

# Barbara Stelmaszczyk-Świontek

---

## Sentymentalny romantyk z Ukrainy : (warszawskie początki kariery literackiej Józefa Bohdana Zaleskiego)

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 32, 157-177

---

1976

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BARBARA STELMASZCZYK-ŚWIONTEK

## SENTYMENTALNY ROMANTYK Z UKRAINY

(WARSZAWSKIE POCZĄTKI KARIERY LITERACKIEJ  
JÓZEFA BOHDANA ZALESKIEGO)

Przyjechał Zaleski do Warszawy z dalekiego Humania we wrześniu 1820 roku, nie ukończywszy tamtejszej szkoły, by w stolicy doskonalić edukację, by spróbować własnych możliwości twórczych i krzepnąć w stołecznym tyglu ruchu literackiego i kulturalnego. Przybył kierowany nadzieją zaczerpniętą z pism warszawskich i wileńskich, które do Humania docierały, że stolica przyjmie prowincjusza, że da mu szansę — może właśnie jako prowincjuszowi szczególnie — wejścia w życie literackie.

Nie pomylił się. W ciągu przeszło dziesięcioletniego pobytu w tym mieście wydrukował Zaleski w czasopismach społecznych około trzydziestu utworów poetyckich, opinie krytyków zanotowały znaczące głosy o jego poezji, a u odbiorców zyskiwał coraz szerszą sławę. W momencie wybuchu powstania listopadowego był jedną z ważniejszych postaci ówczesnego życia literackiego Warszawy. Nie wydał w tym czasie co prawda żadnego zbiorku poetyckiego, ale drukował w wielu czasopismach. Jego pierwsze utwory drukował „Pamiętnik Warszawski”, kierowany wtedy przez Kazimierza Brodzińskiego, potem także „Dziennik Warszawski”, „Biblioteka Polska”, „Astrea”, „Wanda”, „Jutrzenka”, wreszcie noworocznik Odyńca „Melitele”. Oprócz kilku przekładów były to przeważnie dumy, rapsody, fantazje wzorowane czasem na autentycznych ukraińskich pieśniach ludowych, czasem biorące z tych pieśni lub z historii Ukrainy tylko postać, wydarzenie, fragment krajobrazu.

Tematyka ukraińska ujawnia się we wszystkich niemal utworach Zaleskiego z tego okresu. Wczesne ballady *Lubor* i *Ludmiła* z 1822 roku są wręcz nie ujawnionymi przez poetę przeróbkami z Uhlanda i Schillera<sup>1</sup>, w których Zaleski zamienił tło i nazwy

---

<sup>1</sup> Por. J. Tretiak, *Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego 1802—1831. Życie i poezja. Karta z dziejów romantyzmu polskiego*, Kraków 1911.

na ukraińskie, co wydaje się świadczyć, iż w temacie Ukrainy od początku poszukiwał motywów i inspiracji dla swojej poezji.

Romantyczne zapotrzebowanie na egzotyzm, na tematykę folklorystyczną, tematykę zamierzchłej, pełnej chwały przeszłości narodowej czyniło Ukrainę tematem pociągającym, tym bardziej że dotąd nie wyzyskanym w literaturze. Podejmując go romantycy odkrywali niejako Ukrainę w podobny sposób, jak Mickiewicz „odkrywał” dla literatury Litwę. Dlatego też Zaleski mógł stać się sojusznikiem romantyzmu już od pierwszych wydrukowanych utworów. Żywa od XVII wieku melika ukraińska przenikała już wcześniej do świadomości społecznej pogłębiając znajomość Ukrainy. Jednak romantycy dokonali jakby ponownego jej odkrycia; wyzyskali dla własnych koncepcji literatury możliwości tkwiące w charakterze tego terenu, w jego kulturze i historii, czyniąc w tym sensie Ukrainę „ziemią odzyskaną”. Do sprawy tej powrócę jeszcze w dalszej części pracy.

W podjęciu tematyki ukraińskiej mieścił się postulat poezji narodowej i koncepcje słowianofilskie, szukające więzi narodów słowiańskich w ich odległych dziejach. Koncepcje słowianofilskie były przejawem historyzmu, bardzo silnego w Europie początków XIX wieku, ale jednocześnie wyrastały w Polsce w szczególnym momencie historycznym — po rozbiorach — i w tych warunkach zyskiwały inny sens: optymistycznego odkrywania początku dziejów narodów słowiańskich. Były dowodem na możliwość istnienia narodu w formie innej niż państwowość, właśnie przez Polaków utracona. „Dlatego też poznanie przeszłości miało wówczas wyczuwalną dwoistość oglądu naukowego i uczuciowego zawłaszczenia. I jeśli mówimy o postawie mitotwórczej, o powstawaniu mitu słowiańskiego, to przede wszystkim z uwagi na wybitny udział pierwiastka emocjonalnego, właśnie przeżycia dawności, charakterystycznego dla mitu”<sup>2</sup>.

Bogactwo kulturowe i historyczne Ukrainy wysuwało ją na czoło tego typu zainteresowań, a mit Ukrainy łączył się z powstającym mitem Słowiańszczyzny. Podjęcie tematyki ukraińskiej pozwalało na realizację jeszcze innego postulatu wczesnego romantyzmu: programowego regionalizmu, który był usiłowaniem przemieszczenia w świadomości społecznej rozumienia pojęcia kultury narodowej przez jego poszerzenie o kulturę prowincji i włączenie jej w dorobek wspólny całemu społeczeństwu. Wszystko to wskazuje na uprzywilejowanie terenu i tematyki, którą podjął Zaleski, wynikłe z zapotrzebowań epoki, z romantycznych tendencji do poszukiwań źródeł wartości narodowych i ludzkich, a także z apoteozy przyrody i natury szeroko pojętej. Od pierwszych

<sup>2</sup> A. Witkowska, *Stawianie, my lubim sielanki...*, Warszawa 1972, s. 10.

wspomnianych już ballad i *Dumki hetmana Kosińskiego* („Pamiętnik Warszawski” 1823) poprzez inne: *Dumka Mazepy* („Biblioteka Polska” 1825), *Damian księżę Wiśniowiecki* („Dziennik Warszawski” 1826) aż do *Rusalek*, *Śpiewającego jeziora*, *Czajek* — drukowanych w „Melitele” w latach 1829—1830 — realizuje Zaleski ukraiński temat.

Celém niniejszej pracy jest próba ukazania Zaleskiego-poety wśród tych tendencji w literaturze, które ogarniały Warszawę w latach przełomu, szczególnie Warszawę lat dwudziestych XIX wieku. Kształtowały one Zaleskiego i wywarły swój wpływ na jego praktykę poetycką tego okresu; zarazem jego działalność poetycka składała się wraz z twórczością innych poetów na ukierunkowanie i rozwój tychże tendencji. Byłaby to próba ukazania Zaleskiego wobec rodzącego się romantyzmu w literaturze, poety uwikłanego wśród różnych propozycji przyszłej literatury, podległego tendencjom sentymentalnym, a jednocześnie ciężącego ku grupie „młodych”, którzy znajdując oparcie w Mickiewiczu, formułowali postulaty polskiego romantyzmu. Chciałabym także określić rolę Zaleskiego w utrwalaniu pewnego typu poezji i związanych z nim gustów społecznych oraz funkcję, jaką spełniał autor *Rusalek* w tworzeniu romantycznego programu literatury w tamtych latach.

