

WACŁAW BOROWY

WIERSZE PATRIOTYCZNE MICKIEWICZA

Popularne wydania skupiają często kilka drobniejszych rozmiarów utworów mickiewiczowskich pod wspólnym nagłówkiem: Wiersze patriotyczne. Czynią tak nie bez racji. Są to wiersze związane z wypadkami powstania listopadowego: *Reduta Ordoña*, *Nocleg*, *Śmierć Pułkownika*, *Pieśń żołnierza* i wiersz *Do Matki Polki* (opatrzonej datą r. 1830), wystawiający atmosferę uczuciową życia narodowego w okresie, z którego powstanie wyrosło. Pobudki więc jak i tematy tych utworów mieszczą się w aktualności politycznej. Ale przepływa przez nie nurt poetycki, który je łączy z innymi, głośniejszymi dziełami poety. Poświęciwszy im chwilę myśli, rozpoznajemy w nich charakterystyczne twory mickiewiczowskie. A w każdym zarazem musimy uznać odrębną indywidualność artystyczną. Wiersze to nie tylko znamienne dla poety, ale prawdziwie poetyckie.

Przechodzi przez nie wszystkie motyw heroizmu. Spotykamy w nich i charakterystycznie mickiewiczowski motyw przeobrażenia wewnętrznego pod wpływem uczuć patriotycznych. W niektórych spotykamy się nawet z wallenrodowskim motywem bohaterskiego samozatrącenia się w imię dobra narodu.

Zwłaszcza wiersz *Do Matki Polki* jest szczególnie blisko spokrewniony z *Konradem Wallenrodem*. Można by powiedzieć, że w swojej zawartości uczuciowej jest to poniekąd *Konrad*

Wallenrod przetransponowany na epokę poecie współczesną, i to na⁶⁰ tej epoki dzień powszedni. Jego posępnosc jest inna niż w poemacie historycznym, ale równie wielka, może większa nawet. *Konrad Wallenrod* był wstrząsającą tragedią, ale jego tragizm nie był pozbawiony tonów końcowego triumfu. Bohater się tam zatracił, ale dla narodu przecież poemat kończył się optymistycznie, zapewniając Litwie takie przynajmniej trwanie, jakie jej dotąd dały dzieje. (Transpozycje w materiale historycznym, które autor swobodnie zastosował, miały właśnie budzić w czytelniku przekonanie, że poświęcenie bohatera i jego bliskich nie było daremne). Wiersz *Do Matki Polki* przedstawia naród w stanie takiego samego zagrożenia jak w *Konradzie Wallenrodzie*, ale momentem, do którego się ten obraz odnosi, jest współczesność. Mamy tu więc ten sam dramatyzm, co w poemacie, ukazany jednak nie z perspektywy tragicznego zwycięstwa, ale z toku samego dramatu.

Ten tok nie jest oświetlony najmniejszym promykiem nadziei: nawet przypuszczenie jakiegoś powszechnego przymierza między ludami, obraz świata kwitnącego pokojem, nie otwiera perspektywy wolności dla nieszczęśliwego narodu. Co za różnica z poematem, którego bohater miał plan wprawdzie demoniczny, ale dający narodowi pewność ratunku! Nowi Wallenrodowie są otoczeni zupełną ciemnością. Nowi Wajdeloci mogą wprawdzie „dumy pisać” i „przodków powiadać dzieje”, ale nie mogą już tak jak ich poetycki poprzednik szerzyć sławy swoich wychowanków. Zastąpić ich w tym musi „krótki płacz kobiecy — i długie nocne rodaków rozmowy”. Wallenrod też już teraz jeden wystarczyć nie może. Wallenrodów jest dużo. Dużo i bezimiennych. Choć panuje atmosfera beznadziei, zjawisko wallenrodyzmu stało się zjawiskiem masowym, a jego problemat — problematem powszechnym. Najbardziej dramatyczny akcent utworu zawarty jest w samym jego tytule, w tym, że odnosi się on nie do kogoś wyjątkowego — tak jak Alf-Walter czy Aldona — ale do każdej rodziny w narodzie, do każdej matki i każdego syna.

