





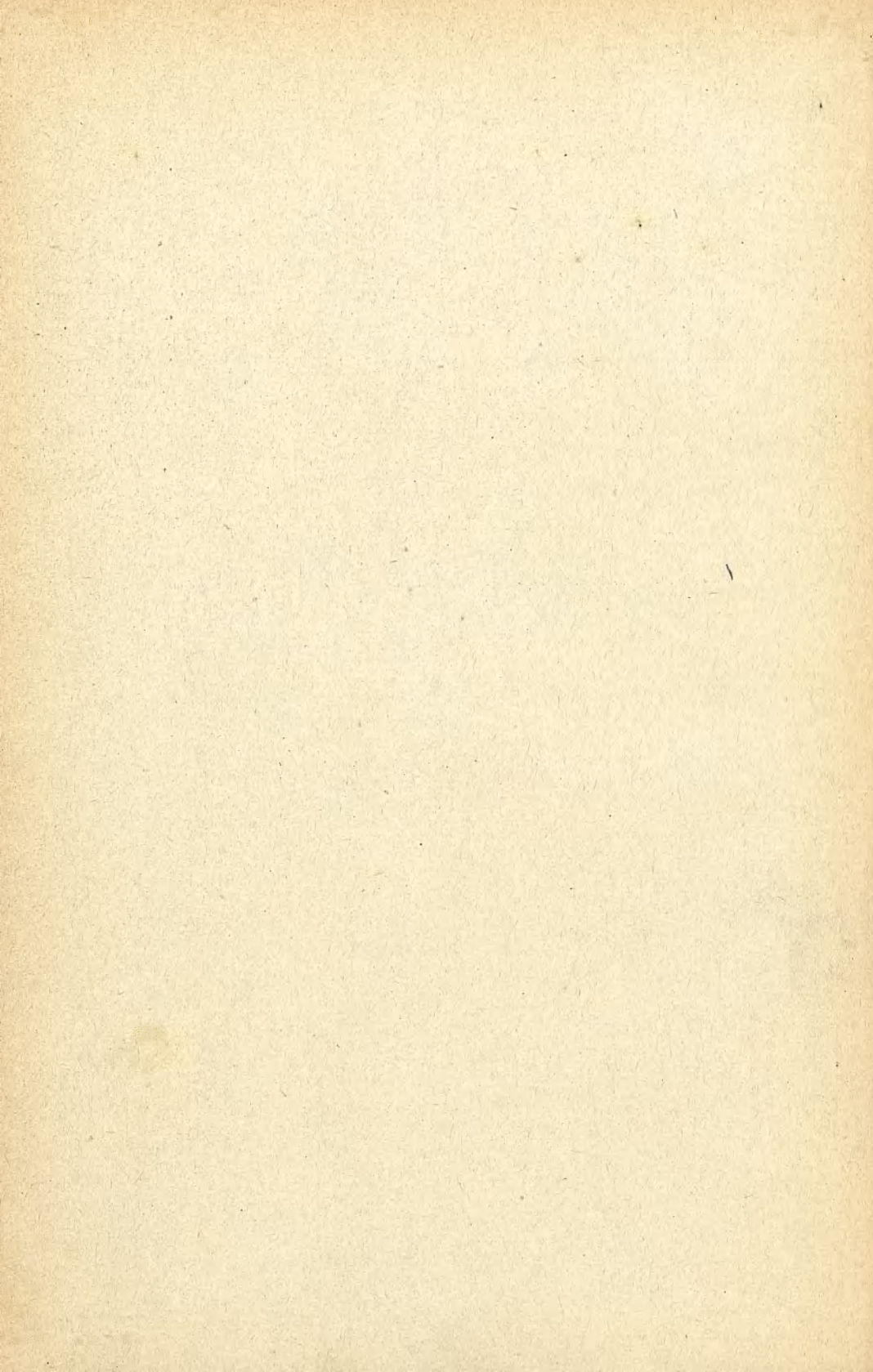








LITERATURA POLSKA





MANFRED KRIDL

# LITERATURA POLSKA WIEKU XIX

CZĘŚĆ II

OD WYSTĄPIENIA MICKIEWICZA DO POWSTANIA LISTOPADOWEGO  
(1822 — 1830)

PODRĘCZNIK DLA SZKÓŁ ŚREDNICH

WYDANIE CZWARTE

*Mańka Ludwik*



*Mańka Ludwik*

WYDAWNICTWO M. ARCTA W WARSZAWIE

1930

DRUKARNIA ZAKŁADÓW WYDAWNICZYCH  
M. ARCT, SP. AKC. W WARSZAWIE,  
CZERNIAKOWSKA 225

1000 1000 1000



## W S T Ę P

### Główne prądy i najwybitniejsi przedstawiciele romantyzmu zachodnio-europejskiego

25/X. 31

We Wstępie do części I niniejszego podręcznika przedstawiliśmy ogólnie przemiany, jakie dokonały się w literaturze europejskiej drugiej połowy XVIII i początku XIX wieku. Polegały one na wydatnym wzroście uczuciowości i fantazji, na wzmożeniu się indywidualizmu i subiektywizmu, odrodzeniu uczuć religijnych, z czym łączył się zwrot do chrześcijaństwa i wieków średnich; z innych ważniejszych cech tej przemiany podkreśliliśmy: zmysł historyczny, czerpanie tematów z przeszłości narodowej i poezji ludowej, sentymentalizm, wolnościowe tendencje społeczno - polityczne. W związku z tem w dziedzinie estetycznej poszło obalenie zasad klasycyzmu.

Okres ten nazwaliśmy preromantyzmem. Teraz przyjdzie nam zająć się romantyzmem właściwym, który z tej epoki przygotowawczej wyrasta i ściśle z nią się łączy. Zanim to uczynimy, poświęcić musimy trochę miejsca omówieniu dalszej twórczości Goethego i Schillera (początki jej poznaliśmy w części I), którzy, choć nie należą, ściśle wzięwszy, do romantyzmu, wywarli jednak ogromny wpływ na romantyków, zarówno w swej ojczyźnie niemieckiej, jak (i to w znaczniejszej nawet mierze) w całej Europie.

Twórczość Goethego w latach 1776—1831 jest ogromnie bogata i różnorodna. Spotykamy się w niej z najrozmaitszymi formami epiki, liryki, dramatu, powieści i rozpraw teoretycznych. Porusza on w tych dziełach mnóstwo zagadnień i spraw, posiadających doniosłe znaczenie ogólnoludzkie, a ubranych często w kształty nieśmiertelnego piękna artystycznego. Przyczem nieustannie pracuje nad sobą, nieustannie kształci się i rozwija, dążąc do ideału pełnego, swobodnego, opanowanego człowieka. Ważnym etapem w rozwoju duchowym Goethego jest podróż do Włoch, odbyta w latach 1786—1788, która pozwala mu zbliżyć się bezpośrednio do starożytności klasycznej, uznać jej dzieła sztuki za najwyższe twory człowieka i przejąć się do głębi jej duchem.

Z dzieł Goethego tej epoki wymienimy naprzód ballady, które pisał zarówno przed podróżą włoską, jak i po niej. Należą tu, między inne-



mi: *Der Fischer* (Rybak) — o temacie podobnym do *Świtezianki* Mickiewicza (rybak wciągnięty w głębinę przez czar wody, uosobiony w nimfie); — *Erlkönig* (Król olch), oparty na motywie śmierci dziecka, oczarowanego przez duchy; — *Der Sänger* (Śpiewak), opiewający na tle średniowiecza potęgę pieśni i rozkosz tworzenia; — *Der Zauberlehrling* (Uczeń czarnoksiężnika), opisujący wywoływanie duchów i niemożność opanowania ich przez niewtajemniczonego dobrze w kunszt czarodziejski; — *Die Braut von Korinth* (Naręczona z Koryntu), gdzie na tle klasycznym Goethe rozwija opowiadanie o silniejszej nad śmierć miłości, która każe zmarłej dziewczynie wstać z grobu i złączyć się z ukochanym.

Z innych utworów epickich tego okresu wysuwa się na pierwszy plan sielanka p. t. *Hermann und Dorothea* (1797). Rzecz dzieje się w epoce rewolucji francuskiej i przedstawia miłość młodego Niemca, Hermana, do emigrantki francuskiej, Doroty. Akcja toczy się na tle życia małego miasteczka niemieckiego, a charakter tego życia i typy ludzkie (rodzice Hermana, aptekarz, proboszcz) przedstawione są po mistrzowsku w stylu i wierszu Homera (heksametr). Mickiewicz bardzo cenił *Hermana i Dorotę* i zamierzał początkowo w *Panu Tadeuszu* stworzyć coś w rodzaju tej sielanki.

W dziedzinie powieści dał Goethe dwa znakomite dzieła: *Die Wahlverwandschaften* (Pokrewieństwo dusz, 1809) i wielką powieść-rozprawę w dwóch częściach p. t. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) i *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821 — Lata nauki i lata wędrowki Wilhelma Meistersa). W pierwszej z nich, t. j. w *Wahlverwandschaften*, będącej znakiem studjum psychologicznym, porusza Goethe głęboki problemat przynależności do siebie pokrewnych dusz, które ciążą ku sobie na mocy niezłomnych praw przyrody i których miłość jest, jak fatum — konieczna i nieuchronna. Z chwilą, gdy tacy ludzie napotkają na swej drodze nieprzewidywane przeszkody (jak to właśnie dzieje się w powieści), muszą albo zginąć, albo, poddawszy się prawom moralności społecznej, zabić się duchowo. Założenia tej powieści zbliżają ją do teorii romantycznych; w Gustawie Mickiewicza z *Dziadów* i jego stosunku do Maryli znajdziemy echo teorii o przeznaczeniu dusz i fatalizmie miłości.

*Wilhelm Meister* jest obszerną, miejscami rozwlekłą opowieścią o bohaterze tytułowym, o jego rozwoju duchowym i poszukiwaniu celu w życiu; początkowo zdaje mu się, że znajdzie ten cel w sztuce, a specjalnie w teatrze, po rozmaitych jednak przejściach i doświadczeniach przekonywa się, że w sztuce byłby tylko dyletantem; rezygnuje więc z swoich marzeń i zwraca się do działalności praktycznej. Dzieje Meistersa, w których Goethe ukazuje trudności, przeszkody, niebezpieczeństwa i błędy, na jakie narażony jest człowiek, poszukujący swego celu — przedstawione są na rozległym tle kulturalno-obyczajowym, pozwalającym wnikać w życie epoki, jej charakter i prądy duchowe. Romantycy niemieccy bardzo cenili tę powieść, choć nie z wszystkimi jej tendencjami zgadzali się.

Nawpół powieścią, nawpół autobiografią, ważną dla poznania życia



i rozwoju duchowego poety, jest rzecz p. t. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (Z mojego życia. Prawda i zmyślenie, 1811).

W związku ze zwrotem romantycznym ku poezjom Wschodu (orientalizm) powstał zbiór liryk Goethego p. t. *Westöstlicher Divan* („divan” oznacza po arabsku zbiór poezyj — antologię). Tematy czerpie Goethe głównie z poezji perskiej i naśladuje jej formy metryczne.

Z twórczości dramatycznej Goethego wspomnieć należy o klasycznej zakrojonej tragedji p. t. *Iphigenie auf Tauris* (Ifigenja w Taurydzie, 1787), będącej przetworzeniem starożytnego mitu o Ifigenji i Orestesie — o *Egmontcie* (1787), dramacie, którego treść zaczerpnięta jest z dziejów walk Niderlandów z Hiszpanją za czasów Filipa II. Trzecim wreszcie utworem dramatycznym z tej epoki jest *Torquato Tasso* (1789); przedstawione tu są nieszczęśliwe dzieje poety włoskiego z w. XVI, którego sam Goethe nazwał „Werterem podniesionym do potęgi”, mając na myśli bohatera swego dawniejszego utworu p. t. *Cierpienia młodego Wertera*.

Koroną całej twórczości Goethego jest tragedia p. t. *Faust*, której część I ukazała się w r. 1808, część II zaś wykończona została w r. 1831, na krótko przed śmiercią. Legenda o Fauście (jak się zdaje postaci historycznej z końca w. XV i początku XVI) znana była Goethemu od dzieciństwa i pociągała wcześniej jego wyobraźnię; nad dziełem swoim pracował z przerwami od r. 1772 — jest to więc dosłownie dzieło jego życia. Jest niem również w znaczeniu przenośnem, gdyż złożył tu wszystkie skarby swego potężnego ducha, przedstawił życie ludzkie w wszechstronnym i przykuwającym siłą i plastyką obrazie, dał historję ducha ludzkiego w jego wiecznem i niezmożonem dążeniu do rozwoju i potęgi. Stał się przez to wyrazicielem nietylko swojej epoki, ale wszechludzkich tęsknot i dążeń; dla nowego pokolenia romantycznego stworzył prototyp dramatu fantastycznego, w którym łączą się pierwiastki realistyczne z fantastycznymi, gdzie występują ludzie oraz potęgi nadziemskie i piekielne, elementy starożytne i nowoczesne. Faust wywarł też ogromny wpływ na literaturę europejską w. XIX.

Ponieważ „Faust” w oryginale jest za trudny do czytania, należy poznać przynajmniej I-szą część w przekładzie polskim<sup>1)</sup>, a w analizie zastanowić się nad następującymi kwestjami: 1. Jak przedstawia się nam Faust w pierwszym monologu — jego stan duchowy, dążenia i tęsknoty. 2. Wątek dramatyczny I części i jego sprawa główna. 3. Rola Mefistofelesa w rozwoju akcji. 4. Postać Małgorzaty; — postaci podrzędne: Marta, Walenty, brat Małgorzaty, Wagner i t. p. 5. Świat nadziemski i jego znaczenie; — czem jest w dramacie „Prolog w niebie”, jakie znaczenie ma „Noc Walpurgi”. 6. Poszczególne momenty rozwoju akcji, jej punkt szczytowy i ka-

---

<sup>1)</sup> Przekładów istnieje kilka, żaden jednak nie stoi na wysokości zadania; najlepszy z nich jest przekład Wł. Kościelskiego (Warszawa, 1926, Biblioteka Polska).



tastrofa. 7. Kompozycja poematu dramatycznego; — czem różni się od dramatu klasycznego; — w czem zbliża się do Szekspira; — akcja ciągła czy przerywana; — rozmiary i znaczenie epizodów. 8. W których scenach największe napięcie dramatyczne; — które najbardziej nas wzruszają. 9. Jak scharakteryzujemy ten pierwszy etap życia Fausta? czy znalazł to, czego szukał? — na czem polega jego tragedia? Nie zapominajmy przytem, że mamy tu do czynienia tylko z pierwszą częścią poematu i że w drugiej Faust dochodzi zwolna do celu i umiera, jako dobroczyńca ludzkości.

\*

\*

\*

Twórczość Schillera od czasów wydania *Don Karlosa* (ob. Część I) aż do śmierci (w r. 1805) nie ujawnia takiej wszechstronności ani tak bliskich związków z romantyzmem, jak twórczość Goethego. Niemniej jednak Schiller dał w tym okresie szereg arcydzieł (szczególnie w dramacie), które wywarły wpływ na późniejszy rozwój literatury europejskiej; co się zaś tyczy ruchu romantycznego, to wchodzi tu głównie w rachubę jego rozprawa *Über naive und sentimentalische Dichtung* (O poezji naiwnej i sentimentalnej). W rozprawie tej ustala Schiller dwa zasadnicze typy poetów: naiwnych, t. j. takich, którzy utożsamiają się z rzeczywistością, lubując się w niej, starają się oddać ją możliwie obiektywnie w swoich utworach — i sentimentalnych, t. j. takich, którzy się od rzeczywistości oddalają, odczuwają ją jako obcą, niezgodną z ich ideałami; stąd w dziełach ich niema utożsamiania się z przedmiotem, lecz panuje podmiotowość, subiektywizm. Poezję starożytną uważał Schiller za naiwną, poezję nowożytną za sentimentalną. Teoria ta była przyjęta, rozwinięta i uzupełniona przez teoretyków romantyzmu niemieckiego.

W balladach traktuje Schiller rozmaite tematy, zaczerpnięte zarówno ze starożytności, jak z średniowiecza, a więc: zawiesz bogów, którzy nie pozwalają człowiekowi być całkowicie szczęśliwym (*Der Ring des Polykrates* — Pierścień Polykratesa) — opieka, jaką otaczają bogowie poetów i mszczą się za ich śmierć (*Die Kraniche des Ibykus* — Żórawie Ibykusa) — pochwała przyjaźni, która pokonywa wszelkie przeszkody (*Die Bürgschaft* — Poręka). W balladzie *Der Handschuh* (Rękawiczka) przedstawia Schiller obrażoną dumę męską, która skłania rycerza do zerwania z kochanką bez serca; w *Der Gang nach dem Eisenhammer* (Kuznia) cudowne uratowanie się młodego giermka od śmierci dzięki pobożności; — w *Hero und Leander* smutne dzieje dwojga kochanków; — w *Der Kampf mit dem Drachen* (Walka z smokiem) zwycięstwo ducha ludzkiego nad potwornym smokiem i jeszcze większe zwycięstwo człowieka nad samym sobą.

Najznakomitszymi dziełami Schillera z ostatniej epoki są jego dramaty. Należą tu: trylogja o Wallensteinie (1799), składająca się z prologu p. t. *Wallensteins Lager* (Obóz Wallensteina) i dwóch dramatów: *Die*



*Piccolomini* i *Wallensteins Tod* (Śmierć Wallensteina). Treścią jej są dzieje bohatera wojny trzydziestoletniej, przedstawione na szerokim tle historyczno-kulturalnym. W następnym roku (1800) wydaje Schiller tragedję p. t. *Marja Stuart*, poświęconą losom nieszczęśliwej i godnej współczucia (w przedstawieniu poety) królowej szkockiej. Trzecią z rzędu jest „romantyczna tragedja” (jak ją nazwał Schiller) *Die Jungfrau von Orleans* (Dziewica orleańska, 1801), przedstawiająca znaną historję świętej dziewicy z XV wieku. W r. 1803 pisze Schiller tragedję w stylu klasycznym: *Die Braut von Messina* (Naręczona z Messyny); traktuje w niej znany w starożytności motyw wrogich sobie braci, którzy tutaj, przez fatalny zbieg okoliczności, zakochali się (nie wiedząc o tem) we własne siostrze; jeden z nich ginie w walce bratobójczej, drugi odbiera sobie życie. Ostatnim wielkim dramatem Schillera jest *Wilhelm Tell* (1804), mający za przedmiot walkę Szwajcarów o wolność w wieku XIV. Niewykończonym pozostał dramat p. t. *Demetrius*, ciekawy dla nas z tego względu, że treścią jego jest sprawa Dymitra Samozwańca z XVII wieku, a ekspozycja sztuki przedstawia barwny obraz sejm u polskiego, przed którym zjawia się Dymitr z prośbą o pomoc.

Dramaty Schillera odznaczają się naogół świetnie postawionemi typami i charakterami dramatycznymi, znakomitem podmalowaniem tła historycznego, dużą intuicją w odczuciu epoki i ludzi, zmysłem dramatycznoscenicznym i wspaniałym językiem poetycznym. Przekonamy się o tem, gdy przeczytamy przynajmniej jeden z wymienionych dramatów, np. *Wilhelma Tella*, i poddamy go dokładniejszemu rozbirowi.

Fabula tego dramatu zaczerpnięta jest z legendarnej historii walk trzech kantonów szwajcarskich (Schwyz, Uri i Unterwalden) z księciem austriackim, Albrechtem. O walkach tych, o samej postaci Tella (której historyczność podawana jest dzisiaj w wątpliwość) i o jego czynie dowiedział się Schiller z kronikarzy szwajcarskich XV wieku. Te dane, przez pół historyczne, przez pół legendarne, poeta uzupełnił fantazją twórczą i związał w szereg wypadków.

Przy rozbirowie *Wilhelma Tella* należałoby zastanowić się nad następującemi kwestjami: 1. Bohater dramatu, jego życie przed rozpoczęciem akcji, jego stosunek do poczynąń rodaków; — co skłania go do zabicia Gesslera; — jakie ogólnonarodowe znaczenie posiada ten czyn; — czem różni się on od zabójstwa, dokonanego przez Jana Parrycydę. 2. Oprócz Tella bohaterem dramatu jest cały lud szwajcarski; — jego przedstawiciele. 3. Na czem polega konflikt dramatyczny; — jak jest przeprowadzony i rozwiązany. 4. Jakie sprawy składają się na wątek dramatyczny? (zwrócić uwagę na sprzysiężenie kantonów — sprawę Tella oraz sprawę Attinghausena i jego rodziny); — o ile sprawy te łączą się ze sobą. 5. Kwestja budowy dramatu: zwarta czy luźna? 6. Idea główna dramatu i jej znaczenie. Trzeba przytem wiedzieć, że znaczenie to polegało nie tylko na ogólnoludzkiej wartości idei walki z przemocą i solidarności uciśnionych — ale



również i na tem, że w epoce przewagi Napoleona, poniżenia i rozdrobnienia Niemiec Schiller dał swoim rodakom przykuwający obraz bohaterstwa narodowego i poświęcenia i wzywał ich do jedności plemiennej.

### *Szkoła romantyczna niemiecka.*

25/10.31  
Zdawierendawna nazywano „romantycznym” coś, co jest niezwykle, fantastyczne, co stoi w przeciwieństwie do prozaicznej rzeczywistości, co wybiega poza realny byt. Mówiono np: o romantycznym krajobrazie (t. j. melancholijnym lub dzikim), o romantycznych wiekach średnich, o romantycznej fantazji i t. p. Sam wyraz wywodzi się od utworów, napisanych w języku romańskim, od romanów albo romansów (dziś jeszcze mówimy o „romansowych” przygodach). Cofnąwszy się jeszcze dalej, możnaby wyraz ten wywieść od *Roma* — *lingua romana*, co oznaczało język ludowy, który był zawiązkiem późniejszych języków romańskich.

Już w literaturze w. XVIII (a nawet i wcześniej) używane były te terminy w powyżej wyłuszczone, popularnem znaczeniu. Ale dopiero na początku wieku XIX powstała w Niemczech szkoła literacka, która, przyjmawszy nazwę romantycznej, stworzyła nową teorię i nowy prąd literacki. Prąd ten spokrewniony był z epoką *Sturm und Drang*, wiele zawdzięczał także neoklasycyzmowi Goethego i Schillera, ale w teoriach swoich i w poezji poszedł znacznie dalej i w wielu zasadniczych kwestjach przeciwstawiał się swoim poprzednikom.

Romantyzm niemiecki przedstawia tak wielką rozmaitość zjawisk, że tylko bardzo ogólnie i z zastrzeżeniami mówić można o cechach wspólnych wszystkim jego twórcom. Pomimo to istnieje jednak pewna wspólna podstawa, pewne wspólne rysy poglądu na świat, człowieka i sztukę, które łączą poszczególnych teoretyków i twórców romantycznych. Najwybitniejszymi z nich są dwaj krytycy literaccy, bracia *Schleglowie* (Friedrich i August Wilhelm) oraz dwaj poeci: *Novalis* i *Tieck*. Dużą rolę w utworzeniu teorii romantycznej odegrała również niemiecka filozofja idealistyczna (Kant, Fichte, Schelling, Schleiermacher).

Romantyczny pogląd na świat wychodzi z założenia, że prawdziwie wartościową rzeczywistością jest jedynie świat ducha. To też typowy romantyk w zasadzie odwraca się od świata materialnego, żywołem jego są zaświaty, kraina nieskończoności. Do niej tęskni, do niej się wyrывa, nie mogąc na świecie znaleźć zaspokojenia swoich ideałów i pragnień. Rodzi to niechęć do świata, pesymizm, samotnictwo. Świat rzeczywisty albo nie obchodzi takiego człowieka zupełnie, albo jest mu wrogiem nienawistnym, którego zwalczyć trzeba. Ten idealistyczny punkt widzenia jest dla romantyki znamieny i pociąga za sobą dalsze konsekwencje. Prowadzi mianowicie do krańcowego indywidualizmu, do uważania jednostki za ośrodek wszechświata, jej spraw wewnętrznych, przeżyć i t. p. za najważniejsze i najistotniejsze w wszechświecie. Wzmağa to,



oczywiście, potęgę twórczą jednostki i jej siłę duchową, ale doprowadza też często do skrajności, do pojęcia niczem nieograniczonej swobody, do t. zw. solipsyzmu, t. j. poglądu, że jedyną konkretną rzeczywistością jest jednostka i jej myśl, cały zaś świat poza nią nie ma żadnego realnego bytu. Inną odmianą krańcowego indywidualizmu jest znany w romantyce niemieckiej magiczny idealizm, którego wyznawcą był Novalis, a którego cechą charakterystyczną była wiara w nieograniczoną potęgę człowieka, który może zyskać taką moc nad przyrodą, że stanie się od niej niezależnym, będzie dokonywał cudów, umierał, kiedy zechce i t. p.

Również w związku z indywidualizmem i idealizmem powstaje nowa etyka ludzi wyższych i wyniesionych ponad świat. Z pogardy dla świata rodzi się pogarda dla jego urządzeń, mniemań, pojęć moralnych. Ludzie wyjątkowi, osobistości genialne stwarzają sobie swoje własne, nowe normy etyczne, łamią przesady ludzi przeciętnych, walczą z małomieszczaństwem i filisterstwem.

Podobnie zmienia się także pojęcie poety, genjusza, jego roli i znaczenia. Nie jest to już teraz klasycystyczny rymopis, pragnący łączyć „piękne z pożytecznym” — niezupełnie też genjusz z epoki „burzy i naporu”, tworzący nieświadomie, jakby w śnie. W miejsce tego występuje pojęcie genjusza opanowanego, świadomego swych środków, umiającego wznieść się ponad siebie i ponad swoje dzieło poetyckie. Ta możność wznoszenia się ponad siebie i swój utwór i krytycznego odnoszenia się doń nazywała się ironją romantyczną. Niemniej przeto poeta nie przestaje być instrumentem, na którym jakaś wyższa istota wygrywa swe boskie melodie.

Tu dotykamy kwestji zadań, treści i formy poezji romantycznej. Friedrich Schlegel nazwał ją „progresywną poezją uniwersalną”, rozumiejąc przez „uniwersalność” łączenie w sobie poszczególnych rodzajów poezji, zacieranie granic i różnic pomiędzy gatunkami literackimi. Uważał, że w takiej poezji wyraża się romantyczna, wieczna, nieukojoną tęsknota, wyrażają się tajemnice otaczającego nas wszechświata; poezja bowiem powołana jest właśnie do zgłębienia i rozjaśnienia tych tajemnic — ona tylko na skrzydłach ekstazy i natchnienia dotrzeć zdoła do głębin zagadki bytu, ujrzeć ją i wypowiedzieć. Tym sposobem poezja obejmuje funkcje filozofji i utożsamia się z nią. Często też poeta uważany jest za pośrednika pomiędzy najwyższą Istotą a ludźmi. Do tej najwyższej Istoty, do Boga, wznosi się poeta romantyczny, ożywiony uczuciem religijnem tak silnem, że przechodzącem w mistycyzm. Tak samo bowiem jak nową etykę, tak samo i nową religję tworzy sobie romantyzm, religję opartą na chrześcijaństwie, silnie ciążącą ku katolicyzmowi (niektórzy protestanci wśród pisarzy romantycznych przechodzą na katolicyzm), a przepojoną tęskną miłością do wieczności, do śmierci nawet, z którą Chrystus dopiero świat pogodził i nauczył ludzi umierać radośnie.

Uczucia miłości do Boga i tęsknoty do zaświatów pozwalają człowie-



kowi wzniesić się do nieskończoności. Ta miłość duchowa, ekstazyjna, zachwycona zostaje również przeniesiona na dziedzinę erotyczną — i tu jest źródło t. zw. teorii miłości romantycznej, której echo znajdujemy we wszystkich literaturach europejskich. Miłość mężczyzny i kobiety — w rozumieniu romantyzmu — nie jest zwyczajnem ziemskiem uczuciem; nabiera ona ogromnej wagi w życiu ludzkim, zostaje uduchowiona i przebóstwiona niemal i związana z najszczytniejszymi dążeniami ducha. Nie dziw więc, że kochankowie romantyczni uważają się za przeznaczonych sobie zgóry przez Boga i że wszelkie przeszkody, stawiane na ich drodze, pojmują jako zbrodnię przeciwko prawom Bożym.

Oto jest świat poezji romantycznej. Do wymienionych powyżej cech dołączają się inne, mniej lub więcej ściśle z nimi związane, wszystkie bowiem pochodzą ze wspólnego źródła. W związku z filozofią natury Schellinga bierze początek dążenie do stworzenia nowej mitologii przez świądome ożywianie i antropomorfizowanie (uczłowieczanie) przyrody. W poszukiwaniu środków pomocniczych dla wyrażenia swoich tęsknot i dążeń zwraca się romantyka niemiecka do literatur Wschodu. „Na Wschodzie należy nam szukać najwyższej romantyczności” — brzni hasło Fr. Schlegla. Poezja niemiecka zabarwia się orientalizmem (głównie tematami indyjskimi i perskimi), co wywołuje analogiczny prąd w romantyzmie innych krajów Europy. Podobnie jest ze zwrotem do przeszłości narodowej, do średniowiecza niemieckiego i poezji ludowej (co obserwowaliśmy już w preromantyzmie) — z wzmożeniem się zmysłu historycznego (zasługi Herdera) i narodowego, co u niektórych autorów przeradza się w wyraźną formę mesjanizmu (Niemcy, jako naród wybrany, mający specjalną misję kulturalną do wypełnienia).

Co się tyczy formy poezji, to romantycy wychodzą z założenia organicznej jedności dzieła sztuki. Oznacza to, że dzieło sztuki stanowić powinno zamkniętą w sobie, organiczną całość, że wszystkie, nawet różnolite jego cechy i pierwiastki powinny się łączyć w wewnętrznej jedności nastroju, uczucia, myśli. Rzecz oczywista, że nie chodzi tu o klasyczną jedność rodzaju literackiego. Pod tym względem bowiem romantyzm pozostawia twórcy zupełną swobodę. Forma artystyczna nie może być określana przez żadne z zewnątrz narzucone prawa, zależy ona wyłącznie od woli twórcy, od jego zamiarów artystycznych. To stanowisko prowadzi w konsekwencji do całkowitej swobody formy, do zarzucenia wszelkich klasycystycznych działów i klasyfikacji oraz tradycyjnych form literackich. Zasadniczą cechą poezji romantycznej jest luźność formy, zatarcie się granic pomiędzy poszczególnymi rodzajami literackimi, amorfizm (bezszałość). Płynie to zarówno z dążenia do „uniwersalności” (łączenia różnych gatunków poezji), jak i z chęci objęcia w poezji „nieskończoności”, która z natury rzeczy nie da się zamknąć w ściśle określonej, ciasnej formie. Tem stanowiskiem ogólnem tłumaczy się również zamiłowanie romantyków do fragmentaryczności, utworów urwanych, niedokoń-



czonych (zostawiających jakgdyby otwartą perspektywę na nieskończoność), jak również tworzenie całych cykliów (cykliczność), z powodu niemożności wyrażenia nieskończonej idei w jednym utworze.

Że w poezji romantycznej panuje niczem nieograniczona fantazja, to rozumie się samo przez się, zważywszy, że poeta romantyczny nie chce mieć nic wspólnego ze światem realnych przedmiotów i form, lecz tworzy sobie zupełnie nowy świat. „Romantyzmem jest to — powiada Fr. Schlegel — co nam przedstawia treść sentymentalną w formie fantastycznej”. Panuje w tej poezji również symbolika, gdyż, według wyrażenia W. Schlegla, „piękno jest symbolicznym przedstawieniem nieskończoności”. Wyraża się to szczególnie charakterystycznie w stosunku do przyrody: krajobrazy nie są traktowane jako otoczenie człowieka, jako tło dla niego — lecz są symbolami stanów uczuciowych poety. Wszystko zaś spowite jest tajemniczością i nastrojowością często posępną i melancholijną.

Uniwersalność poezji romantycznej obejmuje nie tylko poszczególne gatunki literackie — ale stara się złączyć w sobie również rozmaite rodzaje sztuk, szczególnie malarstwo i muzykę. Stąd dążność do operowania efektami barwnymi, kolorystycznymi i dźwiękowymi. Według W. Schlegla cała sztuka nowożytna skłania się ku malowniczości, podczas gdy starożytna wyrażała się głównie w plastyce. Muzyka zaś jest — w opinii romantyków — sztuką najbardziej zdolną do wyrażania nieskończoności i odgrywa w ich życiu duchowym i twórczości doniosłą rolę.

Dążenie do zupełnej swobody i niezależności twórczego ducha odbiło się również na rytmice i rymach romantyki. I tu zarzucono dokładność i ścisłość klasyczną, kierując się tylko zamierzeniami artystycznymi twórcy. Rytm i rym kształtują się swobodnie, wykazują ogromną różnorodność i bogactwo form i odcieni, poszczególne formy rytmiczne przeplatają się i zmieniają, już nie tylko ze zwrotki na zwrotkę, ale nawet z wiersza na wiersz.

Tak przedstawia się w ogólnym zarysie „teoria” romantyzmu. Złożyły się na nią zarówno prace filozofów i krytyków, jak i utwory poetów romantycznych. Wśród tych ostatnich rozróżniamy pewne grupy i rodzaje i zobaczymy, w jaki to sposób niemiecka poezja romantyczna realizuje swoje postulaty teoretyczne.

Mamy więc naprzód zainteresowanie się poezją ludową, zbieranie i wydawanie starych pieśni niemieckich, naśladowanie tonu ludowego w poezji. Achim von Arnim i Clemens Brentano wydają zbiór takich pieśni p. t. *Des Knaben Wunderhorn* (Cudowny róg chłopięcy) i wywołują ten duży ruch literacki, zwłaszcza wśród młodszego pokolenia romantyków.

Twórczość balladowa, którą poznaliśmy już u Bürgera, Goethego i Schillera, rozwija się w dalszym ciągu w okresie romantycznym, choć w innym nieco kierunku; zabarwia się ona mocno oryentalizmem i wogóle egzotyzyzm, choć czerpie również obficie z poezji ludowej i przeszłości niemieckiej. Należą tu głównie młodszy pisarze, nie objęci, ściśle wzięwszy,



„szkołą romantyczną“, ale spokrewnieni z nią pod wielu względami (Uhland, Rückert, Platen, Chamisso). Ale i starszy romantyk, Tieck, wydaje *Volksmärchen* (Baśnie ludowe) i *Romantische Dichtungen* (Poematy romantyczne), w których obok elementu ludowego występuje średniowiecze niemieckie. Podobne tendencje (zwrot do przeszłości) zaznaczają się również w dramatach i powieściach Tiecka, a Novalis w powieści swej p. t. *Heinrich von Ofterdingen* idealizuje wprost przeszłość niemiecką. Dramat historyczny ma najwybitniejszego przedstawiciela w osobie Henryka Kleista (*Hermannsschlacht, Prinz von Homburg*).

Bojowa strona romantyki niemieckiej ujawnia się w licznych satyrach, parodiach, fragmentach, aforyzmach, polemikach i t. p. Piszą je bracia Schległowie, Novalis, Tieck. Ten ostatni np. w utworze dramatycznym p. t. *Der gestiefelte Kater* (Kot w butach) wykpiwa wszystko i wszystkich: racjonalistów, klasyków, literaturę współczesną, szczególnie zaś „filiistrów“; nie oszczędza nawet i romantyków; podobnie postępuje w burleskach dramatycznych, pisanych na wzór Arystofanesa.

Ten satyryczno-drwiący ton niektórych utworów romantycznych pozostaje w pewnym związku z teorią ironji romantycznej, o której mówiliśmy powyżej. Ujawnia się ona również w inny sposób, a mianowicie w umyślnem rozpraszaniu iluzji i psuciu nastroju artystycznego. Już Jean Paul (Friedrich Richter), pisarz silnie zbliżony do romantyków, używał chętnie tego środka w powieściach przez wysuwanie naprzód swojej osoby, wtrącanie swoich uwag, przeplatanie toku opowiadania osobistymi dygresjami i wyznaniem. Do szczytu, a nawet i przesady doszedł ten środek w romantycznej komedji, a Fr. Schlegel uważał umyślne psucie iluzji dramatycznej za jedno z jej istotnych zadań. Wzorem był tu także *Kot w butach* Tiecka.

Cechy romantyzmu niemieckiego, które określiliśmy powyżej jako tęsknotę do nieskończoności, mistyczną religijność, skrajny indywidualizm i idealizm, występują najwyraźniej w twórczości Novalisa (pseudonim Fryderyka Hardenberga). Jego *Geistliche Lieder* (Pieśni duchowe) są spowiedzią duszy, stęsknionej ku wieczności, duszy nawskroś religijnej, odczuwającej w sobie obecność Boga, uwielbiającej Chrystusa.

W *Hymnen an die Nacht* (Hymny do nocy), napisanych z powodu ciężkiego ciosu (śmierć narzeczonej), ujawnia się również nastrój mistyczny w połączeniu z głębokiem cierpieniem osobistem. Lekarstwo na to cierpienie znajduje poeta w wierze w nieskończoność i życie przyszłe. Śmierci nie boi się — owszem, pragnie jej i tęskni do niej, gdyż ona otwiera mu bramę wieczności. We wzmiankowanej już powieści *Heinrich von Ofterdingen* przedstawia Novalis stopniowe wznoszenie się człowieka ponad świat materialny, oswabdzanie się z więzów życia ziemskiego.

W baśniach Tiecka znajdujemy znowu silnie wyrażoną inną tęsknotę romantyczną: tęsknotę do prawdy, do zgłębienia tajemnic nadprzyrodzonych.



Prowadzi ona do zagłębiania się w przyrodę, do odtwarzania jej grozy, podsłuchiwania jej głosów, do zaludniania jej upiorami, elfami, nimfami, do zatracania się w czarodziejskim szumie lasów i wód.

Dramat romantyczny (głównie Tiecka) porusza również wiele z zaznaczonych powyżej zagadnień filozoficznych i życiowych. Poza tem charakterystycznym jego znamieniem jest luźność budowy, niedbałość o ścisłą formę dramatyczną, niesceniczność, wynikająca z ogólnego postulatu romantycznego łączenia w utworze wszystkich rodzajów poezji, z niechęcią do wszelkich ograniczeń i wymagań formalnych, z przekonania, że i w dramacie rzeczą najważniejszą jest nie kompozycja i budowa, lecz przedstawienie całego okresu życia i niezgłębionych zagadek bytu.

### Romantyzm w Anglii.

Wiemy już ze Wstępu do części I, w jaki sposób zaczęła się w Anglii reakcja przeciwko klasycyzmowi i jacy byli poprzednicy romantyzmu. Teraz zajmujemy się poetami, którzy ten ruch romantyczny doprowadzili do szczytu rozwoju i są istotnymi jego przedstawicielami.

Najwybitniejszym z nich był lord Byron (1788 — 1824), poeta, który wywarł olbrzymi wpływ na europejską literaturę romantyczną, stworzył w niej specjalny odcień, zwany byronizmem, wywołał niebywałe uwielbienie wśród młodego pokolenia pisarzy, a wślad za tem mnóstwo naśladownictw. Najważniejszymi jego dziełami są powieści poetyckie: *Wędrówki Childe-Harolda*, *Giaur*, *Narieczona z Abydos*, *Korsarz*, *Lara*, *Oblężenie Koryntu*, *Paryzyna*, *Wieżień Chillonu*, *Don Juan* i poematy dramatyczne: *Manfred* i *Kain*.

Adam Mickiewicz w *Wykładach o literaturze słowiańskiej* w ten sposób charakteryzuje twórczość Byrona i jej znaczenie:

„Byron rozpoczyna erę poezji nowej. On pierwszy pokazał ludziom, że poezja nie jest częścią rozrywką, że nie dość tu życzeń i słów, że trzeba samemu tak żyć, jak się pisze. Człowiek ten bogaty, wychowany w kraju arystokratycznym, rzucił parlament i ojczyznę, żeby służyć sprawie greckiej. To mocne uczucie potrzeby spoetyzowania swego życia, zbliżenia ideału do rzeczywistości stanowi całą wartość poetycką Byrona... Miał on tak wielką siłę, że dawał ją czuć w kilku słowach, że tych kilka słów mogło potrącać, obudzać dusze, odkrywać im, czem były... Ta poezja dotyka jedną stronę filozofji, drugą życia rzeczywistego... W nikim bardziej jak w nim nie widać tych męczarni anormalnego bytu na przejściu między wiekiem XVIII a XIX, tych błagań się bez celu, tych pragnień czegoś nadzwyczajnego, tych tęsknot za przyszłością nieznaną. Wszystko, co dręczyło umysły, co odbywało się w duszach młodzieży naszego pokolenia, Byron oddał wiernie w pismach swoich i w swoim życiu... Mamy to przekonanie, że ci tylko zo-



stali powołani do posunięcia się naprzód w pochodzie literackim naszego wieku, którzy pojęli, co było istotnie potężnem, prawdziwym, rzetelnem i głębokiem w Byronie...”

W charakterystyce powyższej mamy zaznaczone wszystkie niemal zasadnicze cechy poezji Byrona: umiłowanie wolności i walka o nią na różnych polach, zarówno stosunków społecznych, jak i politycznych (walki greckie o niepodległość) — potrzebę wcielania poezji w życie, siłę słowa poetyckiego, poruszanie w poezji zagadnień „filozoficznych i życiowych” i wyrażanie w niej psychiki młodego pokolenia (męczarnie, błakania się, tęsknoty, pragnienia). Do tego dodać należy niespokojny, burzliwy temperament Byrona, skłonność do pesymizmu i pogardę dla ludzi, buntowanie się przeciwko wszelkim więzom, lubowanie się w ciemnych, ponurych stronach życia, w postaciach groźnych, tajemniczych, rozdartych cierpieniem, pożera-nych melancholją, często przestępczych i zbrodniczych. W dziełach jego panuje skrajny subiektywizm, bohaterem wszystkich swoich utworów jest właściwie on sam pod różnemi postaciami. Forma jego utworów odpowiada zupełnie romantycznemu postulatowi swobody, luźności, a nawet kapryśności — nie liczy się on z żadnemi innemi przepisami, tylko ze swojemi własnymi potrzebami artystycznymi. Ta niedbałość o formę ujawnia się również w jego stylu, języku i rytmice.

Dla wyrobienia sobie pewnego wyobrażenia o twórczości Byrona należy przeczytać przynajmniej dwie powieści poetyckie, np. *Giaura* i *Korsarza*<sup>1)</sup>. Po przeczytaniu *Giaura* w przekładzie Mickiewicza spróbujmy naprzód zdać sobie sprawę z samej fabuły poematu. W jaki sposób rozwija się ona? Czy wypadki następują chronologicznie, jeden po drugim, wynikają z siebie logicznie i jasno? Czy w ciągu czytania zawsze wiedzieliśmy dobrze, o co chodzi, jakie znaczenie ma dany obraz, czy wypadek i jaki jest jego związek z poprzedzającemi wypadkami? Kiedy dopiero wyjaśniają się nasze wątpliwości? (i czy wszystkie?). Zobaczmy dalej, kiedy i w jaki sposób poeta przerywa akcję poematu refleksjami i wynurzeniami lirycznymi — (np. ustępy, zaczynające się od słów: „Jak król motylów za wiosny powrotem”... i „Dusza, brzemenna zbrodni swych ciężarem...” — a także apostrofa do Grecji na początku); — w ten sposób zdobędziemy już dane do charakterystyki kompozycji byronowskiej (tajemniczość, zagadkowość, przerywanie toku opowiadania, luki w fabule, luźność budowy, fragmentaryczność i t. p.). Spróbujmy zdać sobie sprawę, jakie efekty osiąga Byron tą swoją metodą kompozycyjną; — czy zaciekawia czytelnika, potęguje wrażenie, otacza swych bohaterów aureolą jakiejś niezwykłości i głębi? Scharakteryzujemy główne postaci, występujące w poemacie, sprawy, jakie się dzieją pomiędzy niemi, tło, na którem występują. Jakie zasadnicze rysy cha-

---

<sup>1)</sup> Mamy je w przekładzie polskim, wydanym przez prof. A. Tretiaka (Byron: Powieści poetyckie, Biblioteka Narodowa, serja II, nr. 34).



rakteru ujawnia Giaur podczas swojej spowiedzi? Jaki nastrój panuje w poemacie?

W podobny sposób zanalizujmy *Korsarza*. W samym poemacie mamy obfity materiał do charakterystyki wewnętrznej bohatera (Pieśń I, ustęp 2, 8, 9 i t. d.), jego skomplikowanej psychiki, jego stosunku do świata, do towarzyszy, do Medory, połączenia w nim cech odwagi, bohaterstwa, siły ducha, rycerskości (uwolnienie Gulnary) z instynktami okrucieństwa i zbrodni. Ale i tutaj jest pewna tajemniczość — nie wiemy nic o przeszłości Konrada, ani o powodach, które go skłoniły do zostania korsarzem. O ile tajemniczość przejawia się również w akcji poematu? Czy jest ona większa lub mniejsza, niż w *Giaurze*? Czem budowa poematu zbliżona jest do poprzedniej powieści, a czym się od niej różni? (Zwróćmy uwagę na rozwijanie akcji, stopień zagadkowości i fragmentaryczności, ilość wkładek lirycznych i t. p.). Scharakteryzujmy porównawczo postać Medory i Gulnary. Czy w postępowaniu tej ostatniej wszystko wydaje nam się jasne i logiczne? A w postępowaniu Konrada? (jaki był np. cel udania się w przebraniu derwisza do pałacu wroga?). Zwróćmy wreszcie uwagę na to, że poeta pokrywa zupełnem milczeniem dalsze losy Konrada i Gulnary i w ten sposób jakby urywa nagle poemat.

Drugim wybitnym poetą angielskim tej doby jest Percy Bysshe Shelley (1792 — 1822). W twórczości jego brzmią silnymi i nowymi tonami humanitarno-wolnościowe idee wieku oraz metafizyczne, nadziemskie porywy i tęsknoty. Z Byronem łączy go umiłowanie wolności, bezwzględna walka z wszelką formą przemocy i tyraństwa, ale różni odeń głębsze ujęcie tych zagadnień, większe uduchowienie, żywsza i silniejsza miłość ludzkości, większy pociąg ku zagadnieniom, dotyczącym istoty bytu, panteistyczne przywiązanie do przyrody. I forma jego utworów jest inna: odznacza się nieporównaną melodyjnością wiersza, wyszukany artyzm stylu i języka, nieślabnącem natchnieniem. Ideałem jego jest *królestwo ducha*, w którym panuje piękno i miłość. Do służby temu ideałowi wzywa świat cały, w imię tego ideału zwalcza zło na świecie. Demokratyczne i wolnościowe ideały podnosi na tę przeduchowioną, metafizyczną wysokość.

Już w młodzieńczym jego poemacie *Queen Mab* (Królowa wrózek) pobrzmiwają te tony wysokie, choć wypełnia go głównie gwałtowny bunt przeciwko wszelkim dogmatom religijnym, politycznym, społecznym. W drugim poemacie podobnego typu *The Revolt of Islam* (Bunt islamu) przedstawiona jest rewolucja francuska i jej upadek. Nie chodzi tu jednak wyłącznie o ten fakt historyczny. Wypadki opisywane są właściwie symbolami odwiecznej walki dobra i zła na świecie; choć zło triumfuje chwilowo, poeta wierzy w ostateczne zwycięstwo dobra. Bardziej subiektywny i osobisty charakter nosi *Alastor*, rzecz o młodym poecie, owładniętym przez ducha samotności (Alastora), tęskniącym do świata piękna i ducha i nie mogącym go znaleźć wśród otaczającej rzeczywistości.

Koroną twórczości Shelley'a jest dramat liryczny, p. t. *Prometeusz uwolniony*. Wyraża się tu najsilniej i najpiękniej wiara poety w ostateczne



udoskonalenie się ludzkości, w zwycięstwo ducha i w nastanie „złotego wieku”. Mityczny Prometeusz zostaje uwolniony z więzów i łączy się z swoją ukochaną, Azją; następuje nie tylko dla nich, ale dla całej ludzkości okres harmonii, piękna i szczęścia. Cała przyroda bierze w tem udział, śpiewając nieporównanej piękności hymny na cześć oswobodziciela świata.

W dziedzinie dramatycznej dał Shelley tragedję p. t. *Cenci*, zaczerpniętą ze strasznych dziejów rodziny Cencich, które natchnęły również Słowackiego.

W innym świecie duchowym, niż Shelley, żył i tworzył John Keats (1796—1821). Był to wyłącznie i jedynie świat piękna artystycznego. Słynną swoją *Odę do greckiej wazy* (*Ode on a Grecian Urn*) kończy Keats aforyzmem, stanowiącym wyznanie jego wiary poetyckiej: „Piękno jest prawdą — prawda pięknem — oto wszystko, co trzeba wiedzieć”. Nie chodzi tu o duchowe, metafizyczne piękno Shelley’a, które, jak wiemy, obejmuje cały świat i jego dążenie do doskonałości, ale o piękno zmysłowe, piękno form artystycznych, kolorów i dźwięków. Estetyzm, wyniesienie sztuki ponad życie, wiara w władztwo piękna nad marnościami i nędzą rzeczywistości ziemskiej — stanowią istotę twórczości Keatsa. W związku z tem pozostają jego poglądy na wysoką wartość zawodu poetyckiego, przekonanie, że poeta jest narzędziem muzycznym, na którym gra natchnienie, pochodzące z wyższych sfer i owładające duszą twórcy. Podobnie wysokie mniemanie o sztuce i poecie mieliśmy już w romantyzmie niemieckim, choć tam inny był punkt wyjścia i inne wnioski.

Z utworów Keatsa, oprócz powyższej ody, wspomnieć trzeba poemat p. t. *Endymion*, w którym znany mit o miłości Diany do pasterza Endymiona opracowany jest i uzupełniony szeregiem epizodów, stworzonych przez fantazję poety. Pod względem treściowym dość ubogi, poemat ten zawiera pierwszorzędne wartości artystyczne. Również z dziedziny mitologii zaczerpnięty jest temat do poematu (niedokończonego) p. t. *Hyperion*. Treścią jego są dzieje walki pomiędzy młodszem pokoleniem bogów a tytanami. W drobniejszych utworach, jak *Izabella*, *Lamia*, *Wigilja św. Agnieszki*, dotykał Keats takich motywów „romantycznych”, jak mistyczne związki z duchami, kult umarłych, cuda, przemiana żmii w kobietę i t. p.

Wkońcu należy się jeszcze wzmianka poecie irlandzkiemu Thomasowi Moore, który zyskał wielką sławę swojemi *Melodjami irlandzkimi*; jest to zbiór utworów lirycznych, utrzymanych w tonie ludowych pieśni irlandzkich, o bogatej i urozmaiconej rytmicie. Innym wybitnym poematem Moore’a jest *Lalla Rookh*; zawiera cztery opowiadania, zaczerpnięte z baśni wschodnich; ramą, okalającą te opowieści, jest historia o indyjskiej księżniczce Lalla Rookh, której narzeczony, przebrany za śpiewaka, owe baśni opowiada. Mają one duży urok poetycki, a w swoim czasie były wśród młodego pokolenia bardzo popularne dzięki swemu charakterowi orientalistycznemu.



## *Romantyzm francuski.*

Ruch romantyczny we Francji posiada wiele cech wspólnych z romantyzmem niemieckim i angielskim. Jak tam, tak i tutaj zaznacza się wzmożona uczuciowość, liryzm, przenikający wszystkie gatunki poezji, wyzwolenie fantazji, pociąg do zagadnień metafizycznych, do zastanawiania się nad zagadkami bytu, przyczyny i celu istnienia, zwrot do średniowiecza — wreszcie propagowanie w poezji haseł demokratycznych i wolnościowych.

Podobnie i w dziedzinie formy poetyckiej odbywa się ciąg dalszy reakcji przeciwko klasycyzmowi, której początki widzieliśmy już w końcu XVIII wieku. Zniesione zostają szranki, ściśle dotychczas oddzielające od siebie poszczególne rodzaje poetyckie — zniesione prawa i przepisy właściwe każdemu poszczególnemu rodzajowi — zniesione pojęcie klasycznego „dobrego smaku”, ograniczające poetę w wyborze tematu i nakładające nań pewne obowiązki co do języka i stylu. Nietrudno spostrzec, że jest w tem echo niemieckiej „Universalpoesie” ze wszystkimi konsekwencjami tego stanowiska estetycznego. Romantyzm niemiecki i angielski wpłynął też wybitnie na ukształtowanie się prądu romantycznego we Francji; wpływ ten jednak padł na grunt, przygotowany już dostatecznie przez poprzednie przekształcenia, dokonane w literaturze francuskiej przez twórczość Rousseau, Chateaubrianda, pani de Staël i innych.

Specjalnie znamienna dla romantyzmu francuskiego jest reforma języka poetyckiego i wiersza, które w okresie klasycyzmu osiągnęły wysoki stopień doskonałości, ale też zaskrzepły i stężały w formach tradycyjnych. Romantyzm burzy te formy; zrywa z pojęciem szlacheckiego i wzniosłego stylu, z wyłączeniem z poezji słów zwyczajnych i pospolitych; przeciwnie, wprowadza do niej język potoczny, ludowy, gwarowy, zarzuca klasyczną, kunsztowną metaforę, aby na jej miejsce wnieść obrazowość; styl abstrakcyjny zastąpiony zostaje konkretnym, zmysłowym, pojęcia oderwane — obrazami; w związku z tem wysuwa się naprzód pierwiastek kolorystyczny (w czem dużą rolę odegrało współczesne malarstwo francuskie). Tak samo wersyfikacja i rytmika zmienia się zasadniczo; wraz z dużą swobodą rytmiczną występuje wyraźnie troska o pierwiastek muzyczny (melodyjność) wiersza.

Czołowemi postaciami romantyzmu francuskiego są: Wiktor Hugo (1802—1885), Alfred de Vigny (1797—1863), Alfred de Musset (1810—1857), Alphonse de Lamartine (1790—1869). Uprawiają oni rozmaite rodzaje poezji: lirykę, epikę, dramat, komedię, powieść, a najwybitniejszy z nich, W. Hugo, tworzy we wszystkich tych rodzajach literackich.

Liryka romantyczna francuska odznacza się dużem bogactwem treści i różnaitością formy. Znajdujemy tu wiele tematów i motywów, znanych nam



już z poezji niemieckiej i angielskiej (nie zawsze jest to objawem wpływu obcego, gdyż podobne utwory powstają często niezależnie od siebie, dzięki wspólnemu nastrojowi i „duchowi epoki”) — ale wiele też nowych i oryginalnych. W lirykach Lamartine'a (*Méditations*) spotykamy się z nieukojonym smutkiem, płynącym ze źródła podobnego, co u Novalisa (śmierć ukochanej), szczerym i głęboko ludzkim, pozbawionym wszelkiej pozy i literackości. Czyste uczucia i związane z nimi nastroje dominują w tych wierszach i nadają im charakter czegoś bardzo delikatnego, subtelnego i podniosłego zarazem. Poza tem, zarówno w tym, jak i w innych swych zbiorach (*Nouvelles Méditations, Harmonies poétiques*) porusza Lamartine cały szereg zagadnień, związanych z bytem i celem człowieka, daje wyraz swym uczuciom religijnym, swej wierze w Opatrzność i w wielkie idee demokratyczne. Brał również udział w życiu politycznem: w r. 1833 był deputowanym, w r. 1848 przez jakiś czas prezesem Rządu Tymczasowego.

