

Edmund Jankowski

Orzeszkowa na napoleońskim trakcie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/3, 47-81

1973

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Poeta francuski wyrażał tu myśli bliskie estetyce Burke'a, który twierdził, iż jednym z atrybutów wzniosłości jest właśnie nieskończoność, a poczucie nieskończoności dawał ogród „krajobrazowy” ze zręcznie zamaskowanymi granicami, podobnie jak dawała je również wyniosła katedra gotycka. Swobodnie ukształtowany ogród radziła Czartoryska przystrajając z umiarem „monumentami, które winny być skutkiem czułości lub dowcipu”; zaliczała do nich m. in. ruiny, wieżę gotycką, baszty zamku starożytnego. Traktowała je przede wszystkim jako pamiątki przeszłości, „które czasem miłe są oczom i sercu” i dzięki którym „czasem umysł śledzi dawne krajowe dzieje, czasem zanurza się w słodkim dumaniu”⁵⁴. Właśnie owo poświęcenie budynków w ogrodach Puław „dawnym krajowym dziejom”, a także pamiątkom szeroko pojętej przeszłości europejskiej — składa się na szczególną atmosferę siedziby Czartoryskich.

Księżna Izabela przydała tendencjom „gotycyzującym” zabarwienie patriotyczne, łącząc nurt zachodni z potrzebami i tendencjami rodzinnymi. Dom Gotyki w Puławach, wzniesiony w r. 1809, nie stanowił już tylko modnej ozdoby ogrodowej:

dokonywała się [w nim] rehabilitacja świata feudalnego rycerstwa poprzez ukazanie jego stron pozytywnych: odwagi, honoru, poświęcenia. Muzealna tematyka Domu Gotyckiego w sposób zdumiewający zgodna była, a nawet antycypowała tematykę podejmowaną przez romantycznych pisarzy: dzieje tragicznych par kochanków — Cyda i Chimeny, Abelarda i Heloizy, Petrarki i Laury, Romea i Julii [...]. Puławy rozkrzewiły kult takich osób, jak Wilhelm Tell, Joanna d'Arc, hrabiowie Egmont i Horn, Tippto Sahib i Jerzy Waszyngton. A jednak przykłady te miały wspólną płaszczyznę odniesienia: dzieje Polski w walce o własną niepodległość. To był właśnie naczelnym motywem spajający obie części puławskiego muzeum, Świątynię Sybilli z Domem Gotyckim, w jednolitą całość⁵⁵.

W muzeum puławskim widoczne są cechy typowe dla muzeum romantycznego — przewaga czynników emocjonalnych nad intelektualnymi, patriotyzm bliski egzaltacji, kult bohaterów zaangażowanych w walce o wolność, a także przewaga motywów średniowiecznych, orientalnych i egzotycznych.

W Puławach umiano przyjąć i przetworzyć na własną modłę różne obce pomysły i wzory, zarówno doświadczenia na polu muzealnym rewolucyjnej Francji, jak i oszajniczne egzaltacje będące reminiscencją podróży po Szkocji⁵⁶.

w r. 1783, a później w 1799, kiedy to poeta francuski zwrócił się do niej z prośbą o pomoc w znalezieniu subskrybentów na nowe wydanie *Ogrodów*. Czartoryska posłała mu wtedy opis Puław, który wszedł do nowej edycji poematu. Zob. A. Załuska, *Poezja opisowa Delille'a w Polsce*. Kraków 1934, s. 27—29.

⁵⁴ I. C [zartoryska], *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów*. Wrocław 1805, s. 41, 42, 47, 51.

⁵⁵ Z. Zygulski (jr), *Nurt romantyczny w muzealnictwie polskim*. W zbiorze: *Romantyzm*, s. 48—49.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 46.

Istotnie, elegijny i emocjonalny klimat poezji Macphersona-Osjana bliski był atmosferze Puław z ich sentymentalizmem oraz kultem przeszłości narodowej i jej ideałów rycerskich; Osjana tłumaczył nadworny poeta Puław, Franciszek Książnin, w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku. Z inispiracji osjanicznych powstały pierwsze dумы Niemcewicza, pisarza również związanego w czasie ich powstawania (lata osiemdziesiąte) z dworem w Puławach. Cały zresztą styl życia, sceneria i typ literatury propagandowej w tym ośrodku stanowiły połączenie kultu tradycji własnej, odwoływania się do wzorców i postaw staropolskich — z inspiracjami sentymentalizmu i rodzącego się historyzmu europejskiego. Inspiracje te łączyły się z modą „gotycką”, ale nosiły często charakter poważniejszy, zmierzający do uwydatnienia narodowej i patriotycznej ideologii ośrodka puławskiego.

Prócz wszakże układania elementów „gotyckich” w kontekst patriotyczny i reaktywizacji średniowiecza pod kątem potrzeb narodowych czy rodowych istniały w Puławach próby zastosowania innych wersji gotycyzmu, noszących charakter bardziej kosmopolityczny i zabawowy, wiążących się chyba ściślej z francuskim „*genre troubadour*”. Próby te realizowane były w rozrywkach i fetach organizowanych na terenie Puław; ich opis oraz związki owych sentymentalnych i malowniczych obyczajów „rycerskich” na dworze Czartoryskich z modą zachodnią wymagają osobnego i dokładniejszego omówienia⁵⁷.

Księżna Izabela w malowniczym krajobrazie, a przede wszystkim w starych „rozwalinach” widziała pamiątki przeszłości, ale również — jak pisała w swej rozprawce o ogrodach — miejsce „słodkiego dumania”, a więc scenerię sprzyjającą lirycznej refleksji. Takie właśnie spojrzenie estetyzujące i nieużyteczne spotykamy już znacznie wcześniej w poglądach estetycznych oraz w praktyce literackiej Karpińskiego, poety związanego w czasie pisania swej rozprawki *O wymowie w prozie albo w wierszu* z klimatem środowiska Czartoryskich. Dla „kochanka Justyny” nieodzowny atrybut poety stanowiło „serce do czułości [...] skłonne” i właśnie ono otwierało poecie „widowisko natury”:

Dla niego uśmiecha się przyjemna łąka, niedostępne zasepiły się skały,
w gruzach niedobyte kiedy zamki dawnej swojej siły i piękności płaczą⁵⁸.

Podobny typ refleksji spotykamy w wierszu Karpińskiego *Na Wokluz, wody i dom gocki pod Białymstokiem*:

⁵⁷ Gotycyzmowi w Puławach poświęcony będzie jeden z rozdziałów rozprawy o twórczości księżny Marii Wirtemberskiej, przygotowywanej przez Alinę Aleksandrowicz.

⁵⁸ F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo w wierszu*. W: *Zabawki wierszem i prozą*. T. 2. Warszawa 1790, s. 21—22.

Nad brzegiem góry siedzi dom samotny;
 Co dawne Goty piękniejszego miały,
 Jak przed lat tysięcy budował wiek zwrotny,
 Okna, drzwi, ściany i skład domu cały;
 Wszystko to ręka widoma zebrała,
 Nowej robocie starą duszę wlała.

„Domowi gockiemu” malowniczości przydawał wodospad, a miejsce to stanowiło tło dla melancholijnej zadumy, dekorację ewokującą uczucia gorzkie:

Tam za mną chodzi nadzieja troskliwa,
 Posępny smutek, żal nieutulony.
 Nad tym strumieniem najmilej mi siadać,
 Ilekroć chciałem z sercem moim gadać⁵⁹.

Ten nurt gotycyzmu estetyzującego i sentymentalnego przejawia się później w scenerii niektórych naszych powieści pseudohistorycznych i czułych. Nie stanowi on wszakże jakiejś szczególnej cechy polskiej — analogiczne zjawisko istniało i na Zachodzie, co nie oznacza, że Karpiński się na kimś lub na czymś wzorował. Moda na pewien typ mrocznego krajobrazu ozdobionego ruiną zamkową stawała się w Europie zjawiskiem powszechnym i dość powszechnie stanowił on tło dla przeżyć melancholijnych, nierzadko stawał się niemyym świadkiem żalu i rozpacz.

Do ewokowania nastroju melancholii niemało przyczyniły się też inspiracje osjaniczne. Adam Jerzy Czartoryski napisał w r. 1795 *Barda polskiego*, w którym nietrudno doszukać się pewnych reminiscencji osjanicznych, panna Cecylia Dembowska wykonała w r. 1803 cztery ilustracje, które ozdobiły rękopis poematu. Na jednej z nich „u stóp ruin błędzą bard z młodzieńcem w antyczno-barbarzyńskich kostiumach”⁶⁰. „Gotyckość” i „osjanizm” połączyły się z wątkami patriotycznymi. Elementy „gotyckie” weszły również do wykonanych przez damy polskie ilustracji *Śpiewów historycznych* Niemcewicza (1816). W ikonografii tej, jak pisze Mieczysław Porębski, pseudohistoryczna malowniczość modnego wówczas „*genre troubadour*” połączyła się z uformowanymi przez epokę sentymentalizmu uczuciowymi dyspozycjami autorek. Ilustracje wspierały tu wyraźnie sentymentalną naukę historii ojczystej. Wątki patriotyczne i rycerskie znalazły również odbicie w rysunkach i obrazach Smuglewicza, w których zgodnie z ówczesną modą pojawiły się elementy „gotycyzmu-

⁵⁹ F. Karpiński, *Dziela*. T. 1. Warszawa 1806, s. 186—187. Wiersz ten, zdaniem R. Sobola (*Ze studiów nad Karpińskim*. I. Wrocław 1967, s. 76) powstał, podobnie jak i inne „białostockie” wiersze poety, między drugą połową r. 1785 a rokiem 1804.

⁶⁰ M. Porębski, *Malowane dzieje*. Warszawa 1961, s. 45—46.

jące”⁶¹. Głównym wszakże celem owej wspomnianej tu ikonografii historycznej było „ocalenie od zapomnienia”. Podobny cel przyświecał dwudziestu rycinom Zygmunta Vogla wydanym w r. 1806 pt. *Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych, jako to zwalisk, zamków, świątyń, nagrobków, starożytnych budowli i miejsc pamiętnych w Polsce*, dedykowanym przez artystę Warszawskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk⁶². Wśród krajobrazów z ruinami, zamkami, wizerunkami nagrobków — a więc obiektami wskrzeszającymi przeszłość w klimacie nastrojowej melancholii, pojawiają się ryciny z budowlami gotyckimi i neogotyckimi lub ich fragmentami⁶³, co wskazuje na dokonującą się powoli rewizję poglądów niechętnych sztuce gotyku. *Zbiór* Vogla zapowiadał rozpowszechnienie się neogotyku, które nastąpiło w kilkanaście lat później, gdy gotyk traktować zaczęto nie tylko jako styl „malowniczy”, ale również jako styl coraz bardziej cenionego średniowiecza, styl, w którym zostało wzniesionych wiele dawnych budynków polskich⁶⁴.