Zaleski zjawił się w Warszawie w momencie znacznego ożywienia literackiego. Formowały się kręgi dyskusyjne, tworzyły się grupy szczególnie młodych, napływających licznie do Warszawy ludzi; dyskutowano szeroko docierające z zachodu Europy nowości będące wyrazem przemian w literaturze, sądzono, poszukiwano własnych narodowych dróg. Jednocześnie był to czas rodzenia się niechęci wobec Kongresu Wiedeńskiego i zamierania nadziei wiązanych dotąd z przyrzeczeniami danymi niegdyś Polakom przez cara Aleksandra, czas pierwszych objawów buntu przeciw rodzącym się represjom wobec ruchu czasopiśmienniczego, czas powstawania pierwszych organizacji politycznych (Zaleski wkrótce po przybyciu do Warszawy wstąpił razem z Goszczyńskim do Związku Wolnych Polaków). Wkroczył Zaleski w tę atmosferę młody, z bardzo słabym rozeznaniam w literaturze europejskiej, z bardzo niewielkim, prawie żadnym bagażem własnych prób pisarskich — osiemnastoletni przedstawiciel rodzącej się warstwy inteligencji twórczej, która usiłując wykorzystać nadarzącą się historyczną szansę, wybierała drogę literacką nadając jej rangę uświęconego powołania, a jednocześnie traktowała swój wybór jako kapitał, który winien zapewnić jej byt. Nie było to łatwe — nowoczesny ruch czasopiśmienniczy i wydawniczy dopiero się rodził, nie było ustalonych praw ani dla wydawców, ani dla twórców. Wszystko zależało od indywidualnych umiejęt-

ności i inicjatyw księgarzy, wydawców i tych, którzy chcieli drukować, ale także przecież od odbiorcy, którego należało dopiero ukształtować na nowoczesnego czytelnika. Należało związać i umacniać ten nieodzowny kontakt, by mogła zaistnieć profesja literacka<sup>3</sup>. Na razie traktowano ją jako co najwyżej drugi zawód, poszukując głównego źródła utrzymania gdzie indziej. W ten sposób i Zaleski stał się nauczycielem domowym, najpierw u pułkownika Górskiego w Leszyczynku (od 1822 roku), a potem w domu generała Szembeka w Płocku. Kontakty z Warszawą utrzymywał przez cały czas przez korespondencję i częste przyjazdy, uczestnicząc w toczących się polemikach i dyskusjach, pisząc i drukując własne utwory, wymieniając lektury.

Krąg znajomości począwszy od Michała Grabowskiego, znanego jeszcze z Humania, rozszerzał się coraz bardziej. W dysputach o literaturze uczestniczyli wraz z Zaleskim Ludwik Żukowski, Jozafat Ostrowski, Franciszek Grzymała. Wkrótce po przybyciu poznał też Zaleski Brodzińskiego. Znaczniejsze wiadomości o kontaktach towarzyskich i przyjaźniach, pozostałe w korespondencji, mówią o Malczewskim, Witwickim, Odyńcu, Mochnackim. Był to więc krąg ludzi tworzących w życiu literackim Warszawy opozycję wobec klasyków panujących na literackim parnaisie, krąg, który w trudnej walce z przeciwnym obozem usiłował ustalać i dyktować sądy o literaturze.

W fali wieści niesionych z zachodu Europy docierała do Warszawy myśl romantycznej krytyki organicznej, odrzucająca metody badawcze poetyk klasycystycznych. Nie zawsze literatura i myśl krytyczna krajów zachodniej Europy były poznawane w wersji oryginalnej. Dokonujące się poszerzenie kręgów zarówno twórców, jak odbiorców literatury o warstwy średnie społeczeństwa wiązało się z pewnymi tego konsekwencjami. Nie najlepsza w tych kręgach znajomość języków obcych sprawiała, iż o nowościach w literaturze i krytyce Zachodu dowiadywano się często niejako z drugiej ręki (szczególnie gdy chodzi o literaturę angielską) — z przekładów, przeróbek, fragmentów, a nawet tylko pośrednich relacji i opinii ustnych. Krąg krytyków niemieckich eksponował literaturę ludową jako wyrazicielkę ducha narodowego i dla jej poznania przyjmował metodę intuicyjnego obejmowania całości procesu twórczego, którego wynikiem jest dzieło literackie. Entuzjazm dla literatury ludowej zapoczątkował szerokie zainteresowanie przeszłością narodową społeczeństw europejskich. Herder, a za nim Humboldt i Grimm podkreślali znaczenie narodowego języka jako elementu istotnie składającego się na wyraz

<sup>3</sup> Por. A. K o w a l s k a, *Mochnacki i Lelewel, współtwórcy życia umysłowego Warszawy i kraju 1825—1830*, Warszawa 1971, s. 28 i nast.; J. K a m i o n k o w a, *Zycie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa 1970.

narodowego ducha poezji. Herder akcentował muzyczność i śpiewność poezji ludowej, które to cechy, stanowiąc cel utworu (nie musi stanowić go treść), wymykały się spod kontroli poetyki klasycystycznej. Fryderyk Schiller, rozgraniczając pierwotny świat natury i współczesny świat kultury, przyznawał temu drugiemu możliwość postępu, ale przez czerpanie idei doskonałości ze wzorców świata natury. Dopiero włączenie idei zaczerpniętej z pierwszego dawało drugiemu możliwość ciągłego zbliżania się do ideału. Fryderyk i Wilhelm Schleglowie sformułowali tezę o historycznym i organicznym traktowaniu procesu rozwoju kultury uznając przeszłość historyczną za źródło narodzin i wartości sztuki.

W kręgu angielskim pierwszeństwo zdobywała problematyka twórcy, geniuszu, indywidualności nie uznającej reguł jakiegokolwiek zewnętrznej i zamkniętej poetyki (E. Young, S.T. Coleridge). Natomiast pani de Staël, wnosząca swymi dziełami wiele fermentu do rodzącego się romantycznego ruchu we Francji, ujmowała twórczość w ramach „estetyki otwartej”, w której nowoczesna literatura jest uzależniona i powiązana z przeobrażeniami społeczeństwa. Wyłania się ona jako rezultat wielkiej rewolucji francuskiej, a nowe wartości i natchnienia odnajduje bezpośrednio we wrażliwości, wzruszeniach i sercu współczesnego człowieka<sup>4</sup>.

Szczególnie znana była w Polsce i w Warszawie rozprawa Madame de Staël *De l'Allemagne*, którą od 1815 roku drukowały we fragmentach polskie czasopisma<sup>5</sup>. Książka ta popularyzowała nową literaturę niemiecką i praktykowany przez nią postulat narodowości. Ów postulat odrębności kultury narodowej, czy szerzej — plemiennej, ugruntowany także przez znane w Polsce prace i badania Herdera nad kulturą słowiańską, znajduje swoje odbicie w nasileniu teorii słowianofilskich na gruncie polskim, by wspomnieć chociażby Wawrzyńca Surowieckiego, Wincentego Rakowieckiego czy Zoriana Dołęgę Chodakowskiego i jego głośną rozprawę *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*. Także hasła literatury narodowej Brodzińskiego biorą początek w wyżej wskazanych źródłach.

Postulat narodowości w literaturze podyktowany przez założenie odrębności charakterologicznej narodów (lub grup narodów) nakazywał literaturze sięganie do tradycji własnej kultury, czer-

<sup>4</sup> Por. S. Skwarczyńska, *Rzut oka na rozwój teorii badań literackich od kierunków romantycznych do postpozytywistycznych*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. S. Skwarczyńska, t. 1, cz. I, Kraków 1965; Ph. Van Tieghem, *Główne doktryny literackie we Francji*, przeł. M. Wodzyńska, E. Maszewska, Warszawa 1971.

<sup>5</sup> Zob. M. Szykowski, *Schiller w Polsce. Studium historyczno-porównawcze*, Kraków 1915.

panie ze źródeł folkloru i jego języka — zadawał więc cios jednolitym wzorom i „dobremu smakowi” klasycyzmu, a jeszcze bardziej kategorycznemu pseudoklasycyzmowi, którego puryzm w koncepcjach poetyki był dużo ostrzejszy od poetyk klasycystycznych poprzedniego wieku<sup>6</sup>.

