

Stanisław Makowski

Juliusz Słowacki: warszawski romantyk i poeta Warszawy

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 34, 121-133

1999

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.

Stanisław Makowski

JULIUSZ SŁOWACKI WARSZAWSKI ROMANTYK I POETA WARSZAWY

Określenie Juliusza Słowackiego romantykiem warszawskim rodzi od razu pytanie o sens pojęcia „romantyzm warszawski”. Pojęcie to w badaniach literackich używane bywa sporadycznie, ponieważ badacze nie dostrzegają na ogół istnienia samego zjawiska. Dlaczego?

Zawarta w dwu pierwszych tomach *Poezji* Adama Mickiewicza propozycja nowocześniejszej literatury narodowej okazała się tak silna i atrakcyjna, że już współcześni jej zwolennicy, a następnie historycy literatury zaczęli traktować ją jako jedyną, uniwersalną i wyłączną, zapominając, że sam jej twórca, kiedy mówił o romantyzmie polskim z katedry w Collège de France, dostrzegał w nim co najmniej dwie odrębne szkoły: litewską i ukraińską¹. Na określone „szkoły” związane z odpowiednią tradycją kulturową lub z terytorium dzielili także literaturę epoki romantyzmu Seweryn Goszczyński i Aleksander Tyszyński, ujawniając w ten sposób jej zróżnicowanie wewnętrzne².

Natomiast dzisiaj, kiedy pojmujemy romantyzm jako formację kulturową, obejmującą wszystkie dziedziny świadomości i sztuki oraz jako określone postawy i działania polityczne, dostrzegamy także wyraźniej jego niejednorodność wewnętrzną, spowodowaną głównie odmiennością geograficzno-kulturową ojczyzn domowych, z których pochodzili jego twórcy oraz odmiennością ich doświadczeń generacyjnych.

Obok zatem wariantu wileńskiego, któremu kształt nadał Mickiewicz, da się wyodrębnić w romantyzmie polskim także wariant warszawski, kształtowany przez tak różnych poetów i pisarzy jak Tymon Zaborowski, Józef Bohdan Zaleski, Seweryn Goszczyński, Antoni Malczewski, Maurycy Mochnacki oraz ich kontynuator – Juliusz Słowacki. Ze względu więc na zróżnicowanie generacyjne i warsztatowe romantyzm warszawski jest także wewnętrznie niejednorodny. Jego twórców nazywa się najczęściej „ukraińską szkołą poetów polskich”, gdyż wszys-

cy pochodzili z Wołynia i Podola. Równocześnie jednak zapomina się, że szkoła ta ukształtowała się nie na Ukrainie lecz w Warszawie, gdzie każdy ze wspomnianych poetów przebywał przez pewien czas i zaznaczył obecność swoją w warszawskim życiu literackim, intelektualnym i politycznym.

Romantyzm Mickiewiczowski ujawnił się w Wilnie w sposób nagły, „przełomowy”, w postaci dwu tomów *Poezji* poprzedzonych ważną przedmową teoretyczną. Od razu też zyskał powszechną akceptację środowisk młodzieżowych i prowincjonalnych. Natomiast romantyzm w Warszawie rodził się przez kilka lat i rozwijał w sposób procesualny. Stopniowo też „stwarzał” swoich zwolenników i przeciwników, którzy ponad dziesięć lat wiedli tutaj głośny spór o kształt literatury i sprawę niepodległości narodu, spór zwany walką klasyków z romantykami.

W tej sytuacji dość trudno jest określić jakąś umowną datę startową romantyzmu warszawskiego, analogiczną do daty rozpoczynającej romantyzm wileński. Spośród co najmniej trzech sformułowanych dotychczas propozycji (A. Witkowska – rok 1828–1829 – debiut Krasieńskiego i Słowackiego, A. Kowalczykowa – rok 1815–1816 – samobójstwa oficerów nie akceptujących sytuacji w Królestwie Polskim³), najbardziej trafna wydaje się sugestia Juliana Krzyżanowskiego, wskazująca na rok 1818⁴. Propozycja ta daje się bowiem łatwo uzasadnić różnego typu faktami, ujawniającymi właśnie wówczas i w pełni kryzys świadomości i kultury opartej na dziedzictwie klasycznym.

W roku 1818 opublikowano mianowicie w Warszawie dwie rozprawy: Kazimierza Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski”) oraz Zoriana 'Dołęgi Chodakowskiego *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* („Ćwiczenia Naukowe”). Brodziński po raz pierwszy scharakteryzował wówczas obszernie romantyzm jako równoprawne wobec klasycyzmu zjawisko literackie, choć równocześnie zdystansował się wobec niego sentymentalnym, Herderowskim z ducha, programem literatury narodowej. Chodakowski natomiast zmierzał do ukazania odrębności kulturowej Polaków poprzez odwołanie się do rodzimych korzeni słowiańskich, od których zostali odcięci przez obce na gruncie słowiańszczyzny, uniwersalistyczne chrześcijaństwo w języku łacińskim. W obydwu tych rozprawach zwolennicy romantyzmu dostrzegli od razu uzasadnienie przekonań własnych, dotyczących zwłaszcza pojmowania istoty narodu, która wyrażać się miała najpełniej w kulturze ludowej.

