

Piotr Żbikowski

Kiedy rozpacz staje się rzeczywistością : uwagi o poemacie Adama Jerzego Czartoryskiego "Bard Polski"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 78/3, 25-56

1987

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.

PIOTR ŻBIKOWSKI

KIEDY ROZPACZ STAJE SIĘ RZECZYWISTOŚCIĄ
UWAGI O POEMACIE ADAMA JERZEGO CZARTORYSKIEGO
„BARD POLSKI”

We wstępie do wydanego przez siebie w r. 1912 *Barda polskiego* pisał Józef Kallenbach:

Upadkowi Polski w końcu XVIII wieku towarzyszyło u nas milczenie grozy: poezja oniemiała. Uosobieniem jej Książnin, obłąkanym wzrokiem w milczeniu na kompas patrzący, jakby lepszych dni po Maciejowicach dożyć pragnął.

Przygnębiecie było straszne¹.

Rzeczywiście, powszechny szok wywołany nie znaną dotąd w dziejach Europy tragedią państwa i narodu spowodował, że większość pisarzy polskich na wiele lat zamilkła. Jeszcze przecież w r. 1800 zadawano sobie podstawowe dla stanu ówczesnej świadomości narodowej pytanie: „czy Polacy wybić się mogą na niepodległość?” Pytanie, wobec którego twórczość literacka schodziła na plan dalszy, traciła swą dotychczasową motywację społeczną, a co więcej, mogła być traktowana jako ucieczka przed trudnym i niebezpiecznym obowiązkiem dalszej walki zbrojnej. Dodajmy, że po przymusowej rezygnacji z roli, jaką pełniła w epoce stanisławowskiej i wcześniej, kiedy to niezmiennie służyła naprawie Rzeczypospolitej, nie zawsze potrafiła podjąć nowe zadania, jakie przed nią stanęły w rezultacie gwałtownie i drastycznie zmienionej sytuacji politycznej narodu. Toteż trafnie zauważył Juliusz Kleiner, że bezpośrednio po upadku państwa —

poezja nie dorosła jeszcze do zadania dziejowego; stąd może to poczucie poetów, że ich twórczość teraz bez wartości, stąd powracający i u Czartoryskiego, i u Morelowskiego, i zwłaszcza u Karpińskiego motyw „rozstania się z lutnią”, przypominający zapowiedź Younga, iż więcej nie tknie lutni, aż ją dopiero za grobem zespoli z anielską muzyką.

¹ J. Kallenbach, wstęp w: A. Czartoryski, *Bard polski 1795 r.* Brody [1912], s. 3, 4. Z tej edycji cytuję również tekst *Barda* (pisownię modernizuję), odsyłając do niej skrótami B. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

W tych latach, w których jeszcze brak wielkiego poety jako wyraziciela cierpienia i nadziei polskich — zastępczo staje się niby polskim poetą narodowym — Wergiliusz².

Wydaje się wątpliwe, czy motyw „rozstania się z lutnią” znaczy to samo u wszystkich trzech wymienionych przez Kleintera poetów. Prawdą jest natomiast, że tragiczne wydarzenia roku 1795 zbiegają się istotnie, w przybliżeniu, rzecz jasna, z pokoleniową „zmianą warty” w ówczesnej literaturze polskiej. Generacja Krasickich, Szymanowskich, Trembeckich i Karpińskich stopniowo odchodzi, a ich następcy, tzn. pokolenie Felińskiego, Koźmiana, Morawskiego, Osińskiego i Wężyka w pełni podejmie swą działalność dopiero za lat kilka.

Mimo to zarówno klęska insurekcji kościuszkowskiej, jak i ostatni, całkowity już rozbiór państwa polskiego nie pozostały bez echa w naszym piśmiennictwie narodowym. Pierwsze utwory, które przynoszą informacje o reakcjach polskiego społeczeństwa na utratę niepodległości, kontynuując przy tym w większości nurt okolicznościowej poezji politycznej okresu Oświecenia, pochodzą z lat 1795—1801 (nie zawsze zresztą można ustalić dokładną i pewną datę ich powstania). Do ważniejszych i bardziej znanych należą: *Bard polski* Adama Jerzego Czartoryskiego (1795), *Treny* i *Sen* Józefa Morelowskiego (1795), *Smutki w więzieniu moskiewskim pisane do przyjaciela* Juliana Ursyna Niemcewicza (1795), *Smutki* Hugona Kołłątaja (1795—1796), bezimienna *Oda do Ojca po rozbiore kraju* (1795) i również bezimienne *Treny upadku Polski* (1795—1796?), *Zale Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta* Franciszka Karpińskiego (1797—1801), a także *Emilka* (1795?), *Zjawienie Emilki* (1796—1797) oraz *Świątynia Sybilli* (1801) Jana Pawła Woronicza³.

Ich znaczenie i historyczna wartość polegają nie tylko na tym, że w znacznej mierze wytyczają nurt życia literackiego w kraju w pierwszych miesiącach i latach narodowej niewoli. I nie tylko na tym, że — jak wspomniano — są wiarygodnym świadectwem ówczesnych nastrojów, przeżyć, postaw moralnych i politycznych, a także nadziei i oczekiwań polskiego społeczeństwa. Jako wypowiedzi poetyckie przynoszą one przede wszystkim obraz zmian zachodzących w świadomości ideowo-artystycznej oraz w praktyce twórczej pisarzy końca w. XVIII, dla których nagle nastąpił okres gorączkowych, a często dramatycznych poszukiwań. Okazało się bowiem nieoczekiwanie, że w wyniku totalnej katastrofy politycznej przeżytej przez naród to wszystko, co latami wypracowywała epoka stanisławowska, przestaje wystarczać.

² J. Kleiner, *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porozbiorowej 1795—1822*. Wydał z rękopisu i opracował J. Starnawski. Kraków 1975, s. 22.

³ Nie jest to pełny wykaz utworów, dla których inspiracją był upadek niepodległości Polski. Pominięto tutaj m.in. te wszystkie, które do tego wydarzenia nawiązywały nieco później, jak np. J. Swiderskiego *Muza polska pod tytułem: Pieśni osiemdziesięcioletniego starca*, wydana w 1807 roku.

Nowa rzeczywistość narzucała nowy system wartości, inny sposób myślenia i inne style zachowań, odmienny kodeks moralny i obywatelski. Zdezaktualizował się m.in. nadrzędny wobec XVIII-wiecznej literatury polskiej, szeroko rozbudowany program naprawy Rzeczypospolitej. Po trzecim rozbiorze nie było już co naprawiać. Z całą bezwzględnością stanęły natomiast przed polskim narodem pytania: jak żyć w tym nowym świecie, w którym zabrakło własnego państwa, kim być pod panowaniem rosyjskiej carycy, pruskiego króla bądź austriackiego cesarza, czym zastąpić dotychczas wyznawane ideały, cele i dążenia?

Przed literaturą więc stawało pilne zadanie wynalezienia takich środków artystycznego wyrazu oraz takich form komunikacji z odbiorcą, które byłyby zdolne do skomentowania owej gruntownie zmienionej rzeczywistości tudzież wyrażenia stosunku do niej polskiego społeczeństwa. W latach 1795—1800 na nowe środki artystyczne, odpowiadające zmienionym treściom, było naturalnie jeszcze za wcześnie. Sięgano zatem — i z poszanowania dla tradycji, i z nawyku, i wreszcie z konieczności — do spuścizny czasów minionych, korzystając z niej jednak w sposób wybiórczy. Zdarzało się przy tym często, że przywoływane na potrzeby chwili tradycyjne formy wypowiedzi poetyckiej albo ulegały widocznej transformacji, albo też, przy zachowaniu zewnętrznego podobieństwa struktur językowo-stylistycznych i gatunkowych, poczynaly przechodzić ukrytą ewolucję.

Dogodnym terenem obserwacji wszystkich tych procesów są niemal wszystkie z wymienionych wyżej tekstów. Niestety, wyjąwszy utwory Karpińskiego i Woronicza, nie znalazły one uznania u badaczy, a najbardziej bodaj wymownym świadectwem pewnej dezorientacji oraz zagubienia historycznej perspektywy przy ferowaniu owych krytycznych z reguły ocen może być *Bard polski* Czartoryskiego.

Zajmowano się nim zresztą rzadko, niemniej w istniejącej, skromnej literaturze przedmiotu można bez trudu odnaleźć zaskakującą prawidłowość: wysoką, nieraz bardzo wysoką ocenę wartości ideowo-moralnych poematu i zarazem jego dyskwalifikację jako dzieła sztuki literackiej. Najbardziej bodaj ogłędnie dał wyraz tej osobliwej dychotomii ostatni wydawca *Barda*, Józef Kallenbach, pisząc m.in.:

wszystkie pierwiastki poezji patriotycznej przekazał w *Bardzie* Czartoryski wiernie, po prostu, bez patosu, bez jakichkolwiek poetyckich ambicji. Troska obywatelska góruje tu nad poezją [...].

Nie chodziło mu bynajmniej o wytworność okresu, o dobór porównań, o kunszt wysłowienia. Głęboka powaga młodzieńca, wzruszonego na wskrós tragiczną dolą Polski, wyraziła się w skąpych, koniecznych tylko słowach: treściwość naturalna, ale tak skupiona, że aż miejscami niejasna⁴.

⁴ Kallenbach, *op. cit.*, s. 14, 12.

Również Władysław Włoch wyraził zdanie, iż Czartoryski —

Nie siłił się na kunsztowną formę i w ogóle na wyraz artystyczny; pisał nie dla innych, tylko dla siebie, żeby ulżyć zboląlej duszy. Dlatego *Bard polski* nie jest, ściśle biorąc, utworem literackim, co jednak nie przeszkadza, że jest koroną polskiej elegii patriotycznej w epoce rozbiorów, a to przez prawdę uczuć, płynącą stąd, że były one w całym znaczeniu tego wyrazu własnymi przeżyciami autora⁵.

Zbliżony jest także sąd Juliusza Kleinera:

Pretensji literackich autor nie miał; stylem Osjana nie przejął się całkowicie mimo licznych reminiscencji; nie wahał się nawet wpleść wzmianki o Muzie [...] ⁶.

Wreszcie Waclaw Borowy kończy swe uwagi o poemacie Czartoryskiego go zwięzłą konkluzją:

Rzecz ma więc w całości raczej wartość pamiątkową niż artystyczną. Tak też ją najwidoczniej oceniał sam autor, skoro jej społecznie nie ogłosił. (Kiedy zaś po latach czterdziestu pięciu podał ją wreszcie do druku, była to już rzecz bardzo zmieniona. Inna sprawa, że i wtedy nie nabrała rumieńców prawdziwej sztuki: stała się tylko kompozycją bardziej umysłową i bardziej retoryczną.)⁷

Łatwo dostrzec, iż niektóre z przytoczonych ocen sformułowane zostały w sposób wysoce arbitralny. Trzeba też od razu wyjaśnić, że za żadną z nich nie stoi ani dokładna analiza *Barda*, ani jakiś inny rodzaj rzeczowej argumentacji. Ważniejsza wszakże w tym wypadku od sporów interpretacyjnych i metodologicznych zastrzeżeń jest odpowiedź na pytanie, jakimi się właściwie posługiwano kryteriami i jakim systemem wartości estetycznych, kwestionując tak konsekwentnie i zdecydowanie walory literackie poematu. Zwróćmy bowiem uwagę, że w cytowanych wywodach Kallenbacha, Włocha, Kleinera i Borowego nie mówi się o konkretnych uchybieniach artystycznych, a więc np. o wadliwej kompozycji, nieudolnym kreowaniu postaci, nieumiejętności budowania nastroju czy prowadzenia narracji, o bezbarwności opisów lub błędach języka i stylu. Konstatuje się po prostu Nieliterackość *Barda*, sugerując, że należy on do typu wypowiedzi na poły prywatnych, na poły publicystycznych, nie jest natomiast dziełem sztuki słowa.

Żaden z wymienionych badaczy przy tym — jak to już powiedziano — nie wyjaśnia ani nie uzasadnia dokładniej tej estetycznej anatemy, z wyjątkiem może Borowego, który mimochodem wspomina z ubolewaniem:

⁵ W. Włoch, *Polska elegia patriotyczna w epoce rozbiorów*. Kraków 1916, s. 43—44.

⁶ Kleiner, *op. cit.*, s. 18.

⁷ W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Warszawa 1978, s. 299.

siła, z jaką autor te wzniosłe uczucia wyraża, jest niewielka; cztery wiersze zakończenia [...] są już najwyższym szczytem jego ekspresji i taki szczyt jest w *Bardzie* tylko jeden⁸.