Co prawda, początkową rehabilitację sztuki gotyku, przejawiającą się głównie, choć nie jedynie, w mniejszych formach architektonicznych, wyraźnie zainspirowała moda zachodnia, a neogotycki polski końca XVIII i początku XIX w. nie czerpał z doświadczeń architektury rodzimej. Nie negując tego stwierdzenia sformułowanego przez znawcę przedmiotu⁶⁵, można wszakże zauważyć, iż chociaż nie czerpano z tradycji lokalnej, to tradycja ta przy końcu w. XVIII nie była na ogół gotykowi niechętna. Dezaprobata stylu gotyckiego, którą spotykamy u autorów podręczników architektury aż po *Sztukę budowniczą [...] Józefa Rogalińskiego* z r. 1775, wynikała nie tyle z niechęci do form gotyckich, co z trudności ujęcia ich w ramy pewnego systemu pojęć i definicji. Natomiast podziw dla zabytków architektury gotyckiej nie był rzadkością u nas ani w XVII, ani w XVIII wieku⁶⁶. Książę Biskup Warmiński wypowiedział się na ten temat lapidarnie i jeszcze bez szczególnego entuzjazmu, pisząc: „Po Konstantynie Wielkim stawiane gmachy, które pospolicie gotyckimi zowią,

⁶¹ *Ibidem*, s. 61—63, 49—53.

⁶² Zob. B a n a c h, *op. cit.*

⁶³ Są to: nagrobek Kazimierza Wielkiego z w. XIV, kościół Św. Anny w Wilnie z pierwszej połowy w. XVI, katedra w Tarnowie z w. XV, Domek Gotycki w Arkadii, galeria gotycka w Wilanowie. Zob. B a n a c h, *op. cit.*, s. 130.

⁶⁴ B a n a c h (*op. cit.*, s. 146) zwraca uwagę, że spór o zamek między Horeszkami a Soplicami został wywołany „odżyciem zainteresowań dla gotyku”: „Lecz hrabia [...] / Przyjechawszy z wojażu upodobał mury, / Tłumacząc, że gotyckiej są architektury; / Choć sędzia z dokumentów przekonywał o tem, / Że architekt był majstrem z Wilna, nie zaś Gotem”.

⁶⁵ Zob. omówienie pierwszej fazy nurtu neogotyckiego w architekturze polskiej lat 1764—1812: J a r o s z e w s k i, *op. cit.*, rozdz. *Nurt neogotycki*.

⁶⁶ Cz. K r a s s o w s k i (*Architektura romantyczna*. W zbiorze: *Romantyzm*, s. 304—305) podaje liczne, datujące się od w. XVI wypowiedzi o gotyku.

z trwałości tylko i śmiałego stawiania zaszczyt mają”⁶⁷. O kościołach gotyckich wzmiankowali natomiast z aprobatą — by ograniczyć się tylko do kilku przykładów z drugiej połowy stulecia — Grzegorz Piramowicz dostrzegający piękno katedry wawelskiej, Jan Ossoliński zachwycający się katedrą w Strassburgu (1779), Stanisław Staszic określający krakowski kościół NMP jako „piękny gmach gotycki” (1790). Poważniejsze zainteresowanie tym stylem można również dojrzeć u Czartoryskiej (Dom Gotycki nie pełnił tylko funkcji bibelotu architektonicznego), a w większej jeszcze mierze w przebudowie pałacu księcia Stanisława Poniatowskiego w Korsuniu na Ukrainie w latach osiemdziesiątych, przeróbce fasady zamku w Łańcucie w r. 1807 czy w odbudowie pałacyku w Radziejowicach (odrestaurowanie dawnej siedziby Radziejowskich pojmowano ówczesnie jako ochronę historycznej pamiątki)⁶⁸.

Oczywiście, iż w poglądach na sztukę gotyku istniały u nas, podobnie jak na Zachodzie, liczne ambiwalencje zdradzające wyraźnie istnienie oboczności gustów, a może brak zdecydowania czy też objawy hołdowania nowej modzie wbrew własnym klasycystycznym upodobaniom. Takie podejście do gotyku widoczne jest np. u Stanisława Kostki Potockiego, i to zarówno w utworach literackich, wypowiedziach z dziedziny estetyki, jak i w neogotyckich realizacjach architektonicznych ozdabiających rezydencję w Wilanowie. Dla Potockiego jako dla oświeceniowego racjonalisty epitet „gotycki” był jeszcze w r. 1816 synonimem barbarzyństwa, zacofania i ciemnoty, podobnie jak w r. 1770 dla księdza Albertrandiego, który wraz z gronem współpracowników, wspomagany autorytetem królewskim pragnął przegnać z Polski „gotycką”, tj. saską ciemnotę⁶⁹. Sam styl gotycki natomiast

fascynował go [tj. Potockiego] pod względem techniki i formy, a jednocześnie odpychał jako przeciwieństwo sztuki antycznej Grecji, dawał mu okazję do eksperymentów architektonicznych, a zarazem nasuwał skojarzenia z barbarzyńskim średniowieczem⁷⁰.

⁶⁷ I. Krasicki, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*. T. 1. Warszawa 1781, s. v. „Architektura”.

⁶⁸ Jaroszewski, *op. cit.*, s. 174—177, 188—196.

⁶⁹ W *Świstku krytycznym* pisze S. K. Potocki („Pamiętnik Warszawski” 1816, t. 5, s. 221): „gotycki, jak widzę również, jest sposób myślenia, jak pisania twego”. W innym miejscu stwierdza, że pisarze stanisławowscy oczyścili język z „łacińsko-gotyckich konceptów” (s. 376). J. Albertrandi w *Przedmowie* do „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych” (t. 1, cz. 1) pisał: „gotycka dzikość nie wiem, jaką fatalnością po wiekach szczęśliwych [...] przywrócona [...]”, mając tu na myśli ciemnotę i zacofanie czasów saskich. Wydaje się, że dokładniejsze przebadanie terminów „gocki” i „gotycki” oraz ich odcieni znaczeniowych w w. XVIII i na początku XIX stanowiłoby ciekawy przyczynek do dziejów ówczesnych poglądów estetycznych.

⁷⁰ Jaroszewski, *op. cit.*, s. 179—182. W roku 1779 gotyk był dla Potockiego stylem obcym, ale już w listach do żony z lat osiemdziesiątych nastąpiła zmiana

Niejednoznaczny i skomplikowany stosunek do gotyku uwidoczni się w pismach Sebastiana Sierakowskiego, ale i on, choć przeciwny był modnemu gustowi gotyckiemu, nie potępił „ani form gotyckich, ani określonych budowli”, twierdząc, że „kościół gotycki z wielu miar, ile wewnątrz przewyższają kościoły struktury teraźniejszej.” Podał też za Laugierem przyrodniczą interpretację gotyku, dostrzegając w tym stylu „przyjemne naśladowanie natury”, a więc ten aspekt, który stał się na Zachodzie ważną rekomendacją dla stylu ongiś pogardzanego⁷¹.

Tak więc przede wszystkim wzory obce, ale chyba i w pewnym stopniu tradycja polska, która nie była gotykowi wroga, oraz zrodzony z zagrożenia, a potem utraty niepodległości kult pamiętek narodowych przyczyniły się do zainteresowania sztuką przeszłości. Zwrot do czasów minionych zamykają się również w literaturze, ale — przeciwnie niż na Zachodzie nie będzie on na ogół nosił charakteru sensacyjno-zabawowego. Cudowność i niesamowitość towarzyszące wizji szeroko pojętego średnio-wiecza w powieści i dramie „gotyckiej” czy balladach grozy będą w Polsce na ogół obcej proveniencji, w oryginalnej twórczości natomiast będziemy mogli mówić jedynie o pewnych elementach „gotyckości”, które dołączają się do poważniejszego, a jednocześnie emocjonalnego widzenia minionych stuleci.

4

Gotycyzm w powieści dociera do Polski dzięki importowi książek oraz zagranicznym kontaktom i wożaczom. Można przypuszczać, sądząc chociażby z rzekomo oryginalnej twórczości Mostowskiej, że nasze towarzystwo wyższe i modne obznajomione było dobrze z ówczesną angielską powieścią „gotycką” w przekładach francuskich, z „czarną” i pseudohistoryczną powieścią rozwijającą się we Francji, a także, choć może w nieco mniejszym stopniu, z utworami niemieckimi. Znajomość ta rozszerzy się dzięki przekładom, ale będą to na ogół tłumaczenia utworów bądź drugorzędnych, bądź też bliższych tendencjom francuskiej powieści feudalno-rycerskiej czy też reprezentatywnych dla europejskiej powieści sensacyjnej lub zbójckiej. Nie przełożono w Polsce ani *Zamku Otranto*

upodobań. Również pozytywnie ocenił Potocki gotyk w tomie 3 *Sztuki u dawnych* (Warszawa 1815), choć nie stawiał go bynajmniej jako wzoru do naśladowania. W *Podróży do Ciemnogrodu* (1820) z kolei — ciemnogrodzki zamek określił następująco (cyt. za: „*Podróż do Ciemnogrodu*” i „*Świstek krytyczny*”. Wybór. Opracował E. Kipa. Wrocław 1955, s. 199. BN I 154): „wszystko to z gotycka orientalne było i nic nie miało regularnego”.

⁷¹ S. Sierakowski, *Architektura obejmująca wszelki gatunek murywania i budowania*. T. 1. Kraków 1812. Cyt. za: Jaroszewski, *op. cit.*, s. 182—185.

Walpole'a, ani *Mnicha* Lewisa, a z powieści pani Radcliffe jedynie *Puszczę, czyli Opactwo St. Clair*, zresztą dopiero w 1829 roku⁷². Przekład ukazał się w chwili, gdy moda „gotycka” już przemijała, a jeśli objawiła się jeszcze w Polsce, to już łącznie z inspiracjami czerpanymi z powieści Waltera Scotta i z francuskiej powieści frenetycznej, jak w przypadku młodego Krasińskiego.

Natomiast pewne przejawy gotycyzmu dotarły do czytelnika polskiego dość wcześnie, i to w tłumaczonych na łamach „Monitora” w r. 1775 listach-nowelach czy listach poetycko-filozoficznych pani Elizabeth Rowe, pisarki i poetki angielskiej pierwszej połowy w. XVIII, popularnej na Kontynencie. Prócz scenerii i wątków bliskich późniejszej „poezji grobów”, a także powieści „czulej”, autorka angielska wprowadziła do jednej ze swych nowel ducha. Służył on tu co prawda przede wszystkim celom moralizatorskim, zaś samo jego pojawienie się przywodziło na myśl zjawy Szekspirowskie, nie umniejsza to jednak znaczenia tego krótkiego utworu fabularnego, który po raz pierwszy wprowadził do literatury polskiej pewne atrybuty późniejszego romansu grozy⁷³. Natomiast tłumaczeniem już z powieści typowo „gotyckiej” — pomijając tu adaptacje czy naśladowania Mostowskiej — jest krótki romans pt. *Blaganie. Scena z szwedzkich wieków* zamieszczony w cz. 5 „Zbioru Pism Ciekawych [...]” z roku 1795⁷⁴. Rzecz przełożono najprawdopodobniej z niemieckiego, na co wskazują nazwiska i miejsce akcji. Nie posiada ona żadnej wartości literackiej, przedstawia jednak po raz pierwszy w języku polskim — choć w sposób naiwny i nieudolny — sporo typowych wątków i akcesoriów „gotyckich”: pojawienie się ducha, motyw zemsty, morderstwo, wyprawę do Ziemi Świętej, jaskinię pustelnika itp. Nieomal w tym samym czasie, bo w r. 1796, ukazał się romans pasterski J. P. C. Floriana, przełożony przez Jana Nowickiego: *Estella. Miłostki pasterskie z dzieł francuskich [...]*. Weszły tu z kolei sceny typowe dla „genre troubadour”. Akcja toczyła się w w. XII, a pasterza Nemoryna wziął pod opiekę Gaston de la Foix, dzielny obrońca Francji walczący z Maurami. Daje

⁷² Jest to polska wersja *The Romance of the Forest* sporządzona za pośrednictwem francuskiego tłumaczenia *La Forêt ou l'Abbaye de Saint-Clair* (1794). Natomiast przełożony przez S. Żugarzewskiego *Pustelnik tajemnego grobowca* (Wilno 1830) i przez A. Radoszkowskiego *Pustelnik czarnego grobowca* (Warszawa 1835) nie są pióra pani Radcliffe. Zob. Sinko, wstęp do: Lewis, *op. cit.*, s. LXVIII.