Tyle się więc zmieniło. Tylko się nie zmienił typ walki. Podstęp, chytrość, węzowe udanie — to nieodzowny jej oręż: oręż trujący dla tych, co go używają. A przy tym teraz —

beznadziejny. Bo *essere volpe* nic teraz nie pomoże przeciwko „wrogowi potężnemu”, który dysponuje armią „szpiegów nieznamomych” i „sądem krzywoprzysiężnym”. W perspektywie rycerza wallenrodyczej walki nie ma teraz miejsca na zwycięstwo po największych nawet poświęceniach. Widać w niej tylko łańcuchy, katorgę, „katowski obuch”, „dół kryjomy” i „suche drewna szubienicy”. Nowy wallenrodycyzm to nie tylko „bój bez chwały”: to także „męczeństwo”. Ten wyraz, święty w chrześcijaństwie, nasuwa porównania z tradycją ikonografii chrześcijańskiej¹. W ich rozwinięciu łączy poeta w zdumiewający sposób ton korności religijnej i głębokiego wzruszenia z tonem gorzkiego sarkazmu:

*O matko Polko! ja bym twoje dziecię
Przyszłymi jego zabawkami bawił.*

Ten sarkazm zdaje się sięgać granicy bluźnierstwa, kiedy w paraleli pomiędzy synem Polki a Synem Bożym padają słowa o różnicy w charakterze ich męczeństwa: Polakowi przypadło w udziale „męczeństwo... bez zmartwychpowstania”.

Utwór jest tragiczny jakimś tragizmem nierozwiązanym: bo mamy ukazaną beznadziejność walki (stąd ta gorzka ironia w traktowaniu jej ofiar); ale z drugiej strony nie ma tu ani słowa protestu przeciwko niej; przeciwnie: ostatecznym wydzwiękiem utworu jest ukorzenie się przed wzniosłością beznadziei.

Wiersz *Do Matki Polki* należy do najbardziej skończonych drobnych arcydzieł Mickiewicza. W swojej dramatycznej sile, serdeczności i prostocie wyślowienia, w swojej ponurej prawdzie, która przecież nie jest rozpaczą.

Patrzy się zazwyczaj na ten utwór jako na pomnik historyczny niezwykle wiernie przedstawiający świadomość i uczuciowość narodową pewnego okresu. Ale dramat narodu ujarzmionego to nie jest tylko dramat Polski i tylko w trzecim dziesięcioleciu XIX wieku. Tak samo patriotyzm jest nie tylko Polsce i nie tylko tym czasom właściwy. W ciągu 120 lat, które nas

¹ Oczywiście, przede wszystkim nasuwa się tu myśl o znanym obrazie Madonny Rafaela z Luwru (tzw. *La Belle Jardinière*) przedstawiającym Dzieciątka Jezus bawiące się Krzyżykiem u stóp Matki ze św. Janem Chrzycielem.

dziela od powstania wiersza, miało się to nieraz dowodnie okazać. Toteż ten gorzki akt miłości, ta sarkastycznie bolesna pieśń ku chwale bezimiennych polskich straceńców ma wymowę uniwersalną. I dlatego można mówić o niej jako o arcydziele.²

Najgłośniejszy z wierszy związanych z powstaniem listopadowym, *Reduta Orдона*, jest także gloryfikacją straceńca, tym razem na miarę wyjątkową.

Wysadzenie w powietrze reduty — z wrogami, sobą samym, ale także z jakąś liczbą swoich — nie jest bynajmniej bohaterstwem o wartości niewątpliwej. Po latach podobne czyny wojenne miały być poddane surowemu sądowi w *Warszawiance* Wyspiańskiego. Historyczna prawda wypadku, oczywiście, dla wymowy utworu nie ma decydującego znaczenia. Ordon naprawdę nie zginął, ale ranny dostał się do niewoli. Poeta miał prawo się oprzeć na relacjach współczesnych, które szeroko krążyły, a znalazły wyraz nawet w druku³. — Zauważyć jednak może warto, że sam Ordon raczej się odżegnywał od przypisywanego mu bohaterstwa i w jednej relacji przedstawił wybuch jako przypadkowy, w innej (może pod wpływem rozpowszechnionej legendy, do której utrzymania wiersz Mickiewicza szczególnie się przyczynił) przyznał swój w nim udział, ale akcentował, że „nie miał zamiaru ani siebie, ani swoich kanonierów wysadzić”. Relacja najwcześniejsza, jaką jest notatka w *Gazecie Narodowej* (czyli *Zakroczymskiej*) nr 3, wydanej w czasie odwrotu wojska polskiego 13 września 1831 (a więc w kilka dni po upadku Warszawy), wychwalała podpor. Ordon, ale wyraźnie zaznaczała, że swoją „baterię w 54 lunecie” na po-