W roku 1818 zaczęło ukazywać się w Warszawie także nowe czasopismo „Ćwiczenia Naukowe”, redagowane przez Krzemieńczan, głównie przez Tymona Zaborowskiego, które, podobnie jak przywołane rozprawy, podejmowało bliską romantikom problematykę estetycznofilozoficzną, a m. in. zagadnienie oryginalności literatury, geniuszu twórczego, entuzjazmu (czyli „zagorzałości”), człowieka „zapaleńca”, wzniosłości (czyli „górności”), nieskończoności (artykuł

S. Kłokockiego z 1819 r.), tureckiego orientalizmu, madagarskiego folkloru czy hinduskiego egzotyizmu itp. Eksponowało także wartość regionalnej, narodowej swojskości, przeciwstawiając np. domowy pejzaż krzemieniecki, regionalny język i „nieuczona” literaturę prowincji – klasycystycznemu warszawskiemu centrum. Wczesny romantyzm warszawski był zatem paradoksalnie antywarszawski.

W tymże roku pojawiła się w Warszawie torująca drogę romantyzmowi tzw. „młoda prasa”: pierwszy dziennik, czyli „Gazeta Codzienna Narodowa i Obca” oraz „Tygodnik Polski i Zagraniczny” Brunona Kicińskiego. W następnym roku Kiciński opublikował w „Tygodniku” patriotyczne, nawołujące do walki hymny antycznego Tyrteusza, pieśni bojowe skaldów nordyckich⁵, a następnie pieśni trubadurów, a wśród nich rewolucyjną *Marsylianę*. Opublikował także fragment rozprawy A. W. Schlegla *Porównanie poezji klasycznej i romantycznej*. Ten dystansujący się wobec politycznego i kulturowego status quo Królestwa tygodnik został w roku 1822 przez władze zamknięty. Równoległe z romantycznym buntem narodziła się także cenzura polityczna.

W roku 1818 zmodernizowano teatr warszawski, w którym wystawiano skomponowaną na motywach narodowych operę Józefa Elsnera *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki* oraz dramat Fryderyka Schillera o genueńskim buntowniku Fiescu. Inscenizacja *Fiesca* wywołała polemikę między zwolennikami literatury francuskiej i niemieckiej (czyli romantycznej) i po dwu przedstawieniach została przez cenzurę zakazana.

W tymże roku zaczęła w Warszawie koncertować Fryderyk Chopin; otwarto także pierwszą publiczną wystawę malarstwa.

Na otwartym rok wcześniej Uniwersytecie Warszawskim skupiła się młodzież, dystansująca się coraz wyraźniej wobec pokolenia ojców i zastanego świata, szukająca w tajnych spiskach możliwości politycznego działania. W roku 1818 – poprzedzony przez tajną organizację młodzieżową *Panta Koina* (1817–1818) – powstał w Warszawie zakonspirowany patriotyczny Związek Wolnych Braci Polaków, założony przez Wiktora Heltmana, Ludwika Piątkiewicza i Ksawerego Bronikowskiego. Do związku tego wstąpili wkrótce Zaleski, Goszczyński i Mochnacki. W latach 1821–1823 działało w Warszawie tajne Towarzystwo Patriotyczne Waleriana Łukasińskiego. Rodzący się w tych kręgach romantyzm polityczny kulminował w roku 1830 powstaniem zbrojnym.

W roku 1818 zaczęły też ukazywać się w czasopiśmie warszawskich pierwsze polskie utwory literackie, zrywające z uniwersalistycznymi zasadami poetyki klasycystycznej. Ukazał się przede wszystkim we fragmentach nawiązujący do tradycji i terytoriów rodzimych, opatrzony programowymi deklaracjami w duchu romantyzmu, poemat Tymona Zaborowskiego *Zdobycie Kijowa*.

W latach 1817–1825 dominowały jednak w czasopiśmie warszawskich tłumaczenia autorów obcych: Schillera, Goethego, Bürgera, Osjana, Byrona, Scotta, odczytywane w sposób romantyczny (np. *Pieśń o dzwonie* Schillera interpretowano powszechnie jako pieśń o broni⁶). Oryginalne utwory polskie zaczęły pojawiać się w druku dopiero od roku 1821. Były to opublikowane w „Wandzie” (t. I, s. 26–34, 42–43) młodzieńcze wiersze Goszczyńskiego (*Duma. Śmierć Czarnieckiego. Triolety*) oraz dumki Zaleskiego zamieszczane od roku 1822 w „Pamiętniku Warszawskim” (m.in. *Ludmiła, Nieszczęśliwa rodzina, Lubor, Dumka Kosińskiego*), a także *Dumka Mazepy* ogłoszona w roku 1825 w „Bibliotece Polskiej”.