Twórczość Alfreda de Vigny jest innego rodzaju. Pisał poematy (*Eloa*, mająca związek z *Anhellim* Słowackiego), powieści (*Cinq-Mars*), dramaty (*Stello, Chatterton*) — wszystko przesiąknięte liryzmem i pierwiastkiem refleksyjnym. Bardzo wyraźnie ujawnia się w jego twórczości romantyczny pierwiastek samotnictwa, goryczy, cierpienia. Obcy są mu ludzie, wrogim świat i przyroda — wszędzie widzi panowanie zła, nieszczęścia i cierpienia. Wśród poetów romantycznych jest Vigny jednym z najradzykalniejszych przedstawicieli pesymizmu.

Podobne tony, choć nie tak beznadziejne, brzmią w poezjach Musseta, autora słynnej *Spowiedzi dziecięcia wieku* (*Confession d'un enfant du siècle*), *Nocy* (*Nuits*) i całego szeregu sztuk teatralnych, o których będzie jeszcze mowa poniżej. I dla niego istotą życia jest cierpienie, a ucieczka przed niem tylko w nicości. Mimo to jest on jednak, zwłaszcza w młodości, wrażliwszy na piękno i powaby życia i wrażeniom tym daje wyraz w utworach pełnych wdzięku, w których smutek i śmiech, melancholja i żart przeplatają się wzajemnie. Formie jego poezji krytyka francuska zarzuca zaniedbanie, stylowi i językowi niepoprawność, kompozycji zaś jego utworów duże braki.

Przeciwieństwem Musseta pod tym względem był Teofil Gautier (1811—1872), autor powieści *Mademoiselle de Maupin, Capitaine Fracasse* i zbioru poezyj p. t. *Emaux et Camées* (Emalje i Kamee). Twórca hasła „sztuka dla sztuki”, wyznawca zasady, że w sztuce forma jest wszystkim, a wszelkie idee są zbędne — był w swoich poezjach artystą opanowanym, świadomym swych środków, dbałym o precyzyjność i dokładność wyrazu, unikającym wszelkiej banalności. Spokrewniony w pierwszych swych utworach z romantyzmem — później wyzwał się coraz bardziej z pod jego wpływu i szedł swoją własną drogą.

Wzmianka należy się tu jeszcze bardzo popularnemu w owym czasie piosenkarzowi Bérangerowi; piosenki jego, pozbawione głębszej treści, ale wesołe, dowcipne, kpiące, w miarę sentymentalne, żywe i pełne akcji,



utrafiały dobrze w ton ludowy i wyrażały duszę ówczesnego mieszczaństwa francuskiego.

Wiktor Hugo rozpoczął od klasyczno-retorycznych *Od* (*Odes* 1822) i dość długo trzymał się zdaleka od ruchu romantycznego, zanim stał się jego wodzem i prawodawcą. Twórczość jego obejmuje bardzo rozległe dziedziny i wypełnia 60-letni okres czasu. Wyraża się w niej najwszechstronniej epoka romantyzmu francuskiego. Już sama liczba jego dzieł (około 50 tomów, in 8°), różnorodność rodzajów i form literackich, bogactwo tematów i zagadnień, jakie poruszył, są imponujące. Tutaj omówić możemy tylko ogólnie najważniejsze jego utwory.

Po wspomnianych powyżej odach Hugo wydał ballady, wzorowane na poezji trubadurów; znać tu już pewne wyzwalanie się z form klasycznych. Przełomem w jego twórczości stała się słynna przedmowa do dramatu p. t. *Cromwell* (1827). Był to manifest szkoły romantycznej we Francji; przeprowadzał w nim poeta zasadę, że w sztuce powinno znaleźć się wszystko to, co znajduje się w rzeczywistości, a więc zarówno piękno, jak i brzydota, zarówno wzniosłość, jak groteska. Propagował powrót do prawdy i do życia. Zwalał zasady smaku klasycznego, reguły i przepisy, wszystko wogóle, co sprzeciwiało się odzwierciedlaniu w sztuce życia i rzeczywistości, jej rysów charakterystycznych i znamiennych. W dalszej swojej twórczości trzymał się W. Hugo naogół tych zasad. W poezjach orientalistycznych daje upust romantycznemu poszukiwaniu egzotyki, w lirykach (*Feuilles d'automne* i inne) wypowiada się jego natura zdrowa i mocna, obca melancholji, burzliwym namiętnościom i niepokojom.

W dziedzinie dramatu idzie również za nowymi teorjami romantycznymi, które odrzucają klasyczne jedności, pragną w dramacie dawać „pełny obraz życia” (podobnie jak w Niemczech), mieszały tragizm z komizmem, żądają historyczności (przedstawiania przeszłości), uwzględniania cech lokalnych, rozwiązywania zagadnień filozoficznych, symboliki i t. p. Teatr jego wykazuje też wszystkie nowe i ożywcze, ale także wszystkie słabe strony dramatu romantycznego: brak pogłębionej psychologii, rozsadzanie ram dramatycznych przez nadmiar materiału czysto epicznego, rwanie się akcji i niesceniczność. Dramat W. Hugo *Hernani* (1830) stanowi datę w historii teatru francuskiego. Po nim nastąpił szereg innych, jak: *Marion de Lorme*, *Le Roi s'amuse*, *Ray Blas*, *Les Burgraves* i t. d. Cechy charakterystyczne tych dramatów to przeważnie szablonowe postaci i typy (uosobiona cnota, zbrodnia, nienawiść, ambicja i t. p.), jaskrawość efektów, gwałtowne kontrasty, dbałość o koloryt historyczny, duże zalety stylu i wiersza.

W zakresie powieści historycznej dał W. Hugo dwa kapitalne dzieła, mianowicie: *Notre-Dame de Paris* (1831) i *Les Misérables* (1862). W pierwszej przedstawił życie Paryża XV stulecia, w drugiej opowiedział (w 10 tomach) historję galernika (Jean Valjean), któremu w drodze do ekspiacji i oczyszczenia się stają na przeszkodzie bezduszość praw i przesady spo-



łeczne. Obraz życia tego nieszczęśliwego a szlachetnego człowieka, jego walk, przejść, cierpień jest pełen głębi i siły. Poza tem mamy w tej powieści (stosownie do zasad romantycznych) wszechstronne malowidło epoki, wszystkich warstw społecznych, olbrzymie bogactwo typów, postaci i wypadków, skreślonych z przejmującym realizmem.

Z dzieł W. Hugo, wydanych w drugiej epoce jego twórczości (po r. 1850), wspomnieć trzeba jeszcze o potężnej satyrze p. t. *Châtiments*, wymierzonej przeciwko stosunkom, panującym we Francji za cesarstwa, i o poemacie epicznym p. t. *Légende des siècles* (Legenda wieków), będącym jakby przeglądem historii ludzkości w jej najważniejszych epokach.

Dramat historyczny francuski posiada, oprócz W. Hugo, jeszcze jednego wybitnego przedstawiciela w osobie Aleksandra Dumasa (ojca). Sztuki jego (*Henri III*, *Christine*, *La Tour de Nesle*), utrzymane w tonie i typie „romantycznym”, ujawniają jednak większy temperament dramatyczny, znajomość sceny i żywszą akcję. Znanе jego romanse historyczne (*Trzech muszkieterów*, *Hrabia de Monte-Christo* i t. p.) o typie powieści sensacyjno-awanturniczych stoją już na daleko niższym poziomie.

Nowy ton wnoszą do teatru tej epoki liryczne komedje Musseta (*Le Chandelier*, *Les Caprices de Marianne*, *Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour* i inne); odznaczają się one subtelną psychologią, wytrawną analizą uczuć (głównie erotycznych) i kolizyj, pomiędzy niemi zachodzących, oraz świetnym dialogiem.

W zupełnie innym rodzaju są liczne komedje Eugenjusza Scribe'a (najbardziej znana: *Adrienne Lecouvreur*), w których główny nacisk położony jest na teatralność, sceniczność, interesującą fabułę i intrygę. Wypadki i charaktery są tu tylko środkiem do wywoływania efektów scenicznych.

Powieść romantyczna francuska posiada, obok Wiktora Hugo, wybitną przedstawicielkę w pani George Sand (pseudonim Aurory Dupin-Du-devant). W swoich powieściach (*Indiana*, 1832, *Lélia*, 1833) opiewa miłość romantyczną, miłość uświęconą i wywyższoną ponad wszelkie sprawy ziemskie, ponad wymagania rozumu i praw ludzkich. W późniejszych utworach do tego tematu dołączają się kwestje społeczne i humanitarne, marzenia o złotym wieku ludzkości, w którym zapanuje równość, braterstwo i znikną różnice społeczne. Wreszcie w trzecim okresie swej twórczości George Sand zwraca się do tematów niemal że sielankowych, opisując prostotę i wdzięk życia wiejskiego i wyidealizowanych wieśniaków. Czynna była również na polu krytyki literackiej; interesująca dla nas jest jej rozprawa o dramacie fantastycznym, w której, porównywając Goethego, Byrona i Mickiewicza, najwyżżej stawia naszego poetę.

\*     \*     \*

Z powyższego przedstawienia rzeczy widzimy, że romantyzm był prądem duchowym, obejmującym nietylko literaturę, ale wogóle całe życie



umysłowe i kulturalne Europy w pierwszej połowie wieku XIX, że początkami swemi sięga w wiek XVIII, a wpływ jego zaznacza się i w drugiej połowie ubiegłego wieku. Widzieliśmy poza tem, że jest to zjawisko skomplikowane, trudne do ujęcia, zarówno z powodu różnego charakteru w poszczególnych krajach, jak i ze względu na ogromną różnorodność i bogactwo indywidualności poetyckich. Pomimo to, jak istnieją pewne wspólne cechy, łączące poetów romantycznych jednego narodu, tak istnieje też pewna wspólność wśród przedstawicieli romantyzmu u różnych narodów. Wszystkich ich razem cechuje idealizm i indywidualizm (w rozmaitych, oczywiście, odmianach i w rozmaitem natężeniu), wzmożona uczuciowość i wyzwolona fantazja; wszyscy są mniej lub więcej niezadowoleni z istniejącej rzeczywistości, odwracają się od niej lub walczą z nią; są samotnikami, melancholikami lub bojownikami nowego świata; w twórczości swej zwracają się do przeszłości (średniowiecza), pierwiastków narodowych i ludowych; twórczość ta, niezależnie od rodzajów poetyckich, przepełniona jest liryzmem (subiektywizmem), działającym rozkładczo na ustalone formy literackie, które mieszają się z sobą i łączą, tworząc nowe gatunki. Nowym też jest styl, język i wiersz. Trwała wartość romantyzmu polega na tem, że służył on wielkim ideałom i wyrażał dążenie człowieka do wielkich, nieskończonych celów.

## ROZDZIAŁ I

### Życie Adama Mickiewicza

#### OKRES WILEŃSKO-KOWIEŃSKI

##### 1. *Dzieciństwo poety.*

W trzy lata po ostatnim rozbiórze Polski, w chwili, gdy w kraju trwała noc niewoli, a na dalekiej ziemi włoskiej rozpoczęła się już nowa walka o niepodległość ojczyzny — w odległym zakątku Litwy przyszedł na świat człowiek, którego twórczość i działalność miała się stać dla narodu źródłem niespożytej siły i tężyzny duchowej, a dla świata niezbitym świadectwem wartości kultury polskiej. Ogromne znaczenie Mickiewicza dla literatury polskiej i dla życia polskiego wogóle zrozumiemy i odczuwamy dopiero, gdy poznamy bliżej jego dzieła, ale już teraz, gdy przystępujemy do tej pracy, uświadomić sobie musimy, że przychodzi nam obcować z mocarzem ducha, jakiego nie znaliśmy dotąd dzieje twórczości polskiej.

Adam Mickiewicz urodził się w dniu 24 grudnia r. 1798 w Nowogródku albo w odległym o 7 mil od tego miasta folwarku swoich rodziców, Zaosiu (rzecz nie jest dokładnie ustalona). Ojciec jego, Mikołaj, znany był w całym powiecie z gorącego, czynnego patriotyzmu, z cnót, uczciwości, wykształcenia i rozumu. Brał udział w powstaniu Kościuszki, jako rotmistrz kawalerji narodowej; po upadku kraju osiadł w Nowogródku w charakterze adwokata przy sądzie miejscowym. Zajęty pracą zarobkową i wychowywaniem synów, na których edukację kładł szczególny nacisk, nie zapominał jednak o obowiązkach względem ojczyzny; nienawidził Rosji; był entuzjastą Napoleo-



na, a czekając jego przyjścia, jak zbawienia, przygotowywał się na nie, wchodząc w stosunki z emisariuszami i podobno tajnie gromadząc zapasy broni i prochu. Niestety, nie doczekał upragnionej chwili pojawienia się armji Napoleona na Litwie, gdyż umarł w maju w r. 1812.

Matka poety, Barbara z Majewskich, musiała być również kobietą niezwykłą, skoro narówni z mężem szanowali ją współobywatele, skoro była współpracownicą i powiernicą męża w sprawach publicznych (nazywał ją „archiwistką”, gdyż przechowywała rozmaite kompromitujące papiery) i skoro synowie najczulsze o niej, o jej miłości dla dzieci i pieczołowitości przechowali wspomnienie. Pomiedzy braćmi panowała również miłość i harmonja. Ze starszym swym bratem, Franciszkiem, uczęszczał Mickiewicz razem do szkoły w Nowogródku, z młodszym, Aleksandrem, pracował wspólnie w organizacjach studenckich w Wilnie. I w późniejszych latach, choć losy ich rozdzieliły, pamiętali o sobie i kochali się.

Wśród takiego to otoczenia rodzinnego wzrastał Adam Mickiewicz. Panowała tu atmosfera wzajemnego przywiązania, kultury obyczajowej, a nawet umysłowej (o panu Mikołaju mówili współcześni, że ma „pióro i rozum”), uczynności dla bliźnich i gościnności, żywego zainteresowania sprawami publicznymi, staropolskich cnót i religijności. Nie dziw więc, że Mickiewicz tak dobre i piękne wspomnienia zachował ze swego dzieciństwa, tak często wracał doń myślami w późniejszych latach, a w jednym z listów zapewniał swego brata, Franciszka (w r. 1847), że wszystkie jego działania „zawsze idą z tego gruntu, na jakim urośliśmy w domu rodzicielskim”.

Lata swoje dziecinne spędził Mickiewicz częściowo w Zaosiu, częściowo w Nowogródku. Na wsi obcował z piękną przyrodą tej ziemi, do której tak bardzo się przywiązał, i z ludem wiejskim, z którego wierzeń, baśni i legend czerpał później natchnienie do swoich utworów; w mieście miał sposobność poznać rozmaite typy „palestrantów” miejscowych oraz szlachty okolicznej, zjeżdżającej często i tłumnie do miasta powiatowego z okazji jarmarków, odpustów, spraw sądowych, wyborów urzędników (resztki autonomji dochowały się jeszcze do owych czasów), wreszcie na rozmaite zabawy i bale. Gwarno i rojno było wówczas i w „kamienicy” pp. Mickiewiczów, którzy cieszyli się ogólną sympatją, a słynęli z gościnności. Stosunki materialne w domu nie były świetne, ale nie było też (do śmierci p. Mikołaja) niedostatku; przeciwnie, z czasów dzieciństwa musiał Mickiewicz pamiętać jeszcze względny dobrobyt i wcale huczne przy-

*dokładnie przez filomatki i filarety  
kupic Ballady i romanse*



jęcia w domu swoich rodziców. Wszystkie te wspomnienia odezwą się kiedyś echem w jego twórczości.

We wrześniu roku 1807 oddano go do szkoły powiatowej w Nowogródku. Była to szkoła jeszcze typu klasztornego, którą utrzymywali i w której uczyli wyłącznie księża dominikanie. Nauczanie było tradycyjne, poziom niezbyt wysoki, ale zakonnicy, oddani swoim wychowankom, zyskiwali wzajem ich ufność i przywiązanie. Z czasów szkolnych Mickiewicza dochowały się wiadomości, stwierdzające, że był on dobrym uczniem, że (wraz z bratem, Franciszkiem) otrzymywał listy pochwalne i nagrody, że po wizytacji ks. Adama Czartoryskiego pomieszczono nawet nazwiska ich obu w kalendarzyku na r. 1809, zawierającym spis szkół, nauczycieli i wykaz uczniów celujących. Poza tem wiemy również, że Mickiewicz odznaczał się nadzwyczajną pamięcią — lekcyj uczył się, słuchając tylko uczącego się brata — że miał mir i poważanie wśród kolegów — w formacjach wojskowych, utworzonych przez młodzież, pełnił obowiązki sędziego wojennego, a później był wybrany na prezesa sądu. W owych sądach koleżeńskich młodzież wcześniej zaprawiała się do życia społecznego, wyrabiała w sobie poczucie sprawiedliwości, ćwiczyła się w wymowie — ćwiczenia, marsze, musztry, a nawet walne bitwy, urządzone w oddziałach wojskowych, dawały jej zdrową i zajmującą rozrywkę oraz budziły ducha patriotycznego, gdyż chłopcy nosili na ćwiczenia mundury kroju polskiego, mieli sztandary o emblematach narodowych, a orkiestra uczniowska przygrywała pieśni narodowe. Niestety, z powodu bójki, jaka pewnego razu wynikła pomiędzy uczniami a żołnierzami rosyjskimi (przyczem młodzież zwyciężyła i zabrała nawet „do niewoli“ kilku oficerów rosyjskich), bataljony uczniowskie musiały być rozwiązane.

W r. 1810 groźny pożar zniszczył w Nowogródku kilkanaście domów i jeden kościół. Ojciec poety szczególnie był tem dotknięty, gdyż w pożarze przepadły podobno zapasy broni i prochu, gromadzone na wojnę z Moskwą, a może i jakieś ważne dokumenty. Syn zaś jego, Adam, „żądzą litości przejęty, wypracował o dę o pożarze“<sup>1)</sup>, w której opisał nieszczęście mieszkańców, popłoch w mieście, a także skreślił w sposób satyryczny łupiestwo i kradzieże policji i wojska rosyjskiego.

Silniej wstrząsnęły duszę czternastoletniego młodzieńca dwa wypadki, które zdarzyły się w roku 1812. Pierwszym była wspomniana

---

<sup>1)</sup> Z *Pamiętnika* Franciszka Mickiewicza, wydał Józef Kallenbach, Lwów, Ossolineum, 1923.





*Zaosie.*

już powyżej śmierć ojca, która pozbawiła poetę opiekuna, troskliwego o jego wychowanie i wykształcenie, a osieroconą rodzinę wepchnęła w przykre położenie materialne. Trzeba było pomóc matce w ciężkiej sytuacji — to też Mickiewicz już w klasie V i VI-ej pracuje jako dozorca domowy uczniów młodszych.

W tymże roku, w lipcu, Nowogródek gości u siebie oddziały wielkiej armii Napoleona. Mickiewicz sam oświadczył później w rozmowie z jednym z przyjaciół: „Stałem na ulicy i patrzyłem na wchodzące wojsko polskie (pułki ks. Józefa Poniatowskiego), i z radości płakałem”. Niedługo patrzeć miał na przejmujący grozą odwrót wojsk Napoleońskich z pod Moskwy wśród ciężkiej zimy owego roku. Ale ponury ten obraz nie zdołał zatrzeć mu w pamięci obrazu owej wiosny, „nadzieją brzemienną”, jak klęska Napoleona nie zmieniła w nim uczuć uwielbienia i przywiązania do wielkiego wodza i wskrzesiciela sprawy polskiej.

W czerwcu r. 1815 Mickiewicz ukończył szkołę nowogródzką — w jesieni tegoż roku zapisał się na Uniwersytet Wileński. Rozpoczął w nim nowy rozdział w jego życiu, ważny i pełen głębokich przeżyć.

## 2. Pobył w Wilnie (1815 — 1819).

### Praca w uniwersytecie.

Wiemy już ze wstępu do części I, czem był w owych czasach Uniwersytet Wileński, jaka jego organizacja i jakie zasługi w rozwoju ruchu umysłowego na ziemiach litewskich. Młodzieniec zdolny i chętny do nauki mógł tutaj oddać się pracy owocnej i zdobyć rzetelną wiedzę. Takim młodzieńcem był Mickiewicz; to też, przy wytężonej pracy, zdobył on w Uniwersytecie Wileńskim rozległe i gruntowne wykształcenie w dziedzinie języków klasycznych, historii, literatury starożytnej i polskiej. Sam zaś, w towarzystwie kolegów, dopełniał swego wykształcenia w zakresie współczesnej literatury zachodnio-europejskiej (francuskiej, angielskiej i niemieckiej).

W pierwszym roku studjuje Mickiewicz na wydziale fizyczno-matematycznym, ponadto zaś uczęszcza na wykłady literatury starożytnej, historii, retoryki i poetyki; w drugim roku przenosi się zupełnie na wydział literacki i tu pracuje pod kierunkiem trzech głównie profesorów: Grodecka, Borowskiego i Lelewela (ob. Cz. I, rozdział I). Jak zaś poważna to była praca i ile Mickiewicz z niej skorzystał, niech jako drobny przykład posłuży fakt, że w dwadzieścia lat po skończeniu uniwersytetu, po latach tułaczki poza granicami kraju w warunkach, które nie pozwalały na kontynuowanie studjów—Mickiewicz obejmuje katedrę literatury łacińskiej w uniwersytecie w Lozannie i zachwycą słuchaczy i profesorów znakomitą znajomością języków i literatur klasycznych. To też w późniejszych latach Mickiewicz wielokrotnie z wdzięcznością wspominał swoich nauczycieli, a najukochańszemu z nich, Lelewelowi, złożył hołd jeszcze w czasach uniwersyteckich w wierszu *Do Joachima Lelewela*.

### Towarzystwo Filomatów.

Poza studjami w uniwersytecie otworzyło się przed Mickiewiczem i inne pole do pracy nad sobą, pracy samodzielnej, twórczej, opromienionej wysokimi ideałami etycznymi i narodowymi. Tem nowem polem pracy stały się związki młodzieży wileńskiej; w powołaaniu ich do życia i organizacji odegrał Mickiewicz rolę pierwszorzędną, praca zaś wspólna z kolegami, wczesne przystąpienie do tego rodzaju działalności społecznej wywarło wielki wpływ na ukształtowanie się duszy młodzieńca i na jego twórczość poetycką.

Dla zrozumienia genezy tych związków i celów, jakie sobie stawiały, musimy przypomnieć sobie, w jakim czasie one powstawały.





*Kościół św. Jana i Uniwersytet Wileński.*

Było to na początku wieku XIX, wśród atmosfery, przesyconej wspomnieniem legionów polskich, wielkimi nadziejami po utworzeniu Królestwa Kongresowego i nieprzedawnionymi hasłami Wieku Oświecenia (oświata, liberalizm, walka z ciemnotą i zacofaniem). Nie dziwi więc, że młodzież, silnie odczuwająca ogólne położenie kraju, zapragnęła stanąć do współpracy nad odrodzeniem i rozpocząć tę pracę przede wszystkim od siebie, w zakresie własnych potrzeb i ideałów. Nie wyrzekała się jednak — jak zobaczymy — i pewnych celów szerszych, całość społeczeństwa obejmujących. Po zorganizowaniu młodzieży miała przyjść kolej na zorganizowanie całego życia zbiorowego na Litwie. Na tle takiego stanu duchowego (przy możliwem współ-

działaniu wpływów takich towarzystw, jak Szubrawcy wileńscy lub Wolnomularze) powstało Towarzystwo Filomatów.

Założone ono zostało w dniu 1 października r. 1817; głównymi założycielami byli: Józef Jeżowski, Adam Mickiewicz, Tomasz Zan, Onufry Pietraszkiewicz. Z innych członków, przyjętych trochę później, którzy odegrali wybitną rolę w Towarzystwie, wymienić jeszcze należy: Franciszka Malewskiego i Jana Czeczota (kolegę Mickiewicza ze szkoły nowogródzkiej). Ci młodzieńcy stanowili najbliższą, najbardziej zżytą ze sobą „rodzinę” Filomatów, oni też nadawali Towarzystwu ton, stworzyli jego organizację i kierowali jego sprawami.

Jaki był cel Towarzystwa? Ulegał on w ciągu 6-letniego istnienia Towarzystwa przemianom, które uwidocznione są w trzech ustawach, pochodzących z r. 1817, 1818 i 1819. Początkowo głównym celem było samokształcenie, czyli — jak się wyraża pierwsza ustawa — „ćwiczenia naukowe, mianowicie (szczególnie) sztuka pisanie, udzielanie wzajemnej w naukach pomocy”. Ale już tutaj występują również cele moralne, jak: „skromność, otwartość, szczerą chęć pożytku, przyjacielska poufałość członków...” W ustawie drugiej, obok powyższych postulatów (nieco odmiennie tylko wyrażonych), zaznacza się już nowy, ogólniejszy czynnik: „przykładanie się, według możliwości, do wzmagania powszechnego oświecenia”. Ten postulat powtarza się również w ustawie trzeciej z czerwca r. 1819 („wzmacniać w miarę sił narodową oświatę”), w której ponadto wyraźniej określone są zadania moralne i patriotyczne: „Zaszczepiać między polską młodzieżą uczucia czystej moralności, utrzymywać w niej zamiłowanie rzeczy ojczystych... pracować na dobro i pomyślność kraju”.

Widzimy z tego, że Filomaci, jako nieodrodní potomkowie wieku XVIII, na pierwszym miejscu swych działań stawiali oświatę; w niej widzieli najważniejszy czynnik postępu i szczęścia ludzkości i z nią (znowu podobnie jak Wiek Oświecenia w Polsce) łączyli cele moralne i ogólnonarodowe. Te ostatnie są w ustawach Towarzystwa zaznaczone tylko ogólnie; wynikało to zapewne stąd, że Filomaci nie chcieli odrazu porywać się do rzeczy zbyt wielkich, ale pragnęli porządnie przygotować się do przyszłej szerszej działalności; być może również, że to pomijanie w ustawach wyraźnych celów politycznych było wynikiem ostrożności z ich strony w razie odkrycia organizacji przez władze rosyjskie. W każdym razie w działalności swojej, która jest dla naszej oceny ważniejsza, aniżeli ich program



(bo programy można tworzyć bardzo piękne i szerokie, ale niezawsze umie się je i chce zrealizować) — otóż w działaniach swych Filomaci, zwłaszcza od r. 1819, wyraźnie wystąpili na szerszą arenę i nie ograniczyli się do organizowania wyłącznie młodzieży, ale zamierzali rozciągnąć swą organizację również na inne warstwy narodu: rzemieślników, kupców, włościan, obywatelstwo wiejskie, a nawet wojskowych (co wskazywałoby, że także idea walki zbrojnej nie była im obca) — projektowali wydawanie pisma periodycznego, w któremby należało roztrząsać takie kwestje, jak: zniesienie poddaństwa, zapobieżenie nędzy moralnej i materialnej ludu, podniesienie kultury rolnej, przemysłu i handlu krajowego...

Towarzystwo Filomatów istniało zbyt krótko, aby mogło wszystkie te swoje zamierzenia i pomysły wprowadzić w czyn. Pozostało i przeszło do potomności, jako organizacja młodzieży, pracującej przede wszystkim nad sobą, nad wykształceniem własnego umysłu i serca, nad przygotowaniem się rzetelnem do przyszłej działalności obywatelskiej; ale że nie zasklepiało się w tej działalności samokształceniowej, na to dowody przytoczyliśmy powyżej i o tem pamiętać musimy przy ocenie jego charakteru i znaczenia.

Co się tyczy organizacji Towarzystwa, to przechodziła ona również pewne zmiany, zwłaszcza w miarę rozrostu i obejmowania coraz szerszych kół młodzieży. Początkowo Filomaci dzielili się na członków czynnych i korespondentów, później wprowadzono ponadto podział na wydziały (odpowiadające wydziałom uniwersyteckim) dla zogniskowania w nich pracy naukowej. Od r. 1819, t. j. od chwili, kiedy Filomaci postanawiają rozszerzyć swoją działalność, opracowują oni nową, zręcznie obmyśloną zasadę organizacyjną, któraby im pozwoliła zakładać nowe związki młodzieży, a równocześnie zachować Towarzystwo Filomatów w dawnym charakterze i w tajemnicy przed temi nowymi związkami. W tym celu dzieli Towarzystwo (jako całość) jakby na dwie części. Jedną z nich, główną, kierującą i zakonspirowaną, tworzą Filomaci ze swoją dawną organizacją z Prezydentem i Radcami na czele, którzy razem stanowią Rząd Towarzystwa; częścią drugą są zakładane przez Filomatów związki, stojące pod ich wpływem i kierownictwem. W ten sposób powstają: w r. 1819 Związek Przyjaciół, którego pierwszym „administratorem” był Pietraszkiewicz, prezydentami zaś kolejno Zan i Mickiewicz, a wśród członków było czterech innych Filomatów — w r. 1820 Promieniści pod przewodnictwem Zana, którzy wobec władz uniwersyteckich nazywają się „Towarzystwem Przyjaciół pożytecznej



zabawy" i otrzymują zatwierdzenie rektora; po ich rozwiązaniu przez rektora z obawy przed władzami rosyjskimi powstaje niedługo tajne już stowarzyszenie pod nazwą Filaretów, do którego wchodzi część dawnych „Promienistych". Poza tem udało się Filomatom oparować niezależnie od nich założone w Wilnie studenckie „Towarzystwo literackie" i przerobić je w duchu filomackim na „Związek naukowy" i założyć kilka jeszcze innych mniejszych i krócej trwających stowarzyszeń zarówno w Wilnie (np. Związek naturalistów krajowych), jak i na prowincji.

Ta dwoista organizacja miała na celu przedewszystkiem skupienie jak największej ilości młodzieży i wychowanie jej w duchu zasad filomackich. Ale samo Tow. Filomatów mogło być narażone na niebezpieczeństwo, gdyby należała doń zbyt wielka liczba niewyrobionej jeszcze młodzieży. Dlatego też było ono osłonięte tajemnicą, a młodzież, należąca do wymienionych powyżej zrzeszeń, nie wiedziała nic o jego istnieniu, ani nie domyślała się, że jest kierowana przez Filomatów. Ci ostatni zaś pilnie baczyli na to, aby w związkach, poruczonych ich kierownictwu, wszystko szło po ich myśli i żeby spełniały one rolę niejako stopni wstępnych, w których młodzież wychowywałaby się na prawdziwych Filomatów. Młodzieńca bowiem, który wyróżnił się pilnością, gorliwością w wypełnianiu obowiązków, zdolnościami i duchem patriotycznym, mianowano naprzód członkiem korespondentem, a potem członkiem czynnym Tow. Filomatów i odkrywano przed nim tajemnicę organizacji. Należać tu mogli tylko zaufani, pewni i ściślemi węzłami przyjaźni złączeni ze sobą młodzieńcy. Obowiązywała ich nazewnątrz tajemnica, nawewnątrz zaś bardzo ścisły, na prawie, formalności i porządku oparty regulamin. Szczegółowe przepisy określały zajęcia i obowiązki każdego z członków, które wykonywać należało skrupulatnie i sumiennie. Nie swoboda nieograniczona cechowała to zrzeszenie młodzieży, ale rygor i karność, surowa dyscyplina, poddawanie się pewnym ścisłym regułom, przez samych siebie ustanowionym.

Jakież były te zajęcia i obowiązki Filomatów? Praca ich rozwijała się w dwóch kierunkach: naukowym i administracyjno-organizacyjnym. Praca naukowa skupiała się w dwóch wydziałach: I — literatury i nauk moralnych (naczelnikiem był początkowo Malewski, później Mickiewicz) i II — nauk matematycznych, fizycznych i medycznych. Stowarzyszeni zbierali się regularnie co tydzień i odczytywali na tych zebraniach bądź utwory własne, bądź przekłady, dalej recenzje prac kolegów, lub wreszcie t. zw. wiadomości naukowe o nowych dziełach,





*Adam Mickiewicz w r. 1820.*

wynalazkach, postępach w różnych dziedzinach wiedzy i t. p. Wiadomości te czerpano z prenumerowanych wspólnie pism francuskich, niemieckich i rosyjskich. Chodziło tu o uzupełnianie nauki, czerpanej z uniwersytetu, pomoc wzajemną w pracy, wspólne omawianie i rozświechtanie pewnych zagadnień, nasuwających się przy lekturze lub słuchaniu wykładów uniwersyteckich, słowem o samokształceniu w najszerszym tego wyrazu znaczeniu. Poza tem Filomaci zbierali i udzielali sobie wiadomości o stanie szkół w kraju, o bibliotekach, zbiorach, warunkach życia i t. p., szerzyli kult dla nauki i cnoty w związkach pomniejszych, zakładanych przez siebie, pomagali młodszemu i niedoświadczonemu kolegom w wyborze zawodu i gałęzi nauki, zakładali kursy dla repetycyj wykładów uniwersyteckich, organizowali sami wykłady z poszczególnych dziedzin wiedzy, projektowali wydawanie wzorowych podręczników, pracowali wspólnie nad przekładem dzieł naukowych i klasyków łacińskich, myśleli o wydaniu encyklopedji i t. p.

Równorzędnie z działalnością naukową postępowała praca organizacyjno-administracyjna Filomatów. Musieli oni przede wszystkim pracować nad udoskonaleniem ustaw i organizacji Towarzystwa, poza tem kierować związkami podległymi sobie, układać dla nich ustawy i program zajęć, czuwać nad duchem w nich panującym, starać się o tworzenie nowych stowarzyszeń. Praca w tych nowych związkach miała rozmaity charakter, zależnie od rodzaju i celów stowarzyszenia. W Związku Przyjaciół przygotowywano się poważnie do działalności społecznej przez zbieranie danych o stanie społeczeństwa, jego potrzebach i brakach. Zawieszano „Komitet statystyczny” i wydano nawet potajemnie drukiem *Instrukcję do układania opisu parafij*. Promieniści kładli nacisk raczej na cele moralne, doskonalenie się wewnętrzne i „promieniowanie” na otoczenie (stąd nazwa związku), t. j. wywieranie wpływu pięknoscią i czystością duszy. Filareci zachowali cele etyczne, ale oddawali się również gorliwie pracy naukowej na posiedzeniach grup, odpowiadających wydziałom uniwersyteckim, oraz organizowaniu wykładów i kursów naukowych. Organizacja tych związków była naogół bardziej swobodna i luźna od organizacji Filomatów. Chodziło tu o to, aby młodszych kolegów nie zrażać zbytnią formalistyką i zbyt wielkimi wymaganiami, a także baczyć, by, stworzywszy sami silną organizację, nie wyłamali się z pod wpływu swych przewodników.

Prezydentem Towarzystwa Filomatów przez cały czas jego istnienia był Józef Jeżowski. Już to samo świadczy o wielkiej powadze i szacunku, jakim cieszył się wśród swoich kolegów. Zasługiwał na to w zupełności, dzięki wysokim zaletom swego charakteru i umysłu; spokojny, poważny, pełen ofiarności i poświęcenia dla sprawy, obdarzony niezwykłą inteligencją i wytrawnym sądem — pewną ręką kierował przez 6 lat Towarzystwem i jak starszy brat opiekował się jego członkami. Był w „rządzie” Filomatów przedstawicielem kierunku naukowego, zdobywanie wiedzy i udzielanie jej innym uważał za najistotniejszy punkt programu Towarzystwa. Sam pracował wydatnie na polu naukowem — od r. 1829 był profesorem literatury greckiej w uniwersytecie w Kazaniu.

Niemniej wybitnym działaczem w Towarzystwie był Franciszek Malewski, syn rektora uniwersytetu, prawnik z zawodu; odegrał dużą rolę w pracy naukowej i organizacyjnej Filomatów. W przeciwieństwie do Jeżowskiego kładł silniejszy nacisk na szerszą pracę obywatelską i społeczną, choć z wagi samokształcenia zdawał sobie, oczywiście, dobrze sprawę; jego to dziełem jest „Komitet sta-





*Tomasz Zan w kościele na zesłaniu.*

tystyczny" i „Instrukcja" Związku Przyjaciół (ob. wyżej), on ułożył ustawy dla Filaretów i był ich wiceprezesem. Był serdecznym, tkliwym przyjacielem Mickiewicza i wcześniej poznał się na jego genjuszu poetyckim.

Inny typ przedstawiał Tomasz Zan. U tego najpopularniejszego wśród ogółu młodzieży przewodnika związków (Promieniści, Filareci) przeważała silna uczuciowość o zakroju mistycznym, bujna wyobraźnia, żywa wrażliwość; temi cechami oddziaływał on silnie na otoczenie, porywał je i zapalał — zdobył też sobie ogólną miłość i wpływ na młodzież. Dzięki niemu związek Promienistych skupia w sobie największą liczbę członków. Słynął też Zan między kolegami jako poeta, a jego wiersze (bądź poważne, bądź żartobliwe) przyjmowane były z zapalem na posiedzeniach, zebraniach i wycieczkach stowarzyszonych.

Do zasłużonych członków Towarzystwa należał Onufry Pietraszkiewicz, piastujący różne odpowiedzialne urzędy, jak: ar-



*Jan Czeczot.*

chiwisty, bibliotekarza, kasjera, radcy Rządu i t. p. Odznaczał się wielką sumiennością i dokładnością w wykonywaniu obowiązków. Gromadził bardzo starannie archiwum Towarzystwa i dzięki niemu przechowało się ono do naszych czasów. Jan Czeczot zaś był (obok Zana i Mickiewicza) trzecim poetą filomackim, bardzo lubionym przez wszystkich dzięki swym zaletom osobistym, szczeremu, gorącemu przywiązaniu do sprawy i do towarzyszy pracy.

Powstanie Towarzystwa, jego organizacja i rozwój związane są ściśle z nazwiskiem Adama Mickiewicza. Jest on jednym z najwybitniejszych działaczy w tem gronie i postawiony może być narówni z Jeżowskim i Malewskim. Działalność jego jest bardzo różnorodna i dotyczy zarówno strony naukowej, jak i organizacyjnej. Jako prezes Wydziału I dba bardzo o wydatną pracę naukową tego wydziału, sam odczytuje na posiedzeniach kilkanaście krytyk i sprawozdań i więcej jeszcze utworów poetyckich. Działa w ten sposób zachęcająco i podniecająco na swoich towarzyszy i utrzymuje posiedzenia na wysokim poziomie. Ciekawa również i ważna jest praca organizatorska Mickiewicza, ukazująca nam nowe jego zdolności i zamiłowania. Na podstawie pism jego, dotyczących organizacji Towarzystwa, śmiało nazwać go możemy głównym organizatorem. On bierze wybitny udział w układaniu i redagowaniu ustaw, on jest (wraz z Malewskim) od początku gorącym zwolennikiem rozszerzenia zakresu działania (i myśl swoją przeprowadza), on rzuca projekt utworzenia „Związku przyjaciół” i układa dlań ustawy — jego marzenia o stworzeniu wśród młodzieży „sektę moralnej” urzeczywistnia Zan w „Promienistych”.

Poniżej przytaczamy wyjątki z kilku pism Mickiewicza, dotyczących Tow. Filomatów.

*Z artykułu: O Towarzystwie Filomatów i jego stosunku do stowarzyszeń, założyć się mających (z maja 1819 r.).*





*Franciszek Malewski.*

...Naprzód co do celu: zgadzam się, iż ten powinien być ile można najobszerniejszy, w szczególności przedsięwzięcie Towarzystwo rozszerzyć jak tylko można gruntowne oświecenie w narodzie polskim, poprawić instrukcje, ugruntować niezachwianie narodowość, rozszerzać zasady liberalne, obudzać duch działania publicznego, zajmowania się rzeczami, ogół narodu obchodzącymi, na koniec formować, podnosić i ustalać opinią publiczną.

Dodałbym jeszcze: starać się o rozkrzewianie pewnych zasad moralności, tak mocno między młodzieżą nadpsutej. Tem się odróżnili Pitagorejczycy i w początkach chrześcijaństwa, chciałbym, ażebyście nad tem skutecznie pomyśleli...

. . . . .

...Tyle tylko o ogóle namieniwszy, postanowiłem cokolwiek powiedzieć o stowarzyszeniach obcych, zostających pod naszym wpływem, albo

o klubach, przez nas poczynionych. Naprzód: stowarzyszenia takowe dzielą się na dwie klasy: pierwsze związane nie pod naszym wpływem, ale mające w sobie kilku naszych członków działających. Takie stowarzyszenia nie powinny być znane żadnemu z korespondentów ani z czynnych i zostają tylko pod okiem rządu i działaniem osób, umyślnie na to przeznaczonych, a o których później namienie.

2-do. Stowarzyszenia są albo przez nas założone, albo pod zupełnym wpływem naszym zostają. Stowarzyszenia znowu dzielą się na dwie części: jedne wprost zajmujące się naukami, drugie mające inne cele; o pierwszych mają wiedzieć korespondenci naszego Towarzystwa, o drugich korespondenci lub czynni według potrzeby. Kluby, należące do Towarzystwa, mają dzielić się na trzy klasy. Pierwsza będzie składać się z członków naszego Towarzystwa, korespondentów lub czynnych. Ci mają wiedzieć o wszystkich klubach wprost do Towarzystwa należących i wszędzie powinni mieć wstęp wolny, druga klasa będzie złożona z członków klubów, lepszych; ci mają wiedzieć, iż są i inne kluby, równie bawiące się, i mają sobie do nich wstęp zapewniony, ale o naszym Towarzystwie nic nie wiedzą. 3-tio są członkowie, którzy tylko o swoim wiedzą zgromadzeniu. W klubie większość głosów decyduje; mają być też dwaj urzędnicy główni, prezydent kolejny i gospodarz klubu, wybierany kreskami koniecznie z pomiędzy naszych członków. Członków do klubu może wzywać prezydent wspólnie z gospodarzem, i każdy z członków za ich pozwoleniem. To ustanowienie wpływ nam zapewni na zawsze...

(1. Zwróćmy uwagę na to, jakie cele stawia Mickiewicz Towarzystwu. Czy ograniczają się one tylko do samokształcenia? Jakie cele kulturalne, narodowe i moralne można tu odróżnić? 2. Zasady organizowania innych stowarzyszeń przez Filomatów. W jaki sposób Mickiewicz pragnie zapewnić Filomatom wpływ na te stowarzyszenia?).

*Z Wiadomości o Wydziale pierwszym Towarzystwa Filomatów, czytanej na posiedzeniu powszechnem 15 listopada 1818 r.*

...Dwie sprężyny wszystkie działania wydziałów ożywiać powinny: gorliwość i formalność; na pierwszej nie zbywa żadnemu z członków, drugiej przepisy z większą jeszcze niż dotąd ścisłością zachowywać, gdyż na niej wszystko polega. Gdyby chęć dobra służyła za podstawę związkom, wielużby, pytam się, znalazło na całym okręgu ziemi z jednostajną chęcią? Gdyby zapał i entuzjazm przewodniczył wszystkiemu, większa liczba ludzi, momentalnie się nim unosząca, ostygłaby wkrótce, a związek Towarzystwa albo się zerwać, albo przykrym, bo woli każdego przeciwnym, staćby się musiał ciężarem. Formalność temu wszystkiemu zaradza; ona jest matką porządku, który zrazu nieco trudny, a nawet odrażający, staje się potem nałogiem czy-



nienia dobrze i wszystkim ustanowieniom nadaje moc i trwałość. Wszystkie obyczaje, prawa i mniemania nawet ludu Rzymskiego były rządzone pewnemi, najściślej aż do upadku Rzeczypospolitej zachowywanemi formułami...

Lecz zwróćmy oko na Towarzystwa, bliżej nas obchodzące, na Towarzystwa jednego prawie celu, to jest na Tow. Uczzone. Ujrzymy z podziwieniem, iż najślawniejsze Uniwersytety, kollegja, wszelkiego rodzaju związki stosują do odmian w naukach zdarzających się, trzymają się ściśle co do wewnętrznego urządzenia się do odwiecznie zaprowadzonych formalności. Jeśli żądamy widzieć pomyślny zamiarów naszych skutek, należy nam też udać się drogą. Niech więc nikogo odtąd nie dziwi, iż Naczelnicy będą pilnować najdrobniejszych szczegółów w formalności; owszem członkowie czynni, teraz obecni, zechcą im dopomagać przykładem swoim i wpływem, przywożąc nowych członków do świętego zachowania drobniejszych nawet reguł prawa, i nadając tym regułom całą powagę i świętą moc. Takowe przestrzeganie formalności stanie się na potem najsilniejszą zachowania i wykonywania praw rękojmią. Zachowany jest w Historji przykład Lacaedomona, który doścignawszy na placu nieprzyjaciela, co mu brata zabił, chwytą go, podnosi miecz. Wtem dano znak odwrotu. Posłuszny rycerz cofa wyniesioną prawicę i upuszcza z rąk Bratobójcę. Tacy to obywatele, dodaje Russo, uczynili prawa Lykurga niezgwałconemi, a Spartę całej Grecji Panią.

Oprócz zaprowadzenia ducha porządku, ściśłości, należy jeszcze wywierać wpływ na duch pism nowych kollegów naszych. Wydział pierwszy, i sztuki piękne i Litteraturę i Filozofją razem dotychczas uprawiając, ma się trzymać pewnych zasad w materji tak ważnej i obchodzącej Towarzystwo, przy jego zwłaszcza obszernych widokach.

Liberalność powinna być u nas pielęgnowaną, wolność zdań zupełną; — ale ta wolność zdań ma być kierowana zawsze czystą moralnością. Gwałtowne i częste powstawanie przeciwko przyjętym opiniom zaprowadziłoby u nas niebezpieczną zuchwałość, która pominąwszy inne nieprzyzwoitości, szkodzi nawet doskonaleniu się umysłowemu, naszemu najpierwszemu celowi nadając wszelką... <sup>1)</sup> stąd, lubo nie można zabraniać wolnemu zdani i myśli otworzeniu, gdyż duch większej liczby członków takowe zdania, jeśli są niedorzeczne, potrafi odmienić i nagiąć, ale Naczelnicy mocą, przez prawo sobie nadaną, będą wstrzymywać umieszczanie pism takowych w aktach, jako mogących szkodliwie działać na duch Towarzystwa.

Wszelkie pisma, albo mają do zabawy służyć, albo do nauki, i te, ile można, niech cechę gruntowności noszą. Wszelkie tłumaczenia drobne, rozprawki ogólne nic nie znaczące, myśli z różnych miejsc pobrane i w jedno skupiane, słowem, wszystko to, co stanowi materiały dzisiejszych pism periodycznych krajowych, powinno być źle u nas przyznawane. Krótka, ale gruntowna i pracowicie napisana robota waży więcej, niż liczne tego rodzaju płody...

---

<sup>1)</sup> Brak całego wiersza z powodu oddarcia papieru w autografie.



(1. Na jakie dwie „sprężyny działania” Mickiewicz kładzie główny nacisk? W jaki sposób uzasadnia konieczność formalności, t. j. skrupulatnego przestrzegania wszelkich form i przepisów? Dlaczego „chęć dobra”, zapał i entuzjazm nie wystarczają do utrzymania Towarzystwa?

2. Jakie ograniczenia „liberalności” i wolności zdania uważa poeta za konieczne? Jak to uzasadnia?

3. Postulat gruntowności w pracach piśmiennych).

*Z Mowy do Jana Czeczota, przy wprowadzeniu go jako członka czynnego (na posiedzeniu Wydziału I d. 12 stycznia 1819 r.).*

...Okoliczności nieszczęśliwe, w których zostaje kraj nasz, działały i działają okropnie na upodlenie rodaków. Umysł, unoszący się dawniej do wielkich rzeczy, dziś zepchnięty i ograniczony własnym interesem, czołga się przed zyskiem i własnej tylko słucho miłości. Odkryj się przed kim z wielką myślą, z wielkim zamiarem; cobyś miał w nim uczucie wyższe obudzić, obudzisz uśmiech obojętności! Te podłe istoty tak dobrze znają swoją wartość, iż między wielką rzeczą a między sobą śmieszny upatrują kontrast, i stąd to powiedział Homer, iż Bogowie każdemu niewolnikowi połowę duszy natychmiast odbierają. Pierwszem więc twojem będzie usiłowanie, ażebyś wydzwignął się z tej przepaści lekceważenia wszystkiego, i drugim do wydzwignienia się dopomógł. Wmówić w człowieka, iż jest zdolnym, nie mówię, do wykonania wielkich rzeczy, ale przynajmniej do myślenia o nich, już jest wielką rzeczą. O to się zawsze staraj; uważaj Towarzystwo, jak rzecz wielką i świętą. Tak twoim przykładem wpoisz korespondentom cześć ku niemu i gorliwość o jego dobro. Jedno słówko, obracające w żart cele Towarzystwa lub jego formalność, jest okropnym ciosem. Wystrzegaj się tego na zawsze! niech korespondenci mają sobie nie za żart, ale za zaszczyt, iż należą do związku naszego.

Drugą nieodbitą i ważną rzeczą jest okazywanie uszanowania powadze urzędników w Towarzystwie. Ambicja dziecinna nie ma tu miejsca, ale porządek i byt Towarzystwa tego wymaga. Doświadczenie nauczyło, iż jak tylko stracą powagę urzędnicy, tracą razem powagę prawa, mocą których urzędnicy postanowieni zostali. Stąd obalenie królów uprzedzało wszędzie obalenie zupełne na zawsze władzy królewskiej.

Targnienie się na przywłaszczoną świętość papieżów pociągnie za sobą targnienie się na Religję.

Do tych uwag dodam jeszcze, iż głównym obowiązkiem twoim będzie pozyskanie przyjaźni i zaufania korespondentów. Jak tylko Towarzystwo uznało kogo za członka, powinienes uważać, iż jest wart tego, i szanować wybór, choćbyś inaczej rozumiał; bo każdy, będący w jakimkolwiek Towarzystwie, część praw swoich ogółowi poświęcać musi. Nie przestawaj jednak



badać ściśle charakteru korespondentów. Gdyby byli w czym nieodpowiedni Towarzystwu, powinienes dla tego uważać ich za godnych stopnia korespondenta, bo tak Towarzystwo uważa; ale powinienes znowu wszelkimi sposobami przeszkadzać, ażeby podobny korespondent nie wdarł się na członka czynnego. Wszakże, gdyby Towarzystwo i to uczyniło, masz go zaraz uważać za odpowiedniego stopniowi, na który wyniesiony został; bo sąd większości, to jest sąd Towarzystwa, powinien być szanowany, a twoje mniemanie mogło cię mylić.

Pomimo wszelkiej poufałości i przyjaźni, którąś winien członkom niższego stopnia, jak ich kollega, strzec się należy, ażebyś nie uważał się za równego im co do spraw Towarzystwa; ta to nierówna równość jest tajemnicą ustaw naszych i zasadą związku.

Dotąd mówiłem jak naczelnik do czynnego członka. Jeśli w tem miejscu, poświęconem obradom, tyczącym się ogólnego dobra, mogę odezwać się do ciebie, jak przyjaciel do przyjaciela, nader słodką zapewne i nader chlubną dla nas obu odnowiłbym pamiątkę z niezachwianej przyjaźni, która od lat dziecinnych stale nas dotąd wiązała i wiąże. „Niemasz przyjaźni między podłemi“, mówi Russo, „ich powiązanie się jest tylko tymczasowe, są to wilcy, którzy pożarliszy silniejszą od siebie bestję, znowu się rozbiegają“ — my nie rozłączyliśmy się dotąd i nie rozłączymy się nigdy. Jest w naturze serc czułych skupiać koło siebie wszystko, co ma najmiłsze. Przyjacielu, oto są moi przyjaciele! Spodziewam się, iż pozyskasz przywiązanie, nie zawiedziesz ich ufności, będziesz takim, jakim ci być każą święte dla ludzi czułych prawa przyjaźni, i święte dla członków prawa Towarzystwa.

(Główne myśli, wyrażone w tej przemowie: 1. W czym ujawnia się „upodlenie“ rodaków? 2. Pierwszy obowiązek nowowybranego członka. 3. Jak uzasadnia poeta konieczność szanowania urzędników Towarzystwa? 4. O ile członek czynny zachowuje swobodę zdania w stosunku do nowych kandydatów, o ile zaś poddać się musi opinii ogółu Towarzystwa? 5. Na czym polega „nierówna równość“ członków? 6. Czem różni się zakończenie mowy od poprzedniego jej tonu? 7. Jak, na podstawie tej mowy, określimy stosunki, panujące pomiędzy stowarzyszonymi?).

Po przestudjowaniu powyższych wyjątków spróbujmy zdać sobie sprawę z cech Mickiewicza, jako działacza społecznego w tym okresie. W czym ujawnia się jego trzeźwość, praktyczność, umiarkowanie? (Zwróćmy uwagę na nacisk położony na porządek, formalność, surowy rygor, liczenie się z przyjętymi opiniami, niechęć do „zuchwałej“ krytyki wszystkiego i t. p.). W czym pomysłowość w uzależnianiu związków pomniejszych od Towarzystwa?

Jest rzeczą naturalną, że wybitna rola, jaką Mickiewicz odgrywał w Towarzystwie, nie wynikała wyłącznie z tych jego „oficjalnych“



niejako zajęć. Przyczyniał się do tego w równej mierze urok jego osobistości i jego talentu poetyckiego. Łączył on w sobie harmonijnie powagę i trzeźwość Jeżowskiego z zapałem i entuzjazmem Zana, potrafił też godzić i łączyć niebardzo przystające do siebie usposobienia i charaktery. Wcześniej stał się ulubieńcem wszystkich, ściśle przyjaźnią złączył się z najwybitniejszymi z Filomatów, którzy ze swej strony otaczali go szczególną opieką, w ciężkich chwilach jego życia służyli pociechą i pomocą...

Tak przedstawiają się w ogólnych zarysach cele Towarzystwa, jego organizacja i najwybitniejsi członkowie. Jakie jest jego znaczenie? O tem mówi wyraźnie sam Mickiewicz w jednym z listów do Jeżowskiego: „...to, czem jesteśmy i dla siebie i dla drugich winniśmy może po większej części temu... Towarzystwu. Miało ono i na innych wpływ wielki. Ten duch prostoty w obejściu się, poufałości, szczerości, który się powoli rozlewa między młodzieżą filarecką, od nas wyszedł...” Rozwijając to powiedzenie Mickiewicza, dodać możemy od siebie, że Towarzystwo było dla niego i dla innych szkołą pracy umysłowej i społecznej, szkołą wyrabiania charakterów, kształcenia uczuć patriotycznych, poświęcenia, ofiarności, koleżeńskości i przyjaźni. Nabierała tu młodzież głębokiego poczucia obowiązku, uczyła się myśleć o sprawach narodowych i społecznych, upatrywać własne dobro jedynie w pomyślności ogółu, znajdowała schronienie przed czyhającymi na wiek młody niebezpieczeństwami. Przy tem wszystkiem nie traciła bynajmniej młodzieńczego humoru, wesołości, radości. Przeciwnie, Filomaci — to młodzież pogodna, wesoła, pełna życia i humoru. Świadczą o tem ich listy, przemówienia na zebraniach koleżeńskich, wiersze, dowcipy <sup>1)</sup>. Są prości, szczerzy i naturalni, i z tą prostotą, bez afektacji i deklamacji, pracują nad przygotowaniem młodzieży do życia obywatelskiego.