Poszukując zatem odpowiedzi na sformułowane wcześniej pytanie, skazani jesteśmy tylko na domysły, musimy z konieczności poruszać się po niepewnym gruncie przypuszczeń i hipotez. Niemniej kilka z nich warto chyba tu odnotować. Otóż, po pierwsze, zanegowanie literackości poematu może mieć związek z jego przynależnością do tego nurtu w polskim piśmiennictwie, który nazywamy zwykle okolicznościową poezją polityczną. Starsze pokolenie badaczy, szczególnie zaś ci, którzy głosili postulat zajmowania się wyłącznie arcydziełami naszej literatury narodowej, odnosili się do tego nurtu na ogół krytycznie. Pisze na ten temat Juliusz Nowak-Dłużewski:

Communis opinio historyków literatury o tej okolicznościowej literaturze nie była [...] nigdy za dobra. [...] Wydaje się, że tę opinię niektórzy nasi historycy literatury wynieśli koniec końcem ze szkoły idealistycznej estetyki niemieckiej XVIII, XIX i początków XX wieku. Według tej estetyki poezja polityczna to swojego rodzaju *curiosum*; to właściwie *contradictio in adiecto*. Nie może przecież być poetyckim utwór polityczny: utwór taki działa na „wołę” człowieka, zamąca samą już swą naturą, swą „immanentną istnością”, skojarzeniami pozaestetycznymi, bezinteresowną kontemplacją estetyczną. Estetyka ta odmówiła poezji politycznej, poezji „uczuć zbiorowych”, równouprawnienia z poezją „uczuć osobistych” (Bóg, przyroda, kobieta — według tradycyjnych schematów Wernerowskich). Według osobliwych kanonów tej estetyki uczucie np. natury erotycznej jako przedmiot poezji musiało być bardziej bezinteresowne niż uczucie sympatii dla walczącego o swe prawa do życia narodu, miało więcej szans, aby się stać przedmiotem udanego, prawdziwie artystycznego utworu literackiego⁹.

Po drugie, można z dużą dozą prawdopodobieństwa przypuścić, iż odmawiając poematowi Czartoryskiego przynależności do literatury pięknej, kierowano się m.in. tym, że pierwsza jego redakcja — z r. 1795 — ta właśnie, która jest przedmiotem niniejszej refleksji, stanowi najwyraźniej wersję brulionową i wymaga rzeczywiście gruntownej korekty¹⁰.

⁸ *Ibidem*.

⁹ J. Nowak-Dłużewski, *Staropolska okolicznościowa literatura polityczna w rękopisach. Jej charakter i postulaty wydawnicze*. W: *Z historii polskiej literatury i kultury*. Warszawa 1967, s. 143.

¹⁰ Zdawał sobie z tego sprawę m.in. Kallenbach (*op. cit.*, s. 12), pisząc, że język *Barda* cechuje „treściwość naturalna, ale tak skupiona, że aż może miejscami niejasna”. Mimo to podstawą niniejszych rozważań pozostaje wyłącznie pierwotna wersja, ponieważ — jak słusznie zauważył Włoch (*op. cit.*, s. 71—72) — „określać stanowisko tego poematu w historii poezji polskiej XVIII stulecia, szukać w nim mianowicie zarodków tych myśli i uczuć, które rozkwitną w poezji romantycznej XIX w. — wolno jedynie na podstawie pierwszej redakcji; niektóre myśli i uczucia w redakcji drugiej są nie zapowiedzią odpowiednich pierwiastków poezji romantycznej, ale przeciwnie, już ich wpływem, skutkiem. Dotychczasowi zaś badacze [...] określili stanowisko *Barda polskiego* na podstawie redakcji drugiej”. (Podkreśl. P. Z.)

Po trzecie, mógł tutaj zadziałać powszechnie przypisywany Czartoryskiemu, a wyeksponowany przede wszystkim w wywodach Włocha i Kleinera, status amatora, nieprofesjonalisty, który traktował swą twórczość jako wypowiedź prywatną, pisząc „tylko dla siebie, ażeby ulżyć zbolącej duszy”.

Najistotniejszy wszakże wydaje się fakt, że *Bard polski*, zwłaszcza w planie przemyśleń filozoficzno-moralnych, postaw etycznych jego głównych postaci oraz podmiotu mówiącego, sposobu przeżywania świata, a także proponowanej normy intymności, był w r. 1795 zjawiskiem wyjątkowym, odosobnionym. Realizował on wzorzec wypowiedzi lirycznej, który zarówno wyłamywał się z normy i konwencji obowiązujących w polskiej poezji oświeceniowej, jak też nie antycypował bynajmniej w pełni tych wyznaczników formalno-treściowych, które po przeszło 20 latach stanowić miały niezwykły warunek poetyckości w przeświadczeniu wchodzących na literacką scenę romantyków.

Poemat Czartoryskiego jest bowiem zapowiedzią nie tyle estetyki i poetyki polskiego romantyzmu, ile postaw, sposobu myślenia, emocji patriotycznych oraz stylu zachowań, które nieodmiennie kształtują się w warunkach narodowej niewoli. Zarazem zaś stanowi produkt artystyczny epoki wielkiego przełomu historycznego, z całą ambiwalencją wartości, pojęć oraz formuł stylistycznych, tak znamiennej dla podobnych momentów dziejowych. Przy czym cały ów proces przeobrażeń, narastających antynomii tudzież swoistej symbiozy pierwiastków niejednorodnych został w przypadku *Barda* jakby przyspieszony przez tragedię rozbiorów, która odegrała tutaj rolę katalizatora.

Tak więc zamiast oświeceniowego optymizmu oraz oświeceniowej akceptacji świata i jego fizyczno-moralnego porządku spotykamy w poemacie Czartoryskiego — z zupełnie zresztą oczywistych powodów — bunt oraz zwątpienie graniczące z krańcową depresją psychiczną. Zamiast klasycystycznego spokoju i równowagi ducha podmiotu autorskiego, jego poczucia wyższości oraz dystansu wobec świata przedstawionego i adresata — podmiotowość i liryczność wypowiedzi, która nie jest retorycznie zorganizowanym przemówieniem, ale wyrazem uczuć, i to nie uczuć zbiorowości, ale przeżywającej, cierpiącej jednostki, wyrazem jej stanu ducha.

Równocześnie jednak bohater *Barda* nie ma nic wspólnego z wybujałym indywidualizmem oraz egotycznym zapatrzeniem w siebie bohatera romantycznego, z właściwą mu permanentną kontestacją i wyobcowaniem z otoczenia, a niekiedy wręcz pogardą dla rodzaju ludzkiego. Przeciwnie, posiada on niezwykle silne poczucie więzi z własną wspólnotą narodową, a także świadomość istnienia ładu moralnego jako właściwości ontycznej świata. Stąd też jego tragizm polega na całkowitej bezradności wobec aktu burzenia owego ładu. U podstaw wyznawanego

przezeń poglądu na świat oraz zaakceptowanego systemu wartości leży również oświeceniowa triada: rozum, cnota, ojczyzna¹¹.

Wszystko to musiało w poważnym stopniu utrudniać recepcję utworu Czartoryskiego, rodzić wątpliwości, a nawet nieporozumienia, gdy próbowano stosować kryterium genologiczne oraz dokonywać oceny *Barda*. Jeśli bowiem przyjąć, że literackość, tym samym więc również i poetyckość, to „zbiór warunków, jakie w ramach danej świadomości społeczno-literackiej spełnić musi wypowiedź słowna, ażeby być zaliczona do klasy dzieł literatury pięknej”¹², wnosić można, iż w przypadku *Barda polskiego* nasuwało się jednak pytanie, z jakiej mianowicie świadomości społeczno-literackiej — albo inaczej: z jakiej formacji kulturowej — powinno się zaczerpnąć ów „zbiór warunków”, przy których pomocy należy go opisywać i wartościować, konfrontując w ten sposób zgodność zamysłu twórczego z jego artystyczną artykulacją.

I w tym właśnie momencie postępowania badawczego nastąpiło, jak się wydaje, niebezpieczne zachwianie perspektywy historycznej. Spowodowało ono, iż w pewnych sytuacjach przy opisie i ocenie *Barda* powstaje między tekstem poematu a przykładanymi doń kryteriami wartościowania relacja niekoherencji, zestawiająca elementy heterogeniczne. Borowy np. poszukuje, daremnie zresztą, jego zdaniem, śladów ekspresji w utworze Czartoryskiego, Kleiner zaś czyni autorowi wyrzut, że nie potrafił zrezygnować z apostrofy do Muzy; obaj więc tym samym przykładają do poematu miarę romantycznych wyobrażeń i konwencji poetyckich. Tymczasem Kallenbach daje do zrozumienia, że znamionami poetyckości, od której odszedł Czartoryski, są: „patos”, „wytworność okresu”, „dobór porównań” i „kunszt wysłowienia”, a zatem stylistyczne wyznaczniki klasykistycznej liryki wysokiej. Świadczy to o wyprowadzaniu *Barda* z tradycji poetyckiej epoki Oświecenia. Wreszcie Włoch formuluje dość zagadkową — cytowaną już tu — konkluzję, iż *Bard polski* nie jest „ściśle biorąc, utworem literackim, co jednak nie przeszkadza, że jest koroną polskiej elegii patriotycznej”.

Pomijając enigmatyczność tego ostatniego orzeczenia, stwierdzić trzeba, iż określenie *Barda* jako elegii również niewiele wyjaśnia. Wskazanie na taką właśnie strukturę genologiczną utworu to zaledwie punkt wyjścia, wymagający koniecznie dodatkowych uściśleń. Rzecz w tym bowiem, że elegia, zarówno w świadomości estetycznoliterackiej, jak i w praktyce twórczej polskiego Oświecenia jawi się najwyraźniej jako struktura nadgatunkowa. Jednocześnie zaś sposób jej konstytuowania w re-

¹¹ Powiada Młodzieniec (B 29), że nędznikiem i zdrajcą jest ten, „kto rozum, cnotę i Ojczyznę zbluźni”.

¹² J. Sławiński, *Literackość*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1976, s. 219.

fleksji teoretycznej przechodzi daleko idącą ewolucję: od pierwszych definicji Juvenela de Carlenas, Golańskiego i Dmochowskiego, poprzez deskrypcje Euzebiusza Słowackiego i Ludwika Osińskiego, aż do szczegółowego opisu postaci modelowej w znanej rozprawie Kazimierza Brodzińskiego. Według autora *Wiesława* elegia jest to „wyrażenie poetyczne łagodnej bolesti”.

Jak człowiek w gwałtownym żalu lub uniesieniu nie duma, ale rozpacza lub się zapala, tak elegia nie może zajmować gwałtownych uniesień; spokojnym smutkiem być tylko powinna. [...] elegia maluje równie smutne, jak rozkoszne obrazy; w tym jednak tak się wyraża: że jej wesołość cieniuje zawsze jakowyś smutek, a smutek promykiem wesołości jest ożywiony. Nikt w gwałtownym żalu elegicznie mówić nie może, wzbudza on przestrasz, lecz nie współczucie. Wyrzuty, groźby, wykrzykniki są jego językiem, elegia chce nas obdarzyć słodyczą. [...] Rozpacz rodziny przy konającym, szczęk broni z jękiem ranionych pomieszany i tym podobne obrazy do tragicznej i rycerskiej poezji należą [...].

Nie same zewnętrzne powody, to jest: żal, tęskność, stratę ukochanej osoby, opisuje elegia; miłym jest dla niej ów stan duszy wśród samotności, wśród scen wiejskich, kiedy człowiek odbył drogę życia przegląda [...]. Ale i wtenczas musi być dusza spokojną. Łzy jej powinny być łagodne jak rosa, westchnienia powolne jak zefir.

Ja pod poezją elegiczną rozumiem tę tkliwość serca i spokojnego umysłu, która nas nie odwraca od ludzi i obowiązków towarzyskich, ale owszem, ściślej nas z nimi łączy [...] ¹³.

Przytaczam tak obszernie wyjątki z rozważań Kazimierza Brodzińskiego nie tylko dlatego, że opierając się w znacznej mierze na ustalenia wcześniejszych, przynoszą zarazem najpełniejszą i najdojrzalszą definicję elegii w myśli teoretycznej polskiego Oświecenia, ale dlatego również, że korespondują bardzo blisko z tą jej postacią, która pojawia się zazwyczaj w ówczesnej praktyce poetyckiej. Henryka Piotrowska, autorka hasła *Elegia* w *Słowniku literatury polskiego Oświecenia*, informuje mianowicie, iż mimo całego zróżnicowania strukturalnego w obrębie tego gatunku jego artystyczne konkretyzacje łączy:

1) swoisty ton spokojnego smutku i refleksyjnego rozrzuwnienia, występujący jako komponent części utworu lub obejmujący jego całość; 2) tematyka (śmierć, oplakiwanie straty ojczyzny, refleksja filozoficzna na temat zmienności losu, pożegnanie z osobą, przedmiotem lub miejscem bliskim); 3) sytuacja kreowanego podmiotu lirycznego, zdeterminowana poczuciem utraty pewnej wartości, warunkująca postawę z założenia jednak nietragiczną, zawsze z próbą znalezienia dystansu wobec tematu, godzenia się z prawami natury, przyjęcia stoickiej umiejętności rezygnacji z utraconych wartości. Z taką postawą wiążąc się będzie: melancholia, liryczna medytacja, „wyciszenie” silnych namietności, często stosowana zasada mieszanych uczuć (smutku i pocieszenia) ¹⁴.