Zaleski zjawił się w Warszawie, kiedy dojrzewał antagonizm między warszawskimi pseudoklasykami a grupą młodzieży literackiej negującej normy klasycystyczne i tworzącej dopiero program pozytywny. Program młodych polskich romantyków wspomagany był echem romantycznej myśli europejskiej. Modelowany odpowiednio na gruncie polskim, był wykładnikiem rewolucyjnej ideologii szerokiego kręgu społecznych Europy. Włączał literaturę w sprawę wyzwolenia narodowego przede wszystkim, ale także w hasła wyzwolenia jednostki i uciskanych klas społecznych. Romantyzm zmieniał zasadę pojmowania tradycji literackiej. Odrzucając prestiż wzorów polecanych i wypełnianych przez zwolenników klasycyzmu, preferował oryginalność i „inność”, z tradycji zaś czerpał te motywy, które poetyka klasycystyczna odpychała jako „barbarzyńską różnorodność” nie należącą do wysokiej kultury ustalonych wartości. „Aktywny stosunek do dziedzictwa, cechujący romantyków, zakładał swobodę wyboru wartości odpowiadających sytuacji kulturowej współczesnego człowieka, a nawet milcząco sankcjonował nie tylko ich świadomą reaktywizację, ale i wręcz sztuczne tworzenie”<sup>7</sup>.

Program ten nie zjawił się od razu w stadium dojrzałym. Był wynikiem długotrwałej ewolucji, a lata dwudzieste XIX wieku są czasem kształtowania się i dojrzewania jego rewolucyjności. Te przeobrażenia rozwijały się zresztą równolegle z narastającymi represjami politycznymi w stosunku do społeczeństwa polskiego. Jednocześnie program wczesnego romantyzmu czerpał z założeń estetyki sentymentalnej, wykorzystując ją do walki z poetyką klasycystyczną. Wystąpienie w 1818 roku Kazimierza Brodzińskiego z rozprawą *O klasycyzmie i romantyzmie tudzież o duchu poezji polskiej* było zwiastunem odnowy zjednującym mu wówczas sympatię u literackiej młodzieży; znalazło także zwolennika w osobie przybyłego dwa lata później Zaleskiego. Formułując przede wszystkim pewien własny program literatury narodowej, Brodziński był skłonny jednocześnie zaakceptować rodzący się romantyzm jako niesprzeczny z jego programem, więcej: zapragnął przeforsować własną ideę literatury narodowej właśnie w

<sup>6</sup> O rygorystycznym polskim pseudoklasycyzmie zob. A. Guzek, *Z problemów estetyki polskiego sentymentalizmu*, „Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 1.

<sup>7</sup> M. Żmigrodzka, *Problemy romantycznego przełomu*, [w:] *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1973, s. 53.

romantycznym kształcie, ujmując ten nowy prąd w literaturze z pozycji sentymentalnej, za Schillerem i opierając się na rodzimej tradycji sentymentalnej, najbardziej odpowiadającej jego koncepcji Polski Sielskiej. Dawał Brodziński w swojej rozprawie próbę zdefiniowania pojęcia romantyczności, kusząc się o ustalenie zakresu, które ono obejmowało, oddzielając tym samym jej potencjonalnych i już faktycznych sojuszników i wrogów, gdy pisał:

Wszystko, co z przeszłości niewinność, swobodę, zapał złotych, patriarchalnych, rycerskich wieków przypomina, gdzie zapał, nie rachuba w czynach, prostota, nie sztuka w piękności się maluje, sprawia na nas romantyczne wrażenie, którego cechą jest miły smutek, jak mgła, towarzysza jesieni, bo tylko uczucia wspomnień i tęsknoty obudzać może. Piękności romantyczne są wyłącznie dla serc tkliwych i dla umysłu naturę i ducha wieków badającego. Kto nie śledząc ducha narodu, jego religii i nie chcący się postawić na jego ziemi, będzie chciał sądzić o jego poezji według gustu z wychowania przyjętego, według sztuki poezji klasycznej, nie znajdzie nigdy klucza do jej tajemnic, wszystkie piękności będą mu obce, prostota płaskością, obrazy dzikie, porównania niesforne i myśli niezrozumiałe. W czym sercu obraz natury i prostoty nie obudza rozrzewnienia, tęsknot i wspomnień, miłości wszystkiego, kto nie chce się postawić w sercu człowieka każdego wieku i stanu, aby z nim dzielił niewinność, tęsknoty, smutek, wesele, dla tego obcą jest romantyczność, wszystko zwać będzie albo dziecinny, albo gustem zepsutym. Do klasyczności potrzeba mieć więcej udoskonalony gust, do romantyczności więcej udoskonalone uczucie. Pierwszy nabywamy wychowaniem, drugie zaszczeplone jest w sercu każdego<sup>8</sup>.

„Przeszłość”, „rycerskie wieki”, „duch narodu” i jego tajemnice ukierunkowywały drogi poszukiwań i wskazywały tematykę.

„Prostota”, „serce”, „uczucie”, podniesione tu do rangi wyznaczników nowej literatury narodowej, stawały się zarazem problemem wartości artystycznych utworu.

Kategoryczne przeciwstawienie przez Brodzińskiego klasycystycznego „gustu” i romantycznego „czucia” wywodzi się z jego opozycji wobec oświeceniowego smaku rozumianego jako kategoria teoretyczna. Funkcjonowała ona w poetykach ubiegłego wieku bądź jako oznaczenie „wytrenowanego rozumu” (w koncepcjach skrajnie racjonalistycznych), bądź jako kategoria łącząca uczucie z rozumem (w koncepcjach umiarkowanych). Wreszcie została wyłączona przez Karpińskiego spośród głównych kategorii estetycznych jako twór cywilizacji i zmiennej mody na korzyść niezmiennego uczucia o wartości ponadczasowej<sup>9</sup>.

Wypowiadając się jako rzecznik estetyki sentymentalnej Brodziński podjął koncepcję „uczucia” Karpińskiego, czyniąc ją głów-

<sup>8</sup> K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, [w:] *Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960, s. 21—22, BN I 183.

<sup>9</sup> Por. Guzek, *op. cit.*



nym wyznacznikiem nowej poezji przeciw „dobremu smakowi”, kryjącemu normy pseudoklasycznych reguł, i przeciw poezji temu smakowi hołdującej.

Estetyka polskiego sentymentalizmu, rozwijająca się w Oświeceniu równoległe z klasycystyczną, nie burzyła podstaw racjonalnego nurtu, raczej go uzupełniała, przyjmując w podobnej często problematyce perspektywę spojrzenia indywidualnego, pomijaną przez kierunek klasycystyczny<sup>10</sup>.

Wynikają stąd skłonności polskiego sentymentalizmu do kompromisów i ugodowości w jego współistnieniu z klasycyzmem, przy czym sytuacja w Polsce różniła się pod tym względem w sposób zasadniczy od sytuacji np. we Francji, gdzie tendencje sentymentalne narastały jako reakcja na światopogląd i poetykę XVII-wiecznego klasycyzmu<sup>11</sup>.

Nurt sentymentalny nie posiadał sprecyzowanego pełnego systemu poetyckiego, usiłował natomiast wytyczyć najogólniej kierunki działalności poetyckiej. W ten sposób nie narzucając ograniczeń do pewnych tylko gatunków literackich lub też pewnej sfery problematyki, ujmował świat z perspektywy indywidualnego, odczuwającego człowieka. Stawiając w centrum swoich zainteresowań pojedynczego człowieka z jego osobistymi sprawami, uczuciami i osobistym stosunkiem do świata sentymentalizm przeciwstawiał go dotychczasowemu klasycystycznemu wzorcowi człowieka społecznego. „Dla sentymentalizmu dominująca stała się perspektywa człowieka jednostkowego, wypreparowanego jakby z życia zbiorowego i płynących stąd powinności, ale jednocześnie potraktowanego jedynie jako nosiciela powszechnych, typowych cech, w jakie został wyposażony przez naturę”<sup>12</sup>. Wyposażenie bohatera w cechy typowe i powszechne w połączeniu z zasadą czułego i emocjonalnego stosunku człowieka do świata przyrody i do innego człowieka, a także z zasadą programowej prostoty odrzucającej klasycystyczną dekoratywność i ornamentacyjność stylu — spowodowały bardzo szybką konwencjonalizację tego nowego modelu bohatera. W końcu XVIII i na początku XIX wieku znamienne jest wzrost tendencji sentymentalnych w literaturze z równocześnie postępującą ich konwencjonalizacją. W ten sposób nurt sentymentalny w literaturze zaczynał dominować, wypierając skutecznie orientacje klasycystyczne, szturmując czasopisma i zdobywając coraz szersze kręgi czytelników<sup>13</sup>. Nie bez

<sup>10</sup> Por. T. Kostkiewiczowa, *Sentymentalizm w literaturze polskiego Oświecenia. Zarys problematyki*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia*, red. Z. Goliński, Wrocław 1973.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 254.

