwi znacznie głębiej w pseudoklasycyzmie niż Słowacki. Dowodem odporności polskiego poety wobec stylu Byrona jest prawie zupełne zaniechanie alegorycznej personifikacji zemsty, męstwa i t. p., której nadużywa twórca Lary.

Na wpływ Mickiewicza na treść i układ młodzieńczych utworów Słowackiego zwracałem uwagę w poprzednich rozdziałach niniejszego studium, dokładniejsze wiadomości w tym względzie zawierają rozprawy Małeckiego, Tretiaka i inne; mojem zadaniem jest określić, w jakim stopniu wpływ twórcy Wallenroda odbił się na stylu młodzieńczych utworów Słowackiego. Wpływu tego nie należy również przeceniać, gdyż odnosi on się w formie zaledwie do kilku szczegółów pokrewnych podrzędnego znaczenia. Można przypuszczać, że Mickiewicz wpłynął ogólnie na kolorystykę u twórcy Lambra, ale trudno to przypuszczenie uzasadnić szczegółowymi zestawieniami, zwłaszcza że Słowacki jest kolorystą odrębnym i indywidualnym, Mickiewicz więcej przedmiotowym. W zakresie porównań, przenośni i uosobień jest Słowacki zupełnie niezależny od Mickiewicza, również w opisach ma swoje odrębne właściwości i upodobania, na które zwróciłem uwagę na innym miejscu. W obrazach orientalnych jednego i drugiego możnaby się dopatrzeć tylko bardzo ogólnego podobieństwa pod względem stylistycznym, zwłaszcza że Mickiewicz akcentuje głównie ogrom, przepych (sonety krymskie) i tryumfalną swobodę (Farys) w górach i na stepach, a Słowacki podkreśla miękkość, wdzięk i smutek, wiejący od stepów.

¹⁾ Por. Słowacki: Szanfary wiersz 287/310; Byron: Narzeczonej z Abydos, ustęp XVIII.

Dla przykładu przytaczam z dzieł obu poetów wiersze, w których podobieństwo jest najbardziej uderzające.

W Grażynie:

388/392 . . . U syna Kiejstuta
 W pałacu świeższa murawa i kwiecie,
 Takim podłoga kobiercem osuta,
 Takie po ścianach rozwisłe bisiory,
 Z liściem ze srebra i kwieciem ze złota;¹⁾

W Hugonie:

105/108 Stokroć weselsze są Mallborga gmachy,
 Niż te posępne Kiejstuta komnaty;
 Ani je srebrne rozjaśniają blachy,
 Ani kobierców złocą jasne szaty.

Chociaż Mickiewicz akcentuje przepych a Słowacki braki, to przecież podobieństwo jest widoczne. Słowacki zdawał sobie sprawę z tego podobieństwa w drobnych szczegółach i mógłby był je łatwo usunąć, ale nie uczynił tego, gdyż czuł, że to nie przynosi ujemy oryginalności jego stylu. Inne przykłady:

W Grażynie:

59/62 Co za dziw? północ, jesienią noc długa,
 Za cóż dotychczas w Litawora wieży
 Lampa jak gwiazdka między krata mruga?

W Hugonie:

122/125 Choć noc głęboka, choć w tak późnej chwili,
 Jeszcze się lampa w ciemnym gmachu pali;
 I dwaj rycerze czuwają na sali,
 Dwaj, którzy wczoraj jeszcze z Prus przybyli.

We Farysie.

71/94 Wtenczas obłok zachodni wyrwał się z pod słońca,
 Gonił mnie białem skrzydłem po błękitnym sklepie,
 On w niebie za takiego chciał uchodzić gońca,
 Jakim ja byłem na stepie! i t. d.

W Mnichu.

299/301 Ach szybkie! szybkie odbyłem dziś lowy;
 Ledwo wieczorem chmura ta nadplynie,
 Którą dziś rano wyścignął na wchodzie.