Znaczącym dla rozwoju romantyzmu w Warszawie wydarzeniem stały się dopiero opublikowane w dwa lata po drugim tomie *Poezji* Mickiewicza (i po przedrukowaniu w Warszawie *Dziadów części II-ej*, „Wanda” 1823): „powieść ukraińska” Malczewskiego, *Maria* (1825) oraz rozprawa programowa Mochnackiego *O duchu i źródłach poezji w Polsce* („Dziennik Warszawski” 1825, t. I.), w której Mickiewicz, Zaleski i Odyniec zostali wymienieni jako twórcy polskiego romantyzmu, odwołujący się do „źródeł romantycznej poezji”, tj. do „starożytności słowiańskich, mitologii północnej i ducha wieków średnich”.

W tymże 1825 roku wystawiono w Warszawie po raz pierwszy ulubioną operę romantyków – *Wolnego strzelca (Freischütza)* K. M. Webera.

Wydarzeń kulturowych z roku 1825, a zwłaszcza *Marii* Malczewskiego, nie można więc traktować – jak to się często dzieje – jako początku romantyzmu w Warszawie. Były one bowiem już zamknięciem pierwszego etapu jego rozwoju. Romantyzm warszawski o charakterze politycznym, krytyczno-literackim, filozoficzno-estetycznym, teoretycznym dał znać o sobie dużo wcześniej, bo już w roku 1818. Dzieło Malczewskiego stanowi zatem jego najwybitniejszą realizację literacką.

Romantyzm warszawski objął więc szersze sfery świadomości i kultury niż romantyzm wileński, był od niego bogatszy i bardziej zróżnicowany. Począwszy od roku 1818 myśli i literaturze w Warszawie nadawali bowiem ton młodzi twórcy z Krzemieńca: T. Zaborowski, K. Sienkiewicz, J. Korzeniowski; przedstawiciele humanistycznej grupy ZaGoGra: Zaleski, Goszczyński, Grabowski oraz Wołynianie: Malczewski i Mochnacki.

Wołyń, Podole i Ukraina ciążyły wówczas w sposób naturalny ku Warszawie jako ośrodkowi, w którym popularyzowano nowoczesną filozofię i literaturę niemiecką oraz rozwijano idee niepodległościowe. Wśród obywateli tych ziem, jak pisał Józef Jezowski, szerzyło się przekonanie, że „wszystko, co jest wileńskie i litewskie, jest nieczne, głupie [...], słowem, jest niższym bez porównania od warszawskiego”⁷.

Przyjeżdżający zatem z kresów ukraińskich poeci i krytycy stworzyli w Warszawie nową teorię i nową literaturę narodową, wywiedzione z ich wołyńsko-podolsko-ukraińskiej kultury domowej, tj. ukraińskiego folkloru oraz nasyconego orientem barokowego dziedzictwa kresowych dworów szlacheckich. Tę niepowtarzalną kulturę swojej domowej ojczyzny przetwarzali w Warszawie – analogicznie jak to czynił Mickiewicz ze swoim dziedzictwem białorusko-polskim – w nowoczesną literaturę romantyczną. W ten sposób tworzyli „ukraiński”, czyli warszawski wariant polskiego romantyzmu. Romantyzm ten, jak zauważył Stanisław Pogoń, a później Maria Żmigrodzka⁸, miał odmienne niż romantyzm Mickiewiczowski oblicze, ale był wobec wariantu wileńskiego analogiczny i równoległy.

Wyrastający z tych samych źródeł kulturowych co starsi przedstawiciele „szkoły ukraińskiej” ciążył także ku Warszawie młody Juliusz Słowacki. Kiedy w siedemnastą rocznicę urodzin (1826) napisał w Bołtupiu koło Wilna swój pierwszy wiersz, zatytułował go znamienne: *Dumka ukraińska* i postanowił przesłać Antoniemu E. Odyńcowi do Warszawy z sugestią opublikowania w „Bibliotece Polskiej”⁹.

I chociaż Odyniec nadziei autorskich nie spełnił, Warszawa uzyskała już w roku 1827 i przechowuje do dziś (w Archiwum Akt Dawnych) czystopis utworu, którym nowy autor z Kresów wpisywał się od razu w żywy już w Warszawie nurt literatury romantycznej.

