

# Julian Krzyżanowski

---

## Romantyzm polski

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 53/3, 165-185

---

1962

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JULIAN KRZYŻANOWSKI

## ROMANTYZM POLSKI

*Jarosławowi Iwaszkiewiczowi  
w hołdzie*

1

Chcąc poprawnie postawić sprawę stosunku romantyzmu polskiego do romantyzmu europejskiego, należy w pierw przedpole rozważań oczyścić z paru nieporozumień, narosłych w ciągu lat stu czterdziestu, od chwili wystąpienia Adama Mickiewicza, a więc poety, który literaturę w Polsce odnowił czy odrodził i wzniosł na wyżyny dawniej dla niej niedostępne. Wyżyny światowe.

Zgodna opinia krytyczna, sformułowana w lat kilka po owym pamiętnym wystąpieniu przez Maurycego Mochnackiego, głosiła, iż wielkość młodego poety polegała na śmiałym zerwaniu z zasadami naśladownictwa, głoszonymi przez jego poprzedników, i na zastąpieniu ich zasadą oryginalności oraz rodzimości<sup>1</sup>. Z tego również stanowiska przypominano wielokrotnie, iż autor *Dziadów* wprowadził w życie postulat Kazimierza Brodzińskiego, który zastanawiając się nad „duchem poezji polskiej” upatrywał go w jej rodzimości i rzucał hasło: „Nie bądźmy echem cudzoziemców”<sup>2</sup>.

I tu od razu wyskakują wspomniane tylko co nieporozumienia. Oto Mickiewicz, który wystąpieniem swym włączył się w spór wywołany rozprawą Brodzińskiego i ośmieszył jednego z jego przeciwników, staro Jana Śniadeckiego, nie poszedł jednak torem wskazywanym przez teoretyka warszawskiego, który konsekwentnie odrzucał i klasycyzm,

<sup>1</sup> M. Mochnacki, *O sonetach Adama Mickiewicza*. „Gazeta Polska”, 1827, nr: 80, 82. W: *Polska krytyka literacka (1800—1918)*. T. 1. Warszawa 1959, s. 330—331.

<sup>2</sup> K. Brodziński, *O klasycyzmie i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*. Warszawa 1818. W: *Polska krytyka literacka (1800—1918)*, t. 1, s. 130.

i romantyzm jako drogi dalszego rozwoju poezji w Polsce, wybrał bowiem romantyzm i zrobił to zupełnie świadomie. Ale przecież już same tytuły, jak *Ballady i romanse* dla całego zbioru, gdzie ballada programowa zwała się *Romantyczność*, a motto stanowił cytat z Szekspira, były „echem cudzoziemców”, składały się bowiem z wyrazów nie znanych czytelnikowi polskiemu, a zrozumiałych dla czytelnika obcego, Anglika, Niemca czy nawet Rosjanina. A jednak drogę Mickiewicz wybrał trafnie, skoro wiodła go ona do oryginalności dostrzeżonej czy raczej wyczutej przez Mochmackiego, który poglądy swe głosił przed pojawieniem się arcydzieł, w których oryginalność poety otrzymać miała wyraz najpełniejszy. A jeśli tak, to widocznie pojęcie oryginalności Mickiewicza i oryginalności romantycznej musi jakoś odbiegać od tego, co potocznie, a nawet w rozważaniach naukowych pojęciem tym oznaczamy.

Pochodzi to stąd, iż posługując się wyrazami „oryginalność” czy „oryginalny” — bezwiednie usiłujemy skupić uwagę na tych cechach oznaczanych nimi zjawisk, które zjawiska te wyróżniają wśród innych, pokrewnych, a najzupełniej pomijamy cechy wspólne danym zjawiskom z tym wszystkim, co je poprzedza czy nawet otacza. A takie rozumienie oryginalności, dobre jako doraźny chwyt polemiczny w walce ścierających się prądów literackich, nie da się utrzymać ani teoretycznie, ani praktycznie. Od strony teoretycznej jego słabość i niewystarczalność rysuje się bardzo wyraźnie, gdy spojrzymy na nie ze stanowiska struktury tego, co nazywamy prądem czy kierunkiem literackim. Budując pojęcie prądu zwracamy uwagę na to, co łączy objętych nim pisarzy, co jest im wspólne, nie na to, co jest własnością ich indywidualną i co ich dzieli; cechy wspólne przyjmujemy jako podstawowe, cechy indywidualne jako drugorzędne, swoiście kształtujące charakter prądu, stanowiące o jego nurtach czy fazach, ale o charakterze tym rozstrzygają cechy wspólne. Praktyka zaś dowodzi, że nawet najwięksi indywidualiści literaccy, zwłaszcza po przejściu stadium bojowego, chętnie nawiązują do przewyciężonej tradycji pokoleń poprzednich i tak czy inaczej wyrażają swą od niej zależność, bez obawy narażenia się na zarzut braku oryginalności czy — powiedzmy — plagiatu. Bezimienne przytoczenia z Kochanowskiego, Trembeckiego lub Cypriana Godebskiego w *Panu Tadeuszu* mogą służyć jako klasyczna ilustracja tego rodzaju postępowania literackiego<sup>3</sup>, a wyszły one przecież spod pióra poety, który — jak tylko co się rzekło — budził podziw swą oryginalnością, i to oryginalnością romantyczną.

<sup>3</sup> J. Krzyżanowski, *Wielkość i oryginalność „Panu Tadeusza”*. W: *W świecie romantycznym*. Kraków 1961, s. 71—77.

By jednak to wszystko nie wydawało się spekulacją konstruowaną w próżni, dodajmy, iż oryginalność istotna zawsze polega na nowym wiązaniu pierwiastków dawnych i nowych, wspólnych i odrębnych i że dopiero bardzo dokładna analiza stosunku dwóch tych kategorii pozwala uchwycić, w czym tkwi nowość danego zjawiska literackiego, dzieła czy zespołu dzieł zwanego twórczością, przy czym stosunek ten nigdy dosłownie nie powtarza się nie tylko u dwu pisarzy reprezentujących ten sam prąd, ale nawet w dziełach jednego pisarza, o ile — oczywiście — pisarz ten nie posługuje się pewną stałą formułą, nie naśladuje samego siebie, tj. nie wpada w maniery, która z artysty robi rzemieślnika, z twórcy — producenta towaru literackiego.

W epoce zaś romantyzmu nie brakło ni wielkich artystów, ni płodnych i popularnych rzemieślników, a i jedni, i drudzy chętnie przyznawali się do wspólnoty cechowej, której wyraz stanowiło często stosowane określenie „szkół” literackich. Ich istnienie, a przynajmniej uznawanie, było znakomitym sposobem rozbijania wspomnianej poprzednio antynomii, tkwiącej w owoczesnym pojmowaniu oryginalności, niejednokrotnie utożsamianej z rodzimością. Wspólna postawa pisarzy, należących do tego samego pokolenia czy do dwu pokoleń działających w obrębie jakiegoś półwiecza, dopuszczała istnienie odrębności indywidualnych, niejednokrotnie regionalnych czy terytorialnych, przy czym na dokładnym precyzowaniu pojęć naukowo przydatnych nikomu podówczas nie zależało. Poczucie wspólnoty cechowej przesłaniało te wszystkie odrębności, z których sprawę zdawały sobie jedynie osobistości wyjątkowe, i to w wyjątkowych okolicznościach. Przwkładem klasycznym, ale jednym z bardzo niewielu, może być elegia *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*, wstrząsający głębią przeżyć akt oskarżenia, rzucony przez Norwida epoce romantycznej i jej uznanym przedstawicielom — „wielkoludom”.

Wszystkie te czynniki i okoliczności znamienne dla ogólnoeuropejskiej, a raczej — ze względu na Amerykę — dla ogólnoswiatowej kultury literackiej, musi się wziąć pod rozwagę, gdy pragnie się należycie postawić i rozwiązać zagadnienie stosunku romantyzmu polskiego do światowego i odowiedzieć na pytanie, co Polska w owych czasach wzięła i co dawała innym.