Podobnych analogii znajdzie się jeszcze kilka, ale znikają one w nieskończonym łańcuchu pomysłów oryginalnych autora Żmiji. Stałego typu obrazowania, przejętego z dziedziny

¹⁾ Cytuję według dzieł A. M. wyd. Tow. lit.

formy Mickiewicza, nie ma wcale w stylu Słowackiego, a więc nie może być mowy o naśladownictwie w tym względzie.

Tem mniej można mówić o naśladowaniu stylu Malczewskiego, Zaleskiego i Goszczyńskiego ze strony autora *Żmiji*, chociaż znalazłyby się podobieństwa w szczegółach. Ponurą tężyznę Byrona, spiżową moc formy Mickiewicza, melancholię Malczewskiego, śpiewność i lotność stylu Zaleskiego i krwawą grozę poezji Goszczyńskiego przetopił Słowacki na styl własny, zupełnie oryginalny, w którym żadnego z powyższych pierwiastków nie można oddzielić od innych, bo się splotły w całość nierozdzielalną z indywidualnie odrębnymi właściwościami stylistycznymi twórcy Lambra. Styl Słowackiego nie jest sumą wpływów, lecz ich syntezą, a w syntezie nad składnikami panuje geniusz poety, który je wchłania i przetwarza, wzbogacając je nieprzebranymi zasobami swej duszy.

* * *

W poszukiwaniach za nowością zwrócili się romantycy na wschód, skąd czerpali pełną dłońią tematy i obrazy. W styl więc wszedł nowy pierwiastek, zwany orientalizmem. Dla Słowackiego przewodnikami w tym kierunku byli Byron i Mickiewicz. Byron poznał wschód w swoich podróżach, Mickiewicz był na Krymie, Słowacki czerpał tematy orientalne z drugiej ręki, albo częściej z własnej fantazyi. Takich orientalistów, którzy nigdy wschodu nie widzieli, było niemało wśród romantyków francuskich i niemieckich. W stylu odnosi się orientalizm do czerpania obrazów z natury orientalnej i scen z życia wschodniego, a szczególnie do bogactwa i śmiałości obrazowania. Wyraźny koloryt orientalny mają trzy powieści młodzieńcze Słowackiego: *Szafary*, *Arab*, *Mnich*.

W *Szafarym* na czoło obrazowania wysuwają się parable wschodnie. Jak wyżej nadmieniłem, parable składają się z dwóch obrazów równoległych, szczegółowo rozwiniętych. W pierwszym poeta przytacza jakiś fakt, w drugim czerpie z niego drogą porównań i zestawień uwagi i przestrogi.

Perła, w którą stroi się dziewica, jest owocem cierpień ślimaka; ale dziewice lubią się stroić w inne perły:

81/84 Są to lzy, które leje nieszczęśliwy,

Gdy sercem w sercu dziewicy utonie,

I tak silnemi związany ogniwy,

Nim zerwie łańcuch, wprzód duszę wyzionie.

Jak widzimy, Szanfary zamykają w parabolę pesymistyczny pogląd na życie. Ten rodzaj obrazowania w Arabie odznacza się symetrią i spokojem pod względem formy, z którą kłóci się treść pełna goryczy i niepokoju. Tym środkiem poetyckim włada Słowacki z wielką zręcznością w samym zaraniu swojej twórczości; jego parabolom możnaby jedynie zarzucić pewną rozwlekłość. Znacznie więcej zwięzłości ma następująca parabola w Mnichu:

142/161 Motyl nie strojny w złoto ni w lazury,
 Ledwo z jedwabnej dziś zmartwychwstał truny
 I znów tak blisko pogrzebu świecznika.
 Skrzydła czernieją jak zmarłych całuny
 I ma na skrzydłach pisany gniew Boży,
 Co mu tak cięży, że je w ogniu pali
 Tak dziki Arab, gdy się los rozsróży,
 W dzień jest spokojny i zatłumi jęki;
 Lecz gdy noc ciemne przywdzieje zasłony,
 Lśni przed nim jasność samobójczej stali.

W obrazie motyla poeta nader zręcznie wyzyskał rzekome czy rzeczywiste podania ludowe o arabskich napisach na skrzydłach motyli.

W Mnichu i Arabie mamy kilka porównań, zaczerpniętych ze Wschodu, nie odznaczających się jednak wielkim przepychem ani śmiałością.