<sup>13</sup> O żywości tendencji sentymentalnych w początkach XIX w. mówi praca Z. Skwarczyńskiego *W szkole sentymentalizmu*. „Tygodnik

znaczenia jest fakt, że pisarze nurtu sentymentalnego doby Oświecenia, czy późniejsi z XIX wieku, nie należeli do literackiego parnasu, „zastrzeżonego” dla zwolenników klasycyzmu. Sentymentalizm miał zresztą dwojakie źródła:

— pragnienie powrotu do natury rodzące się wśród dworskiej społeczności osiemnastowiecznej wynikało ze zmęczenia pozycją i obowiązkami, którymi obarczało życie dworskie. Był to przejaw rezygnacji z pewnych wartości na rzecz wartości innych, bliskich postawie sentymentalnej zabawy w wiejską arkadię;

— z drugiej strony nurt sentymentalny czerpał z teorii Rousseau, miał oblicze bardziej plebejskie, z aspektem buntu przeciw stosunkom społecznym i dynamizmem bliskim twórczości Jakuba Jasińskiego.

Dziewiętnastowieczni sentymentalisci wywodzili się z kręgów średniej warstwy społeczeństwa. Wyrażali potrzeby i estetyczne zamiłowania wychodzące naprzeciw gustom kręgów, z których sami się wywodzili, a które coraz więcej zaczynały znaczyć na mapie życia literackiego. Atakowały pooświeceniową wąską elitę kulturalną, uzurpując sobie prawo do sądów i rozstrzygnięć w dziedzinie literatury. Spełniał więc sentymentalizm funkcję nurtu rewolucjonizującego sposoby przedstawień bohatera, wprowadzając bohatera jednostkowego, którego relacja jako podmiotu lirycznego ujmowała świat i międzyludzkie kontakty w kategoriach uczucia i subiektywnego doznania. W ten sposób syntymentalizm docierał do odbiorcy pragnącego nie tyle znajdować w literaturze realizację arbitralnych reguł, ile widzieć w niej samego siebie wówczas, kiedy mógł się utożsamić z bohaterem, którego odczuwanie świata było mu bardziej bliskie niż to, co przewidywały pseudoklasykistyczne normy. Sentymentalizm przewartościowaniem bohatera torował drogę indywidualizmowi romantycznemu i romantycznej fali wrażliwości uczuciowej w percepcji świata. Z drugiej zaś strony popadł w sztampowość form i treści wciąż powielanych, w stereotypowość epitetów, wyrażających zawężony, też wciąż powtarzany krąg odczuwania. Tak przyjmowany przez szerokie kręgi publiczności czytelniczej początku XIX wieku, z całym asortymentem zbanalizowanych środków, wyrażających skonwencjonalizowane reakcje i postawy „czułych” bohaterów, stał się sentymentalizm modą literacką, szybko ugruntowaną w świadomości warstw czytelniczych. (Właśnie z powodu szyb-

*Wileński*” z 1804 r., Łódź 1958, i zawarte w niej materiały. Przedstawione tam teksty z „Tygodnika Wileńskiego” oraz ich analiza i wnioski autora świadczą o zagęszczeniu tendencji sentymentalnych w tym literackim czasopiśmie, „jakkolwiek są tu one jeszcze w zmieszaniu z klasycystycznymi pozostałościami literatury”. Ideologiczna rola tendencji sentymentalnych czyni to czasopismo wg Skwarczyńskiego „ogniwem w ewolucji literackiej od klasycyzmu do romantyzmu” (s. 31).

kiej konwencjonalizacji form literatury sentymentalnej słowo „sentymentalizm” nabrało znaczenia pejoratywnego i w takim sensie funkcjonowało długo w historii literatury, pomniejszając istotne osiągnięcia prądu.)

Na takim etapie rozwojowym sentymentalizmu podjął jego kontynuację Kazimierz Brodziński, poszerzając założenia prądu o nowe wartości zaczerpnięte z europejskiej romantycznej myśli krytycznej.

Pora tu na określenie pewnych wyborów estetycznych, kró- rzych dokonał Zaleski dla rozpoczynanej przez siebie działalności poetyckiej. Opowiedział się po stronie Brodzińskiego, a było to z jego strony nie tylko poparcie czyjogoś bliskiego stanowiska w toku polemiki, ale przede wszystkim pozytywny model odpowied- ni dla własnych koncepcji twórczych. Programowa prostota proponowana przez Brodzińskiego odpowiadała formie ludowych pieśni ukraińskich, które od początku okazały się źródłem tematów i wątków dla Zaleskiego. Jednocześnie zaś podjął tę tematy- kę na sposób odpowiadający silnym wówczas tendencjom i mo- dom sentymentalnym. Tendencje te związane były z awansem kulturalnym nowych kręgów społecznych, co prowadziło w efek- cie do zmiany społecznego gustu i do zapotrzebowania na pewien nowy typ literatury, właśnie tej „czulej”, „rzewnej”, „łzawej” bądź sensacyjno-melodramatycznej w fabule<sup>14</sup>. Wybrał też Zaleski bardzo popularną właśnie w związku z owymi zapotrzebowania- mi społecznymi formę dumy, pozostającą w znacznej mierze w ramach poetyki sentymentalnej<sup>15</sup>. Forma ta odpowiadała gustom społecznym, była proweniencji ludowej — źródła tematów ukra- ińskich Zaleskiego — i wreszcie ułatwiała właśnie dzięki tej pro- weniencji realizację postulatów Brodzińskiego — prostoty i „czu- łego serca”. Sięgając do dumy, formy gatunkowej nie posiada- jącej rygorystycznych wyróżników formalnych, wychodził Zale- ski naprzeciw romantycznym dążeniom do nierespektowania kla- sycystycznych norm gatunkowych i jednocześnie przejmował tendencje sentymentalnej mody, a wraz z nią konwencjonalną rzewność manifestującą się retorycznymi wykrzyknikami i gamą czułych epitetów:

Słodka ach! słodka nadziejo!  
Jakże zniknęłaś mi marnie;  
W życiu mym widzę męczarnie,  
Oczy me tylko łzy leją.

Na ten próg dniewowy  
Ach! płyńcie łez zdroje,

<sup>14</sup> *Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski przy współudziale I. Opackie- go, Wrocław 1962, BN I 177; K a m i o n k o w a, *op. cit.*

<sup>15</sup> Por. Cz. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949.

Wy głuche dąbrowy!  
Dzielcie żalność moją.  
(*Ludmiła. Dumka z pieśni ukraińskiej, I 166*)<sup>16</sup>

Stosował też poeta rytmikę dającą zbliżenie do melodyki ludowych pieśni<sup>17</sup>, używał charakterystycznych dla tej pieśni paralelizmów —

Bo kwiat, nie w czas gdy rozkwita,  
Rychło uschnie na krzewinie;  
Myśl, gdy młodo nie rozkwita,  
Już się nigdy nie rozwinie.  
(*Duma z pieśni ludu ukraińskiego, I 182*)

a przy tym korzystał z form skonwencjonalizowanych przez sentymentalizm, wnosząc w nie „niekonwencjonalną” treść, wywodzącą się z kresowego obszaru tematycznego. W ten sposób Ukraina jako temat współbrzmiała z programem wczesnego romantyzmu, ale stosowanie tego tematu w ramach pewnej konwencji i stylistyki często nie wykraczało u Zaleskiego ponad to, co już było znormatywizowane przez sentymentalną praktykę literacką.

Przedstawiana przez Zaleskiego przeszłość miała znamienne dla poetów sentymentalnych perspektywę osobistą. Była przybliżana emocjonalnym do niej stosunkiem poety-narratora. W ramach sentymentalnej opozycji natury i kultury przeszłość, równoważona z naturą, stawała się wartością już przez sam sposób odwoływania się do niej.