## 2

Ze względu na specyficzne — jak się okaże — właściwości życia polskiego w pierwszej poł. w. XIX trzeba poświęcić jeszcze garść uwag ówczesnym stosunkom politycznym, one bowiem ostatecznie ukształtowały charakter literatury polskiej w sposób dostrzegalny zarówno dla jej twórców, jak jej odbiorców, i to w równej mierze polskich, jak obcych

W stosunkach tych rolę najczynniejszą odgrywało Królestwo Polskie, twór sztuczny i słaby, ale mający pewne pozory samodzielnego państwa, a więc własny sejm, własne wojsko, uniwersytet i prasę, nade wszystko zaś stolicę, z którą wiązały się wspomnienia nie tylko niepodległości, ale również insurekcji kościuszkowskiej. Warszawa była ośrodkiem życia literackiego; tu rozrastał się romantyzm, który zrodził się wprawdzie w Wilnie, lecz okrzepł dopiero na gruncie nadwiślańskim, przyciągającym młodzież poetycką, jak Słowacki czy Odyniec, z Wilna właśnie, czy — jak w wypadku Zaleskiego i Goszczyńskiego — z Ukrainy, czy wreszcie z Galicji.

Ośrodek ten w grudniu 1830 wybuchnął rewolucją i po niespełna roku zmagani powstańczych musiał skapitulować, skazany na dwudziestoletnią martwość nie tylko polityczną, ale również kulturalną i literacką. Jego miejsce zajęły dwa skupiska ekscentryczne, dalekie i odmiennie od siebie, bo Paryż i Petersburg. Paryż objął pisarzy emigracyjnych, z Mickiewiczem i Słowackim, Niemcewiczem, Lelewelem i Mochackim w pierwszym szeregu, i wydał wielką literaturę „wieszczą”, tj. po prostu polityczną w znaczeniu, o którym się powie za chwilę. Petersburg znowuż, gdzie ucisk cenzury był znacznie słabszy niż w Warszawie, gdzie wychodziło najlepsze czasopismo polskie, „Tygodnik Petersburski”, skupił matadorów literatury krajowej, takich jak „pentarchia” w mundurach dworskich, wojskowych i duchownych, a więc Henryk Rzewuski, szambelan carski, Leopold Sztyrmer, generał, Ignacy Hołowiński, metropolita; wszyscy oni i sami pisali, i umieli przyciągnąć zdolnych pisarzy z prowincji, jak dowodzą m. in. ideologiczne wędrówki Kraszewskiego po manowcach ówczesnego życia.

Cały ten kierunek, reprezentowany przez politycznych i filozoficznych reakcjonistów, miał jednak w stolicy białego cara dobrze zakorzenione tradycje, związane z nazwiskami ludzi, którzy w rozwoju rosyjskiej kultury literackiej zdołali odegrać pewną rolę; były to postaci w rodzaju Tadeusza Bułharyna, płódnego powieściopisarza, lub Józefa Sękowskiego, wybitnego orientalisty i pomyslowego literata publicysty. Obok tego żyły jeszcze wspomnienia przyjaznych stosunków literackich z niedawnych lat przymusowego pobytu w Rosji Mickiewicza i jego zażyłości z Puszkinem. Stosunków tym niezwyklejszych, iż dwaj wielcy poeci, nim losy kazały im skrzyżować szpady w związku z powstaniem listopadowym, tłumaczyli przecież nawzajem swoje utwory<sup>4</sup>.

Sprawy te, w naszej nauce znane bardzo powierzchownie i oceniane przy pomocy nie zawsze słusznych kryteriów czy może tylko nalepek

<sup>4</sup> Całą serię prac tej sprawie poświęcił W. Lednicki. Podsumowanie ich wyników daje jego studium o *Jeźdźcu miedzianym: Pushkin's Bronze Horseman. The Story of a Masterpiece*. Berkeley and Los Angeles 1955.

politycznych, a niekiedy wstydliwie przemilczane, czekają swego badacza, a w każdym razie przyświadczają wyrażonemu tu przekonaniu o literackiej wspólnotcie romantycznej. Jej dokumentem najwspanialszym jest niewątpliwie Mickiewicza *Pomnik Piotra Wielkiego*, portret dwu poetów, zgodnych w ocenie twórcy imperium rosyjskiego i nie przewidujących, iż drogi ich miały radykalnie się rozejść pod naciskiem historii.

Rzecz bardzo osobliwa i paradoksalna, ale poczucie wspólnoty romantycznej działało w sposób analogiczny również i w Paryżu. Jeśli bowiem na terenie Petersburga czy Moskwy występowały fakty dwujęzyczności polsko-rosyjskiej nawet u pisarzy takich, jak późny romantyk i stały mieszkaniec Litwy, Władysław Syrokomla, to coś podobnego było rzeczą nagminną u poetów emigracyjnych we Francji. By nie szukać daleko, wystarczy przypomnieć, iż jedna piąta dzieł Mickiewicza to wykłady w Collège de France oraz „Trybuna Ludów” wraz z mnóstwem listów do przyjaciół i znajomych. Gdyby zaś ktoś chciał sprawę tę wyjaśnić okolicznością, iż profesor i redaktor paryski musiał pisać po francusku, bo wymagały tego jego obowiązki służbowe i towarzyskie, wskazać można na pozycje takie, jak jego opowiadania prozą i dramaty o konfederatach barskich czy Jakubie Jasińskim. A podobnie ułożyły się sprawy również u Słowackiego, w którego papierach znalazły się fragmenty poezji (*Paryż*), powieści (*Król Ladawy*) i dramatu (*Beatrice Cenci*), pisane z myślą o czytelniku nie polskim, lecz francuskim. Nie inaczej wyglądało to u Krasińskiego, który przecież oficjalnie nie należał do emigracji, a cóż dopiero u pisarzy młodych w rodzaju Edmunda Chojeckiego, którego czytelnik polski znał jako autora powieści *Alkhadar*, a który pod pseudonimem Charles Edmond zdobył dużą popularność jako powieściopisarz francuski.

Wielka emigracja polistopadowa była niewątpliwie wielką klęską dla kultury polskiej, wyrzuciła bowiem poza kraj mnóstwo pisarzy, wśród nich genialnych poetów. Równocześnie jednak była — jak to się niekiedy zdarza — błogosławieństwem. Poeci ci, wolni od pęt cenzury, mogli tworzyć dzieła, które w kraju ich własnym i wolnym nie zawsze byłyby mogły się ukazać. Zdarzało się przecież, iż jeszcze po latach w Polsce międzywojennej cenzura miała zastrzeżenia co do nieodpoznanych przez nią wierszy Słowackiego. Ponadto zaś poeci emigracyjni nawiązywali stosunki osobiste czy co najmniej towarzyskie z luminarzami światowymi. Gdy kiedyś doczekamy się wreszcie wyczerpującej biografii Mickiewicza, wystąpią w niej nazwiska nie tylko głośnych pisarzy rosyjskich, jak Puszkina, Rylejew, Baratynski, Kozłowa i wielu innych, i nie tylko niemieckich, jak Goethe, ale również francuskich, wśród których Alfred de Vigny, George Sand, Victor

Hugo, Balzak i koledzy z Collège de France zajmą miejsca naczelne, a wreszcie pisarzy włoskich i amerykańskich, by wymienić tylko Jamesa Fenimore'a Coopera i Margareth Fuller. A cóż dopiero mówić o Kraszewskim, który na emigracji znalazł się dopiero w związku z powstaniem styczniowym i którego kontakty z obcymi braćmi po piórze są niemal całkowicie nie znane, choć spotykał się on z Balzakiem i Turgeniewem.

Gdy z lotu ptaka spojrzysz na sprawę, tutaj jedynie najogólniej naszkicowaną, powiedzieć trzeba, iż romantyczne poczucie wspólnoty literackiej, związane z specjalnymi stosunkami politycznymi, miało w dziejach naszej kultury literackiej znaczenie przełomowe. Oto po raz pierwszy w ich obrębie pisarze polscy zetknęli się bezpośrednio i osobiście ze swymi braćmi po piórze zarówno na wschodzie, jak na zachodzie Europy, i nawiązali z nimi kontakty bardziej lub mniej trwałe, co — rzecz prosta — nie pozostało bez wpływu na ich twórczość, a tym samym zaważyło w taki czy inny sposób na charakterze romantyzmu polskiego.

Znaczenie jednak powstania listopadowego, które punkt szczytowy osiągnęło w rewolucyjnym akcie detronizacji cara, i doniosłość wywołanej przez nie emigracji nie da się zamknąć w granicach osobistych tylko stosunków pisarzy polskich i obcych, stosunki te bowiem mają charakter szerszy i ogólniejszy, poniekąd międzynarodowy.