⁷³ Przekłady w „Monitorze” pochodziły z *Letters Moral and Entertaining* (1729—1733) i dokonane zostały, za pośrednictwem tekstu francuskiego, przez J. N. Kossakowskiego. Zob. E. Aleksandrowska, *Prekursorka europejskiego preromantyzmu na łamach monitorowych. Z warsztatu bibliografa „Monitora”*. (5). „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4 (w druku).

⁷⁴ Tytułu oryginału, autora oraz tłumacza nie udało mi się ustalić. „Zbiór Pism Ciekawych Służących do Poznania Różnych Narodów i Krajów [...]” wychodził we Lwowie, w drukarni J. Pillera.

to Florianowi okazję, by przenieść akcję powieści do obozu wojskowego oraz by opisać zabawy i turnieje rycerskie.

W pierwszych dekadach w. XIX przekłady utworów z pogranicza romansu grozy są coraz liczniejsze. Nie wydaje się wszakże, by warto było wymieniać większą ilość tytułów i streszczać niektóre pozycje o nikle zarysowanym tle historycznym i sentymentalno-sensacyjnych wątkach, zawierające scenerię i niektóre chwytły gotycyzmu czy trubaduryzmu⁷⁵. Za pożyczenia „gotyckie” widoczne są w niektórych tłumaczonych powieściach pani de Genlis, jak np. w *Historii księżny de Cerifalco, czyli dziećmięcioletnim jej uwięzieniu w lochu podziemnym* [...] (Kraków 1821) lub w *Obleżeniu Roszeli* (Kraków 1815). Najbardziej wszelako „gotycka” powieść tej autorki francuskiej, *Alphonsine ou la Tendresse maternelle* (1806), jak i reprezentatywny dla „genre troubadour” romans *Les Chevaliers du Cygne* (1795) nie zostały przełożone na język polski — tłumacze wybierali utwory historyczne pani de Genlis, choć był to historyzm jeszcze naiwny i wywodzący się z dawnych wzorów romansu pseudohistorycznego⁷⁶.

Przekładano również sporo powieści „feudalno-rycerskich”, które zapoznawały czytelników polskich z sielskimi lub groźnymi wizjami średniowiecza europejskiego. Do kręgu wyidealizowanego widzenia przeszłości należy np. *Bliomberys* pióra Floriana, słaby i sentymentalny utwór fabularny oparty na pewnej znajomości cyklu arturiańskiego, zaś do posępniejszej odmiany — przełożony prawdopodobnie z niemieckiego *Ezzelin, Żelazne Ramię*⁷⁷. Wydarzenia historyczne służyły najczęściej za nikle zarysowane tło romansowych i sensacyjnych przeżyć bohaterów. Zostawmy więc na uboczu wszystkie *Idy*, *Matyldy*, *Emmy*, *Karoliny* i *Teodory*, których dzieje wyciskały łzy i wzbudzały zaciekawienie cztelniczek pochłaniających owe romanse zarówno w oryginałach jak i coraz liczniejszych tłumaczeniach. Zaświadcza o tym fragment listu Klementyny z Tańskich Hoffmanowej:

Co ja tych romansów naczytałam, to gdybym chciała tytuły wyliczyć, zapisałabym z pół arkusza, wszystkie pani de Genlis, pani Cottin, pani Montolieu, Riccoboni, Souza, Radcliffe, Reginy Roche, Lafontena, zgoła jakie tylko były i wychodziły wówczas⁷⁸.

⁷⁵ O kontaminacji powieści „bandyckiej” z powieścią „gotycką” i romansem feudalno-rycerskim wspomina H. Stankowska (*Początki powieści historycznej w Polsce*. Opole 1965, s. 23).

⁷⁶ Zob. A. Nikliborc, *L'Oeuvre de Mme de Genlis*. Wrocław 1969, s. 107—140.

⁷⁷ *Bliomberys. Powieść francuska: W: Powieści Floriana*. Z francuskiego. T. 1. Warszawa 1816. — *Ezzelin, Żelazne Ramię. Powieść historyczna*. Warszawa 1804. „Wybór Powieści Moralnych i Romansów”. T. 10.

⁷⁸ Fragment listu do K. Lewockiej, cyt. za: Stankowska, *op. cit.*, s. 26.

Nieco bliższy powieściom „gotyckim”, zwłaszcza w ich sentymentalnej odmianie, był romans sensacyjny — jego melodramatyczne wątki i sceneria przywoływały na myśl utwory pani Radcliffe, jak np. w powieści V. d' Arlincourta *Samotnik*, która ukazała się w r. 1821 w przekładzie F. S. Dmochowskiego. Do przejawów gotycyzmu zaliczyć można również tzw. powieści zbójckie, jak np. słynny *Rinaldo Rinaldini* Ch. A. Vulpiusa, przełożony w r. 1814 przez Brunona Kicińskiego, lub *Zbójca w Wenecji, czyli Okropny Abellino* pióra Zschokkego, którego tłumaczenie ukazało się w Wilnie w 1827 roku⁷⁹.

Abellino znany był u nas zresztą już wcześniej; Zschokke przerobił swą powieść na dramę, którą grywano w całych Niemczech, a w tłumaczeniach w całej Europie. Bogusławski, prowadząc we Lwowie teatr wraz z przedsiębiorcą niemieckim Franciszkiem Bullą w latach 1795—1796, dał na otwarcie sceny lwowskiej „najnowszą niemiecką dramę” — właśnie *Abellina*⁸⁰. *Abellino, bandyt wenecki* utrzymywał się później w repertuarze teatru warszawskiego przez długi czas; pojawiał się na scenie w okresie 1800—1814. Nie zaszkodziły mu nawet głosy krytyczne. Recenzent omawiający sztukę w „Pamiętniku Warszawskim” (1809, nr 9) określił ją jako „płód dziwactwa i niesklejności”, pisząc też:

Ow bandyt pistoletem bez trudności odstrasza [...], nikt go poznać nie może dla jednego plastru na oku i przyprawionego nosa. Ale też za to — jak patetyczna scena z trupią głową [...].

Jednakże widzowie gustowali w tego rodzaju scenach. Dramy zbójckie, rycerskie czy dramy grozy, z mniej lub bardziej wyraźnie zarysowanym tłem historycznym, reperowały kasę teatralną, dostarczały rozrywki i wprowadzały do Polski elementy modnego gotycyzmu. Podobnie jak w powieści — także i w dramie pochodził on z importu, na co wskazuje repertuar sceny narodowej prowadzonej przez Bogusławskiego, a od r. 1814 przez Ludwika Osińskiego⁸¹. Dodajmy, że sceny prowincjonalne

⁷⁹ *Abellina* niesłusznie przypisano M. G. Lewisowi. Czyni tak Stankowska za Estreicherem (II, 592), a także za kartą tytułową powieści. *Aböllino, der grosse Bandit* pióra H. Zschokkego ukazał się w r. 1804 w przekładzie angielskim Lewisa jako *The Bravo of Venice. A Romance*. Powieść była znana w całej Europie i być może przypisano ją później nie autorowi właściwemu, ale tłumaczowi — sławnemu twórcy *Mnicha*. Karta tytułowa przekładu polskiego informuje, iż rzecz została wybrana z dzieł Lewisa, można więc wysunąć tu przypuszczenie, iż tłumaczono ją z angielskiego.

⁸⁰ Zob. J. Kleiner, *Lewis i jego „Tales of Wonder” jako źródło ballad Niemcewicza*. W: *Studia z zakresu literatury i filozofii*. Warszawa 1925, s. 55.

⁸¹ Zob. *Repertuar teatru w latach 1799—1807 oraz Roczniki Teatru Narodowego z lat 1808—1814*. W: *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814*. Opracował E. Szwanowski. T. 1. Wrocław 1954. — B. Korzeniewski, „Drama”

de wszystkim powieść filozoficzna ⁹⁵, która zresztą może stanowić dowód na atrakcyjność rekwizytów „gotyckich” również w literaturze noszącej tylko pozornie charakter zabawowy.

Związki z gotyccyzmem grozy oraz jego późniejszą kontynuacją francuską, która przybrała postać powieści frenetycznej, dostrzec można też w młodocianej twórczości Krasińskiego. Omówiła ją wraz z jej rodowodem literackim Maria Janion. W pierwszych próbach powieściowych Krasińskiego dostrzega ona „swoisty melanz różnorodnych tradycji” — wspomnianego już gotyccyzmu proveniencji angielskiej, romantycznej frenezji francuskiej, walterskotyzmu, bajronizmu, a również inspiracji powieści czułych ⁹⁶. Na młodzieńczym gotyccyzmie Krasińskiego kończą się chyba bezpośrednio związki romansu grozy z powieścią polską. Nie przyczyniły się one do powstania rzeczy wybitniejszych, ale zważmy, że poza kilkoma klasykami gatunku, w którym celowali Anglicy, większość europejskich romansów „gotyckich” stanowiła przykład pogoni za jaskrawymi i brutalnymi efektami czy z kolei zbiór sensacyjnych wątków — równie nieprawdopodobnych jak nieprawdopodobne było średniowiecze, w których się rozgrywały.

Moda na ruiny i budowie neogotyckie, która zmanifestowała się w naszych ogrodach, zainteresowanie „zwaliskami” jako pamiątkami przeszłości lub po prostu jako malowniczymi dekoracjami musiały znaleźć odbicie w ówczesnej literaturze. Wrażliwsza na scenerię „gotycką” okazała się poezja, ale i powieściowi kochankowie przeżywali zapąły miłosne wśród baszt i sklepień zamkowych, jak np. bohaterowie utworu Jana Rostworowskiego — *Zamek w Czorsztynie, czyli Kazimierz i Bronisława* (1818). Dekoracje bliskie gotyccyzmowi pełniły również funkcję tła w najwybitniejszych polskich powieściach sentymentalnych: *Julii i Adolfa* Ludwika Kropińskiego (1812) i *Nierozsądnych ślubach* Feliksa Bernatowicza (1820).

Romans sentymentalny, będący z reguły relacją o miłosnym nieszczęściu, musiał uprzywilejować krajobrazy o określonej semantyce emocjonalnej: noc, księżyc, pustka, wicher [...]. Autorzy wiedzą już, że skała, naga skała, jest tym szczególnie pejzażu, który wnosi określone treści emocjonalne ⁹⁷.

Dodajmy, że wnoszą je również ruiny zamkowe opisane w końcowych słowach romansu Kropińskiego; symbolizują one przemijalność wszelkich dzieł ludzkich i spraw światowych, a przeciwstawia im Kropiń-

⁹⁵ L. Kukulski, *Postłowie w: J. Potocki, Rękopis znaleziony w Saragossie*. Warszawa 1965. Zdaniem Kukulskiego *Rękopis* stanowi utrzymaną w formie beletrystycznej dyskusję z *Génie du Christianisme* Chateaubrianda, którego Potocki poznał w Rzymie.

