

MANFRED KRIDL

JULIUSZA SŁOWACKIEGO LIRYKI

I. LIRYKI W CAŁOKSZTAŁCIE TWÓRCZOŚCI SŁOWACKIEGO I ICH CHARAKTER

[...] Utwory liryczne Słowackiego¹ powstawały w ciągu całej jego twórczości poetyckiej. Pierwsze z nich pochodzą z r. 1825, gdy poeta miał lat niespełna szesnaście, ostatnie z r. 1848, poprzedzającego rok jego śmierci. Znajdujemy więc w nich obraz rozmaitych faz jego bogatego życia duchowego i w rozmaite kształty ujętych. Nasilenie tego rodzaju twórczości było w różnych epokach różne, największe jednak w okresie mistycyzmu,

¹ Uwagi wydawców — dla odróżnienia od przypisów autora — ujęto w gwiazdki.*

* Studium prof. Kridla o lirykach Słowackiego oddajemy do rąk czytelników w kształcie, w jakim zostało ono w papierach pośmiertnych autora. Charakter tej pracy tłumaczy się jej przeznaczeniem: powstała jako wstęp do wydania liryków Słowackiego w Bibliotece Narodowej, stąd widoczna w tekście pamięć o szerokich i mniej przygotowanych rzeszach czytelników, stąd też chęć wyjaśnienia wprowadzonych tu pojęć.

Rozprawa — już po oddaniu jej do druku w „Rocznikach” — opublikowana została po angielsku w zmienionej nieco redakcji w t. VI wydawnictwa „Musagetes. Contributions to the History of Slavic Literature and Culture”, redagowanego przez D. Čiževskiego, pt. *The Lyric Poems of Julius Slowacki* (1958, s. 77). Większość zmian wprowadzonych przez autora do tej publikacji uwzględniono w korekcie tekstu polskiego. Pochodzące stąd drobne uzupełnienia, jak też prawie cały rozdział VI (z wyjątkiem ostatniego fragmentu) przetłumaczone zostały z tekstu angielskiego. Rozdział III publikowany był — w krótkim streszczeniu — w książce *Festschrift zum 60 Geburtstag von D. Čiževskij*, Berlin 1954, s. 153—163.

Poza tym tekst pracy zamieszczamy bez zmian. Kilka drobnych skreśleń, jakie wydawały się konieczne ze względu na zmianę pierwotnego jej charakteru jako wstępu do tomiku Biblioteki Narodowej, oznaczono wielokropkiem w kłammerach. Tytuł studium pochodzi od redakcji.*

od r. 1842 do 1848. Na ogólną liczbę stu trzydziestu kilku liryk w tym czasie powstaje około 80, pomimo pracy nad wielkimi dziełami, jak dramaty mistyczne, *Król Duch* i pisma prozą. Z tej ogólnej liczby utworów lirycznych poeta za życia drukował zaledwie trzynaście². Reszta pozostała w rękopisach w notatnikach, raptularzach, albumach, jak również na marginesach autografów większych dzieł. Wiele z tej reszty zachowało się w kształcie niewykończonych szkiców, urywków, pierwszych pomysłów, co wyjaśnia, dlaczego nie były ogłoszone. Poza tym jednak znajdujemy w tej spuściźnie sporo rzeczy, stanowiących niewątpliwie całości poetyckie i stojących godnie, a niekiedy i wyżej, obok ogłoszonych liryk. Dlaczego ich poeta nie drukował — tego możemy się tylko domyślać. Może to, co nam się wydaje wykończone i gotowe, jego jeszcze nie zadowalało; być może też, że nie przywiązywał do tych drobnych utworów wielkiej wagi, zajęty — zwłaszcza w epoce mistycznej — tworzeniem dzieł, które, w jego mniemaniu, miały wyjaśnić tajemnicę — „alfę i omegę“ świata³.

Niezależnie od tego, z obliczeń powyższych wynika, że utwory liryczne zajmują ilościowo miejsce skromne w stosunku do ogromnej, bogatej i różnorodnej twórczości poetyckiej Słowackiego.

² *Hymn, Kulik, Pieśń legionu litewskiego, Oda do Wolności, Duma o Wacławie Rzewuskim, Paryż, Grób Agamemnona, Hymn (o zachodzie słońca), Przeklęstwo, Sumnienie, Ostatnie wspomnienie, Do Laury, Na sprowadzenie prochów Napoleona, Tak mi, Boże, dopomóż...*

* Praca Kridla pisana była wcześniej, nim odkryty został pierwodruk *Pogrzebu kapitana Meyznera (Pogrzeb kapitana M. — „Gazeta W. Ks. Poznańskiego”, 1845 nr 273 z 21. XI)*. Pierwodruk podał do wiadomości Jarosław Maciejewski, *Nieznany pierwodruk i nieznany adresat wiersza Słowackiego*. „Pam. Lit.”, XLIV (1953), z. 1, s. 263—283 i odb. Wrocław 1953, przedruk w książce *Słowacki w Wielkopolsce*. Wrocław 1955. Stosownie do odkrycia Maciejewskiego *Dzieła wszystkie* w wyd. powojennym włączyły wiersz do „Utworów wydanych za życia poety” — por. t. VII, Wrocław 1956, s. 109 i n.*

³ A. Boleski, *Juliusza Słowackiego Liryka lat ostatnich*, Łódź 1949, s. 7—8, słusznie zwraca uwagę, że i większych poematów i pism Słowacki wówczas również nie ogłaszał, czekając „aż żądza wiedzy obudzi się” w Polakach.

kiego. Jest to charakterystyczne o tyle, że Słowacki uchodzi za najbardziej lirycznego z naszych poetów romantycznych, że wszelkie jego dzieła nawet dramatyczne lub pretendujące do nazwy epickich, przesiąknięte są tym, co się ogólnie nazywa liryzmem, a przez co zazwyczaj rozumie się pierwiastek osobisty, wyrażający się bądź to w wprowadzaniu do utworów elementów autobiograficznych, bądź to w wypowiedaniu w nich różnorodnych poglądów i uczuć osobistych, w związku z sprawami narodowymi, politycznymi, społecznymi, ogólnoludzkimi, „filozoficznymi“ itp.

Tego rodzaju „liryzm“ ujawniać się może, oczywiście, we wszelkich dziełach literackich, nawet nie mających nic wspólnego z liryką w ścisłym tego słowa znaczeniu. Ujawniać się może również, i często też występuje, w liryce *sensu stricto*, ale nie stanowi jej cechy najistotniejszej. Cechą taką to nieprzypadkowy, dowolny wybuch „osobistych“ uczuć, jako dodatek do czegoś innego, lecz liryzm jako zasada i podstawa strukturalna, najważniejszy czynnik organizujący zamkniętą, organiczną całość, decydujący o wyborze elementów i o ich wyrazie językowym, przenikający wszystko. Celem utworu lirycznego jest danie estetycznego wyrazu „przeżyciu lirycznemu“ i umożliwienie kontemplacji estetycznej tego przeżycia innym. Trwanie takiego przeżycia jest czasowo ograniczone; nie może ono być rozłożone na dłuższy przeciąg czasu, „na raty“ niejako, jak wrażenia, odbierane przy czytaniu np. powieści — stąd też utwór liryczny jest — w stosunku do innych rodzajów literackich — krótki i skondensowany (w dziedzinie prozy narracyjnej odpowiada mu, mniej więcej, nowela, oczywiście pod względem strukturalnym).

Liryzm trudno zdefiniować ściśle, popularnie jednak i z grubsza określa się go jako czynnik czy stan emocjonalny. Tu jednak trzeba sobie uprzytomnić, że to, co nazywamy stanami emocjonalnymi, to jest ogromna dziedzina bardzo różnorodnych wzruszeń i wywołanych przez bardzo różne przyczyny. Nie można ich ograniczać do zwykłych, normalnych niejako wzruszeń, które w braku innego terminu nazwijmy „uczuciowymi“ (choć kryje się tu pewna tautologia), jak np. smutek, melancholia, rzewność,

litość, strach, współczucie itp., bo istnieją także wzruszenia, które można nazwać „intelektualnymi“, np. olśnienie jakąś świetną definicją czy sformułowaniem, zachwyt nad trafnym określeniem jakiegoś zjawiska, uznanie dla technicznego mistrzostwa. Otóż nie tylko poezja wszelkich rodzajów, i w ogóle literatura, ale i poezja liryczna może wyrażać i wzbudzać oba te rodzaje wzruszeń. Wartość jej poznawcza jest równie wielka i zasadnicza, jak wartość „uczuciowa“. Dzięki niej nie tylko się wzruszamy, ale i poznajemy. Poznajemy „sercem“ czy „mózgiem“, to wszystko jedno, bo funkcje tych dwóch symbolicznych organów nie dadzą się oddzielić od siebie — faktem jest, że rozszerzamy naszą wiedzę o człowieku i o świecie. Liryka więc to nie tylko popularne „lirycznie“, ale też formułowanie, definiowanie, zamykanie rozległych problematów w skondensowane skrót, co więcej tworzenie nowych zagadnień, „niszczenie starego świata i tworzenie nowego“ — jak mówi Paul Valéry. To nie są żadne tanie metafory, ale rzeczywistość każdej wielkiej sztuki.

Jest rzeczą jasną, że tak pojęty liryzm nie może być utożsamiany z pierwiastkiem osobistym (w znaczeniu powyżej wyłuszczone, a szczególnie autobiograficznym), bo choć u podstaw jego leży zapewne jakieś przeżycie osobiste, to jednak kształt, nadany temu przeżyciu w utworze lirycznym (i w każdym dziele sztuki) po pierwsze transformuje je kompletnie, po wtóre zaś pozbawia je charakteru jednostkowego, a nadaje mu znaczenie obiektywne, ogólnoludzkie. Poemat liryczny daje „algebrę uczuć“ i ich abstrakcję⁴.

Inną cechą liryki jest, że wszystko, co się w krąg jej wzruszeń dostanie, ulega „ulirycznieniu“: postaci, fakty, zdarzenia, przedmioty, myśli, teorie, wszystkie słowem zjawiska świata zewnętrznego i wewnętrznego. Można rzec, że wszystko to traci swój byt realny, przestaje istnieć jako *concretum*, staje się natomiast stanem emocjonalnym, takim czy innym, rozplywa się

⁴ Por. Ostap Ortwin, *O liryce i wartościach lirycznych*, „Przegląd Warszawski“, IV (1924), t. I, s. 9; przedruk w książce *Próby przekrojów*, Lwów 1936, s. 193—208.

w nim, służy ku jego wzmocnieniu i ku spotęgowaniu ekspresji. Stąd przekształcanie świata zewnętrznego silniejsze w liryce, bardziej zasadnicze i celowe, niż w innych rodzajach poetyckich, stąd sposób kreślenia i wyrażania tego świata inny (rysy ogólne, szkicowe, syntetyczne zamiast konkretnego szczegółu epickiego), stąd wreszcie inny zupełnie język, jako środek wyrazu⁵.

II. ŚWIAT POETYCKI LIRYK

Pierwsze próbki liryczne Słowackiego obracają się jeszcze w świecie, stworzonym pod wpływem znanych mu podówczas poetów romantycznych, głównie polskich, choć tematy, które porusza, są odwiecznymi tematami wszelkiej liryki: miłość, przyjaźń, cierpienie, ojczyzna, refleksje nad światem zewnętrznym i nad własną osobowością itp. Sprawy te z czasem pogłębia się i skomplikują, zwłaszcza w okresie mistycznym, ale zakres ich nie wzbogaci się w sposób wydatniejszy.

Miłość erotyczna — jedna z dominujących strun na światowej harfie lirycznej — brzmi w liryce Słowackiego stosunkowo słabiej, można by nawet rzec monotennie. U podłoża jej tkwi zawsze nuta melancholii, smętku, zawodu, rozczarowania. Ton nadany w tej dziedzinie przez pierwszy *Sonet* młodzieńczy („myśl... goni za marą, której szczęściu nie dostaje“) utrzymuje się w zasadzie i później. Nie zabrzmiał tu nigdy ton szczęścia, radości, upojenia, dumy i uniesienia z spełnionych marzeń, jak u innych licznych poetów polskich i obcych. Nawet gdy „jedno o drugim pamięta“ — są rozłączeni na zawsze. („Lecz choć się nigdy, nigdzie połączyć nie mamy“) ⁶. Chwile radosne i pogodne są tylko wspomnieniem. Choć ostatni listek w *Stokrótkach* powiedział: „Luba... jeszcze kochasz mnie nad życie...“, to jednak „luby“ jest „... dzisiaj samotny, dzisiaj bez nadziei“.

⁵ Por. R. Ingarden, *Das Literarische Kunstwerk*, Halle 1931.

⁶ Pisząc pracę nie znał Kridl tezy Eugeniusza Kucharskiego przyjętej przez Kleinera, *Słowacki*, Łódź 1947, s. 92—95, udowadniającej, że *Rozłączenie* jest wierszem do matki.*

Ostatnie wspomnienie do Laury pełne jest goryczy i wyrzutów. Zdarzają się wybuchy oburzenia i złości, jak w sonetach do A. M. lub w *Przeklęstwie*, wreszcie ucieczka od tej, która „nie ma płaczem, za mną wyciągała ręce“ (*Sumnienie*).

Z tego stanu rzeczy w poezji Słowackiego nie trzeba wyciągać wniosku, że tak samo było zawsze w jego życiu. Przeciwnie, mamy świadectwa (nawet jego własne), że w stosunkach z kobietami nie zawsze bywał taki pokrzywdzony. Dlaczego zaś tym sprawom nie dawał wyrazu w swej twórczości, to już jest tajemnica twórczości, która w doborze tematów i ich opracowywaniu rządzi się swoimi własnymi prawami. Jedno z tych praw — to konstruowanie i intensyfikacja doświadczeń i uczuć, grupowanie ich wokół idealizowanych, czasem nawet zmyślonych postaci oraz przekazywanie wszystkiego w rozmiarach powiększonych. Liryki miłosne Słowackiego posiadają te cechy w wysokim stopniu; tak jest np. w wypadku jego „wiecznej miłości“ do Ludwiki Śniadeckiej, która się zaczęła już w dzieciństwie; tak jest także w wypadku uczuć jego do Marii Wodzińskiej lub „nienawiści“ do „zimnej“ Aleksandry Moszczeńskiej.

W omawianiu tematyki całości liryk Słowackiego trzeba pamiętać o zasadniczym przełomie, jaki zachodzi w jego twórczości od r. 1842, tj. od chwili „potrącenia“ go przez Towiańskiego w kierunku mistycznych wzlotów i dociekań. Te same tematy i motywy nabierają w tym okresie innego charakteru; przenika je wiedza „genezyjska“, wypracowana przez poetę z wielkim nakładem trudu i fantazji. Bywa też i tak, że niektóre motywy zanikają zupełnie albo prawie zupełnie. Tak właśnie jest z erotyką. W okresie mistycznym znajdujemy tylko jeden wiersz erotyczny: „*Kiedy się w niebie gdzie zejdziemy sami...*“, pełny aluzji (nie zawsze zupełnie jasnych) do pewnych dogmatów systemu mistycznego poety.

