

MARIA CZEKAŃSKA

## O WIERSZACH LIRYCZNYCH WŁODZIMIERZA WOLSKIEGO

Włodzimierz Wolski (1824—1882) znany jest z przynależności do grupy określanej mianem „Cyganerii warszawskiej”, której skład osobowy i ewentualne powiązania z konspiracją krajową, wreszcie same sylwetki literackie cyganów nastęrczały wiele problemów dyskusyjnych, rozwiązywanych ostatnio pomyślnie przez Juliusza Wiktora Gomulickiego, świetnego znawcę przedmiotu, we wstępie, notach i przypisach do tomu *Wspomnień o Cyganerii...*<sup>1</sup>

Głosy krytyczne o Wolskim w zasadzie idą w parze z zainteresowaniem całą grupą literacką<sup>2</sup>. Prac wyłącznie pisarzowi poświęconych jest niewiele. Wcześniejsze mają zazwyczaj charakter okolicznościowy: recenzja wileńskiego wydania *Poezji Kaszewskiego*<sup>3</sup>, artykuły Niewiarowskiego<sup>4</sup>, Kotarbińskiego<sup>5</sup>, Korotyńskiego<sup>6</sup> pisane po śmierci poety, a także późniejszy, ale charakter wspomnienia pośmiertnego mający artykuł Józefy Anc<sup>7</sup>. A potem milczenie krytyki, by nie liczyć pracy Kawyna,

---

<sup>1</sup> Wacław Szymanowski, Aleksander Niewiarowski, *Wspomnienia o Cyganerii warszawskiej*, zebrał i opracował Juliusz Wiktor Gomulicki, Warszawa 1964 (Wstęp zatytułowany: „Genealogia Cyganerii warszawskiej”). Wiele nowych ustaleń wnosi także praca Edwarda Pieścikowskiego: *Poeta-tułacz. Biografia literacka Romana Zmorskiego*, Poznań 1964.

<sup>2</sup> Ważniejsze opracowania: W. Marrené-Morzowska, *Cyganeria warszawska*, Warszawa 1905; J. Gomulicki, *Cyganeria warszawska (Bajki o niej i prawda)*, „Tygodnik Ilustrowany”, 52 (1911), nr 42, s. 828—829, nr 43, s. 853—854; A. Nowaczyński, *Parerga do „Cyganerii warszawskiej”*, „Świat”, 1 (1911), nr 45, s. 5—7; J. Lorentowicz, *Legenda o Cyganerii warszawskiej*, „Myśl Polska”, 1 (1915), z. 3, s. 450—457; S. Kawyn, *Cyganeria warszawska. Z dziejów obyczajowości literackiej*, Warszawa 1938 (monografia); J. Nowakowski, *Cyganeria (Między legendą a prawdą)*, „Ruch Literacki”, I (1960), nr 1/2, s. 38—49.

<sup>3</sup> K. Kaszewski, „*Poezje*” Włodzimierza Wolskiego (rec.), „Biblioteka Warszawska”, 1860, II, s. 177—188.

<sup>4</sup> A. Niewiarowski, Włodzimierz Wolski, „Słowo”, 1882, nr 32—38.

<sup>5</sup> J. K. Kotarbiński, Włodzimierz Wolski, „Kłosy”, 1882, nr 895, s. 115 i 118, nr 896, s. 140.

<sup>6</sup> W. Korytyński, Włodzimierz Wolski, „Tygodnik Powszechny”, 6 (1882), nr 35, s. 548—549, nr 36, s. 570—571, nr 37, s. 589.

<sup>7</sup> J. Anc, *Pogrzeb poety tułacza*, „Tydzień”, Dodatek do „Kuriera Lwowskiego”, 1905, nr 31—32.

trwa dobrych kilka dziesiątków lat. Dopiero rok ogłoszenia z rękopisu *Halki*, rok 1951<sup>8</sup>, staje się momentem zwrotnym. Wolski wraca do czytelnika przede wszystkim jako autor ludowego poematu i realistycznej powieści<sup>9</sup>. Garść liryków przedrukowanych w *Utworach wybranych* i uwagi Leśniewskiej we Wstępie nie prezentują dostatecznie autora, o którym twierdzono zgodnie, iż liryka jest mocną stroną jego talentu. Warto więc chyba tej zaniedbanej nieco twórczości lirycznej poświęcić trochę badawczej uwagi.

Za punkt wyjścia niechaj posłużą *Przejście* (1845), utwór nie nowatorski wprawdzie<sup>10</sup>, ale otwierający perspektywy sensownej, jak się wydaje, analizy, zawiera bowiem moment samookreślenia poety.

Na *Przejście*<sup>11</sup> składają się cztery luźno skomponowane części, zautonomizowane osobnymi tytułami.

Pierwsza z nich, zatytułowana „Piosenka” — to liryczne sprawozdanie z procesu tworzenia. Krok za krokiem śledzi podmiot narastanie w sobie gotowości twórczej, rodzenie się słowa, poczynając od momentu wzruszenia poetyckiego, które inicjuje gra dźwięków, tonów, nieuchwytnych jeszcze, niewyraźalnych, a zniewalających całą osobowość artysty.

„Życie”, druga „pieśń”, nie jest już monologiem lirycznym podmiotu-poety, lecz jakby z zewnątrz skierowanym do „śpiewaka” apelem-wezwaniem upersonifikowanego życia, które kusząco roztacza przed nim wszystkie swoje barwy.

Trzecia „pieśń” jest zwrotem do Celi, adresatki tytułowej, idealnej kochanki, oglądanej przez pryzmat romantycznych gwiazd i tęcz, lilii i róż, złożonych promyków i łez tęsknoty. W momencie największej fascynacji Celią pada lapidarny czterowiersz informujący o daremności wezwań i prośb, o tragicznej niemożności nawiązania dialogu.

Wreszcie część czwarta *Przejścia*, w pierwodruku nazwana „Pieśnią pieśni”, uzupełnia i komentuje poprzednie w znamiennej deklaracji:

<sup>8</sup> E. K i p a, *Włodzimierza Wolskiego poemat „Halka”*, „Pamiętnik Literacki”, 42 (1951), z. 3/4, s. 1028—1043.

<sup>9</sup> W *Utworach wybranych* Wolskiego, Warszawa 1955, znalazły się trzy poematy: *Ojciec Hilary*, *Halka*, *Połoška* dość obszernie omówione we Wstępie K. Leśniewskiej. (rec.: M. D z i e w i s z, „Pamiętnik Literacki”, 47 (1956), z. 2, s. 569—572). Ponadto o poematach pisali: Z. J a c h i m e c k i, *Zagadnienie genezy libretta i aspektu społecznego opery Moniuszki „Halka”*, „Pamiętnik Teatralny”, 2 (1953), z. 2, s. 85—97 i M. D z i e w i s z, „Halka” i „Połoška” *Włodzimierza Wolskiego*, „Prace Polonistyczne”, 15 (1959) 173—176.

W rok po *Utworach wybranych* wyszła z druku powieść Wolskiego *Domek przy ulicy Głębokiej*, Warszawa 1956, ze wstępem T. Jodełki.

<sup>10</sup> Główny motyw konstrukcyjny utworu, motyw trzech strun znajdzie się i u innych poetów późnoromantycznych: M. Romanowski — *Do braci... trzy struny*, K. Ujejski — *Trzy struny*, E. Wasilewski — *Trzy pieśni*.

<sup>11</sup> Pdr. w „Przeglądzie Naukowym”, 4 (1845) nr 6, s. 193—202. *Celia* drukowana wcześniej w nieco innej formie w „Jaskółce”, (1843) 92—98.

Cytaty na podstawie zbiorowego wydania *Poezji*, t. 1—2, Wilno 1859.

Te trzy pieśni połączone:  
 Mary, życie — i znów mary,  
 Pierzchające coraz smutniej,  
 To trzy struny wystrojone,  
 Wypieszczone na mej lutni.<sup>12</sup>

Przejšcie, I, 91

Tak więc owe trzy pieśni: tworzenia, życia i miłości, prezentują trzy kręgi przeżyć podmiotu lirycznego, a nawet dają pojęcie o tym, jak w poszczególnych ciągach wyznaczonych przez nie utworów przeżycie to się kształtuje.