¹³ K. Brodziński, *O elegii*. W: *Pisma estetyczno-krytyczne*. Opracował A. Łucki. T. 1. Warszawa 1934, s. 319, 320, 321.

¹⁴ H. Piotrowska, *Elegia*. W zbiorze: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Wrocław 1977, s. 108.

Otóż nawet zupełnie powierzchowna lektura *Barda* wystarczy, aby się przekonać, że — przynajmniej w planie tonacji uczuciowej oraz wielorakich implikacji ideowo-artystycznych z ową tonacją związanych — jest on całkowitym przeciwieństwem tej modelowej postaci oświeceniowej elegii, jaką konstruują wywody Brodzińskiego tudzież opisowa definicja Piotrowskiej.

Przede wszystkim na próżno by szukać w nim takich postaw, stanów emocjonalnych i nastrojów, jak: „ł a g o d n a boleść”, „s p o k o j n y smutek” „promykiem wesołości [...] ożywiony”, „tkliwość serca i spokojnego umysłu”, „refleksja filozoficzna nad zmiennością losu” czy też „stoicka [...] rezygnacja z utraconych wartości”. Ten sposób przeżywania świata oraz przypisana do niego mentalność przeżywającego podmiotu nie przystawały po prostu do podstawowego dla problematyki poematu faktu, jakim była ostateczna — w przekonaniu autora — utrata bytu państwowego, a co za tym idzie — zagrożenie bytu narodowego. W tym kontekście większość z zalecanych uczuć i zachowań albo zupełnie się dezaktualizowała, albo też nabierała nowych sensów, mających odniesienia już nie tyle w dziedzinie psychologii i estetyki, co w zakresie polityki i etyki obywatelskiej. Nie do przyjęcia był np. dla Czartoryskiego postulat „stoickiej [...] rezygnacji z utraconych wartości”, który w zasadniczo zmienionej sytuacji politycznej kraju mógł być rozumiany jedynie jako przejaw kolaboracji z zaborcą i narodowego przewartościowania.

Nie spotkamy też w *Bardzie polskim* tak znamiennej dla bohaterów elegii hipertrofii uczuć oraz nadmiernej skłonności do łatwych wzruszeń, rozrzewnienia i łez, będących zarówno wyrazem określonego usposobienia, predyspozycji psychicznych przeżywającego podmiotu, jak też próbą neutralizowania nadmiernych napięć, podświadomym niekiedy dążeniem do odzyskania wewnętrznej równowagi i spokoju, choć funkcjonujących również jako przejaw literackiej konwencji. Płacz bowiem był często — głównie w sferze poetyckiej *praxis* — rodzajem rytualnego i zarazem wysoce spektakularnego gestu, mającego zadokumentować z jednej strony szczerą i głęboką przeżycia oraz doniosłość inspirujących je wydarzeń, z drugiej — szeroko rozumianą „czułość serca”, zdolność do wzruszeń osobistych i obywatelskich.

Tak działo się m.in. w świecie elegii patriotycznej końca XVIII i początku XIX stulecia. Karpiński np. w *Żalach Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta* dwukrotnie nakazuje rodakom opłakiwać klęski ojczyzny i smutny los podbitego narodu, cały zaś wiersz kończy znamienym wyznaniem:

Składam niezdatną w tej dobie
Szablę, wesołość, nadzieję
I tę lutnię biedną!...
Oto mój sprzęt cały!

Łzy mi tylko jedne
Zostały!...¹⁵

Podobnie w późniejszej o kilkanaście lat *Elegii z powodu wprowadzenia zwłok ks. Józefa Poniatowskiego przez wojsko narodowe powracające do ojczyzny* Kantorberego Tymowskiego obficie płyną „łzy sprawiedliwe” zarówno z oczu rycerzy towarzyszących prochom narodowego bohatera, jak i mieszkańców stolicy i całego kraju. W *Elegii na śmierć Tadeusza Kościuszki* tego samego poety polska społeczność płacze rzewnie nad zgonem „wolnego ziomka, wielkiego człowieka”, ale roni też łzy wdzięczności i radości, gdy car Paweł, pan milionów, poczyna „wyzwalać Polski obrońcę”.

Bard polski Adama Jerzego Czartoryskiego — jak trafnie zauważył Józef Kallenbach — jest zarówno wiernym świadectwem stanu ducha samego poety, przeżywającego po utracie niepodległości kraju głęboką depresję psychiczną, jak też wyrazem uczuć milionów jego rodaków, „milczących, oniemiałych z bólu i zgrozy”¹⁶. Ich rozpacz jest „głucha”, a żal „trwogą osłupiały”. W warunkach niewoli, w obawie przed represjami i prześladowaniami ze strony okrutnego wroga, „nie godzi się” im skarżyć, a nawet westchnąć. Stąd też w świecie poematu nie ma również miejsca na łzy: „Łzą żadną ciężka serca nie wilży się susza” (B 31). Jeżeli zaś „ja” mówiące musi już dać upust swoim uczuciom, z jego oczu płyną „łzy spiekłe”, przemieszane z żółcią, które nie przynoszą ulgi, ale wprost przeciwnie — „jątrzą” duszę i potęgują ból. Takie postępowanie i ten typ reakcji pozostają w zgodzie z powszechnym podówczas przeświadczeniem, że „ostatnia rozpacz” nie pozwala wylewać łez, każe milczeć¹⁷.

Zarysowana tu w skrócie antynomia pomiędzy modelową formą polskiej elegii oświeceniowej a poematem Czartoryskiego zdeterminowana została oczywiście zarówno przez szczególne okoliczności, w jakich powstawał *Bard*, jak też przez osobowość jego autora oraz wyznawane przez niego pryncypia moralne i polityczne.

Jak wiadomo, bezpośrednim impulsem do napisania utworu stała się dla Czartoryskiego klęska powstania kościuszkowskiego i utrata wszel-

¹⁵ F. Karpiński, *Zale Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta*. Cyt. za: Z. Libera, *Poezja polska XVIII wieku*. Warszawa 1976, s. 340.

¹⁶ Kallenbach, *op. cit.*, s. 11.

¹⁷ Autor elegii *Głos Galicjanina, czyli wolność tracącego obywatela, rozpacz do stanów skonfederowanych* powiada w przypisie do tego wiersza (cyt. za: Włoch, *op. cit.*, s. 110. Podkreśl. P. Ż.): „Psamenet, król Egiptu, od Kambizesa zwyciężony, widząc prowadzonego na śmierć syna swego, suchym na tak okropną scenę patrzył okiem, po czym, gdy na plac śmierci przyjaciół jego prowadzono, płakać zaczął. Spytany od zwycięzcy, czemu by synowi swemu nie dał tego ostatniego dowodu przywiązania, odpowiedział król: »Żal, który czułem z utraty przyjaciół, nie tamował mi łez, ale ostatnia rozpacz, widząc własnego syna w ręku kata, lać mi ich nie dozwoliła«”.

kich nadziei na odzyskanie niepodległości. Jak to trafnie określił Niemcewicz: „Na mord ojczyzny krzyk boleści stał się na ten raz pieśnią”¹⁸. Był to wypadek bez precedensu i w naszej historii politycznej, i w dziejach naszej literatury. Żadne z dotychczasowych nieszczęść i upokorzeń Rzeczypospolitej nie mogło nawet w przybliżeniu równać się z obecnym, a Czartoryskiemu jako pierwszemu z polskich pisarzy przyszło przełożyć na język poezji wydany przez wroga wyrok: „*Finis Poloniae!*”

Przypomnijmy zaś, że robił to w pierwszych miesiącach r. 1795, pod świeżym wrażeniem maciejowickiej klęski, rzezi Pragi oraz szalejących w całym kraju pogromów i represji, przygnębiony dodatkowo zbliżającą się nieuchronnie perspektywą przymusowego wyjazdu do Petersburga w roli politycznego zakładnika. Słusznie zauważył więc Kleiner, że w tej sytuacji nastąpiło „zspolenie nuty ściśle osobistej z narodową, identyczność cierpień indywidualnych z ogólnymi”¹⁹. Przeważały jednak oczywiście emocje i uczucia obywatelskie, bo na patriotyzmie właśnie ufundowane było wychowanie i cała dotychczasowa edukacja życiowa młodego debiutanta. W swych *Pamiętnikach* Czartoryski pisze:

Wychowanie nasze było polskie i republikańskie; [...] marzyliśmy o Grekach i Rzymianach, a celem życia miało być utrwalenie starych cnót przodków naszych na ojczystej ziemi. [...] Miłość ojczyzny, jej sławy, instytucji i wolności mieliśmy zaszczerpane nie tylko odbytymi studiami, ale wszystkim, co nas otaczało. A uczucia te, wchłonięte w nas i w całe nasze moralne jestestwo, spotęgowane były antypatią do tych, którzy spowodowali upadek tej drogiej ojczyzny.

To podwójne uczucie, miłości i nienawiści, tak mną rządziło i kierowało, że spotkanie gdziekolwiek Rosjanina powodowało uderzenie krwi do głowy, czyniło mnie na przemian bladym i czerwonym, bo każdy mi się przedstawiał jako sprawca nieszczęść mego kraju²⁰.

Nic więc dziwnego, że *Barda* pisał w stanie silnego wzburzenia, które stopniowo przeradzało się w głęboką depresję psychiczną, czego świadectwo odnajdujemy znowu w jego wspomnieniach:

Nieszczęścia kraju i rodziców, jako też wielu współpracowników, przegrana sprawa sprawiedliwości, zwycięstwo gwałtów i zbrodni wzburzyły mój umysł. Zaczynałem wątpić w Opatrzność. Wszędzie widziałem tylko sprzeczności i bezcelowość; nic w moim pojęciu nie zasługiwało na poważne względy; opanował mnie sceptycyzm i zimna desperacka obojętność na wszystko.

Pod tytułem *Pieśń barda* opisałem wierszem ówczesny stan mojej duszy [...] ²¹.

Tak więc zarówno o genezie, jak i o charakterze poematu, o jego tonacji uczuciowej i wymowie moralnej w istotny sposób zadecydowała

¹⁸ J. U. Niemcewicz, *Wspomnienie*. W: B 39.

¹⁹ Kleiner, *op. cit.*, s. 20.

²⁰ A. J. Czartoryski, *Pamiętniki i korespondencja jego z cesarzem Aleksandrem I*. Słowo wstępne L. Gadona, przedmowa K. de Mazade. Z francuskiego wydania przełożył K. Scipio. T. 1. Kraków 1904, s. 33.

²¹ *Ibidem*, s. 37, 34.

wyjatkowość chwili historycznej oraz szczególnie stan napięcia psychicznego towarzyszący autorowi w trakcie pisania. One to spowodowały, że wzruszenia i przeżycia „ja” mówiącego oraz pojawiających się w utworze postaci są niejako spotęgowane, zwielokrotnione, zarazem zaś nastrojone na jeden tylko w istocie ton, na ton rozpaczy. Od tego też właśnie słowa, nie znanego właściwie oświeceniowej poezji, obcego oświeceniowej filozofii i inkryminowanego przez oświeceniową etykę, rozpoczyna się poemat: „Żal trwogą osłupiały, r o z p a c z nawet głucha!” (B 21; podkreśl. P. Ż.).

W jednej ze swych prac Marian Maciejewski pisze, że sentymentalizm

nie znał ani rozpaczy, ani namiętności. Dość liczne samobójstwa bohaterów sentymentalnych wynikały z innych przyczyn (chęć uwolnienia partnerki, pragnienie gestu szlacheckiego, wiara w związek dusz z grobem itp.). [...] autorzy uprawiający klasycystyczną epikę heroiczną, pozostając w zgodzie z etyką chrześcijańską i oświeceniowym prawem natury, dopuszczali doznanie rozpaczy jako zabieg deprecjonujący postaci negatywne bądź też należące do obozu nieprzyjaciół religijnych i narodowych. Ale i w tym wypadku było to tylko, że użyjemy retorycznej formuły, chwilowe „poruszenie serca i umysłu”; chwilowe, często tylko momentalne, gdy „nieszczęśnik” decydował się na ostateczny krok rozpaczających — na samobójstwo²².

Nacechowana zazwyczaj ujemnym znakiem wartości występuje też kategoria rozpaczy w twórczości literackiej Ignacego Krasickiego. Dobitnie oraz zupełnie jednoznacznie brzmią u niego sentencje, maksymy i rozważania o kwestiach moralności, jak np. „Rozpacz — podział nikczemnych” (*Świat zepsuty*), „Rozpacz, podłych dusz rzemiosło” (*Do S.D.K.G.*), „Do rozpaczy w tej mierze cnotliwych nie wiodę” (*Do Krzysztofa Szembeka*), „Źle czynił Kato ginący z rozpaczy, / Nie śmiercią, życiem miał słynąć” (*Do...* {inc.: „Szacowny starcze”}).