Stosunek uczuciowy do innych ludzi posiada skalę bardziej rozległą. Mamy wiersze do przyjaciela lat dziecinnych (Spitznagla) i do przyjaciela lat późniejszych, „archaniola wiary“ — Krasińskiego, ten ostatni pełen rzadkiego oddania i wdzięczności. Matka, której Słowacki poświęcił tak wspaniałe pomniki poetyc-

kie w innych utworach, tu zjawia się tylko w dwóch⁷ wierszach, z których jeden wygląda na niedokończony urywek, drugi zaś (przypuszczalnie z r. 1847), choć pełen silnych akcentów uczuć synowskich, poświęcony jest przeważnie opiewaniu uczuć patriotycznych samego poety.

Z postaci historycznych uczczeni są pięknymi wierszami Napoleon, generał Sowiński i Wacław Rzewuski (*Duma o W. Rzewuskim* — to niewątpliwie jeden z najbardziej dojrzałych artystycznie wcześniejszych utworów) — z współczesnych poeci kapitan Meyzner, pani de St. Marcel, autor Skarg Jeremiego i Ludwik Norwid. Są w nich hołdy, złożone wielkości, męstw i tragedii emigrantów, jest odczucie czaru ludzi prostych, jest dobroć i życzliwość w stosunku do młodszych kolegów po piórze (wiersz do Ujejskiego świetnie ujmuje jego indywidualność poetycką) i do adeptów nowej wiary. Ale jak w wierszach poświęconych ojczyźnie, jawi się poeta bądź jako oddany, tęskniący syn, bądź jako surowy sędzia, tak w ocenie współczesnych odzywają się również (i to niemniej licznie) inne akcenty: ironii, szyderstwa, oburzenia, bezwzględnego potępienia. Tu należą utwory poświęcone towiańszczyźnie (tzw. *Matecznik* i *Prowadził mnie na bardzo ciemne węzowisko*...), z których pierwszy zwłaszcza jest przerażającą w swej gwałtowności wizją spustoszeń duchowych i moralnych, dokonywanych w Kole Towiańczyków; daleko bardzo bezwzględny w tonie wiersz: *Mój Adamito — widzisz jak to trudno*..., surowy i przejmujący urywek: *Na jedne górze podczas zawieruchy*..., satyryczny wierszyk: *Przy kościółku*... — wreszcie utwory, poruszające kwestie ogólnonarodowe, a zaprawne niemniejszym, choć inaczej wyrażonym krytycyzmem i sarkazmem, jak *Vivat Poznańczenie!*, *Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli*..., *Biada wam, Polsko, ojczyzno! padaj z mną na kolana*...

Humor pogodny zjawia się rzadko, tylko dwa razy (jeżeli nie liczyć beztroskliwego wierszyka: *Bo mię matka moja miła*...

⁷ Właściwie — w trzech, zgodnie bowiem z przypisem poprzednim dochodzi jeszcze *Rozłączenie*.*

kie w innych utworach, tu zjawia się tylko w dwóch⁷ wierszach, z których jeden wygląda na niedokończony urywek, drugi zaś (przypuszczalnie z r. 1847), choć pełen silnych akcentów uczuć synowskich, poświęcony jest przeważnie opiewaniu uczuć patriotycznych samego poety.

Z postaci historycznych uczczeni są pięknymi wierszami Napoleon, generał Sowiński i Wacław Rzewuski (*Duma o W. Rzewuskim* — to niewątpliwie jeden z najbardziej dojrzałych artystycznie wcześniejszych utworów) — z współczesnych poecie kapitan Meyzner, pani de St. Marcel, autor Skarg Jeremiego i Ludwik Norwid. Są w nich hołdy, złożone wielkości, męstwu i tragedii emigrantów, jest odczucie czaru ludzi prostych, jest dobroć i życzliwość w stosunku do młodszych kolegów po piórze (wiersz do Ujejskiego świetnie ujmuje jego indywidualność poetycką) i do adeptów nowej wiary. Ale jak w wierszach poświęconych ojczyźnie, jawi się poeta bądź jako oddany, tęskniący syn, bądź jako surowy sędzia, tak w ocenie współczesnych odzywają się również (i to niemniej licznie) inne akcenty: ironii, szyderstwa, oburzenia, bezwzględnego potępienia. Tu należą utwory, poświęcone towiańszczyźnie (tzw. *Matecznik* i *Prowadził mnie na bardzo ciemne węzowisko...*), z których pierwszy zwłaszcza jest przerażającą w swej gwałtowności wizją spustoszeń duchowych i moralnych, dokonywanych w Kole Towiańczyków; dalej bardzo bezwzględny w tonie wiersz: *Mój Adamito — widzisz, jak to trudno...*, surowy i przejmujący urywek: *Na jednej górze podczas zawieruchy...*, satyryczny wierszyk: *Przy kościółku...* — wreszcie utwory, poruszające kwestie ogólnonarodowe, a zaprawne niemniejszym, choć inaczej wyrażonym krytycyzmem i sarkazmem, jak *Vivat Poznańczenie!*, *Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...*, *Biada wam, Polsko, ojczyzno! padaj ze mną na kolana...*

Humor pogodny zjawia się rzadko, tylko dwa razy (jeżeli nie liczyć beztróskliwego wierszyka: *Bo mię matka moja miła...*),

⁷ Właściwie — w trzech, zgodnie bowiem z przypisem poprzednim dochodzi jeszcze *Rozłączenie*.*

a mianowicie w *Do Zenona Brzozowskiego* i *Z listu do księżarza*, osiągając w tym ostatnim znaczne efekty komiczne.

Elementy patriotyczne występują wcześniej w lirykach Słowackiego. W wierszach rewolucyjnych z r. 1830 i 1831 mają one jeszcze charakter retoryczno-propagandowy i okolicznościowy. Z czasem motyw ten rozwinie się i pogłębi i stanie się jednym z dominujących w twórczości Słowackiego, zabrzmie też silnie i często w jego lirykach. Wśród nich mamy w epoce przedmystycznej takie rzeczy, jak *Rozmowa z piramidami* i *Grób Agamemnona*, poświęcone prawie wyłącznie zagadnieniom ogólnonarodowym, oraz szereg innych (*Pogrzeb kapitana Meyznera*, *Ułamki*, *Testament mój*), gdzie występują one fragmentarycznie (poza tym w wielu utworach, poświęconych innym sprawom, brzmi przejmująca tęsknota za krajem rodzinnym). Już tutaj odzywa się, poza rozpaczą z powodu klęski powstania i straszego losu emigracji, ostra niekiedy krytyka przeszłości i współczesności oraz wskazania i postulaty na przyszłość. Postulaty te mają charakter bądź poetyckich wizji, jak w *Grobie Agamemnona*, bądź pewnych ogólnych nauk moralnych: „Niech żywi nie tracą nadziei i przed narodem niosą oświaty kaganiec“ — „Z tych serc otrzyście rdzę — podnieście czoła“ — „Cierp a pracuj i bądź dzielny“ itp. Byłyby one pospolitymi truizmami, gdyby nie uświęcał ich (niekiedy) język poetycki i całości artystyczne, w które są włączone.

Ten charakter postulatowo-programowy liryk patriotycznych Słowackiego wzmaga się wydatnie w okresie mistycznym. Skoro w systemie poety, zgodnie z doktryną Towiańskiego i Mickiewicza, Polska ma być w przyszłości realizatorką Słowa Bożego na ziemi, skoro w swoich traktatach prozą i utworach poetyckich tego czasu często zajmuje się on bezpośrednio lub pośrednio tą misją Polski — jest rzeczą naturalną, że i w lirykach ówczesnych często pobrzmiewają tony mistyczno-mesjanistyczne. Ale w tym rodzaju wierszy, o których obecnie mówimy, mają te elementy charakter przeważnie tak ogólny (wiara w wielkość i szlachetność swego narodu), że dla zrozumienia ich nie potrzeba specjalnej egzegezy „genezyjskiej“, choć zapewne znajomość systemu

genezyjskiego poety sprawia, że niektóre wyrażenia i zwroty nabierają specjalnego znaczenia. Niekiedy zdarza się tak, że właśnie te „mistyczne“ określenia nadają normalnym, choć spogęgowanym i przez poezję podniesionym uczuciom ludzkim, wyraz czegoś tajemniczego i nadziemskiego, niezwykłego i nieznanego dotąd w poezji polskiej.

Około sprawy ojczyzny oplatają się różnorodne uczucia i zagadnienia wewnętrzne. Jest głęboka i silna w wyrazie tęsknota (*W pamiętniku Zofii Bobrówny, Jeżeli kiedy w tej mojej krajinie...*); jest wiara w nieśmiertelność narodu, nawet w dniu ciężkiej klęski (*A jednak ja nie wątpię — bo się pora zbliża... tu właśnie przebliski „wiedzy genezyjskiej“, która pozwala obronić się przed ostateczną rozpaczą*); jest poczucie najgłębszego, najsilniejszego związku z narodem (*Śni mi się jakaś wielka i przez wieki idąca... — „Ojczyzny nieśmiertelnej serce wielkie niech słyse, Ciągłe w sobie bijące...“*) i absolutnej, „psiej“ wierności dla sprawy (*Do matki — „Że syn twój na sztandarach jak pies się położył...“*); jest świadomość wodzostwa własnego, poczętego z „Ducha“ (*Narodzie mój..., Baranki moje*); są wreszcie wizje przyszłego powstania narodu, które będzie powstaniem „z ducha“, czymś niewidzianym dotąd na świecie („Bój tylko widać i ogniste wieńce, A zwierzęcego nic nie słyhać krzyku...“ — „...Jacyś pewnie upiorni rycerze, Którzy za duszę walczą tylko duszą...“ — *Kiedy prawdziwie Polacy powstaną, Usposkojenie, Proroctwo*).

Bóg występował i występuje w poezji lirycznej w rozmaitych postaciach, rozmaity też charakter mają uczucia religijne. Czasem jest to tylko tradycyjna dekoracja, czasem wyraz rzeczywistego, intymnego stosunku do Boga. Ten stosunek jednak może przybierać formę czci, uwielbienia, pokory, ufności, bezinteresownego przywiązania albo też skarg, żalów, pretensji, buntów, walki.

W lirykach Słowackiego nie wszystkie te formy występują, ale nie ma też jednej ustalonej, jak u Mickiewicza-poety (nie działacza) po przełomie religijnym. Trudno tu znaleźć tak częstego u Mickiewicza, Norwida i innych poetów poczucia pokory

małości, nicości własnej wobec potęgi i ogromu Boga, poczucia grzechu, winy, bólu i rozpacz z powodu ciągłego rozpinania Boga na krzyżu w sercu swoim jak to wyraził Mickiewicz.

Oczywiście, jak wszystkie problemy, tak i ten ulega ewolucji w ciągu dwudziestu lat twórczości. W iuweniliach, a nawet w *Hymnie* (o zachodzie słońca) mamy do czynienia z dekoracją. Podczas pobytu w Ziemi świętej powstaje wiersz, wyrażający głębsze przeżycie religijne: *I porzuciwszy drogę światowych omamień...* W epoce mistycznej Bóg staje się, pomimo absolutnego oddania się, czci i uwielbienia, czymś w rodzaju zaufanego sprzymierzeńca, któremu poeta zwierza się z swego „objawienia“, jakby ich wspólnego dzieła, którego czci, miłuje i otacza wdzięcznością za to przede wszystkim, że jego właśnie wybrał sobie za swoje „naczynie“ i że dzięki temu poznał on tajemnicę bytu i drogi rozwojowe świata. Te cechy właściwe są głównie pismom prozaicznym Słowackiego z tej epoki, ale i w lirykach podobne tony pobrzmiwają. Wiersz *Wierzę* jest, pomimo pozorów zgodności z dogmatyką, indywidualnie pojętym Składem apostołskim; określenia takie, jak: „abym się objawił światłością...“ — „przez którą (Trzecią Świętej Trójcy osobę) jest napełnion świętością...“ — świadczą o wysokim poczuciu misji i współnictwa niejako w dziele Bożym. Nawet w utworach, w których czysto (stosunkowo) brzmi część bezinteresowna i uwielbienie wielkości Boga (np. *O Boże Ojców moich, Tobie chwała...*, *Mój Król, mój Pan — to nie mocarz żadny...*, *Panie, jeżeli zamkniesz słuch narodu...*, *Chwał Pana, duszo moja...*), nawet i tam wysuwa się, choć w sposób delikatny i subtelny, jaźń poety, oświecona objawieniem i obdarzona łaską. Pozbawiony tego elementu jest utwór: *Zachwycenie*. Najściślejsze zespolenie z Bogiem, konkretne czucie Jego obecności występuje w najczystszej postaci w wierszu: *Kiedy pierwsze kury Panu śpiwają...*

Rzym i papieństwo traktowane są w całej twórczości Słowackiego w sposób krytyczny i niechętny, i to zarówno w epoce przedmystycznej (wpływ wieku Oświecenia i stosunku Rzymu do powstania listopadowego) — jak i mistycznej (wysokie za-

dania stawiane Kościołowi przez naukę genezyjską, do których nie dorósł). W lirykach stosunkowo rzadko odzywa się echo tego stanowiska. W czterech utworach, poruszających to zagadnienie (*Rzym, Niedawno jeszcze — kiedym spoczywał uśpiony...*, *Pośród niesnasek Pan Bóg uderza...*, *Panie, iżem zbiegał świat szeroki...*) brzmią tony żalu, ostre zarzuty, zarysowuje się „polskie“ pojęcie kościoła i marzenia o papieżu „słowiańskim“.

Filozofia genezyjska poety znajduje wyraz, przeważnie fragmentaryczny, w większej ilości liryk. Ale tylko w jednym wypadku, w utworze, *Do Ludwika Norwida w braterstwie idei świętej*, wyraz ten przybiera formę wierszowanego traktatu, zbudowanego zresztą z dość luźnych elementów. Poza tym mamy przeważnie wynurzenia liryczno-refleksyjne o charakterze ogólnym, często oplecione około jakiejś osoby, jakiegoś obrazu lub opisu, a opiewające siłę ducha, specjalnie ducha polskiego (*Dziecina Lolka na rzymskich mogiłach...*, *Bóg Duch, innego zwać nie będziecie...* — *Do Franciszka Szemiotha*) — przecucie przemiany świata (*Jak dawniej — oto stoję na ruinach...*) — kreśląc wizję tej przemiany (*Radujcie się Pan wielki narodów nadchodzi...*; *Ty głos cierpiący podnieś i niech w tobie...*; *Wyjdzie stu robotników...*) — misję Polski (*O Polsko moja, tyś pierwsza świata...*). W jednym wypadku mamy swoistą teorię grzechu pierwotnego (*Na drzewie zawisł wąż...*).