Najpełniej teza ta sprawdza się na „Celii”: bezpośrednie przekazywanie uczuć w zwrocie do idealnej kochanki będzie w erotykach niemalże jedyną formą ich wyrażania.

W „pieśni tworzenia” przeżycie podmiotu nie ma zewnętrznego odpowiednika (rola adresatki w erotykach), jego podstawą jest introspekcja. Stąd nastawienie na obserwację, wyrazem czego jest wyznanie lub liryczna relacja, w niektórych utworach prowadząca do refleksji. Przedmiot przeżycia skonkretyzuje się w „pieśni współtworzenia” — będzie nim muzyka.

Więcej komentarzy wymaga „pieśń życia”. W drugiej części *Przejšcia* dokonuje się wyabstrahowanie i ukonkretyzowanie przez personifikację pewnych, utajonych może, pragnień podmiotu (chęć użycia, marzenie o sławie). Sam podmiot, jak już wspomniano, staje się adresatem wezwań. Tak ma się rzecz jedynie w *Rozkoszy*<sup>13</sup> i *Nocy*, utworach o analogicznej konstrukcji. Ale w tym samym *Przejšciu* poeta dokonuje znamiennej korekty pieśni życia. Aluzje do sytuacji politycznej są aż nazbyt wyraźne:

Przecie życia pieśń namiętna,  
 Mniej pieściwa, mniej ponętna,  
 Gdzie brzmią: jęki przytłumione —  
 I pogardy krwawe piętna,  
 I ucisku rozpacz błada  
 Do strun lutni żywiej wpada,  
 Krwawym widmem tkwi przed okiem,  
 Boli w sercu, które nie śni.

„Pieśń”, I, 91

Wiersze wcześniejsze łączą w retorycznym monologu te dwa warianty pieśni życia — marzenie o wawrzynach wieszczą z chęcią unicestwienia zła. Poetycki postulat znizenia śpiewu w pełni zrealizuje się w liryce po r. 1860.

<sup>12</sup> Podkreślenie moje — M. Cz.

<sup>13</sup> Pdr. w „Snopku Nadwiślańskim”, 1 (1844) 228—230.

## 1. PIEŚŃ TWORZENIA

Gdzieś nade mną, przy mnie, we mnie,  
Jakieś tony, z dźwięków dźwięki  
Grają rzewnie i tajemnie.

„Piosnka” (z *Przejęcia*)

„Piosnka” patronuje kompleksowi utworów traktujących o problemach tworzenia.

Najwcześniejsze *Marzenie*, pomieszczone w cygańskiej „Jaskułce” (!)<sup>14</sup>, pełne jest krzyku podmiotu chcącego oderwać się od rzeczywistości, „od życia ciemnej, zmaconej topieli” i przywdziać „marzeń suknię białą” pozwalającą na maksymalną swobodę poetyckiego ducha. Prawda bowiem — kontynuuje swój wywód w *Elegii* (Dym smutno się wije...) <sup>15</sup> — działa zabójczo na poezję, „ścina marzeń potoki srebrzyste”.

Nie znaczy to jednak, by tylko wrażenia pozytywne, z zewnątrz odbierane pobudzały poetycką wyobraźnię. Analiza dwu zmetaforyzowanych sytuacji w *Melodii* (Brzegi Wisły zieleniące...) prowadzi do wniosków dość nieoczekiwanych: nie zieleń wiosny, lecz zwarzone mrozem kwiaty jesieni i „śnieżny smutku całun” zimy wprowadzają duszę poety w stan twórczego niepokoju.

Spośród tego typu utworów wyróżniają się *Dwie* (1846), liryk nazwany przez Kawyna „kanonem estetycznym poety”<sup>16</sup> ze względu na prezentowaną tu postawę podmiotu, porte-parole autora, wobec piękna dyskretnego, które symbolizuje lilia, i jaskrawego, narzucającego się, które symbolizuje róża. Przyjmując zasadę naturalnego dopełniania się przeciwieństw podmiot liryczny akceptuje oba te wcielenia piękna:

Bo lubię piękność, której blasku dzień  
W skwarnym jaśnieje promieniu,  
I lubię piękność owiniętą w cień:  
Trzeba odszukać jej w cieniu.

*Dwie*, I, 95

\*

Już z innego układu elementów powstaje okolicznościowa wypowiedź *Liszta* i *Fryderyka Szopena* — pieśń tworzenia śpiewana dla mistrzów tonu i równocześnie pieśń twórczej percepcji. W *Piosnce* podmiot był odbiorcą dźwięków rodzących się w nim samym, tu, jako podmiot estetyczny, przejawia wrażenia z zewnątrz:

A tony się płaczą, jak siecią pajęczą  
Dokoła nas wiążą wrażenia nitkami;

<sup>14</sup> S. 43—44, pierwotny tytuł — *Zadumka*.

<sup>15</sup> Pdr. w „*Snopku Nadwiślańskim*” 1 (1844) 214—215.

<sup>16</sup> S. Kawyn, op. cit., s. 70.

I śmieją się, płaczą, i tęsknią, i dźwięczą,  
 Drżą w uchu, lśnią w oczach i nikną nad nami,  
 Lecz w sercu zostają.

*Fryderyk Szopen, II, 7*

W *Liszczie*<sup>17</sup> zafascynowany żywiołowością muzyki wyrzuca z siebie słowa zachwytu i uwielbienia. Monolog jest silnie zemocjonalizowanym przemówieniem do koncertującego kompozytora<sup>18</sup>. Wznoszenie się i opadanie tonu, kontrastowanie — oto dialektyka utworu. Ton mistrza, w odczuciu słuchającego, oscyluje między ciszą i hukiem żywiołów, niebem a piekłem. Te dwa ostatnio wymienione, antyestetyczne hasła pełnią ważną funkcję: są biegunami, między którymi zachodzi cały proces kojarzenia poetyckiego. Każde z nich stwarza własne pole słownictwa i przywołuje odpowiednie jakości obrazowe. Uprzywilejowany kompozycyjnie pierwszy werset retoryczną antytezą: „Twój ton — to niebo! Twój ton — to piekło!” wyznacza dwa łańcuchy skojarzeń, biegnące równolegle aż do końca utworu, do wersetu zamykającego wypowiedź, równie sugestywnego, co pierwszy.

*Fryderyk Szopen* (1849)<sup>19</sup>, utwór wysoko ceniony przez krytyków za subtelność obrazowania i umiejętność oddawania atmosfery muzyki chopinowskiej, nie ma już nic z podniosłej retoryki wcześniejszego *Liszt*a. Pobrzmiwiają w nim tony elegijne, napisany bowiem został na wieść o śmierci kompozytora. Charakterystyczna refleksyjna postawa podmiotu, pełnego czci i podziwu dla osobowości „mroku śpiewaka” i jego muzyki. On to pośredniczy w odbiorze wznagając przez zwroty-pytania czujność słuchacza, wreszcie przekazuje obrazy, które mu się z poszczególnymi melodiami kojarzą.

Ale akcent zasadniczy, w intencji autora, spoczywa nie tyle na samym obrazie, ile na podkreśleniu potencjalnej, obrazotwórczej siły kompozycji muzycznych Chopina. Inaczej dzieje się w *Tłumaczeniach Szopena* Ujejskiego, gdzie dokonano jednoznacznej konkretyzacji, zamierzonego „tłumaczenia” utworów, wobec czego zabrakło już wrażliwego odbiorcy-pośrednika, który uniwersalizuje swe przeżycia w poetyckiej „fantazji” Wolskiego. W utworze autora *Przejęcia* transpozycji dokonano w pewnych granicach, podlega jej mazurek, polonez, marsz żałobny. Kiedy przychodzi kolej na fantazje i nokturny, podmiot liryczny sygnalizuje nieprzekładalność wrażeń w przekonaniu, iż jest to hermetyczna sfera geniusza. Tak subtelne potraktowanie tematu nie uchroniło jednak Wolskiego od bardzo krytycznego, wyjątkowego zresztą w powodzi kom-

<sup>17</sup> Pdr. w „Przeglądzie Naukowym”, 2 (1843) nr 10, s. 41—44. W tymże tomie s. 47—50, drukuje Zmorski wiersz *Franciszce Liszt*. Duże podobieństwo w obrazowaniu.