Wśród takich to prac i zajęć (w uniwersytecie i w Towarzystwie) i wśród takiego otoczenia upłynęły cztery lata pobytu Mickiewicza w Wilnie. Z pomiędzy przeżyć tego okresu wspomnieć trzeba jeszcze o jednym, które stanie się przyczyną głębokich cierpień poety i odbije się wydatnie w jego twórczości. Była to mianowicie nieszczęśliwa miłość do Maryli Wereszczakówny. Poznał ją Mickiewicz podczas wakacyj r. 1818 w Tuhanowiczach, majątku jej rodziców, położonym niedaleko od Zaosia. W ciągu kilku lat następnych rozwinęło się w nim

---

<sup>1)</sup> „Korespondencja Filomatów” w 5 tomach — „Poezja Filomatów” w 2 tomach, wydanie prof. Czubka, nakładem Akad. Umiej. Wybór w opracowaniu A. Łuckiego: Tow. Filomatów. Bibl. Narodowa.



silne i głębokie uczucie do Maryli; ona była mu przychylna, ale nie miała tyle siły woli, by oprzeć się rodzinie, która przeznaczyła ją za żonę dla bogatego ziemianina, hr. Wawrzyńca Puttkamera. Ślub Maryli (w lutym 1821 r.) był dla Mickiewicza bolesnym ciosem, z którego niełatwo mu było otrząsnąć się.

### 3. *Mickiewicz w Kownie (1819 — 1823).*

W lecie r. 1819 Mickiewicz ukończył studia uniwersyteckie i zdał egzaminy końcowe. Ponieważ kształcił się na koszt uniwersytetu i pobierał stypendjum, był obowiązany, po ukończeniu studiów, objąć posadę w jednym z gimnazjów, podległych Uniwersytetowi Wileńskiemu. Otrzymał też nominację na nauczyciela gimnazjalnego w Kownie. W jesieni r. 1819 znajdował się już na nowym stanowisku, wśród nowych warunków, wśród pracy ciężkiej i wyczerpującej. Samotność, oddalenie od przyjaciół i ogniska życia koleżeńskiego, wspomnienie Maryli — wszystko to wpływało niekorzystnie na stan duchowy poety, tem bardziej, że zdrowie również nie dopisywało. Nadomiar wszystkiego dotknęło go nowe nieszczęście — stracił matkę w październiku r. 1820.

Pomimo to wszystko silny duch poety nie daje się złamać. Surowe poczucie obowiązku, zaczerpnięte z ducha filomackiego, nie opuszcza go i tutaj. Z listów jego, pisanych z Kowna, widać, jak poważnie traktuje swoje obowiązki nauczycielskie, jak biedzi się nad ulepszeniem metody nauczania i nad zastąpieniem braku podręczników przez pisanie skrótów dla uczniów. Ukochane „Towarzystwo“ wileńskie również nie przestaje być przedmiotem uwagi i troski Mickiewicza. Z ogromną gorliwością i serdecznością zajmuje się jego sprawami, koresponduje z przyjaciółmi w kwestjach, dotyczących jego ustaw i organizacji, posyła im swoje utwory do odczytywania na posiedzeniach, podczas świąt i wakacyj (a także w czasie rocznego urlopu z Kowna w r. 1821/1822) bierze udział bezpośredni w pracach Filomatów.

Nie ustaje też w pracy nad sobą. Pobyt w Kownie to okres rozczytywania się poety w literaturze angielskiej (Walter Scott, Moore, Byron) i w poezji niemieckiej (Schiller, Goethe). Jest to również okres wzmożonej twórczości literackiej; w tym czasie powstają wszystkie utwory, które wejdą do pierwszych dwóch tomików *Poezji* Mickiewicza.

Tymczasem nad Towarzystwem Filomatów zaczęły gromadzić się chmury. Już oddawna krążyły po Wilnie głuche i nieokreślone wieści o jakichś związkach wśród młodzieży uniwersyteckiej; widocz-



nie tajemnica nie była przez wszystkich członków ściśle zachowywana (wiemy o wykluczeniu w czerwcu r. 1819 jednego z członków za rozgłaszanie wieści o Towarzystwie) — poza tem oficjalne istnienie przez jakiś czas „Promienistych” mogło również zwrócić uwagę na te sprawy. Wiedzieli również cośniewoś o nich przychylni młodzieży profesorowie, jak Malewski, Twardowski i Lelewel. To wszystko nie było jednak groźne dla Towarzystwa. Przedstawiciele uniwersytetu nie mogli zasadniczo brać za złe młodzieży zrzeszania się w celach naukowych i etycznych — ale z drugiej strony zdawali sobie sprawę z tego, że władze rosyjskie mogą skorzystać z byle pozoru, by zemścić się srogo na uniwersytecie i na całym szkolnictwie polskim na Litwie, które było im solą w oku. Z tych względów rektor Malewski zmuszony był nakazać rozwiązanie „Promienistych” — ale gdy na wiosnę r. 1822 ks. Czartoryski, z powodu domiesienia, że „Promieniści” istnieją nadal, nakazał śledztwo, wówczas komisja, złożona z profesorów, choć znalazła dość materiału obciążającego, nie zrobiła zeń użytku, lecz sprawę zatuszowała.

Czuwały jednak i czyhały władze rosyjskie. „Przestępstwo”, jakie popełnił uczeń gimnazjum wileńskiego, Michał Plater, napisawszy w dniu 3 maja 1823 na tablicy: „Vivat Konstytucja 3 maja” — osiągnęło za sobą bardzo ciężkie skutki, możliwe tylko przy wyraźnem dążeniu zaborców do rozpoczęcia prześladowań za wszelką cenę. Zjawia się też zaraz w Wilnie osławiony senator rosyjski Nowosilcow, prawa ręka w. ks. Konstantego, tropiciel i prześladowca związków patriotycznych w Królestwie — i rozpoczyna śledztwo. Chodzi mu, oczywiście, o to, aby odkryć jakąś wielką „zbrodnię” przeciwko państwu rosyjskiemu, aby się zasłużyć, zdobyć nowe ordery, zniszczyć Czartoryskiego i uniwersytet. Z początku śledztwo natrafia na trudności i nie daje ważnych wyników; dopiero zdrada studenta Jankowskiego, który w październiku t. r. odkrywa istnienie Towarzystwa Filaretów i wymienia kilkadziesiąt nazwisk — zmienia postać rzeczy. Następują (w nocy z 23 na 24 października) masowe aresztowania wśród młodzieży i osadzenie jej w klasztorach, zamienionych na więzienia. Rozpoczyna się prawdziwa martyrologja młodzieńców, trzymanych w odosobnionych celach, nie mogących się z sobą porozumieć, nękanych wyrafinowanym śledztwem, terrorem, głodem i t. p. Tu jednak okazuje się dowodnie i wspaniale hart ducha, siła woli, odwaga cywilna, ofiarność i poświęcenie Filomatów i Filaretów. Najwięcej cierpi Zan, jako wskazany przez Jankowskiego przywódca Filaretów, a także i dlatego, że ofiarnie bierze na siebie całą winę, byle tylko ra-



tować innych przywódców, a szczególnie Jeżowskiego, Mickiewicza i Malewskiego. Tak samo i Malewski, aresztowany w Berlinie (gdzie bawił na studjach) i przewieziony do Warszawy, wyznaje, że jest głównym organizatorem związków i największym „przestępcą”. Podobnie w zeznaniach innych uwięzionych znać to szlachetne usiłowanie wystawiania siebie i bronięcia innych. Początkowo starają się oni zaprzeczać wszystkiemu, gdy jednak zorjentowali się w rozmiarach odkryć Jankowskiego, postanowili — z upoważnienia Zana — złożyć zeznania o Tow. Filaretów; ale zataili istnienie Filomatów, ich dalsze cele i szczegóły organizacji Towarzystwa.

Pomimo to, że Nowosilcowowi nie udało się dotrzeć do jądra organizacji, ani wykryć wszystkich jej rozgałęzień, postanowił on nie tylko zadać cios ostateczny związkom młodzieży, ale także podważyć losy Uniwersytetu Wileńskiego. Śledztwo trwało prawie przez rok, bo do kwietnia 1824 r. Wtedy to wypuszczono większość więźniów i kazano im oczekiwać wyroku. Zapadł on, na podstawie raportu Nowosilcowa do cara, w sierpniu t. r. Na mocy tego wyroku dziesięciu Filomatów (między nimi: Zan, Czeczot, Malewski, Jeżowski, Mickiewicz i Pietraszkiewicz) i dziesięciu najwybitniejszych Filaretów skazanych zostało na wywiezienie w głąb Rosji; kara ta spotykała ich — jak głosił wyrok — „za szerzenie nierozsądnego nacjonalizmu polskiego za pośrednictwem nauki”. Ponadto Zan otrzymał jeszcze rok, a Czeczot pół roku twierdzy. Wyrok dotknął również profesorów: czterech z nich usunięto (między nimi Lelewela i Gołuchowskiego), zmuszono do podania się o dymisję rektora, Twardowskiego, i kuratora, ks. Adama Czartoryskiego. Obowiązki rektora objął mianowany (a nie wybrany) prof. Pelikan, marna figura — kuratorem został nie mający do tego żadnych kwalifikacyj, ale „zasłużony” około oczyszczenia uniwersytetu z „nierozsądnych nacjonalistów” — Nowosilcow. Zaczynał się zmierzch przestawnego Uniwersytetu Wileńskiego.

Mickiewicz podzielił los swoich towarzyszy. Aresztowany w nocy z 22 na 23 października, przesiedział pół roku w więzieniu, w klasztorze bazylianów. Wyrok skazywał go na wyjazd do Rosji i oddawał, jako nauczyciela, do rozporządzenia ministrowi oświaty. W dniu 25 października 1824 Mickiewicz opuścił Wilno i ukochaną Litwę. Nie zobaczył jej już nigdy w swym życiu.

## ROZDZIAŁ II

### Początki twórczości Mickiewicza. Poezja filomacka

Początki twórczości Mickiewicza przypadają na rok 1817. Pierwsze jej próby to przekłady albo przeróbki z Woltera; należą tu: *Mieszko*, książę *Nowogródka* (czytany na posiedzeniu Filomatów w październiku 1817), *Pani Aniela* (czytana w listopadzie tegoż roku), *Darczanka*, przekład jednej pieśni z poematu Woltera: „La pucelle d'Orléans”. Pierwszym ogłoszonym utworem Mickiewicza jest *Zima miejska*, wydrukowana w roku 1818 w *Tygodniku Wileńskim*. O charakterze tego utworu niech dadzą pewne pojęcie początkowe jego zwrotki:

Przeszły idździe wiosny, zbiegło skwarne lato  
I przykre miastu jesienne potopy,  
Już bruk ziębiącą obleczony szatą,  
Od stalnej Fryzów nie krzesany stopy.

Więżeni słotą w domowej katuszy,  
Dziś na swobodne gdy wyrzym powietrze,  
Londyński pojazd tarkotem nie głuszy,  
Ani nas kręgi zbrojnemi rozetrze.

Witaj narodom miejskim pora błoga!  
Już i Niemieńców i sąsiednich Lechów  
Tu szuka ciżba tysiącami mnoga,  
Zbiegłych Dryadom i Faunom uśmiechów.

Po takim wstępie poeta opisuje zabawy „złotej młodzieży”, przybyłej ze wsi do Wilna. Oto np. jak spędzają ranek:



Strojem poranne zbywamy godziny  
Albo rozmową bawim się wesołą.  
Ten w lśniący kryształ włożywszy oblicze,  
Wschodnim balsamem złoty kędzior pieści;  
Drugi stambulskie oddycha gorycze  
Lub pije z chińskich ziół ciążnione treści.

(Zwrócić uwagę na stosunek autora do opisywanych zjawisk, na ton, panujący w wierszu, na jego obrazowanie i styl; bruk ziębiącą obleczony szatą = pokryty śniegiem; stała Fryzów stopa = pod-



*Wilno na początku XIX wieku.*

kowa koni fryzyjskich; kręgi zbrojne = koła; Niemcy = mieszkańcy Litwy; Lechy = mieszkańcy Polski; „uśmiechy zbiegłe Dryadom i Faunom“, to znaczy: boginie i bożki leśne, uosabiające piękność przyrody, pociągają tylko w lecie — w zimie tracą na uroku; lśniący kryształ = lustro; wschodni balsam = pomada na włosy; stambulskie gorycze = tytoń; treści ciążnione z chińskich ziół = herbata. Do jakiego rodzaju literackiego i do jakiej szkoły literackiej zaliczylibyśmy powyższy wiersz? Może przypomina on nam jakieś utwory z epoki stanisławowskiej? Mając na uwadze powyżej wymienione przekłady z Woltera i *Zimę miejską* — jak określimy pierwociny twórczości Mickiewicza? Pod jakimi hasłami literackimi rozpoczyna się ona?).

W r. 1819 drukuje Mickiewicz w Tygodniku Wileńskim „powiastkę z dziejów litewskich” p. t. *Żywila*. Treścią jej są dzieje miłości młodego rycerza litewskiego, Poraj a, i córki książęcej, Żywili. Gdy ojciec jej odmawia Porajowi ręki swej córki, a ją samą skazuje na śmierć, Poraj wydaje gród w ręce nieprzyjaciela (kniazia ruskiego) i odbija uwięzioną. Gdy jednak Żywila dowiaduje się, jaką drogą uzyskała wolność, zabija kochanka, który zdradził ojczyznę, organizuje obronę, pobija wroga i pada bez duszy. W tym samym roku ukazują się w Pamiętniku Warszawskim *Uwagi nad Jagiellonidą Dydymy Bończy Tomaszewskiego*. Jest to pierwsza z drukowanych prac krytycznych poety — rozbiór poematu Tomaszewskiego (drugorzędnego autora) ze stanowiska klasycznego; na takim samym stanowisku Mickiewicz stoi w swoich recenzjach i krytykach, wygłaszanych na posiedzeniach Towarzystwa. Z tej epoki pochodzą również liczne wiersze okolicznościowe i improwizacje, układane z powodu rozmaitych uroczystości koleżeńskich: imienin, zebrań towarzyskich i t. p.

Z pomiędzy utworów poetyckich Mickiewicza, związanych ze sprawami Towarzystwa Filomatów, zajmiemy się bliżej trzema wierszami, które odzwierciedlają dążności i ideały stowarzyszonych. Pierwszy z nich to wiersz, wygłoszony przez poetę na posiedzeniu powszechnem Filomatów dnia 14 września 1818, a zaczynający się od słów:

#### ✓ JUŻ SIĘ Z POGODNYCH NIEBIOS...

- Już się z pogodnych niebios oćma zdarła smutna,  
Żeglarzu! ciągnij rudel, wiatrom podaj płótna,  
Zmocnioną wczasem dłońią słone krajaj piany,  
Otworem ci przestrzenne leżą oceany.
- 5 Niech umysłów nie chwieje burzliwość powodzi,  
Towarzystwo nieliczne, kruchej słabość łodzi,  
Wszak nie miał barki z dębu, ni serca ze stali  
Frygijczyk, co się pierwszy chytrej zwierzał fali,  
A w zawody na złomnem puściwszy się drewnie,
- 10 Choć nań piekła i nieba dąsały się gniewnie,  
W własnych dzielnościach ufny, śmiałyż żądań pełny,  
Nieba i piekła zwalczył, złotej dostał welny.  
Nas, kiedy w niższym stopniu śmiała chęć nie kładzie,  
Gdy nowe tworzym gmachy na nowej posadzie,

---

W. 1: oćma — ciemność.

W. 8: Frygijczyk — to zapewne Jazon, wyprawiający się po „złotą welnę” czyli złote runo (wyprawa Argonautów do Kolchidy).



- 15 Gdy nasz trud równie wielki, cel równie szlachetny,  
 Weźmijmyż z bohaterów greckich przykład świetny,  
 Im, pierwszy raz ojczyste rzucającym gniazda,  
 Nie stała się okropną tak daleka jazda.  
 Nam, po wejściu do szranków możnaż drżeć z obawy,
- 20 Gdy każdy trud zwalczony jest szczeblem do sławy?  
 Oni na wspólne dobro różne znieśli dary:  
 Ten siłę, ten wzrok ostry, ów dźwięki cytary.  
 My tak czynimy, a wszystko torem pójdzie snadnym,  
 Wszak w niewielu brak darów, gorliwości w żadnym.
- 25 Wszyscy chciejmy dokonać, dokona kto może,  
 Bo się nierówną miarą dzielą łaski boże.  
 Lecz gdy ku wielkim sprawom pole się odkrywa,  
 Sama teraz nierówność mniej szkodzącą bywa.  
 Szczęśliwy, komu pierwsze wieńce się dostały,
- 30 Sam zyska chwałę, innych zachęci do chwały.  
 Lecz niech stąd marnej pychy blasków nie przywdziewa,  
 Wszakże owoc, nie liście, świadczą lepszość drzewa.  
 Więc nie z wzięcia przyklasków, nie z zaszczytnej palmy,  
 Żeśmy pożyteczniejsi, z tego się pochwalmy.
- 35 Niech każdy, jak ów Greczyn, głosi dzielność swoją:  
 „Mocniejszy jestem, cięższą podajcie mi zbroję”.

- Półki, śpiesząc do mety wytkniętej u brzegu,  
 Żaden gromad biegących nie wyprzedzi w biegu,  
 Póty na zawodników patrząc zdaleka,
- 40 Ktoby był wart nagrody, lud spokojnie czeka.  
 Lecz kiedy raz z biegących dobyłeś się tłoku,  
 Pod karą wiecznej hańby nie cofajże kroku,  
 Żeby siły w ostatniej wywarłszy potrzebie,  
 Tłumy, któreś przegonił, nie dognały ciebie.
- 45 Bo jeżeliś nad innych przymioty jaśniejszy,  
 Co innym zwiększa sławę, to tobie umniejszy.  
 Łamiąc męża szampierza na publicznym piasku,  
 Czyliż zwycięzca nierad z gminnego oklasku?  
 Przecież w oczach pół-boga, co łamał centaury,
- 50 Nie miałyby ponęty zapaśnicze laury.  
 Tak, im kto wyżej stał, w większy trud się wprzega,  
 I tem się nawet zniża, że wyżej nie sięga.

W. 16: Weźmijmyż z bohaterów greckich przykład... — mowa o Argonautach.

W. 22: cytara — greckie kithara — narzędzie muzyczne, podobne do liry.

W. 47: szampierz — współzawodnik.

W. 49: pół-boga — mowa o Herkulesie.



- Do was to mówię, których braćmi nazwać lubo,  
Wy! przysłała towarzystwa podpora i chlubo,  
55 Wy! którym była matką łaskawszą natura,  
Im wyżej, tem usilniej wyteżajcie pióra,  
Ażby sławy podniebne dosięgłszy opoki,  
Innych tam braterskiemi zachęcali wzroki;  
Nam zaś, którzy w poziomszym umieszczeni rzędzie,  
60 Że waszym śladem idziem, i to chluba będzie.  
Gdzie Achil pozwał w szranki bogów polubieńce,  
Wielkie miały wartości i dziesiąte wieńce.  
To weźmijmy, niech zawiść serc nam nie podbija,  
Ni się czarnej niechęci wkrada do nich żmija,  
65 Wszakże własne żądanie do związku nas wiodło,  
Wszak praca nasze bóstwo, przyjaźń nasze godło.  
Oby kiedyś świat cały zgodne wiążąc dłonie,  
Nasze wziął godło, naszym bóstwom sypał wonie! —

- Ale z takich początków wniósłby chyba tępy,  
70 Że trzeba wszystkim wolne zrobić do nas wstępy,  
Bo niedługo postoi gmach wolny od skazy,  
Jeśli doń budowniczy kładł bez braku głązy.  
I nam jeśli nie miło pracę podjąć marną,  
Sprawmy, niechaj się tylko godni do nas garną.  
75 Żeby tak pożyteczne dokonać zamysły,  
Najpewniejszym sposobem będzie wybór ścisły.  
Ów Samijczyk w mądrościach natury ćwiczony,  
Gdy prawdzie długo nagiej narzucał zasłony,  
I tajne berło cnoty rozciągał nad światem,  
80 Nie każdemu z swych uczniów dozwolił być bratem.  
Tak uczynił i Orfej, naród głosząc dziki,  
Tak się i eleuzyńskie odbyły tajniki.  
Nam choć liczne pragnących stawia się orszaki,  
Nie jedna wszystkich żądza, zamiar nie jednaki,  
85 A gdy chytrej obłudy zdejmujemy z nich płaszcze,  
Nie pod jednym się runem wilcze znajdują paszcze.  
Ten się chciwością pędzi ślepą, dumą drugi,

---

W. 77: Samijczyk—to Pytagoras, filozof i matematyk grecki, pochodzący z wyspy Samos — założyciel związku pytagorejskiego, stowarzyszenia etyczno-politycznego, którego cele nieznane były nowowstępującym.

W. 81: Orfej — mityczny Orfeusz, wieszcz i śpiewak, poskramiający dzikie zwierzęta („naród dziki”) swym śpiewem. Przypisywano mu stworzenie tajemniczego kultu, do którego tylko wybrani mogli być dopuszczeni.

W. 82: eleuzyńskie tajniki — czyli misterja eleuzyjskie, uroczystości poświęcone czci Cerery, dostępne tylko dla wtajemniczonych i wybranych.



- Co w licznych towarzyszach chce mieć liczne sługi.  
 A niech się im wykrętne nie zdadzą manowce,  
 90 Srodzy wraz z przyjaciela będą prześladowce.  
 Inny, by krótką chętkę lub ciekawość sycić,  
 Za najtrudniejsze sprawy nie waha się chwycić;  
 Ale jak go dziecinna uwiodła łakotka,  
 Dziecinna zrazi trudność, którą pierwszą spotka.  
 95 Tacy gdy do nas wstępu nie znajdują przychodnie,  
 Gdy jakeśmy działali, będziemy działać zgodnie,  
 Gdy osobne urazy topiąc w niepamięci,  
 Każdy na wspólne dobro wszystkie zwróci chęci,  
 Zgodną przyszłość przeszłości zmierzając rachubą,  
 100 Będziemy wzorem innym, sobie samym chlubą.

### *Rozbiór.*

Dla łatwiejszego uchwycenia wątku treściowego podzielmy sobie cały utwór na części. Podział taki można przeprowadzić rozmaicie: bardziej ogólnie lub bardziej szczegółowo. Najogólniej da się ten wiersz podzielić na trzy części: pierwsza do w. 36, druga do w. 68 i trzecia do końca.

Zdajmy sobie teraz sprawę z myśli, wezwań i obrazów części pierwszej. 1. Z kim porównywa poeta stowarzyszonych i kogo stawia im za przykład? 2. Czego mają się strzec, zyskawszy chwałę? 3. Jakimi mają kierować się zasadami? (w. 33—36). 4. Gdzie znajdujemy aluzje do Towarzystwa Filomatów i w jakich obrazach są one wyrażone?

5. Do kogo zwraca się poeta w części drugiej? 6. Jakie są zadania i obowiązki tych, którzy wysunęli się na czoło i tych „którzy w poziomszym umieszczeni rządzie”? 7. Gdzie poeta umieszcza samego siebie? 8. Co mówi ta część wiersza o celach Filomatów?

9. Jaka główna sprawa poruszona jest w części trzeciej? 10. Jakimi zasadami kierować się należy przy wyborze towarzyszy pracy i jakie powody skłaniają do tego?

Widzimy, iż poeta w wierszu powyższym mówi o celach Filomatów w sposób ogólnikowy (nowe gmachy na nowej posadzie — wspólne dobro — wielkie sprawy — praca nasze bóstwo, przyjaźń nasze godło). Zwróćmy przytem uwagę na to, że kilkakrotnie kładzie nacisk na nowość i wielkość sprawy, że radośnie woła o zdarcie się z niebios „oćmy smutnej”; chciał więc widocznie uświadomić kolegom wartość pracy Filomatów. Na czym ta wartość polegała?

Artyzm. 1. Jak określimy zasadniczy nastrój, panujący w tym utworze? Czy przeważa tu pierwiastek uczuciowy czy refleksyjno-pojęciowy? 2. Postarajmy się scharakteryzować styl wiersza (prosty i naturalny czy kwiecisty i uroczysty?). 3. Zastanówmy się nad kilkoma obrazami, rozwiniętymi przez poetę, np. obraz Argonautów albo zawodników w biegu; wynotujmy porównania z Greczynem, Achillesem, Pytagorasem i t. p. Z jakiej dziedziny wzięte są te obrazy i porównania? O jakich tradycjach i zamiłowaniach literackich świadczą one?

Drugim wierszem Mickiewicza, zbliżonym treścią do poprzedniego, jest t. zw. *Pieśń Adamowa*, odczytana na imieninach Franciszka Malewskiego w dniu 1 listopada r. 1819. Oto jej brzmienie:

Hej radością oczy błysną!  
I wieniec czoła okrasi,  
I wszyscy się mile ścisną:  
To wszyscy bracia! To Nasi!

5 Pochlebstwo, chytrość i zbytek  
Niech każdy przed progiem miota,  
Bo tu wieczny ma przybytek  
Ojczyzna, Nauka, Cnota.

Braterstwa ogniemw spięci,  
10 Zdejmijmy z serca zasłonę,  
Otwórzmy czucia i chęci,  
Święte, co tu objawione!

Tu wspólne koją cierpienia:  
Przyjaźń, wesołość i pienia,  
15 Ale kto w naszym jest gronie,  
Śród pracy, czy śród zabawy,  
Czy przy pługu, czy w koronie,  
Niechaj pomni na Ustawy!

Pomni na przysięgę swoją,  
20 I w każdej chwili żywota  
Niechaj mu na myśli stoją:  
Ojczyzna, Nauki, Cnota!

Dojdziemy, choć przykrą drogą,  
Gdy brat bratu rękę poda,  
25 Bo nam i Nieba pomogą  
I Męstwo! praca i zgoda!



1. Jakie trzy główne cele stawia tutaj poeta przed towarzyszami? Zwrócić uwagę na postawienie o j c z y z n y na pierwszym miejscu. Jakie jeszcze hasła wyszczególnia? 2. Co możnaby powiedzieć o atmosferze, panującej w Towarzystwie, na podstawie tego wiersza? Wymienić zalety, którymi powinni odznaczać się stowarzyszeni, i wady, których powinni się strzec. 3. Jak rozumieć słowa: „Czy przy pługu, czy w koronie“? Przypomnijmy sobie, że dążnością Towarzystwa było rozszerzenie zczasem zakresu działalności; wyrażenie: „pług“ i „korona“ nie oznacza, oczywiście, tylko włościan i królów — ale wogóle warstwy niższe i wyższe. 4. Zestawmy ten wiersz z poprzednim i porównajmy je pod względem panującego w nich tonu; pamiętajmy przytem, że pierwszy wygłoszony był na oficjalnem zgromadzeniu, drugi zaś przeznaczony na uświetnienie imienia kolegi. Jakie znajdziemy podobieństwo pod względem treści, a jakie różnice pod względem stylu i wiersza? A może i treściowo różnią się one od siebie, jeżeli chodzi o określenie haseł Filomatów?

Pewne nowe tony zabrzmią nam z wiersza p. t.

#### P I E Ś Ń F I L A R E T Ó W

Hej, użyjmy żywota!<sup>1)</sup>  
 Wszak żyjem tylko raz:  
 Niechaj ta czara złota  
 Nie próżno wabi nas.

5     Hejże do niej wesoło!  
 Niechaj obiega wkoło;  
 Chwytaj i do dna chyl  
 Zwiastunkę słodkich chwil.

Poco tu obce mowy?  
 10 Polski pijemy miód:  
 Lepszy śpiew narodowy,  
 I lepszy bratni ród.

W ksiąg greckich, rzymskich steki  
 Włazłeś, nie żebyś gnił;  
 15 Byś bawił się jak Greki,  
 A jak Rzymianin bił.

<sup>1)</sup> Pierwsza strofa jest naśladownictwem burszowskiej pieśni niemieckiej.

Ot tam siedzą prawnicy,  
I dla nich puhar staw:  
Dzisiaj trzeba prawicy,  
20 A jutro trzeba praw.

Wymowa wznieść nie zdoła  
Dziś na wolności szczyt,  
Gdzie przyjaźń, miłość woła,  
Tam bracia cyt, tam cyt!

25 Kto metal kwasi, pali,  
Skwasi metal i czas:  
My ze złotych metali  
Bacha ciągnijmy kwas.

Ten się wśród mędrców liczy,  
30 Zna chemiją, ma gust,  
Kto pierwiastek słodczy  
Z lubych wyciągnął ust.

Mierzący świata drogi,  
Gwiazdy i nieba strop,  
35 Archimed był ubogi,  
Nie miał gdzie oprzeć stop.

Dziś, gdy chce ruszać światy  
Jego Newtonska Mość,  
Niechaj policzy braty  
40 I niechaj powie: dość.

Cyrkla, wagi i miary  
Do martwych użyj brył:  
Mierz siłę na zamiary,  
Nie zamiar podług sił!

45 Bo gdzie się serca pała,  
Cyrklem uniesień duch,  
Dobro powszechne skalą,  
Jedność większa od dwóch.

---

W. 35—36: Archimedes — znakomity matematyk grecki (III w. po Chr.)  
twierdził rzekomo, że ruszyłby ziemię z miejsca, gdyby miał punkt oparcia.

W. 38: I. Newton — znakomity fizyk angielski; żył w końcu XVII i na po-  
czątku XVIII w.



Hej, użyjmy żywota!  
50 Wszak żyjem tylko raz;  
Tu stoi czara złota,  
A wnet przemienie czas.

Krew stygnie, włos się bieli,  
W wieczności wpadnięm toń;  
55 To oko zamknie Feli,  
To Filarecka dłoń.

### Rozbiór.

1. Rodzaj i charakter tego wiersza zrozumiemy, jeżeli uprzytomnimy sobie, że jest to pieśń, utwór, przeznaczony do śpiewu, w przeciwieństwie do wiersza p. t. *Już się z pogodnych niebios*, który jest uroczystym przemówieniem. Również i na to należy zwrócić uwagę, że ten ostatni przeznaczony był dla Filomatów, *Pieśń* zaś dla Filaretów (o różnicy tych organizacji ob. wyżej). Dopisek w wydaniu *Poezycji* Mickiewicza z r. 1844: „Pierwsza strofa jest naśladownictwem burszowskiej pieśni niemieckiej” — powinien nam również coś powiedzieć o rodzaju tego utworu, jako że Burschenschafts były to stowarzyszenia uniwersyteckiej młodzieży niemieckiej, w których cele państwotyczne nie wykluczały zabaw i wspólnych zebrań przy kielichu. Wyróżnimy więc naprzód ten pierwszy wiersz żartobliwy i wesoły: a) W których strofkach i w jakich wezwaniach przejawia się on najdobitniej? b) Co moglibyśmy z nich wynioskować o nastroju, panującym wśród Filaretów?

2. Wesołość, dobry humor, radosny nastrój niekoniecznie jest równoznaczny z pustotą i bezmyślnością. Gdzie znajdziemy w tym utworze myśli poważne i hasła wzniosłe? Zwróćmy uwagę na takie powiedzenie, jak „Byś bawił się jak Greki, A jak Rzymianin bił” (jak określilibyśmy inaczej to zespolenie cech „greckich” i „rzymskich”?) — „Dzisiaj trzeba prawicy, A jutro trzeba praw” — (co tu oznacza „prawica” — czy jej znaczenie nie jest zbliżone do „czynu” rzymskiego?) Jaki powinien być stosunek pomiędzy siłą a zamiarami — jaką rolę powinno grać uniesienie?

3. Zkolei zastanówmy się nad tem, jakie to hasła filomackie przebłyskują z tego wiersza — czy nacisk położony tu na kształcenie umysłu, czy na kształcenie serca? na naukę czy na czyn narodowy i społeczny?

---

W. 55. Feli. — to zdrobniałe imię ukochanej Zana.



4. Również ciekawe byłoby rozważenie idei tego wiersza w związku z ideami Wieku Oświecenia, które odnaleźliśmy w programie i działalności Filomatów. Co nam powiedzą o stosunku do haseł racjonalizmu zwroty o księgach greckich i rzymskich (strofka 3-cia)—o Archimedesie, który rozumem tylko chciał ruszać światy? Co nam powie pogarda dla „cyrkla, wagi i miary”, dla „martwych brył” i przeciwstawienie im entuzjazmu, zapału, uczucia? W odpowiedziach na te pytania musimy uwzględnić to, że wypowiedziane w tym utworze myśli są przedewszystkiem myślami Mickiewicza — ale odpowiadają one niewątpliwie również przekonaniom Filaretów, a szczególnie Zana, jego skłonnościom uczuciowo-mistycznym, jego teorii „promionków”, naciskowi, jaki kładł na rozbudzanie zapału i entuzjazmu. — O ile więc *Pieśń Filaretów* uważać możemy za wyraz pewnej reakcji przeciw racjonalizmowi?

5. Nowe pierwiastki, zawarte w tym wierszu, nie oznaczają jednak, aby nie miał on nic wspólnego z utworem *Już się z pogodnych niebios*. Na czym ta wspólność polega? Czy bliższy on temu utworowi, czy też pieśni *Hej radością oczy błysną?*

6. Jaka jest budowa utworu? Na jakie części możnaby go podzielić? Z czym związane jest zwracanie się poety do studujących poszczególne nauki? (przypomnieć sobie podział Filaretów na grupy — str. 34).

Do cyklu wierszy, które wypłynęły z ducha filomatycznego i związane są z pracą i przeżyciami Mickiewicza-filomaty, zaliczyć można również *Ode do młodości*. Powstała ona w Kownie, w r. 1820.

#### ODA DO MŁODOŚCI<sup>1)</sup>

*Und die alten Formen stürzen ein.*<sup>2)</sup>

Schiller

Bez serc, bez ducha! To szkieletów ludy!  
Młodości! Podaj mi skrzydła!  
Niech nad martwym wleczę światem

<sup>1)</sup> Tekst *Ody* wykazuje w różnych wydaniach poezji Mickiewicza większe lub mniejsze zmiany; nasz tekst oparliśmy na wydaniach zbiorowych paryskich z r. 1838 i 1844, które jako dokonane pod okiem samego poety dają gwarancję poprawności.

<sup>2)</sup> Wiersz ten wzięty z utworu Schillera p. t. *Der Antritt des neuen Jahrhunderts* (Rozpoczęcie nowego wieku) — oznacza: „A stare formy rozpadają się w gruzy”.



W rajska dziedzinę ułudy,  
5 Kędy zapał tworzy cudu,  
Nowości potrząsa kwiatem,  
I obleka w nadziei złote małowidła!

Niechaj kogo wiek zamroczy,  
Chyląc ku ziemi poradlone czoło,  
10 Takie widzi świata koło,  
Jakie tępemi zakreśla oczy.

Młodości! ty nad poziomy  
Wylatuj, a okiem słońca  
Ludzkości całe ogromy  
15 Przeniknij z końca do końca!

Patrz na dół! kędy wieczna mgła zaciemia  
Obszar gnuśności zalany odmětem:  
To ziemia!  
Patrz, jak nad jej wody trupie  
20 Wzbił się jakiś płaz w skorupie.  
Sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem,  
Goniąc za żywiołkami drobniejszego płazu,  
To się wzbija, to w głąb wali,  
Nie lgnie do niego fala, ani on do fali,  
25 A wtem jak bańka prysnął o szmat głązu!  
Nikt nie znał jego życia, nie zna jego zguby:  
To samoluby!

Młodości! tobie nektar żywota  
Natenczas słodki, gdy z innymi dzielę:  
30 Serca niebieskie poi wesele,  
Kiedy je razem nic powiąże złota.

Razem, młodzi przyjaciele!  
W szczęściu wszystkiego są wszystkich cele;  
Jednością liczni, rozumni szaleń,  
35 Dalej, młodzi przyjaciele!  
I ten szczęśliwy, kto padł wśród zawodu,  
Jeżeli poległem ciałem  
Da innym szczebeł do sławy grodu.  
Razem, młodzi przyjaciele!  
40 Choć droga stroma i śliska,  
Gwałt i słabość bronią wchodu:  
Gwałt niech się gwałtem odciska,  
A ze słabością łamać uczmy się zamłodu!

Dzieckiem w kolebce kto łeb urwał Hydrze,  
45 Ten młody zdusi Centaury,  
Piekłu ofiary wydrze,  
Do nieba pójdzie po laury!  
Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga,  
Łam, czego rozum nie złamie!  
50 Młodości! orla twych lotów potęga,  
Jako piorun twoje ramie!

Hej! ramie do ramienia! Spólnemi łańcuchy  
Opaszmy ziemskie kolisko!  
Zestrzelmy myśli w jedno ognisko,  
55 I w jedno ognisko duchy!  
Dalej bryło z posad świata!  
Nowemi cię pchniemy tory,  
Aż opleśniałej zbywszy się kory,  
Zielone przypomnisz lata.

60 A jako w krajach zamętu i nocy,  
Skłóconych żywiołów waśnią,  
Jednem: Stań się! z Bożej mocy  
Świat rzeczy stanął na zrębie;  
Szumią wichry, cieką głębie,  
65 A gwiazdy błękit rozjaśnia:

W krajach ludzkości jeszcze noc głucha,  
Żywioły chęci jeszcze są w wojnie...  
Oto miłość ogniem zionie,  
Wyjdzie z zamętu świat ducha!  
70 Młodość go pocznie na swoim łonie,  
A przyjaźń w wieczne skojarzy spojnie.

Pryskają nieczułe lody,  
I przesady, światło ćmiące...  
Witaj, jutrzeńko swobody,  
75 Zbawienia za tobą słońce!

### *Rozbiór.*

1. Zdajmy sobie naprzód najogólniej sprawę z tego, co stanowi treść *Ody*. Mamy więc szereg przeciwstawień, jak: martwy

---

W. 44 — 47: mowa o mitycznym bohaterze greckim, Herkulesie, który już w dzieciństwie udusił węża, potem walczył z centaurami (pół-ludźmi, pół-końmi), uwolnił z Hadesu Tezeusza — i wreszcie zaliczony został w poczet bogów.



świat (bez serc i bez ducha) i „rajska dziedzina ułudy” — pole widzenia młodości i starości — samolubstwo i altruizm (w związku z tem obraz ziemi, widziany z wyżyn młodości i poezji). Jakimi uczuciami darzy poeta martwy świat, ziemię, starość, samolubów — czym jest dlań młodość i dziedzina ułudy? Jakimi środkami wyraża te uczucia? Porównajmy wyrażenia takie, jak: martwy świat — poradłone czoło — tępe oczy — obszar gnuśności — wody trupie — płaz w skorupie i t. p. — obok tego zaś: rajska ułuda — kwiat nowości — złote malowidła — oko słońca i t. p.

2. Przeciwwstawienie pomiędzy ideałem a rzeczywistością, uczucia odrazy do ziemi mogą spowodować albo odwrócenie się od niej, porzucenie jej dla świata poezji i fantazji („ułudy”), albo też pragnienie przeobrażenia ziemi w myśl własnych ideałów (ob. W s t ę p). Którą z tych dwóch dróg obrał Mickiewicz? Jaki jest jego program działania? Wymieńmy wezwania i hasła, zawarte w drugiej części *Ody*, rozpoczynającej się od słów: „Razem, młodzi przyjaciele”. Poszukajmy naprzód głównego celu, jaki przyświeca poecie, poczem zastanówmy się nad drogami, które doń prowadzą. Jaki nowy świat pragnie poeta stworzyć? (zwróćmy uwagę na to, że dotychczasowy świat jest bez serc i bez ducha). Co ma się stać z bryłą świata? W czym należy szukać szczęścia jednostek?

3. Stworzenie nowego porządku na świecie nie może się obejść bez walki z starym porządkiem. Jak przezwyciężyć własną słabość i jak odpowiedzieć na gwałt, broniący starego świata? Co postawić na miejsce rozumu? Dokąd sięgać? Kogo wziąć sobie za wzór?

4. Jaka jest rola miłości, młodości i przyjaźni w stworzeniu nowego świata ducha?

5. Zastanówmy się z kolei nad tem, jaki jest stosunek *Ody* do poprzednich wierszy i do ideologii Filomatów wogóle. W czym możemy znaleźć echa haseł Wieku Oświecenia? (zwróćmy uwagę na ideał etyczny, upatrujący szczęście jednostki w szczęściu ogółu, na wyrażenie: „p r z e s ą d y, światło ćmiące” i t. p.). Czy są jakie podobieństwa do wiersza *Już się z pogodnych niebios...*? Weźmy np. tam: „nowe gmachy na nowej posadzcie” — tu: „dalej z posad, bryło świata! nowemi cię pchniemy tory”; w obu wierszach hasło dobra powszechnego i szczęścia jednostki, gdy stanie się s z c z e b l e m dla innych i t. p. (może jeszcze jakieś wspólności znajdziemy?) Jaki jest stosunek *Ody* do *Pieśni Filaretów* — czy większa wspólność z tą pieśnią, czy z poprzednim wierszem? Na czym ta wspólność polega?



6. Jeżeli zrozumiemy dobrze pokrewieństwa i różnice pomiędzy *Odą* a poprzednimi wierszami, nietrudno będzie nam skonstatować, na czym polega nowość *Ody* i jej znaczenie w twórczości Mickiewicza. Pod względem ideologii musimy tu zwrócić uwagę na takie hasła, jak: rozumni szaleń, gwałt niech się gwałtem odciska, tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga i t. p. Niektóre z tych haseł znajdziemy i w *Pieśni Filaretów* (które mianowicie?) — ale czy znajdziemy je również w wierszu *Już się z pogodnych niebios*? Czy przystają one do ideologii racjonalistycznej? Czy w tamtych wierszach występowało takie samo pojęcie młodości i poczucie jej siły? Taki sam entuzjazm, zapał i uniesienie?

7. Jeżeli chodzi o formę *Ody* — to musimy sobie przypomnieć, że ten rodzaj literacki znany był już w starożytności, że uprawiany był również przez naszych klasyków (porówn. *Odę Kozmiana* w części I-szej) i że według przepisów klasycznych do cech zasadniczych *Ody* należały: temat ogólnoludzki, bogactwo myśli, wielkie obrazy, wzniosłość i zapał, zwroty silne i śmiałe, przytem szybkie i nagłe zmiany obrazów, przeskok z nastroju w nastrój, nieregularność budowy („nieład”), różnorodność rytmiki, usprawiedliwiona siłą i różnorodnością wypowiedzanych uczuć. Zbadajmy teraz, czy *Oda do młodości* odpowiada tym postulatom klasycznym. W tym celu zastanówmy się nad jej tematem, obrazowaniem, stylem, budową stroficzną i rytmiczną i t. d. Zwróćmy uwagę na obrazy lotu, zdobywania grodu sławy, tworzenia nowego świata. Jakie jeszcze obrazy możnaby wskazać? Czy jest ich dużo i czy zmieniają się szybko? Przytoczmy przykłady stylu wzniosłego, niezwykłych i śmiałych zwrotów, wykrzyknień, apostrof (również cecha klasyczna!). Jak wreszcie przedstawi się nam *Oda* pod względem rytmiki? Czy strofy jej są jednolite, miara i długość wierszy jednakowe, rymy parzyste, czy przeplatane i w jaki sposób? (systematycznie czy nie?). Wskazać przykłady.

O przeciwstawieniach czyli k o n t r a s t a c h była już mowa powyżej. Teraz możemy rozważyć inne jeszcze środki artystyczne, np. stopniowanie uczuć wstępu dla świata starego i zachwyty dla nowego, wymarzonego, rozliczne peryfrazy, porównania, personifikacje i t. p.

8. Wkońcu zwrócić nam należy uwagę jeszcze na jeden fakt. Sam poeta zaopatrzył *Odę* w motto z Schillera. To, jak i inne wypowiedzenia Mickiewicza z tego okresu czasu świadczą, że znajdował on się wówczas pod wpływem Schillera (a także — jak zobaczymy — innych poetów niemieckich). Jeżeli fakt ten zestawimy z in-



nym, znany nam już, a mianowicie, że pierwsze próby poetyckie Mickiewicza powstają z przejęcia się Wolterem — to będziemy tu mieli wyraźny dowód, że dokonała się w nim pewna ewolucja pojęć i zamiłowań literackich.

Ciekawe jest wrażenie, jakie *Oda* wywarła na najbliższych przyjaciółach Mickiewicza. Z listów Czeczota i Malewskiego dowiadujemy się, że Zan przyznał się, iż jej nie rozumie, Czeczot był nią oszołomiony i także niewiele rozumiał, dopiero Malewski musiał mu tłumaczyć jej ducha i znaczenie. Malewski, prawnik z zawodu, okazał się tu najsztudniejszym znawcą. Włot uchwycił pokrewieństwo *Ody* z duchem poezji Schillera i wyraził się, między innemi, w ten sposób: „To mi uniesienie, to myśl, to poezja! Na karmelku takiej nie znajdziesz. Żaden tak Polak nie pisał...”

## ROZDZIAŁ III

### Pierwszy tom poezyj Mickiewicza

Początek tej ewolucji literackiej, której wyrazem była *Oda do młodości*, oznaczyć możemy ogólnie na jesień r. 1819. Wtedy to — jak już wspomnieliśmy — następują studia Mickiewicza nad literaturą niemiecką i angielską, co sam poeta nazywa okresem „germanomanji” i „brytanomanji”. W listopadzie r. 1819 pisze do Czeczota, że w języku niemieckim postąpił już bardzo wiele i zapomocą słownika czyta dość prędko. „Schiller jest oddawna jedyną i najmiłszą lekturą — brzmią słowa listu z czerwca r. 1820 — o tragedji R ä u b e r nie umiem pisać. Żadna ani zrobiła, ani robi na mnie tyle wrażenia...” W innym znowu liście: „Przeczytałem ostatni tom najmiłszego Schillera. Co za Marja Stuart! ale i wszystkie przedziwne!”

Te zachwyty nad Schillerem, przy równoczesnem powstawaniu takich wierszy, jak *Pieśń Filaretów* i *Oda do młodości*, świadczą o tem, że Mickiewicz odszedł już dość daleko od okresu przerabiania Woltera i pisania *Zimy miejskiej*. Lektura innych pisarzy niemieckich, jak Goethe i Schlegel szczególnie — oraz angielskich, jak Walter Scott i Byron, oddalała go również od świata dawnych pojęć literackich. Ale przemiana ta odbywała się wolno i nie miała bynajmniej cechy jakiegoś nagłego przetomu. Przeciwnie, dawne zamiłowania klasyczne nie znikają zupełnie, ujawniają się w pomyśle i stylu poemaciku p. t. *Kartofla*, w pomyśle tragedji p. t. *Demostenes*, w przekładach z poetów starożytnych, które stają obok utworów, przesiąkniętych duchem „romantycznym”.

Do przyjęcia tego nowego prądu była dusza Mickiewicza już przygotowana przez wewnętrzne przejścia i przeżycia. Obok szybkiego i bujnego rozrostu sił duchowych i talentu poetyckiego, który



dla wyrażenia się szukać sobie musiał nowych form, dużą rolę odegrała tu również nieszczęśliwa miłość do Maryli. Uczucie to ośladnęło poetą na długi czas, stało się długo jęczącą raną, powodem żywej troski przyjaciół o zdrowie duchowe Mickiewicza. W jesieni r. 1821 Czeczot w ten sposób opisywał stan poety: „Przyjechał z Tuhanowicz bezmała, jak zwarjowany (Poeta wybrał się do Tuhanowicz w wakacje r. 1821 dla odwiedzenia brata Maryli; było to już po wyjściu jej z małżeństwa). Nic prawie nie robi, trudno z nim i nie można potrafić już nawet i gadać; milczy, lulkę pali, chodzi wiele zawsze zamyślony, a o niczem dobrem nie myśli, bo całą myśl opanowała Marja; słowem, zbrzydził świat i życie, ledwie, że nas nie zbrzydził. Żyje na świecie imaginacji; jakkolwiek mu tam żyć przyjemnie, nam nieprzyjemnie na jego męki, stratę zdrowia, wyteżenie takie sił wszystkich, a zupełną nieczynność życia patrzeć...”

Tak cierpiąca i rozdarta dusza stawała się stopniowo coraz podatniejszą do przejęcia w siebie zarówno teoryj romantycznych, nacechowanych niechęcią do świata, pesymizmem i mistycyzmem (Ob. Wstęp), jak i tych utworów romantycznych, w których dominowały rozbujałe, z niczem nie liczące się uczucia i namiętności, w których dusza ludzka i jej sprawy stawały się ośrodkiem świata, a miłość kochanków nabierała jakiegoś zaziemskiego charakteru. Co więcej, Mickiewicz, chcąc obecnie wypowiedzieć w poezji nagromadzone w duszy uczucia, nie mógł tego już uczynić w formach dawnych, klasycznych; nie nadawały się one bowiem zupełnie do tego, kępowały zbytńio fantazję i polot, były w swoim spokoju, chłodzie i opanowaniu czemś wprost przeciwnem gorejącym uczuciom poety. Dla nowych stanów duchowych trzeba było stworzyć nowe kształty wyrazu artystycznego.

## POEZYE

ADAMA MICKIEWICZA.

TOM PIERWSZY



W I L N O.

DRUKIEM JÓZEFA ZAWADZKIEGO.

1 8 2 2.

*Podobizna karty tytułowej I tomu  
Poezji Mickiewicza.*



Te nowe kształty znalazł Mickiewicz częściowo przy pomocy dokonanego już w literaturach Zachodu przeobrażenia. Taka jest geneza jego zwrotu do romantyzmu.

Rezultaty tego zwrotu, ujawnione w twórczości Mickiewicza, poznamy bliżej, rozpatrzywszy utwory poetyckie, zawarte w 2 pierwszych tomach jego *Poezycji*, które ukazały się w Wilnie w r. 1822 i w 1823. Tom pierwszy (1822) zawierał: przedmowę o poezji romantycznej, ballady i romanse, oraz wiersze różne (*Hymn do N. P. Marji*, *Żeglarz*, *Warcaby i Przypomnienie*) — tom drugi (1823) *Grażynę* i *Dziadów* część II i IV-tą.

### *Głos Mickiewicza o klasycyzmie i romantyzmie.*

Tom pierwszy poświęcił Mickiewicz przyjaciołom swoim „na pamiątkę szczęśliwych chwil młodości, którą z nimi przeżył” — Janowi Czeczotowi, Tomaszowi Zanowi, Józefowi Jeżowskiemu i Franciszkowi Malewskiemu. W *Przemowie* w sposób spokojny i rzeczowy starał się przedstawić początek, charakter i celniejsze wzory poezji romantycznej. Stał tu na stanowisku nie bojownika nowego prądu, ale jego historyka, wyjaśniającego warunki i okoliczności, wśród których romantyzm powstał, kreślącego jego genezę i rozmaite odmiany. Wychodząc z takiego założenia, Mickiewicz scharakteryzował kolejno literaturę starożytną (grecką i rzymską), średniowieczną i literatury nowożytne zachodnio-europejskie i starał się wykazać „jak za odmianą uczuć, charakteru, opinii narodowych zachodzi odmiana w samej poezji”. W przedstawieniu Mickiewicza poezja jest wyrazem życia społeczeństw i narodów, jest ściśle od tego życia zależna; każdy rodzaj poezji nabiera tem samem historycznego uprawnienia i uzasadnienia. A więc i romantyzm stawał się — przy takim ujęciu rzeczy — nie jakimś wybrykiem niepoczytalnych umysłów, ale prądem kulturalno-literackim, wyrosłym z potrzeb duchowych ludzkości. Początków tego ruchu szukał Mickiewicz, wzorem teoretyków niemieckich i naszego Brodzińskiego, w średniowieczu, a źródła jego widział w duchu rycerskim, szacunku i miłości ku płci pięknej, w pojęciu honoru i „uniesieniach religijnych”. Co się tyczy nowożytnych literatur zachodnich, to Mickiewicz scharakteryzował ich istotne cechy, krytykując dość ostro klasycyzm francuski, podnosząc narodowy charakter literatury angielskiej (Szekspir), stworzenie nowego gatunku poezji przez Byrona — podkreślając bogactwo i różnorodność literatury niemieckiej oraz jej charakter idealny, filozoficzny.



Definicji romantyzmu Mickiewicz nie dał, zwracając tylko uwagę na to, że „nie jest on zgoła nowym wymysłem” i zaznaczając z naciskiem, że właściwego romantyzmu szukać należy w wiekach średnich, „wszystkie zaś twory późniejsze, romantycznemi nazwane, z istoty lub z układu, z formy lub stylu należą częstokroć do innych, bardzo od siebie różnych poezji rodzajów”. Są wśród tych utworów takie, które posiadają cechy romantyczne, są inne, tych cech pozbawione. Nie można więc ustanawiać jakiegoś ogólnego podziału na klasycyzm i romantyzm — i wtłaczać w te ramy literatury wszystkich narodów; często bowiem nietylko jedna literatura, ale jeden poeta (np. Goethe) ma w swoim dorobku utwory jednego i drugiego rodzaju. W konkluzji Mickiewicz żąda większej ścisłości w definicjach, przeciwnikom zaś romantyzmu zwraca uwagę na to, że zwalczając ją, wypowiadają „wojnę uczoną narodom rycerskim, których obyczaje i dzieła opiewali poeci” — że, dalej, chcąc w poezji nowszej zniszczyć cechę romantyczną, „potrzeba wprzód zmienić charakter narodów, co nie jest w mocy teoretyków”. W jednym tylko wypadku zgodziłby się z wrogami romantyzmu, a mianowicie, gdyby istota jego polegała na łamaniu prawideł i wprowadzaniu djabłów<sup>1)</sup>. W kwestji owych prawideł Mickiewicz zgadza się z tem, że istnieją pewne „istotne i przyrodzone” prawa sztuki, których każdy trzymać się powinien — ale, z drugiej strony, wymagania krytyczne muszą się zmieniać „za zmianą usposobień umysłowych, a stąd i za zmianą charakteru dzieł sztuki... Dla krytyków, rozważających sztukę nietylko estetycznie, ale też historycznie, filozoficznie i moralnie, wszystkie rodzaje zarówno uwagi godne będą”.

(Określmy ogólnie, jakie jest stanowisko Mickiewicza wobec poezji romantycznej. Czyje poglądy przypominają jego wiązanie poezji i sztuki ze stanem społeczeństwa? (ob. poglądy Herdera i pani de Staël, Wstęp do części I). Czem zbliża się do Brodzińskiego, a czem się od niego różni? (Zwrócić uwagę na stosunek do klasycyzmu i romantyzmu, kwestję podziału literatur na klasyczne i romantyczne, na ideał literatury narodowej u Brodzińskiego i t. p.). W jaki sposób broni romantyzmu? Czy na podstawie tej rozprawy możnaby go uważać za romantyka? Jakie stanowisko zajmuje i jakie znaczenie ma *Przemowa* Mickiewicza w walce klasyków z romantykami? Czyje argumenty wydają nam się silniejsze — Brodzińskiego czy Mickiewicza?).

<sup>1)</sup> Tak pojmował romantyzm — jak wiemy — Jan Śniadecki. Mickiewicz robi tu wyraźną aluzję do jego poglądów i stwierdza ich fałszywość.

Wyraźniej i dobitniej wypowiedział się Mickiewicz w sprawie romantyzmu i jego przeciwników w wierszu p. t.

## ROMANTYCZNOŚĆ

napisanym w Kownie, w styczniu roku 1821, a wydrukowanym w pierwszym tomie *Poezyj*, zaraz po wierszu wstępnym p. t. *Pierwiosnek*<sup>1)</sup>.

### Romantyczność

Ruchaj dziewczyno — ona mi Rucha.  
Do drin' biały! to miasteczko!  
Czy tobie nie ma żywego ducha.  
Co tam w koło siebie chwytasz?  
Kogo wotasz? kimś się witasz.

— Ona mi Rucha. *Jeżeli masz w sobie ducha  
to wiesz że słowno odka*

~~Się odwraca jak śmiech~~  
~~Oczy przewraca w śmiech~~  
To znova strzela oczyma  
To mi Ruchami rzuca  
Coś mi by chwytła coś mi by trzyma  
Wspatwiera i rzuca.