Osobowość poety może się w liryce przejawiać w rozmaity sposób. Może on mówić o sobie bezpośrednio, w pierwszej osobie (ten rodzaj liryki Niemcy nazywają *Ich-Lyrik*) albo też przybierać swą osobowość w różne maski, a więc w osoby trzecie, w różne postaci, w zdarzenia i wypadki, w opisy przyrody, obrazy, rozważania „filozoficzne“ itp. Nawiązując do tego, co się już powiedziało o pierwiastku osobistym w liryce, trzeba dodać, że nie chodzi tu o osobowość ludzką, „prywatną“ niejako poety, lecz o osobowość liryczną, poetycką, zwaną przez niektórych krytyków „ja lirycznym“. Jakie związki zachodzą pomiędzy tymi dwiema „płaszczyznami“ osobowości (prywatną i poetycką), z jakiego ewentualnie podłoża obie wypływają —

to jest kwestia do zbadania⁸. Sam fakt jednak istnienia tych różnych osobowości, jeżeli chodzi o poetów, nie ulega wątpliwości, nie można też ich obu mieszać, np. przypisywać osobowości „prywatnej“ tego, co się odbywa wyłącznie tylko w osobowości poetyckiej, i na odwrót.

Nie wdając się na tym miejscu w teoretyczne rozważanie tej sprawy, powiedzieć można ogólnie, na podstawie dotychczasowego stanu naszej wiedzy, że w psychice poety sprawy osobiste czy ogólne stają się zagadnieniami poetyckimi, zagadnieniami konstrukcji poetyckiej. Rzeczą istotną staje się sprawa, w jaki sposób dane przeżycie, uczucie, myśl, nastrój, zdarzenie, wspomnienie, krajobraz itd. przetworzyć w utwór poetycki, jak je wyrazić w słowie i w rytmie. Osobowość własna, to, co się w niej dzieje, przestaje tym samym być czymś odrębnym, zewnętrznym a staje się funkcją utworu poetyckiego, jak to nazywa Orwin, a przed nim jeszcze francuski krytyk Ramon Fernandez⁹. W tym właśnie ujawnia się „ja liryczne“ różne od „ja“ ludzkiego czy prywatnego, którego przeżycia są niejako „bezinteresowne“, same dla siebie, luźne, nieskoordynowane, nie nastawione na użytek poetycki, nie obserwowane z punktu widzenia przydatności dla takiego lub innego utworu i — naturalnie — też nieorganizowane według praw poezji. Te „prawa“ czy zwyczaje mają swoje wymagania i rygory, swoje odwieczne sposoby przedstawiania świata zewnętrznego i wewnętrznego. W liryce należą do tych sposobów: uwznioślanie, idealizacja, tworzenie mitów (według wyrażenia Elzenberga: mityzacja), kondensacja i krystalizowanie przeżyć w zwarte formy, wreszcie uogólnianie

⁸ Henryk Elzenberg wygłosił swego czasu ciekawy odczyt na ten temat, w którym, uznając istnienie obu tych „płaszczyzn“, podkreślał jednak z naciskiem to, że obie oparte są na wspólnym, głębszym podłożu, są niejako tego podłoża emanacją, tym samym przenikają się wzajemnie i nie można ich mechanicznie rozdzielać. Chodziło mu o to, że z lirycznej czy, ogólniej, poetyckiej osobowości nie można wyeliminować zupełnie pierwiastka osobowości „ludzkiej“, bo obie one wypływają z wspólnego źródła. Por. także Ben W. F u s o n, *The Poet and His Mask*, Park College 1954.

⁹ *Messages*, Paris 1926, Gallimard.

i obiektywizacja; należą tu też wspomniane powyżej maski liryczne.

W stosunku do Słowackiego w szczególności konieczne jest uświadomienie sobie tych spraw i procesów, gdyż w dawniejszej krytyce polskiej „maski liryczne“ były z prokuratorską zawziętością tropione i osądzone bardzo surowo z punktu widzenia moralnego. Zarzucano mu pozę, błagę, nieszczerłość, starano się „udowodnić“, że niektóre jego powiedzenia liryczne są „nieprawdziwe“, gdyż przeczą im fakty z życia poety. Tkwiło w tym wielkie nieporozumienie, polegające właśnie na niezdawaniu sobie sprawy z istoty twórczości poetyckiej w ogóle, a osobowości lirycznej w szczególności. Chodzi o to, że jeżeli poeta w wierszu lirycznym przemawia w pierwszej osobie, to z tego wcale nie wynika, żeby się miało prawo wszystkie wyrażone w tym wierszu zdania, opisane przeżycia, zdarzenia czy fakty przypisywać jemu osobiście, a tym bardziej wymagać, żeby to wszystko miało swoje konkretne odpowiedniki w jego osobowości „prywatnej“ i w jego życiu. Gdy więc np. w *Testamencie* Słowackiego znajdujemy słowa:

...Żem dla ojczyzny sterał moje lata młode;
A póki okręt walczył — siedziałem na maszcie,
A gdy tonął — z okrętem poszedłem pod wodę...

— to nie można poety, mówiącego te słowa utożsamiać z obywatelem Juliuszem Słowackim, synem Erazma i Salomei, któremu się w młodych latach (a i później) wcale dobrze materialnie powodziło, i który w r. 1831, gdy „okręt tonął“, wyjechał bezpiecznie z kraju. Tym bardziej nie można z zestawienia słów poematu z tymi faktami wyciągać wniosku, że istnieje tu sprzeczność, a więc ze strony poety nieszczerłość i poza. Sprzeczność zniknie, gdy przyjmiemy, że w tym wypadku — jak prawie zawsze w liryce — „ja liryczne“ rozszerza się na ogół, przemawia w jego imieniu, wyraża jego uczucia i poglądy. Tak było w starożytnej Grecji, zwłaszcza w liryce chóralnej, gdzie poeta-przodownik wyrażał tradycyjne, ogólnie przyjęte poglądy, maksymy moralne itp., a gdy przemawiał w pierwszej osobie, mówił nie

w imieniu własnym, ale w imieniu bóstwa — tak bywało i później. Tutaj więc w *Testamencie Słowacki*, owładnięty silnym uczuciem patriotycznym, przemawia w imieniu swego pokolenia, w imieniu emigracji polskiej, której był częścią i której losy dzielił (w tym znaczeniu istotnie „poszedł pod wodę”). Jako poeta miał chyba do tego prawo! Bo któż inny ma dawać wyraz poetycki uczuciom ogółu, któż inny je unieśmiertelniać?

Podobnie należałoby traktować kwestię inwektyw na ojczyznę w *Grobie Agamemnona* i prawa do ich wypowiedziania.

Oczywiście, poeta liryczny nie zawsze staje na takich koturnach (i w Grecji też nie było to regułą), ale nawet wtedy, gdy przemawia formalnie wprost od siebie i o sobie, gdy charakteryzuje sam siebie, nawet i wówczas trzeba pamiętać o tym, że to mówi jego osobowość liryczna, reprezentująca nie tylko siebie, uogólniająca swoje cechy indywidualne, obiektywizująca swoje przeżycia, nadająca im ogólne znaczenie i wagę. Jeżeli więc weźmiemy takie charakterystyczne dla przedmystycznego okresu utwory Słowackiego, jak: *Chmury*, *Hymn*, *Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika...*, *Ułamki*, *Do A. M.*, *Testament mój*, *Pieśń na Nilu* — to spostrzeżemy, że ujawnia się w nich osobowość liryczna, posiadająca wiele cech, zwanych „romantycznymi”; cechom tym nadany jest niekiedy wyraz bardzo dosadny i przez to reprezentatywny. Weźmy choćby ów „wzrok ponury skrå i łzami” — „duch trumny, smutkiem dumny” — „bo ja ciemny, mgłą tajemny” — „gdzie chmur droga, z wichrem Boga, mnie tamtędy! (*Chmury*); to znowu makabryczne tęsknoty do Grobu Ramazesa (*Pieśń na Nilu*) — stylizację organicznego i nieuleczalnego smutku w *Hymnie*, „dzikiego, smutnego i szlachetnego serca” w wierszu *Do A. M.* i całego romantycznego żywota w *Testamencie* — wreszcie głębsze tony cierpienia i wozdostwa duchowego w wierszach: *Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika...* i *Ułamki*.

Wozdostwo i poczucie misji silnie też wyraża się w lirykach okresu mistycznego. Otwiera je znamienny dla tego okresu utwór, jego synteza niejako: *Tak mi, Boże, dopomóż*. Bije z tego wiersza żar neofity, który znalazł nową wiarę, nową drogę ży-

wota, na której będzie mógł wreszcie zrealizować siebie w pełni. Wiara w nową ideę jest równoznaczna z wiarą w samego siebie, uwielbienie dla niej z uwielbieniem swej duszy, nowych jej władczych i poznawczych sił, objawienia, które stało się jej udziałem i które da jej moc nad innymi duszami. Dogmatyczna strona tej wiary zaznaczona jest tu zaledwie kilkoma ogólnymi określeniami — rzecz cała ma charakter uniwersalny, a nie specjalnie związany z towiańszczyzną, choć z potrącenia Towiańskiego powstała.

Te same motywy w różnych wariacjach występują w szeregu innych liryk w kształcie mniej lub więcej „mistycznym“. Na ogół przeważa ton upojenia, zachwycenia, namaszczenia (*Panie, jeżeli zamkniesz słuch narodu...*) — poczucie potęgi ducha „ogromnego wieszca i człowieka“ (*Najpiękniejszy, najświętszy Boga tron na ziemi...*) — powołania „pasterskiego“ (*Baranki moje*) i poetyckiego: poświęcenie twórczości nowemu widokowi świata (*Śni mi się jakaś wielka i przez wieki idąca...*). Zdarza się jednak i prostszy, bardziej ludzki i ziemski wyraz misji poety w ogóle, a przynajmniej pewnego typu poetów, a zarazem konieczności i nieodmienności ich losu („Ta droga moja — żyć — cierpieć — i tworzyć. To wszystko czynię — a więcej nie mogę“ — *Los mię już żaden nie może zatrwożyć...*).

Bardzo ludzka też i bardzo znamienna jest wiązanka utworów z tego czasu, z których — wbrew „oficjalnie“ proklamowanemu optymizmowi i szczęściu — przebija smutek (*Dusza się moja zamysła głęboko... — Jest najsmutniejsza godzina na ziemi...*), rezygnacja (*Nie używałem leków ni lekarzy... , Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek...*), rozterka i rozpacz (*Przez furie jestem targan jak Orfeusz...*).

Tak przedstawia się w najogólniejszym zarysie to, co nazwa-
liśmy światem poetyckim liryk Słowackiego. Przejrzelśmy w sposób schematyczny główne elementy tematyczne, z których się ten świat składa: miłość, ojczyzna, Bóg, stosunek do ludzi, pogląd na świat, osobowość własna. Elementów tych jest stosunkowo niewiele, ale każdy z nich może być źródłem nieprzebranego bogactwa i nieskończonej różnorodności utworów.

U Słowackiego nie wszystkie są wyzyskane w swych możliwościach w takiej mierze, jakbyśmy się tego mogli spodziewać po poecie tej miary. Zwracaliśmy już uwagę na wątpliwość jego liryki erotycznej, wątpliwość w znaczeniu niewielkiej ilości i niewielkiego urozmaicenia. To samo można by rzec i o innych jego dziełach, np. o liryce refleksyjnej albo religijnej, gdzie dźwięczy tylko kilka strun z rozległej harfy uczuć religijnych. Dopiero w okresie mistycznym wzbogacają się i urozmaicają pewne tematy liryk.

To, co w tej chwili mówimy, nie jest bynajmniej żadną oceną utworów lirycznych Słowackiego, lecz tylko stwierdzeniem, a raczej potwierdzeniem skonstatowanego już na początku tych rozważań faktu. Ocenić w pełni wartość tej liryki będziemy mogli dopiero wtedy, gdy od omawiania tematów i motywów przejdziemy do sposobów poetyckiego ich wcielania.

III. STRUKTURA I KOMPOZYCJA

Terminów takich, jak kompozycja, struktura, konstrukcja zwykło się używać ubocznie, jako określeń mniej lub więcej synonimicznych. Nie jest to jednak zupełnie ściśle ze względu na to, że w dziele literackim istnieją rozmaite sposoby „komponowania“ czy „konstruowania“, których nie można podciągać pod jedną kategorię. Tak więc istnieją pewne ogólne ramy czy schematy organizacyjne, które można by porównać do fundamentów budynków lub do szkieletów żywych organizmów. Fundamenty i szkielety określają ogólny kształt budowli i istot żywych, ale niewiele mówią o ich całości, o ich wyglądzie zewnętrznym i ich organizacji wewnętrznej. Podobnych fundamentów czy szkieletów możemy się dopatrzeć w dziełach literackich. Podział na tzw. rodzaje literackie na nich się właśnie opiera. Jeżeli mówimy o epice, liryce i dramacie, to mamy na myśli ogólny kształt „fundamentalny“ pewnego typu dzieł, a nie to, w jaki sposób ten kształt jest wypełniony. Te sposoby zaś mogą być — jak wiadomo — bardzo rozmaite i one to głównie decy-

dują o charakterze dzieła. Ale w obrębie rodzajów jest miejsce na różne gatunki i typy; każdy z nich (lub ich grupy) ma swoje własne fundamenty czy „szkielety“, na których budować lub które wypełniać można w rozmaity sposób.

Ze względu więc na odrębny charakter tych dwóch zasadniczych czynników organizacyjnych wydaje się rzeczą uzasadnioną rozróżniać pomiędzy strukturą (albo konstrukcją) a kompozycją dzieła literackiego. Strukturą będziemy nazywali fundament, podstawę czy ramy ogólne utworu, kompozycją zaś te wszystkie środki i sposoby, którymi posługują się pisarze przy budowie swoich utworów. Podział utworów lirycznych na rodzaje, a więc na pewne strukturalne typy, dokonywany jest zwyczajnie na podstawie ich „treści“, czyli tematu. Mówi się więc o liryce miłosnej, refleksyjnej, religijnej, patriotycznej, społecznej itd. Klasyfikacja ta ma swoją zaletę w tym, że jest prosta i łatwa, ale z drugiej strony okazuje się niewystarczającą i wywołującą zamieszanie z następujących powodów: a) temat sam nie jest cechą, która by wyodrębniała utwór liryczny od innych rodzajów literackich, jako że nie istnieją tematy, specjalnie związane z jakimś rodzajem, a treścią liryki, tak samo jak i innych rodzajów, może być dosłownie wszystko, co istnieje w świecie materialnym i psychicznym; b) ten ogromny zakres „materiału lirycznego“ utrudnia bardzo, jeżeli nie uniemożliwia przeprowadzenie możliwie ścisłych granic pomiędzy tematami, których jest niezliczona ilość i które kombinują się z sobą w nieprzeliczonych wariacjach. Wynika stąd, że podział taki nie dociera do istoty utworów lirycznych i nie uwydatnia ich *differentiae specificaе*. Wszelka zaś klasyfikacja musi się starać o uchwycenie istoty rzeczy, poza tym musi być możliwie ogólna i szeroka (tj. nie brać za podstawę szczegółowych, wyodrębnionych cech, ale całość), tak aby mogła objąć jak największą ilość jednorodnych zjawisk.