<sup>18</sup> Liszt koncertował w Warszawie w dniach 1—15 kwietnia 1843 i cyganie mieli możliwość osobiście się z nim zetknąć.

<sup>19</sup> Pdr. w „Bibliotece Warszawskiej”, 1850, s. 60—66.

plementów, osądu Korotyńskiego, który podkreśla, że wszelką konkretyzację utworu muzycznego należy z góry zdyskwalifikować jako nieadekwatną do zamysłu twórcy-kompozytora<sup>20</sup>. Wydaje się, że zdanie to byłoby bardziej stosowne właśnie do *Tłumaczeń Szopena* Ujejskiego, ale kiedy już padło w związku z utworem Wolskiego, niechaj ten krytyczny afront wynagrodzi autorowi Kazimierz Kaszewski, który ową „pieśń żałoby” nazwał „najpiękniejszym nekrologiem, jaki mistrz słowa napisać mógł mistrzowi dźwięków”<sup>21</sup>.

## 2. PIEŚNI ŻYCIA CZĘŚĆ PIERWSZA

Promieniem chwały rozżarzę łono,  
A czoło w wawrzyn ustroję.

„Życie” (z *Przejšcia*)

W niespokojnej atmosferze miłości i nienawiści, buntu i uniesień, pod auspicjami *Ojca Hilarego* kształtują się wczesne wiersze Wolskiego: *Zapał*, *Fantazja wieczorna* (1 i 2), *Urywek* (Nie śmiej mnie dotknąć...) i *Duch*.

Kawyn mówiąc o *Zapale*<sup>22</sup> podkreśla znaczenie strofy pierwszej, zamykającej całość w pierścień kompozycyjny. Twierdzi, że tu Wolski „określa wyraźnie, które elementy rzeczywistości konkretnej składają się na jego marzenia i myśli i które potem wchodzi jako materiał do twórczości poety”<sup>23</sup>. Przeniesienie akcentu z owego pierścienia kompozycyjnego na środkową, trójstroficzną część wypowiedzi, pozwoli uchwycić zasadniczą postawę podmiotu — postawę negacji rzeczywistości i wypływającej stąd żądzy niszczenia, skądinąd niejednokrotnie w poezji Cyganerii manifestowaną, by przypomnieć tylko wiersze Zmorskiego: *Anioł niszczyciel, Ognia!*. Do niszczyielskiego cygańskiego dwugłosu dołącza się ze swoim *Szatanem* Lenartowicz i krakowianin Wasilewski *Burzami* i *Kielichem goryczy*. Wszystkie te utwory łączy jedna myśl: świat to skrzepła, martwa skorupa, trzeba go zmienić, ogniem i piorunami wypalić zło. Owe „ogień”, „pioruny” i „burze” wyrażają konieczność doboru radykalnych środków dla dokonania dzieła zagłady i odnowy.

Warto zastanowić się nad charakterem monologu lirycznego *Zapału*, monologu, który wygłasza podmiot nie zasłaniając twarzy maską „Anioła niszczyiciela” czy „Szatana”. Jego retoryczna wypowiedź to nie wezwanie (*Ognia!*) ani apel (*Kielich goryczy*), lecz gwałtowne osobiste wyznanie. To nie obiektywne czy logicznie dowiedzione „trzeba” (*Burze*), lecz skraj-

<sup>20</sup> W. Korotyński, op. cit., nr 36, s. 571.

<sup>21</sup> K. Kaszewski, op. cit., s. 188.

<sup>22</sup> Pdr. w „Przeglądzie Naukowym”, 2 (1843), nr 21, s. 129—130. Wielokrotnie omawiany stał się metryką Cyganerii. Znalazł się nawet po pewnym satyrycznym szlifie w *Cyganerii warszawskiej* Nowaczyńskiego.

<sup>23</sup> S. Kawyn, op. cit., s. 77.

nie subiektywne „chciałbym” nie umotywowane żadną zewnętrzną, widoczną w utworze koniecznością. Tu liczą się tylko wewnętrzne dyspozycje podmiotu, jego ambicje:

Bo ma istota zrodzona w chmurach  
A moje czoło w piorunach leży

*Zapał*, I, 13.

Wszystkie czynności, jakie wymienia, pozostają w sferze potencji. Ten potencjalny program pozytywny i negatywny jest ogólnikowy, przesłonięty metaforą, która odgrywa tu rolę konstruktywną. Jan Nowakowski sugeruje, że metafora w utworze pełni funkcje szyfru, za którym kryje się „polityczna pobudka zapaleńca, zwrócona do szeregów podobnych mu entuzjastów wolności”<sup>24</sup>. Mówiąc o szyfrze ma on na myśli przede wszystkim słowa „zapał”, „zapalenie” i traktuje je jako hasła wywoławcze. Tych słów kluczowych stanowiących pewien kod jest więcej. Wspomina o nich Maria Janion we wstępie do *Antologii poezji krajowej 1831—1863*<sup>25</sup> i Edward Pieścikowski w swojej monografii o Zmorskim<sup>26</sup>. Podkreślić też trzeba rolę haseł „pozytywnych”, owych słońc, gwiazd i tęczy — synonimów Nowego. Już podmiot *Zapału* obiecuje „gwiazdę radości” zaświecić, a bohater liryczny późniejszego o rok *Ducha* chce być dla swoich braci „gwiazdą wschodnią” i „tęczą nadziei”. Tu też jest mowa o „słońcu łaskawszym”, tym słońcu, które stanie się warunkiem swobody twórczej w *Przejściu*.

Wspomniany wyżej *Duch*<sup>27</sup> koresponduje z *Zapalem* megalomanią podmiotu lirycznego nie uznającego żadnej jednostki nadrzędnej lub choćby równej sobie. Przemawia tu nie abstrakcyjny duch, jak chce Kotarbiński<sup>28</sup>, ale poeta, porte-parole autora. Świadczy za tym przytaczana przezeń genealogia twórczości, charakterystyka „pieśni”, o której przemawiający ma bardzo wygórowane mniemanie. „Nia biją ludzkości tętna” — stwierdzi dumnie. Rola adresata zbiorowego jest znikoma. Mimo końcowego akcentu solidarności, podmiot wyraźnie narzuca dyktans. Zresztą zaraz na początku powie:

Sam jeden tylko pomiędzy wami,  
Jak dąb żyłasty między sosnami [...]

*Duch*, I, 61.

Nic tu z owej bezpośredniości nawiązującego do tradycji listu poetyckiego wiersza Zmorskiego *Do F\*\*\**, który podejmuje ten sam problem

<sup>24</sup> J. Nowakowski, op. cit., s. 44.

<sup>25</sup> Warszawa 1958, s. 29.

<sup>26</sup> E. Pieścikowski, op. cit., s. 40.

<sup>27</sup> Pdr. jako *Geniusz* w „Dwutygodniku Literackim”, 2 (1845), nr 19, s. 193—196.

<sup>28</sup> J. K. Kotarbiński, op. cit., nr 895, s. 118.

niezależności artysty. Ale kiedy poeta *Ducha* w retorycznie rozbudowanym okresie dowodzi górną swą wyższością („Niczyjej woli nie jestem sługą...”), ten argumentuje swą wypowiedź obrazem człowieka wplecionego w koło, co miałyby się równać katuszom „duszy niepodległej”, zdeterminowanej przez kontakty z ciasnym światem egoistów, nieczułych na losy prześladowanych braci. W smutnym wyznaniu kryje się wyrzut skierowany pod adresem tych, którzy dźwiękami salonowej muzyki zagłuszają tragizm realnej sytuacji politycznej.