W Mnichu:

31 Myśl moja wyszła jak źródło stepowe,
 Ja sam jak palma usycham i więdnę.

W Arabie:

1/2 Klęka mój wielbłąd jak Iman ubogi,
 Co się w modlitwie odwraca do wschodu.

Do porównań należy zaliczyć niektóre zręczne zestawienia np. konia z chmurą, lub ze strusiem:

W Mnichu takie zestawienie urasta w hyperbolę;

299/301 Ach szybkie! szybkie odbyłem dziś łowy;
 Ledwo wieczorem chmura tu nadpłynie,
 Którąm dziś rano wyścignął na wschodzie.

W Arabie:

113/118 Kiedy za strusiem na piaski zagnany,
 Bystrego konia puściłem w zawody;
 Leciał i parskał i białemi piany
 Srebrzył skrwawiony munsztuk i wędzidla.
 Struś nie mógł skrzydeł rozwinąć ścigany,
 A koń mój leciał, jak gdyby miał skrzydła.

Największem bogactwem odznacza się długi opis nocy orientalnej w Szanfarym: w opisie tym łączy poeta wdzięk z pewną omdłością wschodu.

167/200 Czyste lzy nocą leją się na ziemię;
 Jak pełna róża, tak w pełni rozwity
 Fingari niebios przebiega błękity.
 Dusza i oko w zachwyceniu ginie,
 Widząc szczyt nieba gwiazdami zasiany . . .

.
 Spiewa dla róży słowik zakochany,
 Bo zakochany nie zna, co sen cichy;
 Tam znów w murawie błyszczą tulipany
 I pełne rosy schylając kielichy,
 Placzą, bo nazbyt łzami obciążone i t. d.

Piękny opis raju omówiłem w ustępie: Poetyzowanie i nastrój.

W innych opisach daleko mniej bogactwa i piękności, oto np. w Mnichu ogólnikowy obraz zjawiska, zwanego fata morgana:

244/247 Pamiętasz skwarów stepowych igrzysko,
 Te cudne, błędne pustyni obrazy,
 Których cień miły podróznego nęci,
 A gdy się zbliży, we mgłach się rozplywa.

Obraz oazy w Arabie odznacza się plastyczną zwięzłością:

119/121 ...między dzikie pustyń głązy,
 Jakby czarowne raju malowidła,
 Kwieciami błysnęły zielone obrazy.

Przytoczone wyjątki dają nam przybliżony obraz kolorytu orientalnego u Słowackiego. Jest on dosyć powierzchowny, gdyż opiera się na kilku parabolach i opisach, dotyka zaledwie porównań, a nie uwzględnia prawie zupełnie innych sposobów obrazowania wschodniego np. śmiałych przenośni i wybujałej hyperboli. Niektóre wyrazy powszechnie znane jak *Fingari* (księżyc), *róża*, *słowik*, *step*, *karawana*, *palma*, *oaza*, *źródło*, *wielbłąd*, *koń*, *raj* stanowią elementy najważniejszych kombinacji tego obrazowania, które nie osiąga nigdy tego stopnia przepychu, jaki cechuje styl Mickiewicza np. w sonecie: *Ałusza w dzień*. Zewnętrzny blask, gorzki smutek, czasami omdłały wdzięk to wady lub zalety tego rodzaju obrazowania w poezji Słowackiego.

Do cech oryginalnych stylu, nie wiążących się z romantyzmem, lecz właściwych jedynie Słowackiemu, należą dwie właściwości, omówione powyżej w osobnym rozdziale: Poetyzowanie i nastrój. Te dwie cechy wciskają się do stylu wszelkiemi

drogami, głównie do obrazów i opisów i nadają poezji Słowackiego odcień wyjątkowości i niezwykłości, którą powiększa jeszcze skłonność do wprowadzania pomysłów wyszukanych, dziwnych lub zgrzytliwych.