² Prawdziwe dzieło poezji nie mieści się w granicach tzw. gatunków literackich. Uprzytomnił to Juliusz Kleiner (*Mickiewicz*, t. II. cz. 1. 1948, s. 216), próbując spojrzeć na ten wiersz jako na wiersz dydaktyczny, typ tak zgodnego z pedagogicznym wiekiem XVIII wezwania zwróconego do matki — wychowawczyni i typ poetyckiej przepowiedni losów przyszłych dziecka.

³ Szczegóły historyczne najważniejsze zebrał J. Bystrzycki w przypisach do wydania II t. *Poezji Mickiewicza* w Bibliotece Narodowej (wyd. 2. s. 151). Sporo innych podaje K. Ciałowicz w artykule *Spór o redutę Orдона*, „Tygodnik Ilustr.,” 1937, nr 37-38 i K. Łebkowski w art. *O Reducie Orдона*, „Kurier Warszawski”, 1935, nr 351.

wietrze wysadził”, dopiero „utraciwszy podwładnych”. Poeta się nie troszczył o uwydatnienie tego szczegółu. Sama demonstracyjność heroizmu Ordony zostaje przez niego okryta glorią.

Częścią tej glorii jest aforyzm głoszący, że „dzieło zniszczenia w dobrej sprawie jest święte jak dzieło tworzenia” — aforyzm bardzo niebezpieczny i bardzo wątpliwy, tutaj padający jak gdyby jeszcze jeden pocisk wybuchowy, który nas wstrząsa, a nie pozwala na refleksję.

Opowieść cała, włożona w usta naocznego świadka, łączy w sobie styl dawnych poematów epickich (pełnych porównań) z właściwą nowoczesnemu pisarstwu błyskawiczością w przedstawianiu momentów gwałtownych („nie widzę—znajdę—dojrzę—śród dymu się schował”... „Tu blask, dym—chwila cicho—i huk jak sto gromów”). Nic dziwnego, że zauważono podobieństwo pomiędzy pewnymi częściami tego batalistycznego utworu a batalistyką Byrona⁴. Opowiadanie Mickiewicza przeniknięte jest taką samą napiętnością jak opowiadanie bajronowskie. I porównania jego nie wszystkie służą do uplastycznienia przedstawionych szczegółów walki. Są wśród nich i takie, które charakteryzują postawę widza i narratora:

*I nie tyle prędkich słów gniewne usta miecą,
Nie tyle przejdzie uczuć przez duszę w rozpaczy,
Ile z tych dział leciało bomb, kul i kartaczy.*

Nie homerycki też jest tu „przeгляд wojsk” nieprzyjacielskich⁵, bo nie tylko ich mnogość i ich wygląd zewnętrzny jest tu przedstawiony, ale ich psychika. Uwydatniony w niej zresztą jest tylko rys jeden: niewolnictwo. Ale jakież rozległe potraktowanie tego rysu-motywu — od obrazu owego wodza, co przybył „z siłami pół świata—wierny, czynny i sprawny jak knut w ręku kata”, — poprzez sarkazm słów—„Car gniewny: umrzem, rozweselim Cara”—

⁴ E. Kucharski, *Reminiscencja z Byrona w „Reducie Ordony”*, „Pamiętnik Literacki”, 1936, s. 459.