Ukraińska nuto dzika,  
W czarnoksięskim ducha rzucie,  
W orle skrzydeł wciel wietrzyka,  
Ja mu zwierzę me uczucie.

Leć na pusty brzeg dniewowy,  
W bór Nieczaja ciemny, głuchy,  
Na limany, na ostrowy,  
Gdzie mych dziadów krążą duchy!

Niech pustyni echo głośnie  
W uroczystej stepu ciszy  
Porodzinne, pomitośne  
Wychowańców dumy słyszy.  
(*ibidem, I 182, 184*)

Już wczesne dumy wprowadzają w przeszłość Ukrainy, w jej

<sup>16</sup> Cytaty z utworów Zaleskiego podaję wg wydania: J. B. Zaleski, *Pisma*. Wydanie zbiorowe przejrzone przez autora, t. 1—4, Lwów 1877. Cyfra rzymska oznacza numer tomu, liczby arabskie — stronicę.

<sup>17</sup> Niektóre utwory Zaleskiego przedrukowywane były w XIX-wiecznych śpiewnikach, np. *Triolety* — pierwodruk w „Jutrzence” (1824), przedrukowane zostały z nutami M. Madejskiego w „Ruchu Muzycznym” 1857, nr 22, a także wydane jako *Pieśni*. Słowa B. Zaleskiego, nr 2, Lwów 1862.

historię bądź legendę, zawsze podniosłą, szlachetną, o walecznych rycerzach, hetmanach i ich męstwie. Ale ani w pierwszych, ani w późniejszych dumach w podejmowanej tematyce walk i słynnych bitew na Ukrainie nie ma scen odpowiadających tym z *Zamku kaniowskiego* Goszczyńskiego. Nie ma obrazów okrucieństwa i mordy, które dają zupełnie odmienną wizję Ukrainy: *Dumka hetmana Kosińskiego* (1823) w rytmie i nastroju wnosi pogodę, radosną aprobatę losu rycerza — sługi króla i ojczyzny:

I ot stoi tam u drzewa  
Moja młoda czarnobrewa,  
Piękne oczy  
Łzami mroczy,  
Załamuje dłoń.

Oczu-ż pięknych żal się Boże!  
Co płacz marny dziś pomoże?  
Kiedy wola  
Sejmu, Króla  
Każe w pole nam.

Nie płacz, nie bluźń, moja droga!  
Wróć zdrowy — w łasce Boga  
Przez las dołem  
Z psem, sokołem,  
Wróć w ranny czas.  
(I 128—129)

W *Trzecim szturmie do Stawiszcz* groza śmierci pomniejszona jest, wręcz unicestwiona przez apoteozę śmierci bohaterskiej. W *Czajkach* (1830), poetyckiej reminiscencji słynnej wyprawy Kozaków na Synopę w 1614 roku, wybrał Zaleski z całej wyprawy moment powrotu, a więc tylko moment triumfu i radości ze zwycięstwa. W jednym tylko utworze (*Janusz Bieniawski*, 1823) opis bitwy i pola bitewnego przywołuje nastrój żałobnej grozy.

Grają gdzieś grzmoty w górach odległych,  
Jednak stronami blask jeszcze świeci,  
Płacze natura marnie poległych,  
Płacze walczących ze śmiercią dzieci.

Co za rozliczne cierpień obrazy,  
Ten drżącą ręką rwie pocisk z łona;  
Ten ziemią koi boleśne razy,  
Ach! czyż ból tylko ziemia pokona!  
(*Janusz Bieniawski. Fragment z rycerskiego rapsodu*, I 148—149)

Ale i tu czyny ludzkie, zaprzeczające ładowi natury, odzyskują rangę pozytywną przez zawartą w końcowej strofie gloryfikację śmierci walecznej; to niweluje minioną grozę, a nuta dydaktyzmu wydaje się być naczelną:

Wszystko minęło — lecz stoją mogiły,  
Skon mężnych w dumach nie przestaje słynąć,

Za wdzięczność ziomków i za hymn tak miły,  
 Któżby z nas, bracia, wahał się dziś zginać?  
 (*ibidem*, I 156)

Sentymentalna, „czuła” postawa narzucała zawężenie tonacji emocjonalnej w utworach, łagodząc lub eliminując elementy okrucieństwa. Idealizacja ta wynikała także z sytuacji politycznej kraju, która rzutowała na poezję obrońców „narodowych pamiątek” i wszystkiego, co w przeszłości narodu było świadectwem jego kultury, barwności i żywotności. Idąc za myślą Brodzińskiego o tworzeniu literatury opartej na własnych wzorach, realizował Zaleski również jego nakaz o odtwarzaniu rzeczywistości idealnej. Sentymentalne dążenie do zharmonizowania człowieka z naturą dozwalało na sytuowanie bohatera możliwie najbliżej natury, utożsamianej niejednokrotnie z przeszłością historyczną narodu, i na idealizowanie tej ostatniej; nie dozwalało natomiast na wprowadzanie motywów zła i okrucieństwa, nawet jeśli stanowiły one historyczną prawdę o przeszłości. To sentymentalne ujęcie tematów raziło Goszczyńskiego, przyjaciela i rówieśnika Zaleskiego. Twórca *Zamku kaniowskiego*, nazywając Kozaków Zaleskiego nazbyt salonowymi, dostrzegał manierę deformującą i zubożającą ukraińską rzeczywistość.

Opozycja natury i kultury oraz idealizacja pierwszej jako stanu, w którym jedynie może być osiągalny ideał ludzkiego szczęścia, złożyły się na odwoływanie się poetów sentymentalnych do toposu arkadyjskiego. Można i u Zaleskiego znaleźć swoistą realizację mitu arkadyjskiego, pokrewną współczesnym koncepcjom przewartościującym ten od dawna podejmowany motyw stosownie do nowych, XIX-wiecznych ujęć kontaktów człowieka i natury<sup>18</sup>.

W programie literatury narodowej Brodzińskiego mieściła się jego teoria mitu słowiańskiej Arkadii, słowiańskiej wspólnoty rolniczych siewców i oraczy, narodu o cechach łagodnych, zjednoczonego z naturą i jej rytmem przez pracę na roli. Obraz ten ja-

---

<sup>18</sup> Kolejne przewartościowania motywu arkadyjskiego w literaturze polskiej przed romantyzmem śledzi Cz. Hernas w pracy *W kalinowym lesie*, t. 1: *U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965. Według Hernasa najwcześniejsza lokalizacja mitu arkadyjskiego w rzeczywistości konkretnej i bliskiej, tj. rodzimej wsi — nastąpiła w renesansie, eliminując z tła jej właściwych mieszkańców, chłopów, aby móc zamaskować prawdziwy obraz i mechanizmy społeczne tej zgoła niearkadyjskiej rzeczywistości. Późniejsze, oświeceniowe „marzenie o życiu wewnątrz prymitywnego, chłopskiego społeczeństwa przyjęło kształt zabawy” (s. 57). Była to zabawa na tle arkadyjskiej natury, ale na zewnątrz „grupy prostaków”, właściwych tej natury mieszkańców. Późnooświeceniowa krytyka mitu arkadyjskiego przeciwstawiła mu burleskę, typ również nierealistyczny, co się stało przyczyną zanegowania folkloru.

wił się w perspektywie głębszej poprzez nadawanie pracy sensu uświęcającego odrodzenie narodu<sup>19</sup>.