Na tem miejscu, gdzie jest mowa o oryginalnych i odrębnych cechach stylu Słowackiego, godzi się wspomnieć o tem, że Słowacki jest niedoścignionym mistrzem w malowaniu stanów półjawy, snów i majaczeń. Wizye wprowadził do poezji romantyzm, ale Słowacki różni się w tym względzie od innych romantyków tym rysem, że zjaw gorączkowej wyobraźni nie wprowadza do akcji jako odrębnych osób, lecz wykłada niemi stany duchowe bohatera. W marzeniach gorączkowych Mnicha i w majaczeniach Lambra nie idzie mu o zaznaczenie związku świata zmysłowego z światem duchów jak Mickiewiczowi w romantyczności, lecz o skreślenie ciekawych i przeróżnych asocjacji wyobrażeń w chwili, kiedy fantazyja nie krępowana jest rozumem. Poeta przestrzega czytelnika, że to są mary wyobraźni, ale maluje je plastycznymi środkami tak, że mamy je przed oczyma, jakbyśmy brali udział w marzeniach gorączkowych. W tem właśnie tkwi oryginalność Słowackiego, odbijająca się i w stylu, mianowicie w obrazowaniu i opisach w dotyczących ustępach. W marzeniach gorączkowych Mnicha zjawia się cień Dziewicy arabskiej, która przemawia doń w te słowa:

233/285 Zniknęłam niegdyś jak senne marzenie,
A obraz drzący i zbladły powrócił
Do twojej myśli, gdy masz zawrżeć oczy,
Aby cię znówu do snu ukolysał... i t. d.

Więc na pograniczu snu i jawy unosi się widmo ukochanej, która przemawia językiem sobie właściwym, a przecież dla nas zrozumiałym. Poeta wkłada w usta eterycznego zjawiska słowa jakby wyjęte z rajskiego słownika, splecione harmonijnym rytmem we wiersze niepospolitej piękności. Cień Dziewicy arabskiej uosabia wszystkie wspomnienia, nęcące Araba i wszystkie jego marzenia o raj.

W marzeniach Lambra zwracam uwagę na ustęp, w którym poeta przedstawia dwa szeregi duchów w układzie poziomym; odpowiadają one dwom pionowym kolumnom istot we układzie teorii Swedenborga w Godzinie myśli. Cały ten obraz wizyi odznacza się niezwykłą plastyką, nie tracąc nic na swej eteryczności i nieuchwytności.

We wyobraźni Lambra (II):

- 177/178 ...Jak węża kawaly
Rozcięte widma jednym życiem drgały.
- 208/213 Pod sklepieniem schylone duchów karyatydy,
Dwubarwnym światła uwiane promieniem,
Zbliżka ogromne, jak ciemni szatani,
Biegły w dwie strony oddaleniem mniejsze
I coraz dalsze — i coraz świetniejsze,
Jak mgliste gwiazdy niknęły w otchłani.

Obraz ten ma niepospolitą wartość plastyczną; wizya duchów, uwydatnionych w pozie karyatyd, schylonych pod ciężarem sklepienia gmachu, utrwała się silnie we wyobraźni czytelnika; podziwiać należy daleko posuniętą dbałość o perspektywę malarzką w rysunku, którego najdalsze kontury zlewają się z nieskończonością. To oparcie o nieskonczoność przypomina charakter halucynacyjny opisu, który poeta po mistrzowsku oddaje w dalszych wierszach:

- 214/218 A Lambro nie śmiał tchnąć — bo choć wyniosła
Była duchami otoczona sala,
Lecz taka lekka, że powietrza fala,
W otchłań człowieka tchnieniem potrącona,
Możeby duchów kolumny rozniosła.

Plastyka i eteryczność, ogrom i lekkość godzą się cudownie o obrazach wizji u Słowackiego. Ta drogocenna zaleta geniuszu poety przetrwa do ostatka twórczości i stopi się z pierwiastkami muzycznymi w nieśmiertelną harmonię w Królu Duchu.