Niekiedy wszakże pojęcie rozpaczy nabiera u tego samego poety nieco innych znaczeń i podlega innej waloryzacji moralnej. W *Myszeidzie* np. jest synonimem stanu, który pojawia się w rezultacie ostatecznego utracenia nadziei i krańcowego udręczenia człowieka, nie posiadając przy tym żadnych nacechowań aksjologicznych. W poemacie tym mówi się bowiem po prostu: „Rozpacz zostaje w ostatniej niedoli” (p. VI, w. 77). Jeszcze inny zakres konotacji i inny walor etyczny ma u Krasickiego słowo „rozpacz” w następującym kontekście:

Wspaniały, z ugnębienia powstał naród wolny,
By okazał całemu światu w swej robocie,
Co może dzielna rozpacz, gdy wsparta na cnocie²³.

²² M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Wrocław 1970, s. 254—255.

²³ I. Krasicki, *Zniósł moment, co wiek skaził...* W: *Świat poprawiać — zuchwałę rzemiosło. Antologia poezji polskiego Oświecenia*. Opracowali T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński. Warszawa 1981, s. 109.

Mamy więc tu do czynienia z zupełnie odmiennym kierunkiem semantycznych odniesień i z zupełnie odmiennym sposobem wartościowania. „Rozpacz” kojarzy się poecie z „cnotą”, nie zaś z „podłością” czy „nikczemnością”; jest „dzielna”, a zatem bliska „męstwu”. Teresa Kostkiewiczowa, omawiając podstawowe słowa-klucze, jakimi posługiwała się oświeceniowa poezja patriotyczna, zwraca uwagę, że w takim właśnie kontekście i znaczeniu „motywu słowny rozpaczy pojawia się w bardzo licznych wierszach poezji ulotnej lat dziewięćdziesiątych”²⁴, gdzie funkcjonuje jako czynnik mobilizujący do walki polskie społeczeństwo. Dość nieoczekiwanie zatem kategoria rozpaczy, zarówno w zacytowanym wierszu Krasickiego, napisanym z okazji pierwszej rocznicy uchwalenia Konstytucji 3 Maja, jak i w powstańczych „wezwach”, „pobudkach” i „apelach”, ulega zasadniczemu przewartościowaniu. Z synonimu duchowej destrukcji, życiowego tchórzostwa i upodlenia staje się synonimem gotowości do walki i poświęceń, synonimem wewnętrznej *d e t e r m i n a c j i*.

Wolno wszakże wątpić, aby pojęcie rozpaczy w takim właśnie znaczeniu przywoływane było zbyt często w piśmiennictwie tamtych lat. Nie dysponujemy, niestety, listami frekwencyjnymi, które wyprowadziłyby rzecz całą na twardy grunt statystycznych pewników, niemniej jednak można z dużą dozą prawdopodobieństwa przypuszczać, iż dominujący w epoce polskiego Oświecenia — mimo wszystkich odstępstw oraz religijnego indyferentyzmu — chrześcijański kodeks etyczny, obowiązujący wśród wykształconej części społeczeństwa szlacheckiego programowy optymizm oświeceniowej filozofii, a także powszechna tendencja do konstruktywnych rozwiązań we wszystkich sferach życia jednostki i zbiorowości, nakazywały traktować rozpacz jako przejaw duchowego nihilizmu i z reguły potępiać taką postawę. Tak się też dzieje m.in. w moralistycznej refleksji Ludwika Kropińskiego, który poddając szczegółowej analizie semantycznej zjawiska smutku, żalu i rozpaczy, pisał o tym ostatnim:

Lecz jaki smutek, jaki żal równać się może z rozpaczą, która wchodzi do serca po ustąpieniu z niego nadziei. Zajmuje całą duszę, wygania z niej tkliwość i rozczulenie, rozlewa jad swój żółty na postać nieszczęśliwego i oczy, których wzrok przyjemny nasze podbijał serca, z których nieraz łza wypadała dla przyjaźni, litości i miłości, obłąkaniem i srogością przerażają nas i trwożą. — Rozpacz to nieszczęśliwa na całą naturę rozciąga czarną zasłonę, nie znosi blasku słońca, z pogardą deptce wonią i krasą uśmiechające się kwiaty, nienawidzi ludzi i samemu uwłacza Bogu. — Okropność nocy, głos puszczyka, niemieszkalne jaskinie, mogiły i głębokie milczenie są jej rozkoszami. — Czy widzisz, z jakim pośpiechem rozpaczającego chwytą napój zarażony trucizną? Z jaką przyjemnością, płytkim żelazem własne przebiwszy serce, pogląda na strumienie krwi, z którą jej życie upływa? I jak z okropnym uśmiechem urąga się jeszcze łzom i jękom przyjaciół i krewnych? Jak więc

²⁴ T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984, s. 221.

smutek z człowiekiem przychodzi na świat i do tkliwości go wzwyczajają; żal oswaja go z cierpieniem, hartuje uczucia i osłabia chęć do życia, rozpacz nieszczęśliwych wprowadza do grobu²⁵.

W *Bardzie polskim* Czartoryskiego rozpacz również prowadzi bohaterów do samobójstwa lub do myśli o samobójstwie. Znaczący bowiem tyle samo co skrajna desperacja pozbawiona jakiegokolwiek nadziei; jest „nawałą zgryzot”, od których nie ma ucieczki i które wyciskają swój złowrogi znak nawet na twarzy nieszczęśnika. Nie podlega jednak — podobnie jak w *Myszeidzie* — etycznej waloryzacji. Wywodzi się bowiem bezpośrednio z tragizmu istnienia postaci, który przecież nie jest przez nie spowodowany czy tym bardziej zawiniony, wynika nieuchronnie z narzuconego im sposobu egzystencji i posiada rozległą motywację psychologiczną. Młodzieniec np. wyzna z boleścią:

Wyzuty z stanu, z Ojczyzny, z istności,
Obcy dla świata, w nikczemników rządzie,
Bez celu zmierzłe wlec życie skazany,
Pożyję w nudach i zginę nieznanym!... [B 28]

Istność — jak informuje Linde — to „natura, czyli przyrodzenie rzeczy egzystującej”, zarazem zaś sam „byt” i „egzystencja”²⁶. Jak zatem wynika ze skargi bohatera, utracił on nie tylko zajmowaną dotychczas pozycję społeczną, nie tylko stał się banitą we własnym kraju, ale został też wytracony — w wyniku narodowej katastrofy — z moralnego porządku świata. Odebrano mu bowiem naturalne, przyrodzone każdemu człowiekowi prawo do wolności i samostanowienia o sobie. A stało się tak, ponieważ uległ wywróceniu cały obowiązujący w cywilizowanym świecie system wartości. Zło triumfuje, dobro jest prześladowane. Cnotą staje się „wielbić gwałt” i „nawet iskrę w sobie szlachetności zdusić”, przestępstwem — obrona godności człowieka, jego „ludzkości”, znieważanej nieustannie przez „dzikość”.

Dodajmy od razu, że w świecie przedstawionym *Barda* ów język klasycystycznych uniwersaliów otrzymuje wymiar historyczny i eksplikowany bywa z reguły w płaszczyźnie politycznych konkretów. Podobnie też najwyższym i ostatecznym kryterium oceny moralnej człowieka jest zawsze w tym świecie kodeks obowiązków obywatelskich jednostki, dokładniej zaś — jej patriotyzm, oczywiście nie ze względu na jakieś kryptonacjonalistyczne nastawienie podmiotu mówiącego, ale dlatego, że — w jego przekonaniu — w patriotyzmie właśnie i poprzez patriotyzm najdobitniej wyraża się pełnia wartości ogólnoludzkich.

²⁵ L. Kropiński, *Smutek, żal, rozpacz*. W: *Dzieła miłości, czyli muz i pędzla żarty*. Cz. 2. Bibl. Czartoryskich, rkps 3070 II, t. 1, s. 126—127. Podkreśl. P. Ż.

²⁶ S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*. Wyd. 2, poprawione i pomnożone. T. 2. Lwów 1885, s. 218—219.

Widać to dobrze choćby w sposobie rozumienia powracającego często w tekście poematu Czartoryskiego słowa „cnota”. Otóż jego artykulacja stylistyczna, zakres konotacji i funkcja podlegają w *Bardzie* nieustannym modyfikacjom. Niekiedy „cnota” występuje po prostu jako nazwa pojęcia o treści uniwersalnej. Służy wtedy przede wszystkim przekazaniu pewnej informacji. Kiedy indziej, zachowując ów walor ogólności, przybiera postać alegorycznej personifikacji, wyraźnie nawiązującej do esencjalizmu estetyki klasycystycznej i wyrażającej głównie tendencje podmiotu mówiącego do dydaktycznego rezonerstwa. Pozostaje zatem wówczas na usługach retoryki. Najczęściej wszakże konotuje te treści, które się składają na jakość i wymowę moralną określonych sytuacji historycznych, przekonań i postaw politycznych lub konkretnych wydarzeń z dziejów Polski. Poczyna więc funkcjonować jako ważny komponent języka aluzji, odwołującej się do rzeczywistości pozaliterackiej. Tak więc np. w trakcie wspomniania wypadków, które ostatecznie przesądziły o losach Rzeczypospolitej, pada stwierdzenie: „Wsparte na świętym prawie, ginie cnoty dzieło” (B 24).

Jak jednoznacznie wynika z kontekstu, dziełem cnoty jest tu powstanie kościuszkowskie, wsparte na świętym — a więc nie tylko naturalnym, ale również zaakceptowanym przez nadprzyrodzony porządek rzeczy — prawie narodu polskiego do wolności i suwerenności politycznej. Wolność zaś z kolei stanowi wartość najwyższą, zarówno w życiu ludzkiej zbiorowości, jak i w życiu jednostki. Czytamy w monologu Młodzieńca, który jest przecież jednym z literackich wcieleń autora poematu:

Wolności! O ty pierwsza z własności człowieka,
Bez której wszelkie szczęście złąknione ucieka! [B 28]

A właśnie ta „pierwsza z własności człowieka”, wyznaczająca jego społeczną kondycję i zarazem stan mu przyrodzony, jest nieustannie gwałcona przez śmiertelnego wroga oraz jego zauszników. Cierpienia Młodzieńca są cierpieniami patrioty — w tym sensie, że nieszczęścia współbraci stają się jego osobistym nieszczęściem. Bolesnie przeżywa więc prześladowania patriotów polskich, których za to, że „wszystko za swój kraj ważyli”, „jeśli śmierci minie ręka, / Rozproszonych moc zemsty zawzięcie ponęka” (B 28), ubolewa nad upodleniem moralnym i kolaborowaniem z wrogiem, będącymi udziałem tych wszystkich, którym jedynie „Interes, fałsz i chytryść z oczu [...] wyziera” (B 29), przede wszystkim jednak czuje się upokorzony przypadkami jawnej, cynicznej apostazji i zdrady narodowej:

Chępli się na to zbrodnia, że swój kraj zdradziła,
I bojaźni, tym podlejsza, im więcej szkodziła.
[.]
Świętym niby wierności piększąc się imieniem,
Cnotę samą być mienia buntownym wichrzeniem. [B 29]

Tę przewrotność i perfidię renegatów, którzy wierność wobec prawowitego władcy i patriotyczny obowiązek wobec ojczyzny ośmielali się piętnować jako „buntowne wicherzenie”, a za obywatelską cnotę kazali uważać upokarzającą służalczość wobec zaborcy i uzurpatora, odczuwa Młodzieniec jako szczególnie odrażającą. Przepelniająca go bezsilna nienawiść do sprawców narodowej tragedii, a także doznane upokorzenia, gorycz klęski, perspektywa życia wśród tych, którymi gardzi, obawa przed własnym upodleniem, wreszcie brak nadziei na zmianę losów polskiego narodu w najbliższej przyszłości, wszystko to wywołuje u bohatera stan skrajnej rozpacz i doprowadza go do myśli o samobójstwie. Kończąc ostateczny rozrachunek z własnym sumieniem zada sobie młodzieniec hamletowskie pytanie:

I cóż skrócić to życie teraz we mnie zwleka?
Ciężar nieużyteczny zrzucić z siebie nużny? [B 29]

Oparcie moralne i ratunek znajduje w refleksji patriotycznej. Samobójcza śmierć byłaby prywatą, stanowiłaby gest próżny i bezużyteczny. Bohater Czartoryskiego pokonuje zatem naturalny odruch serca, przewycięża swą wewnętrzną słabość i postanawia złożyć ciężące mu życie na ołtarzu ojczyzny:

[...] niech wolności zgon nie będzie próżny!
Tam pójde szukać śmierci, gdzie ogień jej czują,
Gdzie za nią stale walczą, gdzie Polski żalują. [B 29—30]

Podjęta decyzja nie oznacza oczywiście przewyciężenia rozpacz, ale tylko — ujmując rzecz nieco paradoksalnie — jej zracjonalizowanie i swoistą utylizację. Przyczyny i źródła skrajnej desperacji zarówno Młodzieńca, jak i pozostałych bohaterów *Barda* nadal istnieją, a oni mają ich pełną świadomość. Pierwszą i najważniejszą jest naturalnie katastrofa państwa i wywołany przez nią głęboki kryzys filozoficzno-moralny, który w znacznym stopniu zdewaluował obowiązujący dotychczas system wartości. Rozpacz budzą w nich jednak również nieszczęścia osobiste, będące zresztą także częścią cierpienia i nieszczęścia całego polskiego narodu. Świeża wciąż pamięć straszliwych scen, jakich byli świadkami, okrutna śmierć najbliższych, bezprzykładna srogość i bestialstwo najeźdźcy, powodują u niektórych stany krańcowego przygnębienia i depresji, często zaś przekraczają wręcz ich odporność psychiczną.