## 3

Powstanie listopadowe wywołało mnóstwo odgłosów w świecie bliższym i dalszym. Jego wybuch i przebieg śledzili z uznaniem poeci obcy: angielscy, wśród których spotykamy młodego Alfreda Tennysona, francuscy i niemieccy, by do nich tylko się ograniczyć. Pamiątki tych czasów żyją dotąd w naszym folklorze, a po części i w literaturze. Sygnał przeciw radiowy Warszawy to akord melodii, którą Karol Kurpiński skomponował dla *Warszawianki*, poematu Casimira Delavigne'a. przełożonego przez Karola Sienkiewicza.

Europa romantyczna wierzyła, iż powstanie polskie walczyło istotnie „za naszą i waszą wolność”, że było wyrazem protestu wszystkich narodów i ludów europejskich, gnębionych przez Święte Przymierze. Przekonanie to wyraz najpełniejszy chyba znalazło w popularnej liryce niemieckiej, o której dziś wiemy stosunkowo bardzo niewiele<sup>5</sup>. W zapomnienie poszedł świetny pamiętnik Karola Kaczkowskiego, pra-

<sup>5</sup> *Polenlieder deutscher Dichter*. Gesammelt und herausgegeben von L. Leonard. T. 1—2. Kraków 1911—1917. Zob. W. Steinitz, „*Polenlieder*” wśród niemieckich pieśni ludowych. „Pamiętnik Literacki”, 1961, z. 4, s. 589—622.

wiący o przemarszu wojska polskiego przez Niemcy, z bardzo zabawną relacją o wodewilu Karola Holteia *Der alte Feldherr*, w którym stary Kościuszko ratował mieszkańców Szwajcarii od grasantów napoleońskich, a swoich niegdyś podkomendnych. Coś jednak z tego pozostało po dzień dzisiejszy, jak choćby *Tysiąc walecznych opuszcza Warszawę*, a więc powszechnie znany hymn czy marsz Czwartaków. Kto jednak z osób śpiewających zdaje sobie sprawę, iż tekst polski jest przekładem z niemieckiego? Fakty poszły w niepamięć, zostawiając ślad jedynie w anonimowej, lecz trwałej tradycji pieśniowej.

Z tych samych zaś pobudek, które wydały *Polenlieder*, choć z źródeł innych, wytrysnęło zjawisko, które było i jest nadal przedmiotem mnóstwa nieporozumień, i to w skali międzynarodowej, mianowicie mesjanizm polski. System historiozoficzny oparty na biblijnych wyobrażeniach o narodzie wybranym, a obliczony na przewidzenie przyszłych losów ludzkości, występujący równie dobrze w Niemczech w epoce Napoleona, jak w Rosji za rządów Mikołaja I (głośne słowianofilstwo) — w literaturze polskiej postać kanoniczną otrzymał w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicza, najpopularniejszy zaś wyraz poetycki w *Przedświcie* Krasińskiego. System ten głosił dogmatycznie, iż jęczące pod obcym uciskiem ludy i narody Europy doczekają się wyzwolenia, przy czym rolę przodowniczą wyznaczał Polsce jako narodowi, który najwięcej ucierpiał i którego tragedię ujmowano w obrazach prawiących o męce Chrystusa. Poglądy Mickiewicza wywołały mnóstwo pogłosów w całej Europie przed sławną Wiosną Ludów. Zetknął się z nimi nawet car Mikołaj I, gdy w relacji z procesu Tarasa Szewczenki dowiadywał się, iż poeta ukraiński swe rewolucyjne pomysły zawdzięczał utworowi zatytułowanemu *Pilgrimka*. Dziwna jednak ironia losów chciała, że nie kto inny, jak autor tego utworu, sam Mickiewicz, w pewnej chwili doszedł do przekonania, iż do realizacji jego koncepcyj powołany jest nie kto inny, lecz potężny władca Rosji. I tutaj właśnie rewolucyjny romantyzm polski sięgnął swych ostatecznych, paradoksalnych krańców. Nie znaczy to jednak — jak się przekonamy — by zanikł jego potencjał ideologiczny. Zbłądziwszy w tym wypadku na manowce, w innych dziedzinach miał on zachować pełnię swej energii<sup>6</sup>.

Te, z konieczności zbyt długie, wywody na temat romantyzmu i jego postaci polskiej stwarzają jednak podstawy do odpowiedzi na pytanie, jak przedstawiają się jego *debit* i *credit* w stosunku do tego, co nazywamy romantyzmem europejskim czy nawet światowym.

<sup>6</sup> J. Ujejski, *Dzieje polskiego mesjanizmu do powstania listopadowego* łącznie. Lwów 1931. — J. Kleiner, *Mesjanizm narodowy w systemie Krasińskiego*. W: *Studia z zakresu literatury i filozofii*. Warszawa 1925, s. 185—220.



Żywe odczuwanie wspólnoty romantycznej, potęgowane kontaktami osobistymi znakomitych pisarzy, wyznających niejednokrotnie te same zasady filozoficzne, polityczne, społeczne, estetyczne sprawiły, iż epoka romantyzmu miała swe bóstwa i bożyszcza podziwiane w całej Europie, chadzające w aureoli, która nie zawsze odznaczała się trwałością. W panteonie tedy romantycznym umieszczano Goethego, Byrona, Hugo, poniekąd Waltera Scotta i Balzaka; ich zaś wpływ, dotąd poza niewielu wypadkami<sup>7</sup> — nie zbadany, sprawił, iż ustalili się pewien wspólny program romantyczny, realizowany w każdym kraju po swojemu, tzn. niekoniecznie i nie zawsze rygorystycznie. Program ten obejmował zarówno przekłady, jak twórczość własną, samodzielną, ograniczoną zazwyczaj ramami wspólnych nowych gatunków i rodzajów literackich. Jak zaś w dziedzinie pierwszej, w przekładach, mało było rygoryzmu, dowodzi rzut oka na popularność Byrona w Polsce. Przekładał go wprawdzie sam wielki Mickiewicz, w którego ślady szedł jego przyjaciel, całkiem nie wielki Odyniec, a więc romantycy; towarzyszył im jednak liberalny klasycysta, Franciszek Morawski, podśmiewający się z bojów literackich klasyków z romantykami.

Podobnie zaś układały się stosunki w obrębie nowych odmian gatunkowych dawnych rodzajów literackich. Wśród nich na miejsce czołowe i honorowe wysuwała się ballada, programowo uprawiana w Anglii i Niemczech, a za przykładem Coleridge'a i Wordswortha, przede wszystkim zaś Bürgera, Schillera i Goethego w całej Europie. U nas wprowadził ją młody Mickiewicz, kładąc szczególny nacisk na programową *Lenorę* Bürgera, twórcy jednak *Ballad i romansów, Czatów* i *Uciezki* patronowali nie poeci angielscy, poza Lewisem, spopularyzowanym przez „dumy” Niemcewicza, lecz — obok Bürgera — Goethe (*Świtezianka*) i Schiller (*Rękawiczka*) oraz w pewnym stopniu ich rosyjski tłumacz i naśladowca, Wasilij Żukowski<sup>8</sup>. Ukazanie się zbiorku Mickiewicza wywołało powódź balladomanii, z której przetrwało bardzo niewiele, sam jednak fakt jej wystąpienia dowodzi, iż młody poeta twórczo wyzyskał pobudki, które wspomnianym protektorom za-

<sup>7</sup> Zob. M. Zdziechowski, *Byron i jego wiek*. Kraków 1894. — M. Szykowski, *Schiller w Polsce*. Kraków 1915. — W. Folkierski, *Od Chateaubrianda do „Anhellego”*. Kraków 1934. — J. Krzyżanowski, *O walterskotyzmie polskim*. W: *W świecie romantycznym*, s. 297—311. — M. Toporowski, *Puszkina w Polsce*. Warszawa 1950.

<sup>8</sup> W. Bruchnalski, *Mickiewicz — Niemcewicz. Studium historycznoliterackie*. „Pamiętnik Literacki”, 1903, s. 531—566; 1904, s. 55—77, 245—271; 1905, s. 1—31. Odbitka: Lwów 1907. — J. Kleiner, *Lewis i jego „Tales of Wonder” jako źródło ballad Niemcewicza*. W: *Studia z zakresu literatury i filozofii*, s. 53—63.

wdzięczał, i że na pomysłach w jakiś sposób importowanych odcisnął wyraźne piętno swej indywidualności<sup>9</sup>. Jak to zrobił, wskazuje analiza estetyczna *Ballad i romansów*, wykazująca w nich sporą i dominującą domieszkę pierwiastków rodzimych, „gminnych”, ludowych; klasycznym przykładem tej metody mogą być *Lilie*, ballada zawierająca nieco pogłosów wspólnych, odziedziczonych po Niemcewiczu i Lewisie, nad którymi górują odrębne, wywodzące się z pieśni *Stała się nam nowina* i z podań o wyprawie kijowskiej Bolesława Śmiałego, oraz własne, zrodzone w wyobraźni genialnego poety, a więc psychologia mężobójczyni, a więc tragizmem przesycona atmosfera tajemniczości, a więc mistrzowska kompozycja, dzięki której wszystkie trzy kategorie składników dały jednolitą całość artystyczną<sup>10</sup>.