W pierwszej *Fantazji wieczornej*<sup>29</sup> Wolskiego ów wyrzut przerodzi się w oburzenie. We zwrocie do „wiatrów” podmiot wygarnie salonom wszystkie ich grzechy:

Smieście się wiatry z tych wyniosłych domów,  
W których śmiech pusty, podła zniewieściałość,  
Wstrząsajcie śmiało szyby kryształowe,  
W sercu ich panów zamarła już żalność.

*Fantazja wieczorna* (1), I, 15.

Chyba niewątpliwy jest tu związek metaforycznego śmiechu wiatrów, a więc narzędzia, którym mają walczyć z poezją, która by „głos widma morderczy”<sup>30</sup> przekazywała i broniła przed znieczuleniem społeczeństwa na problemy niewoli politycznej.

W utworach autora *Zapału* mających charakter deklaracji podmiotu porte-parole poety nie odczuwa się istnienia żadnej realnej opozycji. Podmiot niszczy i buduje. Jest instancją najwyższą. Wieszczy w wierszu Zmorskiego<sup>31</sup>, by dotrzeć do „niebieskiej stolicy”, zostać „synem Boga wybranym” i poznać księgę losów ludzkości, pokonać musi wiele przeszkód.

Podmiot Wolskiego nie chce skłonić głowy przed Duchem, on mu się przeciwstawia w ostrej replice *Urywka* (Nie śmiej mnie dotknąć...) <sup>32</sup>. Ten właśnie utwór, jedyny w swoim rodzaju, ma kształt dramatycznego dialogu między „duchem” a podmiotem lirycznym. Mała litera w słowie „duch” sugerować może pozorność dialogu na rzecz wewnętrznego dualizmu podmiotu. Tak zapewne zrozumiał to Kawyn przypisujący podmiotowi lirycznemu, który bezpośrednio utożsamia z autorem, słowa trzech początkowych strof. Pierwsza jest szczególnie znamienna, nic więc dziwnego, że krytyk czuje się zażenowany wygórowanym mniemaniem o sobie warszawskiego poety-cygana:

<sup>29</sup> Pdr. w „Przeglądzie Naukowym”, 2 (1843), nr 10, s. 45–46.

<sup>30</sup> Podobne motywy widma w *Marze Ojczyzny* Goszczyńskiego i *Przestrodzie* Zyglińskiego.

<sup>31</sup> *Wieszczy* dedykowany był Wolskiemu.

<sup>32</sup> Pdr. w „Jaskuńce”, s. 76–77; zamiast tytułu trzy gwiazdki i motto „Noli me tangere”.



Nie śmieć mnie dotknąć, nie pytaj czym ja  
 Czy duchem, widziadłem, czy myślą lub czynem,  
 Nie śmieć mnie dotknąć, bo marna myśl twa  
 Uwiednie przed mojej wielkości wawrzynem.

*Urywek, I, 67.*

Są to jednak słowa oddzielnego podmiotu mówiącego, zwrócone do partnera rozmowy. Przez przytoczenie ich możliwe staje się tak wyraźne podkreślenie stanowiska drugiego „rozmówcy”, przeciwstawiającego się hasłu stagnacji, bierności życiowej:

Jak to? nie wiedzieć jaka skryta siła  
 Porusza dzieła wielkiego sprężyny?  
 Jaka bezkarnie tyle zmian zrządziła?  
 Podziwiać sztuki, nie znając przyczyny?

*Urywek, I, 68.*

Jakże inne stanowisko prezentuje opanowany obsesją śmierci Filleborn w wierszu *Dla ubogich*:

[...] po co myśl chmurzyć, rozmyślać i badać,  
 I pełne rachuby nadzieje zakładać,  
 Wszak życia poranek na grobie zakwita,  
 I wieczór cię zimna śmierć naga przywita.<sup>33</sup>

Zbliża się doń natomiast wiersz Berwińskiego *Ubogim w duchu*, który podobnie jak wiersz Wolskiego cechuje duży dynamizm wewnętrzny wynikły z konfrontacji dwu różnych postaw<sup>34</sup>. *Urywek* posiada niespotykaną dotąd w wierszach „pieśni życia” klarowność myśli, brak tu już zaciemniającego sens metaforycznego szyfru, choć postawa podmiotu zasadniczo się nie zmienia.

### 3. PIEŚŃ MIŁOŚCI

Lecz daremnie wciąż oczyma  
 Gonię — próżno serca żar  
 Tęskni, pali... Celi nie ma,  
 Celia pierzcha w kraje mar.  
 „Celia” (z *Przejęcia*).

Nigdy już więcej nie pojawi się imię anonimowej adresatki westchnień podmiotu lirycznego szeregu wcześniejszych i późniejszych erotyków. Padnie tylko czasem peryfrastyczne, subtelne określenie: „biała gwiazda”, „jasny duch”, „blady, luby cień”, „blady anioł” czy po prostu

<sup>33</sup> S. Filleborn, *Poezje*, Warszawa 1847, s. 22.

<sup>34</sup> Myśl Wolskiego w nieco innym kierunku rozwija Zmorski w *Zachęceniu*. Motywem poszukiwań, wg niego, ma być dążenie do poznania „prawdy wiekuiestej”.

„biała”. W porównaniach określających bliżej jej osobę zazwyczaj występuje motyw lilii i anioła. Epitety: biały, blady, jasny, epitet w funkcji imienia własnego w *Białej*, wreszcie motyw porównawczy lilii jako synonimu bieli wskazują na dominantę kolorystyczną, ową nieskazitelną biel — wyznacznik piękna wewnętrznej istoty uwielbianej. Równocześnie drugi człon określenia (biała gwiazda, jasny duch, blady cień, blady anioł) sugeruje nieuchwytność, niematerialność, wręcz nierealność jej istnienia. Odczucie to potęguje metafora, spowijająca poetyckim woalem ową jasną postać tak dokumentnie, że czegoś ziemskiego w niej dopatrzyć się niepodobna. I podmiot liryczny zdaje sobie z tego sprawę, więcej — woli nawet, by taką daleką, ziemskim brudem nieskałaną pozostała. Ale to dopiero druga faza zwrotu, poprzedza ją zawsze wielkie pragnienie ujrzenia, dotknięcia, słowem — ucieleśnienia ideału (np. *Wezwanie*, *Biała*).

W *Wezwaniu*<sup>35</sup>, którego formę określa sam tytuł, podmiot wyraża stosunek prawie braterski do „jasnego ducha” ustylizowanego na niebiańską postać. Równocześnie słowa zwrotu brzmią jak słowa podniosłej modlitwy:

Rzuc wzrok jasny, promieniący  
Na mnie, który ciebie wzywam,  
Co się kornie modlę ci,  
Co do ciebie płacząc śpiewam,  
Jasny duchu, zjaw się mi!<sup>36</sup>

*Wezwanie*, I, 78.

Za chwilę w obawie przed zbrukaniem ideału zmieni treść swej prośby:

Lecz pozostań lepiej w niebie,  
Martwej ziemi stara pleśń  
Zerwałaby urok z ciebie,  
I rozstroiła mą pieśń.

*Wezwanie*, I, 79.

Wyrazem tej obawy jest i *Biała gwiazda*, gdzie „ziemi starej pleśń” zastępuje „rozhlukane morze życia”. Podobny motyw „kochanki ducha” występuje w poezji romantycznej niejednokrotnie, wymienić by chociaż wiersze Żyglińskiego (*Przestroga*, *Entuzjastka*) czy Berwińskiego (*Pierwsze sny*, *Pierwsze zbudzenia*). Zaznacza się w nich pewien dystans podmiotu do tworców swej wyobraźni, który obcy jest lirykom Wolskiego.

<sup>35</sup> Pdr. w „Albumie Warszawskim”, 1845, s. 101. Pieśń tę śpiewa Artur cieniowi tragicznie zmarłej Jadwigi w *Dokończeniu opowieści*.

<sup>36</sup> Gdyby nie kontekst pierwodruku *Wezwanie* można byłoby interpretować nawet jako prośbę-modlitwę o natchnienie.