Jako istotę utworu lirycznego, jego podstawę i zasadę strukturalną uznaliśmy powyżej liryzm; wydaje się tedy uzasadnionym, żeby tę cechę istotną i jej różne manifestacje wziąć za podstawę naszej klasyfikacji. W ten sposób pozostaniemy na gruncie utworów lirycznych i nie będziemy ich mieszały z in-

nyymi dziełami literackimi, stosując do nich kryteria specyficzne, zgodne z ich charakterem.

Otóż liryzm wiersza lirycznego może przybierać różne formy. Może to być bezpośredni wybuch lub wypowiedź (o rozmaitej sile emocjonalnej), w których dany stan duchowy wyrażony jest w stosunkowo „czystej“ formie, stosunkowo, bo nie ma żadnych absolutnie „czystych“ i jednorodnych przeżyć, a tym bardziej ich ekspresji poetyckich; najbardziej ogólne uczucia i najbardziej abstrakcyjne myśli z chwilą, gdy zostają wyrażone w słowie, tracą swój czysto duchowy charakter i stają się, częściowo przynajmniej, zjawiskami konkretnymi, podpadającymi pod świat zmysłów. Poeci jednak posiadają środki uduchowienia języka, oczyszczania go z „ziemskich obsłonek“, a więc oczyszczania i samego liryzmu. Istnieją więc poematy liryczne, których autorowie w dążeniu do zasugerowania swego „przedmiotu“, nie posługują się żadnymi zjawiskami świata zewnętrznego, nie wprowadzają żadnych postaci, wypadków, opisów, ale mówią wprost, bezpośrednio o tym, co wypełnia, w danym momencie, ich wnętrze. Słownictwo ich operuje wtedy przeważnie „abstraktami“, wyrażającymi czyste uczucia lub refleksje, a jeżeli znajdują się w nim „konkreta“, to mają one symboliczne znaczenie. Taką lirykę nazywamy „czystą“ albo bezpośrednią.

Stanowisko liryczne może jednak wyrażać się także w sposób pośredni, wyciskając swe piętno na wszelkiego rodzaju zjawiskach. Poeta liryczny więc, wprowadzając do swego utworu fragmenty „zewnętrznej rzeczywistości“, musi je w jakiś sposób opisać lub opowiedzieć o nich. W ten sposób do utworu lirycznego wnika element opisowy albo narracyjny, a więc w pewnym sensie epicki; utwór staje się kombinacją czynników lirycznych i epickich. Poeta liryczny może jednak pójść dalej i przedstawić w poemacie dialog albo szereg wypadków, tym samym wprowadzić element dramatyczny — albo użyć jako podstawy strukturalnej mowy albo apostrofy, zwróconej do kogoś: do jednostki (przyjaciela lub kochanki) do narodu lub jakiejś grupy społecznej, wreszcie do abstrakcji (młodości, przyjaźni, miłości). Wtedy do poematu wchodzi *sui generis* element retoryczny.

Rzeczą ważną i charakterystyczną jest jednak, że jakikolwiek z tych elementów wejdzie w wiersz liryczny, zostaje w nim „uliryczniony“, tym samym traci swój odrębny epicki, dramatyczny, czy retoryczny charakter. Analiza literacka napotyka czasem na spore trudności w wykryciu i określeniu tych różnych elementów, albo też na odwrót, w odnalezieniu pod ich powierzchnią zasadniczo lirycznego charakteru poematu.

Mielibyśmy więc w rezultacie dwa główne typy strukturalne liryki: bezpośrednią i pośrednią, przy czym ta ostatnia może występować w trzech formach: opisowo-narracyjnej, dramatycznej lub retorycznej. Trzeba jednak pamiętać o tym, że w liryce pośredniej rzadko kiedy znaleźć można wspomniane powyżej trzy typy w formie czystej; często natomiast się zdarza, że liryczne opowiadanie skombinowane jest z dramatyzowaniem lub retoryką, albo też na odwrót, retoryka lub element dramatyczny — z elementem opisowo-narracyjnym. Jest to znamieniem nie tylko liryki, ale i innych rodzajów literackich, że wyłamują się one spod ścisłej klasyfikacji i że nigdy tak się nie zdarza, żeby wszystkie cechy danego dzieła podpadały pod dany typ — można tu mówić tylko o większości cech lub o cechach najbardziej decydujących.

Wbrew popularnemu mniemaniu, że poeta liryczny śpiewa przede wszystkim o sobie, forma liryki pośredniej przeważa na ogół ilościowo nad formą bezpośrednią. Pozostaje to zapewne w związku z tym, że w liryce pośredniej zawarte są bogatsze możliwości wyrazu i że impulsy „świata zewnętrznego“ wywołują jednak, mimo wszystko, częstsze reakcje liryczne.

W lirykach Słowackiego też przeważa typ opisowo-narracyjny, a choć w ramach tego typu jest miejsca na wiele odmian, zasada pozostaje mniej więcej ta sama: góruje opis jakichś zjawisk, czy faktów lub opowiadanie o zdarzeniach. Może to być jeden fakt czy zjawisko, albo szereg faktów, jedno zdarzenie, albo cały ich łańcuch. Powiązanie bywa ściślejsze lub luźniejsze, czasami nawet brak logicznego czy przyczynowego związku. Element liryczny wchodzi w te kompleksy w rozmaitych postaciach: albo stanowi pewne całości same dla siebie, wsunięte luźno pomiędzy

części opisowo-opowiadawcze (przy czym miejsce tych całości również bywa rozmaite: na początku, na końcu lub w środku utworu) — albo też przenika sobą sam opis lub samo opowiadanie, czyli ujawnia się w sposobie opisywania czy opowiadania, różnym od sposobu czysto epickiego. Struktura utworu lirycznego zależy nie tylko od omówionych powyżej typów podstawowych, ale i od tego, w jakiej ilości i jakości wchodzi w utwór elementy czysto liryczne, pośrednio liryczne czy też w zasadzie „pozaliryczne“ i jaki jest ich wzajemny stosunek.

Weźmy kilka przykładów. Utwór *Wiesz, Panie, iżem zbiegał świat szeroki*... rozpoczyna się od opowiadania o poszukiwaniu prawdy, zakończony „natury poznaniem“; od zwrotki dziewiątej kreślony jest stosunek do Kościoła katolickiego i Rzymu, po czym następuje znów opowiadanie o symbolicznym młodzieńcu i dziewicy. Pomiedzy tymi trzema motywami istnieje pewien związek, gdyż w zakres „prawdy“ wchodzi sprawa Rzymu, ta ostatnia zaś łączy się z sprawą ducha, o której pouczeni są młodzi, ale związek to dość luźny, co wpływa na charakter struktury. Element emocjonalno-liryczny zawarty jest w wyznaniach początkowych o prawdzie i w następnych o Rzymie, jak również w sposobie kreślenia obu postaci; nie jest to sposób „bezinteresowny“, epicki, szczegółowy, raczej ogólnikowo-symboliczny — nie są to w ogóle postacie, lecz „mary dwie“, wprowadzone dla uwydatnienia pointy.

Grób Agamemnona rozpoczyna się (po wstępnej inwokacji) opisem „kopuły podziemnej“; nie jest to opis epicki, gdyż nie chodzi tu wcale o taką lub inną „topografię“, lecz o oddanie nastroju miejsca, związanego z nastrojem „ja“ lirycznego. Pomiedzy jednak poszczególne części tego opisu wchodzi już elementy czysto liryczne („O! cichy jestem jak wy, o Atrydzi!...“ itd. — „Tak więc — to los mój na grobowcach siadać...“ itd.). To jest część pierwsza. W drugiej wybucha niczym już nie hamowane, niczym nie przerywane ani w nic nie przybierane uniesienie liryczne, które niepodzielnie włada aż do końca wiersza. Celem poety było dać wyraz uczuciom swego pokolenia w stosunku do powstania. Jako jeden ze środków wybrał poeta kontrast po-

między bohaterstwem starożytnych Greków a słabością ówczesnych Polaków, kontrast, który przedstawił na tle grobu Agamemnona. W ten sposób budowa wiersza zyskała na jasności. Obie części stoją do siebie również w stosunku luźnym, choć niewątpliwie mniej luźnym, niż to było w poprzednio omówionym utworze. Pierwszą część *Grobu* możemy uważać za tło, na którym rozgrywa się „akcja“ części drugiej, lub za przygotowanie do niej.

Podobny charakter strukturalny posiadają *Pogrzeb kapitana Meyznera*, *Wspomnienie pani de St. Marcel...* i wiele innych drobniejszych utworów. Większą jednolitością odznacza się wiersz *Na sprowadzenie prochów Napoleona*, gdzie przeważa ton liryczno-apostroficzny, a elementy opowiadawczo-opisowe (zwrotka I, IV, częściowo V) porwane są w całość przez tamten ton główny i tracą prawie całą swoją pozorną „epickość“. Jeszcze bardziej pozornym staje się opis w takim np. *Mateczniku* (Oto Bóg, który łona tajemnic odmyka...), gdzie szereg makabrycznych, potwornych scen zdeterminowanych jest wyłącznie przez pasję liryczną i zamiar kompozycyjny przedstawienia wszystkiego w jak najokropniejszych barwach. Zresztą sama już symboliczność tych scen i języka odbiera temu obrazowi wszelki charakter epicki. Podobny element wizyjny znajdziemy w opiszach wiersza: *Śmierć, co trzynastcie lat stała koło mnie...*, *Radujcie się! Pan wielki narodów nadchodzi...* (tu naturalnie wizja o innym charakterze) itp. Mieszanie się bardzo intensywne wizji z „realistycznymi“ szczegółami jest cechą charakterystyczną kompozycji *Uspokojenia*.

Zupełnie inaczej przedstawia się sprawa w *Sowińskim w okopach Woli*. Jest to kombinacja lirycznych elementów narracyjnych z dramatycznymi. Opowiadanie jest pozornie spokojne i opanowane, i tym zbliżone do epickiego. Emocja liryczna jest świadomie ukryta, na pierwszy plan wysunięta prostota relacji, jakby chodziło o zwykłe, przeciętne zdarzenie. Prostota ta wyraża się dobitnie w umyślnie stonowanym białym wierszu, w języku jakby jakiejś starej gawędy (częste rozpoczynanie zdań od „i“ albo „a“ jak w ludowych opowieściach) — wreszcie w wspom-

nianym już dyskretnym usunięciu się „ja“ lirycznego. Powstaje tedy pytanie, dlaczego utwór ten zaliczyliśmy do lirycznych? Właśnie z powodu jego stylizacji, pod którą kryje się emocja i która jest obliczona na wywołanie estetycznego wzruszenia. Poza tym znaleźć tu możemy inne jeszcze cechy liryki: szkicowość rysów, ogólnikowość, ujęcie syntetyczne i to, co Ingarden nazywa „relatywnym aspektem świata“. Dramatyczne elementy tego utworu ujawniają się w tym, że możemy dostrzec tu pewne rudymenty trzech zasadniczych czynników strukturalnych dramatu: ekspozycji, zawiązania akcji i rozwiązania. Pierwsza zwrotka zawiadamia nas o sytuacji („w starym kościółku na Woli...“ itd.), czyli stanowi ekspozycję, druga zawiązuje akcję („Jenerał się poddać nie chce...“ itd.), następne rozwijają tę akcję w dialogu pomiędzy adiutantami Paszkiewicza a jenerałem o drewnianej nodze (który rychło przemienia się monolog) — wreszcie ostatnia zwrotka zawiera rozwiązanie — katastrofę. W rozkładzie tych elementów na pierwszy plan wybija się i najwięcej miejsca zabiera mowa jenerała (*sui generis* element retoryczny), ona też zawiera najwięcej momentów lirycznych i decyduje o charakterze ogólnym wiersza.

Jako relacja, choć w innym charakterze utrzymana niż poprzedni wiersz, zbudowany jest również *Snycerz był zatrudniony Dijany lepieniem...* Spokojne na pozór opowiadanie przerywane jest jednak często („oświetlane“ lirycznie) przez określenia, zwroty, słowa poszczególne, świadczące o utajonej dynamice lirycznej; np. charakterystyka „człeka“, co przybył do pracowni, jego przemówienie końcowe itp. Mają one na celu ostre przeciwstawienie tych dwóch ludzi, reprezentujących dwa różne światy. Ku temu przeciwstawieniu wszystko zdąża w utworze i ono też decyduje o wyborze środków kompozycyjnych.

Cechą charakterystyczną liryk Słowackiego jest, że opisy przyrody nie są nigdy ujęte w sposób względnie przynajmniej przedmiotowy, jak to często bywa u innych poetów lirycznych (por. np. Baudelaire'a *Un jour de pluie*, Heinego *Sonnenuntergang*, Oskara Wilde'a *Impression du matin*). Świat zew-

nętrzny jest tu zawsze tylko pretekstem czegoś innego, czystą fikcją lub „stanem duchowym“, jak się to popularnie określa. Oczywiście, że takie preteksty istnieją i w tamtych, pozornie „obiektywnych“ opisach, ale tutaj liryzm wyraża się w sposób jaśniejszy i wyraźniejszy za pomocą opisu samego, a nie środków „pozaopisowych“.

*

Jak już wspomnieliśmy, materiał poetycki utworu lirycznego może być strukturalnie ujęty nie tylko w sposób narracyjny lub opisowy. Drugi sposób nazwaliśmy dramatycznym. Nie jest to, oczywiście, określenie zupełnie ścisłe, gdyż o istotnym dramatyzmie trudno mówić tam, gdzie wszystkie elementy roztopiają się mniej lub więcej w liryzmie. Istnieją jednak w liryce pewne „chwyty“ strukturalne, bądź to będące podstawą dramatu, np. dialog, bądź też używane w dramatycznych częściach epiki, gdy posługuje się ona przedstawieniem zdarzeń i wypadków. Mówiąc o tym elemencie dramatycznym w liryce, trzeba zawsze pamiętać o jego specyficznym charakterze.

Wyraźnie dialogowa jest struktura *Pieśni na Nilu*. Wprowadzone są i nawet oznaczone osoby: Poeta i Arab. Jakiż charakter ma ich dialog i jakie jego znaczenie strukturalne? Nie jest to dialog dramatyczny w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale coś w rodzaju przeciwstawiania się czy zmagania pobrzmiewa w nim. Poeta chce przybić łodzią do chaty, Arab jest temu przeciwny, wreszcie przeprowadza swój zamiar i skłania poetę do przenocowania w „Ramazesie starym grobie“. Dialog ten miał zapewne uwydatnić niepokój Poety, poszukiwanie odpowiedniego otoczenia dla „strutego serca“.