⁵ Używane jest jednak tu i ówdzie „dostojne” słownictwo dawnej epoki. Więc np. wódz nieprzyjacielski „mieczeniem” skinął zamiast, jak zapewne w rzeczywistości, „szablą”. „Kula” oznacza tu i kulę karabinową i kulisty pocisk armatni.

aż do tych wierszy, w których satyryczna ironia łączy się z głęboko ludzkim współczuciem: wierszy o tych, co już nie wstaną, choćby im to cesarz nakazał, bo polegli i po raz pierwszy cesarza nie słuchają.

Mieni się więc to „opowiadanie adiutanta” różnaitością tonów uczuciowych. Rozlubowany w szczegółach epizm przeplata się z serdeczną rzewnością („Pociemniało mi w oczach, a gdym łyzy ocierał, słyszałem jak coś do mnie mówi mój jenerał”), z wybuchami świętego oburzenia, gryzącej ironii, cierpkiej litości, z entuzjazmem dla heroizmu nawet w jego postaci czysto straceńczej.

I z tym wszystkim jest to utwór głęboko pesymistyczny, jeden może z najbardziej pesymistycznych utworów poezji świata. Bo nie kończy się on przecież na sentencji o wartości „dzieła zniszczenia” dokonanego w dobrej sprawie. Zamknął go poeta spojrzeniem w przyszłość, nadając mu formę „hipotetycznego proctwa”. W podobny sposób zakończona została ongi *Oda do Młodości*. Było tam wezwanie do opasania „zgodnymi łańcuchy”, „ziemskiego koliska” i do złączenia myśli „w jedno ognisko”. Za tymi wysiłkami świeża „jutrzenska swobody” i nawet „zbawienia słońce”. Jakże odmienna wieszczba dla świata tutaj: o despotyzmie i „dumie szalonej”, które zapanują wszechwładnie, o Bogu, który karząc zwyrodniałych, „wysadzi tę ziemię” jak Ordon redutę.

Dla nas, którzy wiemy, że nie jest rzeczą w bliskiej już przyszłości niemożliwą, żeby ziemia była „wysadzona” przez samych ludzi, wiersze te nabrały specyficznej aktualności, która się nie mieściła oczywiście w intencji poety. Łatwo też poza nią możemy przeoczyć intencję rzeczywistą, którą jest wyrażenie obawy o przyszłość ludzkości, uznanie prawdopodobieństwa myśli, że cała ziemia może być owładnięta przez tyranję.

Nie są już taką goryczą przepojone inne wiersze Mickiewicza na tematy z powstania. Są one poświęcone wyłącznie gloryfikacji bohaterstwa i uwydatnieniu wzniosłego charakteru walki o wyjarznienie ojczyzny.

Bohater wiersza *Nocleg* to znów, można by powiedzieć, brat duchowy Konrada Wallenroda, w pewnej mierze dystansujący

tamtego szlachetnością uczuć. Wallenrodowi po spełnieniu jego strasznego dzieła głos sumienia przypomina niezwłocznie, że „i Niemcy są ludzie”; dla tego bezmiennego Naczelnika człowiekiem jest nawet bezmyślnie okrutny, najemny żołdak. Nie tylko wedle prawa wojennego jego łotrostwo domaga się surowej kary. Ale chwila sądu nad nim zbiegła się z chwilą nadejścia długo oczekiwanej wieści o polskich zwycięstwach. Świętość tej chwili nie może być zamącona jakąkolwiek karą — nawet dla najpodlejszego przestępcy. Dla wodza rycerza nawet to, że ofiarą dzikiej złości kondotiera padła cała jego rodzina, nie jest okolicznością, która by wzniosłość tego momentu pozwalała naruszyć. I nędzny najemnik carski odchodzi wolny.

Opowiadanie, proste — prostotą bez mała jakiegoś nowego *Powrotu taty*, rozwijające się bez żadnych zahamowań i dygresji, ukazuje fragment rzeczywistości wojennej — plastyczny, choć w inny sposób niż w *Reducie Orдона*. Przygotowania do noclegu, drzewo z powieszonymi na nim dwoma szpiegami, pożar w oddali, patrole i warty — wszystko to ukazane jest jakby tylko w konturach. Ale od czasu do czasu jakiś szczegół drobny nadaje tej szkicowej opowieści akcent konkretnej prawdy. Oto w taborze wśród strzelców

Jeden rany swe mchem opatruje

a inny broń czyści i

Kaptur z brzozy na zamek nasuwa.