Równo w dwa lata po wysłaniu *Dumki...*, a więc w połowie lutego 1829 r., przybył do Warszawy sam Słowacki z nadzieją na zrobienie tutaj nie tyle kariery urzędniczej w ówczesnym ministerstwie finansów, do czego skłaniała go matka, co zdobycia marzonej od dzieciństwa sławy literackiej. Aby to osiągnąć, jechał więc z Krzemieńca nie do gubernialnego Wilna, gdzie rok wcześniej skończył uniwersytet, ale śladem poetów z Wołynia i Podola do Warszawy, która dla Krzemieńczan była nadal stolicą Polski. Dotychczasową twórczość starszego pokolenia romantyków: Mickiewicza, Zaleskiego, Goszczyńskiego, a zwłaszcza Marię Malczewskiego Słowacki znał wówczas niemalże na pamięć. Owa „powieść ukraińska” ze względu na bliskie związki autora z domem Januszewskich była bowiem domową lekturą w rodzinie młodego poety¹⁰. Z tego właśnie dziedzictwa literackiego, z barokowo-kresowej, zorientalizowanej kultury szlacheckiej, z domowego, ukraińskiego folkloru, z kozacko-tatarsko-turecko-polskich tradycji historycznych Słowacki zaczął budować w Warszawie romantyczną literaturę narodową. Smutny, nacechowany tragizmem egzystencjalnym świat bohaterów kozackich usiłował przedstawiać z ich perspektywy. Dostrzegał w nich bowiem własne poetyckie „ja”. Takie właściwości kreowania świata można odnaleźć w napisanej w Warszawie *Piosnce dziewczyny kozackiej* (1829) oraz w *Żmii* (1831),

ale również w wyrastających z tradycji oswojonego i atrakcyjnego w domu poety orientalizmu – powieściach poetyckich: w *Arabie* (1830) i *Mnichu* (1830). Słowacki okazał się więc romantykiem warszawskim nie tyle ze względu na dwuletni pobyt w tym mieście, co przede wszystkim na typ twórczości, którą w Warszawie uprawiał. Twórczość ta wyrastała bowiem z tych samych tradycji i miała podobny charakter co twórczość wcześniejszych romantyków warszawskich.

Rodzimą tematykę ukraińsko-orientalną Słowacki poszerzył w Warszawie o związaną z Wilnem tematykę litewsko-krzyżacką, eksploatowaną w *Mindowem* (1829), pierwszym dramacie, oraz w poemacie *Hugo* (1829), którym debiutował w roku 1830 w redagowanym przez Odyńca warszawskim noworoczniku „Melitele”. Poprzez średniowieczne postacie i konflikty wyrażał dręczące go współczesne dylematy moralne i egzystencjalne oraz własne sytuacje mentalne i emocjonalne (np. w postaci Rizzia w *Marii Stuart*, 1830). Jawił się zatem jako poeta czerpiący materiał przede wszystkim z dotychczasowej literatury i tworzący z niej kreacje własne, a zatem literaturę z literatury. Z takich też utworów miała składać się przygotowywana do wydania w Warszawie jego pierwsza publikacja książkowa.

Jej realizację uniemożliwił wybuch powstania listopadowego, który wpłynął równocześnie na zmianę charakteru twórczości młodego poety. Słowacki od razu opowiedział się po stronie powstania (formalnie potwierdził to podpisaniem w dniu 17 stycznia 1831 tzw. Aktu jedności). W zyciorysie własnym z roku 1832 informował:

Wybuchnęła rewolucja. – Pierwszy głos, który dał się słyszeć ludowi, był to głos Słowackiego, wskrzeszający dawną, wojenną pieśń Polaków, najdawniejszy zabytek ich mowy. Pierwsze słowo dawnej pieśni, w nowy hymn rewolucyjny wrzucone, miało elektryczne dla powstańców wstrząśnienie. Zmartwychwstanie narodu było chwilą zmartwychwstania poetycznych marzeń Słowackiego¹¹.

Ze smutnego poety ludzkiego losu Słowacki przekształcił się w nowoczesnego Tyrteusza. Reaktywując heroiczną tradycję patriotyczną i literacką, awansował od razu na czołowego poetę powstania. Jego *Bogarodzica...*, przedrukowana między 5 grudnia 1830 a 17 stycznia 1831 przynajmniej dziesięciokrotnie, weszła dość szeroko do świadomości powstańców. Podobnie było z *Odą do wolności* (XII 1830) i *Kulikiem* (I 1831). *Oda* i *Hymn* wydane w Warszawie 12 grudnia 1830 r. w formie broszury stały się pierwszym samodzielnym drukiem Słowackiego. W Warszawie zatem Słowacki ukształtował się jako nowy, nawiązujący do ogólnonarodowych tradycji poeta romantyczny, w Warszawie też przeżył pierwsze własne triumfy literackie. Poświadczyła to m. in. gazeta powstańcza, „Nowa Polska” (z 13 lutego 1831): „jednemu tylko Juliuszowi Słowackiemu rewolucja użyczyła poetyckiego natchnienia. [...] Jego *Hymn* i *Kulik* przejdą wraz z rewolucją w pamięć dalekiej potomności”¹².

Dwa lata spędzone w Warszawie (luty 1829 – marzec 1831), obecność na uroczystościach koronacyjnych cara Mikołaja na króla Polski (maj 1829) oraz bezpośrednio przeżycie powstania listopadowego wpłynęły na przemianę charakteru twórczości poety i stały się podstawą kreowanych później kilkakrotnie literackich obrazów Warszawy, zwłaszcza w *Kordianie*, *Ofiarowaniu (Poema Piasta Dantyszka)* i *Uspokojeniu*.