Podobizna *Wspat* Romantyczności.

### Rozbiór.

1. Osoby, występujące w tym utworze. Postarajmy się wczuć w duszę Karusi i zrozumieć jej położenie. Jak scharakteryzowalibyśmy jej stan duchowy? Jakie przyczyny go wywołały? O ile wizja jej uznana być może za rzeczywistą? (Oczywiście, musimy starać się stanąć na jej stanowisku, rozpatrzyć sprawę z punktu widzenia istoty czulej, wrażliwej, kochającej, zrozpaczonej i niepokieszonej po stracie kochanka. Człowiek w takim stanie ducha może mieć widzenia, które dla niego są rzeczywistością, choć dla ludzi, patrzących z boku, obojętnych, zajętych innemi sprawami, czy niezdolnych

<sup>1)</sup> „Ballady i romanse” w wydaniu Biblioteki Narodowej (serja I, Nr. 6) albo Wielkiej Biblioteki (Nr. 45).



do silnych uczuć, mogą wydawać się przywidzeniem lub nawet obłąkaniem. Zwróćmy również uwagę na motto z Szekspira, mówiące o oczach duszy. Temi oczyma duszy widział również królewicz Hamlet w tragedji Szekspira postać swego zmarłego ojca, żądającego pomsty).

2. Jak zachowuje się wobec dziewczyny zebrany lud? Czy widzi on to samo, co ona? Dlaczego jednak współczuje z nią i wierzy, że dusza Jasia musi się tu znajdować? Stanowisko poety.

3. Pogląd starca. Z jakich zasad wychodzi on w ocenie faktu? Porównajmy zestawienia takie, jak: oko i szkiełko — a widzenie Karusi; duchy — głupstwo; bredzenie dziewczyny — a rozum.

4. Odpowiedź poety. Jest ona krótka i zwięzła, ale zawiera w sobie dużo treści, którą musimy dokładnie zrozumieć, gdyż mamy tu wyrażony pogląd Mickiewicza na wiele ważnych kwestyj. Jakżeż więc przedewszystkiem broni on dziewczyny i ludu przed zarzutami starca? Co przeciwstawia „szkiełku i oku“, t. j. wiedzy, opartej na doświadczeniu? Ta wiedza doświadczalna, wiedza empiryczna, mająca charakter analityczny („Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskiecie“) — wytwarza, według poety, prawdy martwe. Czemżeż, wobec tego, będą prawdy żywe i jak się do nich dochodzi? Zwróćmy uwagę na to, że owe prawdy żywe łączy poeta z pojęciem *cudu*, a więc czegoś nadprzyrodzonego, czegoś, co wychodzi poza zakres wiedzy doświadczalnej, a jednak jest prawdziwe i rzeczywiste dla ludzi czujących i wierzących. W zastosowaniu do fabuły *Romantyczności*, co jest prawdą żywą dla czującego serca Karusi i dla wiary gminu? Jakie jest znaczenie ogólnego, syntetycznego hasła, zamykającego cały utwór?

5. Zkolei zastanowić się musimy nad znaczeniem tytułu tego wiersza w związku z wyrażonemi w nim postulatami. Postarajmy się zdać sobie sprawę z tego, w czym Mickiewicz widzi istotę „romantyczności“. Czy w poprzednich utworach (*Pieśń Filaretów* i *Oda do młodości*) nie spotkaliśmy się już z podobnemi hasłami? Zestawmy w tym celu takie wypowiedzenia, jak: oko i szkiełko — cyrkiel, wagi i miary; martwe prawdy — martwe bryły, martwy świat; widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskiecie — takie widzi świata koło, jakie tępemi zakresła oczy; nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu — jedność większa od dwóch — tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga, łam, czego rozum nie złamie; miej serce i patrzaj w serce — tam gdzie się serca palą, cyrkiem unieśień duch — oto miłość ogniem zionie, wyjdzie z zamętu świat ducha... i t. p.



6. W autografie *Romantyczności* do słów starca: „Duchy karczemnej tworem gawiedzi” mamy odsyłać: „Ob[acz] Rosp[rawę] w Dzien[niku] Wileń[skim]”. Mickiewicz ma tu niewątpliwie na myśli znaną nam już rozprawę Jana Śniadeckiego p. t. *O pismach klasycznych i romantycznych* (Ob. Część I), gdzie mowa jest o wprowadzeniu przez romantyków czarownic, duchów, upiórów, djabłów i t. p. Kim więc jest starzec w utworze, przedstawicielem jakiego kierunku? Mamy tu nowy dowód polemicznego i programowego charakteru tego wiersza.

7. Kompozycja i artyzm. Jaka jest budowa *Romantyczności*? Na ile i na jakie części możemy utwór ten podzielić? Zwróćmy przytem uwagę, że opowiadanie dziewczyny stanowi część środkową utworu. A co jest treścią jego początku i zakończenia? Początek i zakończenie tworzą tu jakby ramę, okalającą właściwą fabułę; jest to t. zw. kompozycja ramowa.

8. Wkońcu zastanówmy się jeszcze nad jedną kwestją, a mianowicie, co odegrało główną rolę w pomysle *Romantyczności*: chęć przedstawienia nieszczęśliwej dziewczyny, czy też zabranie głosu w kwestji klasycyzmu i romantyzmu? Innemi słowy, co wydaje nam się w tym pomysle pierwotne, a co wtórne: obraz poetycki czy pierwiastek polemiczny i programowy? W zależności od odpowiedzi na te pytania, określimy genezę tego wiersza. W czym ujrzymy jego wartość artystyczną? Weźmy tu pod uwagę obraz dziewczyny, jej zachowanie się, gesty, ruchy, uczucia (radość z ujrzenia kochanka, bojaźń przed nim, tęsknota do śmierci, rozpacz po jego zniknięciu) i mowę, te uczucia wyrażającą. Zważmy również, jaki jest styl wypowiedzi programowych.

\*

\*

\*

W zakończeniu *Przemowy* do I tomu Mickiewicz w ten sposób wyjaśnia charakter ballady angielskiej i niemieckiej: „Jest to powiastka, osnowana z wypadków życia pospolitego albo z dziejów rycerskich, ożywiona zwyczajnie dziwnością ze świata romantycznego, opiewana tonem melancholicznym, w stylu poważna, w wyrażeniach prosta i naturalna...”

„Podobne są do ballad romanse (romance, romanza), szczególnie w Hiszpanji i Francji upowszechnione; tem wszakże różnią się od ballady, iż poświęcone są czułości; mniej więc do nich wpływają zmyślenia dziwne, a forma pospolicie dramatyczną bywać zwykła, styl zaś jak największą naiwnością i prostotą zalecać się powinien”.



O ile znane nam są ballady w literaturze zachodnio-europejskiej, sprawdźmy, czy definicja Mickiewicza do nich przystaje; to samo uczynić możemy również w stosunku do ballad samego Mickiewicza.

## Ś W I T E Ż

### Rozbiór.

1. Uprzytomnijmy sobie naprzód kompozycję ballady. W czym tu podobieństwo do *Romantyczności*? Co stanowi trzon ballady, a co jej ramy okalające?

2. Zobaczmy dalej, jakie znaczenie posiada część pierwsza ballady, przygotowująca niejako do właściwej akcji. Na czym to przygotowanie polega? (Jaki nastrój poeta pragnie wywołać w czytelniku i jakich do tego używa sposobów?) Zwróćmy uwagę na opis nocy księżycowej i czarów na jeziorze.

3. W akcji głównej weźmy pod uwagę charakter córki Tuhana. Czem się ona odznacza? Przedstawmy następnie główne momenty rozwoju akcji i zawarte w niej pierwiastki dramatyczne (np. scena pomiędzy ojcem i córką, napad nierprzyjaciół, zamiar masowego samobójstwa).

4. Wiemy już, co to są motywy literackie wogóle. Otóż wśród nich wyróżnić można t. zw. m o t y w y l u d o w e, t. j. tematy, czerpane z wierzeń ludowych, baśni, legend, podań. Jakie motywy ludowe wyróżnić można w *Świtezi*? Jak możnaby określić stosunek poety do tych motywów? Chodzi tu mianowicie o to, czy poeta wierzy na równi z ludem w nimfy wodne i zatopione miasta, w kobiety, przemienione w kwiaty i t. p. — czy też uważa te wierzenia tylko za naiwne formy czegoś, co ma znaczenie głębsze, jakiejs wiary, jakiegoś poglądu na świat ponadzmysłowy. Czy w *Romantyczności* nie mamy już pewnego zarysu takich poglądów i jak moglibyśmy je ogólnie określić?

5. Poza temi względami mogły być jeszcze inne, które skłaniały poetę do czerpania z tworów wyobraźni ludowej. Przyjrzyjmy się np. pierwiastkowi cudowności i fantastyczności w tej balladzie. Obok związku, jaki one mają z wiarą w tajemnice świata nadprzyrodzonego i jego wpływ na sprawy ludzkie — posiadają również wartość artystyczną przez swój urok nowości, świeżości, oryginalności. Przypomnijmy sobie, czym była przyroda dla klasyków, jak oni ją widzieli, odczuwali, opisywali. A jak przyroda przedstawia się Mickiewiczowi? Co ją ożywia i czyni ciekawą? O ile przyczyniają się do tego podania i baśnie ludowe, zapełniające



przyrodę istotami żywymi, nadające jej charakter tajemniczy, niepokojący, czarodziejski?

6. Zbierzmy teraz jeszcze raz wszystko to, co odnosi się do artyzmu ballady, a więc kompozycję i jej znaczenie, wywoływanie nastroju tajemniczego, dramatyczność, wyzyskanie motywów ludowych. Przyjrzyjmy się następnie obrazowaniu. Weźmy np. obraz jeziora. Jakie są części składowe tego obrazu? Czem wywołuje on w nas uczucie bezmiaru i nieskończoności? Albo użycie kontrastów w zwrotce 8 i 9 („Nieraz wśród wody gwar jakoby w mieście...”). Co powiemy o budowie strofek ballady? Czy rytmika ich przypomina *Ode do młodości*, czy też odznacza się większą jednostajnością? Jakże są tego przyczyny i jakie wyniki artystyczne?

7. Balladę tę poeta poświęcił Michałowi Wereszczace, bratu Maryli. Majątkiem ich rodzinnym, w którego obrębie leżała Świteż, były Tuhanowicze. Od tej nazwy Mickiewicz tworzy imię dawnych książąt Świtezi, Tuhanów i czyni z nich przodków rodziny Wereszczaków. Tym sposobem wprowadza do ballady pewne motywy osobiste.

8. Ballada posiada również podłoże historyczne. Mówi o tem Mickiewicz w jednym z przypisków do *Grażyny*, broniąc prawdziwości historycznej bohaterskich postaci wśród niewiast owej epoki: „Słyszałem od świadomego dziejów narodowych p. Onacewicza [profesora Uniwersytetu w Wilnie], iż w rękopisie kronikarza wołyńskiego jest wzmianka o sławnym czynie niewiast jakiegoś miasta litewskiego, które po wyjściu mężów na wojnę same murów broniły, a nie mogąc oprzeć się nieprzyjaciołom, przeniosły dobrowolną śmierć nad niewolę. Coś podobnego wspomina Kromer...” Mamy więc w tej balladzie, obok innych motywów, także pierwiastek historyczny. W związku z jakim prądem ogólnym pozostaje ten pierwiastek?

#### ŚWITEZIANKA

(napisana w sierpniu r. 1821)

##### Rozbiór.

1. Zastanówmy się naprzód nad postaciami, występującymi w tej balladzie i nad zachodzącym pomiędzy nimi konfliktem. Zaraz z pierwszych strofek dowiadujemy się, kim jest młodzieniec, dziewczyna natomiast otoczona jest tajemniczością. W jaki sposób poeta uwydatnia tę tajemniczość? Zwrócić uwagę na przebywanie dziewczyny na brzegach jeziora, na szereg zapytań, dotyczących jej, a pozostawionych bez odpowiedzi (Kto jest dziewczyna? Skąd przyszła? Gdzie



uszyła?). Czy ku końcowi ballady znajdujemy wyraźną i zadowalającą odpowiedź na te pytania? Do pewnego stopnia tylko wyjaśnia tę kwestję dopisek poety: „Jest wieść, że na brzegach Świtezianek pokazywać się Ondiny czyli Nimfy wodne, które gmin nazywa Świteziankami”. W samym utworze jednak poeta stara się wyraźnie o nadanie tej postaci charakteru tajemniczego. — Na czym polega jej urok i nadziemskość? Zbierzmy wyrażenia i zwroty, które określa ją poeta, np. „Jak mokry jaskier...” — „Jak ognik nocny...” „Jak sarna płocha” — „Jak upiór” — „Jak lekki powiew wietrzyka...” Weźmy również pod uwagę jej piękność, opisaną w strofie: „Jej twarz, jak róży bladej zawoje...”

2. Rozwój akcji dramatycznej w balladzie. Miłość Strzelca. Jak odpowiada dziewczyna na jego oświadczenia? Zapamiętajmy, że już tutaj zaznacza się pewne stanowisko moralne, które później doprowadzi do katastrofy. Jakie to jest stanowisko? Dalszy przebieg akcji: zjawienie się rusałki, jej kuszące namowy, wahania się Strzelca, złamanie przysięgi i kara za nią. W scenie kuszenia mamy pewne przeciwieństwo z sceną namów i oświadczeń Strzelca. Na czym ten kontrast i odwrócenie sytuacji polega? Zapomocą jakich sposobów uwydatnia poeta walkę wewnętrzną Strzelca? W związku z karą, jaka nań spada, przypomnijmy sobie zapowiedzi Świtezianki w pierwszej części ballady i określmy pojęcia moralne, których przedstawicielką staje się ta nimfa wodna. Czy odstępują one od pojęć chrześcijańskich? A więc w wierzeniach ludowych mielibyśmy nietylko same „zabobony, czary i gusła?”

3. Jak określilibyśmy zasadniczy nastrój ballady? Czy jest on wesoły i pogodny, czy poważny i surowy? Jakimi środkami poeta wywołuje ten nastrój? Tu musimy rozważyć rozmaite pierwiastki utworu, jak: a) tło krajobrazowe (gdzie odbywa się akcja? o jakiej porze roku? w jakim oświeceniu?); b) opisy przyrody (wynotujmy takie cechy, jak: „dzikie brzegi jeziora” — „knieje” — „gęsty las” — „dzika droga” — i dalej: burza na jeziorze, otwarcie się otchłani podwodnej i t. p.); c) stan duchowy Strzelca (zwłaszcza w drugiej części); d) surowe i bezwzględne pojęcie kary za krzywo-przysięstwo (w związku z tem przejmujący obraz „pary znikomych cieni”, odmalowany w 2 ostatnich zwrotkach).

4. O ile w *Świteziance* występuje cudowność? Jakie motywy ludowe wprowadza tu poeta?

5. Co się tyczy budowy ballady, to możnaby ją podzielić na dwie części; treścią części pierwszej byłoby spotkanie Strzelca



z dziewczyną, drugiej zaś powtórne spotkanie się z Świtezianką. Jaki jest stosunek tych dwóch części do siebie? O ile sprawy, dziejące się w pierwszej, przygotowują do drugiej (tajemniczość dziewczyny, jej surowa przestroga i t. p.). W czym budowa tej ballady podobna jest do budowy *Świtezi* i *Romantyczności*? Jakkolwiek nie można jej nazwać „ramową”, to jednak istnieją między nimi pewne cechy wspólne. Jakże mianowicie?

## L I L J E

(napisane w czasie od maja do sierpnia r. 1820)

### Rozbiór.

1. Według własnego dopisku poety, pomysł tej ballady wzięty jest z „pieśni gminnej”. Jest to znana powszechnie w Polsce pieśń ludowa, zaczynająca się od słów:

Stała się nam nowina,  
Pani pana zabiła.  
W ogródku go schowała,  
Rutkę na nim posiała.  
Rutę na nim posiała,  
I tak sobie śpiewała:  
Rośnij rutko wysoko,  
Jak pan leży głęboko.

W ciągu dalszym pieśń mówi o przybyciu braci pana, którzy widocznie wiedzą już o zbrodni, gdyż witają panią słowami: „Witaj, witaj bratowa, nieboszczyka k a t o w a”. Na pytanie, gdzie jest jej mąż, odpowiada pani, że wyjechał na wojnę. W dalszej indagacji „bratowie” pytają, skąd się wzięła krew „po drodze, na trzewiczku i nodze” i „cóż to za włos po ganku, na ziemi i po wianku”. Na to pani daje odpowiedź wykrętne o pochodzeniu krwi z zarżniętej kury, a włosów z czesania się sługi. Wreszcie bratowie zabierają zbrodniarkę ze sobą — pieśń kończy się następującym dwuwierszem:

Wyjechali za lasy,  
I tam darli z niej pasy.

2. Zastanówmy się nad stosunkiem ballady Mickiewicza do pieśni gminnej. Uderzą nas tu zaraz liczne podobieństwa w szczegółach (reminiscencje), np. sam początek (z tą różnicą, że początek pieśni ludowej ma charakter raczej epickiego opowiadania o tem, co z a s z ł o



kiedyś — początek zaś ballady raczej akcji dramatycznej, odbywającej się przed oczyma widza, dzięki użyciu przez poetę czasu teraźniejszego); dalej podobny jest w obu utworach śpiew zbrodniarki; rozkaz pani, brzmiący w pieśni: „Wyrzyj, dziewczko, w ciemny las, czy nie jedzie kto do nas” — w balladzie zaś: „Idź na gościniec i w las, czy kto nie jedzie do nas?”; wreszcie zupełnie też same są wiersze: „Jadą, jadą panowie, nieboszczyka bratowie”.

3. Ważniejszy jednak jest sposób przejęcia przez Mickiewicza samego wątku treściowego. Które motywy pieśni poeta przejął bez zmiany, które rozwinął i jakie dodał nowe? Przejdźmy pokolei jeszcze raz motywy pieśni (a więc: zabójstwo, pogrzeb, śpiew nad grobem, przybycie braci, wypytywanie się ich i t. d.) i zestawmy je z treścią ballady. Zważmy przytem, że w pieśni panuje duża prostota i naiwność w rozwijaniu wątku treściowego, że „pani” nie odczuwa żadnych wyrzutów sumienia, że zawiązanie akcji dramatycznej jest utrudnione przez to, iż bracia nieboszczyka wiedzą już zgóry o zbrodni i t. p.

4. Zkolei zajmijmy się kwestją winy i kary w obu utworach. Wina jest jednakowa — ale czy to samo powiedzieć można o karze? A chodzi tu nie tylko o sam rodzaj kary (tu porwanie na „tamten świat” — tam „darcie pasów”), lecz także o jej głębsze przyczyny, a mianowicie: w pieśni ludowej zbrodniarka ukarana jest przez braci zamordowanego. A gdyby oni o zbrodni nie wiedzieli lub zginęli na wojnie? Czy kara ma tutaj charakter nieuniknionej konieczności, tkwiącej w samej istocie złego czynu? A jak przedstawia się ta sprawa w *Liljach*? Jaki jest stan duchowy „pani” po dokonaniu zbrodni? (porównać zwrotkę, zaczynającą się od słów: „Pani zapomnieć trudno”, drugą rozmowę z pustelnikiem, wizję, jakie ją nawiedzają). Czy może ona wogóle znaleźć spokój i szczęście na ziemi i czy nie jest ukarana już przed zjawieniem się ducha męża? Gdzie głębiej ujęte jest zagadnienie kary i dlaczego?

5. Ze sprawą tą łączy się w *Liljach* pośrednio wprowadzenie pierwiastka nadprzyrodzonego. W czym on się przejawia?

6. Tło historyczne. W pieśni ludowej mowa jest tylko ogólnikowo o „wojnie”, na którą rzekomo nieboszczyk wyjechał i z której wracają jego bracia. W jakiej zaś epoce umieszcza akcję swojej ballady Mickiewicz? Tu trzeba wiedzieć, że według tradycji historycznej długi pobyt Bolesława Śmiałego z rycerstwem w Kijowie spowodował, że pozostałe w kraju niewiasty zaczęły łamać wiary swym mężom. Bolesław, po powrocie, miał surowo karać owe wiarołomne żony. O zabiciu jednak męża przez żonę tradycja ta nie mówi.



Natomiast Długosz opowiada o takim wypadku pod rokiem 1446. Możliwe, że Mickiewicz obie te wersje skombinował.

7. Łączność *Lilij* z poezją ludową nie ogranicza się tylko do wspólności zasadniczego wątku i niektórych szczegółów. Występuje ona wyraźnie również w stylu ballady. W czym ujrzymy tu podobieństwo do tonu pieśni ludowych? Przypomnijmy sobie, że powtórzenie i refren należą do najczęściej używanych środków stylistycznych tych pieśni. Wybierzmy kilka takich powtórzeń z *Lilij* i zastanówmy się nad ich znaczeniem, np. „Czekają wieczór dzieci, czekają drugi, trzeci, czekają tydzień cały” — albo „Staje, wszyscy zadrżeli, staje, patrzy ukosem”... albo narzekania „pani” przed pustelnikiem, gdzie powtarzają się kilkakrotnie zdania: „nie dla mnie szczęście”... lub jej powrót do domu: „Bieży przez łąki, przez gaje, I bieży i staje, I staje i myśli i słucha...” Rozważmy dalej takie efekty onomatopieczne, jak: „stuk, stuk — traf, traf — skrzyp, skrzy”. Jakie zadanie mają one tu spełniać? Co wreszcie powiemy o mierze wierszowej *Lilij*? Sprawdźmy, czy nie jest ona taka sama, jak w pieśni ludowej.

8. Te związki z pieśnią ludową nie wyczerpują jednak artyzmu ballady Mickiewicza. Powyżej już widzieliśmy, jak poeta samodzielnie rozwija wątek treściowy, jak go wzbogaca nowymi motywami (jakiemi?), jak stara się o przedstawienie stanu duszy zbrodniarki i jak wiąże akcję z jej przejściami wewnętrznymi. Teraz zastanówmy się bliżej nad niektórymi z tych stron utworu, np. jakimi środkami poeta uzmysławia nam stan duchowy „pani”? Weźmy tu pod uwagę jej wygląd („Oczy przewraca w ślup, Drżąca zbladła, jak chusta” — albo: „Nigdy na ustach śmiechu”... i t. p.), jej zachowanie się, gdy przybiega do pustelnika („Z krzykiem do chatki leci...”) lub gdy wraca odeń do domu, zwłaszcza po powtórnej bytności — dalej jej mowę, to urywaną, jako wyraz obłędnej trwogi („Ha! mąż, ha! trup” — „Gdzie on? gdzie mąż? gdzie trup?” — Co, co? jak, jak? mój ojczel!”), to zawodzącą lub pełną akcentów dramatycznych, gdy skarży się przed pustelnikiem lub opowiada mu o swoich wizjach. — Te wizje mają również ścisły związek z tem, co się w jej duszy dzieje; jakie jest ich źródło i co one symbolizują?

Zobaczmy wreszcie, jakie jest tło krajobrazowe ballady i w jakim nastroju utrzymane są poszczególne obrazy przyrody?

Przy rozbiórce innych ballad, zamieszczonych w I tomie, byłyby do rozważenia następujące kwestje ogólne:



1. Jak należy rozumieć *Pierwiosnek* i czym jest ten utwór w stosunku do całego zbioru ballad? Zważmy takie alegorie, jak sam tytuł, północ, dmuchająca mrozem, uplecenie wianka, przestrogi i obawy poety, wzmianki o przyjaciółach i Maryli i t. d.

2. Jakie motywy ludowe znajdujemy w balladzie p. t. *Rybka*? W czym jej pierwiastek cudowny? Zwróćmy uwagę na występujący tu nowy pierwiastek, nową tendencję („uboga Kryśia“, zdradzona przez pana). Jaka to tendencja?

3. Charakter ballady *Powrót taty* — realistyczny, czy fantastyczny i cudowny; — co możnaby uważać za główną ideę tego utworu? Przewrót w duszy zbójcy — czy uzasadniony i czym uzasadniony?

4. Pierwiastek autobiograficzny w *Kurhanku Maryli* — ile tu prawdy, a ile „zmyślenia“; — o ile stan duchowy Jasia po śmierci kochanki możemy utożsamiać ze stanem poety po utracie Maryli; — forma utworu; — zwróćmy uwagę na podtytuł „romans“ i zastanówmy się, czym różni się on od ballad i czy przystaje doń charakterystyka romansów, wypowiedziana przez Mickiewicza w *Przemowie* do I tomu.

5. Drugim romansem tego zbioru jest *Dudarz*. Określmy, na czym polega jego pokrewieństwo z *Kurhankiem Maryli*; — różnice w stanie duchowym nieszczęśliwego kochanka; — różnice w nastroju obu utworów; — brak fantastyczności ludowej i cudowności; — w czym tendencja moralna? (pasterka i jej zachowanie się).

6. Ballada *To lubię*; — o ile pozostaje w związku z dwoma poprzednimi romansami; — jej charakter balladowy; — jej tendencja moralna; — wina Maryli (jej nieludzkość, srogość, gardzenie tłumem zalotników); — kara i jej rodzaj; — pierwiastek osobisty w balladzie.

7. *Rękawiczka*, przełożona z Schillera, łączy się poniekąd z poprzednimi wierszami. W czym podobieństwo? Jaki typ kobiety przedstawia nadobna Marta? O ile znana nam jest ballada Schillera w oryginale, zestawmy ją z przekładem Mickiewicza i zbadaćmy jego wierność i oddanie ducha obcego utworu.

8. Jaki typ kobiety przedstawiony jest w balladzie p. t. *Pani Twardowska*? Czem różni się nastrój tego utworu od nastroju dotychczas poznanych ballad? Jakie wierzenia ludowe tu występują? W czym tkwi humor tej ballady i jej żywość?

9. *Tukaj albo Próby przyjaźni*. Z ballady tej, zakrojonej na cztery części, Mickiewicz napisał tylko dwie. Nie możemy tedy wiedzieć na pewno, jaki byłby koniec tej „próby przyjaźni“; ale możemy robić różne przypuszczenia. Jeden z badaczy historii literatury, prof. J. Treliak, sądził, że w *Tukaju* Mickiewicz zamierzał wysłać przyjaźń. Inni wyrażali wątpliwość, czy — sądząc z przebiegu 2 pierwszych części — Tukajowi udałoby się znaleźć przyjaciela; w takim razie idea ballady byłaby wprost przeciwna. Które z tych przypuszczeń wydaje nam się trafniejsze?



10. Jeżeliśmy poznali większą ilość ballad, to obecnie możemy zebrać i uogólnić nasze spostrzeżenia. Zastanowimy się więc nad układem ballad i wyróżnimy w nich pewne grupy, a więc: *Pierwiosnek* jako wstęp, *Romantyczność* jako program nowego kierunku, dalej *Świtez, Świtezianka* i *Rybka* jako ballady związane z jeziorem (rzeką) i jego mieszkankami, *Kurhanek Maryli*, *To lubię*, *Dudarz*, *Rękawiczka*, *Pani Twardowska* jako ballady (albo romanse) o miłości i kobiecie i t. p. Możemy również sprawdzić, czy grupy, zbliżone do siebie treściowo, pokrewne są sobie również pod względem nastroju (np. *Dudarz* i *Pani Twardowska*); — jakie w poszczególnych grupach (lub w oddzielnych balladach) występują pokrewne lub różne motywy ludowe, fantastyczne i cudowne; — o ile dominuje w nich żywioł dramatyczny; — jaką rolę odgrywa krajobraz; — jaki jest ich styl, język i miara wierszowa.

### *Znaczenie „Ballad i romansów” w literaturze polskiej.*

Po ogólnej charakterystyce, obejmującej mniejszą lub większą ilość przeczytanych ballad, możemy teraz przystąpić do zdania sobie sprawy z ich znaczenia w literaturze polskiej. Jak zwykle więc przy tego rodzaju zagadnieniach, tak i teraz głównie chodzić nam będzie o to, co nowego przyniosły te utwory pod względem ideowym i artystycznym. Postarajmy się więc uprzytomnić sobie sprawy następujące.

1. Jaki nowy pogląd na świat występuje w balladach i romanсах i czym różni się on od panującego dotychczas w twórczości polskiej? Zwróćmy tu uwagę na idee, wyrażone w *Romantyczności* i innych balladach, a dotyczące tajemnic świata nadzmysłowego, prawd nadprzyrodzonych, do których dochodzi się czuciem i wiarą — wia ry, że zaświaty są rzeczywistością i t. p. Czy z niektórymi z tych idei nie spotkaliśmy się dotąd np. w twórczości Woronicza lub Niemcewicz? Jaka jednak różnica zachodzi pomiędzy nimi a Mickiewiczem? Wiemy, że w organizacji psychicznej Woronicza czucie i wiara odgrywa dużą rolę, ale czy stawia on je, jako hasło bojowe, czy w ich imię występuje do walki z racjonalizmem? Podobnie Woronicz wierzy w świat nadzmysłowy, ale czy świat ten przedstawia mu się tak samo, jak Mickiewiczowi? Niemcewicz w niektórych dumach wprowadza nawet duchy i upiory; — ale czy czyni to w sposób programowy, ze świadomością, że tem samem przeciwstawia się duchowi swego wieku? Może motywy te wypływają u niego z zainteresowań czysto literackich, z tej żywości i ciekawości umysłu wszechstronnego i wrażliwego na rozmaite podniety? — Chociaż istnieją w twórczości Woronicza i Niemcewicz niewątpliwe z a d a t k i romantyzmu, to pamiętać



należy, że są to pisarze pod tym względem wyjątkowi i wyprzedzający swoje czasy. Jeżeli zaś chodzi o całość sztuki literatury wieku XVIII i okresu przejściowego, to stanowisko Mickiewicza jest niewątpliwie nowe.

2. Zwróćmy teraz uwagę na dwie rzeczy, związane z tym nowym poglądem na świat, ujawnionym w balladach: a) z jakim to prądem umysłowym niemieckim można go związać? (Ob. Wstęp). Jakie hasła romantyki niemieckiej przenikają tem samem do literatury polskiej? b) Przy stwierdzeniu wpływu niemieckiego może powstać pytanie, czy tem samem literatura polska nie zatracala swego charakteru narodowego, czego obawiał się swego czasu Brodziński. Otóż jeżeli chodzi o przejęcie się filozofją idealistyczną, to należy zauważyć, że łączy się ona na gruncie Mickiewicza z tradycyjną religijnością narodu; religijność ta, jak wiemy, osłabła nieco pod wpływem racjonalizmu francuskiego, zwróconego tylko ku materji, a ignorującego świat zaziemski; teraz wzmacnia się ona i wzmacnia, w naiwnych wierzeniach ludowych odnajduje jakby znaki i symbole łączności ze światem duchów.

3. Lud, jego życie, obyczaje, pieśni i t. p. mieliśmy już również w literaturze przed Mickiewiczem (u których poetów?) Ale i tu jest zasadnicza różnica. Weźmy lud u Książnina, Bogusławskiego, a choćby Brodzińskiego. Czy znajdziemy tam ten pierwiastek fantastyczny, cudowny, to zapełnienie całego świata duchami i upiormi — jakie stanowi charakterystyczną cechą ballad? A więc i tutaj utwory Mickiewicza wnoszą nowy pierwiastek.

4. Pierwiastek ludowy jest również w związku z hasłami romantyzmu zachodnio-europejskiego (Ob. Wstęp) i przeciwstawia się wyraźnie nietylko racjonalizmowi klasycznemu, ale także klasycznej zasadzie „études la cour”, według której tylko życie warstw wyższych było odpowiedniem tworzywem poetyckiem.

5. Z tem łączy się inna cecha ballad, a mianowicie pierwiastek lokalny — „litewskość”. W czym się ona ujawnia? Zwróćmy uwagę na miejscowości, osoby, zdarzenia, krajobrazy i t. p.

6. Wiemy ze wstępu, że wybitną cechą romantyzmu zachodniego było wzmoczenie się indywidualizmu, egotyzmu, przepojenie poezji pierwiastkiem osobistych przeżyć. Czy moglibyśmy odnaleźć te cechy w balladach i gdzie mianowicie? A w literaturze klasycznej — czy występowały one z równą siłą i w tak dużych rozmiarach?

7. Jakie nowe formy literackie przyswojone zostały literaturze polskiej przez Mickiewicza? Na czem polegała wartość arty-

„Główna” Bylica  
„Jakiż przystać”

Goście A. M. i. i. i.



styczna tych form? Jakie nowe, nieznane dotąd dziedziny zdobywały one dla twórczości polskiej? Jakie stanowisko zajęła obecnie fantazja twórcza — a jaką rolę odgrywała w poezji klasycznej? Weźmy tu również pod uwagę zmiany, jakie zaszły w stosunku poety do przyrody — w klasycyzmie przyroda „nadobna”, niejako ucywilizowana przez człowieka, dostosowana do jego wygod i gustów (ogrody i sztuka ogrodnicza ówczesna), nie odgrywająca poza tem większej roli w utworach poetyckich — a tutaj pierwotna, dzika, pełna tajemnic i niespodzianek, zaludniona istotami nadziemskimi, często groźna i wroga człowiekowi.

8. Ten nowy świat ducha i te nowe wartości musiały przyoblec się również w nowy styl i język. Spróbujmy na przykładzie jednej lub kilku ballad (np. *Świtezii* lub *Lilij*) określić, czem różni się wiersz, styl i język Mickiewicza od wiersza i stylu np. Koźmiana lub Felińskiego (wyjątki z tych poetów znajdziemy w części I-szej). Trzeba tu, sposobem znanym nam już z poprzednich rozbiórów, dokonać porównawczej analizy obrazowania, plastyki, pierwiastków kolorystycznych, rytmiki, rymów (np. rymy męskie w balladach), specjalnych właściwości językowych (np. u Mickiewicza prowincjonalizmy) i t. p.

\* \* \*

Nowe rysy oblicza duchowego Mickiewicza odsłonią się nam z utworu p. t.:

### Ż E G L A R Z

który był napisany w kwietniu r. 1821, a wydrukowany w pierwszym tomie *Poezji*.

#### *Rozbiór.*

1. Zwrotka pierwsza zawiera doskonałą ekspozycję utworu, musimy więc poświęcić jej trochę więcej uwagi. Jaką sytuację kreśli tu poeta? Czy należy ją rozumieć dosłownie, czy przenośnie? (Zważmy takie wyrażenia. jak: „morze zjawisk” — „korab żywota”). Jakie zasadnicze zagadnienie nasuwa się poecie do rozwiązania?

2. Spytajmy z kolei, co poetę doprowadziło do myśli samobójczej. Odpowiadają na to cztery następne zwrotki. Jak należy rozumieć wywód o Cnocie i Piękności? Jakie są ich role w życiu ludzkim? Ze względu na to, że wywód ten jest dosyć trudny, należy dokładnie zebrać materiały do odpowiedzi na powyższe pytanie. A więc w zwrotce drugiej: cechy Cnoty i Piękności („Ta puhar daje, ta odsłania lice” i t. d.); — w zwrotce trzeciej: los człowieka, co samej ślubował Cno-



cie; działanie Piękności; — w zwrotce czwartej i piątej: los człowieka, którego Piękność odleci; niewystarczalność Cnoty; czem staje się życie? (walka „z ustawną burzą”, ciemność, piersi z lodu, ręce z kamienia).

3. O ile pojęcie cnoty w tych wierszach jest jasne, o tyle pojęcie piękności może nasuwać pewne wątpliwości. O jakiej mianowicie piękności myśli tu poeta — o pięknie w znaczeniu artystycznym, o piękności kobiecej — czy wprowadza jakieś pojęcie ogólne, łączące w sobie wszystkie cechy, objawy i rodzaje piękności? Otóż zauważmy, że Cnota i Piękność nazwane są „niebieskimi siostrzycami”, że pisane są dużymi literami (jako personifikacje), że więc bliskie są obrazu bóstw starożytnych (cały ten ustęp ma wogóle cechy klasyczne), i tak je też poeta zapewne pojmuje. W takim razie Piękność nie byłaby wyłącznie artyzmem, ani wyłącznie miłością, ani tylko pogodą i radością życia — lecz wszystkim tem r a z e m, jakąś syntezą szczęścia w przeciwstawieniu do surowej, poważnej, „krwi i potu” wymagającej Cnoty.

4. Z analizy powyższych wierszy wypływa już sama przez się odpowiedź, dlaczego poeta chce porzucić „korab żywota”. Jak sformułujemy tę odpowiedź?

5. Dlaczego jednak poeta porzuca myśl samobójczą? Zastanówmy się uważnie nad zwrotką 6 i 7-mą. Jakie nowe zagadnienie powstaje, jaka wątpliwość przeciwstawia się nadziei, że z śmiercią skończą się bóle i troski? („Lecz wszystkoż z nami w tych fałach przepadnie?”). Jaka w związku z tem wyrasta „wewnętrzna wiara”, sprzeczna z poglądem materialistycznym, według którego wszystko „co żyje, niknie” (a więc i dusza ludzka)? Czy wiara poety, że „gwiazda ducha zagasnąć nie zdoła” i t. d. — nie odpowiada jakiejś zasadniczej prawdzie chrześcijańskiej, i jakiej mianowicie? Co więc ostatecznie powstrzymuje poetę od samobójstwa?

Głębokie uczucie religijne, które stwierdzamy w tym wierszu — rola, jaka przypada religijności w tym ważnym momencie życia poety — oto jest nowy, nieznany nam dotychczas ton w jego twórczości (a przynajmniej w innych jego utworach tej doby nie występujący tak wyraziście).

6. Inny rys nowy wystąpi w związku z zakończeniem wiersza. Czy przyjaciele poety, ich troska i przywiązanie, względ na nich wpływa w czemkolwiek na decyzję poety o swoim losie? Stosunek do przyjaciół, wyrażony w trzech ostatnich strofkach, powinien nas głębiej zastanowić w związku z tem, co wiemy o tym stosunku skądinąd. Skąd



się wzięły różnice pomiędzy poetą a towarzyszami pracy, z którymi nie miał dotąd poważniejszych nieporozumień? Zwróćmy uwagę na poszczególne obrazy i wypowiedzenia w tych zwrotkach. A więc, jaka jest różnica w sytuacji jego i ich? (Porównajmy: „Dotąd stoicie na nadbrzeżnej skale”; — „Bo wam mniej widne te czarne chmurzyska” i t. d.). Dlaczego oni nie mogą odczuć jego położenia? Dlaczego im nie wolno sądzić go?

7. To przeciwstawienie się poety towarzyszom, wyniesienie się ponad nich, zaprzeczanie im prawa sądu, „odpłynięcie” od nich na nowe burze („Ja płynę dalej, wy idźcie do domu”) świadczy o wzmożeniu się u Mickiewicza poczucia i świadomości potęgi i odrębności własnego ducha, któremu w jego walkach i zmaganiach nikt pomóc nie może, który musi sam rozstrzygać o sobie i sam tworzyć swój los. I oto drugi nowy rys utworu: wzmożony indywidualizm, poczucie samotności na świecie, brak wspólności z ludźmi, co więcej konflikt jednostki ze światem. Na czym ten konflikt polega i jak przedstawiony jest w utworze?

8. Zobaczmy teraz, czy rysów tych nie zauważyliśmy już w romantyzmie zachodnio-europejskim. Gdzie mianowicie i u kogo? Wyszukajmy we Wstępie odpowiednie wiadomości i zestawmy je z tem, co dostrzeżliśmy u Mickiewicza.

9. *Geneza Żeglarsza*. Genezę psychologiczną tego ważnego utworu zrozumiemy, jeżeli uprzytomnimy sobie stan duchowy Mickiewicza w owym czasie (kwiecień 1821). Wiemy już, że był to ciężki okres w jego życiu z powodu niedawnego ślubu Maryli i śmierci matki. Do tego dołączały się nieznosne warunki pobytu w Kownie. Wtedy to mogły nawiedzać go myśli ponure o przecięciu pasma zawodów i cierpień przez śmierć. Takie fakty i przeżycia wywołały napisanie *Żeglarsza*. Co się tyczy odbitego w tym utworze stosunku do przyjaciół, to wynikł on głównie stąd, że przyjaciele, choćby najbliżsi, nie mogli, oczywiście, odczuć tak silnie jego cierpień z powodu nieszczęśliwej miłości, jak on je sam odczuwał, tem mniej zaś mogli zgodzić się z nim, gdy wpadał w rozpacz, melancholję i snuł ponure myśli o pożegnaniu się ze światem. Stąd rozdzwiek pomiędzy nimi. Ale trzeba przytem pamiętać, że pewne fakty konkretne z życia, a osnuty na ich tle utwór poetycki, to nie są wcale rzeczy identyczne; nie można więc na podstawie *Żeglarsza* sądzić, że Mickiewicz poróżnił się zasadniczo z swymi przyjaciółmi, czy nawet zerwał z nimi. Był to raczej przejściowy wybuch goryczy, wynikający u Mickiewicza z uświadomienia sobie, że nikt stanu jego duszy nie rozumie; odnosiło się to nie-



tylko do jego przyjaciół, ale wogóle do świata. Z tem łączyło się to poczucie odrębności, ta wyniosłość i wogóle stanowisko poety wobec różnych zagadnień, które poznaliśmy przy rozbiórze tego wiersza.

\*  
\*  
\*

Po zaznajomieniu się z najważniejszymi utworami, zawartemi w I tomie poezyj Mickiewicza, scharakteryzujemy ogólnie ich wartość i znaczenie. Materiał do tej charakterystyki znajdziemy w naszych rozważaniach nad znaczeniem ballad i romansów i nad *Żeglarzem*. Do tego dołączmy rezultaty rozbiorów wierszy filomatycznych i *Ody do młodości*, które, choć nie ukazały się współcześnie w druku, należą jednak do tej epoki; będziemy tu więc mieli: młodzieńczy zapał i entuzjazm, potęgę wiary w własne siły, rodzące się u młodego pokolenia poczucie odpowiedzialności i obowiązku wobec narodu, tendencje pa-trjotyczne, społeczno-polityczne i t. p.

Władcy nunc  
przeżył upiór!

19. X. 312.  
ROZDZIAŁ IV.

Drugi tom poezyj Mickiewicza

Nastój ogólny, cechujący *Żeglarza*: ponure myśli o miłości i śmierci, niechęć do świata i szukanie jakiegoś wyjścia z ciężkiego położenia — wszystko to znalazło nowy, silniejszy i rozleglejszy wyraz w poemacie, do którego rozbioru obecnie przystępujemy<sup>1)</sup>. Poemat ten rozpoczyna się wierszem wstępnym p. t. *Upiór*, który powstał później, niż część II i IV *Dziadów*, ale który poeta umieścił na czele poematu; z jakich powodów to się stało, o tem będzie mowa później. Narazie postarajmy się zrozumieć dobrze zawartość utworu samego, a więc:

1. Zwróćmy uwagę na wygląd zewnętrzny upiora i na jego charakterystykę, zawartą w pierwszej zwrotce. Jak to rozumieć, że jest on „na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata”? Jak określilibyśmy różnicę pomiędzy umarłym a upiorem? W jakim celu wraca on „na młodości kraje”? Co mogło być powodem jego samobójstwa?

2. Skarga upiora. Czego dowiadujemy się o jego losie? Jaki to „straszny wyrok” jest jego udziałem? Co opowiada nam o stosunku ludzi i otoczenia ukochanej do siebie? Czy w *Żeglarzu* nie mieliśmy już podobnych skarg? (porównać np. wiersze: „Śmieli się niegdyś przyjaciele młodzi...” i t. p.). Jakie uczucie przepelnia go obecnie i czego jedynie pragnie?

3. Jak możnaby określić nastrój, panujący w tym wierszu? Jakimi środkami poeta nastrój ten wywołuje? (zważmy tu takie czynniki, jak sama postać upiora, jego cierpienia, kontrast, jaki zach-

<sup>1)</sup> Wydanie II i IV części *Dziadów* w Bibliotece Narodowej albo w Wielkiej Bibliotece.



dzi pomiędzy jego losem a życiem jego kochanki, konieczność przeżywania co roku tych samych cierpień i t. p.).

4. W którym z poprzednich utworów Mickiewicza widzieliśmy już podobnego upiora? Skąd poeta wziął tę postać? Czy podania i wierzenia ludowe są tu tylko ornamentem literackim, czy też poeta posługuje się nimi dla wyrażenia głębszych swoich uczuć? To naprowadza nas na inną kwestję, a mianowicie:

5. Jakie pierwiastki osobiste odnaleźćby można w tym wierszu? Tu nie zawadzi powtórzyć ostrzeżenia, wypowiedzianego już z okazji *Żeglarza*, a mianowicie, że utwór poetycki jest przekształceniem (transpozycją) faktów i przeżyć życiowych, a nie wierną ich fotografią, dlatego też nie można nigdy bohatera utworu utożsamiać z autorem, choćby nawet było pomiędzy nimi tyle podobieństw, jak w *Upiorze*, a później w IV części *Dziadów*. Wskazawszy więc podobieństwa sytuacji i stanów duchowych (jakich mianowicie?), ale także i zasadnicze różnice (jakie?) — możemy ten wniosek ogólny wyciągnąć, że cierpiący i znękany poeta znajduje w ludowym motywie upiora pewne pokrewieństwo z sobą i dlatego zarówno w tym wierszu wstępnym, jak i później, w części II i IV, łączy dzieje swojej miłości z tą ponurą postacią.

Następująca po *Upiorze* informacja o *Dziadach* zawiera cenne wskazówki zarówno o samym obrzędzie, jak i o stanowisku poety wobec niego. Skrępowany cenzurą (spoczywającą wówczas w Wilnie w rękach ks. Kłagiewicza), Mickiewicz musiał oficjalnie niejako potępić te obrzędy (w których zwrotach uwydatnia się to?), ale z całego tonu tego ustępu, a i z poematu samego widać, że w głębi duszy nie lekceważył ich bynajmniej, a nawet przypisywał im głębsze znaczenie (jakie mianowicie?). Zwróćmy również uwagę na twierdzenie, że Mickiewicz „niegdyś” (kiedy — to niewiadomo) brał udział w takiej uroczystości i że w poemacie swoim niektóre śpiewy, gusa i inkantacje „po większej części wiernie, a niekiedy dosłownie” wziął z poezji gminnej. Istotnie, niektóre szczegóły zgodne są z obrzędem, dziś jeszcze obchodzonym na Białej Rusi, całość jednak — jak wykazały badania — ma zupełnie inny charakter.

Dzięki dość prostej i przejrzystej budowie II części *Dziadów* możemy sobie cały poemat podzielić na wstęp i 4 części, w których kolejno zjawiają się rozmaitego rodzaju duchy.

1. Za wstęp uważać można przygotowanie do obrzędu i określenie przez Guślarza jego celu. Zwróćmy przytem uwagę na



miejsce, w którym się uroczystość odbywa (scenerję), osoby i porę. Jaki nastrój wywołują wszystkie te czynniki razem?

2. Kto zjawia się na pierwsze wezwanie Guślarza? (zwróćmy uwagę na to, jak określona jest ziemia w tem wezwaniu: „Coście śród tego padołu ciemnoty i zawieruchy” i t. d.). Jakie było życie dzieci na ziemi i jaka naznaczona jest im za to pokuta? Jaka przestrożę wypowiadają przed zniknięciem? O ile zmienia się nastrój w tej części?

3. Duch złego pana. Jego zbrodnie i cierpienia za nie. Jaka kwestję natury ogólnospołecznej porusza tutaj poeta? W jaki sposób to czyni — czy znajduje choć słowo usprawiedliwienia dla Pana? Rozważmy opowiadania Kruka i Sowy. W czym tkwi ich siła i groza? Jaką prawdę wygłasza widmo Pana przy końcu? Jak określilibyśmy nastrój tej części w stosunku do części poprzedniej.

4. Pośredni duch Zosi. Scharakteryzujmy ją na podstawie wezwania Guślarza i własnego jej opowiadania („recitativa”), określmy jej winę i zastanówmy się nad jej przestrożą.

5. Na czym polega niezwykłość ostatniego widma? Zwróćmy uwagę na jego wygląd, miejsce zjawienia się, zachowanie, stosunek do pasterki. Czy z tych rysów możemy domyślić się czegoś o jego przeszłości? Weźmy do pomocy słowa Guślarza, zwrócone do pasterki, i określmy, jaki stosunek łączył ją z tajemniczym młodzieńcem. A teraz przypomnijmy sobie, gdzie spotkaliśmy się już z podobną postacią? Zestawmy upiora z wiersza wstępnego ze zjawą na „dziadach” pod względem wyglądu zewnętrznego („skrwawiona pierś”), przyczyn i rodzaju cierpienia, pokuty i t. p. Jakiż jest więc związek pomiędzy obu postaciami? O ile wiersz p. t. *Upiór* wyjaśnia nam los i przeszłość nieszczęśliwego młodzieńca? Jak nazwaćby można ten wiersz w stosunku do całego poematu?

6. Zastanówmy się teraz nad tem, jaką myśl, jaką ideę chciał poeta wyrazić w II części *Dziadów*. Weźmy pod uwagę trzy rodzaje duchów, ich winy i przestrogi, przez nich wypowiedziane. Czy można w grzechach ich odnaleźć jakieś podobieństwo i objąć je jakimś mianem ogólnem? Zestawmy wypowiedzenia duchów („Kto nie doznał goryczy ni razu...” i t. d.) i poszukajmy w nich wspólnej myśli. Jak określilibyśmy obowiązek człowieka na ziemi według tej ideologii? W czym więc upatrywał poeta „dążenia moralne” tej uroczystości pogańskiej?

7. Zauważyliśmy już, że w ramach ogólnej tajemniczości i powagi nastroje poszczególnych części różnią się od siebie. Co wpływa na tę różnicę? Zwróćmy uwagę na następstwo poszczególnych



scen: naprzód duchy lekkie, potem duch ciężki, potem znowu pośredni; co poeta pragnął osiągnąć przez stosowanie tych kontrastów?

8. Czy *Dziady* możemy nazwać dramatem w znaczeniu klasycznym? Przypomnijmy sobie, na czym polega struktura dramatu wogóle i zastanówmy się, czy *Dziadów* część II odpowiada tym wymaganiom. O ile można tu mówić o akcji i jej rozwoju, konflikcie dramatycznym, bohaterze czy bohaterach? A może *Dziady* zbliżają się do jakiejś innej, nieklasycznej formy dramatycznej? Porównajmy we Wstępie informacje o dramacie fantastycznym i określmy, czy *Dziadom* można by nadać takie miano. — Przy określaniu charakteru *Dziadów*, jako rodzaju literackiego, zwrócić musimy uwagę na pewne wskazówki samego poety. Oto po zjawieniu się Dziewczyny odbywa się Duo (t. j. duet = dwuspiew) jej i Guślarza; następne jej wypowiedzenia określone są przez poetę bądź jako Arja, bądź jako Recitativo, t. j. wprowadzane czasem do oper partje mówione. Z jakiej dziedziny zaczerpnięte są te określenia i co nam powyższe sceny przypominają?

#### IV CZĘŚĆ DZIADÓW

##### Rozbiór.

1. Na wstępie, podobnie jak przy rozbiorze części II, zwróćmy uwagę na miejsce akcji, scenerję, osoby występujące i czas, w którym akcja się odbywa. Skąd dowiadujemy się o czasie akcji? Zważmy, że jest to dzień zaduszny, podobnie jak w II części poematu. Co nam mówi motto z Jean Paul'a?

2. Zdajmy sobie teraz sprawę z osobistości Pustelnika. Jak on określa sam siebie? Co nam przypominają takie określenia, jak: „trup“, „umarły dla świata“ i t. p.? Jakie wrażenie czyni on na nas? Czy można go nazwać człowiekiem normalnym?

3. Jakie są powody jego szaleństwa? Ograniczmy się narazie do tej części poematu, która zamyka pierwszą godzinę pobytu Pustelnika u księdza i kończy się zgaśnięciem pierwszej świecy. Zbierzmy w tej części wszystko, co odnosi się do miłości jego i spróbujmy określić charakter tej miłości. Będziemy tu mieli cały szereg wypowiedzeń Pustelnika, a więc luźne wzmianki lub śpiewy, jak ten, zaczynający się od słów: „Kto miłości nie zna, ten żyje szczęśliwy“ — „Z pałaców, sterczących dumnie“ i t. p. — obszerniejsze wynurzenia o ogniu, płonącym w piersiach (w. 63 i następne), o poszukiwaniu „boskiej kochanki“ (w. 155 i n.) — wspomnienia, związane z gałązką



jedliny i z ostatniem pożegnaniem — dalej, bardzo ważny dla zrozumienia tej miłości pogląd Pustelnika na dusze, przeznaczone dla siebie od Boga jeszcze przed stworzeniem, „powiązane łańcuchem uroku“, którego żadna siła ludzka rozerwać nie zdoła; tutaj należy również wizja śmierci Maryli, która umarła dla odtrąconego przez nią kochanka, ale dla innych żyje.

Na podstawie tych danych możemy już ogólnie określić: a) jaki jest stopień siły tej namiętności; — b) w jaki sposób ujawnia się ona nazewnątrz (uniesienie, żal, tklivość, rozpacz i t. p.); — c) jakie są jej założenia zaświatowe („łańcuch uroku“) i o ile to powiększa ból (uświadomijmy sobie, że utrata tak pojętej kochanki równoznaczna jest z wyrzeczeniem się szczęścia wogóle, bo wszakże drugiej takiej duszy nie można już znaleźć na świecie). Gdzie w literaturze europejskiej spotkaliśmy się z podobnemi objawami? (ob. Wstęp do części I o *Werterze* Goethego i Wstęp do części II o miłości romantycznej).

Do powyższego dodajmy jeszcze kilka nowych rysów, ujawniających się w wypowiedzeniach Pustelnika o „książkach zbójeckich“ (jaki one wywarły wpływ na jego miłość?), o dawnych ideałach („Ojczyzna i nauki, sława, przyjaciele“ — w. 505 i n.) — co o nich Pustelnik sądzi obecnie? — Zwróćmy również uwagę na zatrącenie wiary pod wpływem nieszczęścia („Znasz ty Ewangelię?“ — „A znasz ty nieszczęście?“). To uwydatni nam plastyczniej spustoszenie, jakie dokonało się w duszy młodzieńca z powodu nieszczęśliwej miłości.

4. Niezależnie od niej, w tej części poematu występuje jeszcze jeden motyw, mający znaczenie ogólniejsze. Jest to mianowicie epizod z duchem pokutującym w kankorku. Jaka wiara romantyczna przebija się w tym epizodzie? W których utworach Mickiewicza spotkaliśmy się już z podobną wiarą? Zwróćmy uwagę na pierwiastek polemiczny, zawarty w słowach: „Nie dziw, głosu natury nie dosłyszysz stary“. Gdzie mieliśmy już podobną polemikę?

5. W drugiej części poematu, rozpoczynającej się od wybicia godziny dziesiątej i zgaśnięcia pierwszej świecy, w Pustelniku zachodzi widoczna zmiana. Na czym ta zmiana polega? Zwróćmy uwagę na jego zachowanie się, poznanie z księdzem i wyjawienie swego imienia. Dowodem zmiany jest także i to, że myśl Gustawa chwilowo zwraca się ku innym sprawom. Jakże to są sprawy? Czem opowiadanie o odwiedzinach domu matki i wspomnienia z dzieciństwa różni się od poprzednich namiętnych wybuchów, wyznań i obłąkanych widzeń? Jaki panuje w nich nastrój i jakimi środkami jest wywołany? O ile



możemy doszukiwać się tu pewnych wyznań osobistych poety? Jeżeli chodzi o odwiedziny domu rodzicielskiego, to wiemy z listów Mickiewicza, że istotnie był on w Nowogrodku w lecie r. 1821 (po śmierci matki), że znalazł dom w opuszczeniu i zaniedbaniu i spotkał się ze starą służącą; o bitwach, urządzanych przez uczniów nowogrodzkich, wiemy z życiorysu poety. Gustawa jednak nie możemy utożsamiać z Mickiewiczem i twierdzić np. na podstawie wierszy: „Tam, gdy ją przy chorągwi Proroka ujrzałem” i t. d. — lub: „Tu! tu! na wzgórku, Russa czytaliśmy razem” — że poeta poznał się z Marylą już w Nowogrodku!