Utwory w rodzaju *Wezwania* i *Białej gwiazdy* tak niewiele mają znamion liryki miłosnej, są tak „eteryczne”, że czasem trudno rozstrzygnąć, czy ma się rzeczywiście do czynienia z erotykiem.

Wydaje się nim natomiast miły wierszyk *Biała*, nazwany przez autora w podtytule „mazurkiem”, cały, oprócz strofy ostatniej, utrzymany na jednym tonie zapytania, wyrażającym niepewność podmiotu lirycznego, który odbiera pewne wrażenia, ale nie wie, czy są one autentyczne, czy też tylko wyśnione, urojone. Tę niepewność podkreśla dwukrotne powtórzenie na początku każdej z trzech strof czasownika „zdawało się” z pytającym „czy”. Punktem wyjścia jest początkowe stwierdzenie-pytanie:

Czy zdawało się, zdawało,  
Zem znów ujrział moją białą...

*Biała*, II, 146.

Dalsze dwa obrazy są tylko skojarzeniami podmiotu, w których główną rolę odgrywa ciąg typowych dla obrazowania poety białych motywów: lilia — anioł — mgła — biała róża.

Nietrudno zauważyć dużą kameralność wypowiedzi: zdania zciszone w tonacji a jednocześnie pulsujące wzruszeniem, nabrzmiałe okrzykiem podziwu (wykrzykniki), reflektowanego czujnością podmiotu (ton zapytania, niepewności). Regularne przechodzenie od pytania do hipotetycznego stwierdzenia (w strofie czwartej — od stwierdzenia do prośby), powtórzenia identycznych lub analogicznych konstrukcji składniowych i zwrotkowych, zgodność składniowo-metryczna, powtórzenia rymowe, wreszcie wyraźna kadencja każdej strofy podkreślona rymem męskim oraz tok trocheiczny stanowią o wielkiej melodyjności, śpiewności *Białej*.

Wiersz ten zamyka szereg utworów lirycznych, w których podmiot wyraża tęsknotę za ideałem *Białej*. I byłby chyba najwdzięczniejszym jej przejawem w liryce Włodzimierza Wolskiego, gdyby nie przekazy tradycji, które komplikują percepcję. Niektórzy twierdzą, że to wcale nie modlitwa do *Białej Lili*, lecz do „*Białej*” — wódki z fabryczki na Pelcowiźnie, prawdopodobnie tej samej, którą gasił pragnienie „Karp” — Filleborn w swoim sosnowym lasku w salonie pałacu Grabowskich.

Ile w tym prawdy — trudno teraz orzec.

\*

*Białej* wierny został poeta do końca (utwór pod tym tytułem, przedostatni z erotyków, pochodzi z 1856 r.). Nie przeszkodziło to jednak kształtowaniu się innego oblicza adresatki. Ta „nowa” to już nie cień tylko, ale konkretna osoba. Konkretyzuje ją w utworze sytuacja, wspo-

mnienie: *Ostatnia myśl Webera, Przypomnienie, Ja widzę cię, Słyszysz, słyszysz?, Czemu?*

Wiersz *Czemu?*, atmosferą przypominający *Białą*, ma wiele odpowiedników literackich, szczególnie w poezji miłosnej sprzed roku 1830, by przypomnieć nazwiska: Korsaka (*Ona samotna*), Odyńca (*Ułamek z elegii*), wreszcie samego Mickiewicza (trzy pierwsze sonety odeskie). Łączy je wspólny kontekst sytuacyjny — salon. W nim właśnie zjawia się uwielbiana istota. Element nowości wprowadza tu odwrócenie pewnej konwencji: zwykle reakcja podmiotu bywa zgodna z reakcją otoczenia (podziw, szacunek); w liryku *Czemu?* reaguje inaczej niż otaczający go ludzie. Podobnie referuje swoje przeżycia podmiot *Listka z cmentarza Filleborna*. Ale tu już nie odmiennosc reakcji własnej i otoczenia jest przedmiotem refleksji, lecz obojętnosc drogiej dziewczyny wobec cichego wielbiciela, który widzi ją w towarzystwie salonowych bawidamków. Smutek i gorycz brzmi w tych słowach. Jest to zresztą jeden z nielicznych wierszy Filleborna, w których podmiot liryczny wysuwa na plan pierwszy własne przeżycie.

W *Mazurze* sytuację zarysowuje wezwanie do zabawy i opis towarzyskiego szau. Nagłe ukameralnienie wypowiedzi w zwrocie do „bladego anioła” upodabnia utwór do *Wezwania*.

Tak się już dzieje w erotykach Wolskiego, że na postawione pytania podmiot odpowiedzi nie otrzymuje, zresztą nie czeka na nią. Pozostają jednak formalne wyznaczniki dialogu (zwrot, pytanie), dialogu, który, jak powiedziano, nigdy się nie realizuje, bowiem w całej liryce erotycznej autora *Ojca Hilarego* nie ma ni śladu reakcji ze strony adresatki. Podmiot nastawiony jest bardziej na wyznanie niż na kontakt. W niektórych lirykach stosunek ten ulega pewnej zmianie. W *Melodii, Słyszysz, słyszysz?* mówiący odwołuje się wprost do wrażeń słuchowych dziewczyny (tak, jakby mu towarzyszyła) wiążąc z nimi wspomnienia wspólnie spędzonych chwil i nadzieję na ich powrót. Podobnie w *Ostatniej myśli Webera*, gdzie wspomnienia przywołuje znana kiedyś obojgu piosenka. Charakterystyczne, że wiążą się one prawie zawsze z wrażeniami słuchowymi, z muzyką:

Ja słyszę cię, gdy wieczorny dzwon  
 Pół rozległą przerwie ciszę,  
 Za rzeką flet niech uderzy w ton,  
 Ja ciebie słyszę, słyszę.

*Ja widzę cię, II, 144.*

W erotykach mówi się i o cierpieniu miłosnym, związanym z utratą ukochanej. Odeszła? A może zmarła? *Przypomnienie* przywołuje bolesne wspomnienia o tej, która „pod mogiłą śpi”. W ten sposób realna postać

adresatki staje się znów „bladym, lubym cieniem” z krainy mar, dalekim i nieosiągalnym, jak Biała:

A ty luby, blade cieniu,  
W mroku nie dźwięcz mi!  
Niech twa postać w mar wspomnieniu  
Jak w promieniu łśni!

*Przypomnienie, II, 128.*

\*

Charakteryzując erotyki Wolskiego pisał kiedyś Zdziechowski, iż wyraża się w nich „miłość cicha, rozmarzona, ale z silnym odcieniem zmysłowej tęsknoty”<sup>37</sup>.

Ową „zmysłową tęsknotę” wyrażają pełniej dwa wiersze: *Elegia*, *Zebyś chciała*, korespondując wyraźnie z pewnymi wzorcami liryki romantycznej.

Typowo romantyczny gest wyróżnia *Elegię* (Mam że więc ciebie pożegnać na wieki...), jeden z pierwszych erotyków autora *Ojca Hilarego*. Bogaty wątek liryczny rozwija się etapami: odrzucenie kochanki, refleksja i patetyczne „o nie!”, prośba: „pozostań”, wreszcie motywacja nieopatrnej decyzji z zapewnieniem o swej niezmienności.

*Zebyś chciała* atmosferą, postawą podmiotu przypomina Mickiewiczowski liryk *Do D. D. Moja pieśzcotka*, choć tamten nie jest zwrotem, lecz wyznaniem posługującym się techniką opowiadania. Łączy je kokieteryjny, zalotny ton wypowiedzi podmiotu lirycznego, lekkość i wdzięk wiersza. Nawiasem mówiąc, utwór Wolskiego jest właściwie powieleniem jego wcześniejszego wiersza sztambuchowego *W imionniku*. Wypowiedź ma identyczną dwudzielną budowę (zachwyt nad oczami adresatki — część pierwsza, nad jej urodą — część druga).

Wiersz *Zebyś chciała*, o rzadkich w poezji autora pogodnych nutach, zamyka krąg przeżyć podmiotu liryki erotycznej Wolskiego.