Kordian (1833, wyd. 1834), poza związkami *Przygotowania* z przedpowstańnią literaturą warszawską, przynosił w akcie III-cim swoisty obraz znanych Słowackiemu z autopsji wydarzeń i topografii Warszawy z roku 1829. Przedstawiał uroczystości koronacyjne i zmierzający do zgładzenia cara spisek. Poszczególne sceny tego aktu poeta lokalizował kolejno: na Placu Zamkowym, w katedrze św. Jana i jej podziemiach, w Zamku Królewskim, w bliżej nie określonym warszawskim szpitalu dla psychicznie chorych oraz w podobnie potraktowanym więzieniu klasztornym, a dalej – na Placu Saskim i Polu Marsowym, zwanym także Placem Broni (między ulicami: Dziką, Stawki, Pokorną i Smutną).

Dokładnej lokalizacji wydarzeń, uzyskanej dzięki autentycznym nazwom placów i obiektów architektonicznych, nie towarzyszą jednak żadne szczegóły, pozwalające na wyobrażenie sobie ich wyglądu. Niektóre obiekty – jak więzienie w klasztorze, czy szpital wariatów – możemy jedynie identyfikować z więzieniem u karmelitów na Lesznie, bo naprzeciwko tego klasztoru Słowacki mieszkał, czy też ze szpitalem oo. bonifratrów przy ul. Bonifraterskiej (obecnie 12/13), który zwiedzał w czasie Wielkanocy 1829 lub 1830 r. Ale nawet te nieliczne realia warszawskie poeta dostosował do swego literackiego zamysłu (np. znajdujące się w podziemiach katedry groby książąt mazowieckich przekształcał w grobowce królewskie¹³). W sumie „plastyczny” obraz Warszawy stworzony w *Kordianie* jest krańcowo odmienny od obrazu Warszawy, jaki znamy np. z płócien Canaletta czy rysunków Zygmunta Vogla. Warszawa bowiem interesowała Słowackiego nie tyle jako zespół urbanistyczno-architektoniczny ale jako zróżnicowane społecznie i politycznie środowisko ludzkie.

Trzeci akt dramatu zaczynał więc poeta od prezentacji przedstawicieli różnych stanów, zebranych na koronację u stóp Kolumny Zygmunta. Jest tu więc szewc warszawski, szlachcic, żołnierz-weteran spod Maciejowie, piwowar, garbus itd. Tej grupie zostały przeciwstawione znajdujące się na „wschodowidowni” damy oraz car w otoczeniu dworskiej świty. Od pierwszej sceny tego aktu poeta ujawniał opozycję między anonimowym, podminowanym patriotycznie tłumem oraz nieakceptowanym Carem, Wielkim Księciem Konstantym i ich otoczeniem. Opozycję tę zachował konsekwentnie w pozostałych scenach dramatu.

Na podkreślenie zasługuje fakt, że w obrazie ludu warszawskiego Słowacki wysunął na czoło ideowego spadkobiercę Jana Kilińskiego, warszawskiego szewca, co zna „prawidła honoru i zemsty” oraz ostatniego obrońcę dawnej Rzeczypospolitej – żołnierza kościuszkowskiego spod Maciejowic. Wskazał tym samym na najbliższe dla swego pokolenia tradycje walk o niepodległość i na staromiejski lud warszawski jako źródło i symbol przyszłej antycarskiej rewolucji. Taką wizję ludowego Starego Miasta, zgodną zresztą z rzeczywistością historyczną, powtórzył po paru latach w słynnym *Uspokojeniu* i dziesiątym utworze z *Przypowieści i epigramatów*. A zatem w centrum uwagi poety pozostawała bardziej świadomość społeczna i narodowa oraz postawy polityczne społeczności warszawskiej niż obraz architektoniczny miasta. Był to społeczny obraz Warszawy z okresu przedpowstaniowego.

Spokrewnioną z nim wizję Warszawy popowstaniowej wykreował poeta w dedykacji lirycznej *Poema Piasta Dantyszka*:

Ofiarowanie

U nóg twych kładę, o żałośna Wdowo
Polskiego ludu! O Matko w żalobie
Tych, co śpią w krwawym pochowani grobie.
I tych – co wierzą, że wstaniesz na nowo.

O! ty gotowa twą krew Chrystusową
Rzucić na twarze wąpiące i blade,
WARSZAWO! tę pieśń ci pod nogi kładę
I nóg skrwawionych twoich sięgam głową.

Bo ja nie wierzę, żebyś ty się zlekła
Carskiego czoła i carskich rycerzy;
A gdy mówiono, żeś przed nim ukłękła,
Tom był jak człowiek, gdy grom weń uderzy;

Potem schyliwszy czoło zamyśłone
Rzekłem: żeś klękła ty po tę koronę
Co spadła z głowy i u nóg ci leży.