6. Z innych spraw, poruszonych na początku tej części, musimy jeszcze zastanowić się nad epizodem ze zgaśnięciem świecy (Jaką odpowiedź daje Gustaw księdzu i jakie jego słowa z pierwszej części przypomina nam ona?) — oraz nad kwestią, komu teraz Gustaw przypisuje winę swego nieszczęścia (porównać wiersze 765 i n.).

7. Jakkolwiek Gustaw uspokoił się teraz nieco i przyszedł do przytomności, to jednak stan tego względnego spokoju niedługo trwa. Wystarczyło potrącenie wyobraźni przez wspomnienia dzieciństwa i kochanki, aby namiętność wzięła znowu górę. Poznaliśmy poprzednio ogólny charakter tego uczucia; uzupełnijmy go teraz nowymi rysami, np. oburzenie i wzdrganie („Kobieto! puchu marny...”) — oraz myśl o zabiciu kochanki. Zwróćmy uwagę na przejścia z jednych uczuć w inne. Na czym polega artyzm poety w przedstawieniu tych przejść? (Porównajmy np. silne kontrasty: pałac, bijący światłem i gwarem, i nieszczęśliwy upiór, przytulony do drzwi — albo wizja zjawienia się tego upiora wśród „od złota świecących pijaków”; — dalej tok mowy Gustawa w monologu, zaczynającym się od słów: „Kobieto, puchu marny” (w. 978) — i w monologu: „A ona tak jest czuła, tak łacno dotkliwa...” (w. 1050)? jakich zwrotów i wyrażeń używa Gustaw w obu tych monologach dla określenia ukochanej?).

8. Przypomnijmy sobie, na czym polegał charakter nadziemski tej miłości i poszukajmy, czy i w tej części nie znajdziemy pewnych aluzji do owego „łańcucha uroku”, do przeznaczenia, do wspólności i harmonii duchowej.

9. Kiedy i w związku z jakimi skargami rodzi się w Gustawie nowe uczucie: duma? (porówn. w. 1095 i n.). Czy na samobójstwo jego, które następuje w końcu tej części, byliśmy już uprzednio przygotowani? Przypomnijmy sobie wypowiedzenia Gustawa na samym początku poematu (w. 35, 86 i t. p.), jak również związek jego z „Upiorem”.



10. Początek trzeciej części poematu podobny jest w nastroju do początku części poprzedniej. W czym się to ujawnia i jaki jest tego powód? Zwróćmy uwagę na słowa Gustawa: „Koniec boleści” i „Tylko dla nauki scenę boleści powtórzył zbrodzień”; jeżeli przypomnimy sobie z wiersza p. t. *Upiór*, że występujący tam samobójca musi za karę cierpienia swoje przeżywać co roku na nowo i na nowo kończyć samobójstwem, to zrozumiemy, dlaczego teraz kończy się boleść Gustawa i jakie znaczenie ma ta scena wogóle. A teraz zastanówmy się nad tem, o jakiej to nauce mówi Gustaw i dlaczego nazywa siebie zbrodniarzem. Na czym polega ta zmiana stanowiska wobec siebie samego i swojego czynu? Czy poprzednio uważał on siebie również za winowajcę? Jakie więc stanowisko ogólne zajmuje poeta wobec takiego typu kochanka, jakim jest Gustaw?

11. Zastanowiwszy się nad słowami Gustawa, wypowiedzianymi w w. 1157—1158 („Wybiło dwie godziny” i t. d.), zrozumiemy, jaka jest ogólna zasada kompozycyjna poematu i dlaczego podzieliliśmy go na trzy części.

12. Dlaczego część ta nazwana jest godziną przestrogi? Z jaką to prośbą i z jaką przestrogą zwraca się Gustaw do księdza? Wyliczmy argumenty, które — według niego — przemawiają za przywróceniem obrzędu „dziadów”; — zdajmy sobie sprawę z wywodu, zaczynającego się od słów: „Więc żadnych niema duchów? świat ten jest bez duszy”? Widzimy, że duchy są tutaj utożsamione z duszą, ożywiającą świat, z ręką i kluczem, nakręcającym jego mechanizm. Co nam przypomina ten pogląd? Gdzie mieliśmy już wyrażone podobne mniemania w utworach Mickiewicza? Jaki więc dostrzeżemy związek pomiędzy balladami a II i IV częścią *Dziadów*?

13. Scenę z motylami weźmy w związku z duchem, pokutującym w kantorku, i zastanówmy się, czy sceny te nie mają jakiego związku z II częścią *Dziadów*; pamiętajmy przytem, że rzecz odbywa się w dzień zaduszy i że tu i tam zjawiają się duchy pokutujące. Jakie są winy duchów, zamienionych w ćmy, za które nie warto zmówić „Zdrowaś Maryja”? Czego obrońcą staje się tutaj Gustaw? Ta obrona oświaty jest bardzo charakterystyczna w zestawieniu z równoczesną wiarą w duchy i upiory. Okazuje się, że ten przeciwnik racjonalizmu nie jest bynajmniej propagatorem ciemnoty i zacofania umysłowego; żąda tylko, aby rozum ograniczył się do swojej właściwej dziedziny, t. j. do badania zjawisk świata doświadczalnego; odmawia mu natomiast kompetencji do wyrokowania o świecie ponadzmysłowym, który jest dziedziną wiary i uczucia.



Zwróćmy jeszcze uwagę na to, że wśród tego „roju skrzydlatego” oprócz gasicieli oświaty znajdują się także inne duchy pokutujące. Jaka była ich wina i jaka jest pokuta? Kto jest ich przedstawicielem?

14. Do jakiej sprawy wraca Gustaw w zakończeniu poematu? Jaki jest los kochanków po śmierci i co stanie się w przyszłości z Gustawem? Słowa jego (począwszy od w. 1270), jak również końcowy śpiew, zawierają nową przestrożę. Jaka to przestroga i do kogo się odnosi?

15. Obejmiјmy teraz jeszcze raz IV część *Dziadów* jako całość i zastanówmy się nad pewnymi ogólnymi kwestjami, związanymi z ich treścią i formą. Rozważając poprzednio postać Gustawa, zauważyliśmy już, że nie przedstawia się ona jednolicie, że łączą się w niej rozmaite rysy i że trudno byłoby nam scharakteryzować go jednym ogólnym określeniem. Łączą się w nim cechy człowieka żywego, czasami niemal zupełnie normalnego, to znówu oszalałego z miłości — z cechami ducha i upiора-samobójcy. (Wskażmy te miejsca, w których mówi on o sobie, jako o żyjącym, i te, gdzie przedstawia się za umarłego). Te cechy nadają mu pewną tajemniczość i niezwykłość i sprawiają, że nie wszystkie jego słowa są nam dostatecznie jasne. Stąd i nastrój całego poematu pełen jest tajemniczości, mglistości, jakbyśmy mieli do czynienia z wizją senną. Takie były widocznie zamierzenia poety, które zresztą można w pewnej mierze zastosować również do II części *Dziadów*.

16. Zważmy dalej, o ile ten złożony charakter Gustawa (jako człowieka żywego i ducha, jako szaleńca i upiора) tłumaczy nam jego zachowanie się i jego wypowiedzenia? Widzieliśmy w nich przeskoki, przerzucania się z jednego uczucia w inne, dziwaczne kojarzenie wyobrażeń, splątany wir wspomnień, wiążących się ze sobą często tylko przypadkowo, bynajmniej nie na mocy logicznego ich związku. Ale na początku części drugiej i w całej trzeciej Gustaw nie ujawnia już tych cech szaleństwa, występuje w innym charakterze. Z czego to wynika?

17. Jest rzeczą oczywistą, że te rozmaite stany duchowe wymagają również rozmaitego wyrazu artystycznego. Jak pod tym względem przedstawia się poemat? Czy istnieje tu ścisła zależność pomiędzy rodzajem uczucia a formą wypowiedzenia? Częściowo mówiliśmy już o tem powyżej — teraz rozszerzmy jeszcze nieco nasze obserwacje i zestawmy kilka ustępów lirycznych z epicznymi (np. opis zabaw dzieciennych). Jaki rodzaj strofy i wiersza zastosowuje poeta w obu wypadkach? Jakie jest ich obrazowanie, rytmika, styl?



18. Spójrzmy na sprawę z historycznego punktu widzenia. Czy w nauce literatury spotkaliśmy się dotychczas z poematem, któryby z podobną siłą i potęgą przedstawiał te uczucia? Przebiegnijmy myślą znane nam utwory z epoki stanisławowskiej i późniejszej (np. Książnin, Karpiński, Brodziński i t. p.) i spróbujmy określić, na czym różnica polega. Chodzi tu zaś nie tylko o siłę uczucia, o bogactwo jego rysów, subtelność odcieni, ale także o wysunięcie spraw osobistych na pierwszy plan, o przeciwstawienie się jednostki światu, o uzasadnianie swoich praw indywidualnych. O ile w tym skrajnym indywidualizmie i egoizmie, w tem wysunięciu duszy jednostki na czoło zainteresowań i zagadnień odnaleźć możemy echa romantyzmu zachodnio-europejskiego? (Ob. Wstęp). Jakie jest jednak ostateczne stanowisko poety w tej kwestji, ujawnione w „godzinie przestrogi”?

19. Czy IV część *Dziadów* możemy nazwać dramatem? Jeżeli nie, to dlaczego? (jakiego zasadniczego i głównego czynnika dramatycznego brak tutaj?). Czy jednak odmówić możemy Gustawowi zupełnie miana charakteru dramatycznego? Zważmy jego wewnętrzną walkę i konflikty uczuciowe, których następstwem są pewne postanowienia i działania. Czy więc poemat pozbawiony jest zupełnie pierwiastka dramatycznego?

Jaką rolę odgrywają Ksiądz i dzieci? Czy działają oni na scenie, wywołują jakąś akcję, przyczyniają się swojemi czynami do zmian, zachodzących w duszy bohatera? Czy jednak, w konsekwencji, moglibyśmy uznać te postaci za zupełnie niepotrzebne, a nawet szkodliwe w poemacie? Wyobraźmy sobie, jakby ten poemat wyglądał, gdyby występował w nim tylko Gustaw i bez przerwy, w ciągłym monologu opowiadał o swoich przeżyciach. Czy wrażenia nasze byłyby równie silne? Czy osoba Księdza, człowieka normalnego, spokojnego, współczującego i naiwne odezwania się dzieci nie stanowią tu pewnego kontrastu, pewnej przeciwwagi dla tem silniejszego uwydatnienia stanu bohatera? A może chronią też poemat od pewnej monotoności?

O ile IV część *Dziadów* nazwać możemy monologiem? Czy przeważają w nim pierwiastki liryczne, czy dramatyczne?

20. Charakter kompozycji *Dziadów*. Wiemy już, jakie są ogólne ramy kompozycyjne („trzy godziny”), zdajemy sobie też sprawę z tego, że nie mogły one ściśle i dokładnie odpowiadać treści i nastrojom poematu. Stąd pewien bezład artystyczny. Zastanówmy się, czy nie jest on usprawiedliwiony, a nawet konieczny? Z jakich powodów mianowicie? Czy prawda i siła artystyczna nie ucierpiałyby na



tem, gdyby Gustaw systematycznie wywodził przed nami rozwój swoich uczuć, przedstawiał nam się kolejno jako pustelnik, szaleniec i upiór i odpowiednio do tego się zachowywał?

Zastanówmy się teraz nad tem, jaki istnieje związek pomiędzy II a IV częścią *Dziadów*. Jaka postać łączy je ze sobą? Czy oprócz tej postaci nie znaleźlibyśmy innych wspólnych motywów? (np. czas akcji, duchy, pewne ogólne poglądy i t. p.). W czem różnice pomiędzy obu częściami? Co jest głównym wątkiem treści w jednej i w drugiej?

O ile wiersz p. t. *Upiór* może uchodzić za wstęp do obu części i wyjaśnienie ich wzajemnego związku?

Do kwestji stosunku II i IV części *Dziadów* należy również ich numeracja. Dlaczego poeta nazwał je II i IV, a nie I i II; czy istniała również część I i III, a w takim razie co się z niemi stało — oto pytania, nasuwające się siłą rzeczy. Na pytania te nie możemy odpowiedzieć z wszelką pewnością, gdyż zamiary kompozycyjne Mickiewicza nie są nam dostatecznie znane. Wiemy tylko z jego korespondencji z Czczotem, który zajmował się drukiem *Poezyj*, że Mickiewicz biedził się sam bardzo nad tą sprawą, że sam nazwał kompozycję *Dziadów* „poczwarną“, że dla wyjaśnienia niejako związku pomiędzy obu częściami napisał w ostatniej chwili *Upiora*, że wreszcie pierwotnie chciał poematowi dać tytuł: *Ułamki z poematu Dziady*.

Wszystko to świadczy, że układ poematu nie zadowalał samego poety. Dlaczego zaś ostatecznie ogłosił je pod tajemniczymi tytułami części II i IV — tego również na pewno nie wiemy. Zapewne chciał przez to wskazać (czego i ów pierwotny tytuł dowodzi), że poemat jest fragmentem, ułamkiem; wiemy jednak, że pomimo to istnieje pomiędzy temi częściami wspólność treści i jedność nastroju.

Czy oprócz ogłoszonych części II i IV istniały jakieś pierwotne części I i III, czy istniał w myśli poety plan czterech części — na to znowu tylko częściowo możemy odpowiedzieć. W listach z tego czasu Mickiewicz pisze stale o *Dziadach* „większych“ i „mniejszych“, mając tem na myśli zapewne część IV i II-gą. Poza tem wspomina o jakiejś części „pierwszej“, nad którą pracował, ale której ostatecznie do tego tomiku „wygotować“ nie mógł. O innych częściach nie wspomina zupełnie.

Z puścizny rękopiśmiennej poety ogłoszono po jego śmierci (w r. 1861) fragmenty *Dziadów*, które treścią i nastrojem zbliżają się do ogłoszonych części. Być może więc, że są to niewykończone ułamki



owej pierwotnej części I, o której wspomina Mickiewicz w swoich listach; nie jest również wykluczone, że gdyby poeta miał w owym czasie możność wykończenia tych fragmentów, powstałaby z nich także owa pierwotna część III. Ale są to, oczywiście, tylko domysły.

\*

\*

\*

Rozpatrzmy z kolei te pośmiertne fragmenty i zobaczmy, o ile wnoszą one coś nowego i o ile pomagają nam do zrozumienia poznanych poprzednio części *Dziadów*.

## FRAGMENTY DZIADÓW

### *Rozbiór.*

I. Monolog Dziewicy. Spróbujmy scharakteryzować stan duchowy Dziewicy na podstawie jej wynurzeń. Jaki jest jej stosunek do życia rzeczywistego, a czym są dla niej samotność, książka, marzenia? Jaka jest treść tych marzeń? Co przypomina nam teoria o pokrewieństwie dusz i tęsknocie ich do siebie? Porównajmy ją z tem, co mówi w tym przedmiocie Gustaw w IV części *Dziadów*. Czy w kreślonych przez niego obrazach miłości (np. w tym zaczynającym się od słów: „Tak znaleźmy nawzajem czucia wspólnej duszy...”) — nie odnajdziemy pewnego podobieństwa do marzeń Dziewicy w ustępie: „O gdybyśmy dzielące rozerwawszy chmury”...?

II. Przygotowania do obrzędu Dziadów. W czym ich łączność z częścią II poematu? Dwa chóry; w jakim tonie przemawia chór młodzieńców do Dziewczyny? Zwrócić uwagę na dopisek poety: Ob. Romantyczność. Kogo poeta wprowadza tutaj? Z czem zwracają się młodzieńcy do Starca?

Zastanówmy się głębiej nad następującem po tem wezwaniem Guślarza. Kogo wzywa on na obrzęd Dziadów? Określmy poszczególne typy dusz, objętych tem wezwaniem; mamy ich tu cały szereg („Kto, błędząc po życia kraju...” — „Kto z ziemi patrzył ku słońcu...” — „Kto żalem pragnął wydzwignąć...” i t. d.). Zwróćmy uwagę na odmalowane tu przejścia duchowe, smutki, bóle, rozczarowania i zawody. Jaki ton i nastrój panuje w tem wezwaniu? Czy podobne ono do wezwań Guślarza z II części? Jaka zmiana zaznacza się w drugim chórze młodzieży? Czy panuje tu taki sam wesoły i beztroskliwy nastrój, jak w poprzedniej pieśni? Jakie ogólne myśli wypowiada ten chór o „młodym wieku” — o działaniu w młodości „sercem i myśleniem” a nie „rzeźwem ramieniem”, o niebezpieczeństwie „zabłądzenia na groby”?

III. Starzec i dziecko. Jak określimy stan duchowy Starca? Jaki jest jego stosunek do życia? Do czego tęskni? Jaki pogląd na świat przebija z bolesnej modlitwy jego, odmówionej nad wnukiem?



Ballada o Twardowskim i zaklętym młodzieńcu. W balladzie tej domyślamy się jakiejś alegorii. Kim może być zaklęty młodzieniec? Co może oznaczać wpatrywanie się w zwierciadło i powolne kamienienie? Czy nie ma to jakiegoś związku z przejściami Starca? A może i z przejściami Gustawa dopatrzylibyśmy się jakiegoś podobieństwa? Młodzieniec wpatruje się w zwierciadło, w swoją podobiznę, czyli, ogólniej rzecz wzięwszy, w siebie, nie wie nic o świecie i jego sprawach (porównaj zapytanie jego, zwrócone do Twardowskiego), wspomina o jakiejś Maryli — wreszcie cały staje się kamieniem. Jakie w tem analogie z Gustawem?

IV. Pieśń Strzelca wprowadza nas w zupełnie inny nastrój. Jaki mianowicie? Zwróćmy uwagę na rytmikę tego wiersza. Jaka jest jego miara?

W następującym po tem monologu Gustawa wyróżnimy dwie główne kwestje: a) stosunek Gustawa do otoczenia; czem on się różni od swoich towarzyszy? b) jego wizje, marzenia i tęsknoty; jaki jest związek pomiędzy niemi a marzeniami Dziewicy w pierwszym fragmencie?

Zjawienie się Myśliwego Czarnego. Co ta postać może oznaczać i w jakim celu zjawia się przed Gustawem?

Z powyższego widzimy, że w fragmentach tych mamy pewne motywy nowe (jakie mianowicie?), oraz pomysły, wiążące się z ogłoszonymi częściami *Dziadów*. Widzimy również, że — podobnie jak tam — obok spraw miłosnych przedstawiony miał być obrzęd Dziadów. Jak te dwa motywy miały się łączyć ze sobą — o tem nam „Fragmenty” nie mówią.

Z tą kwestją wchodzimy w zagadnienie genezy *Dziadów* wogóle. Chodzi mianowicie o to, jak powstał pomysł tego poematu i jakie przyczyny się na to złożyły. Otóż, jeżeli chodzi o sprawy miłosne Gustawa, to nie-trudno nam będzie określić, z jakich osobistych przeżyć poety zrodził się ten pomysł. O ile przedstawił poeta siebie pod postacią Gustawa? (pamiętajmy o omówionej powyżej różnicy pomiędzy rzeczywistością a sztuką!). Jakie wpływy literackie tu oddziaływały i w czem się uwidoczniły?

Trudniejsza jest sprawa z pierwiastkiem ludowym i jego powiązaniem ze sprawami osobistymi. Tu musimy zastanowić się nad następującymi kwestjami: a) skąd przyszedł poecie pomysł wprowadzenia do utworu samego o b r z ę d u Dziadów? (częściową odpowiedź na to pytanie znajdujemy w przedmowie poety); — b) dlaczego przedstawił Gustawa pod postacią upiora? (odpowiedź na to da nam wiersz wstępny — musimy jednak wziąć pod uwagę również wpływ wierzeń ludowych o upiorach-samobójcach, które to wierzenia odpowiadały ówczesnemu stanowi duchowemu Mickiewicza i mogły mu nasuwać pewne podobieństwa pomiędzy nieszczęśliwym kochankiem a upiorem); — c) w jaki sposób w pomysle poematu, jako całości, dokonać się mogło połączenie samego o b r z ę d u Dziadów ze sprawą Gustawa? Ta ostatnia kwestja jest w genezie poematu najmniej jasna. Oprócz tekstu *Dziadów* nie mamy tu żadnych innych świadectw. Z analizy części II i IV poematu wiemy już, co łączy Gustawa z obrzędem w części II



i dla czego występuje w jego obronie w części IV. Jak więc ostatecznie określilibyśmy związek pomiędzy obu temi sprawami? Czy wydaje on się nam istotny i ścisły, czy też luźny i podrzędny?

\*

\*

\*

Oprócz *Dziadów* zawierał II tomik *Poezyj* Mickiewicza również „powieść litewską” p. t.

### G R A Ż Y N A

Powieść tę Mickiewicz ukończył w grudniu r. 1822; powstawała ona równocześnie z *Dziadami* i — jak poeta stwierdza w jednym z listów — przeszkadzała mu w wykończeniu tego poematu. Płynęło to stąd, że oba te utwory różniły się zasadniczo nasirojem i inny też był stosunek Mickiewicza do nich. Podczas gdy w *Dziadach* poruszał kwestje najbardziej osobiste i współczesne — w *Grażynie* cofał się w odległą przeszłość i przedstawiał sprawy, niewiele mające wspólnego z ówczesnemi jego przeżyciami. Pomimo to jednak, że praca nad *Grażyną* szła opornie, sam pomysł jej i przeprowadzenie tego pomysłu świadczy, że Mickiewicz potrafił przewycięzać stan duchowy, którego wyrazem literackim był *Gustaw*, i zajmować się innemi zgoła tematami i kwestjami. Dokładniejsza analiza tej opowieści pozwoli nam zaznajomić się z nowemi stronami talentu Mickiewicza.

#### *Rozbiór.*

Po ponownem odczytaniu znanej nam już z dawniejszej nauki *Grażyny* zastanowimy się nad następującemi kwestjami:

#### *Osnowa utworu.*

1. Jakie główne momenty akcji możemy tu wyróżnić? W celu łatwiejszego przyswojenia sobie i usystematyzowania treści możemy podzielić cały utwór na kilka części, np. I. Przybycie posłów krzyżackich; II. Rozmowa Litawora z Rymwidem (ekspozycja); III. Dalszy rozwój akcji: działanie Grażyny; IV. Bitwa z krzyżakami (moment kulminacyjny); V. Pogrzeb Grażyny i śmierć Litawora. (Katastrofa).

2. Około jakiej głównej sprawy toczy się akcja poematu? Jak w stosunku do tej sprawy zarysowują się charaktery głównych posta-



ci: Litawora, Grażyny, Rymwida? Tu miejsce na pogłębioną charakterystykę tych postaci, przyczem należy wyszczególnić:

a) u Litawora: jego temperament; — motywy, kierujące jego czynami; — stosunek do żony; — zalety jego charakteru, dzięki którym Grażyna posiada wpływ na męża; — moment poematu, w którym zalety te ujawniają się najdobitniej; — o ile śmierć jego może być pojęta jako kara za popełnione winy; — jak nazwiemy jego charakter: prostym czy skomplikowanym?

b) u Grażyny: w czym ujawnia się większa złożoność jej charakteru? Zwróćmy uwagę na połączenie w niej cech takich, jak: odwaga, siła woli, opanowanie, znajomość rzemiosła rycerskiego i t. p. — obok braku przezorności, działań bez obmyślanego zgóry planu, rządzenia się uczuciami, słabości fizycznej i t. p. Przytoczmy z tekstu poematu dowody na te cechy charakteru Grażyny. Zkolei zapytajmy, jakie są pobudki jej czynu w przeciwieństwie do pobudek Litawora? Na czym polega jej bohaterstwo? Do określenia stopnia i wartości tego bohaterstwa pomoże nam zastanowienie się nad przeszkodami wewnętrznymi (tkwiącymi w jej płci i usposobieniu) i zewnętrznymi (wola męża, krótkość czasu, konieczność szybkiej decyzji i t. p.), jakie miała do pokonania. Przypomnijmy sobie ten moment, kiedy bohaterska ta kobieta, dowiedziawszy się o zbliżającym się wojsku krzyżackiem, przez chwilę miesza się i chwieje, ale szybko opanowuje się i decyduje na czyn („Stała, milczy. Przymkniona powieka, Czoło pochyłe, w którym się przebija Jakaś myśl, jeszcze ciemna i daleka...” i t. d.). Co nam wówczas imponuje w Grażynie? Czy — wreszcie — dokonawszy swego czynu poświęcenia się, chełpi się niem, wspomina o niem, choćby jednym słowem? Jak nazwiemy ten rys jej charakteru?

c) u Rymwida: jego rola w poemacie; — na czym polega: na wybitnym udziale w akcji, czy też na reprezentowaniu sposobu myślenia i charakteru przeciwnego Litaworowi; — jaki to sposób myślenia? (porówn. jego stosunek do krzyżaków, wstąpienie do wojny domowej, uczucia narodowe i t. p.); — w czym stanowi kontrast z Litaworem pod względem charakteru?

### *Tło historyczne.*

Ponieważ *Grażyna* jest powieścią historyczną, więc zapytać musimy, skąd poeta zaczerpnął materiału historycznego do swego utworu i na jakich źródłach historycznych oparł się. Otóż dotychczasowe badania stwierdziły, że akcja *Grażyny*, wzięta jako całość, jest



przeważnie własnością wyobraźni Mickiewicza; niemniej jednak w stworzeniu wątku swej powieści oparł się na pewnych rzeczywistych faktach historycznych, szczegóły zaś zaczerpnął z szeregu dzieł, których większość wymienia sam w swoich „przypisach”. Głównem źródłem wiadomości Mickiewicza o tej epoce była Strykowskiego „Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi” (1582). Tam mógł się nacytać wiele o stosunkach, panujących na Litwie w w. XIV, o ciągłych wojnach i walkach pomiędzy książętami dzielnicowymi o ziemię i władzę zwierzchniczą, walkach, prowadzonych bezwzględnie, a często nawet w porozumieniu z największymi wrogami, krzyżakami. Tam, między innemi, znalazł opowieść o zatargach pomiędzy Kiejstutem a jego synowcem Korybutem, jak również o późniejszych walkach między tymże Korybutem a jego bratem stryjecznym Witołdem. Ta też opowieść stała się zawiazkiem osnovy poematu, którego tytuł pierwotny (w autografie) brzmiał: *Korybut, książę Nowogródka, poema z dziejów litewskich*. W tem pierwotnem opracowaniu bohaterem poematu był Korybut, jego przeciwnikiem Kiejstut, a jego żona nazywała się Karyną. Zmiany te dotyczyły jednak tylko imion głównych postaci, gdyż treść zasadnicza była ta sama, co w poemacie, przemianowanym później na *Grażynę*. Treść ta świadczyła, że Mickiewicz obzedł się dość swobodnie z materiałem historycznym. Korybuta, księcia na Nowogródku Siewierskim (nad Desną), zrobił księciem na Nowogródku Litewskim (zapewne dla uczczenia w poemacie miasta rodzinnego), pomieszał fakty historyczne z różnych lat (zatarg Kiejstuta z Korybutem z r. 1381, oraz zatargi Witołda z Korybutem z lat 1392 i 1395), z Kiejstuta i Witołda zrobił jedną osobę i t. p. Uczynił to niewątpliwie świadomie, ale zdawał sobie sprawę, że tym sposobem poemat jego przestał być — ściśle wzięwszy — historycznym. Dlatego też zapewne w ostatecznem opracowaniu historycznego Korybuta zastąpił fikcyjnym Litaworem, a cały poemat nazwał bardziej ogólnie powieścią litewską. Przemianowaniu uległy również dwie inne postaci, a mianowicie: Kiejstut zastąpiony został przez Witołda, a Karyna przez Grażynę. Uprzedzając słuszny poniekąd zarzut, że postać takiej kobiety w Litwie XIV w. jest anachronizmem, poeta starał się obronić swoje stanowisko w jednym z przypisów historycznych, a w epilogu wskazał ubocznie rzekomą pieśń ludową, jako źródło postaci i czynów Grażyny.

Z powyższego widzimy, że Mickiewiczowi nie zależało na ścisłości historycznej; chodziło mu raczej o uchwycenie i przedstawienie



ducha epoki. Jakie mamy w *Grażynie* charakterystyczne cechy tej epoki? Zwróćmy uwagę na walki książąt, na motywy, nimi kierujące, na stosunek Zakonu krzyżackiego do Litwy, nienawiść Litwinów do krzyżaków, obyczaje, poziom cywilizacyjny (zamek Witołda i zamek Litawora), wierzenia religijne, uzbrojenie, sposób prowadzenia bitew i t. p.

### *Idea Grażyny.*

Gdzie tej „idei” będziemy szukali — w jakiej postaci i w jakich czynach? Czy w poprzednich utworach Mickiewicza nie mieliśmy już podobnych do *Grażyny* bohaterów, poświęcających się dla ogółu? (Porównać Żywile i córkę Tuhana z *Świtezii*). Czy idea poświęcenia się jednostki dla ogółu, postawienie szczęścia ogólnego ponad szczęście indywidualne — nie brzmiały nam także w innych wierszach Mickiewicza? — W jakich mianowicie? Jaka tu wspólność z ideałami filomackimi?

### *Budowa.*

Wróćmy jeszcze raz do zaznaczonego na początku rozbioru podziału *Grażyny* na 5 części i zbadajmy, jaki jest stosunek tych części do siebie, o ile zawarta w nich akcja rozwija się konsekwentnie i logicznie, czy niema w niej jakich przerw, luk, niejasności. Co powiemy o fakcie nieprzyjęcia posłów krzyżackich przez Litawora? Czy wydaje się nam zrozumiały i usprawiedliwiony? Jeżeli nie, to dlaczego? Jakie jeszcze niejasności dostrzeżliśmy? Które z nich wyjaśnia epilog poety? Czem jest ten epilog wogóle ze stanowiska logiki kompozycji?

Przy omawianiu treści utworu użyliśmy już pewnych terminów, zaczerpniętych z dziedziny poezji dramatycznej, jak ekspozycja, punkt kulminacyjny, katastrofa. Zastanówmy się teraz bliżej nad tem, o ile kompozycja *Grażyny* ma charakter dramatyczny. Wiemy, że już Arystoteles ustalił pewne wspólności i różnice pomiędzy epiką a dramatem, i że epik może, podobnie jak dramaturg, przedstawiać swoich bohaterów i ich sprawy w działaniu, albo może opowiadać o nich od siebie lub ze stanowiska innej jakiejś osoby, albo wreszcie dowolnie kombinować te dwa sposoby przedstawiania rzeczy. Otóż chodzi o to, jak ta kwestja przedstawia się w *Grażynie*. Czy — ogólnie rzecz wzięwszy — poeta przedstawia nam swoich bohaterów przeważnie w działaniu, czy też rozwija przed nami



opowieść o ich życiu, przejściach i t. p.? Zwróćmy uwagę na to, że — podobnie jak w dramacie — o tem, co się stało przed rozpoczęciem akcji, nie dowiadujemy się od poety, ale od osób działających. Którą scenę będziemy uważali za ekspozycję? (Ob. wyżej). O ile usprawiedliwiony jest ze stanowiska dramatycznego sam początek poematu, t. j. opis nocy, zamku, przybycie posłów? Może to jest tylko epicki sposób przedstawienia scenerji i wywoływania pewnego nastroju w czytelniku? O ile rozmowa pomiędzy Litaworem a Rymwidem ma charakter dramatyczny? (starcie się dwóch charakterów, zawiązanie akcji, postanowienia, wynikające z rozmowy). Czy również dramatyczna jest następująca potem charakterystyka Grażyny? Czy scharakteryzowana ona jest w działaniu, czy przez poetę? (Podobną charakterystykę mamy też w trakcie rozmowy Litawora z Rymwidem, w. 145 i n.).

W ten sposób przejdźmy poszczególne sceny poematu i oceńmy je z tego specjalnego punktu widzenia: gdzie mamy działanie, akcję, ruch, ujawnianie stanów duchowych przez gesty i słowa postaci — gdzie zaś przerwy w akcji i wkładki epickie samego poety. W rezultacie tych rozważań określmymy, o ile w *Grażynie* panuje żywa akcja dramatyczna?

Wkońcu zastanówmy się również nad tem, czy poeta w *Grażynie* trzymał się zalecanej przez poetykę klasyczną jedności akcji, czasu i miejsca.

### *Styl poematu.*

Ogólny charakter *Grażyny*, jako rodzaju literackiego, uwidoczni nam się najlepiej, jeżeli zestawimy ją z *Dziadami*. Jakie różnice od razu nas tu uderzą? Ustalmy te różnice według następujących punktów: a) pierwiastek subiektywny i obiektywny (w którym poemacie przeważa jeden, w którym drugi?); — b) czy w *Grażynie* zauważyliśmy pierwiastki ludowe, cudowne, fantastyczne, mistyczne? — c) czy jest w niej coś z tego nastroju zaświatowego, jaki cechuje II część *Dziadów*, i tego żaru uczucia, które przepełnia część IV-tą?

Z tego stwierdzenia, jakich cech poemat nie posiada, możemy już wyciągnąć pewne wnioski pozytywne: a więc *Grażyna* jest poematem w zupełnie innym stylu, aniżeli *Dziady*. Jakiż to jest styl? Żeby na to pytanie odpowiedzieć, przypomnijmy sobie, że jest to poemat epiczny, że w owym czasie, kiedy go pisał Mickiewicz, obowiązywały w kwestji epiki pewne wzory i reguły, że Mickiewicz sam, recenzując *Jagiellonidę* Tomaszewskiego, oceniał ją właśnie we-



dług owych wzorów i reguł, zaczerpniętych przeważnie z klasycznej poezji starożytnej. Czy przedmiotowość *Grażyny* nie jest właśnie cechą klasyczną? Jakże jeszcze cechy klasyczne wymienilibyśmy? Zwróćmy uwagę np. na dialog pomiędzy Rymwidem a Litaworem, na jego rozmiary, tok, styl. Czy nie przypomina on nam retoryki bohaterów Homera, *Odprawy posłów greckich* lub *Barbary Felińskiego*? W czym jego cechy retoryczne? Czy język każdego z rozmawiających jest odrębny, indywidualny, czy też nie różnią się one niczem od siebie? Także w języku opisów dostrzec możemy pewne zwroty typowo klasyczne, jak np. „Lecz któryż z bogów siłę w nian osłabił” — „Już noc pierzchała, już różane włosy Zorza na wschodnim rozłacza obłoku” — „A bóg zwycięstwa, przyszłe ważąc losy...” i t. d. (w. 900 i n.); dalej takie porównania homeryckie, jak np. „Jako leśnicy, gdy sosny lub dęby Sieką wzdłuż puszczy...” (w. 933—940); takie wyrażenia, jak: „trzoda srebrnoruna” — „koń jelenionogi” i t. p. — Tu, przy sposobności, weźmy również pod uwagę znamienne archaizowanie języka.

Do cech klasycznych zaliczyć można i to, że przedmiot poematu jest „ważny”, t. j. dotyczy spraw ważnych, mających znaczenie ogólne, że bohaterami nie są ludzie zwyczajni, lecz władcy, których czyn rozstrzyga o losie powierzonych im krajów. Podobnie dzieje się w eposach starożytnych i wzorowanych na nich nowszych. Istnieją też podobieństwa pomiędzy *Grażyną* a np. *Iljadą* (gwałtowność i zawziętość Litawora a Achillesa, rozmowa Litawora z Rymwidem a poselstwo do Achillesa w IX ks. *Iljady* i t. p.).

Ale Mickiewicz nie szedł niewolniczo za żadnym wzorem; z cech klasycznych przejął te, które mu odpowiadały, odrzucił zaś zupełnie t. zw. cudowność, wpływ potęg nadziemskich na losy człowieka, wyrzekł się bogów, zastąpionych w nowszych poematach epicznych przez personifikacje (Sława, Zawisć, Jędza niezgody i t. p.), czarowników, czarownice i t. p. O ile prawda psychologiczna poematu zyskała na tem?

Pomyślmy z kolei o tem, czy Mickiewicz także pod innym względem nie odstąpił od poematów epicznych w stylu klasycznym. Czy ze stanowiska klasycznego dopuszczalne były niejasności, niedomówienia, tajemniczość akcji, których wyjaśnienie znajdujemy dopiero w epilogu? Zwróćmy również uwagę na koloryt powieści. O jakiej porze odbywa się przeważna część akcji i na jakim tle? Jaki stąd wytwarza się nastrój ogólny? (Dekoracja nocna, motyw światła księżycowego, dodającego przedstawianym scenom tajemniczego uroku—



to środki, używane chętnie przez Ossjana i Waltera Scotta, poprzedników romantyzmu — rzadkie natomiast w eposach klasycznych).

Sama forma poematu — powieść poetycka — również nie była znana literaturze klasycznej. Przypomnijmy sobie ze Wstępu, kiedy ta forma literacka zjawiała się, kto ją stworzył, kto rozwinął, jakie były jej cechy charakterystyczne. O ile cechy te odnajdziemy w *Grażynie*? W czym jej cechy lokalno-narodowe w zestawieniu z powszechno-narodowymi u klasyków? (porównać: Nowogródek, pole Litewki). A jedno z głównych haseł romantycznych: zwrot do przeszłości — czy nie wyraziło się w *Grażynie*?

Wreszcie zajmijmy się miarą wiersza i układem stroficznym poematu. Jaka jest miara wiersza *Grażyny*? Czy znane nam eposy pisane były także jedenastozgłoskowcem? Jeżeli chodzi o poezję epiczną polską przed Mickiewiczem, to posługiwała się ona przeważnie albo wierszem 13-zgłoskowym, albo 11-zgłoskowym, ujętym w oktawy. O ile *Grażyna* pod względem miary wiersza i jego jednolitości różni się od *Dziadów*? Jaki to ma wpływ na ogólny styl utworu? Przypatrzmy się tekstowi *Grażyny* pod względem stroficznym. Czy zbudowana ona jest ze strofek jednorodnych? Czy istnieją również części niestroficzne? W rezultacie więc jak przedstawi nam się budowa stroficzna poematu: jako jednostajna, czy urozmaicona? Jakie wnioski ogólne co do rodzaju stylu *Grażyny* (klasyczny czy romantyczny?) wyciągniemy z powyższych rozważań?

#### *Geneza.*

W genezie *Grażyny* musimy uwzględnić następujące czynniki: a) zainteresowania osobiste poety przeszłością swego kraju i swego miasta (w czym się one ujawniły?); — b) przywiązanie do idei bohaterstwa i poświęcenia (w związku z tym typy heroicznych niewiast, występujące w dawniejszych utworach poety); — c) chęć stworzenia poematu narodowego, opiewającego przeszłość (jaki tu związek z tendencjami epoki?); — d) pragnienie nadania temu poematowi nowej formy (ze skrzyżowania się jakich to wpływów powstała ta forma?), któraby jednak nie raziła zbyt przedstawieli gustu klasycznego.

\*

\*

\*

*Ogólna charakterystyka twórczości Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim.*

W ogólnej charakterystyce zwróćmy przede wszystkim uwagę na ewolucję, jaką przeszła twórczość Mickiewicza od jej początków aż



do wydania II tomu *Poezji*. Określmy poszczególne etapy tej ewolucji, tematy i motywy, poruszane przez poetę, rodzaje i formy literackie, przez niego uprawiane. A więc: pierwsze przeróbki z Woltera, *Zima miejska*, poezja filomacka z *Odą do młodości*, wreszcie *Ballady i romanse*; — tradycje i ideały Wieku Oświecenia, praca społeczna w Towarzystwie, jej cele i hasła, nastrój entuzjazmu i zapału, rodzaje i formy przez pół klasyczne. Główne motywy ballad i romansów, ich znaczenie w rozwoju poezji polskiej znamy już z jednego z rozdziałów poprzedzających. Włączmy ogólne rezultaty, do których wówczas doszliśmy, do niniejszej charakterystyki i uwydatnijmy, pod wpływem jakich czynników odbyła się ta przemiana w twórczości poety. Ciąg dalszy tej przemiany śledzić możemy w *Dziadach*. W poemacie tym występują nowe wartości: ludowość w nowej szacie, skombinowana z pierwiastkiem etycznym i osobistymi cierpieniami poety, nieznana dotychczas w literaturze polskiej siła i głębia uczucia erotycznego, nieznany również wybuch indywidualizmu i egotyzmu, nieznana forma poematu dramatycznego. *Grażyna* świadczyć nam będzie o bogactwie i różnorodności uzdolnień poety oraz o nowym rodzaju powieści poetyckiej.

Wiemy już, że znaczenie tych dzieł polega na poruszeniu nowych zupełnie tematów i zagadnień, na stworzeniu nowych postaci i charakterów (jakich mianowicie?). W niemniejszej mierze znaczenie to polegać będzie na stworzeniu nowego stylu i języka poetyckiego. Pod tym względem wystarczy tylko porównać dzieła Mickiewicza z tem, cośmy mieli przed nim w literaturze polskiej (choćby z najbardziej do niego zbliżonymi Niemcewiczem i Brodzińskim). Uprzypomnijmy sobie te wartości estetyczne, które stwierdziliśmy przy rozbiorze poszczególnych dzieł Mickiewicza, i przytoczmy po parę przykładów na takie cechy, jak siła wyrazu, plastyka, barwność, bogactwo odcieni jego wiersza.

Wyszczególnione powyżej punkty dadzą nam już dosyć materiału do określenia, na czem polega oryginalność Mickiewicza, jako poety; pamiętać przytem musimy o tem, że oryginalny jest on nie tylko przez bogactwo nowych (dla literatury polskiej) motywów — ale również przez swoiste, indywidualne, oryginalne stawianie i opracowywanie tych samych zagadnień, które w literaturze zachodnio-europejskiej stanowiły treść twórczości wybitnych autorów (a więc ludowość, fantastyczność, cudowność, miłość idealna, etyczne ideały ogólnoludzkie i t. p.). Jest więc Mickiewicz oryginalny i nowy nie tylko w stosunku do literatury polskiej, ale także w stosunku do lite-



ratur obcych, bo jakkolwiek im wiele zawdzięcza, to jednak wnosi do literatury światowej własny ton. (Uprzytomnić sobie to moglibyśmy dokładniej, zestawivszy np. ballady Goethego i Schillera z balladami Mickiewicza, albo *Cierpienia młodego Werthera* z *Dziadów* częścią IV-tą).

Zastanówmy się wreszcie nad tem, o ile twórczość młodzieńcza Mickiewicza jest wyrazem potrzeb duchowych i dążeń nowego pokolenia? O ile staje się on reprezentantem duchowym swego pokolenia? Spróbujmy określić ogólnie, jakie to były dążności i potrzeby, czem się one w okresie porozbiorowym wyrażały w dziedzinie narodowej, politycznej, społecznej? Musimy tu uwzględnić walkę zbrojną o niepodległość, przyświecający jej ideał Polski historycznej, pracę organizacyjną w Królestwie Kongresowem, stosunek do Rosji, idee humanitarne i liberalne, częściowo odziedziczone po Wieku Oświecenia, częściowo nabyte przez nowe stosunki z Francją rewolucyjną (Legjony) i wywołane przez zmianę położenia narodowego. Równorzędnie z tą zmianą szła przemiana w psychice nowego pokolenia. Nie wystarczał już racjonalizm tam, gdzie walka o byt narodowy odbywać się musiała przeciw prawidłom ciasno pojętego rozsądku, gdzie w grę wchodziły najwyższe nakazy uczucia, gdzie opierać się trzeba było na wierze we własne siły, na zapale i entuzjazmie, gdzie mierzono dosłownie „siły na zamiary“, gdzie „cyrklem uniesień był duch“. Nie wystarczał też racjonalizm nowym tęsknotom i porywom do wyjścia poza świat materji, świat „martwych brył“, do znalezienia pokarmu dla rozbudzonej fantazji, do wyzwolenia krępowanych dotąd sił duszy, do swobody w wypowiedaniu całej swojej indywidualności. Ten nowy stan duchowy narodu musiał znaleźć także nowy wyraz w literaturze. Stare formy klasyczne i przez pół klasyczne nie mogły już wystarczać, tem bardziej, że z Zachodu szła już do Polski nowym duchem owiana literatura, przynosząc nowe idee, pojęcia, formy.

Określmy, o ile zarysowane powyżej przemiany duchowe odbijają się w twórczości młodzieńczej Mickiewicza? Którym sprawom i rysem duchowym daje ta twórczość wyraz silniejszy, którym zaś słabszy?

Znaczenie jakiegoś poety w literaturze mierzy się nietylko siłą jego talentu, stopniem oryginalności i skupiania w swej twórczości życia duchowego ogółu, ale również zakresem wpływu, jaki wywarł na literaturę i życie swego narodu. Doniosłość wpływu Mickiewicza na największych pisarzy polskich (Słowacki, Krasiński) poznamy



w całej pełni dopiero wówczas, gdy zaznajomimy się bliżej z twórczością tych pisarzy. Narazie zapamiętajmy tylko, że pierwsze tomy poezyj Mickiewicza znalazły u młodego pokolenia entuzjastyczne przyjęcie. Wyraziło się to zarówno w głosach młodej krytyki, w hołdach, składanych Mickiewiczowi przez młodych poetów, jak i w licznych naśladownictwach. Wpływ Mickiewicza przybrał tak wielkie rozmiary, że zaczęto mówić o „balladomanji” i „gustawomanji” w literaturze. Z pośród bardziej znanych pisarzy młodszych pokolenia wpływ ten uwydatnił się wyraźnie u Seweryna Goszczyńskiego, Aleksandra Chodźki, Stefana Witwickiego, Maurycego Gosławskiego, Antoniego Edwarda Odyńca, częściowo także u Wincentego Pola i J. B. Zaleskiego.



## ROZDZIAŁ V

### Twórczość Antoniego Malczewskiego

Antoni Malczewski był starszy od Mickiewicza o przeszło 5 lat. Urodził się w Warszawie w r. 1793 z rodziny zamożnej, spokrewnionej nawet z rodami magnackimi. Młodość spędził na Wołyniu, gdzie ojciec jego (Targowiczanin i generał wojsk rosyjskich) posiadał dobra. Kształcił się od r. 1805 w Liceum Krzemienieckim, które opuścił w r. 1811. W tymże roku wstąpił do armji Księstwa Warszawskiego; w kampanji r. 1812 nie brał udziału z powodu choroby, przebył tylko oblężenie Modlina. Po upadku Napoleona wstąpił znów do armji Królestwa Kongresowego, ale w tymże roku (1815) wziął dymisję z wojska i wyjechał zagranicę. Zwiedził Szwajcarję, Włochy i Francję, był także w Anglii i Niemczech. We wrześniu r. 1818 zrobił wycieczkę w Alpy z niezwykłym, jak na owe czasy, rezultatem, gdyż dotarł do szczytu Mont-Blanc. We Włoszech poznał się osobiście z Byronem, którego był gorącym zwolennikiem. Podróże te trwały około pięciu lat. Po powrocie do kraju zmuszony był, dla zapewnienia sobie środków utrzymania, wziąć dzierżawę na Wołyniu. Tu zawikłał się w niešťśliwy, ciążący mu do końca życia, stosunek z powinowatą swoją, Zofją Rucińską, osobą chorą nerwowo, którą starał się wyleczyć zapomocą poznanego zagranicą magnetyzmu. Wraz z nią przeniósł się w r. 1824 do Warszawy i pędził tu życie bardzo smutne, w opuszczeniu i nędzy. Umarł w maju r. 1826.

Oto najważniejsze fakty z życia Malczewskiego. Skąpe wiadomości, jakie o nim posiadamy, nie pozwalają nam na bliższe poznanie kolei tego życia i rozwoju duchowego poety. Jedno uderza nas tu, a mianowicie kontrast pomiędzy pierwszą połową jego życia a dru-



ga, datującą się mniej więcej od powrotu do kraju z zagranicy. W pierwszej epoce Malczewski, dzięki swej urodzie i wdziękowi, błyszczy na salonach warszawskich, używa życia i jego uciech — w drugiej stacza się powoli do stanu zupełnego wyczerpania fizycznego i moralnego, pogrąża się w rozpaczliwy pesymizm, odsuwa się od świata i ludzi — i umiera młodo, w 33 roku życia, zupełnie zapomniany.

Przeszedł do potomności, jako autor poematu p. t. *Marja*, wydanego w r. 1825. Drobne utwory, napisane przed tym poematem, nie mają większego znaczenia; z innych, większych, pisanych podobno po *Marji*, ślad zupełnie zaginął.

M A R J A  
Powieść ukraińska <sup>1)</sup>

*Rozbiór.*

1. Przypatrzmy się naprzód osnowie powieści i ugrupujmy ją według łączących się z sobą scen i obrazów. Będziemy więc mieli:

Pieśń I: a) obraz pędzącego kozaka; b) sceny w zamku Wojewody (pogodzenie się z synem; jakieś rozterki wewnętrzne; jakaś wyprawa — dokąd?); c) znowu odmiana sceny: Miecznik i Marja; — ich stan duchowy; — czego się możemy domyślać o przyczynach tego stanu; — czego dowiadujemy się o wypadkach, poprzedzających akcję powieści (porówn. przemowę Miecznika, w. 341 i n.); — przybycie kozaka z listem; d) list Wojewody; — o ile on wyjaśnia niejasne dotychczas i tajemnicze miejsca powieści; — jak określimy obecnie główne zagadnienie powieści i stosunki pomiędzy występującymi osobami; e) przybycie Wacława; rozmowa małżonków; jakiej siły i głębi uczucia ich łączą — co rzuca cień na ich szczęście; rozstanie.

Pieśń II: a) wynurzenia Pacholęcia; ich myśl główna; jaki nastrój wytwarzają? Zjawienie się masek i ich pieśń; pieśń ta wyprzedza niejako wypadki, opisane później, jest złowrogim wstępem do nich, odnosi się do losu poszczególnych osób poematu; sens jej ukryty zrozumiemy dopiero po zaznajomieniu się z całym poematem i później też do niej wrócić musimy; narazie zdajmy sobie tylko ogólnie sprawę z jej treści i nastroju złowieszczego, spotęgowanego jeszcze ponurym refrenem: „Ach! na tym świecie Śmierć wszystko zmiecie...”;

<sup>1)</sup> Wydanie *Marji* prof. Brücknera (Ossolineum) lub prof. Ujejskiego (Biblioteka Narodowa).



b) wyprawa na Tatarów; złe przeczucia Wacława; bitwa i jej przebieg; c) powrót Wacława do żony; jakie sprzeczne uczucia targają jego piersią; — przybycie do domu Miecznika; — wskażmy poszczególne momenty dalszego przebiegu zdarzeń i związane z nimi uczucia Wacława, a więc: pierwsza chwila, gdy nikt naprzeciw niego nie wychodzi, dalej, gdy staje u drzwi domu, stuka, potem błąka się wokół domu, widzi otwarte okno w sypialni żony i t. d. Od kogo dowiadujemy się o tem, co się stało pod nieobecność ojca i męża Marji? Czy domyślamy się, kto nasłał na nią zbirów? Wróćmy teraz do pieśni masek i zastanówmy się, czy nie wydaje się nam ona jeszcze straszniejsza w świetle tych wypadków. Może zrozumiemy już teraz, do kogo odnoszą się poszczególne zwrotki tej pieśni — kto to jest owa „postać wzniosła, szlachetna, ładna“ w pierwszej zwrotce? O kim mowa w zwrotce drugiej? Komu wyschły li ca nadmą się żalobą, a pieśń triumfu i zwycięstwa nie zdoła ukoić boleści? Które słowa odnoszą się do Wojewody, a które do Wacława?

Wróćmy teraz do dalszego ciągu powieści. Czego możemy się domyślać o dalszych postanowieniach Wacława?

d) Zakończenie; — śmierć Miecznika; — tajemnicą okryte dalsze losy Wacława.

## 2. *Tło historyczne.*

Fabula *Marji* (a przynajmniej najgłówniejsze jej momenty) oparta jest na rzeczywistym zdarzeniu, które głośnie było w województwie ruskiem pod koniec XVIII wieku. A mianowicie: Szczęsny Potocki, późniejszy Targowiczanin, wówczas zaś starosta bełski, ożenił się potajemnie, bez wiedzy swego ojca (Franciszka Salezego Potockiego, wojewody kijowskiego) z Gertrudą Komorowską, córką kasztelana. Ojciec Szczęsnego, dowiedziawszy się o tem, wpadł w oburzenie i gniew i starał się syna nakłonić do zerwania związku. Gdy jednak nie mógł nic wskórać, udał pogodzonego z losem, ale przemyśliwie dalej nad sposobem pozbycia się synowej. Starał się więc podstępnie zwabić do siebie Komorowskich wraz z córką. Gdy się to nie udało, nasłał na dom Komorowskiego tłum ludzi uzbrojonych, którzy, udając Moskali, szukających konfederatów barskich, steroryzowali wszystkich domowników i porwali Gertrudę Komorowską. Co się z nią później stało, dokładnie niewiadomo — podobno została w drodze uduszona przez siepaczy, a ciało jej wrzucone do Bugu.

Tak się przedstawia samo jądro sprawy, zaczerpnięte ze skargi ojca Gertrudy. Relacje o niej istnieją w rozmaitych dokumentach,



skargach i opowiadaniach, mniej lub więcej bogatych w szczegóły. Malczewski musiał znać te rozmaite wersje i czerpać z nich poszczególne rysy dla swego poematu. Oczywiście jednak nie wszystko wcielił w swą powieść. Już pomiędzy powyższem przedstawieniem sprawy w skardze a *Marją* widzimy pewne różnice. Jakże mianowicie? Z drugiej strony niema tu pewnych szczegółów, istniejących w poemacie, jak np. udane udobruchanie się Wojewody, połączone z uczcią na zamku, jego zgryzoty i wyrzuty sumienia, postać kozaka, Pacholęcia i t. p. Szczegóły te mógł Malczewski zaczerpnąć z innych źródeł, mógł je też przerobić lub przedstawić w innem oświeceniu.

Naogół więc jak określimy stosunek poematu do faktu rzeczywistego? Czy poecie chodziło o dokładne przedstawienie całej historii sprawy, czy tylko o najważniejsze jej momenty? Czy wogóle chodziło mu o sprawę samą, czy raczej o przedstawienie na jej tle dusz i uczuć swoich bohaterów, ciężącego nad nimi złowrogiego losu? Jak określimy samą sprawę — czy jest ona równie „ważna“, jak sprawa *Grażyny*?

W związku z tłem historycznem musimy zwrócić jeszcze uwagę na kilka innych kwestyj, a mianowicie: cofnięcie akcji z drugiej połowy w. XVIII do w. XVII (napad Tatarów), mielczenie się zbyt nie z charakterem tej epoki, jeżeli chodzi o takie postaci, jak Wacław i Marja i ich stany duchowe; anachronizmy widoczne także w drobiazgach, np. „grał“ Wacław, „szwadrony tatarskie“ i t. p.