W ten sposób już na samym progu rozważań szczegółowych wyjaśnić można antynomię tkwiącą w nieporozumieniach związanych z pojmowaniem oryginalności i przydatność wprowadzonego tu sposobu określania stosunku pierwiastków wspólnych i odrębnych w dziele literackim.

Balladzie towarzyszyła wielorako z nią spokrewniona powieść poetycka, w Europie zachodniej zainicjowana przez Waltera Scotta i Byrona, w Europie wschodniej uprawiana przez takich mistrzów pióra, jak Puszkina, a później Lermontowa, u nas reprezentowana przez Malczewskiego *Marię*, Mickiewicza *Konrada Wallenroda*, Goszczyńskiego *Zamek kaniowski* — od mistrzów tych zaś przejęta przez całą plejadę romantyków starszych i młodszych. Powieść poetycka, a więc nowela wierszowana, w *Trzech poematach* Słowackiego sięgająca szczytów arcydzieła, niesłychanie poczytna nawet w pozycjach dzisiaj zapomnianych, jak głośny niegdyś *Kirgiz* Gustawa Zielińskiego, z biegiem czasu przekształciła się, niekiedy zresztą wyrodziła się, w gawędę, by w tej nowej, rodzimej postaci wydać mnóstwo utworów niepospolitych i godnych pamięci, choćby jako artystycznie wykonane obrazy z życia narodu w jego przeszłości i teraźniejszości.

Źródłem natchnienia dla ich twórców, poetów zazwyczaj drugorzędnych, był niedościgniony wzór, *Pan Tadeusz*, przez samego autora określony jako „historia szlachecka”<sup>11</sup>. Sam zaś arcyepoemat Mickiewicza wyrastał nie tylko z odwiecznej tradycji epiki homeryckiej, do której wyraźnie nawiązywał, i nie tylko z tradycji rodzimych, folklorystycznych

<sup>9</sup> Cz. Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza*. „Pamiętnik Literacki”, 1948, s. 72—149.

<sup>10</sup> W. Humięcka, H. Kapełuś, *Ballady i romanse*. W książce zbiorowej: *Ludowość u Mickiewicza*. Warszawa 1958, s. 155—158.

<sup>11</sup> S. Windakiewicz, *Adam Mickiewicz*. Kraków 1911.

i literackich<sup>12</sup>, na które kładł duży nacisk, ale również z wspólnej gleby romantycznej, w której charakterze poeta polski doskonale się orientował. Rozumiał on mianowicie doniosłość powieści historycznej, która dzięki Walter Scottowi podbijała literaturę europejską, by zająć w niej miejsce dawnego eposu, i *Pana Tadeusza* budował w ten sposób, iż związał w nim w całość artystycznie nienaganną pierwiastki epickie z powieściowymi, przepajając tę całość swoistym humorem, umiłowaniem narodu i zachwytem nad przyrodą. I dopiero wnikliwe dociekania badaczy nowoczesnych dostrzegły mistrzowskie powiązanie dawnego i nowego w poemacie o „ostatnim zajeździe na Litwie”, stanowiące o jego niezwykłości i oryginalności<sup>13</sup>.

W porównaniu z Mickiewiczem, który uchodzi za poetę prostego, daleko większe trudności nastęrcza oryginalność Słowackiego, poety wysoce zawilego, zaskakującego przeróżnymi niespodziankami. Miarą trudności, wobec których stawia on czytelnika, może być „bluszczowość”, wyraz ukuty przed laty przez Stanisława Tarnowskiego na oznaczenie metody twórczej autora *Balladyny*, lubującego się w przejmowaniu gotowych pomysłów literackich, by je po swojemu przekształcać i wydobywać z nich nowe efekty. Podstawą tego wszystkiego była spotęgowana jego rozległą kulturą literacką zdumiewająca zdolność naśladowania innych pisarzy, parodiowania czy przedrzeźniania ich stylu, posługiwania się pastiszem, wprowadzania takich czy innych stylizacji. Ona to właśnie sprawiła, iż w twórczości jego dostrzeżono bluszczowość, pojętą jako cecha ograniczająca w jakiś sposób oryginalność pomysłów własnych Słowackiego<sup>14</sup>. Sam on zresztą sprowokował tego rodzaju ujęcia przez podsuwanie czytelnikom pewnych gotowych sformułowań, gdy technikę *Beniowskiego* określał jako „ariostyczną drogę”, gdy swoistość symboli w *Anhellim* wyrażał przymiotnikiem „dantesco” lub gdy śpiewał peany ku czci Szekspira. A to samo wysnuć można było z obserwacji jego prac stylistycznych, takich jak kontynuacja *Marii Malczewskiego* w poemacie *Wacław* lub próbka dalszego ciągu *Pana Tadeusza*, podjęta może jako wprawka taka sama jak

<sup>12</sup> S. Windakiewicz, *Prolegomena do „Pana Tadeusza”*. Kraków 1918. — Krzyżanowski, op. cit., s. 142, zob. przypis 7. — R. Wojciechowski, *Elementy ludowe w „Panu Tadeuszu”*. W książce zbiorowej: *Ludowość u Mickiewicza*, s. 369—394.

<sup>13</sup> S. Windakiewicz, *Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do poezji polskiej*. Kraków 1914. — K. Wojciechowski, *„Pan Tadeusz” a romans Waltera Scotta*. Kraków 1919. — S. Pigoń, wstęp do: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Kraków, wyd.: 1 — 1925, 2 — 1929, 3 zmienione — 1958. „Biblioteka Narodowa”, I, 83.

<sup>14</sup> S. Windakiewicz, *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*. Kraków 1910.

przekład czy raczej parafraza *Iliady* w oparciu o jej angielskie tłumaczenie Aleksandra Pope'a.

Zdolność ta umożliwiła Słowackiemu iście proteuszową giętkość, nieodzowną dla realizacji jego ambitnych poczynań, zwłaszcza na polu dramatu w jego kilku odmianach oraz na polu poematu satyryczno-politycznego. Twórca *Kordiana* mianowicie postanowił zrealizować to, co było nie spełnionym marzeniem kilku pokoleń jego poprzedników, a o co kusili się również jego współcześni z Mickiewiczem na czele: postanowił stworzyć narodowy dramat polski i, co większa, dramat ten istotnie stworzył<sup>15</sup>.

Dramaturgii romantycznej patronował w całej Europie autor *Hamleta*, idący za wielką tradycją widowisk średniowiecznych, a odrzucający sztywne reguły, przyjmowane i konsekwentnie realizowane przez zwolenników tradycji klasycznej, antycznej. Nic dziwnego, iż torem Szekspira poszedł i Słowacki, zachęcony przykładem Goethego i Schillera, nade wszystko zaś może obserwacją oglądanego na scenach paryskich dramatu francuskiego<sup>16</sup>. Że obrona droga była słuszna, dowiódł serią dramatów własnych, od *Kordiana* i *Horsztyńskiego* poczynając, z *Mazepą*, *Balladyną*, *Beatrix Cenci* i *Lillą Wenedą* włącznie. Tworzył w duchu Szekspira, a nie naśladował go, bo naśladowaniem nie było igranie pomysłami Szekspirowskimi, łączenie świata elfów z światem bohatersko komponowanej baśni o *Balladynie*, której już sam tytuł nawiązywał do ballady, tego arcypopularnego tworu poezji romantycznej, przy czym dramaturg polski zastosował tu metodę podobną do omówionej poprzednio w związku z *Liliami*, tj. rolę dominującą wyznaczył „gminnej” balladzie o malinach i zbrodniczej siostrobójczydni.

Gdy zaś własne przemiany duchowe sprawiły, iż poeta odwrócił się od barwnej wizji świata, która najdoskonalszy wyraz otrzymała w dziełach wielkiego dramaturga elżbietańskiego, gdy szukał formy scenicznej, zdolnej wyrazić całe bogactwo psychiki nastawionej na świat cudów i uniesień religijnych — formę tę dostrzegł w dramacie hiszpańskim Calderona i zastosował ją w dwu dziełach poświęconych konfederacji barskiej, w *Księdzu Marku* oraz *Śnie srebrnym Salomei*.