Dziewica, której spalono dom rodzinny, zabito ukochanego oraz zamordowano matkę i ojca, popada w obłąd. Starzec, który musiał oglądać, jak moskiewski żołdak gwałci jego konającą z ran córkę, popełnia samobójstwo w nurtach Wisły. Rozpacz pojawia się więc tutaj nie tylko i nie tyle w sferze świadomości obywatelskiej, ile w sferze uczuć i spontanicznych reakcji emocjonalnych wielu bohaterów poematu.

Równocześnie jednak przywołane przez Dziewicę i Starca wspomnienia przebytych nieszczęść, skumulowany w tych wspomnieniach ła-

dunek okrucieństwa, grozy i ludzkiego cierpienia, ewokują określony nastrój, który rzutuje na klimat uczuciowy w całym świecie przedstawionym *Barda*. Więcej nawet, ich jednostkowe, osobiste przeżycia zyskują w poemacie wysoki stopień reprezentatywności, ulegają już w momencie narracji procesowi uogólnienia i typizacji.

Dzieje się tak z kilku przyczyn. Po pierwsze dlatego, że korespondują one ściśle z historiozoficzną oraz ideowo-moralną refleksją podmiotu mówiącego i Młodzieńca, stanowiąc niejako ich poetycką ilustrację. Po drugie ponieważ — jak to zupełnie jednoznacznie wynika ze wstępnych informacji i zapowiedzi narratora — Dziewica i Starzec, pozbawieni przecież nawet nazwisk i imion, to po prostu „ostatnich Polaków wywołane cienie”, zarówno więc oni sami, jak i ich tragiczne przeżycia nabierają znaczeń symbolicznych.

Typizacji sprzyja także funkcja czasu i przestrzeni w poemacie. Rzecz w tym mianowicie, że obydwie te kategorie w nieznacznym tylko stopniu strukturalizują świat przedstawiony *Barda*. Po części przyczynia się do tego poetyka okolicznościowej poezji politycznej, do której — jak już wspomniano — utwór należy. Definiując konstytutywne właściwości owej poetyki, pisze niemiecki historyk literatury:

Nie komponuje się politycznego utworu poetyckiego, by pouczyć nieświadomych rzeczy o tym, co się stało; autor poetyckiego utworu politycznego apeluje do osób, które współżyją czy współdziałają w rozwijających się przed nimi wypadkach historycznych [...] ²⁷.

Tak więc już przeznaczenie tego typu przekazu poetyckiego, jaki reprezentuje poemat Czartoryskiego, a także sytuacja wirtualnego odbiorcy owego przekazu, okazują się determinantem strukturalnym, który jak gdyby neutralizuje rolę i znaczenie takich elementów świata przedstawionego, jak miejsce i sceneria wydarzeń, ich chronologiczne następstwo oraz rodzaj motywacji, zindywidualizowanie tudzież bliższa prezentacja postaci i zachodzących pomiędzy nimi relacji, sfabularyzowanie działań i sytuacji itp. Poczyna tu bowiem działać cały system odwołań pozatekstowych, które w znacznym stopniu uwalniają podmiot mówiący od obowiązku informowania o tym wszystkim, co staje się widoczne w sposób oczywisty na linii: autor — współczesny mu czytelnik, a więc m.in. o uwarunkowaniach temporalno-przestrzennych, w jakich się realizuje świat przedstawiony utworu literackiego.

Jak wiadomo, podobne tendencje strukturalne tkwią *implicite* w esencjalizmie estetyki i poetyki klasycyzmu, z której przecież ostatecznie *Bard* się wywodzi, pośrednio zatem również w poetyce elegii. Formułując

²⁷ R. von Liliencron, *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*. Leipzig 1865—1869. Cyt. za: J. Nowak-Dłużewski, *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce. Średniowiecze*. Warszawa 1963, s. 7. Podkreśl. P. Ż.

postulaty dotyczące czasu i miejsca w tej właśnie odmianie wypowiedzi poetyckiej, zgłasza Brodziński jedynie dwa dezyderaty, najwyraźniej świadczące o tym, że akurat o miejsce i czas wydarzeń najmniej mu chodziło. Zaleca bowiem, aby rzecz działa się wieczorem lub w nocy, najlepiej na cmentarzu albo też w celi zakonnej czy wśród ruin opuszczonego zamku. Idzie mu więc naturalnie o właściwą scenerię, która by zapewniła określony nastrój i tonację uczuciową utworu, nie zaś o czas i przestrzeń jako kategorie strukturalne.

Nie wiadomo, jaką świadomość gatunkową elegii posiadał młodziutki autor *Barda* i w jakim stopniu miał zamiar ją respektować, przystępując do pisania swego poematu; nie wiadomo nawet, czy w ogóle myślał o realizacji określonego wzorca gatunkowego i czy swój utwór uważał za elegię. Faktem jest jednak, że wyłuskanie w poemacie poszczególnych sytuacji, scen i wydarzeń z ram czasowo-przestrzennych doprowadziło w wielu wypadkach do ich zuniwersalizowania, do nadania im znaczeń i sensów ogólniejszych oraz znamion typowości, niezależnie od autorskich intencji. Dzieje się tak m.in. również w przypadku monologu *Dziewicy*.

Niekiedy owa tendencja do wpisywania w określony segment tekstu znaczeń ponadczasowych realizuje się poprzez sposób obrazowania i typ komentarza podmiotu mówiącego. Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w monologu *Starca*, który wspominając niedawne przeżycia, tak oto opowiada o nich litującym się nad nim wędrowcom:

Matka próżno do łona swe dziecię przyciska,
 Jeden miecz ich przeszyje, wspólna ich krew tryska.
 Starców, którym zejść tylko do grobu zostało,
 Niemowlę, co dopiero dnia światło ujrzało,
 Mord srogi ku swej pastwie zarówno połączy;
 Krew zmieszana z natłoku zaledwo się sączy
 Między różnych płci, wieków na pół martwe kupy.
 Spodnich konaniem wierzchnie ruszają się trupy.
 Lub kto jeszcze w nadziei na wierzch się przedziera,
 Jeszcze braknący sobie cios śmierci odbiera.
 Bezbronny nawet jeniec, co już w więzach jęczy,
 I tego wściekłość hordy szalona zamęczy.
 Słowem: co tylko może w ludzkości zniewadze,
 Dopuszcza się dzikość na nieszczęsnej Pradze! [B 32]

Informacja, że masowa rzeź cywilnej ludności dokonała się na Pradze, nie tylko pozwala dokładnie zlokalizować relacjonowane wydarzenia, ale ewokuje zarazem u odbiorcy całą wiedzę o nich, którą zdobył „z pieśni i z powieści”. Może on zgodnie z tą wiedzą dowolnie uzupełnić swoiste miejsca niedopowiedzenia, a więc tym samym w procesie recepcji utworu dodatkowo uszczegółowić opowiadanie *Starca*.

Równocześnie jednak struktura stylistyczna owego opowiadania mimo całej retorycznej ekspresji i dramatycznego napięcia, podkreślonego

choćby właściwymi dla *praesens historicum* formami gramatycznymi czasownika, jak gdyby rezygnuje z wierności wobec detalu, wobec lokalnego kolorytu, wobec osobniczej odrębności ofiar zbiorowego mordu oraz rozlicznych realiów krwawych wydarzeń, jakie musiało przecież dostrzec oko bezpośredniego ich świadka i uczestnika. A Starzec był właśnie takim świadkiem i uczestnikiem. W poszukiwaniu syna lub jego zwłok trafił w sam środek owego *pandemonium* gwałtu i okrucieństwa i pozostał tam już do końca.

W istocie rzeczy jednak przekazuje nam nie to, co widział, ale to, co wie o wyróżnieniu mieszkańców Pragi przez wojska rosyjskie, a także to, co należy o tym sądzić. Pomiędzy jego widzeniem a językową artykulacją owego widzenia staje bowiem klasycystyczna zasada aprioryczności podmiotu lirycznego wobec opisywanej rzeczywistości, zasada, zgodnie z którą ważna jest nie autopsja, nie suma empirycznych doświadczeń i obserwacji zdobytych w wyniku zmysłowego kontaktu z postrzeganym przedmiotem, ale jego intelektualna znajomość. Wspomaga i uzupełnia tę zasadę wspomniany już esencjalizm estetyczny klasycyzmu, nakazujący szukać w opisywanym przedmiocie nie rysów indywidualnych, właściwości jednostkowych, cech szczególnych, ale jego idei, ogólnych prawidłowości, znamion typowych.

W rezultacie na ulicach Pragi giną nie sąsiedzi Starca z tej samej dzielnicy miasta, jego przyjaciele i znajomi, kobiety, ludzie starzy i nie-dorostki, ale — „matka”, „dziecię”, „starcy, którym zejść tylko do grobu zostało”, „niemowlę, co dopiero dnia światło ujrzało”, „bezbронny jeniec”. Otrzymujemy opis świadomie rezygnujący z konkretności, z efektów malarskich i plastycznych, opis pojęciowy, abstrakcyjny, „erudycyjny”. Ale właśnie ten typ deskrypcji pozwala nadawać relacjonowanym wydarzeniom i sytuacjom walor ogólności, rozpatrywać je — podobnie jak to czyni Starzec na zakończenie swej opowieści — nie tylko na zasadzie *hic et nunc*, ale również w ponadczasowych kategoriach antropologii i etyki: „co tylko może w ludzkości zniewadze, / Dopuściła się dziłość [...]”.

Sprzyja temu również, i to w bardzo istotnym stopniu, podstawowy dla języka narracji w *Bardzie* środek wypowiedzi poetyckiej, jakim jest personifikacja. W poemacie Czartoryskiego nie tylko organizuje ona całą materię językową utworu, ale — co ważniejsze — decyduje o swoistej strukturalizacji świata przedstawionego, który ostatecznie jawi się jako abstrakcyjna, pojęciowa wizja realnej rzeczywistości. Na plan pierwszy wysuwają się w niej uogólnienia, idee, uniwersalia, które determinują losy bohaterów, zarazem jednak, uosobione w postaciach literackich, same zaludniają i dynamizują świat poematu. Już z pierwszym jego wersem wkraczamy w to niezwykle królestwo wszechwładnie panującej alegorii. Żal jest tu trwogą osłupiały, rozpacz — głucha, spustoszenie zżera wszystko, co jest drogą ludzkiemu sercu, również drapież-

ność, wijąc się po ziemi, niszczy wszystko swym zębem, nadzieja wije swe uploty, ojczyzna płacze konając, rodziców Dziewicy żal i nędza zawijają po śmierci w swe płachty, mus i niecnota biją w swojej kuźni srogie wyroki, zajądłość szaleje, szczuje jednych ludzi na drugich, piękność mdleje wznosząc ku górze ręce, srogosć patrzy twardym i zażartym okiem itd., itd. Przykłady można by mnożyć, zresztą wiele z nich przywołano już wcześniej w niniejszych rozważaniach.

Alegoria była oczywiście ulubioną figurą stylistyczną większości poetów oświeceniowych, a jej rodowód sięga, jak wiadomo, epoki średniowiecza. Nawet jednak na tle tej starej i bogatej tradycji poemat Czarotoryskiego należy do wyjątków, materia poetycka bowiem wydaje się w nim utkana bez mała wyłącznie z personifikacji, które funkcjonują nie tylko jako ornament językowy i środek ekspresji, ale również jako sposób widzenia świata. Każda niemal właściwość zostaje tu upostaciowiana i otrzymuje kształt osobowy, każda niemal idea traktowana jest jako samoistny byt, każda cecha jako substancja. W rezultacie *Bard* nie przestając być opowieścią o losach jednostkowych bohaterów, jest zarazem parabolą o skutkach zbrodniczego zakłócania przyrodzonego porządku fizyczno-moralnego przez złowrogie siły. Przypomina to funkcję, jaką alegoria pełniła często w literaturze europejskiego średniowiecza. Johan Huizinga tak o tym pisze:

Wszędzie widzimy, jak umysł średniowieczny nieustannie poszukuje alegorii, aby wyrazić jakieś myśli o szczególniejszym znaczeniu. [...] Mieszczanin Paryski jest człowiekiem trzeźwym, który rzadko tylko pozwala' sobie na igraszki myślowe czy na podniosły styl. Kiedy jednak zbliża się do rzeczy najstraszniejszej, jaką ma opisać, a mianowicie do morderstw Burgundczyków, które Paryżowi z roku 1418 dały odczuć zapach krwi z września 1792, wówczas chwytą się alegorii. [...] Taka relacja ciągnie się dalej, przeplatając nagie opisy okropności. [...] I po cóż właśnie tutaj alegoria? Ponieważ autor chce się wzniesić na płaszczyznę wyższą niż ta, którą stwarzało przedstawianie zdarzeń codziennych, jakie na ogół opisywał jego dziennik. Odczuwa potrzebę, by na straszliwe wypadki patrzeć tak, jak gdyby wyrosły one z czegoś więcej niż tylko z pobudek ludzkich; alegoria służy zatem jako środek wyrażenia tragizmu²⁸.