⁹⁶ Zob. Janion, *op. cit.*, s. 54, 61—74.

⁹⁷ A. Witkowska, wstęp w: *Polski romans sentymentalny. L. Kropiński, „Julia i Adolf”. F. Bernatowicz, „Nierozsądne śluby”*. Wrocław 1971, s. LIII. BN I 206.

ski tkwiąca w sercach wszystkich ludzi czułych pamięć o tragicznej miłości kochanków. To melancholijne i sentymentalne spojrzenie na „rozwaliny” zamkowe jest zresztą typowe dla europejskich wątków emocjonalnych, które spotykamy w ówczesnych powieściach, poematach opisowych, liryce. Nie jest ono wszakże charakterystyczne dla szczególnej odmiany gotycyzmu polskiego — o czym za chwilę.

W przeciwieństwie do powieści „gotyckiej”, która — jakkolwiek mało samodzielna i powstała na styku różnych impulsów i tradycji obcych — przecież w Polsce istniała, nie rozwinęła się u nas oryginalna drama „gotycka”; mianem tym objęłam zarówno dramy grozy jak i sztuki rycerskie i zbójckie. Grana w r. 1824 *Matka rodu Dobratyńskich*, którą Korzeniewski⁹⁸ zalicza do dram grozy, była spolszczoną i sparafrazowaną przez Stanisława Starzeńskiego sztuką Franza Grillparzera *Die Ahnfrau*. Rzekome duchy występowały również w r. 1819 na scenie teatru krakowskiego w przeróbce powieści Mostowskiej — *Kobiety, czyli Strach w Zameczku*⁹⁹.

Kształtująca się na przełomie wieków tragedia polska, której głównym celem była gloryfikacja przeszłości narodowej, szukała co prawda tematów w dawnych rodzimych legendach i historii polskiej, często także w średniowieczu — ulubionej epoce „gotycystów”. W niektórych dramatach pojawiły się więc elementy charakterystyczne dla dram rycerskich czy nawet dram grozy, ale pochodzić mogły również ze sztuk Szekspira, a przede wszystkim z bogatego zespołu wątków i obrazów popularnych w całej ówczesnej literaturze pięknej. Niemcewicz we *Władysławie pod Warną*, ogłoszonym drukiem w r. 1803, a wystawionym w r. 1807, nie pogardził silnymi efektami: „grzmotem przeraźliwym” i „piorunem uderzającym”. Wprowadził też widmo ojca bohatera, który mówi (akt IV, sc. 1):

Czemuż się ojciec w krwawych szatach ukazuje,
Czemuż śmierć, czemu zdradę okropną rokuje?

W nie drukowanym i nie wystawionym na scenie *Bogdanie Chmielnickim* (1817) pochlebił Niemcewicz gustom „gotyckim”, kończąc dramę obrazem, w którym „ziemia się otwiera i wychodzi z niej krwawa mara”¹⁰⁰. Nawet pseudoklasycy ulegają powszechnej modzie. Euzebiusz Słowacki w *Mendogu, królu litewskim*, wystawionym w r. 1813, przejmuje pewne sytuacje ze znanej dramy rycerskiej Spiessa¹⁰¹, inni czerpią tema-

⁹⁸ Korzeniewski, op. cit., s. 47—48.

⁹⁹ Anons o wystawieniu tej sztuki podała „Pszczółka Krakowska” 1819, t. 1, nr 8.

¹⁰⁰ Zob. M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasyczny. 1661—1831*. Kraków 1920, s. 267—268.

¹⁰¹ Zob. *ibidem*, s. 321—325.

ty z historii antycznej czy nowożytnej i dla okrasy wprowadzają upióra¹⁰². Wszystko to jednak, chociaż stanowi objaw wciąż wzrastającego zainteresowania rodzimą i cudzą przeszłością, atmosferą zaś cudowności i grozy zapowiada przyszły dramat romantyczny, przedstawia się zbyt nisko, by można było wyróżnić w ówczesnej produkcji dramatycznej polską dramę „gotycką”, nawet w szerokim rozumieniu tego terminu.

Śmielej natomiast możemy mówić o dumie grozy, typu balladowego, gatunku zapowiadającym ballady romantyczne, a rozwijającym się w pierwszych dekadach wieku XIX. Przy powstawaniu tych dum dużą rolę odegrały inspiracje i wzory obce, sporo z nich zresztą było przekładami lub adaptacjami ballad niemieckich oraz angielskich. Dzięki tłumaczeniom przywędrowały do Polski wątki i obrazy charakterystyczne dla tego typu utworów zachodnich, lektura ich zachęcała do poszukiwań tematów i motywów rodzimych opartych na podaniach i wierzeniach ludowych. W owych dumach grozy, bliskich poetyce powieści „gotyckiej”, której celem było zaciekawienie, wzruszenie i przerażenie czytelników, gotycyzm zmanifestował się bardzo wyraźnie, one też zapowiadały przekształcenie się gatunku dumy i jej ewolucję w kierunku ballady już wyraźnie romantycznej. Te próby modyfikacji gatunku jeszcze przed Mickiewiczem wpływały — jak zauważa Czesław Zgorzelski — z dwu źródeł: oddziaływania poezji obcej oraz wpływów autentycznej poezji ludowej¹⁰³.

Duże zasługi dla wprowadzenia do literatury polskiej dumy grozy, a właściwie już ballady grozy, położył Niemcewicz¹⁰⁴. Zanim ją się tłumaczenia utworów angielskich, już w *Dumie o kniaziu Michale Gliškim* dał wcale udatną próbkę scenerii „gotyckiej”¹⁰⁵:

¹⁰² Np. W. Minkowski w *Kamnie* wystawionej w r. 1824. Rzecz działa się w starożytnej Grecji przed podbiciem jej przez Rzymian. Zob. Szykowski, *op. cit.*, s. 394.

¹⁰³ Zob. *Ballada polska*. Opracował Cz. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego. Wrocław 1962, s. XXXIII—XXXVI. BN I 177. H. Kapelusz (*Romantyzm i folklor*. W zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria pierwsza. Wrocław 1971, s. 315) zwraca uwagę na trudność ustalenia proveniencji elementów cudowności w poezji polskiej, bowiem „nasza demonologia obok cech oryginalnych ma wiele rysów wspólnych ze słowiańską i europejską”.

¹⁰⁴ Niemcewicz, jak zauważa Cz. Zgorzelski (*Duma, poprzedniczka ballady*. Toruń 1949, s. 35—93) w utworach wydanych w okresie 1803—1805 ukrywał spolszczone wersje ballad angielskich pod starą formą „dumy”. W okresie drugim, 1817—1820, jedynie dwa razy zamieścił w podtytule nazwę ballada. Słowo ballada pojawiło się po raz pierwszy w r. 1816 przy tłumaczeniu *Nurka* Schillera dokonany przez J. D. Minasowicza. Do czasu wystąpienia Mickiewicza terminu tego używa się sporadycznie, przeważnie przy tłumaczeniach.

¹⁰⁵ Zdaniem J. Kleinerja (*op. cit.*, s. 58) dumę tę należy traktować jako pierwszą w Polsce balladę oryginalną. Zgorzelski (*op. cit.*, s. 33—34) zauważa,

W okropnych cieniach pieczarów podziemnych,
Gdzie promień słońca nigdy nie dochodził,
Kiedy kaganiec z środka sklepień ciemnych
Zwieszony, blade promienie rozwoził.

W tym samym tomiku *Pism różnych wierszem i prozą* Niemcewicza z r. 1803 (t. 1) z dumą o Glińskim sąsiadowała „duma naśladowana z angielskiego”, pt. *Alondzo i Helena*. Autor polski zaczerpnął rzecz, być może, prosto z *Mnicha* Lewisa, w którym bohaterka Antonia czyta nocą w komnacie niedawno zmarłej matki starą balladę — właśnie *Alondza*. Balladę tę umieścił później Lewis w zbiorze *Tales of Wonder* (1801), w którym wydał utwory własne oraz cudze i który stał się źródłem pierwszych dum Niemcewicza — wspomnianego już *Alondza i Heleny*, *Snu Marysi*, *Cienia Eweliny* oraz *Malwiny* (wymieniam tu tylko swobodne przekłady z ballad grozy, pomijając inne naśladowania i adaptacje pochodzące z tego samego źródła)¹⁰⁶.

Zarówno *Alondzo i Helena* jak i późniejsza *Malwina* (1820) reprezentują dwie wersje *Lenory* Bürgera. W *Alondzu* Lewis oparł się na przeróbce *Lenory*, pióra tłumacza angielskiego Thomasa Taylora, wprowadzając wszakże do ballady własne dodatki i modyfikacje. *Malwina* jest z kolei swobodnym tłumaczeniem *Lenory*, najprawdopodobniej pióra Waltera Scotta. Dla naszych rozważań nieistotne są jednak dociekania filologiczne oraz ustalanie, z jakiej wersji tłumaczył Niemcewicz, i dokładne analizowanie techniki przekładu¹⁰⁷. Interesuje nas tu zasób „gotyckich” motywów i obrazów, czasem też ciekawe próby zaadaptowania tych utworów — tworzenia z nich wersji „unarodowionych”.

Zarówno w *Alondzu i Helenie* jak w *Malwinie* — historiach powrotu zmarłego oblubieńca po żywą narzeczoną, w pierwszym przypadku niewierną i poślubioną innemu, w drugim zaś stęsknioną i zrozpaczoną (a więc bliższą wielkiego pierwowzoru niemieckiego), zawarte są typowe elementy gotycyzmu grozy. Niewierna Helena spostrzega nagle koło siebie rycerza:

Postać olbrzymia; z wierzchołka szyszaku
Czarna przyłbica na twarz mu spadała,
I zbroja czarna bez żadnego znaku,

że tytuł ten przysługiwać może również dwu pierwszym dumom Niemcewicza, a zwłaszcza *Dumie o Żółkiewskim* (powst. 1786).

¹⁰⁶ Zob. Kleiner, *op. cit.* — Szykowski, *Dzieje polskiego upiora przed wystąpieniem Mickiewicza*, s. 27—31. Szykowski widział pierwowzory Niemcewicza w zbiorze Percy'ego, Kleiner natomiast wykazał, iż poeta polski posługiwał się zbiorem Lewisa.

¹⁰⁷ Zajmuje się tymi zagadnieniami Szykowski (*Dzieje polskiego upiora przed wystąpieniem Mickiewicza*, s. 31—39).

Gdzieniegdzie tylko krew ją okrywała;
 Patrząc nań psy się wstecz z strachu cofały
 I świece bladym płomykiem pałały.

Groza potęguje się, gdy nieznajomy odsłania przyłbicę, a dziewczyna spostrzega

już nie twarz żyjąca,
 Lecz trupią głowę na siebie patrzącą.
 Krzyk przeraźliwy gmach obszerny razi,
 Każdy z ohydą odwraca swe oczy:
 Z gęby i skroni robactwo wyłazi,
 Pełza i napół zgniłe kości toczy.

Lewis lubujący się w scenach makabrycznych i krwawych podsuwa Niemcewiczowi końcowy obraz, który przekracza swą grozą pierwowzór niemiecki:

Widać wkoło nich larwy tańczące,
 Trzymając czaszki świeżo z trupów zdarte;
 Krew ich napojem, krwi potoki wrzące
 Piją, a paszcze szeroko otwarte.