Wkońcu zastanówmy się nad tem, jaki jest stosunek Malczewskiego do przeszłości Polski. Tu rozpatrzmy te momenty powieści, w których na plan pierwszy występuje Miecznik, bitwę z Tatarami, apostrofę do chłopca, którego los zawisł od rycerzy polskich (Pieśń II, 12). Jaki na podstawie tego wyciągniemy wniosek co do stosunku poety do przeszłości? Jakież uczucia budzi w nim widok rycerzy, bój z nieprzyjacielem? Za co każe chłopcu czcić swych starszych braci? Przywiązanie Malczewskiego do Polski rycerskiej, pragnienie opiewania jej chwały wpłynęły zapewne na wprowadzenie do poematu elementu historycznego i cofnięcie akcji w wiek XVII.

### 3. Postaci i charaktery.

Powyżej stwierdziliśmy już, że Malczewskiemu nie chodzi o samą zbrodnię i jej przedstawienie, lecz raczej o zobrazowanie (w związku z tą zbrodnią) strasznego i nieubłaganego losu, ciężącego na ludziach i wiodącego ich niechybnie ku nieszczęściu. Jakież dowody na to znajdziemy w samym poemacie? Weźmy tu pod uwagę następu-



jące kwestje: czy poeta zajmuje jakieś określone stanowisko wobec zbrodni i zbrodniarza? Czy przedstawia samo zabójstwo Marji? Czy kreśli nam Wacława, mszczącego się za jej śmierć? Czy wogóle działanie bohaterów ma jakiś wpływ na ich losy? Nieszczęście jest tu więc przyjęte zgóry, jako nieuniknione, a treścią poematu są tylko następstwa, jakie ono wywołuje w duszach.

W związku z tem dusze te są też nastrojone na odpowiedni ton. Jak określilibyśmy ten ton? Zbierzmy charakterystyczniejsze wypowiedzenia Wacława, Marji i Miecznika, zwróćmy uwagę na złe przeczucia, które ich ciągle trapią, całą tę atmosferę troski i lęku, która ich ciągle otacza, nawet wówczas, gdy, zdaje się, nic im nie grozi. Czy Wacław i Marja mają jaką chwilę zupełnego szczęścia i zadowolenia? W jaki sposób poeta potęguje jeszcze ten zasadniczy nastrój dusz? Porównajmy rozsiane po całym poemacie uwagi i myśli, wypowiedziane przez samego poetę, np. o smętku krajobrazu ukraińskiego, o mogiłach, tę ziemię pokrywających (Pieśń I, 2 i 8) — motto z Kochanowskiego, umieszczone na początku — takie zdania, jak: „co dobre i szlachetne tylko chwilę świeci” — „rola wzniosłych chęci nigdy się nie uda” — „w śliczny welon cnoty stroi się Obluda” (Pieśń II, 18). „Jest trosków, kolców, bólów niemało w tem życiu...” i t. d. (Pieśń II, 8) i t. p. — wreszcie wynurzenia Pacholęcia i refren pieśni masek.

Spróbujmy na podstawie zebranego podczas lektury materiału scharakteryzować główne postaci poematu. Skonstatujmy przytem, w jaki sposób poeta przeważnie charakteryzuje swoich bohaterów — czy bezpośrednio od siebie, czy też pośrednio przez ich słowa, postępowania, ruchy i mimikę? O ile każdy z nich przemawia swoim własnym językiem? Zwróćmy również uwagę na umiejętność poety kreślenia żywych i plastycznych postaci przez ukazanie jednego tylko momentu psychicznego (np. Wojewoda i sługa Miecznika). O ile Miecznik wydaje nam się prawdziwym szlachcicem, a Wojewoda prawdziwym magnatem polskim w. XVII?

4. Z pośród postaci *Marji* wyróżnia się odrębnym swoim charakterem postać Pacholęcia. Jak określimy ją? Czy jest to postać rzeczywista, z krwi i kości, czy jakiś symbol, w który poeta włożył własne swoje poglądy na świat i życie ludzkie? Jeżeli to drugie, to jakie są te poglądy? Zestawmy opowiadanie Pacholęcia i jego końcowe słowa („uciec od Rozpaczy”) z innemi wypowiedzeniami samego poety (patrz wyżej) o świecie i życiu ludzkim, z samą osnową powieści, z wyborem tematu, gdzie ludzie szlachetni i zaci ciępią niewinnie, gdzie panuje zło i zbrodnia — z pełnym melancholji, smętku



i rezygnacji kolorytem i nastrojem ogólnym. Jakże stąd wyciągniemy wnioski co do poglądu na świat Malczewskiego? O ile pozostaje on w związku z pesymizmem romantycznym, którego objawy widzieliśmy w literaturze zachodnio-europejskiej? (Ob. Wstęp).

## 5. Kompozycja.

Przypatrzmy się z kolei kompozycji *Marji* w podobny sposób, jak to uczyniliśmy z *Grażyną*. Chodzi mianowicie o stosunek w niej pierwiastków czysto epicko-opisowych do dramatycznych. Które z tych pierwiastków przeważają w powieści? Czy wypadki rozgrywają się przed naszymi oczyma, jak na scenie, czy też dowiadujemy się o nich w ciągłym opowiadaniu? Spróbujmy określić ekspozycję, rozwój akcji, punkt kulminacyjny i katastrofę. W których miejscach powstają luki w akcji i co te luki wypełnia? (Porówn. Pieśń I, 8—12, Pieśń II: opowiadanie Pacholecia, ustęp 3-ci i t. p.). Czy możemy mówić o konflikcie dramatycznym w *Marji* — czy mamy tu zmaganie się charakterów i wynikające stąd działania i walki, czy jest akcja i kontrakcja? O ile i w jakim stopniu osłabia to charakter dramatyczny utworu?

Poprzednio już zajmowaliśmy się tłem i wątkiem historycznym *Marji* i stosunkiem poety do przeszłości. W związku z tem możemy także w kompozycji poematu wyróżnić dwa motywy, jakby dwie powieści: powieść o Waławie (i *Marji*) i powieść o Mieczniku. Które momenty akcji składają się na tę drugą powieść? W jaki sposób łączy się ona z pierwiastkiem historycznym? Jak połączone są kompozycyjnie oba te motywy? Łączy je nie tylko postać *Marji*, ale także związek, jaki zachodzi pomiędzy wyprawą na Tatarów (najpiękniejszym i najważniejszym momentem historycznej części poematu) a losem *Marji*. Na czem ten związek polega? Czemu łączy się epizod bitwy z akcją główną? Poza zaznaczonym powyżej związkiem zwróćmy uwagę na zastosowany tu silny kontrast i t. zw. ironję tragiczną: Waław i Miecznik zwyciężyli wroga, okryli się chwałą, aby w niedługim czasie dowiedzieć się o haniebnej śmierci żony i córki.

Spójrzmy wreszcie na *Marję* jako na powieść poetycką, t. j. rodzaj literacki, który znamy z ogólnych wiadomości o twórczości Byrona i z rozbioru *Grażyny*. Wskażmy niektóre typowe cechy tego rodzaju, które znajdują odbicie w *Marji*, jak np. sposób prowadzenia akcji, przerywanie jej i przeplatanie ustępami lirycznymi, refleksjami, opisami — tajemniczość i t. p.



6. Dokładniej zająć się możemy zestawieniem *Marji* z *Grażyną*. Byłyby tu do rozważenia następujące punkty: a) pierwiastek subiektywny i obiektywny w obu utworach (w którym przewaga jednego albo drugiego?); — b) gdzie większe staranie o prawdę historyczną? c) gdzie większy nacisk położony na analizę psychologiczną? d) które charaktery bardziej dramatyczne? (w znaczeniu Arystotelesa, t. j. w których przejawia się „kierunek woli“, czynu, walki, tworzenia swego losu, a nie biernego poddawania się mu); e) gdzie większa tajemniczość? f) idea poświęcenia się i idea beznadziejnego cierpienia; g) ogólny nastrój i koloryt obu poematów.

7. O ile znany nam jest *Korsarz* Byrona (ob. Wstęp), zauważymy łatwo podobieństwa pewnych sytuacji i uczuć bohatera tego poematu z Wacławem. Spróbujmy określić ogólnie, na czym te podobieństwa polegają (np. rozstanie Konrada z Medorą, powrót po bitwie, widok trupa ukochanej, tajemnicze zniknięcie, pewne szczegóły w obrazie bitwy i t. p.). Nie zapominajmy jednak przytem o zasadniczych różnicach w charakterze obu bohaterów. Jakie to różnice? I w *Giaurze* Byrona możemy odkryć sceny podobne, np. początek pieśni I *Marji* i ustęp *Giaura*, zaczynający się od słów: „Kto tam grzmi konno po skalistej drodze?“ Te wspólności w związku z zaznaczonem powyżej pokrewieństwem techniki kompozycyjnej unaocznia nam łączność, zachodzącą pomiędzy obu poematami. W łączności tej niema oczywiście żadnego świadomego „naśladownictwa“, jest tylko niewątpliwe przejęcie się dziełami Byrona, odnalezienie w nich swoich własnych uczuć i myśli, posługiwanie się ich motywami i formą, jako odpowiadającymi najlepiej własnej duszy.

## 8. Styl *Marji*.

Ogólne znamiona stylu poematu poznaliśmy już powyżej: wybitny subiektywizm i liryzm, nastrój melancholijny, fatalizm i smutek postaci i zdarzeń. Zobaczmy teraz pokrótce, jak się rzecz przedstawia w szczegółach. Czy mamy w poemacie choćby jeden obraz pogodny i wesoły? Czy nawet spotkanie się Wacława z Marją lub zwycięstwo nad Tatarami nie jest przyćmione złowrogości przeczuciami? W jakich obrazach lubuje się poeta? Porównajmy ponury obraz duszy Wojewody na początku, smutną rozmowę Miecznika z Marją, rozłąkę Wacława z Marją, złowieszcze przepowiednie Pacholecia, moment przybycia Wacława do opustoszałego domu i t. p. Zwróćmy uwagę na to, że znaczna większość oddzielnych ustępów obu pieśni kończy się jakby jakimś molowym (smutnym) akordem, a często



wprost dysonansowym zgrzytem, np. „Ah! czyż serce, czyje, w żalu się nie nuży”? — „Spocznie? — oh! może tylko czoło pałające Położy, gdzie go żądał czekają tysiące” — „Jak te straszące maryl, które bojaźń nasza Widzi w bezsennej nocy...” — „Jak rozpacz — bez przytułku — bez celu — bez granic”; — „Pełen niechęci, gniewu, a może i wzdąrdy” — „I zgąsła i swym dymem całą twarz zaćmiła”. Przykłady te wybrane są z pierwszych dziesięciu ustępów pieśni I. Sprawdzmy, czy w dalszych ustępach rzecz się ma podobnie i określmv, jaki to *Podobizna karty tytułowej I wydania* wpływ wywiera na ogólny nastrój poematu.

Obrazy przyrody. Jaką rolę odgrywają? Czy w większości wypadków poeta kreśli obszerne obrazy przyrody, stanowiące pewną całość dla siebie — czy też wplata je pomiędzy akcję lub słowa osób? O ile krajobrazy te harmonizują z ogólnym nastrojem poematu? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, musimy poddać analizie kilka wybranych opisów, np. ustęp 2-gi pieśni I: „Pędzą — a wśród promieni zniżonego słońca” i t. d. Jakie zjawiska podkreśla tu poeta? (milczenie, odgłos brzmienia kopyt, smutny szum wiatru, westchnienia i jęki z mogił i t. p.). Weźmy inny ustęp (I, 8): „I ciche puste pola. Znikli już rycerze...” Zwróćmy uwagę na takie rysy, jak: cisza, pustka, brak ruchu wszelkiego, brak przedmiotów, na którychby oko spocząć mogło i t. p. Zważmy również kilkakrotnie przez poetę powtarzane określenie: „I pusto — smutno — tęskno — w bujnej Ukrainie”. Jakie więc ogólne wrażenie wywiera krajobraz ukraiński Malczewskiego? Obrazy przyrody możemy zbadać również pod względem ich kolorytu i oświetlenia, np. opis zachodu słońca (Pieśń II, 3 i 13) lub porozpraszane po całym poemacie, krócej lub szerej zaznaczone efekty świetlne i barwne. Spróbujmy określić, o ile one również harmonizują z ogólnym nastrojem powieści. Włączmy w to także pierwiastek dźwiękowy, takie głosy, jak jęki, westchnienia, krzyki, wycie

# MARJA

## POWIEŚĆ UKRAIŃSKA

PRZEZ

ANTONIEGO MALCZESKIEGO



W WARSZAWIE

W Drukarni N. GLUCKSBERGA

KSIEGARNIA I TYPOGRAFIA KRÓLEWSKIEGO UNIwersYTETU

1825

*Marji.*



wichru, wołanie puszczyka i t. p. — Czy przeważają tu dźwięki harmonijne czy dysonanse?

Jakim wydaje nam się język *Marji* — czy jest on łatwy, prosty i naturalny? Jakie cechy wpływają na jego niezwykłość? Jakie słowa nowe i nieznane nam zauważyliśmy przy czytaniu? (np. korzenieć, szczęścić, przywłaszczyć uczucie, ranę sztyletem cucić, wodoskok, widokres, mataczyny, tępotanie i t. p. — wyszukajmy jeszcze więcej takich wyrażań). Wymieńmy prowincjonalizmy i archaizmy, personifikacje (Męstwo, Odwaga, Rozpacz), skróty składniowe, utrudniające zrozumienie myśli (np. myśl przeszłości zam. o przeszłości), przydługie okresy i t. p. Nie bądźmy jednak zbyt pochopni w sądzeniu języka Malczewskiego i w wytykaniu mu „błędów”. Dziwne dla nas czasami słowa i zwroty jego płyną nie z nieznamomości języka (o co go dawniej niesłusznie posądzano), lecz z umyślnego i celowego starania się o niezwykłość, oryginalność, z unikania wyrażań pospolitych i potocznych i tworzenia na ich miejsce nowych, naogół zgodnych z duchem języka polskiego.

#### *Znaczenie Marji w literaturze polskiej.*

Gdy pytamy o znaczenie *Marji*, nasuwa nam się zestawienie ze znaczeniem pierwszych tomów poezyj Mickiewicza. Stanowisko bowiem poematu Malczewskiego w poezji polskiej zależeć będzie od tego, o ile wniósł on do niej coś nowego, oryginalnego i niezależnego od Mickiewicza. Otóż tu zaraz łatwo nam przyjdzie stwierdzić na podstawie dotychczasowych naszych rozważań, że w *Marji* nie znaleźliśmy wydatniejszego wpływu Mickiewicza, że więc jest to poemat zupełnie samodzielny i oryginalny. Już to jest pierwszy jego tytuł do chluby, jeżeli się zważy potęgę talentu Mickiewicza i skupienie się w nim wszystkich ważniejszych cech nowych prądów literackich. Na czem tedy polega oryginalność *Marji*? Przy zestawianiu jej z *Grażyną* stwierdziliśmy już cały szereg różnic, jak: liryzm, odrębna psychika postaci, inny rodzaj tajemniczości, nastrój pesymistyczny i t. p. Różnice te sprawiają, że *Marja* — choć jest również „powieścią poetycką” — stwarza jednak w poezji polskiej odrębny rodzaj literacki, bardziej zbliżony do powieści Byrona. Posiada poza tem także inne znamiona oryginalne, jak: a) charakter narodowy, polski przez odmalowanie szczerze polskich typów i polskich spraw (walki na kresach); — b) pierwiastek ukraiński, który występuje wprowadzić wcześniej u Zaleskiego, ale — jak zobaczymy — w innej postaci i w innem oświeceniu; — c) odrębne wartości



artystyczne, które ujawniają się: w przenikliwym odczuciu i odmalowaniu swoistych stanów duchowych (przeczuwanie, przeczuć, podświadome wyczuwanie nieszczęścia, lęk i niepokój nieokreślony i t. p.) — w oryginalnem ujęciu i przedstawieniu miłości nie nieszczęśliwej, bo wzajemnej, ale mimo to bolesnej (w czem różnica z Gustawem z *Dziadów*?) — w stosunku do przyrody i w zharmonizowaniu jej obrazów z nastrojem poematu — wreszcie w oryginalnym, własnym stylu i języku.

Spróbujmy na podstawie powyższych uwag dać ogólną charakterystykę Malczewskiego, jako poety.



## ROZDZIAŁ VI

### A. Życie i twórczość Seweryna Goszczyńskiego

Seweryn Goszczyński należy do najpiękniejszych postaci naszego życia porozbiorowego. Gorący patriota i szczery demokrat, oddał swe życie sprawie wyzwolenia ludu i Polski. Służył tej sprawie na różnych polach z podziwu godnym poświęceniem, zaparciem się siebie, bezinteresownością i czystością intencji — zawsze oddany swej służbie i wierny swym ideałom, nigdy nie myślący o sobie.

Życie jego było ciężkie. Od wczesnej młodości poznał, co to niedostatek i bieda, co to prześladowanie polityczne, co niebezpieczeństwa pracy podziemnej, tułaczka po obcych, brak własnego kąta. Nie złamało go to jednak, ani nie ugięło — przeciwnie, silna, energiczna jego natura w trudach i niepowodzeniach znajdowała jakby nowy bodziec do działania.

Pochodził z rodziny szlacheckiej, ale bardzo zubożałej. Urodził się w miasteczku Ilińcach na Ukrainie, w r. 1801. Ojciec jego, oficjalista w dobrach ks. Sanguszków, przenoszony był często z miejsca na miejsce; w zależności od tego Goszczyński uczęszczał do rozmaitych szkół. Wreszcie w r. 1816 przybył na dłuższy pobyt do gimnazjum oo. bazylianów w Humanu. Tu zaprzyjaźnił się z Józefem Bohdanem Zaleskim i późniejszym krytykiem literackim, Michałem Grabowskim. Dzięki nim rozbudziło się w Goszczyńskim zamiłowanie do literatury; zaczął studjować literaturę polską i obcą, a nawet próbować własnych sił w poezji. Z powodu nieporozumień z władzą szkolną, a także dlatego, że ciasno im już było na Ukrainie i rwali się do działalności na szerszej arenie — Goszczyński i Zaleski opuścili Human w r. 1820 i udali się do Warszawy. Tutaj z zapałem wzięli się do poznawania literatury europejskiej i zawiązali stosunki z patriotyczną młodzieżą warszawską. Wkrótce też przyjęci zostali do tajnego stowarzyszenia politycznego „Braci Wolnych Polaków”. Goszczyński znalazł się w swoim żywiole i odtąd przez połowę swego życia oddawał się pracy konspiracyjnej.



Narazie jednak praca ta w Warszawie niedługo trwała, gdyż Goszczyński zmuszony był opuścić stolicę, zarówno z braku środków do życia, jak i z powodu wpadnięcia policji na trop związku i aresztowania głównych jego działaczy. Postanowił tedy udać się do Grecji i wziąć udział w walce jej o wolność przeciwko Turkom. Z funduszem, wynoszącym 5 czy 10 złp., wybrał się w r. 1821 pieszo przez Ukrainę do Odessy, aby stamtąd dostać się jakoś do Grecji. Z braku środków utknął jednak na Ukrainie i przebywał tam przez szereg lat, tułając się z miejsca na miejsce, ścigany przez policję za wiersze patriotyczne, które krążyły po kraju w licznych odpisach. Względny spokój znalazł dopiero w r. 1826, kiedy zamieszkał u przy-



Seweryn Goszczyński.

jaciela swego, Jana Krechowieckiego w Leszczynówce. Tutaj zapoznał się bliżej z literaturą angielską i rozpoczął pisanie większego poematu p. t. *Zamek kaniowski*, który ukazał się w druku w r. 1828. W lecie roku 1830 Goszczyński przeniósł się do Warszawy i wszedł do „Związku Wojskowego”, którym kierował Piotr Wysocki. W nocy 29 listopada należał do tych kilkunastu młodzieńców, którzy dokonali śmiałego napadu na Belweder, poczem wstąpił do gwardji honorowej, a po jej rozwiązaniu służył jako ochotnik w korpusie Dwernickiego i walczył w bitwach pod Stoczkiem i Nową Wsią. Następnie pełnił obowiązki adjutanta przy ministrze wojny, jen. Morawskim; w czasie powstania pisał pieśni patriotyczne, ogłoszone w r. 1831 w zbiorze p. t. *Pobudka*. Po upadku powstania nie udał się do Francji, jak większość rodaków, lecz przekradł się do Galicji, gdzie rozwinął żywą działalność polityczną i literacką. Należy ona już do epoki popowstaniowej.

Dla scharakteryzowania poezji młodzieńczej Goszczyńskiego podajemy naprzód kilka wyjątków z wiersza p. t.

#### UCZTA ZEMSTY

Wielkie gody, straszne gody!  
 Śpieszcie, sieroty swobody!  
 Zemsta wzywa was na gody,  
 W zemście nasze dziś nadzieje,  
 Zemsta dziś bożyszcze nasze.



Patrzcie, oto trzymam czasę,  
Patrzcie, łyż w nią naprzód leję.  
Patrzcie, teraz krwią je macę —  
Oto napój naszych godów!  
Niewoli wieków tysiące  
Ze serc i oczu narodów  
Kropelkami je sączyły,  
By zemstę kiedyś uczciły.  
Śpieszcie! zemstę dziś uczcimy:  
Łez i krwi się napijemy.

. . . . .

Występujący potem chór wzywa na ucztę mieszkańców piekła; pierwszy zjawia się „król”.

Któż to wyleciał z płomieni podziemnych  
I pędzi ku nam w kłębach dymu ciemnych?  
Błyszczysz, jak niebo, gwiazdami u łona;  
Kryje go szata, jak we krwi zmoczona,  
W prawicy berło, na głowie korona,  
A piętno czerni się z pod niej,  
Jak piętno skazanej zbrodni.  
Ha! to pan ludów, to ludów morderca!  
Puhary w górę! Sztylety do serca!  
Kto się przystroił w bohatera postać,  
Aby złudzoną ludzkość pychą swą wychłostać,  
Skapać się we krwi słabszych, wznieść się nad słabszymi —  
Kto swą wielkość zasadzał na nieszczęściu ziemi —  
Kto się otaczał blaskiem władzy diademu,  
Aby nim olśnić oczy gminnego rozsądku —  
Kto swe prawo wywodził z boskiego początku,  
Aby milczenie nakazać prawu wszelkiemu,  
Zmienić na prawo królewskie zbrodnie,  
I łupić ludzkość swobodnie —  
Kto wziął dłatego pomazanie boskie,  
Aby uświęcić swe życie łotrowskie —  
Ten jest godzien wypić z nami  
I zakąsić sztyletami!

Dalsze części wiersza przynoszą podobnie gorące i gwałtowne wybuchy oburzenia na „namiestników Boga”, którzy pod pokorą Chrystusową nadymali serca pychą i jeszcze gorszych dopuszczali się zbrodni — na „obskurantów i arystokratów”, oprawców ludu, apostołów jarzma i ciemnoty, a każda zwrotka kończy się ową „zakąską” sztyletową.

Że jednak Goszczyński zdolny był wówczas również do innego rodzaju uczuć, świadczy o tem wiersz, napisany w tym samym czasie (1824) p. t.



## OJCZYŻNA MATKA

Synu obywatelu, mój wierny, mój miły,  
Twoje piersi westchnęły, łzy się z oczu puściły;  
Ciężko tobie, źle tobie: ścigają cię króle —  
To chodź do mnie, mój synu, a ja cię przytulę.  
Matce miło podzielić cierpienie dziecięcia;  
Najsroższy ból wolnieje wśród matki objęcia;  
Przygoda znika, kiedy matki wzrok zapłonie;  
Niebiański balsam życia czyż nie w matki łonie?  
Chodź tutaj, biedne dziecię, spocznij w mem ściśnieniu!  
Niech łza moja da ulgę twojemu cierpieniu,  
Niech cię ta pierś posili, a rąbek zasłoni  
Od wścieklej twoich wrogów i losów pogoni.  
Igraj tutaj bezpiecznie z wiarą i nadzieją —  
A oni, co jak burza za tobą szaleją,  
Wyszumiają się w szaleństwie i przejdą, jak burza.  
Czyż nie widzisz, jak niebo, ot tam, się rozchmurza?  
Tam patrzaj ciągle: stamtąd po nawałnic zgiełku,  
Wyjdzie twoja gwiazdeczka w małym światelku  
I otworzy ci pole swobody i chwały!  
Lecz dzisiaj łono matki dla ciebie świat cały.  
Oddal więc niepokoje i łzy i westchnienia,  
A tu, przy mnie, doczekaj twej gwiazdy błysnienia.

Najobszerniejszy utwór Goszczyńskiego z okresu młodości — *Zamek kaniowski* należy do tego samego gatunku powieści poetyckich, który reprezentowany jest w naszej literaturze przez *Grażynę* i *Marję*. Wątek treściowy rozwinięty przez poeta na tle zdarzeń rzeczywistych, jakie rozegrały się na Ukrainie podczas t. zw. Koliszczyzny czyli buntu hajdamaków w r. 1768. Akcja jest bardziej skomplikowana, aniżeli w dwóch powyższych powieściach, i obraca się około kilku spraw. Głównego wątku dostarcza sprawa Kozaka *Nebaby*, atamana nadwornych Kozaków w zamku starosty kaniowskiego, i jego ukochanej *Orliki*. Połączeniu się ich staje na przeszkodzie rządca zamku, który również kocha się w *Orlice* i niecnym podstępem zdobywa ją dla siebie. Podstęp ten polega na tem, że każe on bratu *Orliki* stać na straży przy wisielcu, zagroziwszy mu, że jeżeli da sobie trupa wykraść, sam poniesie śmierć. Istotnie trup zostaje wykradzony, ale za sprawą samego rządcy, który teraz stawia przed *Orliką* dwie alternatywy: albo śmierć brata, albo wyjście zamek za rządcę. *Orlika*, chcąc ratować brata, wychodzi za rządcę. *Nebaba*, podejrzewając ją o zdradę, pragnie się zemścić. Łączy się z bandą powstańcą Kozaka *Szwaczki*, podstępem staje na czele części jego watahy i prowadzi ją na Kaniów. Po drodze jednak zostaje otoczony przez wojska polskie, oddział jego zniesiony, on sam wbit na pal.

Tymczasem *Orlika* przemyśliwa o zemście nad rządcą. Pewnej nocy, gdy rządcą powraca od starosty uspokojony, że przeciwko buntującemu się kozactwu wysłane zostały oddziały polskie, *Orlika* morduje swego ciemniźciela. Tymczasem *Szwaczka* z drugą częścią swej bandy zdobywa Kaniów



i wyprawia tam rzeź, w czasie której ginie także nawpół obłąkana po zbrodni Orlika.

W oba te wątki wpleciony jest jeszcze trzeci, dotyczący obłąkanej dziewczyny Kseni, uwiedzionej niegdyś niegodnie przez Nebabę, a obecnie prześladowanej go swoją miłością. Nebaba obchodzi się z nią nieludzko. Spotkawszy ją w chwili otrzymania wiadomości o wyjściu Orliki zamąż, obija ją do krwi. Kiedy leży ranny po walce z Polakami, a Ksenia zbliża się do niego, przebija ją nożem. Niestety obłąkana, ranna w brzuch, zjawia się jeszcze raz przy swoim kochanku, gdy ten kona na palu, i składa na jego ustach ostatni pocałunek.

Z powyższego widzimy, że *Zamek kaniowski* odrębny jest w treści i nastroju od *Grażyny* i *Marji*. Wątek treściowy zaczerpnięty jest z jednego z najprzykrzejszych momentów stosunków polsko-ukraińskich, postaci, występujące w poemacie — zarówno polskie, jak ukraińskie — to przeważnie zbrodniarze. Sceny i obrazy pełne krwi i pożarów, dzikich namiętności, mordów i rzezi, pełne potworności, a często ohydy. W tym obrazie Ukrainy i stosunków, na niej panujących (odmiennym od *Marji* i utworów Zaleskiego, które zaraz poznamy), leży niewątpliwa oryginalność Goszczyńskiego. Tak samo i krajobraz inaczej jest tu ujęty i odmalowany. O ile u Malczewskiego nadają mu melancholijnego charakteru rozległe i monotonne stępy — o tyle Goszczyński lubuje się w krajobrazie dniewowym, pełnym brzegów urwistych, puszczy, porożów, huku fal. Technika powieści wykazuje znane nam już cechy bajronistyczne: tajemniczość, przerywanie wątku dygresjami i wynurzeniami lirycznymi i t. p.

W 7 lat po wydaniu *Zamku kaniowskiego* Goszczyński sam w artykule p. t. „Nowa epoka poezji polskiej” z ironją pisał o nagromadzeniu okropności w swoim poemacie, o „chorowodzie poczwar, z których każda napiętnowana albo zbrodnią, albo karą za zbrodnię”. Z drugiej strony jednak przyznawał sobie „prawdę w malowidle uczuć i miejscowej przyrody”, charakter „dobrze oddane i utrzymane”; język określał jako „dziki, zaniedbany i nieokrzesany” — a ducha poematu wogóle wyprowadzał z „nieszczęśliwego na nas wpływu czarnej fantazji Byrona”.

## B. Życie i twórczość Bohdana Zaleskiego

Pochodził, podobnie jak Goszczyński, z Ukrainy. Urodził się we wsi Bohatyrce w r. 1802. Chował się w warunkach nie tak ciężkich wprawdzie, jak Goszczyński, ale w każdym razie bardzo skromnych. Matka odumarała go, gdy nie miał jeszcze roku, a ojciec oddał go na wychowanie do ciotek, które nie zajmowały się dzieckiem troskliwie, ani nie miały dlań przywiązania. W dzieciństwie jego zdarzył się fakt, który miał duże znaczenie dla przyszłej twórczości poety. Oto gdy miał lat 7 czy 8, nabawił się jakiejś choroby skórnej i oddany został przez jedną z ciotek na „leczenie” do zna-



chora wiejskiego, nazwiskiem Zuj. Przebywał w chacie wiejskiej przez półtora roku, zżył się ze swoim „lekarzem” i jego rodziną, napatrzył się dowoli życiu ludu ukraińskiego i jego obyczajom, nasłuchiwał się pieśni i baśni ukraińskich, używał zupełnej swobody na łonie natury. Życie swoje ówczesne opisał później w wierszu p. t. *Ptaszę lasze*, z którego dowiadujemy się, jak Zuj leczył powierzone sobie dziecko, jak je „miłował”, jak cała rodzina znachora była „na jego posłudze”. „Lasze ptaszę” — jak nazywano dziecko u Zujów — przywiązało się również do swojej nowej rodziny i dobrze mu było w tem otoczeniu.

Byle dzionek zabielał w okienko,  
Hej na nogach już piskłę tam ptasie,  
I zawitaj, o ranna jutrzeńko!  
Dzwoni głosik przy ikonostasie,<sup>1)</sup>  
W górę oczka i w górę rączeta,  
Jakby doń się wdzięczyła Prześwieta.

Wzeszło słońce, w burzany dał nurka,  
W lewo, w prawo, za kwieciami, za rosą  
Jak pędząca pożarem przepiórka,  
Brodzi, pędzi, gdzie oczy poniosą;  
Przemknął żytem i szelesnął w prosie,  
Niewidomy, a znany po głosie.

.....

Wieczornice, doświtki u Zuja,  
Laszę nie śpi do nocy, do rania,  
Jak sokołę pod niebem tam buja,  
Za kazkami<sup>2)</sup>, pieśniami ugania —  
Co zasłyszysz z nieprawdy i prawdy,  
To już jego i jego na zawdy.

.....

Gdy miał lat 10, oddano go do szkoły w Humaniu, gdzie — jak już wiemy — zaprzyjaźnił się z Goszczyńskim i Grabowskim. Na ten czas przypadają też pierwsze jego próbki poetyckie. O opuszczeniu Humania i pobycie w Warszawie wiemy już z życiorysu Goszczyńskiego. Tu tylko dodać należy, że Zaleski zetknął się wówczas bliżej z Kazimierzem Brodzińskim. Poglądy Brodzińskiego na zadania i cele poezji, na konieczność czerpania z podań i pieśni ludu musiały trafić Zaleskiemu do przekonania, tem bardziej, że był on związany silnymi węzłami uczuciowymi z Ukrainą i ludem ukraińskim, a na tematy „ukraińskie” tworzył już dawniej. Poszedł więc

---

<sup>1)</sup> Obraz święty.

<sup>2)</sup> Kazki — opowieści.





*Józef Bohdan Zaleski.*

dalej w tym kierunku i zaczął w pismach warszawskich ogłaszać drobne utwory, których treść zaczerpnięta była z życia ukraińskiego, a forma często odpowiadała piosenkom ludowym.

Po dwóch latach pobytu w Warszawie Zaleski zmuszony był wyjechać i zarabiać na życie jako nauczyciel domowy po dworach obywatelskich. Do Warszawy przyjeżdżał w tych czasach tylko dorywczo. Podczas wybuchu powstania listopadowego był nieobecny. Rychło jednak przybył do stolicy, wstąpił do wojska, brał udział w kilku bitwach (miedzy innymi pod Grochowem), otrzymał krzyż waleczności, poza tem brał udział w obradach sejmowych,

jako poseł powiatu taraszczańskiego (kiedy to w czerwcu r. 1831 postanowiono skompletować Sejm Królestwa przedstawicielami Litwy i Rusi) i należał do składu redakcji pism radykalnych, naprzód „Kurjera Polskiego”, a potem „Nowej Polski”. Po upadku powstania opuścił Królestwo, przebywał przez krótki czas w Galicji, poczem udał się do Paryża.

Z utworów młodzieńczych Zaleskiego zajmujemy się naprzód wierszem p. t.

## Ś P I E W P O E T Y <sup>1)</sup>

### *Rozbiór.*

1. Zdamy sobie przedewszystkiem sprawę z ogólnego charakteru tego wiersza. O kim tu Zaleski śpiewa? Jak określiłibyśmy ogólnie treść tego utworu? (Spróbujmy nadać mu tytuł, któryby zamykał w sobie główną treść).

---

<sup>1)</sup> Wszystkie omówione poniżej utwory Zaleskiego znaleźć można w „Wyborze poezyj”, wydanym przez J. Treliaka (Biblioteka Narodowa, serja I, Nr. 30) albo w Bibliotecze Uniwersytetów ludowych (Gebethnera i Wolffa), gdzie jednak trzeba poprawić i uzupełnić tekst.



2. Jak charakteryzuje poeta sam siebie? Z czym siebie porównywa? (Zestawmy porównania z skowronkiem, motylkiem, pszczołką, dziecieniem). Jakie są więc jego cechy zasadnicze?

3. Zobaczmy z kolei, jakie poeta stawia sobie cele? Zwróćmy uwagę na zwrotkę 2-gą („Piękność — Miłość — Czucie — Wiarę — Na ogniwa spajam złote”), zwrotkę 8-mą („I naturę wielbim w pieśni, A w naturze — wielkość Boga!”) i 10-tą („Pierwej z sercem dźwięk pogodzę” i t. d.).

4. Przypatrmy się teraz pewnym szczegółom utworu, uzupełniającym powyższe wyznurzenia osobiste i programowe. Jaki jest stosunek poety do świata, do tego, co piękne, tkliwe, ziemskie, niebieskie? (zwrotki 3 i 4; zwrócić również uwagę na zwrotkę, zaczynającą się od słów: „Brzmia śpiewacy”). Skąd czerpie „myśli i uczuć skarby”? Na czym polega nowość jego „farb”? Czemu przypisuje trwałość swojej pieśni? („Myśl mej pieśni nie przekwita” i t. d.). Co pozostanie po nim na ziemi? (zwrotka ostatnia). W czym wreszcie leży chrześcijański optymizm jego poglądów?

5. O ile forma tego wiersza dostosowana jest do jego treści?

6. Zestawmy program poetycki i życiowy Zaleskiego z programem Mickiewicza, wyrażonym w *Romantyczności* i *Gdzie do młodości*, i wykażmy różnice pomiędzy nimi.

Pierwiastek ukraiński poezji Zaleskiego wyraził się najcharakterystyczniej w licznych jego *dumkach*. Sama nazwa tej formy literackiej przywodzi na pamięć *dumy*, znane nam z dawniejszej poezji polskiej (np. Karpińskiego *duma* o Ludgardzie, Niemcewicza *dumy* o Żółkiewskim i Stefanie Potockim). Były to, jak wiemy, utwory elegijne i opiewające przeważnie czyny rycerskie. Pod tym względem były one podobne do właściwych *dum ukraińskich*, ale pod względem formy różniły się od nich znacznie. Tak samo i *dumki* Zaleskiego niewiele mają wspólnego z owymi autentycznymi *dumami* ukraińskimi, które były przeważnie obszernymi poematami epickimi, bez podziału na strofy, o rytmice bardzo nierównej (wiersze od trzech do kilkudziesięciu zgłosek) i małej dbałości o rym. *Dumki* naszego poety zbliżały się natomiast bardziej do *pieśni* ukraińskich, utworów mniejszych rozmiarami, przeznaczonych do śpiewania, a więc mających i w budowie wiersza wybitny rytm muzyczny, ujętych ponadto w jednostajne strofy.

Jedną z najwcześniejszych *dumek* Zaleskiego jest *Nieszczęśliwa rodzina*, charakterystyczna przez to, że poeta wątek do niej zaczerpnął z utworu ludowego, będącego pod względem formy czemś pośrednim pomiędzy *dumą* a *pieśnią*, uczynił jednak z niego typową *pieśń*, zmieniawszy zresztą miarę wiersza i niektóre szczegóły treści.



Inny charakter posiada wydrukowana w r. 1823 w „Pamiętniku Warszawskim”.

## DUMKA HETMANA KOSIŃSKIEGO

### Rozbiór.

1. Dumkę możemy podzielić na 2 części, liczące po 8 zwrotek. Co jest treścią pierwszej, a co drugiej? O ile w związku z tem odmienny jest ton i nastrój obu części?

2. Spróbujmy scharakteryzować Kosińskiego na podstawie własnych jego słów w części I i stosunku do żony. Czem postać ta budzi naszą sympatię? (Zwróćmy uwagę na to, przeciwko komu on walczy i z czyjego rozkazu). Tu należy wspomnieć, że historyczny Kosiński bynajmniej nie był podobny do bohatera dumki Zaleskiego. Był to szlachcic podlaski, który, zyskawszy popularność wśród Kozaków, zorganizował kilka tysięcy z pośród nich nie dla obrony Rzeczypospolitej, lecz dla pustoszenia dóbr ks. Ostrońskich, do których czuł urazę osobistą. Bunt jego został stłumiony, a choć mu darowano życie, wicherzył dalej i wreszcie zginął marnie w bójce, wszczętej po pijanemu. Widzimy z tego, że Zaleski wyidealizował swego bohatera; albo więc nie znał dokładnie dziejów rzeczywistych Kosińskiego, albo też posłużył się tylko jego imieniem dla przedstawienia swego ideału rycerza kozackiego.

3. O co poecie chodzi głównie w tej dumce: o przedstawienie wypadków i zdarzeń, czy też duszy bohatera? Czy jednak analizuje on głębiej tę duszę, czy też maluje ją tylko kilkoma ogólnymi, grubymi, szkicowymi rysami?

4. Jakie jest tło krajobrazowe? Wymienione tu mamy rozmaite miejscowości, przyczem Stawiszczce i Krzywicz znane były poecie ze wspomnień dziecińczych. Jakie jeszcze specjalnie ukraińskie rysy zawiera dumka? (np. czajki, płynące Dnieprem, walki w stepie „przy rozgłosie dum” i t. p.).

5. Jak określilibyśmy rytmikę wiersza? Czujemy jego melodyjność, ruchliwość i skoczność — spróbujmy oznaczyć, jakimi środkami są one osiągnięte? Wchodzi tu w rachubę miara wiersza, rozkład akcentów, budowa stroficzna, pierwiastki ruchu, pędu, szybka zmiana obrazów i t. p.

W podobny sposób poddajmy analizie *Dumkę Mazepę* ze szczególnem uwzględnieniem następujących punktów: a) podobieństwo *Dumki Mazepę* w pomyśle i formie do *Dumki Kosińskiego*; b) charakterystyka porównawcza obu bohaterów (który z nich dostarczy nam więcej materiału?); c) stosunek Kozaków do Polski w świetle *Dumki Mazepę*; d) czy Mazepa jest tu także wyidealizowany? e) jak rozumieć stosunek poety do swego bohatera? (czy solidaryzuje się z nim, czy też pragnie tylko odtworzyć rzeczywisty stan rzeczy?); f) w której z wymienionych wyżej dumek poeta ściślej trzyma się historii? (nie wszystkie szczegóły w *Mazepie* są wierne historycznie, np. Mazepa, paż króla Jana Kazimierza, łączy się z Chmielnickim pod Zamościem, a wszakże wówczas Jan Kazimierz nie był jeszcze królem); g) pierwiastek epicki i liryczny w *Dumce Mazepę*.







3. *Przepióreczka*. Na czym polega dalsze zawikłanie akcji i z jakiego postanowienia Cisiława wypływa? Czy jego postępowanie wydaje się nam umotywowane?

4. *Cudowność*. Co oznacza tytuł tej części? Jaki motyw cudowny wprowadza tu poeta? Zastanówmy się nad charakterem, w jakim występują Rusałki (za co chcą one ukarać Zorynę?), nad związkiem, jaki zachodzi pomiędzy ich zjawieniem się a prośbą Cisiława w części II-giej. Jakie podobieństwo zauważymy pomiędzy temi Rusałkami a Świtezianką Mickiewicza? (czy nie była ona również bóstwem karzącym?). A jaka jest różnica pomiędzy niemi? (żywiołem i miejscem pobytu świtezianki jest woda, skąd zaś zjawiają się rusałki?). Co określimy jako kulminacyjny punkt akcji i jej rozwiązanie?

5. *Zmiana sytuacji w epilogu*. Dlaczego Cisiław porzuca kochankę w chwili, kiedy ją odzyskał? Czy zdołał on urzeczywistnić swoje zamiary? Jaki to wywarło wpływ na jego usposobienie i poglądy? Jaki nastrój panuje w epilogu?

6. Pomyślmy teraz nad tem, co właściwie Zaleski chciał wyrazić w tym poemacie. Na czym się tu głównie zatrzymamy: czy nad stosunkiem Cisiława i Zoryny, czy nad związanymi z tem przejściami duchowymi bohatera, czy nad rolą Rusałek? Pewną pomoc w wykryciu myśli głównej znajdziemy u samego poety, który w jednym z listów do przyjaciela swego, Stefana Witwickiego, pisze: „Jest to cząstka z długich moich w świecie fantastycznych marzeń. Przeczytaj ostatnią strofę Epilogu, a poznasz, jaki miałem cel w napisaniu Rusałek“. Ostatnia ta strofa brzmi, jak wiadomo:

Jednak cały szczęścia watek  
Składa jakaś cudów chwilka,  
Jakiś obraz, uczuć kilka,  
Kilka z młodszych lat pamiątek!

Widzimy z tego, że Zaleski chciał w *Rusałkach* przedstawić szczęście, szczęście młodości i miłości, które trwa krótko, a wydaje się cudem („cudów chwilka“), wspominanym potem rzewnie w późniejszych latach. Sprawdźmy teraz, o ile poszczególne motywy poematu przystają do takiego sformułowania jego myśli głównej, a więc: w czym szczęście bohatera? jakie znaczenie mają Rusałki, motyw cudowności (jaki zwrot następuje dzięki nim?), w której części poematu całe przeżycie nabiera charakteru wspomnienia („pamiątki“) z młodszych lat i jaki to refleks rzuca na cały utwór?

7. Czy w całym poemacie panuje jednolity nastrój elegijny, czy też poszczególne części różnią się pod tym względem od siebie? Porównajmy w tym celu epilog np. z *Przepióreczką* albo ze *Skargą*. Jakże więc zasadnicze uczucia i nastroje rozróżnimy w poemacie? Które obrazy przemówiły do nas najbardziej wdziękiem i urokiem młodości, upojenia, ruchu? Zanalizujmy obraz zjawienia się Rusałek pod względem bogactwa



barw, światła, zwiewności i ulotności konturów, eteryczności całego tego zjawiska. Złączmy z tem rozważania nad krajobrazami, odmalowaniem w pieśni II i III; wskażmy ich główne cechy, oświetlenie, nastrój; jakie zmiany krajobrazu zauważamy w pieśni II? A jaki jest jego charakter w pieśni III?

### *Charakterystyka twórczości młodzieńczej Zaleskiego.*

Zbierzmy teraz najznamienniejsze cechy i pierwiastki poezji Zaleskiego, jakie zaobserwowaliśmy przy czytaniu i rozbiórce powyższych utworów. A więc: ukrajinizm — w czym się ujawnia, jakie jego zabarwienie ideowe, wpływ na ducha i formę wierszy; wyobrażenia twórcza — na jakie zjawiska reaguje przedewszystkiem: potężne, wspaniałe, groźne, ponure czy zwyczajne, proste, niezłożone, pogodne naogół, choć czasem przyćmione łagodnym smutkiem i tęsknotą; pogląd na świat — walka ze światem i jego urządzeniami czy zgoda z nim, zadowolenie, przywiązanie (w jakim to „światku“ głównie skupiają się przywiązania Zaleskiego?); nowe formy poetyckie: dumki, pieśni, fantazje — w czym ich oryginalność i wartość artystyczna; — własny ton w stosunku do Mickiewicza, Malczewskiego, Goszczyńskiego; — styl i jego cechy charakterystyczne: plastyka ruchu, barw, dźwięków i woni; rytmiczność i melodyjność wiersza, różnaitość strof.

Po zebraniu i uświadomieniu sobie powyższych cech zastanówmy się nad tem, o ile Zaleski pozostał (w zakresie znanych nam utworów) wierny programowi, wyrażonemu w *Śpiewie poety*. O ile trafna wydaje nam się podana tam autocharakterystyka poety? (skowronek, pszczołka, motylek i t. p.). Czy poezje jego odznaczają się głębszym podkładem ideowym, rzucają jakieś górne hasła, wyzywają kogoś do walki, wskazują jakieś nowe nieznanne drogi? W jakim świecie uczuć i wyobrażeń obraca się poeta?

Spostrzeżenia powyższe ubierzmy w formę dłuższej i ciągłej odpowiedzi (ustnej lub piśmiennej) i spróbujmy określić, na czym polega znaczenie Zaleskiego w poezji polskiej.



## ROZDZIAŁ VII

### M i c k i e w i c z   w   R o s j i

#### S O N E T Y   K R Y M S K I E

Żywot wygnańczy Mickiewicza rozpoczyna się trzymiesięcznym (niespełna) pobytem w Petersburgu — od listopada r. 1824 do końca stycznia r. 1825. Wrażenia poety z Petersburga (i wogóle z Rosji) poznamy bliżej przy analizie *Ustępu* III części *Dziadów*, wydanej w r. 1832. Teraz trzeba nam tylko wiedzieć, że Mickiewicz obserwował bystro i głęboko życie w stolicy wroga, poznał w Petersburgu i w innych miastach Rosji rozmaite warstwy społeczeństwa rosyjskiego, przypatrzył się potężnej maszynie militarno-biurokratycznej państwa carów i rozmyślał wiele nad stosunkiem swojej ojczyzny do Rosji. Tworzył się w poecie zwolna ten podkład uczuciowy i myślowy, który za parę lat miał wydać *Konrada Wallenroda*.

Ze znajomości, które Mickiewicz zawarł podczas tego pierwszego pobytu w Petersburgu, wymienić należy przede wszystkim malarza i mistyka Józefa Oleszkiewicza. Człowiek ten głęboko religijny, szlachetny, bezinteresowny, cieszący się wielkiem poważaniem w społeczeństwie rosyjskiem — potrafił w duszy poety pewne struny religijno-mistyczne, które w późniejszej jego twórczości odezwą się silnemi tonami. Wpływ Oleszkiewicza w tym kierunku stwierdzony był później przez samego Mickiewicza.

Poza tem wszedł on wówczas w stosunki z rewolucyjną młodzieżą rosyjską, t. zw. później *d e k a b r y s t a m i*, od zamachu politycznego, dokonanego w grudniu (grudzień po rosyjsku „diekabr”) r. 1825.



Dwom z nich, a mianowicie Rylejewowi i Bestużewowi, poświęci Mickiewicz później gorące słowa w wierszu *Do przyjaciół Moskali*.

Rozporządzeniem ministra oświaty Mickiewicz przeniesiony został do Odesy, gdzie miał zostać nauczycielem w liceum. Gdy tam przybył, w połowie lutego r. 1825, dowiedział się o nowym rozporządzeniu władz, zakazującym mu pobytu w gubernjach południowych, pozwalającym natomiast wybranie sobie innego miejsca osiedlenia. Mickiewicz wybrał Moskwę; zanim jednak nadeszło pozwolenie, przeszło pół roku spędził w Odesie. W ciągu tego czasu odbył dwumiesięczną wycieczkę na Krym, której owocem były *Sonety krymskie*. Poza tem spędzał czas dosyć wesoło, wciągnięty w wir zabaw i życia salonowego przez przebywające w Odesie rodziny polskie (głównie Zaleskich i Sobańskich). Nie wkładał jednak poeta duszy swej w to lekkie życie, raczej oszałamiał się niem chwilowo z powodu beczynności, na którą był skazany, i krwawiących w sercu ran: wspomnienia Maryli i tęsknoty do Litwy.

Ciekawsze życie czekało go w Moskwie, dokąd przybył późną jesienią r. 1825. Zajęcia kancelaryjne (dano mu bowiem posadę w kancelarji cywilnej generał-gubernatora moskiewskiego) niewiele czasu mu zabierały; natomiast poza towarzystwem przyjaciół (przebywali wówczas w Moskwie: Jeżowski, Małewski, Pietraszkiewicz i inni), zbliżył się do sfer literackich rosyjskich, gdzie zjednał sobie szybko szacunek, podziw, a nawet przywiązanie. Poznał współczesnych pisarzy rosyjskich, jak braci Polewojów, Pogodina, znakomitego poetę Puszkina, bywał w domu zacnej i szlacheckiej księżny Zeneidy Wołkońskiej oraz księstwa Wiaziemskich. Olśniewał wszystkich inteligencją, wszechstronnem wykształceniem, wzniosłością poglądów i znakomitą talentem improwizatorskim.

W Moskwie Mickiewicz wydał w r. 1826 *Sonety krymskie* i pisał nowy utwór, a mianowicie *Konrada Wallenroda*, który ukazał się w druku w Petersburgu w r. 1828 (wydany tam z powodu względniejszej cenzury). W tych sprawach wydawniczych bawił Mickiewicz w r. 1827 w Petersburgu, podejmowany z zapałem przez tamtejszą kolonję polską. Z tego czasu przechowała się wiadomość o wspaniałej improwizacji, jaką Mickiewicz wygłosił w wigilję Bożego Narodzenia w gronie rodaków. Nie były to drobne wiersze, jak za czasów wileńskich, lecz cała długa tragedia w kilku aktach p. t. *Samuel Zborowski*, którą Mickiewicz zaimprowizował na tem zebraniu. Od uczestników wiemy, że wrażenie było olbrzymie. Niestety, dochowały się





*Adam Mickiewicz w r. 1829.*

tylko streszczenia tej tragedji, gdyż po pierwsze Mickiewicz nie lubił, gdy notowano jego przemówienia, a po drugie przejęci i wzruszeni słuchacze nie mogli nawet myśleć o jakichś notatkach.

Niebawem (w maju r. 1828) poeta opuścił zupełnie Moskwę i przeniósł się do Petersburga. Napisał tu *Farysa* i zajął się nowem wydaniem swych poezyj, które ukazało się w r. 1829, poprzedzone przedmową *O krytykach i recenzentach warszawskich*. Po rocznym pobycie w Petersburgu, po usilnych staraniach i dzięki poparciu swych możnych przyjaciół moskiewskich, otrzymał pozwolenie na wyjazd zagranicę. Spełniły się marzenia poety jeszcze z czasów wileńskich.

W końcu maja r. 1829, po pięcioletnim prawie pobycie w Rosji, Mickiewicz wyjechał statkiem z Kronsztadtu, kierując się zrazu do Niemiec.



*Uwagi wstępne.*

Wspomnianą powyżej wycieczkę na Krym odbył Mickiewicz w towarzystwie Sobańskich i Henryka Rzewuskiego (późniejszego powieściopisarza) w czasie od końca sierpnia do końca października r. 1825. Wyjechał statkiem z Odesy, a przybivszy do brzegu Krymu, robił wycieczki w głąb ładu; poznał Bakczysaraj, Symferopol, Kozłów (Eupatorję) i inne miejscowości — zwiedził również wschodnią część półwyspu z Czatyrdahem, Ałusztą i Ajudahem. W liście do Lelewela z stycznia r. 1827 pisał Mickiewicz: „...Widziałem Krym! Przetrzymałem tęgą burzę morską i byłem jednym z kilku zdrowych, którzy zachowali dosyć siły i przytomności, aby napatrzeć się dowoli temu ciekawemu widowisku. Deptałem chmury na Czatyrdahu (podobno Trapezie starożytnym). Spałem na sofach Girajów i w laurowym gaiku w szachy grałem z klucznikiem nieboszczyka Chana. Widziałem wschód w minjaturze. Co pozostało z pamiątek podróży, znajdzie się w sonetach“...

Widzimy z tego, że sonety są owocem bezpośrednich obserwacji i przeżyć poety podczas tej wycieczki. Czy pisane były w czasie podróży pod bezpośrednim wrażeniem, czy też dopiero później, kiedy wrażenia uporządkowały się niejako i ustaliły — na pewno nie wiemy. Jeden z sonetów, *Pielgrzym*, ma w rękopisie nagłówek: „W Krymie, na Tchatyrdaku“ — co świadczy, iż napisany był na miejscu wzmiankowanem. Wobec tego możliwe jest, że i inne sonety napisane były na Krymie; możliwe jednak także, że tam powstały tylko pierwsze rzuty niektórych sonetów, a ostateczne ich opracowanie przypada na Moskwę.

Przed przystąpieniem do rozbioru przypomnijmy sobie, co to jest sonet i jaka jest jego forma (bierzemy, oczywiście, formę typową, zastosowaną przez Mickiewicza; od tej formy istnieją w literaturze większe lub mniejsze odchylenia). A więc: utwór 14-wierszowy, ujęty przeważnie w 4 strofki (2 czterowierszowe i 2 trzywierszowe), o rymach przeplatanych w rozmaity kunsztowny sposób; np. rymują się wiersze 1, 4, 5, 8 (albo tylko 1 i 4), potem 2, 3, 6, 7 (albo tylko 2 i 3), potem 9, 11, 13 (albo 9 i 12, albo 9, 12 i 14 i t. p.). Ta zwartość, zwięzłość i ograniczoność sprawia, że forma sonetu jest jedną z najtrudniejszych do opanowania, trzeba tu bowiem w ściśle określonych i dość wąskich ramach zawrzeć skończony obraz czy uczucie

<sup>1)</sup> Wydanie „Wielkiej Biblioteki“.



(albo obydwójce razem) i pamiętać jeszcze o tem, by w ostatnim wierszu w formie epigramatycznej i silnej dać niejako kwintesencję myślową czy uczuciową całego utworu, skupić w nim i skondensować górującą myśl czy górujące uczucie. Tak więc pisanie sonetów w ich tradycyjnej formie wymaga dużego opanowania techniki pisarskiej, dużej umiejętności skupiania środków wyrazu artystycznego około jednego czy kilku głównych motywów, niezawodnego poczucia stylu i języka.

## Rozbiór.

### I. STEPY AKERMAŃSKIE

1. Obraz stepu. Z czem step porównany i jak to porównanie przeprowadzone w całej zwrotce pierwszej? O ile wydaje nam się żywe i plastyczne? Zwróćmy również uwagę na element ruchu w tym obrazie i określmy, jakimi środkami efekt ten jest wywołany.