Florencja, dzień 15 listopada 1838 r.

Jest to zatem wizja Warszawy pokonanej ale niezwyciężonej, niezłomnej i wyjątkowej ze względu na reprezentowane ideały niepodległości oraz ogólnonarodowy charakter poniesionej ofiary. Warszawa została wykreowana tu na symbol całego narodu, na owdowiałą Matkę „polskiego ludu”. Ta personifikacja miasta została też wyraźnie wystylizowana na postać Chrystusa, składającego najwyższą ofiarę krwi, co pozwoliło poecie ukazać analogiczną, wzniosłą i świętą rolę miasta w życiu historycznym narodu.

Podobnie interpretował Słowacki również warszawską Pragę w apostrofie Dantyszka, skierowanej do cierpiącego w piekle rosyjskiego generała Suworowa, sprawcy praskiego pogromu w roku 1794:

Czy słuchasz jeszcze pod okropną tęczę,
Jak matki krzyczą? jak dzieciątka jęczą?
Jak wyrzynana Praga wre i płacze?
(w. 796–798)

Na warszawskich realiach historycznych budował poeta w tym utworze także dantejski obraz lasu samobójców w piekle, objaśniając go w odpowiednim przypisie:

Las Dantyszka napełniony jest zapewne duszami oficerów, którzy zhańbieni przez W. Księcia szli zabijać się w Saskim Ogrodzie i strzałem pistoletowym często płoszyli słowiki, spokojnie w ciemnych kasztanach zamieszkałe. Znajome jest mieszkańcom Warszawy wzgórze i urna kamienna obłana nieraz krwią tych nieszczęsnych¹⁴.

W Dantyszkowym piekle umieścił też postać warszawskiego cenzora, Kala-santego Szaniawskiego:

Jam cenzurował książki i obrazki,
A teraz w piekle; zowią się Sz. n.. ski...
(w. 480–481)

Stworzony w *Kordianie* obraz społeczeństwa warszawskiego przynosił Słowacki również w historyczną przeszłość. Przedstawicielami tych samych grup społecznych zaludniał XVII-wieczną Warszawę, budowaną w niektórych scenach dramatu *Jan Kazimierz* (1841). Mamy tu więc wdowę po warszawskim szewcu, szlachcica zawadiakę, małżeństwo arystokratyczne Radziejowskich oraz rezydującego w Zamku króla i jego dwór.

Z kolei atmosferę wybuchu powstania listopadowego w Warszawie starał się odtworzyć w wierszu *Pogrzeb kapitana Mayznera* (1841), napisanym na cześć zmarłego w zapomnieniu tułaczym więźnia-powstańca. Atmosferę tę ewokował przez odwołanie się do rozpoczynającego powstanie „wystrzału belwederskiego”, do pełnej radości pierwszej nocy powstańczej („noc błękitów”) i uwolnienia bohatera z więzienia na Lesznie.

Począwszy od tego wiersza wizja Warszawy powstańczej wyparła w twórczości Słowackiego wizję Warszawy przedpowstaniowej i związana została z postaciami oraz z wydarzeniami powstania listopadowego. Do „starego kościółka na Woli”, czyli znajdującego się na reducie nr 56 kościoła św. Wawrzyńca, nawiązał

Słowacki w poświęconym obrońcy tej reduty wierszu *Sowiński w okopach Woli* (1845). Śmierć wspierającego się o ołtarz generała przedstawił – podobnie jak poprzednio upadek Warszawy – w kategoriach ofiary Chrystusowej, składanej przez niezłomnego obrońcę powstańczego miasta¹⁵. Na reminiscencjach nocy listopadowej roku 1830 zbudował Słowacki także swój najwybitniejszy utwór o Warszawie – *Uspokojenie* (1845–47). W dynamicznych obrazach, odwołujących się do autentycznych realiów Starego Miasta, stworzył wizję przyszłego powstania, które, wbrew Warszawie arystokratycznej i kupieckiej, będzie udziałem ludności warszawskiej Starówki. Obraz społeczności Warszawy został tu więc zbudowany na tej samej co w *Kordianie* dychotomii: lud – arystokracja, szewcy spod znaku Kilińskiego i oportunistyczne „miasto”. Jest to wizja zgodna z charakterystyką społeczeństwa warszawskiego stworzoną przez Mochnackiego w jego dziele o powstaniu listopadowym:

Urzednicy zlorzeczyli pierwiastkom powstania. Im szło o pensje i znaczenie. Kupcy, bankierowie, fabrykanci, majątniejsi nawet rzemieślnicy [...] lękali się: jedni rabunku, drudzy nagłej przerwy w interesach [...]. Im szło o sklepy i zarobek. [...] Jeden tylko prosty gmin, ten sam, co za Kilińskiego, rozebrawszy broń z arsenału, snuł się tłumami po rynkach i placach tego ogromnego, martwego miasta, oznaczając strzelaniem na wiwat, że czas wyjść z letargu, czas coś działać dla Polski.¹⁶

Podobnie postrzegał Warszawę Słowacki w *Uspokojeniu*. Straszącą upiorem Kilińskiego, zbuntowaną Starówkę, która w każdej chwili może porwać za broń, przeciwstawiał ustabilizowanemu, nobliwemu „miastu”. Być może, utwór ten adresowany był polemicznie wprost do Zygmunta Krasieńskiego i stanowił ideową odpowiedź na jego obawy i niepokoje o przyszłość własnej klasy i Polski.