Drobne, ale jakże przenikliwie uchwycone i jakże wymownie zaznaczone rysy walki powstańczej nie tej tylko, ale iluż innych!

Te drobne rysy czynią nam *Nocleg* utworem nawet bliższym niż *Reduta Orдона*. Batalistyka tamtego wiersza jest już zabytkowa. Czytamy z zadziwieniem o kuli lecącej powoli i widzianej w locie, groźnej, ale w grozie swojej dającej się porównać do ... rozdrażnionego byka i węża boa. Opatrunek z mchu i kora brzoza jako osłona zamku karabinowego — to też obrazy historyczne, ale rozpoznajemy w nich zarazem i jakby prefigurację niedoli i losu późniejszych powstań, a nawet i regularnych wojen — polskich i nie tylko polskich.

W swojej bezozdobności narracyjnej utwór ma cechy literatury popularno-ludowej. Ten ton stylistyczny jest uzasadniony w kompozycji, bo cała opowieść jest włożona w usta fikcyjnego narratora, strzelca bezimiennego — jednego z wielu. Pozwala on sobie tylko na jedno zdanie nasyconej liryzmem uwagi — proste, prawie najwne, jak i wszystkie inne tutaj. Ale w tym zdaniu — choć nie narusza ono jednolitości stylistycznej, bardziej niż w innych czujemy przemawiającego poprzez narratora poetę:

*Krzyczał żołnierz i śmiał się, i szlochał...
Ach! Kto miłej ojczyzny nie kochał,
Biedny! łzami nie płakał takimi...*

Zdanie to strzelca, ale zarazem jedno z tych typowych zdań poetyckich Mickiewicza, których prostota, bezpośredniość i siła liryczna mogą być łatwo stwierdzone, z trudem analizowane.

Wiersz *Śmierć Pułkownika* — to inna aureola dla walczącego w świętej sprawie żołnierstwa. Umierający pułkownik — to żołnierz nie lada, jak świadczą okoliczności jego zgonu. Ale najwymowniejszy, na pierwszy plan wysunięty rys jego wielkości — to ten, że zyskał on serca wieśniacze:

*Wódz to był wielkiej mocy i sławy,
Kiedy po nim lud prosty tak płacze
I o zdrowie tak pyta ciekawy.*

Ale do tematu utworu wchodzi jeszcze inny motyw. Ów Pułkownik — to Emilia Plater, kobieta - rycerka. Jak Ordon z *Reduty* może być uważany w pewnym sensie za brata Konrada Wallenroda, tak ona jest w pewnym sensie siostrą Grażyny: bez skomplikowanego tragizmu bohaterki powieści litewskiej, ale z tym samym heroizmem, który pozwolił się jej — w chwili potrzeby narodowej — tak samo jak tamtej przeobrazić wewnętrznie i nawet zewnętrznie⁶.

I znów to utwór o ogromnej prostocie i oszczędności słowa, utwór idealnie przystępny — niby jakaś powiastka ludowa. A przecież brzmi niezwykle! Czemu? Bo zastosowawszy styl

⁶ Że Emilia Plater była postacią historyczną, nic to powyższej uwadze nie przeczy: sprawa wyboru, jakiego poeta dokonywa w historii i sprawa ujęcia postaci historycznej jest dla niego równie znacząca jak sprawa fikcyjnej kreacji.

zgrzebny, nadał mu Mickiewicz swoisty puls rytmiczny. *Śmierć Pułkownika*, zarówno jak *Nocleg*, jest napisana wierszem sylabotonicznym o schemacie potrójnego anapestu hiperkatalektycznego. W anapestach Mickiewicz napisał był już *Trzech Budrysów* i *Czaty*, stosując w nich po części nawet te same grupy (bo przecież „W głuchej puszczy, przed chatką leśnika” i „Nasz Naczelnik nad Trockim jeziorem” — to metrycznie zupełnie to samo, co „Na dziedziniec przyzywa i rzecze” — i to samo, co „Bieży w zamek z wściekłością i trwogą”). Metrum użyte dla wiersza żartobliwego i dla wiersza o charakterze „cygańskiego romansu” (bo czymś takim są *Czaty*) stało się teraz składnikiem utworów o zupełnie innym ciężarze gatunkowym, zupełnie innej zawartości uczuciowej; zabrzmiało też inaczej⁷.