Kraina szczęśliwości Zaleskiego przeniesiona została w wielką i patetyczną przeszłość. Jego Arkadia jest utopijną krainą przeciwstawną rzeczywistości, w której jednostka czuje się wyobcowana. Sentymentalnie ujmowany narrator Zaleskiego odwołuje się do przeszłości i do naturalnej harmonii świata przyrody. Trzy utwory Zaleskiego, stanowiące trzon jego programu poetyckiego w latach przedpowstaniowych (*Śpiew poety* — 1823, *Duma z pieśni ludu ukraińskiego* — 1826, *Epilog do Rusatek* — 1829), są ilustracją toposu arkadyjskiego zawartego w jego poezji. Zaznaczają one znamienne przesunięcia w ustawieniu narratora, który odpowiednio wpisany w kontekst świata natury, wpływa na zmianę ujmowania samego toposu. W *Śpiewie poety* brzmí zachwyt i radość z wewnętrznego stanu odczuwania, z utożsamienia podmiotu lirycznego z naturą poprzez stan duszy —

Lecę — gonię wspomnień marę,  
Z kwiatów życia wieniec plotę;  
Piękność, miłość, czucie, wiarę  
Na ogniwa spajam złote.

Świat odbija moja dusza,  
Jak zielony brzeg krynica;  
Wszystko piękne tkliwie wzrusza,  
Wszystko tkliwie ją zachwyca.  
(I 177—178)

W *Dumie z pieśni ludu ukraińskiego* zjawia się melancholia i smutek nieobecne w wierszu poprzednim. Jest to elegijne przypomnienie „utraconego raj”, szukanie pociechy w przybliżaniu obrazów minionej przeszłości własnego dzieciństwa.

Koncepcja dzieciństwa jako Arkadii ma pewne elementy wspólne z Schillerowskim przeciwstawieniem minionego świata natury jako ideału współczesnemu światu cywilizacji jako realnej rzeczywistości. Według Schillera powrót do idealnej przeszłości jest niemożliwy, ale poeta współczesny, czyli sentymentalny, w odróżnieniu od poety starożytnego, czyli naiwnego, jest w posiadaniu idei natury (zamiast rzeczywistości natury), którą realizuje w poezji, zbliżając się w ten sposób do stanu szczęścia<sup>20</sup>. U Zaleskiego „złota przeszłość” staje się jedyną możliwą Arkadią. Poezja przeszłość tę przybliża i unifikuje ze stanem duchowym poety, będąc deklaracją radości w sensie zbliżonym do Schillerowskiego rozumienia idylli, bądź wyraża się w aspekcie tęsknoty za

<sup>19</sup> Por. Witkowska, *op. cit.*, (rozdział o K. Brodzińskim).

<sup>20</sup> F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, przeł. I. Krońska, [w:] *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Warszawa 1972.

utraconą szczęśliwością w znaczeniu podobnym do Schillerowskiej elegii<sup>21</sup>. Są to zbieżności niepełne. Stanowisko Schillera prowadzi bowiem do akceptacji i wyzyskania kultury jako swoistego rodzaju możliwości pozytywnej w ciągłym dążeniu człowieka do osiągnięcia szczęścia. U Zaleskiego zaś silniejszy jest moment eksponowania przeszłości idealnej jako sytuacji kontrastowej w stosunku do aktualnej rzeczywistości. Epilog *Rusałek* jest prześledzeniem etapów nieodwracalnego mijania stanu szczęśliwości.

Święć się, święć, wieku młody,  
Śnie na kwiatach, śnie mój złoty,  
Ideale wiary, cnoty  
I miłości, i swobody!

Święć się, chwilo! gdy wcielona  
Fantastycznych krain córa,  
Czarodziejka lekkopióra,  
Sama zbiegła w me ramiona.

W jak burzliwym, pełnym dźwięku,  
Wtedy świat brzmiał ideału!  
I promiennym tchem zapału,  
Wdzięk rozwijał się po wdzięku!

Bo zdradzieckoż, cud po cudzie,  
W pół wędrówki mię odbiegły!  
I świat piękny, świat rozległy,  
W sennej rozwiął się ułudzie.

Poetycka wizja ocalająca pamiętki odeszłego świata jest jedyną możliwością „powrotu” i odzyskania szczęścia:

Jednak cały szczęścia wątek  
Składa jakaś cudów chwilka,  
Jakiś obraz, uczuć kilka,  
Kilka z młodszych lat pamiętek!  
(I 106—107, 109—110)

Apoteoza utraconego raju dzieciństwa, przywracanego do czasu teraźniejszości dzięki poetyckim wizjom „czułego” poety, ma sens podwójny. Jest powrotem utożsamianego z podmiotem lirycznym autora do jego własnego dzieciństwa, a zarazem jest do poetyckiej powrót do czasów dziecięctwa narodu — Ukrainy.

<sup>21</sup> Według Schillera u poety współczesnego „albo duch koncentruje się na sprzeczności stanu rzeczywistego z ideałem, albo na jego zgodności, albo wreszcie oscyluje między jednym i drugim. W pierwszym przypadku zaspokojenie daje mu siła walki wewnętrznej, energia ruchu, w drugim harmonia życia wewnętrznej, energia spokoju; w trzecim przypadku przepłata się konflikt z harmonią, spokój z ruchem. Ten trojaki stan odczuwania prowadzi do powstania trzech różnych rodzajów poezji, dla których powszechnie używane nazwy satyry, idylli i elegii są zupełnie odpowiednie, pod warunkiem że pamięta się jedynie o nastroju, w jaki nas wprawiają określone tymi nazwami utwory, abstrahuje zaś od środków, za pomocą których nastrój taki wywołują” (*ibidem*, s. 372, przypis).



W czerwcu 1828 roku Zaleski zaproponował Brodzińskiemu, który określił pieśni słowiańskie jako pełne łagodności, spokojnej i szlachetnej prostoty<sup>22</sup>.

Czuję także męską pogodę, prostotę, spokojność rolniczą i tysiączne ujmujące przymioty w owych kwitnących, pełnych zucia i natury natchnieniach ludów słowiańskich, odrębnych jak ich dzieje, obyczaje i zwyczaje, od innych europejskich. Mimo atoli uderzającej wspólności wszystkich między sobą, widoczne są także i różniące niektóre cechy. Zależą one zapewne od różnego klimatu, miejscowości, sposobu życia mieszkańców tudzież wielu moralnych i politycznych okoliczności. [...]

Właściwe dumy ukraińskie [...] męskie, swobodne i żywe, pełne obrazów, zucia i zapału, znamionują się prócz tego spokojnym religijnym poddaniem się Opatrzności. — Ależ ustawne najazdy, wojny i rozmaitego rodzaju klęski, jakimi długo był nękany ten lud stepów i pustyni, musiały usposobić jego imaginacją do nadzwyczajności, zarazić wielu przesadami i naturalnie wypiętnować w pieśniach, a nawet w nucie pewną przerażającą posepność<sup>23</sup>.

Nie była to jednak negacja propozycji „sielskich” Brodzińskiego, raczej obrona prawdziwości klimatu dum ukraińskich, obrona kolorytu lokalnego i nastroju, często posepnego i poważnego, co charakteryzowało w samej rzeczy ludowe pieśni ówczesnego wschodniego pogranicza<sup>24</sup>. Była to opozycja o tyle istotna, że nie godziła się z zawężeniem rysów charakterologicznych Słowian i — co za tym idzie — odpowiadającej tym rysom poezji; o tyle zaś niepełna, że w praktyce poetyckiej Zaleskiego nigdy nie stała się opozycją silną. Oscylowała bowiem poezja Zaleskiego w kierunku harmonijnego uładzenia kontaktów człowieka i natury, w kierunku idealizacji bohatera, nie podejmując z kolorytu lokalnego Ukrainy elementów, które od tamtej wizji zanadto się oddalały. Przyczyna tego świadomego łagodzenia kryje się w sentymentalnym ukierunkowaniu postawy twórczej Zaleskiego. Zaciążyła na nim polska tradycja literacka, która kazała mu odrzucać elementy niezgodne z założeniami sentymentalnej estetyki. W efekcie, choć tematyka jego utworów pozostawała ukraińska, musiała być poddana koniecznym cięciom i zawężeniom Zaleskiego-stylisty.