Otwierający wiersz obraz Starego Miasta, nocny i zamglony, oglądany jak w *Kordianie* od strony Kolumny Zygmunta, składa się z autentycznych lecz potraktowanych ogólnikowo i dowolnie rozmieszczonych w przestrzeni realiów: Kolumny Zygmunta, wież kościoła św. Jana i kościoła jezuitów, ulicy Świętojańskiej oraz świecących okien kamieniczki na rogu Rynku i ul. Nowomiejskiej.

Jest to obraz najpierw plastyczny, zdynamizowany poprzez motyw pękającego horyzontalnie i otwierającego się jak trumna Zamku oraz przez ruch staromiejskich kamienic, wzbogacony następnie dźwiękami wydobywającej się z kamieni, „naturalnej” muzyki, i wyciem „miotającego blaski” wiatru, oświetlony zorzą polarną. Jest więc równocześnie malarski i muzyczny. Poprzez wyolbrzymioną, usytuowaną między pałającym zorzami niebem a Placem Zamkowym wizję Starego Miasta poeta usiłował wyrazić potęgę narodowego powstania, które równocześnie będzie miało cechy ludowej rewolucji:

Więc lada dzień – a nędza sprężyny dociśnie:
 To naprzód tam na rynku para oczu błysnie
 I spojrzy w Świętojańską na przestrzał ulicę –
 A potem się poruszą matki-kamienice,
 A za kamienicami przez niebios otchłanie
 Przyjdzie zorza północna i nad miastem stanie;
 A za zorzą wiatr dziwne miotający blaski
 Porwie te wszystkie zemsty i te wszystkie wrzaski,
 Wicher jakiś z aniołów rozigrany Pańskich,
 Oderwany jak skrzydło z widzeń Świętojańskich,
 Przewroczy jak brylant, a jak ogień złoty,
 Który porwie te zemsty, te światła, te grzmoty,
 Zwinie i nimi ciemną ulicę załężę,
 Jako brąz w niej zakipi, zaświśnie jak węże
 I naprze tak, że będzie trzęsąca się cała,
 Jako wół sycylijski na miasto ryczała.
 A miasto co? – Słuchając z wyciągniętą szyją
 Powie, że tam się ciemni aniołowie biją,
 Że tam szatan ogniste przywoławszy moce
 Koń swój brązowy ciska i piorun gruchoce,
 Że jako Machabeusz pod zwalonym słońcem
 Tak szewcy pod piorunem padają i koniem
 Zgruchotani... że księżyc na niebie odkryty
 Pokaże tę ulicę pustą, lud wybity,
 Piorun zagasły, walkę okropnie skończoną,
 Ulicę całą ciemną i krwią zadymioną.

(w. 13–38)

Taka wizja Warszawy, ukształtowana zgodnie z nauką genezyjską poety o nieustannym rozwoju historii (i wszechrzeczy) na drodze gwałtownego burzenia starych form materialnych i składania z nich koniecznej dla postępu ofiary, jest w naszej literaturze ewenementem. Tak przed Słowackim nikt nie pisał, a podobne sposoby konstruowania świata poetyckiego pojawią się w literaturze europejskiej dopiero kilkanaście lat później.

Uspokojenie – jak napisał kiedyś Mieczysław Jastrun – wyprzedza jakby wiersze wielkiego poety francuskiego Artura Rimbaud z jego piekielnymi wizjami, z jego językiem rewoltującym składnię i logikę zdania. Ta Warszawa w poemacie Słowackiego poruszona z miejsca, ta bitwa kamienic i kościołów, ta kolumna przenosząca się z placów na place, grająca jak struna kamienna, nie ma pierwowzoru w żadnym utworze poezji światowej¹⁷.

Takim awangardowym, zorientowanym w przyszłość akordem zamykał Słowacki w swojej twórczości temat warszawski. Pojawiający się później jeszcze kilkakrotnie motyw Warszawy w utworach z roku 1846 i 1848 (*Do Księcia A. C.*, *Do emigracji o potrzebie idei* oraz *Głos brata Juliusza, Przypowieści i epigramata*–

ty) był już tylko powielaniem jego wyobrażeń z trzech utworów wcześniejszych: *Kordiana*, *Ofiarowania*, *Uspokojenia*. Wątkom tym nadawał teraz poeta konsekwentnie głębsze sensory historyzoficzne lub metafizyczne. Warszawę, traktowaną zawsze jako centrum polityczne narodu oraz źródło idei i walk niepodległościowych, postrzegał bowiem pod koniec życia jako „Stolicę Ducha”, „Ducha Wiecznego Rewolucjonisty”, który błotnistą ziemię przemieni w idealne światło słoneczne, a przyszłe pokolenia ludzi w doskonałe duchy anielskie.