Zżycie się zaś z repertuarem paryskim pozwoliło mu ocenić przydatność formy dramatycznej zwanej komedią białą lub wysoką, zespalającej akcenty komiczne, zwłaszcza satyryczne, z efektami tragicznymi, formy stosowanej m. in. przez Alfreda Musseta. Sam Słowacki uciekł

<sup>15</sup> J. Krzyżanowski, *Twórca nowoczesnego dramatu polskiego*. W: *W świecie romantycznym*, s. 186—195.

<sup>16</sup> Z. Raszewski: 1) *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*. „Pamiętnik Teatralny”, 1959, z. 1/3, s. 5—46. 2) *O teatralnym kształcie „Balladyny”*. *Ibidem*, s. 153—186.

się do niej w *Fantazym*, by i tutaj dowieść mistrzostwa w łączeniu niezwykle precyzyjnego malowidła obyczajowo-realistycznego z wnikliwą analizą psychologiczną, zabarwioną domieszką subtelnej ironii.

Romantyzmowi patronował jednak nie tylko Szekspir. Innym literackim władcą dusz stał się teraz poza własną ojczyznę posępny geniusz średniowieczny — Dante. U nas, po raz pierwszy w dziejach kultury polskiej, zaważył on na twórczości największych, począwszy od Mickiewicza, tłumaczącego drobne urywki *Boskiej komedii* i zawdzięczającego jej pewne pomysły w *Dziadach*<sup>17</sup>. Dopiero też teraz powstają pierwsze przekłady całej *Diviny*, drukowany Juliana Korsaka oraz nie ogłoszony, znacznie późniejszy, pióra Józefa Ignacego Kraszewskiego.

Wizje dantejskie przemawiały do romantyków polskich nie tyle swoim bogactwem motywów religijnych, co pełnymi pasji atakami przeciwko wrogom politycznym wielkiego florentczyka. Tę stronę jego dzieła świetnie wyzyskał Krasziński, by w *Nie-Boskiej komedii* wprowadzić pełną grozy wędrówkę przez Europę nowoczesną, objętą pożarem rewolucji, a wartość pisarza dla swego pokolenia sformułował w zdaniu, które niemal poszło w przysłowie: „Jak Dant za życia przeszedłem przez piekło”. W podobny sposób spojrział na poetę włoskiego również Grottger, gdy w kartonach *Wojny* ukazywał jej obserwatora w towarzystwie Beatryczy.

Nic więc dziwnego, iż w gronie pisarzy kroczących szlakiem dantejskim znalazł się również Słowacki, który zresztą zażyłość z *Boską komedią* miał w całej pełni wyzyskać dopiero u schyłku swej pracy pisarskiej, w wizyjnych poematach filozoficznych i historiozoficznych. Nim zaś te lata nadeszły, zachęcony zapewne przykładem Kraszińskiego, napisał satyryczny utwór, wydany bezimiennie pod wymownym tytułem *Poema Piasta Dantyszka o piekle*. Rzecz wymierzona przeciwko rządowi Mikołaja I i jego satrapów była klęską artystyczną wielkiego pisarza — po prostu nie udała się. Nie zniechęciło to jednak poety, skoro do pomysłu tego wrócił raz jeszcze, by wcielić go w jednym ze swych dzieł najdoskonalszych, w *Anhellim*. Pisany melodyjną prozą biblijną nowy poemat przyniósł to, czego wyrazić nie umiał Piast Dantyszek: obraz nowoczesnego, zimnego piekła, w którym naród polski znalazł się pod berłem cara-żandarma, oraz bolesny rozrachunek z otaczającą pisarza rzeczywistością, rozkładem wewnętrznym skazanej na zagładę emigracji politycznej. Rzecz jednak znamienne, iż pełen wstrząsającej grozy poemat stał się równocześnie płomiennym wyznaniem wiary w przyszłość narodu odrodzonego przez rewolucję, która wyzwoli i do

<sup>17</sup> W. Preisner, *Dante i jego dzieła w Polsce*. Toruń 1957.

czynu powoła LUD polski, ten bowiem wyraz widnieje na chorągwi w ręku zwiastuna rewolucji. Jak się już wspomniało, Słowacki oparł koncepcję poematu na Dantejskiej metodzie stosowania symboli, których aluzyjny sens sam wyjaśnił w liście do Konstantego Gaszyńskiego, gdy ten zamierzał sporządzić francuski przekład *Anhellego*.

Do pisarzy kręgu dantejskiego zaliczyć by można również Cypriana Kamila Norwida, który, podobnie jak jego przyjaciel Teofil Lenartowicz, należał do drugiego pokolenia emigrantów, do tych, co dopiero w lat kilkanaście po zgnieceniu powstania, gdzieś w przededniu Wiosny Ludów, uchodzili z kraju. Tutaj jednak pominąć wypadnie stosunek i samego Norwida, i jego rówieśnych do tego, czego szukali i co znajdowali w kulturze Europy u schyłku romantyzmu, by w zamian za to skupić uwagę na dziele Norwida jednym tylko, ale radykalnie odmiennym od twórczości romantyków starszych, a w stopniu niemalym poświęconym problemowi oryginalności nie tyle w poezji polskiej, ile w sztuce polskiej. Dzieło to, zatytułowane *Promethidion*, ukazało się w r. 1851, przeszło nie zauważone, tak że dopiero „późny wnuk” usiłował je odczytać i dotąd właściwie go nie odczytał<sup>18</sup>. Wierszowany traktat o twórcy-prometydzie jest próbą uchwycenia istoty sztuki narodowej, i to polskiej, na tle rozważań nad dziejami sztuki europejskiej, budowanej przez wieki wysiłkiem ludów, z których każdy wnosił coś trwałego do skarbnicy wspólnej cywilizacji. I to wnosił dzięki pracy mięśni i pracy mózgu, a co w postaci ostatecznej okazywało się wytworem doskonałym, sztuką. Praca bowiem jest dla Norwida podstawowym źródłem sztuki, praca jednak bez piętna niewoli, bez biblijnego przekleństwa każącego wykonywać ją w pocie czoła, klątwę tę bowiem rozbraja umiłowanie tego, co się robi. Praca „grzędy drugiej”, stopnia wyższego, to praca twórcza, artystyczna, jej zaś wykonawca nadaje postać ostateczną i doskonałą temu, co w stadium niższym jest tylko rzemiosłem. Tak pojęta praca ogólna, narodowa, prowadzi do powstania sztuki narodowej, łączącej wytwory kultury materialnej z najwyższymi osiągnięciami kultury społecznej i duchowej. W Polsce „rozbiorem kraju pokrzywdzona forma” nie zdobyła się dotąd na przekształcenie pracy w sztukę narodową, jakkolwiek zapowiedzią tej sztuki jest dla autora twórczość „największego artysty”, Chopina, nadającego pierwiastkom rodzimym, ludowo-polskim, wartość nadnarodową, ogólnoludzką.

Po odkryciu, tj. wydobyciu z zapomnienia Norwida, zwracano uwagę na rozległość jego horyzontów estetycznych i społecznych, na jego

<sup>18</sup> J. Krzyżanowski: 1) *Norwid's Aesthetics*. W: *Polish Romantic Literature*. London 1930, s. 280—294. 2) *O Cyprianie Norwidzie i jego teorii sztuki ludowej*. W: *W świecie romantycznym*, s. 283—293.

pokrewieństwo z systemami Johna Ruskina i Williama Morrisa<sup>19</sup>. Jest ono niewątpliwe, a tłumaczy się wspólnymi źródłami poety polskiego i pisarzy angielskich, źródłami francuskimi. Autor *Promethidiona* budując swój system robił to jednak wysoce samodzielnie, usiłował kłaść fundamenty pod gmach przyszłej sztuki polskiej, zwłaszcza w tych jej dziedzinach, w których uderzała go nikłość poczynań, a więc w architekturze, rzeźbie i malarstwie. Obserwacje i doświadczenia, zbierane we Francji, Anglii i Ameryce, przekształcał w postulaty obowiązujące w życiu Polski, postulaty, które dopiero w wiele lat po jego śmierci zmienić się miały w wytyczne polityki kulturalnej wyzwolonego narodu.