Przedpowstaniową twórczość poetycką Zaleskiego znamionuje charakterystyczne dla czasów przełomu wchłanianie cech prądów ścierających się z sobą. Sam fakt wystąpienia przeciw Brodzińskiemu był próbą przekroczenia jego postulatów sentymentalnych, a stało się to na płaszczyźnie wartościowania folkloru i sposobu włączania go w zespół wartości literatury narodowej. Brodziński, Reklewski podejmowali z folkloru tradycję „sielskich”

<sup>22</sup> K. Brodziński, *List do Redaktora „Dziennika Warszawskiego”*, cyt. za: Tretiak, *op. cit.*, t. 1, s. 318.

<sup>23</sup> J. B. Zaleski — odpowiedź Brodzińskiemu w „Dzienniku Warszawskim”, czerwiec 1828, cyt. za: Tretiak, *op. cit.*, s. 320—321.

<sup>24</sup> Por. Hernas, *op. cit.*

krakowiaków, ale — jak uzasadnia Hernas — „środkij poetyckie przyśpiewki były za ubogie dla tych treści, jakie widzieli w pieśni ludowej poeci XIX wieku”. Odrzucali więc typ dosadnych, czasem wulgarnych krakowiaków, a sięgali do kozackiej dumy, folkloru ukraińskiego, modnego w świadomości społecznej już od przełomu XVI i XVII wieku. „Była to moda społeczna, nie tylko literacka, przeniosła ona tradycję uroku egzotyki stepowej, kozackiej pieśni, kresowej stancy w czasy romantyków”<sup>25</sup>. Według Hernasa gust kresowy, poważna liryka dum i ballad, dotąd drugorzędna, stały się podstawą romantycznego czerpania ze źródeł folkloru. Z wystąpienia Zaleskiego zdaje się wynikać odczucie tego romantycznego już wartościowania kultury. Sięganie do motywów folklorystycznych stanowi u Zaleskiego punkt, w którym sentymentalna konwencjonalna prostota i czułość stykają się z romantycznymi wymogami odbioru świata przez jego odczucie i zrozumienie. Zgodność Zaleskiego z romantycznymi ideami przemiany literatury wypływa z faktu, że realizował postulat poezji „czulej” opartej na wzorcach rodzimej poezji ludowej. Krytyka warszawska widziała w nim od początku sojusznika romantyzmu, porównywała z Mickiewiczem i... oczekiwała dalszych, pełniejszych realizacji zgodnych z romantyczną receptą odnowy literatury. Franciszek Salezy Dmochowski pisał w 1825 roku:

Tą samą drogą co i Mickiewicz poszedł J. B. Zaleski i między ludem ukraińskim w swojej rodzinnej ziemi szuka materiałów do poezyj swoich. Lubo dotąd kilka dopiero prób swego talentu ogłosił w pismach publicznych, jednakże z nich można powziąć nadzieję, że poezja narodowa znajdzie w nim znakomitą podporę. Rapsod rycerski umieszczony w „Pamiętniku Warszawskim”, ballada *Lubor, Wzgórek pożegnania*, do którego powziął autor myśl z pieśni gminnej, zalecają się i śmiałością wyobraźni, i wdziękiem wystowienia. Litwa, Ukraina, Podole i Wołyń uważane pod względem poetycznym daleko obfitsze obiecują żniwo dla literatury naszej niżeli okolice Wielkiej i Małej Polski<sup>26</sup>.

Odstępstwo Zaleskiego od programu romantycznego uwydatniło się tuż przed, jak również w czasie powstania listopadowego, gdy poezję młodych romantyków zaczęto angażować w walkę. Od czasu ukazania się *Konrada Wallenroda* słowo poetyckie stało się orężem. W czasie powstania pojawiły się w prasie („Nowa Polska”) artykuły akcentujące wpływ poezji na wybuch powstania. Pisano, iż Mickiewicz w *Wallenrodzie* „zapowiedział ujarzmionym ziomkom, że lud nieszczęśliwy oprócz pieśni i pamiątek ma jeszcze miecz Archanioła”.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 212—213.

<sup>26</sup> F. S. Dmochowski, *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska” 1825, t. I, cyt. za: W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818—1830. Antologia*, Wrocław 1962, s. 61—62.

Posypały się ataki na Brodzińskiego za sielskość i łagodność, które przeznaczał dla narodu. Zaleski zaś... przygotowywał do druku *Rusałki*, słoneczny i fantazyjny tekst, w zgrabnych zresztą strofach opowiedzianą historię, mającą być przypomnieniem „z młodszych lat pamiętek”. W tym miejscu zatrzymywał się jego ideał poezji narodowej. Pamiętki przeszłości były jedynym echem, jakie zanotowała jego „słowicza muza” w czasie narastającej rewolucyjności romantycznego nurtu literatury. Potwierdzeniem odstępstwa jest następny druk Zaleskiego (1830) w noworoczniku „Melitele” — pięć utworów poetyckich (*Czajki*, *Trzeci szturm do Stawiszcz*, *Śpiewające jezioro*, *Pielgrzym w obcym kraju*, *Porałek starego myśliwca*), z których żaden nie nawiązywał do aktualnej rzeczywistości historycznej; żaden z nich nie przekroczył martwego punktu, w którym zatrzymał się Zaleski w czasie, gdy urzeczywistniał się nowy wyróżnik polskiego romantyzmu — jego zaangażowana rewolucyjność. Ale krytyka długo nie dostrzegała odstępstwa Zaleskiego. Ukształtowana o nim sława poety narodowego, pochlebnie ocenianego przez Mickiewicza, sprawiła, iż nie szukając głębszych uzasadnień włączono go do kręgu poetów zamieniających „narodowe pamiętki” na „miecz Archanioła”.

Artykuł w „Nowej Polsce” z 5 stycznia 1831 przeciwstawił Brodzińskiemu i Malczewskiemu grupę poetów walczących, w której znalazło się miejsce i dla Zaleskiego:

Nie tak czuli, nie tak pojmowali swój wiek, swoje powołanie Zaleski, Goszczyński i król dzisiejszej literatury naszej — Adam Mickiewicz: pisali poezje nie dla samej poezji, ale i dla ojczyzny. Przestali tęsknić, utwory ich ozywają wielkie namiętności, najokropniejsze wstrząśnienia, nad ich umysłem krąży nieprzerwanie mara o zemstę wołającej Polski i widmo naszej rewolucji<sup>27</sup>.

Zaleski należał do grupy redaktorów „Kuriera Polskiego”, a potem do nowo założonej „Nowej Polski”; wybrany posłem na sejm jako przedstawiciel wschodnich powiatów, forsował sprawę uwłaszczenia chłopów, brał udział w powstaniu w bitwach pod Dobrem, Sochaczewem, Grochowem, otrzymał krzyż *Virtuti Militari* — ale jego muza zamilkła nie wydawszy ani jednego rewolucyjnego utworu. Dopiero w sierpniu 1831 roku gorzkie refleksje zawarte w jednym z artykułów w „Nowej Polsce” obarczają Zaleskiego zarzutem milczenia:

Bohdan Zaleski, którego natchnione dumy z takim zapalem porywała młoda Polska, w chwili, kiedy się po nim najwięcej można było spodziewać, odrzucił lutnię Bojana<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> *Literatura polska w świetle „Jutrzenki Swobody”, „Nowa Polska” 1831, nr 1, [przedr. w:] Walka romantyków z klasykami, s. 393.*

<sup>28</sup> „Nowa Polska” 1831, nr 228, cyt. za: Tretiak, *op. cit.*, t. 1, s. 468, przypis.

Postać Bojana zaczerpnięta ze *Słowa o pulku Igora* przeszła do tradycji literackiej jako symbol dawnego rycerza, także dawnego poety śpiewającego dzieje narodu (tę drugą funkcję podejmowali poeci w początkach XIX wieku). Wyzyskiwana też była w ówczesnej świadomości społecznej w związku z procesem uwznioślenia i patetyzacji roli poety, widocznym już w nurcie sentymentalnym, a przejętym przez romantyków. Brał na siebie tę funkcję i Zaleski, mając wcześniejszy wzorzec poety kreującego się na wieszczu w Woroniczu (Bojan występuje też u Brodzińskiego). Zaleski, dążący do utrzymania w swych utworach stylistyki dawnych pieśni i dum ukraińskich, czuł się następcą legendarnego Bojana i według tego ludowego wzorca chciał realizować program poezji narodowej:

Pobojańską gęśl nastroję  
I w poważnej, męskiej dumie  
Sławne ojców wznowią boje.