Tak więc mistrz i patron europejskiego gotycyzmu grozy pierwszy, za pośrednictwem Niemcewicza, wprowadza do poezji polskiej elementy typowe już dla frenezji romantycznej. Późniejsze Niemcewiczowskie tłumaczenie *Malwiny* nie wnosi już nowych wątków i obrazów „gotyckich”, warta odnotowania jest wszakże próba — zresztą dość powierzchowna — jej „unarodowienia”, jako że ukochany Malwiny, Henryk,

Z Poniatowskiego pułkami bitnymi
 Poszedł on na krwawą wojnę.

Spolszczony jest również *Sen Marysi* z r. 1820 (*Mary's Dream* w zbiorze Lewisa), duma łącząca w sobie inspiracje balladowe i osjaniczne, co wskazuje na bliskie związki gotycyzmu z zespołem tendencji, które potocznie zwiemy osjanicznymi. Widoczne są one również w *Cieniu Eweliny* (1820), wierszu nazwanym przez Niemcewicza w podtytule dość nieoczekiwanie „bajką”, a łączącym w sobie wątki dwu ballad angielskich: *Margaret's Ghost* i *Fair Margaret and Sweet William*. Zmarła kochanka przybywa o szarej godzinie, „Gdzie noc z porankiem się styka”, po narzeczonego, który nie dotrzymał jej wiary, jawiąc mu się we śnie nie w postaci pięknej dziewczyny, ale ponurej zjawy, która zali się:

Ciało me robak toczyć nie przestanie,
 Śmiertelne płótno kryje mnie dokoła;
 Zimne i długie jest umarłych spanie,
 Aż w dniu ostatnim trąba ich zawoła.

Zarówno w *Śnie Marysi* jak i *Cieniu Eweliny* elementy ballady grozy połączyły się z wątkami sentymentalnymi typowymi dla dum tkliwych uczuć — odmiany najpopularniejszej w dwu pierwszych dekadach XIX wieku. Zresztą i dumy sentymentalne nie gardziły dekoracjami „gotyczkimi” — tłem zamkowym lub cmentarnym, obrazem pustelni, grotty, „srogą nawałnicą” towarzyszącą burzom w sercach kochanków. Wzorów dostarczały liczne zachodnie powieści czułe, Osjan, Young, a także przekłady obcych ballad sentymentalnych, jak np. *Edwin i Aniela* Goldsmitha oraz *Zakonnik*, znany w całej Europie ze zbioru Percy’ego, tłumaczone przez Niemcewicza, czy *Pustelnik* przełożony przez nieznanego tłumacza z wiersza szkockiego profesora filozofii moralnej i poety, Jamesa Beattie¹⁰⁸. Tło rycerskie wprowadzały z kolei niektóre przekłady z Schillera — poety szczególnie popularnego w omawianym przeze mnie okresie. Jego apoteoza średniowiecza widoczna np. w *Rycerzu Toggeburgu* — balladzie adaptowanej u nas trzykrotnie w latach 1821—1823¹⁰⁹, bliższa jest wszakże trubaduryzmowi niż mrocznym wizjom kreowanym przez poetów angielskich i niemieckich.

Odnotujmy jeszcze dalsze przekłady *Lenory*, której popularność powodowały nie tylko wpływy obce, ale i dość częste występowanie na terenie polskim wątku w niej podjętego¹¹⁰. Wśród polskich wersji *Lenory* spotykamy *Kamillę i Leona* pióra Krystyna Lacha-Szyrmy z r. 1819, *Nerynę*, wersję ballady niemieckiej w przekładzie rosyjskim, swobodnie strawestowaną z tego języka przez Zana w r. 1818, oraz *Adelę* w adaptacji Antoniego Edwarda Odyńca, która ukazała się w roku wydania Mickiewiczowskich *Ballad i romansów*¹¹¹. Jest to *Lenora* — jak pisze tłumacz — „z odmienionym imieniem” i realiami polskimi. Adela mówi o swoim Zbigniewie:

On z Poniatowskim na wojnę
Poprowadził szyki zbrojne!

¹⁰⁸ Ballada *Edwin i Aniela* ukazała się w r. 1805 w t. 2 *Pism różnych wierszem i prozą* Niemcewicza; *Zakonnik* w t. 2 *Bajek i powieści* Niemcewicza z roku 1817. Przekład *Pustelnika* wydrukował „Tygodnik Wileński” 1817, t. 4. Tłumaczenie opatrzone informacją: „Z James Beattie Anglika”.

¹⁰⁹ Zob. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 77. Recepcję Schillera omawia obszernie M. Szykowski (*Schiller w Polsce*. Kraków 1915).

¹¹⁰ Zob. Kapełus, *op. cit.*, s. 316.

¹¹¹ *Kamilla i Leon*. Naśladowanie *Leonory* [!] *Bürgera*. „Pamiętnik Naukowy” 1819, t. 1. *Nerynę* ogłoszono w „Dziejach Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej” 1824. T. Zan przerobił tę balladę z *Ludmiły W. Żukowskiego*. Zob. A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*. Warszawa 1962, s. 201. *Adelę* ogłoszono w „Dzienniku Wileńskim” 1822, t. 2. Zgorzelski (*op. cit.*, s. 79) podaje i wersję piątą: *Halinę* ogłoszoną w „Rozmaitościach” w roku 1824.

Gdy inni wracają, a Zbigniew się nie pojawia, bohaterka pociesza się słowami: „On Polak, zdradzić nie może”. Przybyły nocą rycerz-upiór powiada: „Teraz wracam od Raszyna”. Tym spolszczeniem towarzyszy uwaga Odyńca:

Pomiędzy naszym pospółstwem krąży powieść zupełnie do *Lenory* podobna [...]. Wieleż to i u nas podobnych powieści nie znanych po wsiach się znajduje; życzyć by należało, aby znakomitsze talenta baczniejsze na ten przedmiot oko zwrócić chciały. Dał nam już przykład pan Mickiewicz, który w swoich wzorowych *Balladach* wiele z pieśni gminnych korzystał.

Jeszcze przed wprowadzeniem postaci fantastycznych zaczerpniętych z własnego folkloru, a potem już równoległe z twórczością oryginalną — nadal tłumaczono: *Myśliwca* Bürgera, jego krwawą balladę *Lenardo i Blandina*, *Ducha Julii* z poety szkockiego Dawida Malleta¹¹². Mało znani ówczasem, a dziś zapomniani rymotwórcy próbowali pisać dumy „oryginalne” mniej lub bardziej „gotycyzujące” i mające zazwyczaj oparcie we wzorach zachodnich. Do takich należą np. *Izora i Artur* Stanisława Okraszewskiego („Pamiętnik Warszawski” 1817), *Artur i Minwana* Leona Potockiego („Tygodnik Polski i Zagraniczny” 1818), *Edwin i Oskar* Piątkowskiego („Pszczołka Krakowska” 1820).

Cenniejsze i ciekawsze wszakże były dumy z lokalizacją rodzimą. Należy do nich *Zamek jaźłowiecki* (1820) Niemcewicza, nazwany w podtytule „dumą oryginalną”. Historię o krwawych i grzesznych czynach dawnego pana zamku, zasłyszaną od napotkanego wśród ruin starca „sędziwej urody”, rozpoczął Niemcewicz od opisu, który stanowił stereotypową dekorację w utworach „gotycystów” europejskich:

Właściem się zbliżał pod zamek wyniosły,
Na szczycie przykrej skały postawiony,
Gęste go bluszcze wokoło obrosły,
Strzaskane baszty i mur wyszczerbiony.
Mostu i bramy łańcuchów żelaznych
Już tylko szczątki w znakach niewyraźnych.

By obraz stał się kompletny, brakuje tylko sowy i światła księżyca. Duch, który się w zamku pojawia, nie jest wszakże „gotycką” krwawą marą, ale dobrotliwą zjawą tragicznie zmarłego dziecka, syna występnego pana na zamku jaźłowieckim. Sentymentalna dydaktyka wyraźnie zaciera tu i jakby „rozmazuje” jeden z charakterystycznych motywów gotycyzmu europejskiego. Natomiast typową dumę grozy, pt. *Zdziesiąw i Halina*, z opisem ohydneho widma ongiś uwiedzionej, zamieścił w „Pa-

¹¹² *Myśliwiec. Ballada z Bürgera* (przekład A. E. Odyńca); *Lenardo i Blandina. Ballada z Bürgera*. „Dziennik Wileński” 1822, t. 1. — *Duch Julii*. (Z angielskiego przez Mallet). „Tygodnik Polski” 1820, t. 1.

miętniku Lwowskim” (1819) Jan Julian Szczepański. Czasem groza ograniczała się tylko do koszmarnego snu, jak np. w *Rycerzu*, niekiedy dołączano do opisu nocnej zjawy krótką wzmiankę patriotyczną, jak np. w *Ludmile w Ojcowie* — bohaterce noc w noc pojawia się duch kochanka, co padł za ojczyznę¹¹³. W niektórych z tych dum grozy czy dum rycerskich występuje tło zamkowe, pokazane jest jednak, jak słusznie zauważa Zgorzelski, „zazwyczaj z oddalenia, w krótkim syntetycznym rysie kilku najbardziej szablonowych właściwości”¹¹⁴. Tak właśnie jak w już wspomnianej *Ludmile*, której pierwsze wersy przedstawiają scenę zamkową:

Na czarnej wieży zamku Ojcowia
Wybija północ w zegarze.

Lecz w Polsce ruiny zamkowe nie zawsze i nie głównie służyły ewokowaniu nastroju grozy i rzadko stanowiły miejsce nocnych przechadzek upiorów. A jeśli tak było, to zazwyczaj w utworach rzekomo tylko oryginalnych — jak np. u Mostowskiej. Polskie „rozwaliny” służyły przede wszystkim przywoływaniu przeszłości narodowej. Nasi twórcy liryczno-refleksyjnych dum i elegijnych dumań¹¹⁵ posługiwali się konwencjonalną scenerią „gotycką” dla pokrzepienia serc, pokazania minionej świetności siedzib rycerskich, które przywodziły na myśl dzielnych obrońców ojczyzny. Zamek stanowił stosowne tło dla uniesień patriotycznych, jak np. w *Dumaniach Polaka w zamku jazłowieckim* (1819), gdzie bohater wołał:

Te zniszczonego zamku wałace się szczyty
Jakież czynią wrażenie w umyśle Lechity!¹¹⁶

Podobna refleksja towarzyszy autorowi *Dumki na zwałiskach Rabsztyna*. Opiewa on gród rozrzucony „po suchych skał urwiskach” i stanowiący „Niegdyś obrońców Polski, dziś zwierza schronienie”¹¹⁷. Uczucia patriotyczne mieszają się niekiedy z wątkami sentymentalnymi, jak np. w *Dumie pisanej na zwałiskach starożytnego zamku Lanckorony*, pióra Jana Kantego Rzezińskiego, który rozpoczyna wiersz obrazem „gotyckim”:

Na gruzach tych murów śpiewy żałobnymi
Głuchy się puszczyk odzywa¹¹⁸.

¹¹³ *Rycerz*. „Tygodnik Polski i Zagraniczny” 1819, t. 4. — *Ludmila w Ojcowie*. Jw., 1818, t. 2.

¹¹⁴ Zob. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 185.

¹¹⁵ Na tę odmianę dumy przedromantycznej zwraca uwagę Zgorzelski (*ibidem*, s. 57—60).

¹¹⁶ „Tygodnik Polski i Zagraniczny” 1819, t. 3.

¹¹⁷ „Pszczółka Krakowska” 1819, t. 1.