W poglądach swoich na konieczność stworzenia własnej sztuki narodowej Norwid nie był odosobniony, sprawę tę bowiem rozumieli i głosili również inni pisarze owocześni, wśród nich zaś Kraszewski, twórca nowej powieści polskiej. W ciągu swej długiej, bo niemal sześćdziesięcioletniej kariery pisarskiej, z czego połowa pierwsza przypadła na Polskę, druga zaś na Drezno, Kraszewski stale zmieniał i poszerzał pole swej pracy powieściowej. Po prostu uczył się rzemiosła pisarskiego, terminując kolejno u różnych mistrzów obcych, własnych bowiem nie było. Niestety, cała ta strona jego pracy, stosunek do owych mistrzów jest dziedziną naukowo nie tkniętą, z ogromnej bowiem galerii wielkich powieściopisarzy europejskich wskazać możemy zaledwie trzy lub cztery nazwiska, których bliższa znajomość odbiła się na twórczości autora *Zygmuntowskich czasów* i *Chaty za wsią*. Początkowo tedy, w szkicach obyczajowych, siedł on za tradycją dawnej powieści angielskiej, głównie za Sterne'em, i niemieckiej, bliższej mu, bo reprezentowanej przez Jean Paula. Rychło jednak wkroczył w obręb wpływu realistów wiktoriańskich, zwłaszcza Dickensa, któremu zawdzięczał wiele pobudek wyzyskanych twórczo. Jakie zaś trudności piętrzą się przed badaczem tych spraw, świadczy zagadkowe pokrewieństwo powieści Kraszewskiego *Jermola* z nieco od niej późniejszą powieścią George Eliot *Silas Marner*. Wątpliwości nie ulega, iż pisarz polski nie mógł znać dzieła swej koleżanki angielskiej i że ona również powieści jego nie czytała, a podobieństwo obydwu utworów jest takie, iż nie sposób uznać go za coś przypadkowego<sup>20</sup>. Sprawą następną, która dotąd całkowicie leży odłogiem, jest stosunek autora *Komediantów* do wielkiego twórcy *Komedii ludzkiej*, Balzaka, którego znał osobiście, zetknął się z nim bowiem w jakimś zajęździe wołyńskim. A to samo powiedzieć trzeba o Kraszewskim i powstającej w jego czasach wielkiej powieści

<sup>19</sup> Z. Przesmycki (Miriam) w komentarzu do *Promethidiona*. W: C. K. Norwid, *Pisma zebrane*. T. A. Warszawa 1911, s. 821—822.

<sup>20</sup> J. Krzyżanowski, *Zagadka „Jermoty”*. Kraszewski i George Eliot. W: *W świecie romantycznym*, s. 325—338.

rosyjskiej, z której wielkimi przedstawicielami, jak Turgieniew, również miał stosunki osobiste. Wszystko to wymaga badań starannych, zapowiadających wyniki wręcz rewelacyjne.

Nie lepiej wygląda problem twórczości drugiego znakomitego romantycznego realisty, Józefa Korzeniowskiego, płódnego dramaturga i powieściopisarza. Wiemy coś niecoś o tym, iż na Balzaku uczył się on umiejętności posługiwania się psychologią w powieści<sup>21</sup>. Wiemy dalej, iż lata całe spędził w Rosji, gdzie zapewne nie spoglądał obojętnie na rozrost powieści tamecznej, ale znowuż wszystko to sprowadza się jedynie do domysłów, fakty bowiem czekają na badaczy.

W tej sytuacji podsumowanie wyników przeprowadzonego tutaj zestawienia danych, świadczących o naszym receptywnym, a zarazem twórczym stosunku do kultury i literatury epoki romantyzmu, jest zadaniem prawie niewykonalnym. Stwierdzić bowiem można jedynie ogólnikowo, iż pisarze polscy, zarówno wielcy, jak drugorzędni i wręcz podrzędni, poczuwając się do wspólnoty literackiej z tym, co działo się w całej Europie, realizowali mniej lub więcej konsekwentnie program, przyjmowany we wszystkich jej krajach, i to realizowali w sposób niekiedy mistrzowski, jedyny i niepowtarzalny, przeważnie zaś robili to na wysokim poziomie artystycznym.

Osiągnięcia ich zademonstrować można choćby na przykładzie trzech dziedzin pomysłów o trwałej wartości, i to pomysłów nowych. Literatura tedy romantyczna w Polsce, podejmując i realizując inicjatywę potępianych przez nią „pseudoklasyków”, zajęła się bardzo żywo historią kraju w całej jej rozpiętości, od podań kronikarskich po schyłek w. XVIII, a nawet dalej, po na gorąco chwywane wydarzenia polityczne, jak powstanie listopadowe i działalność emisariuszy emigracyjnych. Twórczość dramatyczna Słowackiego i jego *Król-Duch*, *Dziadów* cz. III i *Pan Tadeusz*, ogromna ilość powieści Kraszewskiego, bogactwo przeróżnych dzieł poświęconych konfederacji barskiej, wśród których bardzo wysoko ceniono *Listopad* Rzewuskiego, a dalej *Dziewczę z Sącza* Romanowskiego, *Zaklęty dwór* Łozińskiego — oto imponujący zespół dzieł, które świadczą, iż historyzm romantyczny znalazł miłośników i wydał arcydzieła wyrosłe na niwie przez pisarzy dawniejszych uprawianej rzadko i bez większego powodzenia.

Dziedzina druga to romantyczna „pieśń o ziemi naszej”, by posłużyć się tytułem utworu, w którym, powiedzmy, krajoznawstwo polskie otrzymało wyraz najbardziej bezpośredni, choć artystycznie daleki od doskonałości. Romantycy mianowicie zajęli się nieledwie z pasją kra-

<sup>21</sup> K. Wojciechowski, wstęp do: J. Korzeniowski, *Spekulant*. Kraków b. r. „Biblioteka Narodowa”, I, 25.



jem, jego przyrodą i jego ludnością, nawiązując do pięknej tradycji renesansowej; dodać by można: bezwiednie, gdyby nie okoliczność, że dopiero teraz *Roxolania* doczekała się i wznowienia, i przekładu. Cała ta akcja literacka, szczytów swych sięgająca w *Panu Tadeuszu* i *Beniowskim*, wyrastała na gruncie folklorystycznych zamiłowań epoki i wyraz najpełniejszy znalazła nie tyle w utworach poetyckich — choć rymowana geografia Pola, której przez lata całe uczono się na pamięć, prosi się tu o wzmiankę — lecz w studiach o charakterze półnaukowym; równocześnie jednak, jak dowodzą przytoczone arcydzieła Mickiewicza i Słowackiego, przepełniła ona całą twórczość romantyczną, epicką i powieściową, a — ze względu na popularność wierszy Lenartowicza i *Moją piosenkę* Norwida — również lirykę. Objęła ona ziemie nie tylko rdzennie polskie, jak Podhale i Mazowsze, ale również, czy może przede wszystkim, Ukrainę, którą to nazwę rozciągano zarówno na dorzecze Dniepru, jak na Podole, a nawet Wołyń. Ziemie ukraińskie stały się światem egzotycznych cudów, stepy i lasy sceną przygód niezwykłych, mieszkańcy ich postaciami o wymiarach często nadludzkich. Dość odwołać się do Swentyny i Wernyhory u Słowackiego, by pokazać, co to znaczy.

Ta heroizacja postaci literackich, jednostek o psychice niezwykle skomplikowanej i bogatej, wiedzy w dziedzinę trzecią, w orbitę zagadnień patriotyczno-politycznych, ujmowanych jako jedna z najważniejszych lub nawet jako najważniejsza sprawa życia i zbiorowego, i jednostkowego. Wprowadził ją Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie*, ostatecznie zaś ujął w postaci Konrada w cz. III *Dziadów*. To mianowicie, co w twórczości pisarzy dawniejszych, zwłaszcza dramaturgów, było naturalnym składnikiem psychiki osób panujących, wodzów i „statystów”, tj. polityków z zawodu, troska o losy kierowanej przez nich zbiorowości ludzkiej, dla Mickiewicza stało się przedmiotem najgłębszych przeżyć jednostki ludzkiej, porwanej przez fale historii w jej wiry i usiłującej znaleźć sobie właściwe miejsce w świecie. Niewątpliwie działała tutaj tradycja antyczna tytanów greckich, zwłaszcza Prometeusza, ale zajęcie się nią było rezultatem obserwacji życia, które na gruzach obalonych przez rewolucje monarchij wynosiło ludzi nie znanych, przywódców zbuntowanych mas, osobników poczuwających się do odpowiedzialności za mas owych losy. Konrad Wallenrod, Konrad, Jacek Soplica, Kordian, Anhelli, ksiądz Marek, hrabia Henryk, Irydion — oto galeria herosów romantycznych stworzonych przez romantyzm polski, bojowników o dobro człowieka i narodu. Galeria, którą pisarze romantyczni narzucają dwu co najmniej pokoleniom swych polskich następców.