Rozmowa z *piramidami* jest dialogowanym monologiem, w którym piramidy spełniają rolę drugiej osoby dialogu, a odpowiedzi ich mają za zadanie silniejsze podkreślenie pointy wiersza: „A dla ducha trumn nie mamy“. Takie fikcyjne rozmowy zdarzają się sporadycznie i w innych utworach, jak np. w *Niedawno jeszcze, kiedym spoczywał uśpiony...*, gdzie dialog

z aniołem również silniej uwydatnia zbrodnie Rzymu lub w wierszu *Narodzie mój...*, gdzie oskarżenia i obrona Polski przewijają się na zmianę, podkreślając dramatyczny charakter utworu.

Z swego rodzaju elementem dramatycznym spotykamy się już w tych lirykach, które przedstawiają jakieś zamknięte w sobie zdarzenie, rozwijają jakiś wątek (a nie tylko opisują poszczególny fakt czy zjawisko), który zawiera, choćby krótko i ogólnie zaznaczony rozwój wypadków. Takim utworem jest — jak widzieliśmy — *Sowiński w okopach Woli*. Z innych *Śmierć, co trzynastcie lat stała koło mnie...* ma charakter wizji, ale wizji skonstruowanej na sposób dramatyczny. Nie jest ten sposób tutaj może tak wyrazisty, jak w *Sowińskim*, ale bądź co bądź mamy zawiązanie („Śmierć... poszła i wbiegła do carskiej komnaty...“) i rozwój zdarzeń: Moskwa, co wychodzi „na zielone błonia“, oraz zjawienie się kolejne trzech symbolicznych jeźdźców. Rzeczą ciekawą jest, że owe „zdarzenia“ są tylko ilustracją katastrofy, tj. śmierci cara, która nastąpiła na samym początku, a ostateczne wyjaśnienie znajduje w końcowej strofie.

Uspokojenie jest również wizją przyszłości. Składa się raczej z szeregu obrazów, aniżeli z wyraźnie rozwiniętego i zakończonowego wątku. Ale te obrazy, poprzedzone opisem miejsca akcji czyli swego rodzaju ekspozycją (Stare Miasto w Warszawie), łączą się z sobą w postępujący naprzód szereg: wicher — krzyk — reakcja miasta — znowu krzyki, jako „ogłoszenie ludu“, idącego z rynku. Poza tym posiadają same w sobie dużo dynamiki dramatycznej, która jednak nie kulminuje w jakimś kończącym wszystko zdarzeniu (jak w *Sowińskim*), lecz rozplywa się w refleksjach, zamykających utwór.

Na strukturę *Kulika* składa się szereg scen, następujących kolejno po sobie (odwiedzanie poszczególnych dworów i wzywianie ich mieszkańców do powstania), ale nie związanych z sobą żadnym wątkiem fabularnym, a więc pozbawionym akcji w ścisłym tego słowa znaczeniu. Pierwiastek dramatyczny jednak istnieje, co prawda raczej w jego kinematograficznej odmianie, w samym dynamicznym motywie ruchu, w szybko zmieniają-

cych się scenach, w dialogach wreszcie, z ukrytymi lub jawnymi replikami.

Wiersz *W sztambuchu Marii Wodzińskiej* natomiast zawiera pewien wątek, rozpoczynający się w drugiej zwrotce („A po latach...“), rozwijający pewne „zdarzenia“, kończący się jednak nie rozwiązaniem ich, ale lirycznym nawrotem do zwrotki pierwszej. Bo też i wątek ten nie ma tu samodzielnego istnienia, lecz zmierza tylko do uwydatnienia melancholijnego zakończenia.

*

Element retoryczny jest z natury swej bliższy liryzmowi niż dramatyczność, dzięki temu też występuje w liryce częściej i wyraźniej. Dzieje się tak dlatego, że sztuka retoryki, mająca na celu przekonywanie, wytwarzanie nastroju i napięcia uczuciowego: litości, gniewu, oburzenia, nienawiści — używa ku temu środków podobnych, jakie znajdujemy w liryce, tj. ujmuje fakty subiektywnie („relatywny aspekt świata“), wyjaskrawia je i wyolbrzymia, nie dbając tyle o rzeczywistość i prawdę, ile o sugestywne narzucenie słuchaczom swojej wizji rzeczywistości. W przeciwieństwie do innych rodzajów prozy retoryka posługuje się też chętnie stylem podniosłym, poetyckim, czyli przekształcającym, operuje apostrofami, wykrzyknikami, nawoływaniem, wyzwaniem, porównaniami, metaforami, symbolami, w ogóle w skład jej środków wchodzi wszelkie tropy i figury, znane poezji od niepamiętnych czasów.

Już starożytne ody i hymny oraz pokrewne utwory były swego rodzaju *m o w a m i*, wygłaszanymi przy rozmaitych okazjach, poruszającymi tematy ogólne lub aktualne (aktualizując przy tym prawdy ogólne, a uogólniając fakty konkretne), zwróconymi do ogółu lub do poszczególnych osób. Ody i hymny stanowią jeden ze znanych rodzajów liryki, przy czym mogą one być skierowane także do jakiejś siły nadprzyrodzonej, albo do pojęć abstrakcyjnych, jak młodość, wielkość, miłość itp.

Wśród puścizny lirycznej Słowackiego znaleźć można szereg utworów opartych na tej zasadzie strukturalnej. Tu należą prze-

de wszystkim *Oda do Wolności*, *Hymn* i *Pieśń legionu litewskiego*. Wspólny ich rys strukturalny określony jest przez ich przeznaczenie; wszystkie zawierają wezwania do rodaków, aby przyłączyli się do powstania r. 1830. W tym celu poeta przedstawia znaczenie i wartość wolności, jej zwycięstwo w różnych krajach i stawia przed rodakami ich obowiązki narodowe. Są to niewątpliwie poetyckie mowy, które używają wielu retorycznych „chwytów“, jak wykrzyknienia i wezwania, zachęty i „zagrzewania“, („Witaj, wolności Aniele!“ — „Dalej! do steru okrętu!“ — „Podnieście wybladłe czoła!“ — „Podnieście głos, rycerze“ — „O wstyd wam! wstyd wam, Litwini!“ — „Jezus Maryja! naprzód! hop, hop, urra!“ — „Dalej na wrogi“ itp.), starają się wywołać nastrój bojowy i entuzjastyczny, roztaczają obrazy przyszłych zwycięstw, hiperbolizują i operują symbolami.

Testament mój zawiera „posłanie“ poety do narodu, w którym wyznania osobiste (życie dotychczasowe, cierpienia i prace dla ojczyzny) kombinują się z radami i wezwaniami do rodaków, z pewnego rodzaju ogólnym programem działania, który poeta zostawia im w swoim „testamencie“. Większość wiersza poświęcona jest osobowości własnej, własnym skargom i żalom, a równocześnie poczuciu „siły fatalnej“ swej poezji, ale te wyznania są zwrócone do ogółu, są rodzajem poetyckiej oracji do przyjaciół. Ze względu na ten bardziej intymny charakter poematu poeta używa innych środków niż te, które widzieliśmy w poprzednich utworach, dla przekonania słuchaczy o prawdzie swojego testamentu ideowego. Mówi do ludzi, którzy go znają i cenią, ale poprzez nich zwraca się do ogółu, zaklina żywych, aby nie tracili nadziei, a „zjadaczom chleba“ przepowiada przemianę w aniołów. Są i tu apostrofy i wezwania, ale więcej jest sugerowania wiary w siebie samego, a przez nią dopiero w prawdę swoich słów. W retoryce właściwej takie wysuwanie swojej osobowości albo nie zdarza się zupełnie, albo jest znacznie dyskretniejsze.

Strukturę zasadniczo retoryczną można też widzieć w szeregu wierszy, adresowanych bezpośrednio do poszczególnych osób, jak: *Do Ludwika Szpitznagla*, *Do Ludwiki Bobrówny*, *Do pani Joanny Bobrowej*, do Mickiewicza (*Mój Adamito — widzisz, jak*

to trudno...), do Krasieńskiego, Ludwika Norwida, *Do autora „Skarg Jeremiego“*, *Do Franciszka Szemiotha* itp. Pierwiastek oratorski występuje tu w rozmaitych postaciach i w różnym nasileniu: czasem ma charakter nauczycielskich pouczeń dla młodszego „brata“ (Norwida), albo sympatycznego współczucia dla niezupełnie wtajemniczonego w „wiedzę genezyjską“ poety (Ujejskiego) — innym razem wyraża się w wdzięczności (dla Krasieńskiego) lub w ostrym sarkazmie (w stosunku do Mickiewicza), lub wreszcie w rzewnych prośbach do dziewczynki (Bobrówny), aby mu przywiozła z kraju „od tych gwiazd światłości“ i z tamtych kwiatów woni w nabrzmiałych miłością strofach do matki.

*

Liryką czystą albo bezpośrednią nazwalibyśmy takie utwory, w których stany liryczne wyrażone są wprost, bezpośrednio, abstrakcyjnie niejako, bez posługiwania się zjawiskami świata zewnętrznego: postaciami, przyrodą, zdarzeniami itp. Wszyscy ci „nosiciele“ liryzmu są tu odrzuceni — liryka czysta obraca się zasadniczo wyłącznie w sferze życia wewnętrznego. Powtarzamy jednak, że ta „czystość jest względna, bo język, którym to życie jest wyrażone nawet gdy jest najbardziej abstrakcyjny, musi niekiedy posługiwać się elementami świata zewnętrznego, nawet gdy traktuje je jako symbole. Chodzi tedy o zasadę, o większość środków użytych w danym utworze, o „dominanty“, które mu nadają ton i charakter.

Wspomnieliśmy już przedtem, że ten rodzaj liryki jest na ogół rzadszy. Potwierdzenie tego znajdujemy w poezji Słowackiego. Ilościowo liryka czysta stoi u niego daleko poza liryką pośrednią, opisowo-epicką i inną. Wchodzi tu w grę przede wszystkim liryki o tematach erotycznych. Oba sonety *Do A. M.* zieją żalem, goryczą i oburzeniem, które wypowiadają się przeważnie bezpośrednio. W pierwszym sonecie mowa jest o „sercu“ dzikim, smutnym i szlachetnym“, skruszonym przez niewdzięczną kochankę. Kompozycja wiersza zmierza ku temu, aby cechy tego serca jak najsilniej uwydatnić (służą temu szereg epitetów uczu-

ciowych). Oczywiście, nie tylko „serce“ jest tu przenośnią, ale i „noga“, która je ma zdeptać, i „znak u lewej strony“ i „płaszcz rycerzy“. W ten sposób przedmioty materialne stają się stanami lirycznymi.

Sonet drugi kontynuuje ten sam motyw z silniejszą jeszcze „żałością“ i oburzeniem. Dominują tu takie określenia jak: ogień, żal, miłość, piekło, czoło dumne, zimne serce itp. Jedyne względne *concreta* to: kochanka i żona, bo już „białe m a r m u r o w e ciało“ zawiera pierwiastek metaforyczny.

Podobnie ma się rzecz w *Przekłęstwie* i w *Ostatnim wspomnieniu*. Pierwszy wiersz jest pod względem „czystości“ składających go elementów językowych i pod względem kompozycyjnym bardziej jednolity od drugiego. Ton nadają mu takie określenia jak: szczęście, samotność, jęk, łza, przyjaźń, cisza, samotność, żaloba, wygnanie, zła przeszłość... W ten ogólny nurt abstrakcyjno-uczuciowy wciągnięte są i inne komponenty słowne: żądło gadziny, powszedni chleb, oczy duszy, żółciowe gorycze, serca rana, widmo tajemnicze... W *Ostatnim wspomnieniu* do podobnego materiału jak powyżej (serce, rozum, śmiech, ból, spokojność, zniszczenie, strętliwość, omamienie, marzenia, ciemność, jad, szczęście, nicość, śmiech itp.) mieszają się tu i ówdzie surogaty opisów i obrazów: wianek Ofelii, zwiędła róża, tłum ludzi, bociany-wędrownicy itp.

Wśród liryk religijnych Słowackiego znajduje się również kilka w tym rodzaju. *I porzuciwszy drogę światowych omamień...* daje bezpośredni wyraz przełomu religijnego, skoncentrowany w dwu końcowych wierszach o skardze, która „była ani przeciwko ludziom, ani przeciw Bogu...“ Wiersz *Chwał Pana, duszo moja...* w sposób prosty i skromny, jak na Słowackiego, ale bezpośredni i sugestywny wyraża uwielbienie dla Stwórcy. Z utworów patriotycznych wymienić tu można: *O! nieszczęśliwa! o! uciemieżona...*, z utworów poświęconych osobowości lirycznej — *Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika...*, *Los mię już żaden nie może zatrwożyć...*, częściowo też — *Dusza się moja zamysła głęboko...* Najbardziej jednak reprezentatywnym wierszem tego typu jest z pewnością *Tak mi, Boże, dopomóż...* Tu

już niemal wszystko jest bezpośrednim wyznaniem, wezwaniem, zapowiedzią, przestrogą, wiarą, pewnością, upojeniem i uniesieniem. Nie ma nic, co by mąciło ten nastrój bezpośredniego, czystego wylewu uczuć; co by ubierało te uczucia w inne jakież kształty poza własny ich wyraz. Czasami tylko zjawiają się określenia obrazowe, które z świata zewnętrznego biorą jednak tylko znaki i nazwy, aby je przekształcić w przenośnie i symbole: snu śmiertelnego łoża, ludzi miliony, zbroja, piorun czerwony, szmer kości, który na cmentarzach słychać, trumny itd. Przeważają natomiast w utworze i ton mu nadają pojęcia oderwane (oczywiście upoetycznione) jak: idea, wiara, czyn, szczęście, spokojność, wieczny, mocny, szczęsny, stworzon, zmartwychwstanie, pokój, miłość, ofiara, zwycięstwo, pokora...

Ogólnie rzecz można o strukturze tych „czystych“ liryk, że jest ona swobodniejsza, luźniejsza, mniej krępowana (o ile nie wchodzi w grę specjalna zwrotka), aniżeli struktura wierszy innych rodzajów. Tamte muszą się liczyć z pewnymi wymaganiami opisu czy opowiadania, z pewną logiką wewnętrzną faktów czy zjawisk, ich następstwa i rozwoju, i stosownie do tego układać i budować — te puszczają zazwyczaj swobodnie wodze stanom lirycznym, troszcząc się przede wszystkim (czasem jedynie) o ich możliwie najbardziej sugestywny wyraz.