Powtarzam zwięźle najważniejsze uwagi, poparte przykładami w niniejszym rozdziale: W stylu Słowackiego są wyraźne ślady maniery pseudoklasycznej, które jednak ustępują stanowczo przewadze cech romantycznych. Jako poeta romantyczny jest Słowacki twórcą oryginalnym, choć styl jego jest syntezą pierwiastków indywidualnych (oryginalność w obrazowaniu i opisach poetyzowanie, nastroj, wyjątkowość, harmonia plastyki z eterycznością) i bardzo nieuchwytnych i ogólnikowych wpływów obcych (posępny koloryt, melancholia, groza). Na zakończenie pragnę jeszcze zwrócić uwagę, w jaki sposób poeta kombinuje różne elementy: We wizji, pełnej plastyki i barwy, stają przed Lambrem postaci dwóch aniołów: zemsty i zarazy (II, 300/421). Należy podkreślić charakter romantyczny a więc oryginalny tego obrazu. W usta każdego z aniołów wkłada poeta hymn, który ma wszelkie cechy poezji pseudoklasycznej. Aniołowie, którzy

w obrazie byli żywymi wizjami, zamieniają się w hymnach w martwe abstrakcje; w ich pieśniach niema wzniosłości ani potęgi hymnu, a jest natomiast sztuczna i zimna retoryczność alegoryi. Ciekawsze jeszcze to, że w tę treść klasyczno-alegoryczną wplótł poeta romantyczne pierwiastki: zemstę, zarazę, ucięte głowy, patrzące żywymi oczyma, trupy zalegające ulice i t. p. Ten przykład, wybrany z wielu, upoważnia nas do wniosku, że pierwiastki pseudoklasyczne nie weszły w syntezę z oryginalnymi cechami jak np. we wierszu: Do Lelewela Mickiewicza, lecz stanowiły odrębny arsenał, w którym poeta szukał pomocy, gdy brakło natchnienia.

*

*

*

Rozwój twórczości Słowackiego da się przedstawić w linii falistej: góra fali to postęp, dół fali to krok wstecz-wysięk. Dziarski choć smutny ton Dumy ukraińskiej obniża się w kłiwym, mdłym i bladym stylu sonetów i wiersza do Ludwika Szpitznagla; króciutki wierszyk Matka do syna wyróżnia się prostotą i szczerością, Piosnka dziewczyny kozackiej poprawną budową stroficzną. Szanfary przewyższa później napisanego Hugona bogactwem obrazowania i wogóle zaletami stylu, który w Mnichu a szczególnie w Janie Bieleckim posiada już dość wybitne cechy oryginalności i siły. W Arabie przesadny pesymizm w treści idzie w parze z sztucznością formy, chociaż w niektórych ustępach i obrazach trafia poeta w ton prawdziwie poetyczny. W poezjach ulotnych, stworzonych w okresie powstania listopadowego, załamuje się gwałtownie styl Słowackiego, traci piętno żywości i swobody, a przybiera cechy martwej i skostniałej sztuczności pseudoklasycznej. Po napisaniu Zmiji, romanisu poetycznego, rażącego wadliwym układem, ale przewyższającego wszystkie dawniejsze utwory różnaitością i bogactwem obrazowania i kolorystyki, powstają wiersze: Paryż i Do Michała Rola Skibińskiego, w których poeta wraca do manieri pseudoklasycznej. Lambro, Duma o Waławie Rzewuskim i Go-

dzina myśli, to trzy coraz wyższe stopnie w rozwoju formy. W Lambrze obok ustępów, psutych reminiscencyami pseudo-klasycznymi lub byrońskimi, występują epizody i obrazy, wyróżniające się stylem, pełnym świeżości i świetności. Ale dopiero w Dumie o Rzewuskim i w Godzinie myśli osiągnął poeta pełną harmonię w łączeniu różnych czynników i środków stylistycznych. W tych utworach znika zupełnie niepewność i wahanie się we wyborze wiersza i strofy, jednolitość idzie w parze z wytworną prostotą, styl staje się w całej pełni oryginalnym, wybitnym i mistrzowskim.