\*

Od roku 1843 do 1857 te trzy pieśni, trzy zasadnicze typy monologu lirycznego biegną obok siebie równolegle, choć z różnym natężeniem ilościowym. Tak np. szczególne natężenie pieśni życia, realizującej się z reguły w retorycznym monologu, notuje się w pierwszych latach twórczenia (1843—1845), natomiast zawsze aktualna jest pieśń miłości — nie kończący się rytuał wyznania serdecznego.

<sup>37</sup> M. Zdziechowski, *Włodzimierz Wolski*, w t. aut.: *Byron i jego wiek*, t. 2, Kraków 1897, s. 639.

<sup>38</sup> Zebrana i wydana w tomiku: *Promyki. Nowe poezje liryczne*. Bruksela 1869. Stąd późniejsze cytaty.

W liryce po r. 1860<sup>38</sup> z tych strun trzech dźwięczy tylko jedna — pieśń życia, i to zmieniona zupełnie. Czasem jeszcze zjawi się „ona”. Ale podmiot — to już nie romantyczny kochanek, lecz tułacz; ona — nie wcielenie wymarzonego ideału, lecz jedna z siostr, przedstawicielka skrzywdzonych, a treścią jej słów — nie wyznanie miłosne, ale słowa pocieszenia (*Powrót, Ona*). W jedynym zwrocie do kochanki dominuje motyw grobu, elementy wspomnień łączą się ze słowami pożegnania dla tej, nad której miłość przenosi umiłowanie ojczyzny (*Samotny grób*).

Synonimem nowej „pieśni życia” staje się poezja patriotyczna. Automatycznie zmienia się kontekst historycznoliteracki. Cyganeria już się nie liczy, dawno przestała istnieć. Zresztą Filleborn nie żyje<sup>39</sup>, Zmorski tak dzielnie wtórujący autorowi *Zapału* prawie nie pisze. Wolski jako jedyny z tej cygańskiej trójki poetów wchodzi na nowe tereny poezji jednoznacznie zdeterminowanej sytuacją polityczną.

#### 4. PIEŚNI ŻYCIA CZĘŚĆ DRUGA

Brzmijcie, brzmijcie życia pieśni!  
 Jak szum wiatru nad potokiem  
 Wasze dźwięki niechaj wtrąca  
 Błyskom grzmotu, trzasku drzew!  
 [. . . . .] i wszystkimi  
 Akordami pieśń dla ziemi  
 Zaśpiewajcie — pieśń dzielniejszą,  
 Zrozumialszą, potrzebniejszą  
 „Pieśń” (z *Przejęcia*).

Jaskółką przemian, jakie dokonały się w postawie podmiotu lirycznego w poezji od r. 1860 jest, jak się wydaje, *Urywek* („Marz sobie cicho w samotnej celi...”) (1846), w którym dokonuje się przełamanie konwencji monologu retorycznego jawnego „ja” na rzecz nie spotykanej dotąd formy liryki drugiej osoby, co przyczynia się do otwarcia, zobiektywizowania wypowiedzi lirycznej. Wiersz czyni wrażenie fragmentu bardzo poważnych przemyśleń dotyczących stosunku do życia, do ludzi, społeczności. Fragmentu motywującego moment przełomu, zasadniczej przemiany postawy podmiotu. W dwudzielnie zbudowanej wypowiedzi część pierwsza prezentuje postawę samotnika-egotysty sceptycznie ustosunkowanego do kontaktów międzyludzkich. Tej, jako pozytywnej, przeciwstawiona jest postawa altruistyczna, postawa wyjścia ku innym. Zdanie: „kochaj tych, co by łyzy twe wysmiali” brzmi jak zasada ewangeliczna.

Na szczególną uwagę zasługuje element sytuacyjny z początku drugiej części utworu:

<sup>39</sup> Filleborn zmarł w 1850 roku.

Na niebie słońko z Wisły<sup>40</sup> się budzi,  
Spogląda coraz jaśniej i śmielej...

*Urywek I, 105.*

po zestawieniu z częścią końcową *Przejšcia*, gdzie poeta obiecuje pieśniom swoim „eterowe życie”, jeśli tylko „jasne słońce olśni znowu”. W świetle wcześniejszych uwag o szyfrze „słońce” symbolizowałoby wolność narodową. W *Urywku* ten słoneczny akcent wyraża zapewne nadzieję na zmianę sytuacji politycznej, sygnalizuje konieczność solidaryzowania się z innymi, wyjścia z „samotnej celi”.

\*

Nadchodzą lata 1860—1863. Osobowość podmiotu, tak silnie eksponowana w liryce wcześniejszej, gubi się ostatecznie w owym solidaryzującym „my”. Wątpliwy szyfr konspiracyjny lat 1843—1845, który przekazuje bohater liryczny *Zapału*, jego indywidualistyczne zrywy, na zimno, jak twierdzi Marrené-Morzowska<sup>41</sup>, zapalany ogień, staje się wobec ogromu odpowiedzialności narodowej czymś prawie śmiesznym. Toteż w latach przygotowujących wielki bój o wolność nigdzie nie wysuwa się na plan pierwszy dominujące liryczne „ja”. Wynika to zresztą już z samego typu utworów wydanych razem w Warszawie w r. 1863 pod wspólnym tytułem *Śpiewy powstańcze*<sup>42</sup>, a znanych i śpiewanych już wcześniej<sup>43</sup>. Utworów o niezwykle szerokim kontekście historyczno-literackim, w rachubę wchodzi bowiem poezja patriotyczna powstania listopadowego, okresu międzypowstaniowego i poezja r. 1863. Mając na uwadze jedynie utwory o charakterze śpiewów, rodowód ten należałoby wywieść od *Pieśni Janusza Pola*, *Śpiewu ludu polskiego* Goszczyńskiego, polonezów i mazurków Suchodolskiego, przez *Naszą pieśń* Balińskiego, *Hymn węglarzy* Faleńskiego, *Pieśń akademików warszawskich* Kaplińskiego do pieśni roku powstania styczniowego, których powszechnie znanymi autorami byli: Anczyc (z cyklu *Pieśni zbudzonych*) i Romanowski (*Pieśń młodej wiary*, *Co tam marzyć!* i inne).

Na śpiewy powstańcze Wolskiego składa się *Przedśpiew* i osiem śpiewów-marszów<sup>44</sup>. Tonacja tych utworów jest bardzo różnorodna: opty-

<sup>40</sup> Hasło „Wisła” ma także swoje miejsce w poetyckim szyfrze konspiracyjnym. Por. W. Borowy, *Wisła w poezji polskiej*, Warszawa [1922], s. 22 i P. Hertz, *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, t. 3, Warszawa 1962, s. 81.

<sup>41</sup> W. Marrené-Morzowska, op. cit., s. 113—114.

<sup>42</sup> Paryż 1863.

<sup>43</sup> O dużej popularności świadczy umieszczenie śpiewów Wolskiego we wszystkich antologiach pieśni powstańczych.

<sup>44</sup> Trzy spośród nich nie są marszami: *Śpiew towarzyszków*, *Modlitwa*, *Śpiewka strzelców*. Pozostałe: *Marsz czwartego piętra*, *Marsz biedaków warszawskich*, *Marsz zuawów*, *Marsz kosiarzy*, *Marsz powstańców*.

mistyczne akcenty i humorystyczne ujęcie *Marsza czwartego piętra* i *Śpiewki strzelców*, stylizowany na dosadność mowy potocznej miejskiej ulicy *Marsz biedaków warszawskich*, modlitewne, pokorne tony próśb *Modlitwy*, wreszcie tragiczny patos obrazów męczeństwa i stanowcze wezwanie „na święty bój” w *Marszu powstańców*.

\*

Tragicznym zrządzeniem losu *Marsz powstańców* staje się *Marszem sybirskim*, symbolicznym marszem, w którym zbiorowy podmiot odrzuca wszystko to, co stanowiło dotąd treść jego życia: wspomnienia, nadzieje i modlitwę, by potem tym mocniej podkreślić swe przekonanie o nieuchronności zagłady carskiej Rosji, oparte na wierze w sprawiedliwość Bożą, a wypowiedziane w sposób analogiczny kilka dziesiątków lat wcześniej przez Mickiewicza w *Reduście Orдона*.