¹¹⁸ Jw., 1822, t. 1. Utwór opatrzony notatką: „Naśladowanie z Matyssona przez Rzezińskiego”.

„Rozwaliny” zamkowe w tych wszystkich dumaniach to zarazem symbole upadku państwowości polskiej i świadectwa dawnej chwały — wzbudzają żal za przeszłością, ale dokumentują także chęć i wolę przetrwania, bo, jak pisze Antoni Zarzecki w *Dumie o zamku krakowskim*:

W podziemnych grotach i świątyni Pana
Jeszcze się wielkość przebija Polaków ¹¹⁹.

Pałace i zamki rozsypują się co prawda w proch:

Gruzy, zwaliska, przestwory okrutne,
Stawiać przechodniu widowisko smutne...! ¹²⁰

— ale pamięć o mieszkańcach i ich czynach trwa w sercach potomnych, o czym świadczy *Napis wyryty na bramie zamku tenczyńskiego*:

Tak pyszny grodzie, choć leżysz w ruinie,
Chociaż cię niszczą i wichry, i słoty,
Pamięć twa w sercach Polaków nie zginie,
Ześ był schronieniem i męstwa, i cnoty ¹²¹.

Owe „dumy na rozwalinach” szczególnie upodobali sobie autorzy „Pszczółki Krakowskiej” ¹²², co tłumaczy się w pewnym stopniu tym, że właśnie w najbliższej okolicy Krakowa znajdowało się sporo ruin i budowli zamkowych usytuowanych w malowniczym pejzażu. Wężyk w *Okolicach Krakowa* np. umiał połączyć opisy reliktyw przeszłości z obrazami natury. Wartość omszałych narodowych pamiątek — np. zamku tenczyńskiego:

Wieże wbite ku niebom, okazałe progi
Osiały dziś puszczyki i zarosły głogi,

nie przysłoniły Wężykowi powabów przyrody:

Jak malarskie dokoła jawią się widoki ¹²³.

Na ogół jednak we wspomnianych „dumach na rozwalinach” zmanifestowały się przede wszystkim te same tendencje, które już nieco wcześniej przejawiały się w ikonografii — choćby we wspomnianych już ilustracjach do *Śpiewów historycznych* i *Zbiorze* Vogla czy w kolekcjonerstwie Izabeli Czartoryskiej. Chętnie uznałabym te dumy za przejaw polskich tendencji „gotycyzujących”, nie będących importem z Zachodu i tylko naśladowaniem ogólnoeuropejskiej mody, chociaż tendencje te dostrzec można w nielicznych utworach, a co więcej — owe dumy zawierają

¹¹⁹ Jw., 1819, t. 1.

¹²⁰ *Duma o pałacu łobzowskim przy Krakowie*. Jw., 1820, t. 1.

¹²¹ Jw., 1820, t. 2.

¹²² Zob. również *Dumę o mogiłach Krakusa i Wandy* (jw., 1820, t. 1) oraz *Dumę o zamku krakowskim*, podpisana: „Józef Lewicki, uczeń klasy VI G. K.” (jw., 1822, t. 1).

¹²³ F. Wężyk, *Okolice Krakowa. Poema*. Kraków 1820, s. 25, 31.

tylko niektóre elementy charakterystyczne dla nawet szeroko rozumianego gotycyzmu.

Zwrot do przeszłości, niekoniecznie wyraźnie średniowiecznej, był w Europie końca w. XVIII zjawiskiem powszechnym — sprzyjała mu moda „gotycka”, ale również i budzące się właściwe rozumienie i poczucie historii, uznanie odrębności epok kulturowych oraz ich specyfiki. W pierwszych dwu dziesięcioleciach w. XIX istniał w Polsce pewien styl myślenia oraz problematyka ideowa i literacka, którym możemy przydać miano tradycjonalizmu. Termin ten „określa [...] zainteresowanie historią, charakteryzujące się przede wszystkim uczuciowym, pełnym kultu stosunkiem do przeszłości i tradycji, a przede wszystkim gromadzeniem pamiątek dawnych czasów”¹²⁴. Ów zwrot do dawnych czasów odbywał się wszakże często w dekoracjach „gotyckich”. Były to dekoracje konwencjonalne i ubogie w detale, ale zauważmy, iż nawet w dumach grozy oraz dumach rycerskich tło sentymentalnych czy „nadprzyrodzonych” wątków przedstawiało się również dość nagle, ograniczane do wzmianek o murach w ruinie, bladym księżycu, puchaczu przerywającym ciszę nocną.

Wspomniane tendencje łączyły się u nas dość silnie — chyba znacznie wyraźniej niż na Zachodzie — z inspiracjami osjanicznymi. Melancholijny nastrój przemijania i refleksje nad świetną przeszłością bliskie były wątkom poezji rzekomego barda kaledońskiego; on też w większym stopniu patronował elegijnym dumaniom niż Young, którego *Myśli nocne* wyrażały tylko osobiste żale, opiewając utratę najbliższych, a nie utratę ojczyzny. Dokładniejsze przyjrzenie się polskiej recepcji Osjana i Younga prowadzi do wniosku, iż zarówno osjanizm jak youngizm uległy u nas znamiennej modyfikacji: przydano im wątki patriotyczne¹²⁵. Te same wątki zmieniły charakter gotycyzmu polskiego, a w każdym razie zjawiska, które uważam za znamienne i odrębną cechę naszego gotycyzmu. Na Zachodzie w podziemiach i na bastionach zamkowych snuły się duchy. W Polsce dekoracje zamkowe służyły sentymentalnej apoteozie przeszłości. Sytuacja w kraju nie bardzo sprzyjała zabawom w duchy, chętniej przywoływano ducha narodowych wspomnień.

Gdy młody Kantenbury Tymowski znalazł się z wojskami napoleońskimi w Hiszpanii, widok „rozwalin” nie skłonił go do zaludnienia ich duchami, ale do napisania wiersza *Dumania żołnierza polskiego w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem*¹²⁶. *Dumania* powstały w r. 1810 — może już w owym czasie szybkie obroty historii nie sprzyjały „gotyckim” wizjom.

¹²⁴ Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza*, s. 152—156.

¹²⁵ Zob. hasła: „Osjanizm” i „Youngizm”, przygotowane przeze mnie do *Słownika literackiego polskiego Oświecenia*.

¹²⁶ „Pamiętnik Warszawski” 1815, t. 1.

Rozważania niniejsze pokazały, że gotycyzm na terenie polskim był w większości swych przejawów zjawiskiem obcej proveniencji: moda na *gothica* ogrodowe, pierwsze budowle neogotyckie, romans, dramy i dumy grozy przysła z Zachodu. Warto jednak zauważyć, że tendencje „gotyckie” objawiły się najwyraźniej tam, gdzie miały oparcie w tradycji rodzimych. Nasze pierwsze realizacje form gotyckich w architekturze ogrodowej czy bardziej monumentalnej nie nawiązywały wprawdzie do form rodzimych, ale wydaje się, że tradycje lokalne, które nie były temu stylowi przeciwstawne, ułatwiły nieco akceptację neogotyku na terenie polskim. Sierakowski pisał przecież o guście gotyckim, „który moda zaczyna wskrzeszać”¹²⁷. Gorzej natomiast było ze „wskrzeszaniem” dawnych zabytków literackich. Tu z racji późniejszego rozwoju naszej literatury nie mogliśmy odwołać się do starych romansów, sag, zabytków popularnej epiki i liryki średniowiecznej zachowanych w rękopisach i powoli odkrywanych przez amatorów-zbieraczy. Pieśni wiejskie, dziadowskie czy przyśpiewki ludowe, których zbieractwo podjęto u nas w w. XVIII¹²⁸, nie mogły wspierać gotycyzmu, zjawiska całkowicie obcego owej twórczości. Początkowe poszukiwania polskich tradycji pierwotnych przy końcu XVIII i na początku XIX w. odbywały się pod dużym wpływem inspiracji osjanicznych. Pieśni Macphersona-Osjana wzbudziły bowiem w całej Europie zainteresowanie dla poznawczych i estetycznych walorów przekazów ludowych. Poszukiwania te zresztą okazały się płodne dla rozwoju naszej poezji romantycznej — importowana z Zachodu дума grozy rychło przeobraziła się w polskie ballady oparte na wątkach i motywach zarówno obcych jak i rodzimych, ale wraz z nimi wchodzimy już w epokę romantyczną.

Gotycyzm w Polsce objawił się nikle chyba również dlatego, że stanowił zjawisko stosunkowo późne, już XIX-wieczne. Powieść „gotycka” przeniesiona na teren polski przez Mostowską — zastąpiona została rychło przez inne wzory, przede wszystkim przez powieść walterskotowską. Łotr „gotycki” przeobraził się w bohatera bajronowskiego, zamek — omal że główny bohater gotycyzmu europejskiego, stał się albo malowniczym rekwizytem sentymentalnej dumy i powieści, albo począł służyć za tło wspomnieniom narodowym. Polski nawrót do przeszłości miał od razu charakter poważny, połączył się już z rzetelnymi zainteresowaniami historycznymi, nie ograniczał się też do wieków średnich. Dawne czasy,

¹²⁷ Cyt. za: Jaroszewski, *op. cit.*, s. 183.

¹²⁸ Zob. Cz. Hernas, *W kalinowym lesie. U źródeł folklorystyki polskiej*. T. 2. Warszawa 1965.

o których wspomina się w „dumach na rozwalinach”, są często epoką dość mglistą, czasem z kolei okresem bliskim współczesności, związanym z niedawnymi walkami o niepodległość. Dramy i powieści pseudohistoryczne nieraz mają ulubionych bohaterów ze średniowiecza, ale taki np. kult Kazimierza Wielkiego, odziedziczony po epoce stanisławowskiej, nie ma nic wspólnego z malowniczością i grozą wieków średnich, lecz zmierza do pokazania wzoru dobrego władcy, bliskiego ideałom oświeceniowym. Bliższe gotycyzmu jest chyba zainteresowanie tragiczną postacią Warneńczyka czy Bolesława Śmiałego — dzieje ich jednak łączą się zazwyczaj z wątkami sentymentalnymi.

Gotycyzm polski bowiem jakby się nieco rozplątał właśnie w emocjonalnej atmosferze i spoważniał przez patriotyzm. Co prawda sięgnięcie po analogie zachodnie stwierdzić każe, iż niemiecki nawrót do przeszłości wraz z jej apoteozą też wywołany był sytuacją ówczesnych Niemiec, podzielonych na małe kosmopolityczne państewka; ale tam odwołaniu się do świetnej, choć często jeszcze naiwnie rozumianej epoki historycznej towarzyszyło odwołanie się do dawnej twórczości literackiej — do ludowych lub pseudoludowych podań i baśni, których motywy wydatnie wspierały niemiecki gotycyzm grozy. Natomiast u nas „poszukiwanie elementu grozy w rodzimym folklorze przynosiło rezultaty mierne i raz po raz wypadało je kompensować odwoływaniem się do wzorów obcych”¹²⁹. Poza tym poszukiwania te podjęte zostały w drugiej i trzeciej dekadzie w. XIX, a ich manifestacje literackie należą już do twórczości romantycznej. Oczywiście, że zarówno w romantyzmie europejskim jak polskim można doszukać się wielu elementów „gotyckich”, ale to już zagadnienie odrębne.