(*Duma z pieśni ludu ukraińskiego*, I 185)

Postać Bojana jest w poezji Zaleskiego symbolem narodowego barda, którego podniosłą rolę chciał wypełniać. Obok tego zjawia się w jego twórczości inny symbol określający charakter poetyckiego kredo. To symbol ptaka — skowronka czy słowika, małego śpiewaka bożego, którego zadaniem jest sławienie boskiej piękności świata i natury. Właśnie ten symbol wybiera Zaleski w swoim programowym wierszu z lat dwudziestych:

I ja śpiewam jak skowronek,  
I ja lecę pod niebiosą.

Brzmia śpiewacy polni, leśni,  
Pierś podnosi rzewność błoga:  
Przyrodzenie wielbię w pieśni,  
W przyrodzeniu wielkość Boga!

(*Śpiew poety*, I 177—179)

Taki model religijnego zachwyty dla świata i nie zmaconej żadnym złem naiwnej radości oddany w symbolu ptaszka — małego służki bożego, wielbiącego arkadyjską radość życia, jest zarazem jeszcze jednym przejawem ciężenia Zaleskiego ku estetyce sentymentalizmu. Doznania religijne łączą się z apoteozą natury i są wyrazem bliskości Boga, dającego człowiekowi poczucie najważniejszych, bo emocjonalnych, więzi z niebem i przyrodą. Jest to symbol dominujący w przedpowstaniowej poezji Zaleskiego — nie symbol orła, wyzyskiwany częstokroć przez romantyków, lecz skowronka — małego sprzymierzeńca pokojowej radości. Wedle służących komponowaniu tego symbolu reguł nastroił Zaleski swą „pobojańską gęśl” dla pieśni narodowej.

Janina Kamionkowa, mówiąc o romantycznej kontaminacji różnych mitów w tworzeniu wzorców osobowych romantycznego

poety-bohatera, wskazuje na mity Tyrteusza, Prometeusza i Parakleta<sup>29</sup>. Gdy mit Tyrteusza uosabiał idee patriotyczne i narodowowyzwoleńcze, a mit prometejski wszczepiał pierwiastek boski w człowieka, czyniąc go buntowniczym herosem zrównującym się ze stwórcą — to mit Parakleta był niejako „biegunem opozycyjnym, ale zarazem komplementarnym wobec prometeizmu. [...] Parakletyzm to wyrzeczenie się buntu, to pokorne poddanie się wyrokowi boskim, to umożliwiony dzięki prostocie serca dostęp do boskich tajemnic i odsłanianie ich przed ludźmi. Prometeizm — to przywództwo uzurpatorskie, parakletyzm — to posłannictwo boże, to rząd dusz sprawowany z woli Boga”<sup>30</sup>. We wczesnej fazie romantyzmu parakletyzm uczestniczył w kolejnych etapach podnoszenia rangi poety aż do momentu, gdy historia zażądała zmiany modelu wartości w imię akceptacji rewolucyjnego burzenia. Wtedy parakletyzm wyrzekający się buntu przestał wystarczać. Zaleski zaś nie był w stanie zasymilować pierwiastków mitów pozostałych. Sława poezji Zaleskiego odpowiadającej, jak to już zostało wspomniane, gustom społecznym i sentymentalnej modzie tego okresu ustaliła się do czasu wybuchu powstania listopadowego. Na gruncie warszawskim był Zaleski jednym z pierwszych poetów — pochlebnie oceniany przez Mickiewicza i wspominany parokrotnie w ówczesnej prasie stołecznej.

W badaniach nad literaturą podkreśla się odrębność przedlistopadowego i popowstaniowego okresu romantyzmu. W literaturze przedlistopadowej zbiegały się różnorodne propozycje określające kierunek przemian, jakich dokonywał młody romantyzm. Centralne wśród tych przemian miejsce zajmuje sprawa wartościowości wewnętrznych, jakie dokonywały się w człowieku czasu romantycznego przełomu. Analiza sonetów Mickiewicza przeprowadzona przez Ireneusza Opackiego wiedzie do wniosków, iż u podstaw owych przeobrażeń bohatera leży uwarunkowanie społeczne. To społeczność prowokowała bohatera do reakcji formujących w efekcie jego charakter i jego nowy światopogląd. W myśl rozważań Opackiego proces dojrzewania bohatera wstępnej fazy romantyzmu ma pewien punkt wyjściowy. Jest nim światopogląd „kultury zetkniętej z drwiącą, hedonistyczną kulturą racjonalistycznego salonu. Efekt tego zetknięcia — to model bohatera byronowskiego. A punkt dojścia? Już romantyczny i obcy racjonalistycznemu salonowi światopogląd, ale nie światopogląd marzyciela sentymentalnego i utopisty, tylko światopogląd oparty na socjologicznym doświadczeniu. Rozpoczyna ten cykl bohater, który »nie dba« o środowisko w imię obrony swoich złudzeń i

<sup>29</sup> Kamionkowa, *op. cit.*, rozdz. „Rola poety w społeczeństwie i jego literacki wizerunek własny”.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 286—287.

sentymentalnych marzeń. Kończy — człowiek, który nie dba o środowisko, ponieważ dokładnie, doświadczalnie zmierzył jego wartość. Rozpoczyna sentymentalista, którego odrzucił i wydrwił rozbawiony salon. Kończy romantyk, który z salonu drwi i odrzuca go”<sup>31</sup>.

Bohater Zaleskiego nie daje się podporządkować analogicznym przeobrażeniom. Pozostał gdzieś w początkowym ich stadium, gdzie romantyk i sentymentalista stykali się podejmując ten sam typ „człowieka czulego” przeciwstawiony klasycystycznej kulturze. Poezja Zaleskiego była narzędziem w walce z klasycyzmem i zarazem przygotowywała grunt dla romantycznych nowości. Urabiała społeczną wrażliwość (za pomocą sentymentalnych, już przyjętych i ustalonych środków wyrazu) dla przyjęcia romantycznej koncepcji literatury narodowo-ludowej, romantycznego rozumienia i odczuwania natury. Ale i pod koniec lat dwudziestych XIX w. nie zdołał przekroczyć Zaleski fazy sentymentalnej. Pozostał „słowiczkiem bożym” wypełniając jedynie część postulatów romantycznych i wtedy właśnie ujawniła się ostrzej odmiennosc jego poetyckiego programu. Mickiewiczowski wiersz *Do B. .Z* miał być dla Zaleskiego nakazem zmiany symbolu i postawy:

Słowiczku mój! a leć, a piej!  
Na pożegnanie piej  
Wylanym łzom, spełnionym snom,  
Skończonej piosnce twej!

Słowiczku mój! tve pióra zzuż,  
Sokole skrzydła weż,  
I w ostrzu szpon, zołoto-stron  
Dawidzki hymn tu nieś!<sup>32</sup>

Tymczasem jednak kończył się pierwszy etap w dziejach polskiego romantyzmu i zarazem pierwszy okres poetyckiej działalności Zaleskiego, a nakaz przybrania „sokolich skrzydeł” nie został spełniony w najodpowiedniejszej do tego chwili historycznej.

Bojan i słowiczek — to dwa symbole, które są, jak się wydaje, próbą dokonania wyboru dla własnej koncepcji poezji, sprawą wewnętrznej dyskusji poety. To jakby początki własnego programu poetyckiego, dla którego wybuch powstania stał się komplikacją hamującą, ale który przetrwa i w twórczości po 1830 roku. Przedpowstaniowa postawa twórcza autora *Rusałek*, a także komplikacja jej tkwiąca w faktie rewolucji oddziałającą na kształt późniejszej, emigracyjnej poezji Zaleskiego.

<sup>31</sup> I. Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu. (O sonetach Mickiewicza)*, [w:] *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972, s. 24.

<sup>32</sup> A. Mickiewicz, *Do B. .Z*, [w:] *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1948, s. 290.