Wolno przypuszczać, że podobny cel przyświecał autorowi *Barda*, który nie ukrywa przecież, że przerażające sceny i wydarzenia, o jakich opowiada, biorą swój początek nie „z pobudek ludzkich”, ale z wyroków Opatrzności. Równocześnie jednak publiczna doniosłość owych wydarzeń oraz wyjątkowe znaczenie, jakie mają dla obowiązującego w świecie przedstawionym poematu systemu wartości, nadają im szczególny walor

²⁸ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*. Przełożył T. Brzostowski. Wstępem opatrzył H. Barycz, posłowiem S. Herbst. Warszawa 1961, s. 267—268. Podkreśl. P. Ż.

emocjonalny, sprawiają, że ich przeżycie przez mówiące „ja”, a także wszystkie wynikające z tego przeżycia implikacje filozoficzno-moralne — niezależnie od wyraźnego skonwencjonalizowania narracji — nabierają znamion autentyzmu. Antoni Gołubiew zaproponował kiedyś następujące rozróżnienie:

kategorię przeżycia posiadającego dla człowieka wartość ze względu na wartość przeżywanego przedmiotu nazywać będziemy przeżyciem autentycznym. Kategorię drugą, ocenianą ze względu na wartość jedynie samego przeżycia, przeżycia dla przeżycia — a więc niezależnie od wartości przeżywanego przedmiotu — będziemy nazywać przeżyciem nieautentycznym albo sentymentalnym²⁹.

W monologach Młodzieńca, Dziewicy i Starca mamy oczywiście do czynienia z pierwszą kategorią przeżyć. Posiadają one ogromną siłę destruktywną, przebijają z łatwością pancierz opanowania, męstwa i wiary, zmuszają bohaterów do podejmowania kroków ostatecznych. Wszelka poza jest tu więc wykluczona. Równocześnie jednak przeżycia te wykraczają w pewnym sensie poza sferę doznań wyłącznie osobistych. Już bowiem choćby programowa anonimowość postaci powoduje, że ich tragiczne przeżycia stają się synonimem nieszczęść, cierpień i prześladowań całej reprezentowanej przez nie zbiorowości, tym samym więc pierwszym w naszej literaturze obrazem martyrologii polskiego narodu.

Tak więc w świecie przedstawionym *Barda* rozpacz staje się kolejno: istotnym składnikiem świadomości postaci oraz ich stanów emocjonalnych, dominantą ogólnej tonacji uczuciowej i nastroju w poemacie, wreszcie zaś ważnym czynnikiem motywacyjnym — stymulatorem określonych sytuacji egzystencjalnych, które mają wprawdzie z reguły wymiar symboliczny, ale nie przeszkadza im to kreować nowe, nie znane dotąd w poezji polskiego Oświecenia typy bohaterów: obłąkanej wskutek przeżytych nieszczęść dziewczyny, desperata, który, „zmierźle wlec życie skazany” (B 277), szuka jedynie godziwego pretekstu, aby się go pozbyć, wygnańca z ziemi ojczystej, przede wszystkim zaś — samobójcy.

W *Wojnie chocimskiej* Ignacego Krasickiego pustelnik poucza Zawiszę, że tylko „niewiernych podział dręczyć się rozpaczą”³⁰, w ogóle zaś — jak już wspomniano — rozpacz przypisuje się w polskiej literaturze oświeceniowej najczęściej postaciom negatywnym, w celu ich dodatkowej lub ostatecznej dyskwalifikacji. W *Bardzie polskim* rozpacz zostaje pozbawiona kwalifikatorów etycznych, także z punktu widzenia etyki chrześcijańskiej, staje się egzystencjalną koniecznością, aczkolwiek podmiot mó-

²⁹ A. Gołubiew, *Sentymentalizm w życiu i w sztuce*. W: *Poszukiwania*. Kraków 1960, s. 131—132. Podkreśl. P. Ż.

³⁰ I. Krasicki, *Wojna chocimska*. W: *Dziela*. Edycja nowa i zupełna. Podług wydania F. Dmochowskiego. T. 1. Warszawa 1829, s. 126.

wiący nie ukrywa jej niszczyielskiego działania, które wyraża się w rozmaity sposób. Wyciska mianowicie swoje piętno na twarzy człowieka („Rozpacz srogimi rysy twarz zmiętą rozryła”, B 409), rujnuje psychikę („Nią się rozpada serce”, B 425), przede wszystkim jednak narusza cały system przeświadczeń światopoglądowych, a w sytuacjach krańcowych rodzi zwątpienie w dobroć i nieomyślność Opatrzności oraz bunt przeciwko jej wyrokom. Zgnębiony nieszczęściami Starzec żali się:

Na toż lat tyle pobożnie przeżyłem,
Byś w końcu życia, o Potworo sroga!
Przyczyną była, że nawet zwątpilem
O rządzie prawej opatrności Boga!... [B 33]

Niekiedy zwątpienie graniczy z bluźnierstwem. Dziewica np., choć nazywa Boga miłosiernym, oskarża Go jednocześnie o obojętność wobec bólu i cierpienie człowieka, a nawet o okrucieństwo:

[...] miłosierny Boże!
Cóż tu ciebie uczynić tak okrutnym może?
Jam ciebie tak gorąco, tak szczerze prosiła.
Czyż tobie co ta ziemia w świecie przewiniła?
Jedno dla niej skinienie czyż tobie wadziło?
Jednym jedynie wdzięk jej, szczęście by odżyło.
Ty wolałeś wysłuchać krwawożerców prośby,
Ziścić srogie układy i nieludzkie groźby. [B 26; podkreśl. P. Ż.]

Ale rozpacz rodzi w poemacie Czartoryskiego nie tylko zwątpienie i bunt jednostki wobec Boga oraz wobec świata, którego porządek moralny został zachwiany. Towarzyszy im również nienawiść i chęć zemsty, znowu więc uczucia obce etyce chrześcijańskiej.

Nie był oczywiście autor *Barda* pierwszym, który domagał się kary na sprawców narodowej tragedii, był natomiast z pewnością jednym z pierwszych, jeśli nie pierwszym w polskiej poezji XVIII-wiecznej, który pragnienie to wypowiedział z taką ekspresją, siłą i bezkompromisowością, nie ukrywając swej głębokiej nienawiści, wyrażającej się w rozsianych po całym poemacie przekleństwach, oskarżeniach i inwektywach, przez zemstę zaś rozumiejąc nie po prostu wyegzekwowanie naprawienia krzywd i wymierzenie sprawiedliwości — jak to było przyjęte w oświeceniowym systemie pojęć — ale fizyczne i duchowe unicestwienie przeciwnika, ściąganie go klątwą aż poza grób. Jest to więc najwcześniejsza ze znanych w literaturze polskiej zapowiedź zemsty „z Bogiem i choćby mimo Boga”. Ta postawa uczuciowo-moralna wyrazi się najdobitniej w klątwie rzuconej przez Starca na główną — jego zdaniem — sprawczynię nieszczęść Polski i jednocześnie jego osobistych cierpień, a mianowicie na Katarzynę II. Przekleństwo to konstruuje pisarz dokładnie wedle poetyki antycznej *dirae*, ale jego siła wyrazu zdecydowanie góruje nad wypowiedzianymi przez Dydonę życzeniami zguby Eneasza, jak i nad potępieniem przeciwników Augusta w epodzie VII Horacego. Co najważniej-

sze jednak, znajdują się w owej kłątwe skojarzenia myślowe i motywy tematyczne, do których oświecony literat czasów stanisławowskich sięgał zupełnie sporadycznie, jeżeli zaś już w ogóle sięgał, to w gatunkach wysokich: epepei i tragedii. Starzec woła mianowicie:

Przeklinam ciebie! jeśli gdzie cokolwiek zdoła
Zgnębiona tu niewinność, przeklęctwem zawoła.
[.]
Niechaj ta tobie próżność, co pożarła cnoty,
Znizona, męką srogiej stanie się zgryzoty.
Bodajeś straszne widma wszędy spotykała,
Których dusze przez ciebie porzuciły ciała;
Owe niewinnych stworzeń tysięcy tysięcy!...
Kiedy snu żądać będą oczy trwogą drżące,
Mara spod krwawej szaty niech wskaże ci rany;
Przypomni szczęście dzieci i stan odebrany!
Jeśli zechcesz sumienie zagłuszyć zabawą,
Niech wszelki widok staje zapryskany krwawo.
Głos w twym uchu najmiłszy zmieni się w jęczenie.
Okropniejsze nad hałas niech wzdryga milczeniem!
W sercu spokojność, a sen na skroniach nie siędzie.
Niech śmierć najsroższą chwilą z twego życia będzie! [B 33—34;
podkreśl. P. Ż.]

Zaangażowanie uczuciowe oraz ideowo-moralne poety wyraziło się również w sposobie obrazowania. Doszło tu jeżeli nie do precedensu, to do sytuacji bardzo rzadko spotykanej w polskiej poezji oświeceniowej, mianowicie zaś do malarskiego, a ściśle rzecz biorąc, do portretowego przedstawienia personifikacji. W tym wypadku Czartoryski rezygnuje z jej tradycyjnej postaci stylistycznej i pojęciom abstrakcyjnym nadaje wyraziste rysy ludzkiej fizjonomii. Tak więc na przykład Zbrodnia i Bojaźń w monologu Młodzieńca —

Przez mrużące powieki wystrzelą wzrok hardy;
Wzniesione wargi krzywe uśmiechem pogardy, [B 29]

Nienawiści do wrogów i zdrajców oraz nawoływaniu do zemsty towarzyszy jednak w świecie *Barda* świadomość wszystkich związanych z tymi uczuciami komplikacji psychologicznych i moralnych. Stąd też wzywając Młodzieńca do „zemsty swej ziemi ojczystej”, podmiot mówiący będzie się czuł w obowiązku rozwiązać zarazem jego ewentualne skrupuły i wątpliwości, zapewnić go, że pozostanie w zgodzie z rycerskim kodeksem honorowym, który m.in. nakazuje wierność danemu słowu i surowo potępia zdradę jako metodę walki. Czytamy w apostrofie do młodego Rycerza:

Tobie zaś nic surowa cnota nie zarzuci;
Albo kiedy dla kraju czas szczęśliwy wróci,
Będiesz mógł wcześniej jemu poświęcić się cały,
Z strony przesądów nawet wolen od zakąły;
I wrogom się bez zdrady twa zemsta dochowa,

I nigdzie raz danego nie przełamiesz słowa.
Zadna nie będzie boleść w duszy twojej czystej,
Ani zadrzy na zemstę swej ziemi ojczystej. [B 30]

Jak się więc wydaje, Czartoryski wyprzedził tu o kilkanaście miesięcy ideę legionów Jana Henryka Dąbrowskiego, o której powiada Ryszard Przybylski:

Legiony [...] szły jak oddział mścicieli. Zanim romantycy zaczęli śpiewać swoje zuchwałe pieśni zemsty, klasycy wystąpili przed narodem z apologią świętej odplaty. Albowiem zemsta oznaczała dla nich obowiązek zadośćuczynienia obrażonej sprawiedliwości. Miała wymiar homerycki: karała przemoc za bezczelną pychę. Piętnowała *hybris* „oświeconych agresorów”⁸¹.

Czystość moralna mścicieli nie jest jednak w stanie zmienić faktu, że świat *Barda* pozostaje mroczny, ponury, napiętnowany ostateczną klęską polityczną polskiej zbiorowości oraz osobistym nieszczęściem jednostek, które w poemacie zbiorowość tę reprezentują. Nieszczęścia te zresztą, aczkolwiek wywodzą się ze sfery prywatnego życia bohaterów, są najściślej związane z tragedią państwa i narodu. A tragedia ta — jak to się starano wykazać — wyposażona została przez „ja” mówiące w określone realia polityczne, zdeterminowana przez brutalną przemoc i wyszukane okrucieństwo wroga, zmierzającego nie tylko do fizycznej eksterminacji polskiego społeczeństwa, ale również do jego zdeprawowania, upodlenia i zastraszenia. Już w pierwszych wersach poematu mówi się o lęku przed donosami szpiegów, o trwodze przed prześladowaniami ze strony zaborcy, o niebezpieczeństwie ewentualnych represji:

Z podłych gwałtu służalców czy tu kto nie słucha?
Westchnąć, o miły bardziej, skarżyć się nie godzi: [B 21]

Nie byłby wszakże Czartoryski człowiekiem Oświecenia, gdyby nie odczuwał potrzeby psychicznego oraz moralnego zrekompensowania owych nastrojów, przywrócenia zakłóconej równowagi w powszechnie przyjętym przez jego epokę systemie wartości. Stąd też *Bard polski* otwiera się wprawdzie wyznaniem „głuchej rozpacz”, ale kończy apostrofą do Nadziei, której promień powinien „uraczyć” dusze pogrążonych w desperacji Polaków. W ten sposób staje się zadość zgodnym z oświeceniową ontologią wymogom moralnego porządku, a przynajmniej moralnej równowagi świata.