Dzięki temu wszedł do literatury krąg zjawisk polityczno-społecznych, którymi żyła cała Europa epoki romantyzmu, choć nigdzie indziej nie znalazły one równie doskonałego wyrazu; tym samym literatura polska zyskała znaczenie wyjątkowe. Obojętna, czy znaczenie to dostrzegają i oceniają poprawnie podręczniki niepolskie — jeśli nie, to spodziewać się wolno, iż nastąpi to wcześniej czy później, badacz bowiem romantyzmu w skali światowej nie będzie mógł przemilczeć czy zbyć ogólnikami dorobku Polski, której pisarze, dotrzymując kroku temu, co działo się poza nią, w omawianej dziedzinie poszli znacznie naprzód.

## 5

Ukazawszy, co pisarze polscy osiągnęli dzięki bodźcom tkwiącym w poczuciu wspólnoty romantycznej, stajemy wobec konieczności dokładnego sprecyzowania odpowiedzi na pytanie, na czym polegał wkład Polski do owej wspólnej skarbnicy, którą tak żywo interesował się Norwid w *Promethidionie*.

Odpowiedź na to pytanie wygląda na pozór bardzo prosto. Szukać by jej należało w opiniach obcych o naszej literaturze romantycznej, a opinii takich w okresie romantyzmu i wspólnoty romantycznej było przecież sporo. Wszak nie kto inny, tylko Mickiewicz w paryskich wykładach o literaturze słowiańskiej zajmował się danym zagadnieniem, kłopot z tym tylko, że o sobie nie mógł mówić, a o Słowackim nie chciał. Znacznie wcześniej o polskim dorobku literackim informował czytelnika zachodnioeuropejskiego młody Zygmunt Krasieński<sup>22</sup>, którego jako „polskiego poetę bezimiennego” miał spopularyzować w świecie zachodnim Julian Klaczko. Informacje te jednak, nie poparte dorównanymi przekładami, nawet gdy wychodziły one — jak w wypadku Mickiewicza — spod pióra samych autorów, brzmiały albo stronniczo, albo mało przekonywająco. Na dowód dwa przykłady. Pierwszy to ubolewanie Mickiewicza, iż świat słowiański dotąd nie zdobył się na własną dramaturgię, fałszywe, bo profesor Collège de France albo nie wiedział, albo wiedzieć nie chciał o dorobku Słowackiego. Przykład drugi to artykuł George Sand, drukowany w „Revue des Deux Mondes” o Mickiewiczu jako autorze *Dziadów*, stawiający ich twórcę na poziomie Goethego i Byrona<sup>23</sup>. Autorka, niewątpliwie inspirowana przez polskich przyjaciół, ani *Dziadów*, ani ich twórcy w ząb nie rozumiała,

<sup>22</sup> *Lettre sur l'état actuel de la littérature polonaise*. „Bibliothèque Universelle”, (Genewa) 1830.

<sup>23</sup> George Sand, *Essai sur le drame romantique. Goethe, Byron, Mickiewicz*. „Revue des Deux Mondes” z 1 XII 1839. Przedruk w: *Autour de la table*. Paris 1876.

z trudności jednak wyszła bardzo pomysłowo i zgrabnie. Oto poezję polską, zabarwioną politycznie, uznała za rodzoną siostrzycę proroczej poezji biblijnej i z tego stanowiska przyznała jej rangę niezwykle wysoką, ale zwalniającą od wysiłku jej rozumienia. Objawienie wymaga wiary i czci — i na tym poprzestaje. Ponieważ zaś ta wysoce zaszczytna ocena była bardzo wygodna dla czytelnika zarówno polskiego, jak obcego, pozwalała ona zamykać oczy na to, czym był naprawdę udział nasz w światowym dorobku romantycznym, a co jednak tutaj pokazać jakoś należy.

Zacznijmy od dramaturgii, której rąbek ukazał się już w prelekcjach Mickiewicza, w jego uwagach o *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego i o *Wacława dziejach* Stefana Garczyńskiego. Sprawa ta w rzeczywistości wygląda następująco. W 1833 r. ukazało się w Paryżu „poema” Mickiewicza *Dziadów* cz. III, przez George Sand słusznie stawiana na równi z *Faustem* Goethego i *Manfredem* Byrona. Różnica jednak między dziełem pierwszym a dwoma drugimi polegała i polega na tym, iż Mickiewicz, po raz pierwszy w literaturze światowej, uchwycił i ukazał potężne węzły łączące jednostkę ludzką, nawet najwybitniejszą, z jej przyrodzonym otoczeniem ludzkim i bardzo ostro postawił problem „rządu dusz”, problem wodzostwa czy dyktatury, tak tragicznie aktualny w sto lat po ukazaniu się poematu, w epoce rządów Mussoliniego, Hitlera. Wbrew własnej woli George Sand miała rację, gdy sprawę tę ujmowała na poziomie prorocत्व biblijnych.

Następnie zaś imponująca twórczość dramatyczna Słowackiego, typowa dla całej epoki. Jej poziom i doniosłość, poza Polską dotąd nieznane i nie docenione, najłatwiej zilustrować można przykładem niemal anegdotycznym. Wybitny historyk literatury polskiej, Ignacy Chrzanowski, uczony niechętny Słowackiemu, usiłował ująć znaczenie *Lilii Wenedy* na tle całej dramaturgii romantycznej, no i doszedł do wniosku, że tragedia Juliusza Słowackiego jest pozycją wyjątkową, bo choć nie jest „arcydziełem dramatu, jest wielkim arcydziełem poezji”<sup>24</sup>.

Rywalem zaś jej twórcy był jego przyjaciel, autor *Nie-Boskiej komedii* oraz *Irydiona*. Drugi z tych dramatów, w nauce światowej dotąd nie oceniony, sięga poziomu rzymskich tragedii Szekspira i temu, kto go kiedyś odkryje, przyniesie laury i... dolary. Czym zaś była i co mówiła o procesach społecznych, które nurtowały epokę romantyzmu, *Nie-Boska komedia*, świadczy fakt, iż padła ona ofiarą plagiatu; dokonał go ni mniej ni więcej tylko Edward Robert Bulwer-Lytton, syn

---

<sup>24</sup> I. Chrzanowski, *Studia i szkice. Rozbiory i krytyki*. T. 2. Kraków 1939, s. 93.

głośnego autora *Ostatnich dni Pompei* i sam pisarz niegdyś bardzo poczytny<sup>25</sup>.

Przechodząc od dramatu do eposu zatrzymać się trzeba przy *Panu Tadeuszu*, tłumaczonym dzisiaj na wszystkie niemal języki świata, i to nieraz występującym parokrotnie w tych samych językach. Swoiste znaczenie poematu Mickiewicza najpiękniej może wyraził znany estetyk niemiecki Johannes Volkelt, gdy pisał o „cudownie wspaniałej, wielokrotnie przypominającej Homera epopei Mickiewicza”<sup>26</sup>. Nieoczekiwane zaś potwierdzenie trafności uwag filozofa niemieckiego przynosi najnowszy, wysoce oryginalny przekład poematu Mickiewicza, sporządzony przez profesora uniwersytetu w Cambridge, Donalda Davie’ego. Uczony ten, spojrzawszy z lekceważeniem na prace swych poprzedników, zdecydował się ująć *Pana Tadeusza* w wierszu lirycznym i uznać go za plód własnej inwencji twórczej<sup>27</sup>. Bez względu na reakcje, które taka postawa tłumacza może wywoływać, uznać ją trzeba za dowód żywotności arcydzieła polskiego w naszych czasach.