*

Dotąd omawialiśmy zagadnienia struktury, tj. pewnych ogólnych ram czy schematów, w które układany jest materiał poetycki. Teraz zajmiemy się sposobami wypełniania tych ram, czyli kompozycją utworów lirycznych. Badając kompozycję bierzemy pod uwagę układ motywów, tj. pewnych jednostek tematycznych, wypełniających utwór, ich wzajemny stosunek, ich organizowanie w całość i nadawanie im poetyckiego wyrazu za pomocą języka i wiersza. Wszystkie te zagadnienia łączą się ściśle z organizacją języka poetyckiego i budowy wiersza. Te dwa czynniki, jakkolwiek decydujące, podporządkowują się jednak ogólnemu zadaniu kompozycyjnemu, czyli tzw. zasadzie kom-

pozycyjnej. Brak skoordynowania w s z y s t k i c h czynników wywołuje zaburzenia kompozycyjne, a nawet, w ostateczności, może sprawić, że utwór nie jest istotnie i naprawdę skomponowany, lecz złożony z elementów heterogenicznych, które nie trzymają się siebie i rozchodzą się na wszystkie strony. Wówczas utwór liryczny nie stanowi skończonej i zamkniętej w sobie całości, lecz jest zbiorem luźnych wywodów lirycznych, które można by snuć w nieskończoność albo też urwać w miejscu dowolnym. Oczywiście, że i ta luźność może stanowić swego rodzaju zasadę kompozycyjną i być podniesiona do godności kanonu. Wtedy poeci świadomie (lub nieświadomie) puszczają wiersz liryczny na fale mniej lub więcej przypadkowych skojarzeń, nie troszcząc się wcale o ich skoordynowanie i poddanie jakiemuś rygorowi kompozycyjnemu.

Weźmy kilka przykładów. *Hymn* („Smutno mi, Boże“) strukturalnie należy do liryk opisowo-narracyjnych. Obrazy przyrody stanowią tło, refleksje i wspomnienia są zasadniczymi elementami jednego głównego motywu: smutku. Dominanta podana jest w pierwszych dwóch słowach pierwszego wiersza („Smutno mi, Boże!“) i powtarza się jako epifora — refren we wszystkich zwrotkach, poza tym zaś kończy cały utwór, stanowiąc dlań ramy, zwane w klasycznej poetyce epanalepsio¹⁰. Ramy te wzmocnione są jeszcze tym, że pierwszy wiersz zwrotki ostatniej jest częściowym powtórzeniem drugiego wiersza pierwszej strofy. To jest jedna więz kompozycyjna organizująca utwór w całość. W pomoc jej przychodzą inne, tzw. anafory tj. powtórzenia tych samych lub podobnych układów słownych na początku lub wewnątrz zwrotek: „Jak puste kłosa...“, „Jako na matki odejście...“, „Żem je znał...“ „Żem często dumał...“, „Żem prawie nie znał...“, „Żem był jak pielgrzym...“, „Że nie wiem...“, „Więc że mieć będę...“, „Więc że modlitwa dziecka...“. Ważniejszym jednak czynnikiem organizacyjnym jest dwudzielna budowa zwrotek: część pierwsza każdej z nich zawiera opis lub

¹⁰ Takie obramienie mamy też w *Hymnie* („Bogarodzica“), gdzie ostatnia zwrotka jest identyczna z pierwszą.

wyznanie (refleksję), część druga sformułowanie głównego motywu.

Stosunek obu tych części, a więc stosunek głównych motywów, jest stosunkiem „wynikania“ jeżeli można użyć tego logicznego terminu, mówiąc o dziele sztuki poetyckiej (uprawnia do tego w pewnym stopniu jednolita budowa zwrotek). Dwa ostatnie wiersze każdej strofki są niejako „wnioskiem“ poprzedzających je stwierdzeń. W ten sposób motyw główny występuje w utworze, złożonym z ośmiu zwrotek, w ośmiokrotnej wariacji, powtarzając się w zmienionej formie, niby w utworze muzycznym, i łącząc poszczególne zwrotki. Ramy strukturalne wypełnione są więc kompozycyjnie materiałem wyjątkowo jednolitym, a środki użyte dla budowania go i rozłożenia, wykazują przy zasadniczej analogii duże bogactwo inwencji. Całość należy do najbardziej zwartych i skoordynowanych kompozycyjnie utworów lirycznych Słowackiego.

Podobnie, choć oczywiście nie identycznie, jest w wierszu *Tak mi, Boże, dopomóż*. Zaliczyliśmy go do rodzaju liryki czystej, gdyż górują w nim bezpośrednie wyznania liryczne. I tutaj jak w poprzednim utworze dominuje jeden główny motyw: poczucie misji własnej, i tak samo jawi się w licznych wariacjach. Zwrotki nie mają budowy dwudzielnej jak w *Hymnie*, odmiany też nie są tak równomiernie rozłożone, przeciwnie, przepełniają w rozmaitych sformułowaniach (świadczących również o bogatej inwencji) większość wierszy poszczególnych zwrotek, a nie tylko przedostatnie wiersze jak w poprzednim utworze. Wystarczy tylko przyrzeć się zwrotce trzeciej i siódmej, gdzie dosłownie każdy wiersz zawiera nowe poetyckie sformułowanie wiary i misji; w innych zwrotkach dołączają się czasami do tego inne motywy, ale zasadnicza dominanta pozostaje zawsze identyczna. Stosunek wzajemny jej odmian jest stosunkiem równorzędności, rozwijania, narastania, bogacenia tego samego motywu, podobnie jak w *Hymnie*. I podobnie jak tam, stwarza to kompletną, może nawet większą jednolitość materiału kompozycyjnego i sposobu jego zorganizowania. Jednolitość ta wzmożona jest refrenem („Tak mi dopomóż, Chryste Panie Boże!“) zamykającym

zwrotki mocną klamrą przysięgi, która uwydatnia wagę stwierdzeń i zapowiedzi, a powtórzona ośmiokrotnie, wiąże utwór w skończoną całość. Do wzmocnienia tej więzi pomiędzy poszczególnymi zwrotkami przyczyniają się (poza swoimi wartościami językowo-emocjonalnymi) liczne anafory wewnętrzne: „I ze mnie piorun...“, „I z mego szczęścia...“, „I będę wieczny...“, „I będę mocny...“, „I będę szczęśny...“, „I będę stworzon...“, „Dane zwycięstwo...“, „Dano jest wskrzeszać...“, „W ich usta...“, „W ich oczy...“, „Mój krzyk...“, „Mój duch...“.

Ważny z kolei utwór *Z listu do księgarza*, zasadniczo różny w kompozycji, choć posiadający jeden rys wspólny. Składa się z różnorodnych motywów: wspomnienia niedawnej podróży, prośby do księgarza o nowości z „księgarskiego targu“ i o „poetycznej muzy gachach“, zapowiedzi wmieszania się do „antyfon“, tj. do ruchu literackiego na emigracji po rocznej przerwie, pewne przycinki i do tego ruchu, i do księgarza. Strukturalnie wiąże te wszystkie elementy forma listu, pewnego rodzaju przemówienia na odległość, która dopuszcza mówienie *de omnibus rebus*. Ważnym jednak środkiem kompozycyjnym pomocniczym w trzymaniu tych luźnych strof razem jest epifora-refren „Mój Eustachy“, przy tym pierwsze trzy strofy „podtrzymywane“ są przez anaforę „jeszcze“. Refren ten ma tu zupełnie inny charakter, niż w poprzednich dwóch utworach; jest to „wkładka“ wykrzyknikowa, zastępująca listowne zwracanie się do adresata („mój drogi“), niezwiązana treściowo z zwrotkami, do których należy.

Nawet częściowo zastosowana epifora może odegrać rolę kompozycyjną. Tak np. w wierszu *Vivat Poznańczanie!* podkreśla ona satyryczno-ironiczny charakter całości, która odznacza się większą zwartością, niż poprzedni utwór, ponieważ główny motyw (wykpienie praktyczności i ostrożności Poznańczyków) rozwijany jest kolejno przez dodawanie nowych rysów i przykładów¹¹.

¹¹ Bardzo długie refreny zastosowane są w *Pieśni legionu litewskiego* (4 wiersze) i w *Kuliku* (14 wierszy); w tym ostatnim utworze jednak ostatnia zwrotka nie posiada refrenu.

Pełna kompozycja anaforyczna występuje w lirykach Słowackiego rzadko. W utworze *Wierzę*, będącym poetycką transpozycją Składu Apostolskiego, narzuca się sama przez się tematycznie i tradycyjnie. Słowo „wierzę“ powtarza się też nie tylko na początku każdej zwrotki, lecz także wewnątrz zwrotki czwartej i na końcu utworu jako epifora ramowa. Choć jest to najprostszą z anafor, bo ograniczona do jednego słowa, spełnia jednak swoją funkcję utrzymania łączności pomiędzy poszczególnymi zwrotkami, które wynikają niejako jedna z drugiej, a tym samym wzmagają jednolitość całości.

Rozmowa z piramidami skomponowana jest na podstawie pełnej anafory („Piramidy, czy wy macie...“) skombinowanej z częściową epiforą, mającą w dwóch zwrotkach (trzeciej i piątej) nieco odmienną postać. Pięć głównych motywów utworu: miecz, „męczenniki“, łzy, naród i duch łączy jeden zasadniczy problemat przetrwania aż do chwili zmartwychwstania Polski. Nie ma tu żadnych elementów heterogenicznych, choć każdy z motywów przedstawia inny aspekt sprawy, a zwrotka czwarta stanowi jej syntezę: uśpienie całego narodu i przechowanie go na dzień chwały. Zwrotka ostatnia zawiera niespodziewaną pointę, kontrast z poprzednimi, zamykającą cały utwór w sposób definitywny.

Obok anafory ścisłej bywają też pokrewne z nią środki kompozycyjne, polegające na powtarzaniu podobnych tematycznie i językowo układów słownych na początku jednostek kompozycyjnych albo wewnątrz nich. Kompozycja wówczas pozbawiona jest „systematyczności“ ścisłego układu anaforycznego, ale podobne środki w niej zastosowane pełnią tę samą funkcję skupienia i organizowania poszczególnych elementów w całość. Oto w wierszu *Przy kościółku* pierwsze wiersze czterech zwrotek obracają się w jednym kręgu wyobrażeń: przy kościółku, przy organku, przy klasztoru, przy krzyżyku. Zarówno znaczenie tych słów, jak i zdrobniła forma determinują charakter i rodzaj utworu: atak na dewocję i filisterstwo, i nadają jednolitość jego kompozycji. Czynnikiem wiążącym stają się również ana-

fory wewnętrzne w drugim wierszu trzech pierwszych strofek: Mój aniołku, Mój B... danku, Mój kaczorku.

Podobne zjawisko zachodzi i w innych utworach. Urywek zaczynający się od słów *Jeżeli kiedy w tej mojej krainie...* (mówimy tu tylko o kompozycji pierwszych dwóch zwrotek, bo trzecia zaczyna się od innego zespołu słów i nie wiadomo w ogóle, czy należy do poprzednich) — powtarza na początku drugiej strofy te słowa w zmienionej formie („Jeśli tam będziesz, duszo mego łona...“), poza tym zaś w pierwszej strofie posiada trzykrotne powtórzenia: „Gdzie po dolinach moja Ikwa płynie, Gdzie góry moje błękitnieją mrokiem... Gdzie konwalią woniące lewady...“. Nie wiemy, w jaki sposób utwór byłby zakończony, ale już z tego, co mamy, widać, jak ten sposób kompozycyjny przyczynia się do spotęgowania zamierzonego nastroju, jak zwłaszcza działają w tym kierunku powtórzenia pierwszej strofy.

Bywają wypadki, w których powtórzenia traktowane są bardzo swobodnie, przetwarzane, podawane w odmiennych, choć zbliżonych redakcjach, „ukrywane“ przez zmianę miejsca. Ciekawie pod tym względem przedstawia się utwór *Jeżeli ci Pan nie zbuduje domu...* Zwrotka pierwsza posiada powtórzenie podwójne w wierszu pierwszym i trzecim („Jeżeli ci Pan...“, „Jeśli nie broni...“) oraz w drugim i czwartym („Próżno składają...“, „Próżno czuwają...“). Początek zwrotki drugiej powtarza drugą „anaforę“ („Na próżno...“), po czym jednak powtórzenia się urywają na przestrzeni tej i następnej zwrotki (jeżeli nie liczyć dwukrotnego „nad“ w zwrotce trzeciej). Od zwrotki czwartej zaczyna się bardzo ciekawe kombinowanie przekształconych powtórzeń; oto początek trzeciego wiersza zwrotki trzeciej: „Nad syny, które mąż i człowiek młody...“ zjawia się na początku zwrotki czwartej w tej formie: „Synowie jego powadze przystoją...“ Analogicznie pierwszy wiersz zwrotki piątej („A kiedy takich strzał mnóstwo w kołczanie...“) nawiązuje do trzeciego wiersza zwrotki poprzedniej („W kołczanie jako złote strzały stoją...“) przy czym „złote strzały“ powtarzają się znowu w czwartym wierszu tejże zwrotki. Gdyby się

taka kombinacja powtarzała stale, można by mówić o tzw. epa-nastrofie, która polega na tym, że pierwszy wiersz każdej strofy powtarza trzeci wiersz strofy poprzedniej. Tutaj jednak mamy podobną sytuację tylko w drugim jeszcze miejscu („Nad syny“ — w zwrotce trzeciej i „Synowie“ — w czwartej), a poza tym brak powtórzenia dosłownego.

Podobnie ma się rzecz w wierszu *I wstał Anhelli z grobu* — *za nim wszystkie duchy*... Mamy tu przede wszystkim częste wiązanie członów syntaktycznych i rytmicznych za pomocą „i“ oraz „a“: „I wstał...“, „I wszystkie...“, „A Sybir...“, „I chmury...“, „i grady...“, „i grzmiało...“, „I spytał...“, „A wszyscy byli...“, „i krwi naszej...“. Ma to specjalną wymowę i nadaje opowiadaniu tok uroczysty, biblijny, związany z tematem Anhellego. Poza tym czterokrotnie powtarza się słowo „wszystkie“ i „wszyscy“, przy czym poezja tego słowa w trzech wypadkach (w. 3 zwrotki pierwszej, w. 1 i 3 zwrotki ostatniej) jest na początku wiersza. Można by więc i w tym i w rozpoczynaniu trzech zwrotek od „i“ oraz „a“ dopatrzeć się pewnego „systemu“ kompozycyjnego, zresztą bardzo swobodnie i luźno przeprowadzonego.