To, co się powiedziało o twórczości młodzieńczej wogóle, da się także odnieść do pojedynczych utworów, w których spotykamy niemało nierówności stylistycznych. W Żmiji np. po scenie polowania na sumaka i Powieści kozackiej, obniża się stopniowo wartość formy: wypadki nabierają coraz większej doniosłości, styl natomiast mimo widocznego wysiłku nie wznosi się do coraz wyższego poziomu treści, lecz załamuje się już to w ponurą nastrojowość byrońską, już to w retoryczność pseudoklasyczną. Podobne wznoszenie i obniżanie się stylu dałoby się stwierdzić w kilku innych młodzieńczych utworach Słowackiego.

Z pewnych ujemnych stron w zakresie stylu wyswobadza się stopniowo poeta, niektóre jednak jeszcze długo będą szkodzić jego formie. Układ zawiły i niejednolity wypacza niekiedy najlepsze pomysły i motywy. Dbałość o poprawność i poetyczność stylu posuwa poeta tak daleko, że w obrazowaniu odrzuca wszystko, co mu się wydaje zwykłe i pospolite, natomiast uwzględnia chętnie pomysły wyjątkowe i wyszukane. W ten sposób uszczupla się zasób środków twórczych i wytwarza się pewna jednostronność formy, która się przejawia w nadużyciu ulubionych wyrazów, zwrotów, obrazów i jaskrawych lub dziwacznych typów w kolorystyce i opisach.

Ujemne strony jednak znikają wobec niepospolitych zalet stylu Słowackiego. Technikę wersyfikacyjną opanował poeta już w zaraniu swojej twórczości; w tym względzie nie ma dla niego najmniejszych trudności, wiersz gnie się, skraca lub wzdłuża w takt najdelikatniejszych odcieni myśli. Poeta stara się o dobór dźwięków harmonijnych, rytm wyposaża we wybitne zalety muzyczne i onomatopeiczne.

Pisze językiem nawskróś poetycznym, lekkim i wytwornym, a równocześnie poprawnym, jasnym, ścisłym i zwięzłym. W stylu tkwią obfite skarby piękności i oryginalności. Poetyzowanie przesłania zewnętrzną stroną rzeczy czarodziejskim obłokiem tęczowym, nastrój zaś, choć jeszcze niegłęboki, pozwala nam przeczuwać nieuchwytną głęź zjawisk, ukazując nam przynajmniej na chwilę ich zaświatowe oblicze. Zacieśniwszy się dobrowolnie do tego, co niezwykle, niepospolite, wyjątkowe lub egzotyczne, dąży w tym ulubionym zakresie do jak największej różnorodności i świetności. Ta skłonność do różnicowania przejawia się raz we formie kontrastu, gdy poeta łączy przeciwieństwa, drugi raz we formie paralelizmu, gdy poeta tworzy obrazy odpowiednie i harmonijne. Ze skłonności do dwojenia tj. do wprowadzania zjawisk parami płynie nieprzebrane bogactwo metafor, personifikacji, a przedewszystkiem porównań, świeżych i oryginalnych a nierzadko świetnych.

Opisy odgrywają wybitną rolę w poezji Słowackiego. Łączy w nich poeta kształt, gięś, barwę i dźwięk we wspaniałe całości plastyczne, budowane z wysokim poczuciem artystycznym. Twórca Króla-Ducha jest kolorystą subiektywnym i kolorystą dekoratorem, bo przedstawia rzeczy w takich barwach, jakie najlepiej odpowiadają celom ekspresji twórczej, nie troszcząc się często o ich zgodność z rzeczywistością. Barwy ciemnawe układają się z błyszczącymi w kontrasty, którym w sferze wrażeń słuchowych odpowiadają zestawienia szmerów i szelestów z krzykami i wrzaskami. Wyraźne upodobanie w powyższych kategoriach barw i dźwięków, nadto lubowanie się we woniach ostrych i przenikliwych wpływa na uwydatnienie odcienia wyjątkowości w stylu.

Reminisceneye pseudoklasyczne wciskają się w ramy stylu romantycznego, ale rola ich nie jest wybitna; pseudoklasykiem — naśladowcą Słowacki być nie mógł, gdyż w duszy jego tkwiły nieprzebrane skarby indywidualności i oryginalności, których wyzwolenie mogły obce wpływy chwilowo opóźnić ale nie unicestwić.



R
3588