I wreszcie jeden jeszcze wiersz: *Pieśń żołnierza*. Temat tu skromniejszy niż w innych wierszach powstania dotyczących. Tu nie ma żadnego heroicznie rozstrzyganego konfliktu moralnego (jak w *Reducie Ordo* czy *Noclegu*). Nie ma niezwykłej postaci bohaterstwa (jak w *Śmierci Pułkownika*). To właśnie można by powiedzieć — szczyt zwykłości: wyznania najzwyczajniejszego żołnierza, któremu koleje wojny kazały zaprzestać walki i wyjść z oddziałem za granicę. Żołnierski zapał bitewny ma tu głos pierwszy, ale łączy się z tęsknotą za krajem, wzmacnia się nią, znajduje w niej uzasadnienie i pogłębienie.

Jest to pieśń naprawdę, od dawna rozpowszechniona w śpiewie, bo czterostopowce trocheiczne (z drobnymi odstępstwami), w które jest ujęta, ułatwiły zespolenie jej z melodią, a trudno o tekst poetycki przystępniejszy. Cóż prawdziwszego w uczuciach i cóż prostszego w wyrazach nad tę skargę żołnierza-wychodźcy:

*Ja w mej chacie spać nie mogę,
Chcę u ciebie spać, kolego!*

⁷ Kleiner (*Mickiewicz*, II 1, 1948, s. 467) przesadnie semazjologuje, pisząc o tym wierszu, jako „pieśni wojskowej w energicznym rytmie dziesięciozłóskowca”. Nie całkiem też dokładnie określa ten rytm jako „kombinację grupy czterozłóskowej z akcentem na trzeciej sylabie i dwu grup trójzłóskowych”. Nie dadzą się wedle tego schematu przeczytać np. wiersze: „Ratuj ich... ratuj dzieci... dom gore”, „Milczał wódz jako broń przed wystrzałem”, „A u wrót stoi straż Pułkownika”.

*Moje okna są na drogę,
A po drodze poczty biegną.
A gdy w nocy trąbka dzwoni,
Tak mi mocno serce skacze:
Myślę, że trąbią do koni,
A potem aż do dnia płaczą.*

Popularność tego utworu zasługuje na uwagę szczególną. Są niewątpliwie utwory Mickiewicza szerzej znane, częściej przytaczane, recytowane i nawet śpiewane. Nie zawsze jednak ich powtarzanie daje nam pełne zadowolenie estetyczne. Czy je słyszymy z estrady, czy z katedry, czy z głośnika radiowego, jakże często czujemy, że wkradło się do nich coś fałszywego. Czemu? Najczęściej niewątpliwie dlatego, że wyczuwamy dysproporcję pomiędzy bogactwem ich zawartości a tym ograniczonym jej pojmowaniem, jakie ujawnia cytujący je mówca czy też interpretujący je recytator. Sami je z konieczności cytując, przeżnięci nieraz bywamy porcją kabotynizmu, którą — mimo woli — w nie wkładamy. Ale to nie dotyczy wszystkich poezji Mickiewicza. Bo są wśród nich i takie jak ta — w swoim rodzaju przedziwna — *Pieśń żołnierza*. Jej wiersze, choć tak często powtarzane, przy zapowiedzi powtórzenia ponownego nie wywołują obawy banalizacji. Tajemnicy w tym nie ma. Są one tak proste, że kiedy się je recytuje albo śpiewa, sfałszować w nich coś jest prawie niepodobieństwem. (Chyba przy wysiłkach parodystycznych, ale to inna sprawa, podobnie jak fałszywe muzyczne).

Kiedy się mówi o związku Mickiewicza z masą narodu, o tym, że jest on jej wyrazicielem, trzeba pamiętać i o tych wierszach, które tak są dla najszerszych mas — w całej pełni swojej zawartości — przystępne.