Wizja Warszawy, którą poeta budował kilkakrotnie w swoich utworach, nakierowana była głównie nie na zewnętrzny, architektoniczno-topograficzny wygląd miasta, ale na obraz jego mieszkańców, na ich postawy ideowe i polityczne, na ich status społeczny. Obraz ten wiązał poeta najczęściej z wybuchem i klęską walk niepodległościowych w Warszawie, z powstaniem listopadowym, które interpretował w kategoriach wzniosłej, koniecznej dla dalszego rozwoju narodu ofiary. Był to więc obraz o wyraźnym nacechowaniu historyzoficznym. Poecie bowiem bardziej chodziło o ukazanie historycznego sensu oraz istoty czynów społeczeństwa warszawskiego – niż o jego wyglądy zewnętrzne, a tym mniej o zewnętrzny, architektoniczny obraz miasta¹⁸.

Przypisy

¹ A. Mickiewicz *Dziela*, t. X, Warszawa 1955, s. 373 (wykład z 17 czerwca 1842 r.).

² S. Goszczyński *Nowa epoka poezji polskiej*, „Pamiętnik Nauk i Umiejętności” 1835, t. I, z. 1–3 (lit. oryginalna polska, angielsko-niemiecka, francuska, orientalna); A. Tyszyński *Amerykanka w Polsce*, Cz. 2, Petersburg 1837 (szkoła litewska, ukraińska, pułaska „już zakończona”, krakowska).

³ A. Witkowska *Czy Mickiewicz mógłby urodzić się w Warszawie?*, „Kronika Warszawy” 1977, z. 1, s. 29; A. Kowalczyk *Warszawa romantyczna*, Warszawa 1987, s. 85 i in.

⁴ J. Krzyżanowski *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1972, s. 234.

⁵ Teksty te brzmiały wówczas jak zachęta do walki zbrojnej o niepodległość: „Ah! ginimy bracia za rodzinną ziemię, / za lubą wolność, za nasze plemię” (Tyrteusz, „T. P. i Z” 1819, III, 207–209); „Bracia! dnieje, / Już kur pieje, / [...] / Do walk krwawych / wstawajcie, wstawajcie! (pieśń skaldów, „T. P. i Z” 1819, IV, 107).

⁶ Nawet tak tłumaczono tytuł utworu: *Broń. Naśladowanie z Schillera*, „Pamiętnik Galicyjski” 1821, t. I, s. 17.

⁷ J. Tretiak *Bohdan Zaleski do upadku powstania Listopadowego 1802–1871*, t. I, Kraków 1911, s. 73.

⁸ S. Pigoń *Na wyżynach romantyzmu*, Kraków 1936, s. 233; M. Żmigrodzka *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1, s. 73–88.

⁹ Zob. *W kręgu bliskich poety. Listy rodziny Słowackiego*. Oprac. S. Makowski i Z. Sudolski, Warszawa 1960, s. 89–193; J. Słowacki *Korespondencja...*, Oprac. E. Sawrymowicz, t. I, Wrocław 1962, s. 22.

¹⁰ Zob. S. Makowski *Słowacki kontynuator Malczewskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1996 nr 2, s. 85–99.

¹¹ J. Słowacki *Dziela*, t. XI, Wrocław 1959, s. 245.

¹² *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*. Zebrali i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963, s. 19.

¹³ Zob. S. Świrko *Słowacki – poeta Warszawy*, Warszawa 1961, s. 69–71, 76–79.

¹⁴ J. Słowacki *Dziela*, t. II, s. 352.

¹⁵ Cz. Kłak *Polski Leonidas. Rzecz o legendzie historycznej i literackiej gen. Józefa Sowińskiego*, Warszawa 1986, LSW.

¹⁶ M. Mochnacki *Powstanie narodu polskiego w r. 1830 i 1831*, t. III, Warszawa 1850, s. 117–118.

¹⁷ M. Jastrun *Wizerunki*, Warszawa 1956, s. 151.

¹⁸ Szerszą charakterystykę romantyzmu warszawskiego oraz Słowackiego jako poety Warszawy przedstawiłem kolejno: w: *Narodziny romantyzmu w Warszawie*, w: *Między Oświeceniem i Romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*. Red. nauk. J. Z. Lichański przy współudziale B. Schulze i H. Rothege, Warszawa 1997, s. 179–192; *Juliusz Słowacki – poeta walczącej Warszawy* w: *Romantycy i Warszawa*, Warszawa 1996, ILP Uniw. Warsz., s. 276–296.