Anafora jest jedną z form paralelizmu, polegającego na powtarzaniu identycznych lub analogicznych konstrukcji językowych. Forma ta występuje najczęściej w liryce Słowackiego i jest stosowana — jak widzieliśmy — w rozmaity, mniej lub więcej dokładny sposób. Do cytowanych powyżej przykładów można dodać szereg innych wierszy, gdzie powtórzenia anaforyczne czy wewnętrzne odgrywają mniejszą lub większą rolę bądź w kompozycji utworu, bądź w intensyfikacji motywów. Tu należą m. in.: *Rozłączenie* (wiem — wiem, nie wiesz — nie wiesz), *Stokrótki* (miło), *Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika*... (a, i), *Do A. M.* (O! tak), *Do Ludwika Bobrówny* (8 razy powtórzone „oczy“ w różnych formach!), *Gdzie światła gorą*... (dziwi, dziwią mnie), *Radujcie się! Pan wielki narodów nadchodzi*... i *Zachwycenie* (Pan), *Oda do Wolności* (słowo „wolność“).

Inne formy paralelizmu, częste u wielu poetów, występują w liryce Słowackiego rzadko. Pod kategorią paralelizmu „tema-

tycznego“ można podciągnąć omówione już *Wierzę* i *Rozmowę z piramidami*, charakter do pewnego stopnia „paralelny“ mają też *Hymn* i *Tak mi Boże, dopomóż*, zwłaszcza ten ostatni utwór ze swoją równorzędnością motywów. Jako przykład paralelizmu „psychologicznego“ można przytoczyć wiersz *Jest najsmutniejsza godzina na ziemi...*, w którym mamy zestawienie zjawisk przyrody z zjawiskami duchowymi: smutek godziny „popółnocnej“ i uczucia własne. Podobnie jest w pierwszej zwrotce *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...* śpiew kurów i czoła kwiatków w rosie oraz budzenie się i ożywanie poety. Paralelizm syntaktyczny natomiast, tj. kompozycja oparta na analogicznie zbudowanych zdaniach, występuje tylko częściowo, tj. w poszczególnych zwrotkach niektórych utworów. Tak więc w wierszu *W sztambuchu Marii Wodzińskiej* pierwsza zwrotka złożona jest z szeregu zdań podrzędnych, zaczynających się od „gdzie“, zdanie zaś główne rozpoczyna i kończy zwrotkę. Ten paralelizm nie stanowi jednak zasady kompozycyjnej całego utworu, który zbudowany jest na podstawie przeciwstawienia (kontrastu), o czym jeszcze niżej. Podobnie jest w pierwszej zwrotce wiersza *Jeżeli kiedy w tej mojej krainie...*; tu mamy szereg zdań podrzędnych, rozpoczynających się również od „gdzie“ i rozwijanych paralelnie. Druga zwrotka jednak tego nieskończonego utworu zbudowana już jest na innej zasadzie. Z analogicznym zjawiskiem mamy do czynienia w drugiej zwrotce *Mój Król, mój Pan — to nie mocarz żadny...*, która złożona jest z zdań rozpoczynających się od „Skądkolwiek“, „gdziekolwiek“ albo „czy“. Pierwsze dwie zwrotki *Dajcie mi tylko jedną ziemi milę...* mają analogiczną budowę paralelną dwudzielną, odznaczoną anaforami: „Dajcie mi“ i „A ja“, która podkreśla i wzmacnia wyraz tęsknoty do człowieka „duchem wolnego i ciałem“.

Wśród różnych rodzajów paralelizmu istnieje również tzw. paralelizm stroficzny, polegający na organizowaniu materiału kompozycyjnego w ramach zwrotek o jednolitej budowie. Z paralelizmem stroficznym spotykamy się dość często u Słowackiego, jako że używa on wielu tradycyjnych zwrotek, a więc: tercyn, sekstyn, oktaw w rozmaitych odmianach i kombinacjach,

często bardzo oryginalnych. Kompozycyjne znaczenie paralelizmu stroficznego zrozumiemy, jeżeli przypatrzymy się np. zwrotce *Dumy o Waclawie Rzewuskim*. Jest ona złożona z czterech wierszy, z których trzy pierwsze są 12-zgłoskowe, a czwarty — skrócony do 9 zgłosek; co do rymów, to rozłożone są one w ten sposób, że rymują się dwa pierwsze wiersze (aa), trzeci wiersz ma rym wewnętrzny, a czwarty rymuje się z analogicznym wierszem zwrotki następnej. Ta kunsztowna budowa, przeprowadzona na obszarze całego poematu i wytrzymana bez zmian, jest z punktu widzenia kompozycyjnego istotnym i najsilniejszym czynnikiem, wiążącym fabułę poematu, złożoną z różnych motywów, w zwartą, jednolitą całość.

Rzadziej jeszcze, niż paralelizmu, używa poeta stopniowania. Stanowi ono zasadę kompozycyjną *Ułamków*, zrealizowaną jednak dopiero w drugiej części utworu, zaczynającej się od słów: „Miałem lutnię, co siedem strun miała i widła...“, symboliczne zrywanie strun po kolei, dwóch weselnych, dwóch miłosnych i dwóch „płaczliwych“ wprowadza nastrój wzmagającego się napięcia, które znajduje rozwiązanie i zamknięcie w ostatniej tercynie. Pierwsza część wiersza jest stosunkowo długą i kompozycyjnie z resztą utworu nieskoordynowaną ekspozycją.

Częściowo stosowane stopniowanie można znaleźć w innych utworach. Tak jest np. w pierwszej części *Matecznika*, gdzie nagromadzenie okropnych rysów mieszkańców „grodu śmierci“ wykazuje pewne potęgowanie się określić: „Oczy krwią zasze, twarze zielone i sine, Dogasające oczy... Żywe, zwierzęce widma — włóczęgi — szkielety, Chodzące ludzi szczątki — ciało ruchove ćwierci...“

Obficie reprezentowana jest kompozycja dwudzielna, polegająca na przeciwstawieniu. W wspomnianym już przy innej okazji wierszu *W sztambuchu Marii Wodzińskiej* zaznaczony jest silnie kontrast pomiędzy „dawniej“ i „po latach“, „na obczyźnie“ i „w ojczyźnie“; wprowadzone są tu poza tym liczne powtórzenia anaforyczne w pierwszej części, w drugiej zaś — sentymentalny dialog dla „usmętnienia“ śmierci kochanka. Z tym samym rodzajem przeciwstawienia spotykamy się w *Stokrótkach*: również

„dawniej“ a „dzisiaj“ i również anaforyczne powtórzenia. W wierszu *Mój Adamito — widzisz, jak to trudno...* ten sam sposób („dawniej“ i „nynie“) użyty jest dla celów ironiczno-satyrycznych, a w *Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...* zastosowany do spraw narodowych. Pewnego rodzaju kontrastem operuje poeta także w *Panie, jeżeli zamkniesz słuch narodu...*, kontrastem pomiędzy człowiekiem „namaszczonym“ a tym, przed którym zamknięty jest słuch narodu. W sposób niezwykle przeciwstawienie ujęte jest w utworze *Jak dawniej — oto stoję na ruinach...* Pierwsza jego część kreśli za pomocą bardzo sugestywnych rysów spokój w przyrodzie, druga zapowiada „ostateczną na globie przemianę“ tego samego dnia. Również oryginalna jest kompozycja wiersza *Narodzie mój...*, gdzie przeciwstawiają się sobie kolejno oskarżenie i obrona narodu.

Przeciwieństwem kontrastu jest analogia. Słowacki używa jej często jako pomocniczego środka kompozycyjnego. Tak jest np. w młodzieńczym *Sonecie*: zestawienie kwiatu, „co się otwiera pośród nocy cienia“ z sercem, co „w nocy tylko oddycha, w nocy we łzach tonie“. Na analogii oparte są z natury rzeczy liryki, operujące anaforami, epiforami, refrenami, zwłaszcza jeżeli rozwijają motyw główny w różnych odmianach, jak to się dzieje np. w *Smutno mi, Boże* lub w *Tak mi, Boże, dopomóż*. Częściowe użycie analogii znaleźć można w szeregu innych liryk.

W ten sposób przeszliśmy najważniejsze rodzaje schematów kompozycyjnych, jakie można znaleźć w lirykach Słowackiego. Obejmują one — jak widzieliśmy — tylko część utworów i to nie zawsze przylegają do nich zupełnie dokładnie. Ale taki jest już los wszelkich klasyfikacji i schematów w dziedzinie poezji. Są one tylko środkiem pomocniczym, orientacyjnym i rzadko kiedy mogą odpowiadać ściśle, „bez reszty“ rzeczywistości poetyckiej. Pominąwszy już to, że poeta często w jednym utworze stosuje rozmaite środki kompozycyjne, należące do rozmaitych „klas“, i to czasami równorzędnie, nie możemy zapominać o tym, że każdy utwór stanowi całość sam dla siebie i operuje sobie tylko właściwymi środkami, które są jedyne i niepowtarzalne, odrębne, choćby wykazywały pewne analogie z innymi. Poza

tym — i to jest najważniejsze — w skład kompozycji utworu poetyckiego wchodzi nie tylko układ i stosunek wzajemny motywów, ale także język, który je wyraża i wiersz, który im nadaje formę rytmiczną i stroficzną. Niemożliwe więc jest uchwycenie istoty kompozycji bez zbadania tych dwóch podstawowych elementów.

IV. JĘZYK

Język liryk Słowackiego przeszedł w ciągu przeszło dwudziestu lat dużą ewolucję w związku z rozwojem całej twórczości poety. Wobec faktu, że jego produkcja młodzieńcza (w zakresie liryk, mniej więcej, do r. 1853) jest według trafnego określenia Bronisława Chlebowskiego — „antologią“ współczesnych motywów i „piękności“ romantycznych zarówno poetów polskich, jak i obcych (głównie Byrona) — język ich wykazuje w znacznie-szym nawet stopniu niż motywy (które są niekiedy interpretowane samodzielnie) zależność od konwencji literackich. Najwcześniejsze wiersze (*Sonet, Do Ludwika Szpitznagla, Sonety*) pełne są tych konwencji, a nawet banałów stylowych, zaprawionych jeszcze niekiedy klasycystycznym sentymentalizmem. Mamy tam więc: snów i marzeń kraje, miłe wonie, wiatru tchnienie, skrzydła myśli, lica słońca, cierpień wątek, wieczności łono, nim zefir zawionie, trucizny napoje, rozkoszy czara — nawet: łyzy gorzkie i anielską dziewicę, i szczęścia błyskawicę. Wiersz *Matka do syna* osiąga pod tym względem chyba szczyt konwencjonalności: trudna życia droga, łono kochanej rodziny, zabawy niewinne, górne przybytki (niebo), smutek rozłączenia itp. Ale i w tej najwcześniejszej epoce znaleźć można utwór (*Piosnka dziewczyny kozackiej*), który nastrojem i językiem utrafia w klasyczny ton sentymentalno-ludowy. W poezjach „rewolucyjnych“, pisanych w czasie powstania listopadowego, panuje wszechwładnie retoryka w guście klasycystycznym. Pełno tu personifikacji, alegorii, peryfraz, metonimii, wykrzyknień, apostrof i innych środków, używanych gęsto w tradycyjnych odach: wolności Anioł, Duch niewoli, na Albionu ostrowie, hiszpańskie

wiosło, zimne granity Newy, Gedymina gród, orzeł dwugłowy, Bogarodzico! Do broni! Dalej! Stójcie tu! Naprzód! Zemsta na wrogi! itp.

Cechą charakterystyczną zarówno tych, jak i poprzednio wspomnianych utworów — to używanie słów, zwrotów, określeń, figur poetyckich w stanie niejako gotowym, „surowym“, tj. takim, jaki istnieje w języku literackim (w mowie warstw wykształconych) i w języku poezji wszelkich epok bez przydawania im swego własnego, indywidualnego zabarwienia, nie mówiąc już o nadawaniu im nowego znaczenia i wagi przez umiejscowienie, łączenie z innymi słowami i zwrotami, kombinację brzmień, przez rytm wreszcie i rym. Do takiego opanowania języka poetyckiego i takiego operowania nim dojdzie Słowacki później i stanie się mistrzem w tej dziedzinie. Na razie znajduje się jeszcze we władzy konwencji i schematów, bądź słyszanych, bądź wyczytanych, ćwiczy się w nich, stara się stosować je na rozmaite sposoby, czasem nawet udatnie, ale bez oryginalności. Stąd styl tych utworów jest na ogół nie tyle twórczy, ile odtwórczy, odtwarzający „chwyty“ znane na długo przedtem i powtarzane po nieskończoną ilość razy.

Jest jednak jeden utwór, pochodzący z tej epoki, który trzeba częściowo przynajmniej wyłączyć z tej ogólnej charakterystyki. To *Duma o Wacławie Rzewuskim*. Zwróciliśmy już uwagę na jego cechy strukturalne i kompozycyjne. Wśród tych ostatnich niemałą rolę odgrywa język *Dumy*, w którym — jak i w postaci bohatera — łączą się elementy egzotyczne, ukraińskie i polskie. Mamy więc i modlitwę Araba i gmachy Khaaba, i step Gazy, proroka, grobowce, Beduinów i Solimę, harem kruzganki i arabską dziewczycę, stepowe szlaki, buńczuczne kozaki — obok krajobrazu ukraińsko-polskiego, odmalowanego w zwrotce, która jest niewątpliwie najwyższym osiągnięciem artystycznym poety w tej epoce:

I nocą obaczył kraj miły, rodzony,
Gdy księżyc się wznosił na stepach czerwony.
W noc nawet i ślepy poznałby te stepy
Po kwiatów rodzinnych zapachu.

Tu mamy jasny przykład „twórczości językowej“. W słownictwie nie ma nic nadzwyczajnego; słowa są proste, zwyczajne, prawie używane w mowie potocznej. A jednak nie jest to bynajmniej mowa zwyczajna, ani też konwencjonalnie „poetycka“. Oczywiście, przemiana tych prostych słów w wysokiego gatunku poezję odbywa się przede wszystkim mocą tego dosłownie cudownego środka, jakim jest rytm i rym. Ale i językowe przemiany działają tu w równej mierze. Oto do słów „kraj miły“ dodane jest słowo „rodzony“, używane zwyczajnie w innym związku na określenie stosunków pokrewieństwa. Utartym określeniem jest „kraj rodzinny“; zwrot „kraj rodzony“ oznacza coś więcej niż „rodzinny“, posiada większy „ładunek emocjonalny“, nasuwa skojarzenia bliższego stosunku i większego przywiązania, jak rodzony brat lub rodzona matka (por. „ojczyzny łono“ Mickiewicza). Przywiązanie to wyrażone jest w równie sugestywny a dyskretny sposób w drugim dwuwierszu zwrotki, gdzie mowa o zapachu kwiatów rodzinnych tak zrośniętym z duszą człowieka, i wrytym w niej obrazem ojczyzny, że sam ten zapach wystarczy do jej rozpoznania... Zastąpienie bezpośrednich wyznań patriotycznych tym obrazem jest dowodem wysokiej sztuki poetyckiej.