Trubaduryzm francuski z kolei łączył się nie tyle z wątkami patriotycznymi, ile z tendencjami eskapistycznymi klasy, która czuła się zagrożona w przededniu i w czasie Wielkiej Rewolucji. Jeśli możemy mówić o eskapizmie polskim, to był on innego rodzaju: uciekało się od rzeczywistości politycznej w przeszłość historii. Malownicze „rozwaliny” polskie były przeważnie ruinami konkretnych zamków — Tenczyna, Rabszyna, Ojcowa. Ich opisy służyły tylko w niewielkim stopniu wzbudzaniu doznań czysto estetycznych, ewokowaniu nastroju melancholii lub zachęcie do lirycznej refleksji. Polskie dumania i towarzyszące im wzruszenia miały przeważnie cele utylitarne — krzewiły ówczesny sentymentalny kult przeszłości narodowej.

¹²⁹ K a p e l u ś, *op. cit.*, s. 319.

KAZIMIERZ WYKA

FILOZOFIA CZYNU I PRACY U JERZEGO SORELA I STANISŁAWA BRZozOWSKIEGO

W drugiej połowie r. 1932 na seminarium Stefana Kołaczковского napisałem rozprawę magisterską *Jerzy Sorel a Stanisław Brzozowski*. Licząca sto kilkadziesiąt stron maszynopisu rozprawa składała się z trzech rozdziałów: *Osoba Jerzego Sorela*, *Filozofia czynu i pracy*, *Materializm dziejowy. Sądy Brzozowskiego o Sorelu*. Wykonana została w oparciu o pełną znajomość pism Brzozowskiego, także rozsianych po czasopiśmie, oraz możliwą do osiągnięcia w krakowskich bibliotekach (a także w drodze międzynarodowej wymiany bibliotecznej) znajomość pism Sorela oraz literatury dotyczącej syndykalizmu francuskiego. Znajomość ta była więc niepełna.

Od listopada 1933 do grudnia 1934 przebywając dzięki Kołaczkowskiemu i Funduszowi Kultury Narodowej na stypendium w Belgii oraz w Paryżu zaznajomiłem się z całością dorobku Sorela, a także piśmiennictwa na temat syndykalizmu francuskiego i francuskich ideologów ruchu robotniczego, poczynając od Proudhona. Miałem zamiar swoją rozprawę magisterską dopełnić i ewentualnie ogłosić drukiem. Nie zdołałem tego uczynić do roku 1939.

Czytany po latach czterdziestu maszynopis pt. *Jerzy Sorel a Stanisław Brzozowski* okazało się, że nie stracił zupełnie na wartości. Głównie dlatego, ponieważ sprawa związków tych obydwu myślicieli nie została później — o ile mi wiadomo — przez nikogo podjęta. Aktualne studia dotyczące Brzozowskiego gubią się na ogół w wysokosiężnych ogólnikach, brakuje natomiast udokumentowanych ujęć szczegółowych. Ponadto ich autorzy, zwłaszcza młodzi, wykazują z reguły cząstkową tylko i niepełną znajomość pism Brzozowskiego, co im nie przeszkadza (a raczej pomaga) snuć owe ogólniki.

Z trzech rozdziałów mojej pracy magisterskiej nie kwalifikuje się dzisiaj do druku rozdział wstępny, poświęcony działalności i postaci Sorela. Głównie dlatego, ponieważ pełne ujęcie tych spraw podałem w rozprawie *Jerzy Sorel* („Przeгляд Współczesny” 1935, nry 161—163). Daleko sięgających dopełnień i zmian domagałby się rozdział trzeci, w swej partii dotyczącej materializmu dziejowego. Mniej te słowa dotyczą stron omawiających osobę Brzozowskiego i Sorela. Wreszcie sądy Brzozowskiego o Sorelu znamy dzisiaj w zakresie znacznie szerszym, a to dzięki publikacji listów Brzozowskiego. Skutkiem tego owe stroniczki, opracowane na nowo i poszerzone o materiał z listów, ukażą się oddzielnie w „Ruchu Literackim”.

Centralną część rozprawy przynosi niniejsza publikacja. Wywody swoje sprzed

lat czterdziestu podają bez żadnej interwencji zarówno w ich treść jak ujęcie stylistyczne oraz nie zawsze dokładną terminologię (np. materializm pozytywistyczny, apercpcja zamiast recepcja itp.). Próby poprawek merytorycznych czy stylistycznych zmieniłyby bowiem zasięg wiedzy lub sprawniejszym czyniłyby sposób wypowiedzi młodego autora, a więc w jakimś procencie fałszowałyby jego tekst. Mimo tożsamości nazwiska nie mam do tego prawa.

K. W.

Uwagi wstępne

Zestawienie tekstów Sorela i Brzozowskiego dotyczące poglądów społecznych i filozoficznych, co do których byli oni w wzajemnym powinowactwie duchowym, nie dałoby żadnego wglądu w mechanizm tego powinowactwa. W wypadku bowiem, jaki omawiamy, nie mamy do czynienia z wpływem ideowym w tym znaczeniu, że ktoś przekonany o prawdzie bądź doniosłości przekonań drugiej jednostki poglądy jej przejmuje i zaszczepia u siebie.

Jeśli idzie o Sorela i Brzozowskiego, rzecz przedstawia się inaczej. Brzozowski, nim zapoznał się z Sorelem, na własną rękę dopracował się wielu poglądów, które później gotowe znajdował w dziełach Sorela. Nie przesadzał przeto wcale, kiedy pisał:

Z prawdziwym i może wybaczalnym zadowoleniem miłości własnej spotygam u takich mistrzów, jak Bergson i Sorel, te same poglądy, które ja formułowałem nieśmiało w tak nieskończenie lekceważonych przez popularyzatorów dawno przewycięzonych stanowisk filozoficznych artykułach „Głosu” i „Przeglądu Społecznego”¹.

To, iż dla Brzozowskiego zapoznanie się z Sorelem było potwierdzeniem intuicji, jakie sam wyniósł z badań społecznych i filozoficznych, określa metodę badania ich wzajemnego stosunku. Przechodząc wspólnie obu pisarzom problemy, należy w każdym wypadku pokazać, jak Brzozowski rozwiązywał je samodzielnie. Skoro bowiem mamy tu do czynienia z typową zbieżnością umysłów podobnych do siebie, pracujących w podobnych kręgach zagadnień, mówić o wpływie można tylko wtedy, jeśli pokaże się, że grunt przygotowany był po drugiej stronie pracą zupełnie samodzielną. Zbadanie zakresu tej pracy Brzozowskiego wskaże, dlaczego

¹ *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Wyd. 2. Lwów 1910, s. 131, przypis.

apercepcja myśli Sorela dokonała się w ten a nie inny sposób i które punkty słabe i luki, z jakimi Brzozowski nie dawał sobie sam rady, wypełnił Sorel, które zaś punkty były im — do pewnego czasu nieświadomie, później z radością — wspólne.

Dla wyjaśnienia, jak sprawę omawianej zależności rozumiem, dobrze będzie powołać się na samego Brzozowskiego:

Wpływ wielkiego twórcy, poety, myśliciela, to droga prowadząca do mojej twórczości, mojej pracy. Dziwne zabobony władają myślą naszą w dziedzinie życia duchowego. Mówimy o wpływie wielkich twórców, jakby to była istotnie jakaś siła całkowicie zewnętrzna, wytwarzająca w nas coś zupełnie nowego. Czy może nam dać największe dzieło coś, czego nie mielibyśmy w sobie? Granice oddziaływania literatury i sztuki zakreślone są ściśle przez zakres życia duchowego tej grupy ludzi czy jednostki, które podlegają temu oddziaływanu².

Innymi słowy: wpływ ideowy jest jedynie wyzwoleniem śpiących w nas możliwości. Bez nich nie doszedłby do skutku.

Ważne jest przeto dokładne określenie czasu zapoznania się Brzozowskiego z pismami Sorela. U Brzozowskiego zadanie jest bardzo ułatwione tym, iż autor *Legendy Młodej Polski* niezwykle skrupulatnie czytelnikom opowiadał o nowych swych przeżyciach intelektualnych. Śledząc jego studia w tym porządku, w jakim powstawały, widzi się, jak narasta czytanie pisarza, jak rośnie suma nazwisk wciąganych w zasób erudycji. Można by wprost podawać kolejno fale tych bądź innych zainteresowań duchowych autora. A jeśli w dodatku miał on świeżo poznanemu pisarzowi do zawdzięczenia jakąś płodną i żywą myśl, z jakąż radością pisał o tym, jak cieszył się nową zdobyczą!

Do roku 1906 nie spotykamy w studiach i artykułach Brzozowskiego śladu znajomości Sorela. Po raz pierwszy pojawia się nazwisko Sorela w ostatnim szkicu tomu *Kultura i życie*, zatytułowanym *Psychologia i zagadnienie wartości*. Tom ten, jak autor zaznacza pod dedykacją „Witoldowi Klingerowi”, powstał w okresie „Wiosna 1904 — 19 grudnia 1906”. Pochodzący z kwietnia tegoż roku szkic *Drogi i zadania nowoczesnej filozofii*, najpóźniejszy z pozostałych szkiców, nie przynosi nic z Sorela, choć przypuszczać należy, że gdyby go Brzozowski wówczas znał, na pewno przy właściwej mu dążności pisania najświeższym swym poziomem wiedzy, włączyłby w zakres swych rozważań. Tym więcej, że Sorel byłby tam bardzo na miejscu. W przypisku wyznaje, że już po napisaniu tego szkicu znalazł w drugim tomie Proudhona *La Justice dans la révolution et dans l'Église* ten sam co uzasadniany przez siebie pogląd o ści-

² *Fryderyk Nietzsche*. Stanisławów [1907], s. 62—63.

słej zależności poznania człowieka od jego narzędzi pracy (KŻ 384)³. Z Sorelem zetknie się później — i natychmiast, skoro tylko się to stanie, dłuższym cytatem z *Introduction à l'économie moderne* zamknie swe rozważania o *Psychologii i zagadnieniu wartości*, stanowiące ostatni szkic książki, z wszelką pewnością napisany bezpośrednio przed datą ukończenia książki.

Na tej podstawie moglibyśmy podać okres: lato—jesień 1906, jako czas zapoznania się z Sorelem⁴. Zestawienie dwóch innych książek Brzozowskiego, *Współczesna powieść polska* i *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, pozwala dokładniej czas ten oznaczyć. Pisana wcześniej *Współczesna powieść*, prawdopodobnie w przerwie między napisaniem ostatnich szkiców *Kultury i życia* za wyjątkiem ostatniego (zatem między kwietniem a grudniem 1906), nie przynosi w ogóle nazwiska Sorela. Późniejsza *Współczesna krytyka* przynosi je w towarzystwie nazwiska Labrioli wraz z krótkim określeniem ich roli w rozumieniu materializmu dziejowego⁵. Książka ta ukończona została w Nervi, w lutym 1907⁶. Prawie równocześnie, bo w zeszycie kijowskiego „Świt” z 11 marca 1907, znajdujemy artykuł Brzozowskiego, nigdzie później nie przedrukowany, pt. *Jerzy Sorel*. Zna już wówczas Brzozowski szereg książek Sorela, trafnie ujmuje najważniejsze cechy myśli Sorela, słowem — nie jest to już ta pierwsza wzmianka z *Kultury i życia*.

Na podstawie tych danych można pewnie powiedzieć: Brzozowski zapoznaje się po raz pierwszy z Sorelem jesienią 1906; zimą 1906/07 poznaje go dokładniej, by w pisanej od zimy 1907 do lata 1909 *Legendzie Młodej Polski* wspomnieć już śmiało z myślą Sorela⁷.