Ta wiara stanie się teraz głównym motywem wypowiedzi podmiotu, który odtąd przejmie raczej funkcje narratora i zejdzie na plan drugi, by eksponować obraz, pojawiający się na prawach wizji (*Mrok i noc*), alegorii (*Raudas pierwszy*) czy autentycznego przekazu (*Raudas drugi*).

Charakterystyczne, że nigdy Wolski w swej liryce patriotycznej nie nawiązuje bezpośrednio do poezji wieszczkiej i mesjanistycznej wywodzącej się z III cz. *Dziadów*, *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* czy *Przedświtu*, nie ucieka się do ideowej metafory śmierci i zmartwychwstania Polski i jej misji na wzór Chrystusa, którą w latach 1860—1862 szczególnie eksploatuje Goszczyński i Romanowski. Przejmuje jednak tej poezji wysoki ton — patos wypowiedzi. W utworach autora *Pro-myków* jest to często hiperboliczny patos całych konstrukcji obrazowych, konstrukcji alegorycznych, które narrator (lub podmiot) zazwyczaj rozszyfrowuje, kładąc nacisk na obiektywną prawidłowość procesów zachodzących w przyrodzie czy procesów historycznych. Porównanie Rosji do olbrzymiego drzewa w *Marszu sybirskim* rozrasta się w metaforyczny obraz:<sup>45</sup>

Choć ta dzicz drzewem szerokich gałęzi,  
Z pniem grubym, z czołem patrzącym w obłoki,  
Ale grunt, który korzenie mu więzi  
Już mu nie starczy na pożywne soki.

A drzewo takie pada samo w lesie  
Olbrzymim trupem — wtedy podejść blisko,  
To kilka dłoni olbrzyma podniesie  
I spruchniałego rzuci na ognisko.

*Marsz sybirski*, s. 33—34.

<sup>45</sup> Nakłada się nań wizja zagłady Rosji z wiersza Lenartowicza *Petersburg w ogniu*.



Już nie tylko obraz, ale szereg zdarzeń przekazuje narrator w utworze o wybitnie epickiej strukturze, zatytułowanym *Raudas pierwszy*. Jest to patetyczna opowieść z czasów pogańskiej Litwy o wielkim mężu Krywejce, co „w swej ofiary potęgę uwierzył” i dobrowolnie spłonął na stosie, by tym czynem wzmocnić ducha swoich towarzyszy, pobudzić ich do zemsty. Dbłość o koloryt historyczny widoczna w stylizacji językowej, osiągniętej przez odpowiedni dobór słownictwa, w frazeologii, inwersjowaniu zdań, jak również w zachowaniu realiów zwyczajowych tamtego okresu. Paraboliczność tej opowieści, która litewskim kolorytem przypomina *Grażynę*, ostatecznie podkreśla narrator w końcowym uogólnieniu:

Bo mąż wielkiego ducha, wielkiej woli,  
Gdy w swej ofiary potęgę uwierzy,  
Krew swą posieje na ojczystej roli,  
To z krwawej siejby wstana bohaterzy.<sup>46</sup>

*Raudas pierwszy*, s. 40.

Czasem narrator Wolskiego, jakby nie wierząc w komunikatywność konstrukcji alegorycznej, buduje obok niej równoległe drugą, zaktualizowaną. Tak dzieje się w utworze *Na morzu*, nawiązującym swą strukturą do liryku Słowackiego *Smutno mi Boże* a narodową problematyką do naśladowającego *Hymn* wiersza Ujejskiego *Smutno nam Boże*.

W rzeczywistości nie jest to epickie relacjonowanie dwu analogicznych sytuacji, ale liryczne porcjowanie ich w powtarzających się zwrotach do Boga. Wyznanie liryczne i pozornie epickie sprawozdanie zlewają się tu w jedną całość. Podmiot mówiący jest nie narratorem, a podmiotem lirycznym.

Sytuacja pierwsza (burza na morzu — uspokojenie — słońce) byłaby, ze względu na wielowiekową tradycję elementów metaforycznych, zupełnie czytelna jako alegoria niewoli i wyzwolenia. Narrator jednak stara się jej przydać realne rysy nie tylko przez bezpośrednie: „widziałem” „słyszałem”, ale i przez pewne realia geograficzne: „wybrzeża Skanii”, „skandynawskie skały już szarzeją”. Dużą rolę odgrywa tu następstwo czasowe, które będzie także intencjonalną zasadą konstrukcji części następnej, w której zawierają się tylko obrazy „burzy” — obrazy męczeństwa Polaków i nadzieja na owo słońce, przedmiot prośby zanoszonej do Pana. Nadzieja płonna, jak się wydaje podmiotowi, ostatnia strofa bowiem nie jest już modlitewną skargą, a wyrzutem rozpaczliwym, prawie bluźnierczym. Utwór jednak kończy się akcentem optymistycznym. Gdy mówiący milknie, skądś dobiega go szept Najwyższego: „Słyszę was, słyszę!”.

Lecz autor w strunę *Skarg Jeremiego* długo nie potraça. Znów zjawia się relacjonujący narrator, tym razem świadek autentycznych wydarzeń

<sup>46</sup> Przekonanie ugruntowane słowami Halbana w *Konradzie Wallenrodzie*.

okresu walk powstańczych. *Raudas drugi* jest dramatycznym opowiadaniem o znęcaniu się carskich żołdatów nad ludnością sioła, gdzie, jak podejrzewali, ukrył się ksiądz-powstaniec, ksiądz-bohater, który w końcu bojąc się swojej słabości, skacze w płomień palącej się chaty, budząc uprzednio w mieszkańcach wioski siłę wytrwania w świętej wierze, której im się kazano wyrzec.

Realistyczna opowieść zyskuje duży walor emocjonalny, kiedy narratorem jest osoba bardzo bliska bohaterowi, ukazująca jego śmierć przez pryzmat osobistej tragedii. Utwory takie u Wolskiego graniczą z opowiadaniem balladowym, np. *Mleczna siostra*<sup>47</sup>, *Naręczona*. W obu osobą opowiadającą jest dziewczyna, w przypadku pierwszym — mleczna siostra panicza, który umiera na progu chaty raniony przez Moskali, w drugim — naręczona powieszonoego młodzieńca.

Ale wszystkie cierpienia podsycają tylko nienawiść do wroga, wzmagają zawziętość:

I kat tej jednej nie wydrze nam wiary,  
I knut w nas głosu tego nie oniemi,  
Ze za męczarnie nasze i ofiary  
Krwi morza muszą płynąć z carskiej ziemi.

*Marsz sybirski*, s. 33

I ta wizja zemsty rozszerza się na całą twórczość autora *Promyków*.

## 5. O INDYWIDUALNY WZORZEC LIRYCZNEGO PRZEŻYCIA

Typy przeżyć podmiotu w omawianych wyżej kręgach liryki są, jak się wydaje, wystarczająco „jednorodne”, szczególnie w kręgu poezji egotycznej (pieśni życia część pierwsza) i miłosnej (pieśń miłości), także w niektórych kompleksach pieśni i wierszy patriotycznych (pieśni życia część druga), aby można było pokusić się o stworzenie pewnych wzorów przeżywania w liryce Wolskiego, w celu skonfrontowania ich z reprezentatywnymi wzorcami względnie z pewnymi typami liryki romantycznej. Chodzi o to, by w miarę możliwości wykazać o ile, w jakim stopniu dany typ przeżycia podmiotu, konstrukcja jego wypowiedzi jest zjawiskiem dla okresu charakterystycznym lub też indywidualnym, wyjątkowym. Nie obejdzie się tu, rzecz jasna, bez pewnych uproszczeń.