Nietrudno wszakże zauważyć, że apostrofa do nadziei pozostaje bez reszty w sferze werbalnych manipulacji podmiotu mówiącego, że jest formalnym tylko komponentem przesłania ideowego poematu. Składa się na to kilka przyczyn. Przede wszystkim więc ta, że słowny motyw nadziei pojawia się nagle, bez żadnego przygotowania i wewnętrznej mo-

⁸¹ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa 1983, s. 228.

tywacji. Nic go w utworze nie zapowiada ani nie uzasadnia, zostaje przywołany zupełnie nieoczekiwanie, jak *deus ex machina*. Wymowę i znaczenie tego motywu osłabia również pomieszczona już na wstępie wypowiedzi „ja” mówiącego informacja, że jest to jego ostateczne pożegnanie z ojczyzną, przy czym ów posępny refren: „ostatni”, powraca w różnych wariantach kilkakrotnie. We wstępnej partii poematu czytamy np.:

Ale pójdźmy przynajmniej zobaczyć tę ziemię,
Zapłakać na nieszczęsne pozostałych plemię.
Raz jeszcze niech nas wzruszy wolności wspomnienie,
I ostatnie Polaków wywołamy cienie!
Dla nich i dla Ojczyzny ostatecznej chwili
Ostatni raz nieszczęście tę lutnią rozkwili. [B 21]

W tej zapowiedzi, która jest także ekspozycją poematu oraz zwięzłą relacją o losie Polski, Polaków i samego narratora, nie ma miejsca nawet na promyk nadziei. Mówi się tu przecież bez osłonek, że wolność jest już tylko wspomnieniem, że na litość i współczucie zasługują nie ci, którzy zginęli, ale ci, którzy przeżyli utratę niepodległości kraju, a poezji pozostaje jedynie oplakiwać nieszczęścia i tragedię narodu. Wizja taka nie może oczywiście napawać otuchą, wykraczając zaś na chwilę poza tekst *Barda* warto przypomnieć, iż nastrój wizję tę inspirujący będzie towarzyszył poecie również przez dłuższy czas na wygnaniu. Po przybyciu do Petersburga skarży się mianowicie Czartoryski w tonie głębokiego smutku i rezygnacji:

Po raz ostatni widzę światło słońca,
Czuję duszące, ostatnie oddechy,
Nie doczekawszy się lepszych kolei,
Ciężkiego zawodu oczekuję końca ⁸².

Konsolacyjny charakter motywu nadziei neutralizuje również skierowany do niej gorzki wyrzut podmiotu mówiącego, sąsiadujący bezpośrednio z apostrofą: „Nadziejo! Ileż razy ty nas rozwodziła?” (B 35). Wreszcie zaprzeczeniem nadziei jest zwrot do lutni, a więc do poezji, którą narrator składa na samotnej mogile, „jakby na Ojczyzny grobie” (B 35), w przekonaniu, że jej głos już „więcej słyszonym nie będzie”. Ewentualną zaś sytuację alternatywną przedstawia bardzo ostrożnie, w trybie warunkowym, z wyraźnie wyeksponowanym zastrzeżeniem: „chyba” — chyba że losy pozwolą odżyć ojczyźnie. I to „chyba”, którym podmiot mówiący świadomie zastąpił spójniki: „gdy” lub „kiedy”, a które w kontekście całej strofy znaczy tyle co: „jeżeliby jednak”, będąc tym samym wyrazem pesymizmu i zwątpienia, odbiera ostatecznie czytelnikowi poematu

⁸² A. J. Czartoryski, *Na obcej ziemi i spod obcej strzechy*. Cyt. za: L. Dębicki, *Puławy (1762—1830). Monografia z życia towarzyskiego, politycznego i literackiego*. T. 4. Lwów 1888, s. 215.

wiarę w rychłe odzyskanie niepodległości. Co więcej, każe wątpić, czy Polacy będą mogli w ogóle „wybić się na niepodległość”.

W rezultacie „nadzieja” ani na chwilę nie staje się równorzędną opozycją wobec „rozpaczy”, nie ma nic wspólnego z ufnym spojrzeniem w przyszłość, z otuchą i optymizmem, z przekonaniem, że w końcu musi zatriumfować dziejowa sprawiedliwość. Jest to raczej rozpaczliwe wołanie o łaskę nadziei która zdaje się wołających opuszczać.

Wszystko to nakazuje również ostrożność, gdy mówi się o osjanizmie *Barda polskiego*. Oczywiście, nie idzie o to, aby negować wpływ poematów Macphersona na utwór Czartoryskiego. Wpływ ten jest ewidentny i bezdyskusyjny, a badacze *Barda* sporządzili bardzo dokładny katalog zapożyczeń, reminiscencji i przejętych od szkockiego poety motywów³³. Wiadomo zresztą, że Adam Jerzy Czartoryski czytał *Pieśni Osjana* w oryginale, że przełożył fragment *Smierci Oskara*, a w komentarzach do *Barda* podkreślił lojalnie, iż „Poema to było napisane w młodości, kiedy poezja Osjana powszechnie słygnęła”³⁴. Warto także przypomnieć, że powstanie utworu Czartoryskiego przypada na lata, które — zdaniem Mariana Szykowskiego — stanowią pierwszy etap żywiołowej recepcji poematów Macphersona w literaturze polskiej; etap znamionujący się m.in. przekładami Ignacego Krasickiego, Konstantego Tyminieckiego oraz Franciszka Dionizego Książnina, nadwornego poety Puław, pod którego wpływem autor *Barda* niewątpliwie pozostawał.

Przy tym wszystkim należy jednak pamiętać, że zapożyczenia z poematów Macphersona i osjanizm to — wbrew pozorom — dwie różne sprawy i każdą z nich rozpatrywać trzeba nie tylko oddzielnie, ale i na innym pięttrze artystycznej organizacji utworu. Zapożyczenia i reminiscencje z *Pieśni Osjana* odnaleźć można — nie mówiąc już o postaci tytułowej utworu Czartoryskiego — w jego warstwie językowo-stylistycznej oraz po części w sposobie obrazowania. Co zaś należy rozumieć przez osjanizm? Spróbujmy odpowiedzieć na to pytanie, przytaczając dwie definicje zjawiska. Jedną z nich przynoszą wykłady uniwersyteckie Juliusza Kleinera, w których m.in. czytamy:

dał Macpherson Europie świat nowy, dość ubogi w rysy, ale o fizjonomii odrębnej i dziwnej. Jest to świat bohaterskich czynów, miłości, poezji i tęsknoty. Wojownik, kochanka i bard, który jest śpiewakiem i kapłanem, to trójca osjańskich postaci. [...] obok bardów inni jeszcze towarzysze nieodstępnie są związani z wojownikami — duchy zmarłych, których słupy powiewne jawią się wśród mgieł i księżycowego światła, których głos odzywa się w szumie wia-

³³ Na uwagę zasługują tu przede wszystkim trzy prace: K. Kwieciński, „*Bard polski*” Adama Czartoryskiego. „Biblioteka Warszawska” 1908, t. 3, s. 134—150. — M. Szykowski, *Osjan w Polsce na tle genezy romantycznego ruchu*. Kraków 1912, s. 78—80. — Włoch, *op. cit.*, s. 72—74.

³⁴ Cyt. za: J. Kallenbach, „*Bard polski*” ks. Adama Czartoryskiego wobec nieznanych jego poezji. Kraków 1918, s. 9.

tru. [...] Głęboko uczuciowe, o kształtach wiotkich i powiewnych, śledzą dziewice losy walk [...]. Wśród mglistej, burzliwej i posępnej przyrody gór i wybrzeży północnych melancholia zasnuwa ten świat rycerski [...].

Owe trzy zasadnicze pierwiastki [...] — nastrojowość, nowy sposób traktowania przyrody i ujęcie tajemniczości życia — nie były przecież główną podstawą powodzenia, które zdobył sobie bard celtycki.

Macpherson [...] odpowiedział wymaganiom sentymentalizmu, owemu dążeniu do uczuć świeżych, szczerych, prostych, do poetyczności życia [...]. Właśnie ta uczuciowość [...] uczyniła Osjana ulubieńcem XVIII wieku ⁸⁵.

Z definicją tą pokrywa się w pełni identyfikacja zjawiska dokonana przez Zofię Sinkową, która w rozprawie poświęconej zagadnieniu osjanizmu pisze m.in.:

Mistyfikacja Macphersona stała się jednocześnie źródłem charakterystycznych dla twórczości wielu krajów europejskich tendencji literackich, przejawiających się w nawiązywaniu do zainteresowań, atmosfery poetyckiej, konstrukcji bohaterów oraz zabiegów kompozycyjno-stylistycznych cyklu *Osjana*; zjawisko to nazwano osjanizmem. Utwory Macphersona cechował uczuciowy stosunek do bohaterskiej przeszłości dawnej Szkocji. Z apoteozą i kultem przeszłości łączył się w niej nastrój żalu i poczucie przemijania oraz płynąca z owych doznań szczególna „radość smutku” — uczucie ambiwalentne, w którym gorzkość melancholijnych wspomnień mieszała się z miłym rozrzewnieniem. Nastrojom owym towarzyszyła idealizacja charakterów i czynów dawnych wojowników [...]. Surowej naturze [...] towarzyszył przeważnie nastrój melancholii, a niekiedy grozy, zawartej w obrazach skał, spienionego morza, poświęty księżycy na rozległych wrzosowiskach, mgieł spowijających zazwyczaj urwiste brzegi morza i wierzchołki górskie oraz duchów unoszonych na chmurach pędzonych porywistym wiatrem. Były to duchy zmarłych wojowników oraz ich towarzyszek, pozostające w ścisłym kontakcie ze światem żyjących [...] ⁸⁶.

Podobnie rozumiano istotę osjanizmu w epoce Oświecenia. Franciszek Ksawery Dmochowski pisał np.:

pieśni Osjana pełne są żywych opisów, tkliwych uczuć, silnych wyrazów, osobliwie rozlany w nich ton słodkiej melancholii, który rozrzewnia czytającego i czułym zasmuceniem serca napelnia ⁸⁷.

Otóż *Bard polski* Adama Jerzego Czartoryskiego stanowi pod każdym niemal względem antytezę tego wszystkiego, co w przytoczonych definicjach składa się na pojęcie osjanizmu. Najdobitniej chyba różnica ta rysuje się w nastroju i klimacie uczuciowym świata przedstawionego. Jak to usiłowałem pokazać, w poemacie polskiego autora nie ma miejsca na uczucia ambiwalentne, na „radość smutku”. „słodką melancholię”

⁸⁵ Kleiner, *op. cit.*, s. 14, 15—16.

⁸⁶ Z. Sinko, *Osjanizm*. W zbiorze: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, s. 435. Podkreśl. P. Ż.

⁸⁷ F. K. Dmochowski, *Mowa na obchód pamiątki Ignacego Krasickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego, miana na posiedzeniu publicznym Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk dnia 12 grudnia 1801 roku*. W: Krasicki, *Dzieła*, t. 1, s. XV. Podkreśl. P. Ż.

i „czułe zasmucenie”. Nie ma też miejsca na ten system wartości, który stymuluje postępowanie i styl zachowań bohaterów Macphersona, a więc na wysoko rozwinięte poczucie honoru i wierności, na waleczność, męstwo i rycerskość, a wreszcie na pogoń za sławą, która każe rzucać wyzwanie śmierci samej, byle tylko była to śmierć zaszczytna — poniesiona na polu bitwy i z mieczem w ręku. Majestatyczna sceneria podkreśla jeszcze powagę, patos i szczególne dostojeństwo tego świata, w którym wszystko jawi się w postaci wyolbrzymionej, w gestach niemal hieratycznych, jednocześnie zaś jakby w zwolnionym rytmie.

Świat *Barda* przypomina krajobraz po krwawej, przegranej walce. Jeszcze dymią w nim zgliszcza spalonych wsi i osad, sterczą jeszcze gruzy i ruiny miast, wszędzie widać ślady spustoszenia i zniszczeń. Nawet w przyrodzie panuje cisza śmierci, która —

Co żyje, rośnie, wszystko swym zębem zniszczyła.
 Trawie nie darowała: na przyszłość wyplenia.
 Głos wesoły głuchego nie przerwie milczenia.
 Nigdzie pożycia śladu, wzrok nigdzie nie spocznie.
 Z gruzów na pół skopconych wymknęty ubocznie,
 Dym tylko błękit Niebios kłębamii przerywa.
 Tam ówdzie smutna stoi w nagim polu śliwa.
 Pusto [...]. [B 22]

Po tym głuchym cmentarzysku snują się pod osłoną ciemności i nocy nieliczni ocaleni z pogromu mieszkańcy, nie mogąc ciągle ochłonać z grozy przeżytych chwil. W świecie przedstawionym poematu rządzą bowiem wszechwładnie gwałt, przemoc, wyszukane okrucieństwo, ludzka podłość, zdrada i zbrodnia. Zamiast heroizmu, miłości, poezji i tęsknoty przenika go atmosfera lęku, przerażenia, nienawiści i pogardy dla człowieka. Zamiast trójcy bohaterów Macphersona, tzn. zamiast wojownika, kochanki i barda, pojawiają się ich żałosne karykatury: samobójca, obłąkana i desperat — „wyzuty z istności”.