2. Na jakie zjawiska poeta kieruje naszą uwagę w zwrotce drugiej — ruchowe, barwne czy świetlne? Wskażmy oświetlenie stepu, zmiany w niem zachodzące i sposoby, jakich użyto dla uplastycznienia tych zjawisk.

3. Ze zwrotką trzecią obejmuje nas cisza. Jakimi środkami poeta wywołuje wrażenie i nastrój ciszy?

4. Jakie uczucia budzą się teraz w duszy poety i dlaczego budzą się właśnie w tym momencie ciszy, spokoju, zamarcia wszelkiego dostrzegalnego ruchu? Zastanówmy się nad znaczeniem okrzyku: „Jedźmy, nikt nie woła!” Może on być wyrazem rozmaitych uczuć: żalu, tęsknoty, rezygnacji, rozgoryczenia lub może skombinowania wszystkich tych uczuć razem. Jaki refleks uczuciowy rzuca ostatni wiersz na cały utwór i w jaki nastrój go spowija?

### II. CISZA MORSKA

1. Czy w układzie tego sonetu nie znajdziemy jakiegoś podobieństwa do *Stepów Akermańskich*? Tam mieliśmy naprzód obraz stepu, a na jego tle budzące się uczucia i refleksje poety. A tutaj? Czy nie możnaby dostrzec również innego podobieństwa? W *Stepach* duszę poety pod wpływem zapadłej ciszy wieczornej owiewa wspomnienie Litwy. W *Ciszy morskiej* pod wpływem podobnego zjawiska zatapia mu w sercu swe szpony „hydra pamiętek”. Jakie to mogą być „pamiętki” (wspomnienia)? O ile więc uczucie górujące obu sonetów jest podobne?



# Sonety

Adama Mickiewicza.

---

Quand' era in parte altr' uom da quel, ch'io sono  
PETRARCHA,

---

---

M O S K W A.  
W Drukarni Uniwersytetu  
Nakładem Autora,  
1826.

*Podobizna karty tytułowej I wydania Sonetów.*

2. Wejrzyjmy w szczegóły tego sonetu. Skomponowany on jest na zasadzie kontrastu. Jaki to kontrast i na czym polega? (spokojne morze i polip — spokojne serce i „hydra pamiątek“ — wesołe grono podróżnych i cierpiący poeta). Czy doświadczyliśmy kiedyś takiego stanu duchowego, gdy jakaś przykra myśl, jakieś bolesne wspomnienie zjawia się nagle przez kontrast z tem, co nas otacza? O ile przedstawienie tego stanu duchowego przez Mickiewicza wydaje się nam prawdziwe i głębokie?

3. Jak w poprzednim sonecie, tak i tutaj określmymy te środki artystyczne, któremi poeta wywołuje wrażenie spokoju w powietrzu, igranie świetlnych fal, bezruch żagli, lekki ruch okrętu i t. p. Jakich przenośni używa dla zobrazowania ostrego, przeszywającego bólu, który nim owładnął?



# Sonet<sup>ty</sup>

Widok Szatyrdań ze stepów Kozłowa  
*i Polskiego na wiersz Perski przetłum.*  
 Muza Dżafar Topczy-Baszy Prof. Adjunkt w Uni-  
 wersytecie S<sup>te</sup> Petersburgskim, tłumacz w kolegium  
 Anatyckim i kawaler oideu w tockimierza 4<sup>te</sup> klas.

بسم الله

غمض از تشید این سخنان پریشان دوش عباد دل مشت بدت آور زنت نه خود نمایی  
 و لب از نظم این کلمات پر غل و غش محض پاس خاطر باران داشتی است نه خود  
 از حلاوت اشعار انکاشتن مستقصد ازین معاد باز از بهر نیت چه این سنده  
 به بضاعت در خود آن استطاعت را هرگز مشاهده نمی نماید که زبان فاضل بنا  
 در برزم صفی خشنی آری به نکته کشائی بد یا خاطر فاطر در قافیه سنجی اشعار عجب  
 طبع آزمای نماید فالبدن در دماغ محزون بر سوز درون وی کماست اما  
 فرخنده در دوزیک در خانه تعارف اشیاء عالم العلاء فاضل الفضل بمعلم اول الشیخیه  
 محب بکمال الصاحب سبکو فکلی است از شرف اخبار یافته بود با حیران کامل  
 فاضل عالم عاقل و نادان دوست مهر بلاهت یعنی بریا سکون است که احمق در نظم  
 سرآمد دهر و دما از شهر خود بوده اشعار ابدار در دربارش مشهور را به



### III. ŻEGLUGA

1. Czem odróżnia się *Żegluga* od sonetu poprzedniego? Wymieńmy naprzód szereg obrazów ruchomych, a więc majtek, rozpinający żagle, ruch okrętu i t. d. Na tle tego zjawiska już nie kontrastowy, lecz zgodny i harmonijny z nim stan duchowy. Jak ten stan scharakteryzujemy? Jak rozumieć wyrażenie: „Wiem, co to być ptakiem” — i co ono oznacza u poety (Zwróćmy uwagę na wiersze: „I mój duch masztu lotem buja śród odmętu, Wzdyma się wyobraźnia...”).

2. Zanalizujmy określenia, porównania i przenośnie, któremi poeta posługuje się dla zobrazowania rozmaitych rodzajów ruchu, a więc: majtek wbiegł, rozciągnął się, zawisł, jak pajak; okręt dąsa się, zrywa, przewala, nurkuje, wreszcie wznosi i leci; poeta wyciąga ręce, pada na piersi okrętu — i już nie przeciwstawia się, jak poprzednio, podróżnym, ale krzyk swój łączy z wesołym orszakiem.

### IV. BURZA

1. Jeżeli zestawimy ze sobą sonety II, III i IV, spostrzeżemy, że łączy je jeden wspólny motyw. Jaki mianowicie? Podobnie także pewnej wspólności uczuć dopatrzeć się można w *Ciszy morskiej* i w *Burzy*. Na czym ta wspólność polega? W którym z obu sonetów stan duszy poety przedstawiony wyraziściej, dokładniej, a zarazem rozpaczliwiej?

2. Przypatrzmy się okolicznościom, wśród których ujawnia się ten stan uczuciowy. Mamy tu znowu kontrast w stosunku do szalejących żywiołów i rozpaczających ludzi. Na czym ten kontrast polega? Uprzytomnijmy sobie spokój i lodowatą obojętność poety wobec tego, co się naokoło niego dzieje, jak również rozpaczliwy i beznadziejny smutek, wiejący z ostatnich wierszy sonetu.

3. Rozważmy obraz burzy pod względem efektów onomatopiecznych i świetlnych. W pierwszej zwrotce ponadto zwróćmy uwagę na krótkie, urywane zdania, z których każde zawiera skoncentrowany, pełen siły obraz, a całość składa się z szeregu szybko po sobie następujących momentów, malujących grozę położenia.

### V. WIDOK GÓR ZE STEPÓW KOZŁOWA

1. Z sonetem tym wchodzimy już w inny krajobraz i w inną sferę uczuć. Rozpoczyna on szereg właściwych sonetów „krymskich”,



t. j. których osnowę stanowią motywy Krymu. Odrębność jego od poprzednich polega i na tem, że ujęty jest w formę dialogu pomiędzy Pielgrzymem a Mirzą.

2. Uprzytomnijmy sobie topografię tej sceny. Pielgrzym i Mirza znajdują się na t. zw. stepach Kozłowa (Kozłów, miasteczko na zachodnim wybrzeżu Krymu) — w oddali widać zarysy gór. Jakie wrażenie czynią one na Pielgrzymie? Z czym porównywa pasmo gór, a z czym ich szczyt? Jakie uczucia budzi w nim ten widok?

3. Odpowiedź Mirzy. Czy wypowiada on uczucia podobne do uczuć Pielgrzyma, czy odrębne? Na czym ta odrębność polega? Zwróćmy uwagę na grozę i potęgę obrazów, roztaczanych przez Mirzę, na jego język twardy, surowy, operujący niezwyklei zwrotami (dzioby potoków, gardła rzek, chmur jazda, gródm drzemiący w kolebce z obłoków), na tok mowy urywany i jakby zatchnięty. Jak więc określilibyśmy jego stosunek do przyrody? Czem ona jest dla niego? Czem doń przemawia? Uświadomiwszy sobie te sprawy dokładnie, zrozumiemy różnicę, jaka zachodzi pod tym względem między nim a Pielgrzymem, który w swoich słowach daje wyraz przedewszystkiem zachwytowi estetycznemu, uwielbieniu piękna przyrody. Spróbujmy określić, w jaki sposób ujawnia się ten odmienny stosunek w samym stylu obu wypowiedzi. Co oznacza końcowy okrzyk Pielgrzyma i o ile wywołany on jest opowiadaniem Mirzy?

## VI. B A K C Z Y S A R A J

1. W objaśnieniu do tego sonetu Mickiewicz mówi o Baczysaraju, niegdyś stolicy Girajów, chanów tatarskich. Dodać należy, że w mieście tem wznosi się pałac chanów dość dziwacznej struktury, o kolorowych dachach i oknach, osłoniętych liśmami. Wewnątrz posiada on szerokie galerje, ganki i nisze z kamiennemi ławami. W obszernym przedpokoju wznosi się słynna Fontanna łez, o której wspomina poeta. Nazwa jej pochodzi stąd, że składa się ona z wielu kamiennych zbiorników, umieszczonych jeden nad drugim, woda, spływając kolejno w te baseny, do ostatniego z nich sączy się jakby kroplami łez.

2. Jaki obraz skreślony jest w dwu pierwszych zwrotkach sonetu? Wskażmy poszczególne rysy tego obrazu, które usprawiedliwiają nazwanie go przez poetę ruiną. Wśród tej ogólnej ruiny co się jedynie ostało? Jak rozumieć znaczenie tego źródła, przeciwstawionego miłości, potędze i chwale, które przeszły? Czy jest to symbol czasu, życia czy cierpienia („fontanna łez”)? Jakie refleksje ogólne nasuwa to zestawienie?



3. Jakie znajdujemy w tym sonecie kontrasty i jak są one przeprowadzone? (włączmy w nasze rozważania nie tylko zakończenie sonetu, lecz także dwie pierwsze zwrotki).

#### VIII. GRÓB POTOCKIEJ

1. Zastanówmy się nad tem, o ile poeta umiał wczuć się w położenie i los nieszczęśliwej branki polskiej i jak przedstawił stan jej duszy. Jakie główne jej cechy utrwala? (porówn. „pamiętek owady“ w sercu, wzrok, wiecznie lecący na północ — a także bolesną ironję w tem, że „młoda róża“ uwiędła „w kraju wiosny pomiędzy rozkoszami sady“).

2. W czem analogja pomiędzy losem Potockiej a losem poety? Skąd smutne przeczucia o śmierci samotnej na obczyźnie? Rozważmy, o ile one były usprawiedliwione w ówczesnem położeniu poety w związku z ogólnem położeniem politycznem narodu. Czy poeta mógł spodziewać się powrotu do ojczyzny bez zasadniczej zmiany tego położenia?

3. Jak przedstawia nam się strona artystyczna sonetu? Czy przyznalibyśmy rację krytykowi J. Klaczce, który twierdzi, że sonet ten „jest pełen prostoty i pozbawiony wszelkich ozdób... Wyobraźnia... ustępuje jakby na plan drugi, pozwalając przemówić sercu, a serce płacze w skargach naiwnych, w słowach pełnych prostoty i powściągliwości“.

#### X. BAJDARY

1. Zdajmy sobie sprawę z otoczenia, wśród którego poeta się znajduje i ze stanu jego duszy. Bajdary to przepiękna dolina, obfita w strumienie i bogatą roślinność, otoczona pasmem gór. Jak poeta reaguje na piękno tego krajobrazu? Czy wywołuje on w nim zachwyt, jak widok gór ze stepów Kozłowa, cichą zadumę, jak Bakczysaraj — czy też, obok odczucia piękna, inne uczucie w nim góruje? Poszukajmy własnych wyznań poety, jak: „Chcę odurzyć się, upić tym wirem obrazów“ — „Ziemia śpi, mnie snu niema“ i inne. Czego poeta szuka w przyrodzie, czego pragnie od niej? Jakich szuka sposobów odurzenia się i pogrążenia w niepamięci?

2. Scharakteryzujmy pierwiastek ruchu w sonecie. W których zwrotkach występuje on najwyraźniej i jaki jest jego związek ze stanem duchowym?

3. Jakie wrażenia pozostają poecie z szybkiego pędu przez dolinę? Dlaczego są to tylko masy lasów, dolin i głazów? W jakim oświetleniu przedstawione są obrazy doliny i morza?



## XI. AŁUSZTA W DZIEŃ

1. W sonetach dotychczasowych mieliśmy przeważnie połączenie elementu epicko-opisowego z liryczno-refleksyjnym. Czy tak samo ma się rzecz także w tym sonecie? Cemu jest on wyłącznie poświęcony?

2. Poddajmy rozbirowi opis tego — jak powiada Mickiewicz w objaśnieniach — jednego z najrozkoszniejszych miejsc Krymu. Składają się nań następujące motywy: g ó r a (w jaki sposób poeta maluje wynurzenie się jej z mgły?); — n i w a (jak oddany jej szum i barwa?); — d r z e w a granatowe i morwowe (elementy ruchowe i kolorystyczne tego obrazu); — w opisie ł ą k i zwróćmy uwagę na określenie motyli, na silne efekty świetlne („baldakim z brylantów”), w opisie m o r z a zaś na kontrastowy obraz fal, bijących u brzegu w skałę, a kołyszących się lekko na głębinie.

3. Jakie czynniki składają się na orientalistyczny charakter tego sonetu? (Oprócz c h a r a k t e r u krajobrazu, trzeba tu także uwzględnić użycie obcych wyrazów).

## XIII. C Z A T Y R D A H

1. W tym sonecie spotykamy się znowu z tą wspaniałą górą, którą widzieliśmy zdala ze stepów Kozłowa i o której opowiadał nam w przejmujących słowach Mirza. Tu występuje znowu ten sam muzulmanin i oddaje hołd królowi swych gór. Jakich porównań używa, by wyrazić swój podziw, strach, pokorę, poczucie własnej nikłości wobec potęgi tego zjawiska przyrody?

2. Jaki jest ton przemówienia Mirzy i z czego płynie? Czem jest dla niego przyroda? (zwróćmy uwagę na dwie końcowe tercyny, gdzie odmalowana obojętność i obcość przyrody wobec spraw ludzkich, jej majestatyczność i nadziemskość, wyrażająca się w bezpośrednim obcowaniu z Bogiem).

3. Obok porównań i hiperbol, sławiących wielkość idealną Czatyrdahu, mamy tu również pewne określenia, malujące realne jego rysy. Jakie to określenia i jaka ich wartość artystyczna (porówn. zwrotek drugą)?

## XIV. P I E L G R Z Y M

1. Z rozbioru dotychczasowych sonetów mogliśmy już zauważyć, że pierwiastki opisowe i liryczne występują w nich w rozmaitem ustosunkowaniu. Który z tych pierwiastków przeważa w *Pielgrzymie*? Do czego ograniczony tu jest element opisowy? Wyliczmy poszczególne określenia.



2. Jak określilibyśmy „uczucie panujące“ w tym sonecie? Jakie wspomnienia i żale kojarzą się w niem?

3. Wiemy, że sonet ten ma w autografie tytuł: „W Krymie, na Czatyrdahu“. Skąd więc poeta patrzy na rozciągającą się u jego stóp „krajnę dostatków i krasy“? Zestawmy jego obecny stosunek do Czatyrdahu ze stosunkiem, ujawnionym w sonecie V, a częściowo i w XIII. Skąd pochodzi różnica?

4. Z tej różnicy nastroju wypływa również różnica stylu tych sonetów. Na czym ona polega?

#### XV. DROGA NAD PRZEPAŚCIĄ W CZUFUT-KALE

1. Jakie oblicze przyrody krymskiej odsłania nam się tutaj? Na czym polega jej dzikość i groza? Czem różni się ten sonet od *Ałusztu w dzień*, a czym zbliża do *Czatyrdahu*?

2. Jakimi środkami przedstawiona jest groza przepaści? Zwróćmy uwagę na to, jak ją przedstawia Mirza, a jak pojmuje Pielgrzym; w słowach jego: „Przez światła szczeliny tam widziałem...“ znajdziemy wyjaśnienie, jakie to skojarzenia wywołał w nim widok przepaści i dlaczego nie mógł tego, co widział, wyrazić w języku żyjących.

3. Jeden z historyków literatury dopatruje się w tym sonecie elementu dramatycznego. W czym on się ujawnia? Czy przedstawiony tu dialog ma charakter dramatyczny, t. j. czy uwydatnia jakąś różnicę stanowisk, starcie, konflikt? O ile mamy w tym sonecie rozwiniętą jakąś akcję?

#### XVIII. A J U D A H

1. Jest to ostatni z cyklu sonetów krymskich. Spróbujmy uzasadnić, dlaczego poeta umieścił go na końcu cyklu, co mu nadaje charakter jakby finału czy epilogu.

2. W tym celu musimy określić myśl przewodnią sonetu. Wypływa ona z porównania namiętności ze spienionemi bałwanami. Co się dzieje z falami, bijącemi o brzeg? Co pozostawiają one za sobą?

3. W czym tu podobieństwo do namiętności? Pod wpływem czego ucieka ona w zapomnienie? I co pozostawia za sobą?

4. Rozważmy ostatnie dwa wiersze sonetu. Jaką wiarę i pewność wyrażają one?

5. W budowie sonetu zauważymy z łatwością cechę, skonstatowaną w wielu poprzednich sonetach, a mianowicie część opisową i liryczno-refleksyjną. Czy zachodzi pomiędzy nimi ścisły związek?



Zanalizujmy część opisową pod względem zawartych w niej pierwiastków ruchu i barwy (czarne bałwany, srebrne śniegi, w milionowych tęczach — bałwany buchają, kołują, rozbijają się na fale i t. d.).

\* \* \*

### *Uwagi ogólne.*

Po przeczytaniu sonetów w powyższym wyborze (lub w całości) możemy zdać sobie sprawę z ich układu, cech ogólnych, artyzmu oraz znaczenia w rozwoju twórczości Mickiewicza i w poezji polskiej.

Układ, jeżeli chodzi o treść epicką, przedstawia się dość przejrzystie. *Stepy Akermzańskie* możemy uważać za wstęp, który nie należy właściwie do cyklu Sonetów krymskich, bo ani nie łączy się z nimi treściowo (stepy naddniestrzańskie), ani też nie ma związku z podróżą Mickiewicza na Krym (Akerman poznał poeta wcześniej). Następne trzy sonety (Cisza morską, Żegluga, Burza) wiążą się już bezpośrednio z pierwszym stadium wycieczki krymskiej, t. j. podróżą morską; odtworzają też różne obrazy morza. Sonet V (Widok gór ze stepów Kozłowa) maluje pierwsze ogólne wrażenie z krajobrazu krymskiego; cztery następne (Bakczysaraj, Bakczysaraj w nocy, Grób Potockiej, Mogiły Haremu) dają opis dawnej stolicy chanów. Od sonetu X (Bajdary) przechodzi poeta do kreślenia poszczególnych etapów swej wycieczki po krainie podgórskiej i na Czatyrdah (Ałusztą w dzień, Ałusztą w nocy, Czatyrdah, Pielgrzym) — w trzech następnych zapuszcza się w głąb gór i przedstawia ich dzikość i grozę lub opuszczenie i smętek, sterczących wśród nich ruin (Ruiny zamku w Bałakławie). Sonet ostatni (Ajudah) stanowi — jak wiemy — zamknięcie ideowe całego cyklu — sama góra odgrywa w nim małą rolę.

W ten sposób mniej więcej, ogólnie oczywiście i bez pretensji do ścisłości, ugrupować sobie można sonety według pokrewieństwa obrazów. Jeżeli chodzi o przeżycia poety, wyrażone w elemencie liryczno-refleksyjnym, to i tu możemy się pokusić o ułożenie ich w jakieś związki czy grupy. W tym celu wynotujmy sobie główne myśli i uczucia, np. tęsknota za Litwą, hydra pamiątek, rozkosz pędu naprzód i t. p. Otrzymamy w ten sposób schematyczny „plan”, który pozwoli nam objąć całość cyklu, określić stan duchowy poety i związki wewnętrzne pomiędzy sonetami. Po dokonaniu tej pracy możemy ugrupować sobie uczucia i myśli poety według zachodzącego pomiędzy nimi pokrewieństwa, np. tęsknota za Litwą (Stepy



Akermzańskie i Pielgrzym), bolesne wspomnienia (Cisza morską i Bajdary), smutne refleksje nad przemijaniem rzeczy (Bakczysaraj i Ruiny zamku w Bałakławie) i t. p. Czy panuje tu jakaś „systematyczność“, kolejne rozwijanie myśli — czy też przerzucanie się w różne nastroje? Na czym polega ogólnoludzkie znaczenie tych przeżyć?

Rozważania powyższe dadzą nam również materiał do określenia stosunku, jaki zachodzi w *Sonetach* pomiędzy żywiołem epicznym i lirycznym. Które sonety poświęcone wyłącznie opisom? W których przeważa opisowość, w których zaś pierwiastek subiektywny?

W kwestji stosunku poety do przyrody byłyby do rozważenia następujące kwestje ogólne: Jakie motywy wprowadza tu Mickiewicz? (morze, góry i t. d.). Jak działają nań poszczególne zjawiska przyrody? Które z nich wywołują w nim największy zachwyt?

Artyzm *Sonetów* poznaliśmy przy szczegółowych rozbiorach. Teraz zbierzmy syntetycznie rozproszone tam uwagi, dotyczące: kolorystyki, pierwiastka ruchu, realizmu, wierności i dokładności opisów, wyszukanych i śmiałych metafor i hiperbol. Jak określilibyśmy ogólnie styl i język *Sonetów*?

Orientalizm *Sonetów* leży nie tylko w krymskich motywach krajobrazu, ale i w języku, bogatym, bujnym, ozdobnym, w licznych zwrotach i wyrażeniach obcych (np. chylat, ramazan, nazwy, jak Salhir, Al-Kair i t. p.), wprowadzanych umyślnie dla nadania opisom wyrazistego charakteru lokalnego.

Czem są *Sonety krymskie* w twórczości Mickiewicza, o tem przekonamy się, zestawivszy je z jego dotychczasowym dorobkiem. W porównaniu z balladami, *Dziadami*, *Grażyną* oznaczają one zupełnie nowy świat zjawisk, wrażeń i odczuć, świadczą o bogactwie duszy poety, o niezasklepianiu się w sferze tych samych tematów i form, o rozległości jego uzdolnień i artyzmu.

Te same cechy sprawiają, że *Sonety* są również zjawiskiem ważnym w rozwoju poezji polskiej. Zastanówmy się, czy literatura polska miała dotychczas tego rodzaju utwory? Na czym polega ich nowość, ważność i wartość?

Przypomnijmy sobie wreszcie ze Wstępu, jakich znamy przedstawicieli orientalizmu w romantyzmie zachodnio-europejskim, i jaka była rola tego prądu w romantyzmie. O ile więc *Sonety krymskie* uważać możemy za utwór romantyczny i jaka jest ich rola w dziejach romantyzmu polskiego?



## ROZDZIAŁ VIII

### A. Konrad Wallenrod

#### *Uwagi wstępne.*

*Konrad Wallenrod* wyszedł z druku w styczniu r. 1828. Ale pierwsze zawiązki poematu sięgają jeszcze połowy r. 1825, a więc czasów odeskich. (Ważny to dowód pośredni na to, że w owych czasach nie zajmowały Mickiewicza wyłącznie zabawy i miłostki). Pierwszą wiadomość o pisaniu *Wallenroda* posiadamy z czerwca r. 1826. Od tego czasu upłynął przeszło rok, zanim poemat był ostatecznie skończony (w lipcu albo sierpniu r. 1827). Dane powyższe świadczą o tem, że poeta długo pracował nad tym poematem — a z korespondencji Malewskiego wiemy, że miał wiele trudności w ostatecznem jego wykończeniu.

#### *Rozbiór. <sup>1)</sup>*

Rozpatrzmy naprzód najważniejsze momenty osnowy poematu według części, na które go poeta sam podzielił.

Wstęp. Jak określilibyśmy ogólnie charakter i znaczenie tego wstępu? Co mówi nam o czasie i miejscu akcji? („Sto lat mijało” i t. d. Od jakiego czasu należy liczyć tych sto lat?). O ile stanowi ekspozycję poematu, t. j. powiadamia nas o tem, co zaszło przed rozpoczęciem akcji, i zaznacza, co będzie jej treścią? („O Niemnie! wkrótce runą do twych brodów Śmierć i pożogę niosące szeregi” i t. d.). Zwróćmy również uwagę na dwukrotną wzmiankę o kochankach (w. 43 i 51 — 52), która pozwala się domyślać, że treścią poematu będzie nietylko walka Zakonu z Litwą.

---

<sup>1)</sup> Wydanie „Ossolineum”, „Biblj. Narodowej” lub „Wielkiej Biblj.”.



I. Obiór. W tym ustępie zaznajamiamy się z postacią Wallenroda. W jaki sposób to się dzieje? (bezpośrednio czy pośrednio?). Określmy główne rysy jego charakteru tak, jak się one przedstawiają w rozważaniach komturów. Na czym polega tajemniczość tej postaci i związanej z nią przyjaźnią Halbana?

II. Nastrój tajemniczy trwa w dalszym ciągu. Postać Pustelnicy i jej rola w obiorze Konrada. Czego dowiadujemy się o niej, czego o Konradzie i ich wzajemnym stosunku? Zwróćmy uwagę na pieśń o Wilji. O ile akcja poematu w tej części posuwa się naprzód?

III. W pieśni trzeciej wyróżnijmy następujące sprawy: a) zachowanie się Konrada, jako wielkiego mistrza; b) o ile znajduje ono wyjaśnienie w rozmowie z Pustelnicą; c) przeszłość Pustelnicy; d) obecne położenie obojga kochanków, rozdzielonych od siebie, cierpiących beznadziejnie, nie mogących żyć bez siebie, a skazanych na rozłąkę; e) nowe cechy duszy Konrada, ujawnione w rozmowie z Pustelnicą.

IV. Uczta. 1. Zastanówmy się naprzód nad całością „Ucztę” i jej znaczeniem w poemacie. O ile moglibyśmy nazwać ją punktem kulminacyjnym utworu i z jakiego powodu? Jak wyjaśnia się tu ostatecznie sprawa Wallenroda, Aldony, rola Halbana? Czy teraz rozumiemy już dokładnie wszystko, co w ich postępowaniu wydawało się nam, w poprzednich pieśniach, tajemnicze i zagadkowe? Wczujmy się i wmyślmę w historję życia Alfa-Konrada, starajmy się zrozumieć pobudki jego postępowania, potęgę jego miłości ojczyzny, siłę woli, heroizm czynu — a zarazem nieszczęście i ból jego żywota, wynikające z tego, że rzecz szczytna i szlachetna: poświęcenie się dla ojczyzny pociągało za sobą z konieczności rzecz niską i niegodną: obłudę i podstęp.

2. Ze szczegółów początku ucztę zwróćmy uwagę na obecność ks. Witolda, stosunek Wallenroda do niego, na nastrój, wywołany jawieniem się wajdeloty i jego słowami o Litwie, będącemi niejako przygotowaniem do Pieśni i Powieści.

3. Dokładniejszemu rozbiorowi poddać musimy *Pieśń Wajdeloty*. A więc w jaki nastrój wprowadza nas odrazu pierwszy jej obraz? (zaraza i jej zestawienie z grozą najazdu krzyżackiego). Zwróćmy uwagę na wiersze: „Ach! kto litewską duszę mógł ochronić...” Co więc pozostało narodowi, którego „cała kraina w mogiłę zapadła”? W czym się dusza narodu zgnębionego wyrazić mogła? Starajmy się zrozumieć dokładnie następujące później zwrotki o wieści — pieśni gminnej. Rozważmy jej cechy i wartości: arka przymierza (skąd zaczerpnięte to porównanie?), naczynie myśli i uczuć naro-



du, straż tradycji i pamiątek, jej wyższość nad „malowanymi dziejami” (obrazy, księgi?), wpływ na ludzi (kiedy tylko ustaje ten wpływ?), wskrzeszanie przeszłości („Jako w dzień sądny...” i t. d.).

4. Co więc rozumieć będziemy przez „wieść gminną”, „pieśń gminną” — czy tylko powieści, podania (tradycje) ludowe i poezję ludową, czy także poezję, tworzoną przez poetów i wieszczów?

5. Ze znaczeniem pieśni łączy się znaczenie poetów-wieszczów; okreśmy ich cechy, odmalowane w końcowych wierszach *Pieśni Wajdeloty* (przelewanie własnych ogni w piersi słuchaczy, budzenie serc, podnoszenie dusz do wielkości).

6. *Powieść Wajdeloty*, utrzymana — w przeciwieństwie do *Pieśni* — w tonie spokojnego opowiadania, zawiera dużo materiału do charakterystyki Konrada, Aldony i do roli Halbana w życiu Wallenroda. Musimy tu więc zastanowić się nad: a) genezą patryotyzmu Konrada; — b) jego stosunkiem do żony; — c) charakterem Aldony, ujawniającym się w stosunku do męża, do sprawy Litwy, do postanowienia Konrada; — d) znaczeniem Halbana; — e) postacią Kiejstuta (szkicowe, ale plastyczne traktowanie tego charakteru).

7. Okreśmy wrażenie, jakie sprawia pieśń i powieść *Wajdeloty* na Konradzie, Witoldzie i krzyżakach. Czemu przypisać rozgoryczenie Konrada, malujące się w słowach: „Znam ja was, każda piosnka wajdeloty Nieszczęście wróży...” i t. d.

8. Jakie znaczenie dla zrozumienia zamiarów Konrada ma śpiewana przez niego ballada (*Alpuhara*)? Dlaczego nie zrozumieli jej Niemcy?

V. W o j n a. Jakiego obrazu użył poeta dla przedstawienia grozy klęski krzyżaków? (zwróćmy uwagę na poszczególne elementy tego obrazu: pożoga, lud, patrzący trwożnie ku drodze — kilku podróżnych, kopiących się przez śniegi — za nimi „ciżba rozproszona” i t. d.). W jaki sposób ostatecznie odsłania się tajemnica klęski i tajemnica Konrada? (porówn. „sąd tajemny”).

VI. P o ż e g n a n i e. Jakie zamiary żywi Konrad po dokonaniu swego wielkiego czynu? Czy czyn ten dał mu zadowolenie i szczęście? Skąd pochodzi jego zgryzota i chęć zapomnienia o wszystkim? Dlaczego Aldona odrzuca jego plan ucieczki? Zastanówmy się nad tem, co by się stało, gdyby Aldona uległa życzeniom swego męża i wróciła z nim na Litwę. Czy Konrad znalazłby tam szczęście i spokój, po tylu przejściach i cierpieniach, z tym bólem wewnętrznym, który go trawił nawet po spełnieniu zamiarów? Czy był on zdolny do życia spokojnego, normalnego, przeciętnego? Jak — wobec tego — przedstawi nam



się jego śmierć samobójcza — o ile jest ona koniecznem i nieuniknionem zakończeniem jego burzliwego żywota?

### *Tło historyczne.*

O czasach, w których dzieje się akcja poematu, informuje ogólnie *Przemowa* poety i początkowe wiersze pieśni I („Sto lat mijało, jak Zakon krzyżowy...” — szczegóły zaś znajdujemy w „Objaśnieniach” poety oraz w *samych* postaciach i niektórych faktach, wymienionych w tekście (np. zdobycie Kowna przez krzyżaków w r. 1362 lub bitwa nad Rudawą w r. 1370, opisane w *Powieści Wajdeloty*). Z powyższego widzimy, że rzecz cała rozgrywa się w drugiej połowie w. XIV. Co się tyczy bohatera poematu, to poeta mówi o nim obszernie w objaśnieniu ostatniem, powołując się na źródła historyczne, z których czerpał (Kotzebue i inni). Dowiadujemy się stąd, jak Mickiewicz interpretował „sprzeczności w charakterze i postępowaniu” historycznego Wallenroda; tamże poeta wypowiada przypuszczenie, że ów Wallenrod i wspomniany w innem objaśnieniu (13-tym) Walter Stadion (rycerz niemiecki, wzięty w niewolę litewską, który poślubił córkę Kiejstuta) — stanowią jedną i tę samą osobę. Nietylko jednak te dwie postaci złożyły się na bohatera poematu; przydał mu poeta jeszcze rysów innych (również zaczerpniętych z historii) a mianowicie młodego Litwina, imieniem Alf, ochrzczonego w Prusiech i zostającego na służbie wielkiego mistrza Winrycha von Kniprode; ten to Alf zdradził jednak swego pana i ułatwił Kiejstutowi ucieczkę z więzienia krzyżackiego. Dzieje Winrycha dostarczyły poecie również pewnych szczegółów, jak np. cudowny wybór Konrada Wallenroda na mistrza.

Z powyższego widzimy, że Mickiewicz w osnowie swego poematu opierał się wprawdzie na faktach historycznych, ale interpretował je swobodnie, braki i wątpliwości źródeł historycznych uzupełniał własnymi domysłami (np. pochodzenie litewskie Wallenroda i przyczyny klęski w wyprawie na Litwę), rysy i fakty, odnoszące się do czterech postaci historycznych, łączył w jednej osobie Wallenroda. Podobnie także postaci Aldony i Halbana miały swoje odpowiedniki w pewnych krótkich wzmiankach historycznych, ale ręką poety zostały przekształcone i wyposażone w odmienne rysy.

### *Idea poematu.*

1. Wśród wszystkich powyżej wymienionych przekształceń najważniejszym i najbardziej odbiegającym od historii było uczynienie



z Wallenroda ukrytego Litwina. W jakim celu to poeta uczynił? Jaka sprawę mógł dzięki temu uczynić jądrem swego poematu? Czy tą sprawą był przedmiotowy obraz przeszłości, czy „losy Aldony“, czy też zemsta Litwina nad krzyżakami? Na tym Litwinie musimy się nieco zatrzymać. Czy rzeczywiście Mickiewiczowi chodziło tu o Litwę i krzyżaków, o ich walki z XIV wieku? Pocóż w takim razie wprowadzałby — wbrew rzeczywistości dziejowej — owego „Kryptolitwina“ z jego wyrafinowaną i okrutną zemstą nad wrogiem? Mogłoby przecież ograniczyć się do obiektywnego przedstawienia tych walk. Co więc było celem poety? Co ukrył pod maską Litwy i krzyżaków? Jaka sprawę, bliską sobie i swoim rodakom, uczynił treścią poematu?

2. Dlaczego Mickiewicz musiał ideę swą ukryć, to zrozumiemy, uprzytomniwszy sobie stosunki, jakie wówczas panowały w Rosji i w Polsce, zaostrzoną czujność władz z powodu niedawnego powstania dekabrystów i dawniejszego procesu Filomatów, dalej osobiste położenie Mickiewicza (Filomata, wygnaniec, strzeżony przez policję). To wszystko sprawiało, że poeta *z m u s z o n y* był nie tylko kryć się ze swoją ideą, ale wprost zmylić cenzurę rosyjską przez przedstawianie w „Przemowie“ całego poematu, jako odnoszącego się do zamierzchłych czasów, nic nie mającego wspólnego z „interesem i namiętnością czytelników“ — przez określanie go (w końcowych wierszach) jako „*pieśni o Aldony losach*“, a nawet przez znaczne zmiany w układzie (początkowo powieść zaczynać się miała od Pieśni Wajdeloty, ale poeta, obawiając się, żeby, wysunięta na czoło, nie zdradziła tendencji poematu, wprowadził ją dopiero jako część pieśni IV).

3. Przy rozważaniu idei naczelnej *Konrada Wallenroda* musimy również uwzględnić ówczesne położenie narodu polskiego w stosunku do potężnej, militarystycznej Rosji, a w związku z tem rozpaczliwe myśli, nawiedzające poetę, gdy zastanawiał się nad sposobami i środkami wyzwolenia ojczyzny. Czy wydaje się nam naturalnem i usprawiedliwionem, że przyszedł mu na myśl także ten sposób, którego użył Wallenrod? W jaki sposób udowodnimy, że bohater poematu nie mógł inaczej postąpić, że do zdrady, obłudy i podstępu był zmuszony, że nie było dlań innej drogi wyjścia, a wszedł na nią z niechęcią i wstrętem?

4. Przypatrzmy się temu zagadnieniu z innej strony. Jakie uczucie przepełnia Konrada nawskroś, co każe mu porzucić krzyżaków, walczyć o wolność Litwy, potem porzucić żonę najdroższą i ojczyznę, tułać się po świecie i żyć tylko myślą o zemście na wrogu? Uosobie-



niem czego nazwać możemy Konrada? Zwróćmy uwagę na to, że nie-  
nawisć do Zakonu jest tylko uczuciem pochodnym, płynącym  
z uczucia głównego: miłości ojczyzny, że celem Konrada nie  
jest niszczenie Zakonu dla samego niszczenia, lecz wyzwolenie  
ojczyzny — z chwilą, gdy tego celu dopiął, nie chce ani  
chwili dłużej oszukiwać i tępić krzyżaków.

5. O ile można nazwać Konrada postacią „tragiczną”? O ile  
w czynach jego dostrzec możemy to, co stanowi charakterystyczne  
znamię tragizmu, a mianowicie, że są one z konieczności równo-  
cześnie dla samego bohatera dobre i złe, przynoszą mu szczęście  
i nieszczęście, triumf i porażkę, stanowią jego zasługę, ale i winę za-  
razem? Przypomnijmy sobie, że tak było np. z Antygoną Sofoklesa,  
a tak nie było z Marią Malczewskiego.

6. Na czym polega heroizm Konrada? Zbierzmy i uprzytom-  
nijmy sobie te wszystkie cechy, które składają się na bohaterskość  
i wielkość jego duszy i które wynoszą go nad ludzi przeciętnych.

7. Jaka druga postać, obok Konrada, ma wszelkie dane na to,  
aby również reprezentować ideę poematu? Symbolem czego nazwali-  
byśmy Halbana? (Zważmy, że jest on wajdelotą, pieśniarzem,  
wieszczem; — jakie jest działanie jego pieśni?). W związku  
z działalnością Halbana i ideologią *Pieśni Wajdeloty* spróbujmy okre-  
ślić, czym jest poeta i poezja według Mickiewicza, jak pojmował on  
swoje własne powołanie i w jaki sposób chciał oddziaływać na naród  
przez swój poemat.

### *Kompozycja, układ, rozwój akcji.*

1. Dla uchwycenia istoty kompozycji poematu musimy uświado-  
mić sobie: a) jakie sprawy (wątki) składają się na treść poematu; —  
b) jak łączą się one ze sobą i w jaki sposób zostają przeprowadzone.  
Otóż co do punktu pierwszego wiemy, że sprawą główną jest zemsta  
Konrada. Co będziemy uważali za sprawę drugą i o ile nazwać  
ją możemy poboczną? Chodzi o to, czy sprawa zemsty mogłaby sta-  
nowić sama w sobie treść poematu, i czy konieczne było dla jej  
rozwinęcia i przeprowadzenia wprowadzenie motywu miłości do Al-  
dony.

2. Co się tyczy punktu drugiego (jak owe sprawy się łączą), to  
zwróćmy uwagę na znaczenie, jakie miłość ma w życiu Konrada,  
i wpływ, jaki ta sprawa wywiera na przeprowadzenie jego zamiarów.  
Czy jest to wpływ pobudzający, czy hamujący? A rolę Halbana jak



określilibyśmy? Czy jest ona pod tym względem podobna do roli Aldony?

3. Trzecie pytanie to kwestja, jak owe sprawy zostały przeprowadzone. Otóż tutaj przypomnijmy sobie to, cośmy już skonstatowali przy rozbiorze treści, a mianowicie, że bohater i jego zamiary (jak również częściowo jego stosunek do kochanki) otoczone są początkowo mgłą tajemnicy. Dopiero powoli, stopniowo, w miarę rozwoju akcji mgła ta rozprasza się i wreszcie (prawie przy końcu poematu) odsłania nam zupełnie rzecz całą. To jest właśnie cechą charakterystyczną kompozycji *Wallenroda*.

4. A teraz zobaczmy, jaki jest układ poszczególnych jego części. W tym celu wynotujmy sobie ich tytuły lub treść i przyjrzyjmy się, o ile łączą się one ze sobą. Nietrudno nam spostrzec, że pomiędzy główne niejako momenty akcji, jak obiór, uczta, wojna i t. p., wplatają się pieśni, powieści, ballady, np. pieśń z wieży, pieśń i powieść Wajdeloty, Alpuhara i t. p. Czy jednak możemy nazwać je luźnemi wstawkami, epizodami, nic nie mającemi wspólnego z samą akcją? Określmy, jakie znaczenie mają pod tym względem wymienione powyżej części poematu. Na tej podstawie spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, czy wszystkie części *Wallenroda* wiążą się ściśle ze sobą, czy ugrupowane są logicznie około głównego wątku — czy zatem możemy mówić o jedności treści i jednolitości kompozycji. (Rozstrzygnięcie tego pytania ułatwi nam może spostrzeżenie jednego z badaczy, że Mickiewicz unika wszystkiego, coby mogło odrywać uwagę od losu i czynów bohatera, np. opisów przyrody, a nawet opisu bitwy).

5. W rozważaniach powyższych potracaliśmy już tu i ówdzie o kwestję akcji i jej rozwoju. Obecnie uprzytomnijmy sobie jeszcze raz główne momenty akcji i ich rozłożenie pomiędzy poszczególne części utworu. A więc ekspozycja we Wstępie i w pieśni I, zawiązanie akcji w pieśni II i III (obiór Konrada, rozmowa z Aldoną, wyjaśnienie wahań się Konrada), wpływ uczty na dalszy rozwój akcji i t. d.

### *Nastrój, styl, wiersz.*

1. Jak określilibyśmy nastrój ogólny, panujący w poemacie? Czy jest on jednolicie ponury i pełen grozy, czy też poeta wprowadza również sceny kontrastowe? Zastanówmy się nad tem, jakie czynniki składają się na wywołanie tego nastroju. Musimy tu wziąć w rachubę nie tylko główne postaci, ich charaktery i los, ciążyący nad niemi, ale także obrazowanie i styl poematu.



2. Otóż co się tyczy stylu, to jego cechy charakterystyczne najlepiej pozwoli nam ująć porównanie z *Sonetami krymskimi*, któreśmy niedawno poznali. Tam stwierdziliśmy w obrazowaniu ogromne bogactwo i różnorodność ruchu, światła i barw. Czy te same cechy uderzą nas w stylu *Wallenroda*? Poddajmy analizie wybrane wyjątki, np. *Wstęp* i *Pieśń I*, i zobaczmy, jakie tam znajdziemy efekty świetlne i kolorystyczne. Czy jest ich wielka ilość i różnorodność? Czy w całym poemacie często spotykamy się z oświetleniem słonecznym? W jakim oświetleniu odbywa się większość scen? Jak wpływa na to ogólny koloryt i nastrój poematu? (Dokładniejsze badania stwierdziły, że w poemacie przeważa „barwa” biała i blask ognia—stwierdźmy to na kilku przykładach).

3. W ten sposób stwierdzilibyśmy ogólnie, czego w stylu *Wallenroda* niema. Jeżeli chodzi o pozytywne jego wartości, to musimy poddać rozbiorowi (znanym nam już sposobem) szereg obrazów i zbadać je pod względem plastyki, siły, prostoty czy kunsztowności, epickiego spokoju czy liryczno-uczuciowego zabarwienia. Ten ostatni punkt prowadzi nas do jeszcze jednej ważnej kwestji, dotyczącej ogólnego charakteru poematu, a mianowicie, jaki jest stosunek pierwiastka epicznego do lirycznego. O ile żywioł epicki jest tutaj przesycony liryzmem?

4. Czy pieśni poematu mają układ stroficzny, czy nie — t. j. czy podzielone są na jednakowe strofki, czy też na ustępy nierównej długości? Zbadajmy pod tym względem jedną z pieśni i określmy, jakie typy tych ustępów znaleźliśmy.

A jak przedstawia się miara wiersza? Czy jest zawsze jednakowa? Jaka miara przeważa? Które części napisane są innym wierszem? Czy moglibyśmy w każdym wypadku określić, dlaczego tak się stało?

W podobny sposób możemy również zbadać rym — czy poeta rymuje wiersze parami, czy naprzemian, czy w różnych kombinacjach. Czy panuje tu klasyczna jednolitość, czy też różnorodność?

### *Stosunek do Byrona i Walter Scotta.*

O ile znany nam jest *Korsarz* i *Lara* Byrona, to możemy przeprowadzić porównanie w następujących punktach: a) technika powieści (tajemniczość, przerywanie akcji, pierwiastek liryczny); — b) charakter bohaterów (zagadkowość, cechy zewnętrzne i wewnętrzne, stosunek do kobiety i t. p.); — c) podobieństwa poszczególnych scen (słuchanie pieśni pod wieżą, trudność rozstania się w *Korsarzu* i t. p.). W porównaniu tem nie wolno nam jednak zapomnieć o z a s a d n i-



# Konrad Wallenrod.

POWIEŚĆ HISTORYCZNA

DZIEJÓW LITEWSKICH I PRUSKICH

PRZEZ

*Adama Mickiewicza.*

*Devoe adunque sapere come sono due  
generazioni da combattere... — bisogna  
essere valpo a lottare.*

PETERSBURG.

DRUKIEM KAROLA KRAYA.

1828.

*Podobizna pierwszego wydania  
Konrada Wallenroda.*

czych różnicach ideowych i artystycznych (Czego chce Korsarz? w imię jakiej idei działa? czy wzrusza nas jego los), które sprawiają, że *Konrad Wallenrod* jest poematem zupełnie oryginalnym.

Pewne cechy łączą poemat Mickiewicza również z poematami i powieściami Waltera Scotta (ob. Wstęp do części I), np. Halban podobny jest do minstrelów, opiewających przeszłość i występujących na ucztach, podobnie jak w *Wallenrodzie*; podobne jest również u obu poetów przerywanie biegu akcji powieściami, balladami, hymnami i t. d.

*Geneza.*

Jeżeli chodzi o narodziny idei *Konrada Wallenroda*, to

z rozbioru poematu wiemy już, w jakich warunkach ona powstała, co złożyło się na jej powstanie (położenie narodu, stosunek do Rosji, położenie osobiste poety) i dlaczego przybrała taką, a nie inną formę (ob. wyżej ustęp o idei poematu). Na kierunek rozważań Mickiewicza o sposobach ratowania ojczyzny wpłynęły studjowane w owym czasie dzieła znakomitego pisarza włoskiego z w. XVI, *Machiavellego*, ożywione gorącym patriotyzmem i uważające wszelkie środki, przedsiębrane dla ratowania ojczyzny, za dobre. Znajdował tam, między innymi, poglądy następujące: „Należy bronić ojczyzny bez względu na to, czy przyniesie to sławę czy hańbę”. — „Nie sędzę, aby był jaki środek, któregooby należało unikać dla ratowania ojczyzny”. — „Gdzie chodzi o istnienie albo o nieistnienie, o byt lub śmierć ojczyzny, nie wolno się zastanawiać, azali coś jest sprawiedliwem czy niegodziwem, ludzkim czy okrutnem, sławnem czy haniebnem, przeciwnie, złożysz na stronę wszelkie względy, należy chwycić się każdego środka, który ratuje życie i wolność ojczyzny”. (Jaki związek mają wypowiedzenia powyższe z ideą *Wallenroda*?) Podobne myśli mógł poeta zna-



leżć w znanej mu dawno *Historji Prus* Kotzebuego i w dramacie Schillera *Sprzysiężenie Fieska z Genui* (ob. Wstęp do części I), który czytał w Moskwie.

Co się tyczy genezy formy poematu, to należy zastanowić się nad kwestjami następującemi: a) do jakiego rodzaju literackiego należy *Wallenrod*? b) czy Mickiewicz próbował już przedtem tej formy? c) jakie jest jej pochodzenie? d) z jakimi zamiłowaniem osobistemi poety i z jakim prądem ogólnoliterackim łączy się „historyczność” i zwrot do przeszłości?

## B. F a r y s

Kasyda na cześć Emira Tadz-ul-Fechra ułożona,  
Janowi Kozłowi na pamiątkę przypisana. <sup>1)</sup>

Jak łódź wesółą, gdy uciekłszy z ziemi,  
Znowu po modrym zwija się kryształe,  
I pierś morza objawszy wiosły lubieżnemi,  
Szyją łabędzią buja ponad fale:  
5 Tak Arab, kiedy rumaka z opoki  
Na obszar pustyni strąca,  
Gdy kopyta utoną w piaszczyste potoki  
Z głuchym szumem, jak w nurtach wody stal gorąca.

Już płynie w suchem morzu koń mój i rozcina  
10 Sympkie bałwany piersiami delfina.  
Coraz chyżej, coraz chyżej,  
Już po wierzchu żwir zamiatą;  
Coraz wyżej, coraz wyżej,  
Już nad kłęb kurzu wylata.

15 Czarny mój rumak jak burzliwa chmura,  
Gwiazda na czole jego jak jutrzienka błyska,  
Na wolę wiatrów puścił strusiej grzywy pióra,  
A nóg białych polotem błyskawice ciska.

Pędź, latawcze białonogi!  
20 Góry z drogi, lasy z drogi!

Daremnie palma zielona  
Z cieniem i owocem czeka:

---

<sup>1)</sup> Farys — jeździec, jest to zaszczytne nazwanie u Arabów-Beduinów, znaczące to samo, co *chevalier*, rycerz w wiekach średnich, — *Tadz-ul-Fechr*, pod tem imieniem znany jest na wschodzie Wacław hr. Rzewuski (Przyp. Mickiewicza). Kozłowski, poeta rosyjski, tłumacz „Sonetów Krymskich”.



Ja się wydzieram z jej łona,  
Palma ze wstydem ucieka,  
25 Kryje się w głębi oazy  
I szmerem liści z mojej dumy się uśmiecha.

Ówdzie granic pustyni pilnujące głowy  
Dziką na Beduina pogładają twarzą,  
Kopyt końskich ostatnie podrzeźniając echa,  
30 Taką za mną groźbą gwarzą:

„O szalony! gdzie on goni!  
Tam od ostrych słońca grotów  
Głowy jego nie ochroni  
Ni palma zielonowłosa,  
35 Ni białe łono namiotów,  
Tam jeden namiot — niebiosą.  
Tylko skały tam nocują,  
Tylko gwiazdy tam koczują“.

Daremnie grożą, daremnie!  
40 Pędzę i podwajam razy.  
Spojrzałem, aż dumne głowy  
Zostały zdala ode mnie,  
Uciekają rzędem długim,  
Kryją się jeden za drugim.

45 Sęp usłyszał ich groźbę i ślepo uwierzył,  
Że Beduina weźmie na pustyni jeńcem;  
I w pogoń za mną skrzydłami uderzył,  
Trzykroć czarnym obwinał głowę moję wieńcem.

„Czuję, krakał, zapach trupi<sup>1)</sup>.  
50 Jeździec głupi, rumak głupi!  
Jeździec w piaskach szuka drogi,  
Szuka paszy białonogi.  
Jeżdżące, koniu, pusta praca,  
Kto tu zaszedł nie powraca!  
55 Po tych drogach wiatr się błaka,  
Unosząc z sobą swe ślady;

---

<sup>1)</sup> Powszechny na wschodzie przesąd, że sępy czują śmierć zdaleka i krążą za człowiekiem, mającym umrzeć. Jakoż zaledwie skona podróżny, ~~w~~met kilka ich zjawia się w okolicy, chociaż pierwej nie były widziane [Przyp. Mickiewicza].



Nie dla koni jest ta łąka,  
Ona tylko pasie gady,  
Tylko trupy tu nocują,  
60 Tylko sępy tu koczują".

Kracząc, lśnięcemi szpony w oczy mi uragał,  
I spojrzeliśmy sobie trzykroć oko w oko.  
Któż się uląkł? — Sęp uląkł i uciekł wysoko!  
Kiedym go chciał ukarać i majdan naciągał,  
65 I gdym sępa oczyma poza sobą tropił;  
Już on wisiał w powietrzu, jako plamka szara,  
Wielkości wróbla — motyla — komara, —  
Potem się całkiem w błękitie roztopił.

Pędź, latawcze białonogi!  
70 Skały z drogi, sępy z drogi!

Wtenczas obłok zachodni wyrwał się z pod słońca,  
Gonił mię białem skrzydłem po błękitnym sklepie:  
On w niebie za takiego chciał uchodzić gońca,  
Jakim byłem ja na stepie!  
75 Nad głową moją zawisnął,  
Taką groźbę za mną świsnął:

„O szalony! gdzie on goni!  
Tam pragnienie piersi stopi,  
Obłok deszczem nie odkropi  
80 Osypanej kurzem skroni;  
Strumień na błoniu jałowem  
Nie ozwie się srebrnem słowem;  
Rosa, nim na ziemię spadnie,  
Wiatr ją głodny wlot rozkradnie".

85 Daremnie groził! pędzę i podwajam razy:  
Obłok strudzony zaczął po niebie się słaniać,  
Coraz niżej głowę skłaniać,  
Potem oparł się na głazy.  
A gdym oczy raz jeszcze ze wzgardą obrócił,  
90 Jużem o całe niebo w tyle go porzucił.  
Widziałem z twarzy, co on w sercu knował:  
Zaczerwienił się od złości,



Oblał się żółcią zazdrości,  
Nakoniec jak trup szerniał i w górach się schował.

95 Pędź, latawce białonogi!  
Sępy z drogi, chmury z drogi!

Teraz oczy kręgiem słońca  
Okręciłem koło siebie:  
I na ziemi i na niebie  
100 Już nie było za mną gońca.  
Tu natura snem ujęta,  
Nigdy ludzkich stóp nie słyszy;  
Tu żywioły drzemią w ciszy,  
Jak niepłoszone zwierzęta,  
105 Których stado nie ucieka,  
Widząc pierwszą twarz człowieka.

Przebóg! ja tu nie pierwszy! Śród piaszczystej kępy  
Oszańcowane świecą się zastępy,  
Czy błędzą, czy z zasadzki czatują na łupy?  
110 Jeźdźce w bieli i konie straszliwej białości!  
Przybiegam, — stoją; wołam — milczą; to są trupy!  
Starożytna karawana,  
Wiatrem z piasku wygrzebana!  
Na szkieletach wielbłądów siedzą jeźdźców kości.  
115 Przez jamy, gdzie były oczy,  
Przez odarte z ciała szczęki  
Piasek strumieniem się toczy  
I złowrogie szemrze jęki:  
„Beduinie opętany,  
120 Gdzie lecisz? tam huragany!”

Ja pędzę, ja nie znam trwogi.  
Pędź, latawce białonogi!  
Trupy, huragany z drogi!

Huragan, z afrykańskich pierwszy wichrzycieli,<sup>1)</sup>  
125 Przechadzał się samotny po żwiru topieli.  
Obaczył mię zdaleka, wstrzymał się i zdumiał,

---

<sup>1)</sup> *Huragan*. Jest to wyraz amerykański *urikan* i oznacza straszną burzę tropikową. Ponieważ znajomy powszechnie w Europie, użyliśmy go zamiast wyrazów arabskich: *Semum*, *Serser*, *Asyf* i t. p. w znaczeniu wichru albo trąby powietrznej, zasypującej niekiedy całe karawany. Persowie nazywają go *Girdebad* [Przyp. Mickiewicza].