Śmiało przeto przy rozpatrywaniu tego, co Brzozowski w obchodzących nas kwestiach zdobył własnym wysiłkiem, powoływać się możemy na całą jego działalność pisarską w warszawskim „Głosie” (lata 1902—1905), drugą część tomu *Kultura i życie*, złożoną w znacznej mierze z prze-

³ KŻ = *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*. Lwów 1907. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

⁴ Nie zmieniam tego przypuszczenia w jego ujęciu z r. 1932, chociaż — na podstawie listów Brzozowskiego — nie okazuje się ono słuszne. Zaczął on poznawać pisma Sorela, od razu formułując o nich wysoką opinię, już w kwietniu 1906. Świadczą o tym listy do Salomei Perlmutter i do Buberów. Zob. S. Brzozowski, *Listy*. Opracował, przedmową, komentarzem i aneksami opatrzył M. Sroka. T. 1. Kraków 1970, s. 180—184.

⁵ *Współczesna krytyka literacka w Polsce*. Stanisławów [1907], s. 18.

⁶ *Ibidem*, s. 213.

⁷ Jest jeszcze jeden dowód potwierdzający, że Brzozowski dopiero po wyjeździe z kraju do Nervi, i to wyjeździe drugim, zapoznał się z Sorelem. Jak wiemy, pierwszym śladem tej znajomości jest cytat z *Introduction à l'économie moderne*. W zbiorach Bibl. Jagiellońskiej (sygn. 185692 I) znajduje się egzemplarz tej książki

druków z tegoż „Głosu”; dalej: z tomu *Idee* — na studia *Filozofia czynu* (1903), *Filozofia czystego doświadczenia* (1903). Pozostałe prace Brzozowskiego sprzed zimy 1906/07 zużytkowane będą w miarę, jak dawać będą materiały do psychologicznej podbudowy ówczesnych poglądów pisarza.

Właściwości samodzielnej pracy Brzozowskiego decydują o rozkładzie pracy o nim i Sorelu. W części pierwszej rozpatruję filozofię czynu i związane z nią filozoficzne owartościowanie pracy, był to bowiem problem, który pierwszy narzucił się czynnej naturze Brzozowskiego i domagał się gwałtownie rozwiązania. Rozpatruję najpierw, jak zagadnienie to przedstawiało się Brzozowskiemu przed zapoznaniem się z Sorelem, dalej, jak przedstawiało się Sorelowi, omawiam wreszcie wpływ rozwiązań Sorela na rozwój myśli Brzozowskiego po zapoznaniu się z tymi rozwiązaniami. Zagadnienie pracy jest bowiem jedynym zagadnieniem, z racji którego można mówić o wpływie Sorela na Brzozowskiego w ścisłym znaczeniu tego wyrazu.

Brzozowskiego filozofia czynu

Brzozowski jest naturą o silnym nastawieniu moralnym w ocenie zjawisk społecznych i artystycznych. W tych bowiem dwóch kierunkach idzie pierwsza faza jego działalności, od końca 1902 roku do 1905 rozgrywająca się głównie na łamach warszawskiego „Głosu”. Czyn jest tu dla Brzozowskiego nakazem jego natury moralnej, nakazem tak nierozumowanym, lecz wrodzonym, że kiedy np. w *Filozofii czynu* starać się będzie wciągnąć go w swój system filozoficzny, wciągnięcia dokona, ale kiedy przyjdzie wytłumaczyć, czemu tak czyni, napisze, że na razie jest to dla niego zbyt zawile i nie jest w stanie dać przekonującego rozbioru tej kwestii (IW 38)⁸.

Kto zna pisma Sorela, ten wie, że trzeba odwołać się do jego ustroju duchowego, by wskazać źródło tradycyjnej jego moralności; podobnie uczynić musimy z Brzozowskim: pierwsze źródło jego kultu czynu to on sam, jego niespokojna, żarliwa dusza. Później dopiero przychodzi myśl filozoficzna jako uzasadnienie tej głębokiej potrzeby duchowej. Cały ten przedsorelowski okres Brzozowskiego, to ciągłe łamanie się między tą potrzebą a życiem samej myśli filozoficznej, nie przynoszącej jej zaspokożenia, ciągłe próby włączenia tej wiary w czyn, w system filozoficzny.

będący niegdyś własnością Brzozowskiego. Jak świadczy pieczętka księgarska, książka zakupiona została w „Libreria Moderna di Giovanni Ricci, Genova, Galeria Mazzini”. Przyłączone w r. 1926 do Genui, Nervi wówczas (1906) stanowiło jeszcze odrębną zimową stację klimatyczną, o parę kilometrów na wschód od Genui, z wszelką przeto pewnością tam tę książkę Brzozowski nabył.

⁸ IW = *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości życiowej*. Lwów 1910, s. 14—69.

Nim częściowo przynajmniej udało mu się to, Brzozowski szereg razy potrzebę tę wypowiadał w artykułach pomieszczonych w „Głosie”.

Wybieram jeden z nich, który wydaje mi się najcharakterystyczniejszy. Tytuł: *Rozproszkowanie dusz*; temat: wskazanie zupełnego zapoznania odpowiedzialności społecznej, ważności każdego czynu, jego nieodwracalności. Czytamy:

Poczucie to i przekonanie są nieuniknioną rzeczą w psychologii twórcy; człowiek, który tworzy, wie, że wszystkie jego obecne lub poprzednie czyny staną się pomocą lub przeszkodą w jego dalszej, późniejszej działalności, że bezczynność nawet i bierność się na niej w ten lub inny sposób odbije [...]. Życie społeczne to bezustanne tworzenie: każdy nasz czyn i każde nasze powstrzymanie się od czynu pociąga za sobą rozliczne, krzyżujące się społeczne skutki. Sprawdzianem i miarą napięcia życia danego społeczeństwa jest zawsze stopień, w jakim jego członkowie przywykli uważać każdy swój czyn, każdy objaw swej działalności, całe życie swe słowem — za nieustanną i nieuchronną twórczość, posiadającą znaczenie kulturalno-społeczne, a co za tym idzie, nakładającą na sprawców swych odpowiedzialność⁹.

Jest w tym wiele kaznodziejstwa. Jedna jednak rzecz jest niewątpliwa: pisze to moralista.

Zanim przejdziemy do wskazania, jak ten moralista na gruncie ściśle filozoficznym pocnie szukać uzasadnienia swych intuicji, nie od rzeczy będzie wskazać, jak szukał go również w sztuce. Przykładów w ówczesnej krytyce literackiej Brzozowskiego wiele. Wybieram znów jeden, sądzę, że bardzo znamieny. Idzie o Żeromskiego. Brzozowski, który z czasem doskonale zrozumie, jak bardzo w duszy Żeromskiego nie ma miejsca na ten stanowczy, męski czyn, jak rozplywa się w niej wszystko w falach bezkształtnego liryzmu czy, jak powie Ostap Ortwin, „historycznej erotyki” i „feminizmu”¹⁰, tutaj nie dostrzega tego. A jednocześnie — ba, nawet wcześniej — umie wykryć w Wyspiańskim poetę grobów, a nie czynu¹¹; tutaj jakoś przenikliwość go zawiodła lub też sam krytyk chce, by go zawiodła. Chce, by go przenikliwość zawiodła, ponieważ pod ducha Żeromskiego podkłada siebie i naturalnie od razu odnajduje oczekiwane uzasadnienie. Pisze tak:

Żeromski staje przed Młodą Polską jako duch proroczy ukazujący nowe drogi i nową przyszłość. Indywidualny intelektualizm, indywidualne, oderwane od społeczeństw życie psychiczne doprowadziło do przekonania: wszystko jest możliwe, nic nie jest pewne, człowiek jest samotną, „bezużyteczną” i przypadkową istotą, która nic nie wie, nic wiedzieć nie będzie: żywy związek

⁹ „Głos” 1903, nr 11, s. 189.

¹⁰ O. Ortwin, przypisy w: S. Brzozowski, *Pamiętnik*. Lwów 1913, s. 176.

¹¹ *Stanisław Wyspiański jako poeta*. Warszawa 1902.

ze społeczeństwem tworzy jedyną rzecz pewną: powinieś — słowo, o którym dyskutować nie można. I próżno dialektyk będzie pytał: dlaczego społeczeństwo wytwarza wiarę w tych, co są jego czynnymi członkami. Źródłem wiary jest zawsze czyn. Wiem, że z czysto intelektualnego punktu widzenia wiarę tę można ochrzcić mianem złudzenia, ale to nie zmieni jej mocy wewnętrznej — gdy wyraz „powinieś” i odpowiednia treść się w duszy zakorzeni, nic z niej ich nie wyrwie i tu powstanie grunt, na którym jednostka swoje „ja” istotnie harmonicznie, bo w atmosferze wiary w znaczenie własne, a nie rozpaczy, rozwijać jedynie może. Jedynym dostępnym człowiekowi absolutem jest społeczeństwo i jego kultura, jedyną rzeczą posiadającą absolutne znaczenie — społeczne i kulturalne wysiłki jednostki¹².

Tu już poczyna się z głosem moralisty mieszać głos filozofa: absolut, absolutne znaczenie... I choć wyznaje moralista, że nie obchodzi go to, iż z czysto intelektualnego stanowiska wiara jego nazwana zostanie złudzeniem, jemu bowiem wystarcza sama wiara w „powinieś”, ona jest dźwignią dostateczną, choć takie rzuca wyznanie, na długo jednak żyć nim nie można. Nie można z jednej strony na wewnętrzny, intuicyjny użytek mieć tę wiarę, a natomiast na zewnątrz, w poglądach filozoficznych niesionych przez współczesnych myślicieli, nie znajdując na nią miejsca. Albo zrezygnować ze złudzenia, które w takim razie jest tylko złudzeniem, albo zrezygnować z filozofii, co też nie odpowiada głębokim potrzebom duszy. Lub wreszcie spróbować zbadać, gdzie jest błąd, czy po stronie osobistej intuicji, czy też systemów filozoficznych.

Brzozowski wybiera drogę drugą i krytykę odpowiednią przeprowadza. Pytanie — jakich systemów? Tych, które w młodości Brzozowskiego panowały: systemy naturalizmu pozytywistycznego, równie dobrze mistrz Brzozowskiego Avenarius co Mach, Petzold, a także starsi od nich Spencer, Comte. Podstawę logiczną systemów tych ujął Brzozowski w studium *Monistyczne pojmowanie dziejów i filozofia krytyczna* (pisanym w okresie maj—grudzień 1904) następująco: cztery są tu założenia logiczne:

1) Rzeczywistość jest już w istocie swej wielorakością faktów przyrodniczych.

2) Zadania nasze wobec niej polegają na poznaniu praw rządzących tymi faktami.

3) Wszelkie zadania, jakie napotykamy w życiu, dadzą się rozwiązać za pomocą takiego poznania, gdy będzie ono zupełne. Wszelkie zagadnienia zaś, które nie dałyby się sprowadzić do takiej przyrodniczej formy, są czymś pozornym tylko, nie mogą mieć żadnego przedmiotowego [...] znaczenia i posiadają co najwyżej wartość podmiotowych przeżyć, tj. są tylko zwodniczą formą, jaką przybiera rzeczywistość załamując się w umysłach ludzkich.

¹² *Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia*. „Głos” 1903, nr 22, s. 349. Studium później nigdzie nie przedrukowane.