1. Wiersze z kręgu *Zapału* wyrażają postawę rozczarowania do świata, buntu, negacji, właściwą podmiotowi szeregu utworów romantycznej liryki krajowej po r. 1830 (Zmorski, Wasilewski, Berwiński, Romanowski i inni). Wolski prezentuje skrajnie indywidualistyczny typ tej liryki, model przeżycia jawnego podmiotu, który w retorycznym

<sup>47</sup> Pdr. w „Dzienniku Literackim”, 17 (1868), nr 45, s. 718—719.

monologu dokonuje dzieła zagłady i odnowy, kreuje się na wieszczka, przejmując kompetencje Boga, Jemu się przeciwstawia. Pierwiastek retoryczny kształtuje dynamiczny, dramatyczny tok przeżywania. Tak więc ten model przeżycia podmiotu jest konstrukcją typową i prócz skrajnego indywidualizmu Wolski nic tu nie wnosi.

2. Model liryki miłosnej jest mało dynamiczny w sensie dwojakim: składają się nań dwa typy przeżycia — tęsknota za wymarzonym ideałem i emocje związane ze wspomnieniem o ukochanej (rzadko — z jej bliskością). Stąd:

a) niewielka skala uczuć wyrażanych przez podmiot; uczucia „pastelowe”: tęsknota, zachwyty, smutek, obawa. Brak dystansu podmiotu do własnego przeżycia, który u Berwińskiego, Żyglińskiego przejawia się w ironii.

Taka postawa podmiotu, spotykana nierzadko w drugim okresie romantyzmu, jest u innych poetów zazwyczaj punktem wyjściowym, np. po *Pierwszych snach* i *Mojej gwiazdzie* Berwińskiego — silne, namiętne uczucia w *Jawnogrzesznicy*.

Nie ma spięć, kolizji, spowodowanych rozczarowaniem, wewnętrzną rozterką, których wyrazem w liryce romantycznej jest u dramatyżowany monolog, charakterystyczny dla tzw. liryki przekleństw.

b) zawsze aktualna forma zwrotu: prąd emocji przebiega wciąż w jednym kierunku — od podmiotu do adresatki. Brak więc tak częstych w liryce miłosnej (choćby sonety odeskie Mickiewicza) motywów spotkań, rozstań, co za tym idzie: brak elementów dialogu, a więc — dramatyczności. Treścią wyznania podmiotu są własne przeżycia, wyizolowane zazwyczaj ze sfery wyglądown, stąd brak elementów opisowych w erotykach poety, który i w swoich poematach był jedynie lirycznym (subiektywizm opisów *Halki*, *Połoški*).

Duży wpływ na kształtowanie się modelu przeżycia ma w tych utworach pieśniowość. Co drugi w tytule lub podtytule sygnalizuje swe muzyczne walory, wykorzystywane chętnie przez współczesnych kompozytorów: Kanię, Komorowskiego, Niewiarowską, Radwana czy Wilczka. Zaznaczyć należy, że ta pieśniowość nie ma nic wspólnego z utworami Zaleskiego czy Lenartowicza, gdzie w grę wchodzi śpiewność ludowej piosenki. Zbliża się do nich Wolski poprzez inne, nie analizowane tutaj piosenki, w których, jak u Lenartowicza, podmiot liryczny identyfikuje się z bohaterem ludowym: *Oberek*, *Krakowiaki* (drugi i trzeci).

3. Poezja patriotyczna Wolskiego jest bardziej zróżnicowana od miłosnej. Względnie jednolity typ prezentują śpiewy powstańcze, bazujące na stworzonym już wcześniej wzorcu przeżycia społecznego, którego wyrazem jest agitacyjny apel podmiotu zbiorowego. Dość dużą rolę odgrywa tu śpiewność, ale śpiewność innego typu, polegająca przede wszystkim na rytmiczności marszu, refreniczności.

Romantyzm wykształcił dwa typy pieśni patriotycznej: „małą patriotyczną piosenkę” i pieśń bojową. Pierwsza towarzyszyła przede wszystkim powstaniu listopadowemu. Spopularyzowana przez Pola (*Pieśni Janusza*), Suchodolskiego (*Polonez*), bardzo rytmiczna, łatwo wpadająca w ucho, notowała wydarzenia wojenne wielkie i małe, często widziane oczyma prostego żołnierza, wyśmiewała wroga. Druga, towarzysząca raczej powstaniu styczniowemu, reprezentowana przez Romanowskiego, Anczyca, bezwzględna w nienawiści do wroga, bezpośrednio agitowała do walki. Właśnie Włodzimierz Wolski był jednym z najbardziej znanych, a nawet, jak przyznaje Kulczycka-Saloni<sup>48</sup>, jednym z najwybitniejszych piewców powstania.

O wiele trudniej o jakiś szablon przeżycia w poezji patriotycznej *Promyków*. Większość z nich zresztą, jak podkreślano wcześniej, stoi na granicy liryki i epiki, podmiot zostaje zastąpiony przez narratora, termin „przeżycie liryczne” często jest nieadekwatny.

Ale można tu wyróżnić dwie charakterystyczne grupy utworów: pierwsza z nich — to liryka patriotycznej tezy, druga — liryka dokumentu. Pierwsza ma charakter „przypowieści”, posługuje się konstrukcjami pośrednimi, elementami alegorii, symbolu, aluzji (*Na morzu*, *Marsz sybirski*, *Raudas pierwszy*); druga posiada znamiona autentyzmu, realizmu (*Raudas drugi*, *Mleczna siostra*, *Naręczona*) i zbliża się do utworów Romanowskiego (*Śmierć Levitoux*, *Ksiądz guardian Kobyliński*, *Dziadzius*) i innych, które rejestrują ciche bohaterstwo ludzi przeciętnych.

Zauważa się prawie zupełny brak liryki patriotycznej pierwszej osoby (wyjątek: *Na morzu*), liryki indywidualnego przeżycia, obfitującej zazwyczaj w motywy religijne, bardzo charakterystyczne dla okresu (np. Ujejski, Baliński).

Na podstawie powyższej próby analizy trudno byłoby mówić o oryginalności, nowości liryki Włodzimierza Wolskiego, ale też nie można wykazać żadnych bezpośrednich zależności, które by obniżały wartość jego dorobku poetyckiego. Dorobku zresztą na tle poetów Cyganerii dość zróżnicowanego gatunkowo, gdyby wziąć pod uwagę choćby lirykę erotyczną, od której Zmorski wyraźnie stroni, a Filleborn sprowadza niezmiennie do fatalistycznych uogólnień, czy patriotyczną, świadczącą o wielkiej wrażliwości autora na aktualne potrzeby chwili.

#### LES POÉSIES LYRIQUES DE WŁODZIMIERZ WOLSKI

Włodzimierz Wolski, poète et écrivain du romantisme finissant, représentant de la bohème de Varsovie sujette à tant de jugements contradictoires de la critique

<sup>48</sup> J. Kulczycka-Saloni, *Poezja powstania styczniowego*, [W:] *Dziedzictwo powstania styczniowego*, praca zbiorowa pod red. J. Z. Jakubowskiego, J. Kulczyckiej-Saloni i S. Frybesa, Warszawa 1964, s. 32.

littéraire, nous apparaît comme créateur du poème populaire et du roman réaliste. En tant qu'auteur du libretto de *Halka*, il est surtout poète lyrique. L'auteur se propose de montrer les quelques courants dans la création poétique du bohème varsovien tout en prenant en considération toute sorte de rapports relevant de l'histoire littéraire. Les analyses sont groupées autour de l'objet et des principaux types de l'expérience du poète. Le point de départ est fourni par la déclaration poétique *Przejsćia*. Une revue des attitudes du sujet de quelques types de poésie lyrique, désignés arbitrairement des termes chants de la création (le sujet à l'égard de la création et de la perception de l'art), de la vie (poésie lyrique radicalement individualiste et poésie lyrique patriotique) et de l'amour (poésies érotiques) — permet d'envisager, dans la partie synthétique, une tentative d'établir le caractère typique des modèles lyriques de l'expérience vécue que le poète a créés. Différenciée au point de vue du genre et de la structure, la poésie lyrique de Wolski se distingue favorablement de son contexte de la bohème (Zmorski, Filleborn). La poésie de la deuxième période romantique s'en trouve enrichie de réalisations ne portant qu'exceptionnellement la marque d'épigonisme.