Romantyzm polski wydał jednak nie tylko *Pana Tadeusza*, ale również i inną, imponującą, choć nie ukończoną próbę poematu epickiego, *Króla-Ducha* Słowackiego. Jest to swego rodzaju unikat, dzieło, które wedle zamierzeń autorskich miało w kilkudziesięciu pieśniach („rapso-dach”) przedstawić całość dziejów Polski, kierowanych przez trójcę duchów, wcielających się kolejno w postaci historycznych władców kraju. Gigantyczny ten pomysł autorowi udało się doprowadzić do rapso-du piątego, tragicznych przepraw Bolesława Śmiałego. Niezwykłość *Króla-Ducha*, ukazującego przeszłość zarówno w pełnych plastyki obrazach, jak w snach i wizjach przeplatanych roztrząsaniem filozoficznymi, polega na jego swoistej technice symbolistycznej, wymagającej od czytelnika specjalnego klucza, a więc znajomości mistycznego systemu Słowackiego. Dopiero opanowanie tego systemu, którego korzenie tkwią w platonizmie i gnozie aleksandryjskiej, w poglądach mistyków średniowiecznych i późniejszych, a sięgają również w dziedzinę nauk humanistycznych, jak historia i archeologia, oraz przyrodniczych, jak geologia i paleontologia, pozwala zrozumieć *Króla-Ducha*, ocenić konsekwentną rozbudowę systemu myśli autora i niezwykłą sugestywność jego arcyzmu. Z zachowaniem wszelkich proporcji powie-

---

<sup>25</sup> E. R. Bulwer-Lytton, *Orval or the Fool of Time*. 1869. Zob. S. Kozmian, „Orval”. *Angielska parafraza „Nie-Boskiej komedii”*. W: *Pisma wierszem i prozą*. T. 2. Poznań 1872, s. 235—256.

<sup>26</sup> Por. I. Chrzanowski, *Sądy estetyka niemieckiego o Mickiewiczu*. W: *Z epoki romantyzmu. Studia i szkice*. Kraków [1918], s. 281—294.

<sup>27</sup> Zob. jego szkic „*Fan Tadeusz*” in *English Verse*. W książce zbiorowej: *Mickiewicz in World Literature*. Berkeley 1956, s. 319—329.

dzieć można, iż jest on romantycznym odpowiednikiem *Boskiej komedii*. Skoro się zaś raz jeszcze wspomniało genialnego mistrza poezji średniowiecznej, dodać nie zawadzi, iż polska myśl romantyczna włączyła się do dantologii europejskiej, i to może nie dzięki rychło zapomnianym odczytom Kraszewskiego, ile za sprawą głośnej książki francuskiej, *Wieczory florenckie* Juliana Klaczki<sup>28</sup>.

Poemat, nad którym Słowacki trudził się do ostatnich godzin życia, stanowi najlepszą chyba, choć nie zamierzoną ilustrację uwag George Sand o biblijno-profetycznym charakterze literatury polskiej i o jej niedostępności dla czytelnika obcego. O danym jednak wypadku powiedzieć należy, iż jest on wyjątkiem, którego opanowanie wymaga pracy poznawczej takiej samej, jak przy lekturze dzieła Dantego czy utworów Williama Blake'a. Reszta zaś polskiej puścizny romantycznej nie nastęrcza czytelnikowi obcemu trudności większych aniżeli poznanie romantyzmu angielskiego lub niemieckiego. Jak zresztą wszelkie uogólnienia są tutaj niebezpieczne, dowodzą pewne fakty z dziejów sławy Mickiewicza, a więc pisarza, którego twórczość właśnie wywołała omawiany pogląd powieściopisarki francuskiej. *Konrada Wallenroda* z entuzjazmem przyjęli zarówno czytelnicy polscy, jak obcy, i poemat z miejsca znalazł chętnych tłumaczy. Co prawda, wolno wątpić, czy rozumieli go w całej pełni jedni i drudzy, ale wątpliwość ta nie zmienia faktu, iż problematyka ideowa „powieści litewskiej” nie odstraszała czytelnika niepolskiego. Dodać może warto, iż część przynajmniej tej problematyki wykazywała niezwykłą trwałość przez długie lat dziesiątki. Jeszcze bowiem u schyłku XIX w. na wstępie zbiorów i zbiorów bajek ludowych serbskich czy słowackich spotyka się urywek *Pieśni Wajdeloty* o „arce przymierza między dawnymi a nowymi laty”. A dalej, istnieje nowela Władimira Korolenki *Mróz*, znajdującego język polski i czytającego dzieła Mickiewicza w oryginale, która potwierdzałaby stanowisko George Sand. Dwaj Sybiracy, Polak i Rosjanin, zbliżają się i zaprzyjaźniają. Polak-ześlaniec urozmaica długie godziny podróży deklamowaniem *Improwizacji* z *Dziadów* i zachwyta nad Mickiewiczem; Rosjanin dzielić ich nie potrafi, nie może bowiem zrozumieć sensu poematu polskiego, choć „zaraża się” jakoś entuzjazmem przyjaciela<sup>29</sup>. Obojętna, czy narrator jest tu *porte-parole*'em autora, czy też Korolenko cytuje opinię zasłyszaną. O jej jednostronności świadczy jednak inny Rosjanin, rówieśnik nowelisty, Nikołaj Siemionow, wysoki dostojnik sądowy. W okolicznościach bardzo nie-

<sup>28</sup> J. Klaczko, *Causeries florentines*. Paris 1880. Przekład S. Tarnowskiego (1881) miał kilka wydań.

<sup>29</sup> В. Г. Короленко, *Повести и рассказы*. Т. 2. Москва 1960, s. 425 (rozdział 4 noweli *Mróz*).

zwykłych, bo podczas odwiedzin u młodzieńca skazanego na śmierć, zetknął się on z dziełami Mickiewicza i zmienił się w żarliwego miłośnika i znakomitego tłumacza naszego poety<sup>30</sup>.

Podobnie przedstawia się problem mesjanizmu polskiego, istnego kamienia obrazy dla ludzi, którzy zjawisko to znają z drugiej ręki, i to często niekoniecznie Polsce życzliwej. Pamiętam swą rozmowę z 1927 r. z Robertem Seaton-Watsonem, wybitnym politykiem, publicystą i historykiem angielskim. Tonem bardzo przyjacielskim ostrzegał mnie on, a był wicedyrektorem Instytutu Sławistycznego w Londynie, bym nie zabłądził na manowce mesjanizmu, i dziwił się, gdy go upewniałem, że mesjanizm nasz nie ma nic wspólnego z nacjonalizmem czy szowinizmem. Że, co więcej, odegrał on rolę bardzo doniosłą w walce narodów słowiańskich i niesłowiańskich z niewolą polityczną. Miałem na myśli podstawowy katechizm mesjanizmu polskiego, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, i znaczenie ich niezwykle w tym, co dzisiaj określamy jako walki wyzwolenicze XIX wieku. Z ich oddźwiękiem, bodaj czy nie najwcześniejszym, zetknął się — jak wspomniano — Mikołaj I przy czytaniu zeznań Tarasa Szewczenki. Za oddźwięk ich zaś ostatni — jeśli nie liczyć memoriału Josepha Conrada u schyłku pierwszej wojny światowej — uznać wypadnie przekład irlandzki z r. 1920, sporządzony jako narzędzie walki o odzyskanie niepodległości.

I dziwić się temu nie należy, broszura bowiem Mickiewicza kano nizowała hasło „za naszą wolność i waszą”, hasło wyrażające aspiracje rewolucyjne całej Europy romantycznej, hasło po Wiośnie Ludów zapomniane tam, gdzie ludy i narody starego kontynentu rozwijały się normalnie w ramach wolnego państwa. Pamiętano je natomiast wszędzie tam, gdzie ludy i narody nadal walczyć musiały o prawo do życia wolnego. Nie było rzeczą przypadku, iż zasadę romantyczną ujął i sformułował Mickiewicz; głosiła ją przecież cała twórczość romantyków polskich, w literaturze tej otrzymała ona wyraz najdoskonalszy.

Gdy tedy dawniej problemy i zjawiska polityczne stanowiły niemal zawsze abstrakcyjne tematy traktatów i mów, pod piórem romantyków wystąpiły one jako „pacierz, co płacze, i piorun, co błyska”, jako pełne niezwyklej wymowy artystycznej motywy i wątki artystyczne. Sprawy polityczne, roztrząsane w debatach gabinetowych i parlamentarnych lub w artykułach dziennikarskich, zmieniły się u naszych romantyków w integralny składnik żywotów ludzkich, i to żywotów nieraz bohater skich. I na tym fakcie polega może najistotniejszy i najbardziej swoisty wkład romantyzmu polskiego do nowoczesnej literatury światowej.

<sup>30</sup> С. Ф. Либрович, *На книжном посту*. Петроград—Москва [1916], s. 49—57. — G. Struve, *Mickiewicz in Russian Translations*. W książce zbiorowej: *Mickiewicz in World Literature*, s. 116—119.