- I kręcąc się na miejscu, tak do siebie szumiał:  
„Co tam za jeden z wichrów, moich młodszych braci,  
Tak poziomego lotu, nikczemnej postaci,  
130 Śmie deptać lądy, którem w dziedzictwie osiągnął?”  
Ryknął i ku mnie w kształcie piramidy ciągnął.  
Widząc, że był śmiertelny i nieustraszony,  
Ze złości ład nogą trącił,  
Całą Arabiją zmącił  
135 I, jak gryf ptaka, porwał mię w swe szpony. —  
Oddechem ognistym palił,  
Skrzydłami kurzawy walił,  
Ciskał w górę, bił o ziemię,  
Nasypywał żwiru brzemię.  
140 Ja zrywam się, walczę śmiało,  
Targam jego członków kłęby,  
Ćwiertuje piaseczyste ciało,  
Gryzę go wściekłemi zębami. —  
Huragan chciał z mych ramion w niebo uciec słupem:  
145 Nie wydarł się; wpół ciała zerwał się i runął,  
Deszczem piasku z góry lunął  
I leżał u nóg mych długim jak wał miejski trupem.

- Odetchnąłem! ku gwiazdom spoglądałem dumnie;  
I wszystkie gwiazdy oczyma złotemi,  
150 Wszystkie poglądały ku mnie,  
Bo oprócz mnie, nie było nikogo na ziemi.  
Jak tu mile oddychać piersiami całemi!  
Oddycham pełno! szeroko!  
Całe powietrze w Arabistanie  
155 Ledwie mi na oddech stanie.  
Jak tu mile poglądać oczyma całemi!  
Wyteżyło się me oko  
Tak daleko, tak szeroko,  
Że więcej świata zasięga,  
160 Niż jest w kole widnokreśła.  
Jak miło się wyciągnąć ramiony całemi!  
Wyciągnąłem ku światu ramiona uprzejme,  
Zda się, że go ze wschodu na zachód obejmę.  
Myśl moja ostrzem leci w otchłanie błękitu,  
165 Wyżej, wyżej i wyżej, aż do niebios szczytu.  
Jak pszczoła, topiąc żądło, i serce z niem grzebie,  
Tak ja za myślą duszę utopiłem w niebie!  
R. 1828. Petersburg.

W. 135: gryf: mityczny ptak-zwierzę.



Wiersz ten powstał w Petersburgu w r. 1828, a ukazał się po raz pierwszy w czasopiśmie „Melitele” w r. 1829; wcielony był też do zbiorowego wydania poezyj Mickiewicza, które wyszło w tymże roku w Petersburgu.

### Rozbiór.

1. Obraz wstępny. Co jest jego treścią? Wskażmy porównania, zapomocą których odmalowany jest obraz konia. O ile w tych porównaniach zastosowane jest stopniowanie? Jakich przerośnięć (i jakiego rodzaju) poeta używa w tym obrazie?

2. Po tym wstępie niejako następuje szereg scen i obrazów, odtworzających pęd Farysa naprzód i przewyższanie przezeń przeszkód. Wyliczmy te przeszkody (palma, głazy, sęp, obłok i t. d.) i określmy stopień ich siły lub oddziaływania na Farysa. Czem działa nań palma, czem grożą głazy, sęp, obłok? Jakie wrażenie czyni na nim zasypiana piaskiem karawana? Jaką walkę stoczyć musi z sępem i z huraganem?

3. Zastanówmy się nad tem, czy i w rozwijaniu tych obrazów poeta nie zastosował stopniowania. W tym celu przejdźmy poszczególne momenty tej części poematu i określmy, o ile każdy następujący potęguje grozę położenia Farysa i wymaga odeń większego natężenia siły woli i hartu. Czy akcja rozwija się nieprzerwanie, czy też moglibyśmy wskazać taki moment, w którym Farys „wypoczywa” niejako, nie widząc wkoło siebie żadnego wroga? O ile ten moment ciszy i spokoju wzmacnia siłę wyrazu następującego potem obrazu karawany?

4. Określmy stanowisko Farysa wobec napotykaných przeszkód i górujące w nim uczucie. Co pcha go naprzód i co sprawia, że śmiało patrzy w oczy niebezpieczeństwu, bez wahania rzuca się do walki i zwycięża?

5. Scharakteryzujmy uczucia Farysa po odniesieniu zwycięstwa nad ostatnim, najstraszliwszym wrogiem. Zwróćmy uwagę na wiersze: „Jak tu mile oddychać piersiami całemi!”... „Jak tu mile poglądać oczyma całemi!”... „Jak miło się wyciągnąć ramionami całemi!” Jaki jest jego stosunek do świata? Dokąd biegnie myśl?

6. Na czem polega podobieństwo Farysa do sonetu *Żegluga*, na czem zaś do *Ody do młodości*? Jeżeli chodzi o *Ode*, czy będzie to pokrewieństwo ideałów i haseł, czy też ogólnego nastroju i tonu? Czy w stosunku do Farysa możemy wogóle mówić o propagowaniu jakichś haseł, o wzywaniu do służby pewnym ideałom? Czy Farys odczuwa wspólność, solidarność z jakąś grupą ludzi, obozem, społeczeństwem,







## ROZDZIAŁ IX

### K r y t y k a   l i t e r a c k a

#### Ciąg dalszy walki klasyków z romantykami

Przy czytaniu i analizie rozpraw Brodzińskiego i Jana Śniadeckiego poznaliśmy początek dyskusji literackiej, zwanej walką klasyków z romantykami (ob. Część I). Dalszy jej ciąg wiąże się ściśle z wystąpieniem Mickiewicza, gdyż polemika toczy się głównie z powodu i około jego dzieł. Poza tem Mickiewicz sam bierze udział w dyskusji o klasycyzmie i romantyczności, jak to widzieliśmy w „Przemowie” do I tomu Poezycji i w wierszu p. t. *Romantyczność*.

Poezje Mickiewicza przyjęte zostały z entuzjazmem przez młode pokolenie i wywołały nie zawsze udolne naśladownictwa (rozpoczęła się balladomanja, gustawomanja, sonetomanja) — ale wśród klasyków spotkały się z krytyką, która przybierała rozmaite formy: drwin, złośliwych przyciników i anegdot, wierszy i artykułów polemicznych. Tak np. Ludwikowi Osińskiemu przypisuje się następującą trawestację chóru II części *Dziadów*:

Ciemno wszędzie, głucho wszędzie,  
Głupio było, głupio będzie.

O *Konradzie Wallenrodzie* zaś, wychwalanym przez organ romantyków, *Gazetę Polską*, wyraził się: „z wielkiej chmury mały deszcz”.

Kajetan Koźmian wyrażał się ostrzej i bezwzględniej o twórczości Mickiewicza, ale nie występował publicznie, ograniczając się do wypowiedzania swych poglądów w rozmowach i korespondencji z przyjaciółmi. „Gniewał się” bardzo na *Dziady*, a z powodu *Sonetów* wypowiedział taką oto opinię w liście do Franciszka Morawskiego:

„...Sonety Mickiewicza najlepiej oznaczył Mostowski jednym słowem: P a s k u d z t w o. Nie wiem, co w nich można znaleźć dobrego —



wszystko bezecne, podłe, brudne, ciemne; wszystko może krymskie, tureckie, tatarskie, ale nie polskie. To jest sto razy gorsze, niż wszystkie Marcinkowskiego <sup>1)</sup> płody. Marcinkowski jest płaski i wierszokleta prawdziwy; Mickiewicz jest półgłówek, wypuszczony ze szpitala szalonych, który, naprzekór dobremu smakowi i rozsądkowi, gmatwanią słów niepojętego języka niepojęte i dzikie pomysły baje...

W dalszym ciągu tego listu, dyszącego oburzeniem i nieprzebiegającym w słowach, znajdujemy pod adresem Mickiewicza takie epitety, jak: brudny, karczemny, „przekonany, że szaleństwo jest poezją, brudy farbami, ciemność światłem, niezrozumiałość doskonałością”.

O *Konradzie Wallenrodzie* zaś Koźmian pisał do Morawskiego:

„Szczególny przedmiot, szczególnym sposobem wybrany. Nikomu nic takiego nie przyszło jeszcze do głowy wystawiać rymem warjata, pijaka, a dla tem lepszego uświetnienia, nadawszy mu, wbrew historii, postać bezecnego zdrajcy — zrobić go Litwinem dla dania wyobrażenia, w jak szlachetnym sposobie Litwini kochają ojczyznę. Co się w tych pińskich głowach roi, wszelkie pojęcie przechodzi...”

Inni klasycy nie byli tak zaciętrzewieni, jak Koźmian (trzeba zresztą pamiętać, że opinie powyższe wypowiedane były w listach prywatnych; gdyby Koźmian wystąpił publicznie, powstrzymałby się z pewnością od podobnych inwektyw). Znany nam już (ob. Część I) autor *Dworca mojego dziadka*, gen. Franciszek Morawski, jakkolwiek stał zasadniczo na stanowisku klasycznym, starał się jednak, z dużym zasobem dobrej woli, zrozumieć nowe prądy w literaturze i przyznawał im w wielu względach słuszność. Mickiewicza odczuwał i rozumiał znacznie lepiej, niż Koźmian, bronił go też w listach do Koźmiana przed zbyt ostre zarzutami. I tak na list jego o *Sonetach* odpowiedział w tonie umiarkowanym i kompromisowym. Przyznawał, że jest w nich niedorzeczność języka i gustu, że „głupcy tylko mogą takie poezje na wzór młodym wystawiać”, że się „gniewał i biedził”, nim je zrozumiał — ale zwracał uwagę na „głębokie czucia i wielkie obrazy”, na „wiersze, godne największych poetów”, wreszcie starał się dowieść, że Mickiewicz w *Sonetach* właśnie „zwrócił się na drogę klasyczności” — co mu się, oczywiście, nie mogło udać, ale co świadczyło, że ową „klasyczność” pojmował nierównie szerzej od swoich kolegów po piórze.

*Wallenrodowi* Morawski poświęcił również obszerny list. Wyrażał w nim przekonanie, że „gdyby nie ballady Mickiewicza, w których i pomysł i egzekucja (t. j. wykonanie) zbliżają się do pewnej dokładności, *Wallenrod* byłby jego cenniejszym dziełem”. Pomysł „zdradnej zguby krzyżaków” nazywał „śmiałym, poetyckim, może i wielkim nawet”. Balladę *Alpuhara* określał trafnie, jako wiążącą się ściśle z akcją, dodającą jej żywości dramatycznej i oświecającą czytelnika o charakterze i zamiarach Konrada. „Poświęcenie się Aldony — pisał dalej — ma swoje piękności, charakter Kon-

<sup>1)</sup> Jaksa-Marcinkowski, podrzędny wierszopis współczesny.



rada do końca utrzymany, śmiało i zręcznie utkany z tyłu napozór przeciwnych sobie przymiotów: dumy, czułości, wielkości i niskich błędów, choć niepotrzebnie pijaństwem skalany. Można było zasłonić tę plamę historyczną bez ujęcia żywej prawdy obrazowi. Ale czemuż ta osnowa, której plan przedstawił się poecie tak prosty i naturalny, jakby naumyślnie przez niego zamieszana jest nieładem? Nadto nam wiele domyślać się każe w pierwszej połowie dzieła, nazbyt długo zaciemnia rzecz z siebie tak jasną. Chęć bałamucenia czytelnika nadto jest widoczna..." Dalszy ciąg listu wypełniony jest wytykaniem owych niejasności i błędów logicznych.

Stosunek swój do klasyków i romantyków Morawski przedstawił w dwóch listach poetyckich z r. 1829. W pierwszym z nich występuje przeciwko zawziętości klasyków, przeciwko ich zaskorupianiu się we wzorach starożytnych i nie zwracaniu uwagi na nowe zadania twórczości poetyckiej. („Bóg mnie wieszczem tych czasów, a nie małą stworzył" — woła romantyk w tym wierszu). List drugi poświęcony jest romantykom. Przedstawivszy na wstępie romantyków, triumfujących na „grobie klasyków", poeta tak do nich przemawia:

Wstrzymajcie się na chwilę z tym hucznym zapalem!  
Musisz i radość u was koniecznie być szalem?  
Mniej oni od was krzywdzą i gniewają Feba:  
Jeśli na nich satyry, na was gromu trzeba!  
Naprawdę mnie waszemi straszycie potwory,  
Czary, duchy, szatany, strzygi i upiory,  
Naprawdę nawet smakiem i rymy waszymi:  
Jużem się ich nasłuchał i oswoił z nimi!  
Śmiałą prawdę tym powiem, których hasłem śmiałość:  
Zbyt często chodzą w parze śmieszność i zuchwałość,  
Zuchwałością jest wszystkie pogwałcać ustawy,  
A śmiesznością tym torem dobijać się sławy...

Przyznaje słuszność skargom romantyków na klasyków, na przerabianie ciągle tych samych obrazów, powtarzanie wiecznie tego samego — ale wytyka im, że zbyt naśladowają samych siebie, że za dużo już w literaturze zbójców, wisielców, mogił, kurhanów, zgłiszcz, budzenia zmarłych, tajemnic, zagadek, rozpaczy i melancholji.

Ale cóż to za liczne żale, łzy, rozpacz!  
Iluż tu młodych wieszczów szlocha, jęczy, płacze!  
Ileż skarg, ile przekleństw, jak potwarcze głosy  
Na ziemię, ludzi, życie, naturę i losy!

Ledwie że się z Infimy, a nawet z pieluszek  
Jakiś tam romantyczny wyrwie jenijuszek,  
Już ci się do nieszczęścia powołanym sądzi:  
Błąka się w ciemnych lasach, po cmentarzach błądzi,  
Z jakiejś tam urojonej tęsknoty usycha,  
Je dobrze, pije lepiej, a do grobu wzdycha!



Wkońcu zwraca młodym poetom uwagę na kalandryczność języka ojczystego przez wprowadzanie doń wyrazów gwarowych, obcych, „dzikich brzmień” i zwrotów. Co się tyczy jego stanowiska ogólnego, to chciałby — podobnie jak dawniej Brodziński — połączyć zalety obu szkół w poezji narodowej.

Ciekawe jest stanowisko Kazimierza Brodzińskiego wobec nowych prądów w literaturze polskiej. On, który uważany był przez samego Mickiewicza za jednego z wybitniejszych zwiastunów odrodzenia twórczości polskiej, teraz zachowuje się z rezerwą. Wśród artykułów, które w owym czasie umieszcza w redagowanym przez siebie „Pamiętniku Warszawskim” — nie znajdujemy żadnego, któryby był poświęcony Mickiewiczowi i jego pierwszemu poemacie. Pośrednio tylko dotykał tych spraw w innych artykułach, a z uwag jego widać, że utworami Mickiewicza nie był porwany i zachwycony. I tak w jednej z rozpraw (List do redaktora „Dziennika Warszawskiego” z r. 1826) występował przeciwko przeszczepianiu ballad angielskich i niemieckich na nasz grunt, jako niezgodnych z naszym charakterem narodowym, zalecał natomiast czerpać z pieśni ludowych słowiańskich. Ponieważ najwybitniejszym wówczas twórcą ballad polskich był Mickiewicz, więc zarzut ten zwrócony był pośrednio przeciw niemu, choć dotyczył również licznych jego a nieudolnych naśladowców. Innym znów razem, polemizując z wybitnym krytykiem literackim romantycznym, Maurycym Mochnackim (o którym niżej będzie mowa), nieco wyraźniej wypowiedział się o Mickiewiczu. Przyznając mu wielki talent, ostrzegał go przed teorjami takimi, jakie głosił Mochnacki, wyrażał nadzieję, że Mickiewicz „coraz zapewne więcej przekonywać się zacznie, iż do hojnych darów natury potrzeba łączyć sztukę... że poeta nie jest ślepem narzędziem natchnienia...” i t. p. Napomknął również o konieczności kompozycji porządnej, mocnej i jasnej. Widać z tego, że Brodzińskiego raziło w Mickiewiczu zaniedbanie „sztuki” (w znaczeniu klasycznym oczywiście), za małe opanowanie uczucia i natchnienia oraz nieład kompozycyjny. To właśnie zarzucał w dalszym ciągu rozprawy *Dziadom*, a ponadto również niemczyznę, t. j. zapewne przecięcie się teorjami romantyki niemieckiej.

Z dzieł Mickiewicza z najostrzejszą krytyką klasyków spotkały się *Sonety*. Przeszło dwadzieścia recenzji w pismach warszawskich zajmowało się tym utworem, jego stylem i językiem, wytykało mu prowincjonalizmy, barbarzyzny, wyrazy cudzoziemskie i t. p. Mickiewicz, ogłaszając w r. 1829 w Petersburgu drugie wydanie swoich *Poezji*, postanowił rozprawić się z krytykami. W tym celu umieścił na czele wydania przedmowę „Do Czytelnika”, p. t. *O krytykach i recenzentach warszawskich*. Na wstępie poeta zaznaczał, że winien jest czytelnikom wytłumaczenie, dlaczego, pomimo tylu uwag krytycznych, poświęconych jego poematom, nie skorzystał



z nich i wydaje swoje dzieła ponownie w niezmienionym prawie kształcie. Przyczyną jest to, że albo zarzuty są niesłuszne, albo tak sprzeczne z sobą, że niewiadomo, czegooby się trzymać. I tak, co do prowincjonalizmów i wyrazów obcych Mickiewicz wyjaśnia, że używa ich umyślnie, bo tego wymagają pewne rodzaje poezji, jak np. ballady, pieśni i wogóle utwory, oparte na poezji ludowej. Zwraca uwagę, że robili to również wielcy poeci obcy, u nas zaś Trembecki. Co się zaś tyczy wyrazów cudzoziemskich, to poeta stwierdza z ironją, że użyte przezeń w sonetach wyrazy powinny być znane każdemu wykształconemu człowiekowi; poza tem trudno, pisząc o Wschodzie, spolszczać pewne znamienne i charakterystyczne wyrażenia, jak: minaret, drogman, Allah, namaz i t. p.

Z nieminiejszą ironją Mickiewicz pisze o sprzecznościach w sądach ogólnych krytyków i recenzentów: „Poezja polska dotąd (mówi p. M. M.)<sup>1)</sup> ograniczała się do tłumaczeń i naśladowań francuskich; Mickiewicz pierwszy nadał jej cechę narodowości, on stał się twórcą poezji oryginalnej. Poezja polska, odpowiada p. Fran. Salezy Dmochowski, dotąd była narodową, postępowała ciągle ku doskonałości... Mickiewicz pierwszy tę cechę narodowości zdiera i niszczy, zasady smaku wstrząsa, styl kazi i literaturze polskiej powtórny grozi upadkiem. Cieszymy się, woła lwowski wydawca moich sonetów, że Mickiewicz zaniedbał ballady, które gmin sam najlepiej układa, a wprowadził do naszej literatury rodzaj zupełnie nowy. Sonety dają mu niezaprzeczone prawo do nieśmiertelności. Żałujemy, woła inny recenzent, że Mickiewicz, dotąd uprawiający poezję narodową, ballady i powieści, zaniedbał je i obrał sonety, rodzaj literaturze naszej zupełnie obcy. Forma sonetu, zdaniem dziesiątego recenzenta, jest swobodna, szlachetna i piękna; jedenastemu zdaje się być niewolniczą, trudną i niewdzięczną; piętnasty gardzi sonetami, jako wymysłem wieków średnich, barbarzyńskich; dwudziesty dowodzi, że Horacjusz nawet pisał coś nakształt sonetów”.

W dalszym ciągu poeta drwi z F. S. Dmochowskiego, który „zaczyna zwyczajem swoim od uwag ogólnych, sprawiedliwych, ale już przed ogłoszeniem recenzji jego nieco znajomych, np. że poezja wschodnia od europejskiej różna, bardzo różna; że poezją wschodnią naśladować trudno, bardzo trudno...” — dalej wyraża przekonanie, że „wróżby... o bliskim upadku literatury i smaku w Polsce zdają się być bezzasadne; przynajmniej nie ze strony romantycznej zagraża niebezpieczeństwo. Dzieje literatury powszechnej przekonywają, że upadek smaku i niedostatek talentów pochodził wszędzie z jednej przyczyny, z zamknięcia się w pewnej liczbie prawideł, myśli i zdań, po których wytrawieniu, w niedostatku nowych pokarmów, głód i śmierć następuje”; wreszcie cytuje rozmaite proponowane mu przez recenzentów poprawki poszczególnych wierszy i zwrotów, na które jednak zgodzić się nie może.

W drugiej części przedmowy Mickiewicz sam występuje w charakterze recenzenta i odpląca się swoim recenzentom „podobną monetą, t. j. ogół-

<sup>1)</sup> Maurycy Mochnacki.



nemi uwagami i obrokiem duchowym". Obrok ten polega na wykazaniu krytykom klasycznym nieuctwa, nieznajomości literatury zachodnio-europejskiej, poza francuską — zarozumiałości, koteryjności i wzajemnej adoracji, szablonowości i powierzchowności w sądach.

Rozprawa powyższa Mickiewicza miała duże znaczenie; polegało ono na tem, że najwybitniejszy poeta młodego pokolenia stanął w tem piśmie wyraźnie i otwarcie po stronie romantyków w ich walce z klasykami, dodając im tym sposobem zachęty i bodźca do dalszych zapasów — że dalej wystąpił bezwzględnie i ostro (miejscami nawet zbyt ostro) przeciwko klasykom, twórczości zaś i krytyce polskiej wskazał nowe drogi rozwoju.

\*

\*

\*

Najwybitniejszym przedstawicielem młodej krytyki romantycznej polskiej był wówczas, wspomniany już parokrotnie powyżej

### MAURYCY MOCHNACKI

Urodził się w r. 1803 albo 1804 (data nie jest dokładnie znana) w Bojańcu, koło Żółkwi, w dawnej Galicji. Do 15 lub 16 roku życia kształcił się w domu, okazując wybitne zdolności i zapal do nauk. W r. 1819 ojciec jego, który był prawnikiem i ziemianinem, przeniósł się do Warszawy. Mochnacki oddany został do liceum, pozostającego pod kierunkiem Bogumiła Lindego, które ukończył w r. 1821, poczem zapisał się na wydział prawny Uniwersytetu Warszawskiego. Wcześniej rozpoczął działalność spiskowo-polityczną w organizacji „Wolnych braci Polaków”, do której należeli również — jak wiemy — Zaleski i Goszczyński. Wskutek zatargu z policją (spoliczkowanie komisarza) został na rozkaz w. ks. Konstantego wydalony z uniwersytetu, a niedługo potem (w r. 1823) aresztowany za należenie do wyżej wymienionej organizacji spiskowej. Roczny prawie pobyt w więzieniu wpłynął deprymująco na młodzieńca żywego temperamentu, ale słabego zdrowia, rwącego się do pracy umysłowej i działalności politycznej, a zmuszonego do beczynnej wegetacji więziennej. Tem się zapewne tłumaczył fakt, że Mochnacki, dręczony śledztwem, chcąc się jak najprędzej wydostać na wolność, wpadł na ryzykowny pomysł udania skrucy, obiecania poprawy, a nawet napisania dla władz „memorjału”, wskazującego środki i sposoby „prawomyślnego” wychowywania młodzieży. Nierozważny ten krok kosztował go wiele: musiał po opuszczeniu więzienia wstąpić do biura cenzury, musiał potem, gdy w roku 1830 sprawa wypłynęła nawierzch, stanąć przed sądem opinii publicznej i bronić się przed ciężkimi zarzutami, uwłaczającemi jego





*Maurycy Mochnacki.*

czci. W oczach potomności zrehabilitował się pełną poświęcenia służbą sprawie narodowej w latach 1830 i 1831 — zarówno w działalności politycznej, jak i na polu walki — nie mówiąc już o pracy w dziedzinie krytyki literackiej i publicystyki.

Działalność literacką rozpoczął wcześniej; od roku 1823 umieszczał artykuły i rozprawy w piśmie warszawskich; poruszał w nich najrozsądniejsze kwestje teoretyczne z zakresu filozofji, estetyki, teorji i metody krytyki, omawiał utwory współczesnych poetów polskich (Brodzińskiego,

Mickiewicza, Goszczyńskiego i innych), polemizował zawzięcie z kłasykami, pisał recenzje teatralne i muzyczne (miał wielkie zamiłowanie do muzyki i talent muzyczny).

W poglądach swoich ogólnych Mochnacki opiera się na teoriach romantyzmu niemieckiego. Już w pierwszej jego rozprawie p. t. *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) spotykamy się z echem tych teoryj. Oto kilka charakterystycznych wyjątków z tej rozprawy:

„...Niezaprzeczona (t. j. doświadczalna, empiryczna) rzeczywistość najczęściej jest tylko spoczynkiem lub niedoleżnością umysłu. Prawdziwym zaś jego żywiołem są natchnienia, świat idealny, kraina cudów i złudzeń, i to eteryczne dążenie, w którem indywidualność Poety stopniami niknie i stopniami jednoczy się z wszechogromem (Universum). Tylko te połyski genjuszu, ten wylew myśli, to wezbranie uczuć, ten uroczysty ton, którym coraz wyższe, coraz wspanialsze, coraz mocniejsze uniesienia duszy do najwyższego jej działalności kresu malujemy, jest prawdziwą Poezją. Jej dzieła wypływają z jednego rzutu, na wzór czystego kryształu, odbijają w dotykanych kształtach od wiecz-



ne prawdy, to jest myśli i uczucia, od bytu ziemskiego wyższe..."

„...Uczucie nieskończoności, ta najpierwsza zasada, i to najpierwsze faktum w organizowaniu się i życiu społeczeństw, jest oraz pierwszym źródłem Poezji...

...Prawdziwa poezja to jest taka, która, wypływając z uczuć nieskończoności, nadaje zmysłową, dotykającą barwę wewnętrznym, spirytualnym [t. j. duchowym] zjawiskom; idealny porządek przeistacza na materialny i tłumacząc bliższe powinowactwo umysłu z przyrodzeniem, jeżeli nie rozwiązuje, to przynajmniej czyni mniej zawiłą i wątpliwą najwyższą bytu zagadkę, nie tylko nie wynika ze stosunków towarzyskich [t. j. społecznych], lecz owszem, uważana historycznie, poprzedza ich wykształcenie. Dlatego żyje w świecie pamiątek [wspomnień, przeszłości], w dziedzinie znikłych wieków lub w przyszłości, umajonej kwiatami twórczej imaginacji: albo raczej żyje w myśli i w tęsknocie. Poezja, z tego stanowiska uważana, jest niezaprzeczonym utworem Romantyczności, czyli zasad chrześcijaństwa, połączonych z duchem rycerstwa..."

(Czem jest — według Mochnackiego — prawdziwa poezja? Co jest jej żywiołem, jakie źródła i cele? Odczytajmy z Wstępu rozdział o teorii romantyzmu i wskażmy podobieństwa z wywodami Mochnackiego; zwróćmy przytem szczególną uwagę na pojęcie nieskończoności, rozwiązywanie zagadek bytu, odbijanie wiecznych prawd, tęsknotę, stosunek do przeszłości (średniowiecza), niechęć do rzeczywistości).

Rozważaniom z dziedziny teorii estetyki poświęcona jest większa część rozprawy p. t. *Myśli o literaturze polskiej* (1828). Stoi tutaj Mochnacki zupełnie na gruncie poglądów filozofa niemieckiego, Schellinga, według których sztuka jest czynnością twórczą, a nie ślepem „naśladowaniem natury” (rzeczywistości), jak chciała estetyka klasyczna. Natura, oczywiście, musi być tem źródłem, z którego czerpie artysta, ale powinien on odtwarzać w swych dziełach naturę „jako twórczą, pierwotną siłę”, nie zaś ograniczać się tylko do niewolniczego kopjowania „martwego zbioru rzeczy, podpadających pod zmysły”.

O krytyce literackiej i jej zadaniach mówi Mochnacki w *Artykule, do którego był powodem Zamek kaniowski Goszczyńskiego* (1829). Krytyka — według niego — jest „praktyczną czyli przystosowaną częścią estetyki; a tem samem... kto pierwej nie zgłębi i myślał nie pojmie filozoficznej teorii kunsztu (t. j. sztuki), ten umiętnym kryty-



kiem płodów cudzego dowcipu (t. j. umysłu) być nie może". Ponieważ zaś owa „filozoficzna teoria sztuki" — jak wiemy — zupełnie inaczej patrzyła na poezję, niż klasycyzm, więc też i inne wynikały z tego obowiązki krytyka. Píše o nich Mochnacki w ten sposób:

„Wyrozumieć, zgłębić w tworce bądź poetyckim, bądź malarskim, bądź muzykalnym szczególniejszą dyspozycją i przemożność artysty [t. j. główne jego cechy duchowe]; okazać, jak myśli, jak czuje i co ma do siebie właściwego, rozważyć pilnie jego sposoby i sprawność naśladowczą; наконец przyrównać treść i osnowę dzieła do prawdziwych w naturze wzorów i wydarzeń społecznych — oto są trudne, ale zaszczytne krytyka obowiązki. Przetoż nie z urojonych przywidzeń i indywidualnego upodobania, jak popolicie u nas działo się, ani według konwencjonalnych przepisów, które na myśl, uczucie i przekonanie sztukmistrza [artysty] żadnego nie wkładają przymuszenia — bo wolno mu jest, zboczywszy z drogi zwyczajnej, całę nową i przedtem nikomu nieznaną wynaleźć dla siebie — ale z samej rzeczy, tak jak ją genialny stworzył dowcip, tak jako się różni od innych podobnych tworów, tak jak jest sama w sobie... — wartość tej rzeczy i zasługę autora szacować należy...”

(Na czem polega nowość tego stanowiska Mochnackiego w naszej krytyce i czem różni się ono od stanowiska klasyków?).

W walce klasyków z romantykami Mochnacki brał z natury rzeczy bardzo żywy udział. Wszystkie niemal jego artykuły i rozprawy przepełnione są pierwiastkiem polemicznym i bojowym, przy każdej sposobności stara się on podkreślać różnicę pomiędzy dawną a nową estetyką, pomiędzy dawnem a nowem pojęciem literatury, wykazywać klasykom ich ciasnotę i zacofanie. Miał również zamiar rozprawić się zasadniczo i gruntownie z obrońcami tradycji literackiej, ale napisał tylko rodzaj wstępu do szeregu zapowiadzianych artykułów, p. t. *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego o pismach klasycznych i romantycznych* (1825). W artykule tym składa hołd Śniadeckiemu jako znakomitemu pisarzowi i uczonemu, ale zarzuca mu, że nie rozumie ducha czasu, że klasycyzm pojmuje ciasno (przysięgając tylko na Boileau i Dmochowskiego), że „ograniczył poezję, utworzył z niej niejako nową sektę, rządzoną przez pewne ustawy, mającą właściwą hierarchją i prawodawców, a przez to włożył na literaturę ojczyzną tak ciężkie więzy, że postęp jej koniecznie spóźniony być musiał”. Owej „sekcji” klasyków polskich Mochnacki zarzucał wprost nieznanomość starożytnych wzorów (zwłaszcza poezji greckiej), nierozumienie ich ducha, uzurpowanie nazwy klasyków dla „bractwa wierszopisarzy, którzy... sądzą, że



do poezji niczego więcej nie potrzeba oprócz gładkiego rymu, średniówki i dobranych końcówek, że dosyć jest być kompilatorem pożyczonych obrazów, zbieraczem cudzych, tu i ówdzie rozpieńczących myśli, powtarzać, co tysiąc razy powtórzono, brak czucia i imaginacji zastąpić jałową deklamacją i czczemi sentencjami, a na wszystkim, jak powiadają, wycisnąć piętno dowcipu ze smakiem połączonego, aby mieć już prawo do zadziwienia współczesnych..." W tych słowach mamy próbę stylu i temperamentu polemicznego Mochnackiego. Zobaczmy teraz, jak pisze on o utworach romantycznych, jak przedstawia się w swojej pozytywnej pracy krytycznej. Z artykułów jego tego rodzaju przytoczymy wyjątki z rzeczy p. t. *O sonetach Adama Mickiewicza* (1827).

Na wstępie krytyk kreśli kilka znamienych uwag ogólnych:

"Najuczeńsze dzieł poetyckich rozbiory małą mają zaletę, ponieważ rozbiór jest to rozumowanie, a rozumować w poezji na jedno, zdaniem mojem, wychodzi, co chceć uorganizować natchnienie albo szukać w niem zamierzonego celu, pewnego porządku i układu, którego nie ma i z natury swojej mieć nie może. Zimna rozważa, z jaką krytycy piszą o tworcach imaginacji, najczęściej tłumi w ich sercu iskrę zapału i chwilowo miweczy wrażenia... Natchniona poezja nie cierpi analizy. Rozsądek łatwo rozbroić może talizman jej uroku"...

O samych zaś sonetach wypowiada, między innemi, następujące zdania:

"W każdym niemal sonecie Mickiewicza znaleźć możemy więcej wyobrażeń, jak rymów, więcej uczuć, jak słów; a te wyobrażenia i czucia, rozważnemu podane umysłowi, tem bardziej rozprzestrzeniać zdają się jego sferę poetycką, im w szczuplejszej rymotwórczej kreacji obrębie [sonet!] działać musiała imaginacja poety..."

Adam Mickiewicz pierwszy z poetów polskich uduchowiał, że tak powiem, miłość, która była obrazową w dziełach wierszopisarzów z wieku Stanisława Augusta i dzisiejszych stronników prawidłowej klasycyzacji. On pierwszy zmysłową piękność podniósł do ideału; pierwszy stworzył prawdziwą poezję serca i duszy... Krymskie sonety Adama Mickiewicza możnaby nazwać nowym wynalazkiem poetyckim. Są one w rzeczy samej utworem kolosalnej imaginacji, wśród fenomenów przyrodzenia burzliwemi miotanej wspomnieniami. Ich osnowa nie ma w sobie nic wspólnego z erotycznym charakterem, właściwym tego rodzaju poezji lirycznej; wszystko w nich maluje, owszem, męską duszę, umysł rozległy i pewną rezygnację uczucia... Kombinacja najśmielszej i najbujniejszej imaginacji wschodniej z melancholijnem romantyków północnych uniesieniem; spowinowacenie wdzięków południo-



wej poezji arabskiej z posępną, sentymentalną czułością dzisiejszych poetów, wreszcie zlanie w jedną misterną całość ducha filozofii zapomnianych mistrzów nowożytnej cywilizacji europejskiej i pomysłowego jej idealizmu: wszystko to cechuje ogólny efekt, jaki sprawia na umyśle czytelnika rozważanie tego najniepospolitszego w swoim rodzaju utworu, tej najosobliwszej kreacji poetyckiej... Wymienione sonety przenoszą nas w okolice Krymu i samym urokiem poezji unaoczniają miejsce, które zwiedzał twórca genjusz. Pełno wszędzie malownych obrazów, chociaż nigdzie nie postrzegamy ani rysów, ani kolorytu. Jest to może najokazalszy triumf poezji. W sonecie „Cisza morska” mamy wzorowy przykład śmiałego przejścia z poezji opisowej do lirycznej; kogóż nie poruszyły te dwa piękne triolety, w których poeta nad brzegiem rozległej wód przestrzeni zawołał:

O morze! pośród twoich wesołych żyjątek  
Jest polip, co śpi na dnie, gdy się niebo chmurzy,  
A na ciszę długimi wywija ramiony.  
O myśli! w twojej głębi jest hydra pamiątek,  
Co śpi wpośród złych losów i namiętnej burzy,  
A gdy serce spokojne, zatapia w niem szpony.

To porównanie ciszy morskiej z pozornym spokojem namiętnej duszy, to przejście z rzeczy do myśli, z rozważań do natchnienia jest dziwnie ludzkie i prawdziwie poetyckie“...

(Jak określilibyśmy — na podstawie powyższych wyjątków — metodę krytyczną Mochnackiego? Czy jest ona analityczna, czy syntetyczna, t. j. czy krytyk dokonywa dokładnego rozbioru sonetów, czy też kreśli swoje ogólne wrażenia i stara się oddać ogólny nastrój utworu? Na czym polega — według niego — piękno sonetów?).

Po 7 latach pracy krytyczno-literackiej i walki o nową poezję w Polsce Mochnacki postanowił napisać obszerniejsze dzieło, w którym skupiłby rezultaty dotychczasowych swoich rozmyślań i studjów i dał pogląd na całość romantyzmu polskiego.

Tak powstała praca *O literaturze polskiej wieku XIX* (1830 — najwybitniejsze dzieło naszej krytyki romantycznej, uzasadniające wartość romantyzmu polskiego i głoszące jego ostateczny triumf.

Założenia filozoficzno-estetyczne, zajmujące sporą część rozprawy, są identyczne z temi, które poznaliśmy w poprzednich pracach Mochnackiego. Celem, jaki stawia sobie autor, jest zbadanie ducha narodowego, odbitego w literaturze, i udowodnienie, że romantyzm polski jest tego ducha najwyższym i najszczytniejszym wyrazem, jest wyrazem samowiedzy narodowej (czyli — jak powiada Mochnacki — „uznaniem się narodu w swoim jestestwie”). Rzecz cała, pisana szybko, gorączkowo, niedokończona z powodu wybuchu powstania listo-



padowego (w którym Mochnacki brał bardzo czynny udział, jako działacz polityczny i żołnierz) — jest nieco chaotyczna. Ale zawiera mnóstwo głębokich i trafnych wywodów, charakterystyk, określeń, łączy w sobie i skupia niejako dążności młodego pokolenia i daje im uzasadnienie teoretyczne; wiele myśli Mochnackiego, rzuconych w tem dziele, znajdujemy później w utworach największych naszych poetów: Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego. Niemalą wartość jego stanowi również żywy, bujny, bogaty, indywidualny styl Mochnackiego, sprawiający, że rzecz „O literaturze polskiej wieku XIX” (zwłaszcza w swych charakterystykach i polemikach) przykuwa i porywa.

Poniżej podajemy charakterystykę literatury stanisławowskiej oraz syntetyczne ujęcie dążności romantyków i klasyków polskich.

„...Literatura polska w drugiej połowie zeszłego wieku była kopją kopji, przeobrażeniem przeobrażenia. W niej podobno żadna isierka życia nie tłała. Drzewo zagranicznego szczepu, nie wprost z korzenia ulepszone, obce zrodziło owoce wysileniem, przymusem i sztuką cieplicy roślinnej. Mogłoż to być inaczej? Tak było w rzeczy samej. Tak być musiało.

W pierwszych momentach rozjaśniającego się u nas brzasku cywilizacji, ledwo nie pierwszymi dnjejącej jutrzeńki promykami, ujrzeliśmy płody dowcipu francuskich pisarzy, w zaszczycie wziętości u postronnych i największym blasku chwały. Był to wiek panowania literatury francuskiej w całej Europie. I nasze olśnęły źrenice na widok tej świetnej, prędkiej, okazałej kultury. Na tych wówczas, jeszcze nigdy dostatecznie nie wysławionych wzorach, jak u nas, tak wszędzie indziej, i w Niemczech, i w Anglii, i we Włoszech, znamienitsze kształciły się talenta. Z potrzeby, nie z przejrzenia, w niedostatku własnych, chwyciliśmy cudze opinie o sztuce i piękności; nie czyniąc braku<sup>1)</sup>, nie odróżniając prawdziwych od omylnych, nie zapuszczając się w roztrząsanie tego, co przypadało do miary, a co mniej było zgodne, a nawet sprzeczne z duchem ojczystych ustaw i obyczajów, z charakterem, sposobem myślenia i czucia mieszkańców tej ziemi, z ogólną ich dziejów cechą, wreszcie z fizjonomją przeszłości i nadziejami, jakie daleka przyszłość w swem łonie tuliła. Nie przestrzegające rozsądnej krytyki upominanie, ale chęć podobania się współczesnym to błyskotkami dowcipu, to niestatkami, którym lada wiatr mody władał, pisarzy naszych wiodły do zamierzonego kresu, we wszelkich przedsięwzięciach apolinowych. Dla nich poezja była rozrywką i swobodnem po trudach wytchnieniem. Na umajonych kwieciami dolinach, około źródeł Hipokreny<sup>2)</sup> wesoło bujali, płasali, lecz z samego zdrojowiska rzadko kto ważył się zaczerpnąć, a nikt po-

<sup>1)</sup> T. j. wyboru.

<sup>2)</sup> Źródło Hipokrene znajdowało się na górze Helikon, siedzibie muz, w Grecji. Według wyobrażeń starożytnych, napicie się z tego źródła dawało natchnienie,



dobno nie przejrzał się w jego głębi. W tym, jak go nazywają niektórzy, złotym wieku literatury polskiej poezja u podnóża tronu łaską możnych i mecenasów względami wzniosła się. Usilność ówczesna obrócona była na udoskonalenie mechanizmu wiersza i przyczynienie świetności zewnętrznemu kolorystowi. Wyższości w tym względzie poświęcano nieraz istotniejsze rzeczy..."

W dalszym ciągu Mochnacki nazywa wiek St. Augusta „wiekiem krasomówstwa w poezji opisowej, wiekiem satyr, bajek, epigramatów“, w którym kwitła „wierszomanja“ i była moda pisać ulotne rymy. Potem przechodzi do nowszych pisarzy, „prawdziwych poetów“; — za takich uważa przedewszystkiem Woronicza i Niemcewicza, wielkie też zasługi przypisuje Brodzińskiemu, który „pierwszy przecz uł poezję narodową i we własnem ją sercu wynalazł“. Dzięki niemu nastął zwrot: „chcieliśmy mieć swoją imaginację, swój rozsądek estetyczny, swoje uczucie i własne fantastyczne zmyślenie“. Tymczasem epigoni literatury stanisławowskiej (klasycy) — „coraz dalej doskonaląc z początkiem dzisiejszego wieku wierszopiski mechanizm, ulepszając naśladowstwo, coraz większego nieurodzaju, coraz biedniejszego zbioru czynili nadzieję. Nie polska, nie z zapadłych czasów rycerskich, ni z czasów szlacheckiego gminowładztwa, ale obca jakaś postać, zemdlała, omdlewająca, niemęska w tem ich rymotwórstwie ukazała się“.

„...Czegóż chcieli romantycy na ziemi Bolesława Chrobrego? Ojczyście poezji, związku z dawniejszą Polską i rozumem starego czasu... Nie mieli tego u siebie za rzecz dobrą i piękną, że wiarę pocziwych ojców cieśniły w literaturze poetyckiej swawolne pieśni, jakby całopalenia ze czcią tych bożków marmurowego politeizmu, nie przypadającego do miary z cywilizacją i duchem chrześcijańskiej Europy. Chcieli oni większej zapewne z wspomnieniami zgody, mniemając, że groby i rumowiska do życia należą i jakoby samo zniszczenie było tylko atomem, jednym z pierwiastków rzeczywistości. Pokochali wyobrażenia i fantazję gminu, dlatego, że w prostocie serca najwięcej poetyckiej prawdy i szczeroty. Oni to chcieli obraz malarski roztraconego jestestwa w zwierciadlanem pokazać przezroczu, żeby myśl prędką, jak widzenie, a chęć dobrą, ognistą, jak płomień, wzniecił, rozpałił. Nabijali romantycy w ucho ziomkom swoim, że przeminał czas, kiedy u nas pisano wiersze na cześć kształtnych stóp kobiecych i misternie trefionych kędziorów. Do górnieszego wzniesli się lotu. Ten gdzie indziej zmierzał. Do wyższych dźwięków, do wspanialszych tonów i piękniejszych akordów naciągnęli strunę. Zadrżała w ich rękę, zabrzmiała. Załośne i tęskne ich pieńie, nakształt dumań samotnika, co po długiej niebytności, z burzy świata, z rozdartem sercem wraca do domu, nieznany, ledwie



postrzeżony, a choć gada swoim o swoich rzeczach, nikt go jednak nie rozumie.

Czegóż chcieli polscy klasycy? Oni tej całej nie pojmowali zagadki. Mniemając, jakoby nie czas jeszcze było myśleć po swojemu i wszystko rozumieć swoim pojęciem, przestrzegali delikatności, zalecali poprawność smaku. Powielekroć śmieli się ze złych wieszczów i złej prozy niewyćwiczonego talentu. Chwalili, co było godniejsze nagany, a ganili, co ze wszech miar na pochwałę zasługiwało..."

(Zastanówmy się nad zawartą tu charakterystyką literatury stanisławowskiej. Dlaczego nie była ona — według Mochnackiego — narodowa? Czy możemy zgodzić się z jego stanowiskiem? Jakie były dążenia romantyków, a jakie klasyków polskich?).

Oprócz Mochnackiego posiada romantyczna krytyka literacka w Polsce drugiego przedstawiciela w osobie Michała Grabowskiego (1804—1863), przyjaciela młodości Zaleskiego i Goszczyńskiego (ob. ich życiorysy). Jakkolwiek większa część jego działalności krytycznej i pisarskiej (pisał bowiem także poezje i powieści) przypada na czas po powstaniu listopadowym, to jednak i przed tą datą odznaczył się kilkoma rozprawami, zasługującymi na uwzględnienie. Pierwsza z nich p. t. *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce* (1825) jest znamienna przez swój spokój i obiektywizm w traktowaniu drażliwej wówczas sprawy stosunku romantyzmu do klasycyzmu. Grabowski oświadczał tu, że nie należy do żadnego „stronnictwa ani bractwa naukowego”, pozbawiony jest wszelkich niechęci lub „zazdrości rzemieślniczych”, niemniej jednak brał romantyzm w obronę przed niezasłużonymi zarzutami, gdyż stał na stanowisku, że romantyzm jest „wynikłością długiej kolei wieków i pojęć”, a tem samem jest historycznie uzasadniony. Rozumiał również potrzebę wprowadzania do poezji pierwiastka nadprzyrodzonego, protestował jednak przeciw nadużywaniu czarownic i upiórów (jak to było właśnie w balladach Witwickiego). Co się tyczy klasycyzmu, to uważał, że nie da się już obronić go ani utrzymać, gdyż równałoby się to chęci cofnięcia się w wiek „daleko już za nami będących wyobrażeń, stanu rzeczy, a nawet uczuć”. Pomimo odmiennego tonu, są w tym artykule poglądy zbliżone do stanowiska Mochnackiego, zajętego w rozprawie „O duchu i źródłach poezji w Polsce”, np. że poeta nie powinien naśladować natury, lecz zaludniać ją „widmami własnego serca”, być tłumaczem jej tajemnic i t. p.

Do podobnych kwestyj powrócił Grabowski w obszerniejszej pracy p. t. *Myśli o literaturze polskiej* (1828). Treścią jej jest ogólny przegląd



literatury europejskiej i polskiej oraz analiza najważniejszych zagadnień twórczości i krytyki. Analiza ta dokonywana jest ze stanowiska teorii pani de Staël, Herdera i braci Schleglów, na których też Grabowski się powołuje. I tutaj jednak stara się być obiektywnym, przyznaje klasycyzmowi zasługi historyczne i zwraca uwagę na niebezpieczeństwa, grożące romantyzmowi polskiemu, jeżeliby się zbyt zapatrzył na obce wzory.

Z powyższego możemy wyrobić sobie pewne pojęcie o działalności krytycznej Michała Grabowskiego, która staje godnie obok współczesnych prac Mochnickiego i dzielnie im sekunduje w torowaniu drogi nowym poglądom na literaturę i sztukę.

\*

\*

U w a g a. W tym okresie literatury polskiej, którym się dotychczas zajmowaliśmy, rozpoczyna się również twórczość Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego. Utwory ich, powstałe w tym czasie, nie mają jednak podstawowego znaczenia w całokształcie ich twórczości, ponadto zaś nie wchodzi w rachubę przy nauce w szkole średniej. Z tych więc względów, jak również dla uniknięcia rozdzielania ich twórczości pomiędzy dwie części podręcznika, omówimy jej całość w części III. Podobnie jak z Słowackim i Krasińskim ma się rzecz z twórczością trzeciego wielkiego poety, Aleksandra Fredry. Rozpoczyna on swoją działalność jeszcze przed r. 1822, ale arcydzieła jego, o które nam tu głównie chodzi, przypadają na czas po r. 1830. Ponieważ nie należą one do literatury emigracyjnej (której poświęcona będzie część III), więc omówienie ich przesunąć musimy do części IV, która obejmie literaturę w kraju od r. 1830 do 1863.



## ROZDZIAŁ X

### Pogląd ogólny na literaturę polską w okresie 1822 — 1830

1. Dla wytworzenia sobie poglądu ogólnego na przestudjowany okres literatury polskiej, musimy postąpić podobnie, jak to uczyniliśmy w stosunku do epoki 1795 — 1822 (Ob. rozdział X części I). A więc musimy sobie naprzód zdać sprawę, dlaczego jako punkt wyjścia bierzemy rok 1822, a jako datę końcową rok 1830. Pierwsza z tych dat nie będzie nam nasuwała wątpliwości, jako data ukazania się pierwszego tomu poezyj Mickiewicza — co się zaś tyczy r. 1830, to jest to chwila przełomowa nie tylko w narodowo-politycznym, ale i w umysłowym życiu narodu. Powstanie listopadowe i jego nieszczęśliwy wynik zmieniają zasadniczo położenie narodu, a tem samem odbijają się w sposób decydujący na jego rozwoju duchowym. Jaki to będzie miało wpływ na literaturę, o tem przekonamy się, zaznajomiwszy się z poezją polską na emigracji.

2. Narazie chodzi nam o to, jak scharakteryzujemy ogólnie romantyzm polski do r. 1830. Otóż tutaj musimy oprzeć się na rezultatach, do jakich doszliśmy w analizie dzieł poszczególnych pisarzy romantycznych i w ogólnych charakterystykach ich twórczości. Postaramy się więc odpowiedzieć na pytanie: co nowego wnosi do literatury polskiej twórczość Mickiewicza, Malczewskiego, Zaleskiego, Goszczyńskiego, działalność pisarska Mochnackiego? Jakie nowe idee i jakie nowe formy poetyckie spotkaliśmy w ich dziełach? Odświeżmy w sobie uczucia, których doznaliśmy, i poglądy, które sobie wyrobiliśmy przy czytaniu tych dzieł. Spróbujmy ułożyć je w pewne grupy, np. u Mickiewicza: ideały poezji filomatycznej, świat ballad i romansów, ideologia *Dziadów*, koloryt historyczny w *Grażynie*, oryentalizm (So-



*nety krymskie*), idea bohaterstwa w *Wallenrodzie*, uczucia i nastroje, panujące w tych utworach, forma ballad, powieści poetyckich, poematów dramatycznych i t. d. — u Malczewskiego: kompozycja i nastrój powieści poetyckiej, charakterystyczne cechy poglądu na świat i artyzmu; — pierwiastek kozacki u Goszczyńskiego i Zaleskiego; — rodzaj ich fantazji i artyzmu i t. d.

3. Uzyskawszy w ten sposób cały szereg danych, dotyczących ogólnego charakteru romantyzmu polskiego, zestawmy je z tem, co wiemy o literaturze okresu przejściowego (1795—1822). To zestawienie z twórczością klasyków, Woronicza, Niemcewicza, a nawet Brodzińskiego, uwydatni nam jeszcze wyraźniej i dobitniej oryginalność i nowość literatury romantycznej, jakkolwiek nie zapomnimy o pewnych związkach, łączących romantyków z ich poprzednikami (przeszłość narodowa, pierwiastek ludowy, liryzm, sentymentalizm i t. p.).

4. Zkolei zapytamy, w którym z tych okresów literatura rozwija się bujniej, bogaciej, obejmuje szersze kręgi, głębsze zagadnienia, posiada tęższe talenty, silniej wyraża życie narodu i bardziej wpływa na nie. Który z poetów odgrywa tu główną rolę i staje się wodzem duchowym nowego ruchu? Dzięki czemu staje na czele romantyzmu polskiego? O ile Malczewski, Goszczyński i Zaleski zależni są od Mickiewicza, a o ile zachowują swoją oryginalność?

5. Romantyzm polski wyrósł na gruncie nowych potrzeb duchowych pokolenia, ale rozwój jego dokonał się przy pomocy romantyzmu zachodnio-europejskiego. Mając w pamięci ogólne informacje, zawarte we *Wstępie*, spróbujmy określić, które z idei, hasel i rodzajów poetyckich romantyzmu zachodniego znalazły odbicie w naszej literaturze. Byłyby tu do rozważenia następujące kwestje: romantyczne odwrócenie się od rzeczywistości lub dążenie do jej przekształcenia, niechęć do świata, pesymizm, reakcja przeciwko racjonalizmowi, filozofja idealistyczna, mistycyzm, pojęcie nieskończoności, indywidualizm i egotyzm, samotnictwo, romantyczna teoria miłości, pierwiastek historyczny, narodowy i ludowy, orientalizm; teoria poezji uniwersalnej, liryzm, przenikający wszystkie rodzaje literackie, powieść poetycka, dramat fantastyczny, ballady i romanse, baśnie, sonety i t. p. Czy wszystkie te idee i formy odnaleźć można we wczesnym romantyzmie polskim? Które z nich występują częściej i wyraźniej (u kogo?), a które słabiej lub wcale nie? Którzy z poetów zachodnich wpłynęli silniej, a którzy słabiej na nasz romantyzm?

6. Wiemy, że klasycy nasi zarzucali romantykom, jakoby poezja ich była nienarodowa, gdyż czerpali natchnienie z obcych źródeł,



przejmowali się obcemi wzorami. W jaki sposób obronilibyśmy romantyzm polski przed tym zarzutem? W czym widzielibyśmy głębokie i istotne pierwiastki narodowe polskiej poezji romantycznej?

7. Po zastanowieniu się nad wszystkimi powyższemi kwestjami spróbujmy określić, na czem polega wartość i znaczenie romantyzmu (w okresie 1822 — 1830) w rozwoju literatury polskiej.

*Koniec części II.*







## S P I S   R Z E C Z Y

|                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Wstęp. Główne prądy i najwybitniejsi przedstawiciele romantyzmu zachodnio-europejskiego . . . . . | 5   |
| Rozdział I. Życie Adama Mickiewicza . . . . .                                                     | 24  |
| „ II. Początki twórczości Mickiewicza. Poezja filomacka. . . . .                                  | 46  |
| „ III. Pierwszy tom poezyj Mickiewicza . . . . .                                                  | 62  |
| „ IV. Drugi tom poezyj Mickiewicza . . . . .                                                      | 82  |
| „ V. Twórczość Antoniego Malczewskiego . . . . .                                                  | 104 |
| „ VI. A. Życie i twórczość Seweryna Goszczyńskiego . . . . .                                      | 114 |
| „ VI. B. Życie i twórczość Bohdana Zaleskiego. . . . .                                            | 118 |
| „ VII. Mickiewicz w Rosji . . . . .                                                               | 126 |
| „ VIII. A. Konrad Wallenrod . . . . .                                                             | 140 |
| „ VIII. B. Farys. . . . .                                                                         | 149 |
| „ IX. Krytyka literacka . . . . .                                                                 | 156 |
| „ X. Pogląd ogólny na literaturę polską w okresie 1822 — 1830 . . . . .                           | 171 |





**N**ajbezpieczniejszy i najzdrowszy sposób podróżowania—to jazda samolotem Polskich Linji Lotniczych „L O T” — Szybko, regularnie, wygodnie i bez kurzu. Zapiszcie się do L. O. P. P., a będziecie korzystali z 20<sup>0</sup>/<sub>0</sub>-wej zniżki od ceny biletów.

Polska sieć komunikacji powietrznej obejmuje Bydgoszcz, Katowice, Kraków, Lwów, Poznań, Warszawę, Wolne Miasto Gdańsk, Brno Morawskie, Wiedeń, Czerniowce, Galac i Bukareszt.