Fingal po zwycięstwie nad Swaranem i pojmaniu przeciwnika do niewoli zaprasza go na ucztę, ofiarowuje mu swą przyjaźń, na koniec zaś wyprawia do ojczystego Loklinu z bogatymi darami i upominkami. Jeniec króla Merwenu przyznaje z kolei, że bardziej go zniewoliła dobroć niż męstwo zwycięzcy. W świecie *Barda polskiego* —

Bezbronny nawet jeniec, co już w więzach jęczy,
 I tego wściekłość hordy szalona zamęczy. [B 32]

Zwycięzca jawi się więc tutaj jako rozbewstwiony morderca, nie zaś jako wielkoduszny bohater.

Zasadniczo odmienna jest także kreacja postaci barda. Poematy Macphersona wprowadziły do literatury europejskiej — jak twierdzi Marian Szykowski — „poetyczną postać śpiewaka i wieszczka narodowego pod imieniem »barda«, który tonem elegijnym opiewa zamarłą przeszłość

rycerskiego ludu”³⁸. W *Pieśniach Osjana* zajmuje on pozycję uprzywilejowaną i pełni ważną rolę:

towarzyszy stale walkom wszystkim; on wypowiada wojnę, on do bitwy za-
grzewa, jego lutnia opiewa zmarłych i dopomaga im w przejściu w stan nad-
ziemski; klątwą największą jest ginąć bez pieśni barda; pociechą dla wojow-
ników, mających ciągłą świadomość znikomości życia, jest myśl o wiecznym
wspomnieniu w pieśni³⁹.

Tymczasem w poemacie Czartoryskiego bard obecny jest przede wszystkim w tytule. Nie występuje natomiast jako pełnoprawna i autonomiczna postać literacka w świecie przedstawionym utworu. Podmiot mówiący zwraca się co prawda kilkakrotnie do niego, ale ani razu nie dochodzi między nimi do rozmowy, brak zaś w tekście wyraźnie zarysowanych sytuacji narracyjnych, a także indywidualizacji języka bohaterów powoduje, że nie zawsze wiadomo nawet, który z nich informuje odbiorcę o kolejnych wrażeniach i doznanych w czasie wspólnej wędrówki przeżyciach. Zwrócił już na to uwagę Kallenbach:

wprowadzenie Barda było w pierwotnym tekście bardzo nieśmiałe i w toku poematu niewyraźne.

Rola jego [...] jest bardzo skromna w porównaniu z późniejszym górującym stanowiskiem, którym się odznacza wobec młodzieńca. W tekście z r. 1795 Bard jest małowówny. Nie mamy tu ani gorącej apostrofy jego, pełnej „goryczy i modłów” (ww. 45—68), ani znamiennych wierszy (218—225), w których „Polska oskarża ziemię i do Nieba krzyczy”, ani proroczych słów o wichrze nieszczęść, co rozrzuci Polaków po szerokim świecie (430—435), ani wreszcie — *last not least* — rzewnych refleksji o stosunku młodzieńca do Barda i całego zakończenia (ww. 637—680), które najoczywiściej dodane było po wielu latach [...] ⁴⁰.

Tym samym więc bard Czartoryskiego nie ma nic wspólnego ze statusem „wieszcz naradowego”. Dla Młodzieńca nie jest ani najwyższym autorytetem i przewodnikiem duchowym, ani nawet przewodnikiem w wędrówce po ziemi ojczystej. Co więcej, zważywszy, że otwierający cały poemat monolog liryczny jest wyrazem uczuć podmiotu mówiącego, który w pierwszych zaraz słowach zwraca się ze skargą do barda, można przypuszczać, iż kolejne zwroty w rodzaju: „Tak mówiłem, poszliśmy” (B 21), „Takie czucia śpiewałem” (B 27), pochodzą od tego właśnie podmiotu, czyli Młodzieńca, i na niego właśnie wskazują jako na narratora i przewodnika zarazem.

Nasuwa się jednak równocześnie pytanie, czy do którejkolwiek postaci *Barda polskiego* mogłoby się odnosić określenie „przewodnik”. Rzecz bowiem w tym, że pożegnalna wędrówka po ziemi rodzinnej, którą za-

³⁸ Szyjkowski, *op. cit.*, s. 78.

³⁹ Kleiner, *op. cit.*, s. 14.

⁴⁰ Kallenbach, wstęp w: B 12, 9.

powiada na wstępie poematu „ja” mówiące i w którą się rzekomo udaje wraz z bardem, wydaje się w gruncie rzeczy pozorowana tylko. W każdym razie nic nie wiemy o jej kolejnych etapach, o wyglądzie trasy i o przebiegu podróży. W warstwie stylistycznej poematu brak sygnałów językowych, które by informowały o aktualnej sytuacji bohaterów, ukazywały scenerię, tło ich kolejnych wynurzeń lirycznych, przede wszystkim zaś wyjaśniały, w jaki sposób dwójka wędrowców znalazła się pod Krakowem, skąd i kiedy przybyła w te strony, ile czasu minęło od rozpoczęcia wędrówki.

Nie wiadomo też, w jaki sposób wędrowcy przenieśli się zupełnie nieoczekiwanie spod Krakowa w okolice Maciejowic, stamtąd w „bezdróż”, gdzie „lasy zewsząd i opoki”, a z tych odludnych miejsc aż w pobliże Warszawy. Te bowiem właśnie miejscowości oglądają, a w każdym razie wskazują je sobie i wymieniają ich nazwy. Ale czas, dokładny szlak wędrówki i sposób przenoszenia się wędrowców z miejsca na miejsce pozostają w poemacie niewiadomą. Nic też lub prawie nic nie wiemy o oglądanych przez nich widokach, które są co najwyżej sygnalizowane tylko lakoniczną wzmianką, nigdy jednak nie stają się przedmiotem dokładniejszego opisu. W ogóle zresztą przyroda, która w *Pieśniach Osjana* odgrywa tak doniosłą rolę, stanowiąc — według określenia Kleinera — „rozległe pole rezonancyjne” dla przekazywanych w utworach szkockiego poety nastrojów i treści uczuciowych, w poemacie Czartoryskiego prawie nie istnieje.

W rezultacie wędrówka podmiotu mówiącego i barda, mająca zespolić poszczególne segmenty świata przedstawionego poematu, okazuje się rodzajem mistyfikacji, a przynajmniej nie jest artystycznie uwierzytelniona w tekście utworu, który ostatecznie stanowi kilka luźno z sobą powiązanych monologów. Warto w tym miejscu przypomnieć, iż w poematach Macphersona osią kompozycyjną bywa z reguły akcja. Zwolniona wprawdzie, obfitująca w liczne retardacje i retrospekcje, w szeroko rozbudowane dygresje i epizody, opisy i wątki uboczne, ale zarysowana wyraźnie i ogniskująca wokół siebie całą narrację. *Pieśni Osjana* ciążą więc zdecydowanie ku epice, *Bard polski* — ku takim strukturom genologicznym, których cechą dominującą jest podmiotowość wypowiedzi.

Różni wreszcie obydwaj utwory kategorią czasu oraz ściśle z nią związany sposób ukonstytuowania i funkcjonowania świata przedstawionego. W poematach Macphersona jest to świat bardzo odległej, legendarnej właściwie i „zamarłej” już — jak to określił Marian Szykowski — przeszłości. Przy końcu każdej niemal pieśni powtarzają się słowa: „opowieść z minionych dawno dni” („*A tale of times of old*”), a narrator — sędziwy śpiewak Osjan — po wielokroć przypomina, iż dzieje Fingala i jego wojowników to bezpowrotnie skończona i zamknięta historia. Ta dawność, czyli historyczna perspektywa, w narracji jest zarówno współczynnikiem strukturalizacji świata, jak i kryterium wartości. Sprzyja ona m.in. ide-

alizowaniu postaci i wydarzeń, nadaje im walor niedoścignionych wzorów postępowania i zachowań oraz wymiar monumentalny, przy jednocześniej skłonności do ich symplifikacji. Widać to dobrze choćby w kreacji bohaterów — pozbawionych pogłębionego wizerunku psychologicznego, przedstawionych jako natury proste, nieprzenikliwe, o spontanicznych odruchach i reakcjach, oglądanych niemal wyłącznie od zewnątrz i widocznych głównie w działaniu. W świecie tych bohaterów rządzi bez reszty prawo poetyckiej fikcji.

Czas w *Bardzie polskim* jest czasem teraźniejszym, a świat w nim przedstawiony — światem dnia dzisiejszego, w którym wydarzenia i postaci fikcyjne przeplatają się nieustannie z autentycznymi. „Scena poematu — jak wyznaje sam autor — zaczyna się na kilka miesięcy po zdobyciu Pragi i smutnym końcu powstania Kościuszki”⁴¹. Niemcewicz zaś, dobrze przecież w tym względzie poinformowany, podaje, że *Barda* trzeba traktować jako „wierny pomnik najokropniejszej chwili w dziejach naszych”, jako utwór, w którym poeta „wystawia okropnej wierności historyczną prawdę”⁴². Nawet sam pomysł pożegnalnej wędrówki po ziemi ojczyściej Młodzieńca z bardem niektórzy historycy literatury skłonni są wyprowadzać z konkretnych sytuacji i wydarzeń w życiu Adama Jerzego Czartoryskiego. Kallenbach np. pisze:

Zważmy, że młodzi Czartoryscy, rozstawszy się z rodzicami w Wiedniu, jadą na Kraków, do Sieniawy, a pożegnawszy ją w smutku, udają się do Grodna przez Puławy; żegnają zatem ulubione drogie miejsca ojczyście w przynębieniu, niepewni, czy i kiedy do Polski wrócą. Rzeczywistość zatem była punktem wyjścia dla pomysłu *Barda*⁴³.

Tak więc zamiast poetyki rycerskiego romansu — przypominającej niekiedy do złudzenia świat *Dziejów Tristana i Izoldy* oraz opowieści o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu — poemat Czartoryskiego prezentuje kreację świata zbliżoną do literackiej konwencji reportażu; zamiast na poły baśniowej opowieści o pogoni za przygodą i sławą przynosi niemal dokumentarną relację o trwającej ciągle tragedii narodu; zamiast gloryfikacji cnót i wielkości człowieka ukazuje całą słabość i nikczemność natury ludzkiej.

Wszystkie te różnice są czymś naturalnym w świetle genezy *Barda*. Przystępując bowiem do jego pisania Czartoryski nie myślał bynajmniej o naśladowaniu *Pieśni Osjana*, nie kierował się chęcią przyswojenia literaturze polskiej jeszcze jednego z szeroko rozpowszechnionych i modnych w poezji europejskiej „bons modeles” lub dokonania jego poetyckiej parafrazy. Upodobania i względy estetycznoliterackie odgrywały w tym

⁴¹ Cyt. za: Kallenbach, „Bard polski” ks. Adama Czartoryskiego wobec nieznananych jego poezji, s. 9.

⁴² Niemcewicz, *op. cit.* Podkreśl. P. Ż.

⁴³ Kallenbach, wstęp w: B 12. Podkreśl. P. Ż.

przypadku drugorzędną rolę. Przed Czartoryskim jako bodaj pierwszym piszącym w dobie porozbiorowej stanęło po prostu pilne zadanie wynalezienia nowego języka poezji, wyszukania środków wyrazu, które byłyby zdolne do wypowiedzenia tych treści, jakie pojawiły się nagle w polu widzenia twórców polskiego piśmiennictwa po maciejowickiej klęsce. W poszukiwaniach tych sięgnął m.in. do dobrze sobie znanych poematów Macphersona i zapożyczył z nich pewien sposób obrazowania oraz pewne zasoby leksykalne, które wydawały się mu przydatne przy artystycznej realizacji idei przewodniej *Barda*. Nie można wszakże do owych zapożyczeń sprowadzać poetyckiej tożsamości utworu Czartoryskiego, który reprezentuje zupełnie odmienny typ wypowiedzi poetyckiej. Jak słusznie zauważył Kleiner —

Melancholia Osjana i Younga zabarwiła poemat; ale ton dała mu wielka boleść patriotyczna [...]. [...] był on i w skargach swoich, i w akcentach nienawiści, i w końcowych błyskach nadziei istotnym poprzednikiem całej późniejszej poezji i zawierał jej cechę naczelną: zespolenie nuty ściśle osobistej z narodową, identyczność cierpień indywidualnych i ogólnych⁴⁴.

⁴⁴ Kleiner, *op. cit.*, s. 20.