Możemy tu znaleźć i inne oryginalne ujęcia, np. „Miał drogę gwiazdami znaczoną po stepie I życie niósł własne w skrzydlatym oszczepie“ — albo: „Emira kozaki gdy błądzą przez wrzosa, Umieją pieśń dziką rozłamać na głosy“ — w całości zaś dominuje jednolicie utrzymany ton romantycznej dumy — ballady.

Nie można tego powiedzieć o wierszu: *Paryż*, choć i on posiada ustępy (np. początkowy obraz miasta), wznoszące go ponad inne iuvenilia. Całość jednak jest nieskoordynowaną kombinacją stylu retoryczno-klasycznego, biblijnego i romantycznego.

Okres 1835—1842 zaznacza się takimi osiągnięciami artystycznymi jak *Rozłączenie*, *Hymn* (Smutno mi, Boże), *Pogrzeb kapitana Meyznera*, częściowo *Grób Agamemnona*. W pierwszych trzech utworach zwłaszcza sztuka poetycka Słowackiego tego okresu osiąga maximum wyrazu w języku, który staje się coraz bardziej twórczym i własnym, choć wiele jeszcze w nim jest

(i na zawsze pozostanie) elementów konwencjonalno-romantycznych, widocznych w innych współczesnych utworach. Główną cechą tego języka jest, żeby tak się wyrazić, „odkonkretnianie“ zawartości znaczeniowej wyrazów, pozbawianie ich tkwiących w nich *implicite* elementów konkretnych, „materialnych“. Jest to naturalnie, mniej lub więcej, cechą każdej liryki, ale u Słowackiego istnieje w stopniu wyższym niż u innych poetów. Proces ten dokonywa się przez przenoszenie materiału językowego na inną niejako „płaszczyznę“, która jest płaszczyzną romantyczną. Materiał językowy ograniczony jest więc do tej sfery psychicznej, w której żyje jaźń romantyczna. Z całego zasobu słownictwa, którym może rozporządzać poezja, wybierane jest specjalnie to, co może być „uduchowione“, usmętnione, usymbolizowane, podane w skomplikowanej metaforze, metonimii, peryfrazie i wszelkich innych znanych figurach. Wszystkie są używane, ale żadna specjalnie nie dominuje. Nie można więc powiedzieć o stylu Słowackiego, że jest np. metaforyczny lub metonimiczny itp., nawet w obrębie poszczególnych utworów. Jest natomiast nastawiony na melancholizowanie, hiperbolizację, zagęszczanie i intensyfikację analogicznych motywów i środków, na nowotwory i niezwykłości, czasem jak wiadomo z innych dzieł — bardzo śmiałe, a nawet graniczące o krok z ryzykiem, isticie wirtuozowskie. Będziemy więc mieli w tej epoce: białego gołębia smutku i bólu falę, i gwiazdę, co „łzą różową leje i skrą siną błyska“, takie zwroty jak: osrebrzać (krajobrazy) księżycem i promieniem świtem, włosem deszczu skałom wieńczyć głowę i widzieć te skały „w księżycu odkreślone kirem“, wreszcie „smutne słowiki, co się wabią płaczem“. Wszystkie te określenia wzięte są z *Rozłączenia*. Sprawiają one, oczywiście w połączeniu z innymi środkami (jak np. kapitalny obraz jeziora jako nieba zwałonego i położonego pod oknami, potem podzielonego z niebem na połowę „w dzień zasłoną gór jasnych, w nocy skał szafirem“), że cały utwór owiany jest melancholią rozstania, ale rozstania nie mającego charakteru rozpaczliwego, przeciwnie raczej, pełnego jakiegoś czaru i uroku, miłych, kojących wspomnień i kojącego oddziaływania przyrody.

Widzieliśmy kunsztowną i sugestywną kompozycję *Hymnu*. Jego „kompozycja językowa“ stanowi naturalnie integralną część tej wyjątkowo zharmonizowanej całości, co więcej, on ją głównie tworzy. Bo czymżeż jest ośmiokrotna wariacja głównego motywu, jeżeli nie użyciem w ośmiu zwrotkach pokrewnego a zarazem różnego słownictwa? Słownictwo to posiada wszystkie wymienione wyżej cechy zasadnicze języka poety w tej epoce: w przeciwieństwie do Mickiewicza, który operuje materiałem językowym prostym i zwyczajnym, ale umie zeń wydobyć nowe wartości brzmienia i znaczenia, u Słowackiego sam ten materiał jest wyszukany, daleki od prostoty, uniezwykłany w dodatku przez sąsiedztwo innych analogicznych słów, przez pozycję w zdaniu czy w figurze poetyckiej, przez semantyczne i składniowe eksperymenty. Jest u Słowackiego, również w stopniu wyższym niż u innych poetów (może tylko z wyjątkiem Norwida), rozmówienie w słowie jako takim, w jego brzmieniu i kształcie, w jego wartości artystycznej, także samej w sobie, bez względu na jego elementy znaczeniowe i komunikatywne. Słowo jako „absolut“, jako siła metafizyczna, jako twórca nowych światów — tak można by z grubsza określić stanowisko Słowackiego, które zbliża go do późniejszych symbolistów i sprawiło, że stał się mistrzem i bożyszczem poetów naszych w okresie Młodej Polski. W *Hymnie* znaleźć można sporo przykładów tego rodzaju środków ekspresyjnych: gwiazda ognista (określenie słońca, które trudno sobie wyobrazić w języku Mickiewicza) stoję rozkoszy próżen i dosytu, cisza błękitu (twarz), lotne bociany, polski ugór, białe kości, w straż nie oddane kolumnowym czołom, nim się przed moją nicością ukorzę... Te i tym podobne obrazy nadają całości charakter czegoś bardzo subtelnego, wyrafinowanego, a jednocześnie zwiewnego, eterycznego, „nastrojowego“, pozbawionego silniej zaznaczonych konturów, rozplywającego się w uczuciu „najbardziej niewypowiedzianym“ — jak je nazwał Żeromski — smutku.

W *Pogrzebie kapitana Meyznera*, tym przejmującym obrazie niedoli emigranckiej, ból, oburzenie i gorycz przeważnie nie wybuchają bezpośrednio, lecz wyrażają się w szeregu scen, obrazów i sformułowań, nabrzmiałych tymi uczuciami. Wspólny grób dla

biednych nazwany jest „żebrackim dołem“, noc listopadowa „nocą błękitów, gdy Polska cała w twardej zbroi szczęła“ („a trumna w chwili zmartwychwstałej pękła“), kobiety z trupiarni — to „wiedmy, które trupów strzegą“, trupiarnia sama — to „dom miłosierny“, zmarły — to ten, „który wczora się po świecie kołatał“, prześcieradło, pokrywające jego zwłoki jest płachtą „nożem pośmiertnych rzeźników czerwoną“, a krzyż na grobie ma „gadać“ o tym, czym był człowiek leżący w mogile. Końcowe apostrofy do Boga harmonizują pod względem układów słownych z ogólnym patosem wiersza, choć wyraz ich jest bardziej bezpośredni:

Ale Ty, Boże! który z wysokości
Strzały twe rzucasz na kraju obrońce,

Zapał przynajmniej na śmierć naszą — słońce!
Niechaj dzień wyjdzie z jasnej niebios bramy,
Niechaj nas przecie widzą — gdy konamy!

Grób Agamemnona jest pod wielu względami typowy dla stylu Słowackiego tego okresu. Jego „fantastycznie lutnia nastrojona, wtórując myśli posępnej i ciemnej“ tworzy w pierwszej części poematu krajobraz-scenerię, pozbawioną wszelkich akcesoriów konkretnych a przesiąkniętą stanem duchowym jaźni lirycznej i symbolami świata antycznego. „Serce zasnęło, lecz śni“, wiatr przychodzi po szczelinach wzdychać i „kłóci się“ „z pracowaną Arachną“ i „rwie jej przędziwo“, wiatr obiega „górze ruin siwą“, dąbek wyrasta „w trójkącie z kamieni“, „ani w gałązkach jęknęło widziadło“, promień słońca jest struną „z harfy Homera“, „ale w moim ręku ta struna drgnęła i pękła bez jęku“. Istotnie, fantastyczna to lutnia, która tworzy podobne obrazy „błahe, wiotkie i kruche“ jak smutki poety i napełnia świat otaczający ich uosobieniami. Część druga wiersza, historiozoficznie-inwektywne, jest językowo jedną wielką fantasmagorią symboliczną, bez której jej ideologia stałaby się bardzo prostym komunalem. Koncepcja Termopil i Cheronei, czerepa i duszy anielskiej, Dejaniry płachty ohydnej, pawia narodów i papugi, Prometeusza, któremu sęp wy-

jada „mózgi“ — wszystkie te motywy splatają się w wybuchach „gniewu lirycznego“, który szuka wyrazu w środkach językowych dalekich od słownictwa zwykłego. Intensyfikacja i hiperbolizacja triumfuje w kontrastach pomiędzy starożytną Grecją a współczesną Polską, w obrazie nagiego trupa Leonidasa, „bez czerwonego kontusza“, Polski, której dusza anielska jest więziona w czerpie rubasznym i której „cielsko“ rąbie kat, w postulatach „nagości, bezwstydu, bezczelności“ (co tak oburzało starszych historyków literatury, widzących w tym niesłychane szkalowanie matki-ojczyzny), — obrazie przyszłej Polski „z jednej bryły“, w „czarnych szatanach“, co jej „rękę przekleństw wyciągniętą“ „w proch rozchwyć“ itp.

W obrębie tego ogólnego stylu „romantycznego“, którego omówione powyżej utwory są wybitnym wyrazem, jest — oczywiście — miejsce na całe bogactwo odmian i odcieni. Oto np. *W sztambuchu M. Wodzińskiej* i w *Stokrótkach* zjawia się sielankowy styl poematu *W Szwajcarii*, gdzie styl ten został odmłodzony, ożywiony nowym duchem i zmodernizowany. Mamy więc „śnieżnych gór korony“, mamy „białe szalety wiązane cypresem“ i „Bożym strzeżone napisem“, i „trzęd zbłąkanych dzwony“ smutnie bijące. W drugiej części wiersza mamy do czynienia z procesem psychicznym, zwanym przez Niemców *Zärtlichkeitserpressung*, tj. wymuszaniem tkliwości i współczucia przez pozę, w danym wypadku przez imaginacyjną śmierć. Językowy odpowiednik tego procesu znajduje hypersentymentalny wyraz w trzech ostatnich wierszach:

— Słowików gromada

Spiewa na srebrnej brzozie cmentarza tak smutnie,
Ze brzoza płacze.

Język *Stokrótek* składa się przeważnie z elementów bardziej tradycyjnie sentymentalnych (z romantycznym zabarwieniem, oczywiście) niż to było w poprzednim wierszu i jego prototypie, *W Szwajcarii*. Są tu i „listki“ i „kwiatki“, i „siostra stokrótek“, i „różowa sprzeczka“, i wszystkie smutki, zbiegające się do białej stokrótki, i — naturalnie — błędzenie po skałach w samotności i beznadziei.

Podobne tony, zdawałoby się zamilkłte już w poezji po skończeniu się epoki klasycystycznej, pobrzmiewają jeszcze w takich utworach jak *W imionniku pani B. R.* (płaczący cyprys, jęczący kamień, „listek okwieconej róży“, „brylantowy wrątek wielkiej kaskady imion i pamiątek“), *Do pani Joanny Bobrowej* (cała „kaskadowość“ tego wiersza) i innych.

Hyperromantyczna osobowość liryczna poety wyraża się w tej epoce w języku mocno zależnym od konwencji literackich, zwanych romantycznymi. W wierszu np. *Chmury* całe niemal słownictwo zaczerpnięte jest z tego repertuaru, jaki znamy z innych poetów romantycznych, obcych i swoich, a trudno się doszukać nowego tonu. Zaraz pierwsza zwrotka wprowadza nas w świat wzroku ponurego „skrą i łzami“ i w samotność „pod czarnymi chmur wiankami“; w drugiej — dołącza się do tego „duch trumny“, „smutkiem dumny“, który trzyma skronie „w koronie chmur i gromów“. Dalsze zwrotki dodają do tego portretu rysy tego samego gatunku; „bo ja ciemny, mgłą tajemny“, „lece! błyskam! skrami ciskam, jutro zmarły“ itd. To wszystko brzmi jak wyznanie typowego bohatera Byronowego i wyrażone jest dostosowanym do tego językiem. Bardzo podobnie jest w *Pieśni na Nilu*, żeby — niezależnie od całego tonu tego utworu — wspomnieć tylko takie zwroty jak: „czy kto moje serce struł, że śpi teraz jak łabędzie“, „będę jęczeć, będę wyć, Serce kasać nadaremno, A gołębie spać nade mną“. Innych przykładów, choć może nie tak jaskrawych, znaleźć można sporo w utworach napisanych w tym czasie. Szablonowo nieco brzmią w *Przekleństwie* i „żądło gadziny“, i „samotności okryty żalobą“, i „że kiedyś duszy oczyma zobaczę“, i „żółciowe gorycze“; w *Ostatnim wspomnieniu* zaś: „marzeń lazur“, „zwiądła róża... twoją skropioną łezką“, „przeklinam ciebie bladeścią czoła“, „łzawe oczu błękity“; także w *Testamencie* znajdujemy echa tej manieri stylowej „smętnej“, „błyskawicowej“, „aloesowej“, „dumnej“, „nieplakanej“.

Oczywista rzecz, że Słowacki jest już w tej epoce zbyt wielkim poetą, aby używał „klisz“ stylowych, nie zabarwiając ich choćby lekko własnym, indywidualnym kolorem. Czasem nie używa ich

zupełnie, jak to widzieliśmy w najwybitniejszych, poprzednio omówionych utworach, czasem ulega im bardziej, czasem mniej, łączy je z oryginalnymi ujęciami, nawet w jednym i tym samym utworze (np. *Ostatnie wspomnienie* lub *Do A. M.*), władza jednak konwencji i nad nim ciąży, zwłaszcza że tak bardzo odpowiada jego własnemu widokowi świata, ludzi i siebie samego.

Utwór, który rozpoczyna nową epokę twórczości Słowackiego, *Tak mi, Boże, dopomóż*, tak znamienity z innych względów, jest również charakterystyczny pod względem językowo-stylowym. Oto szata jego językowa jest w stosunku do tego, co było dawniej (a właściwie jeszcze bardzo niedawno) zadziwiająco prosta i skromna, nie tylko pozbawiona ekstrawagancji romantycznych, ale nawet większości zdobyczy własnych poety w zakresie słownictwa poetyckiego. Nie znaczy to wcale, aby artyzm tego wiersza stał niżej, jest on tylko inny, innymi środkami wyrażony. Sama przewaga „abstraktów“ nie odgrywa tu roli decydującej (bo mieliśmy przykłady liryki „czystej“, a bynajmniej nie „prostej“), lecz raczej ich rodzaj i charakter. A te są stosunkowo proste i zwyczajne na gruncie Słowackiego: idea wiary, gotowa do czynu i święta, ludzi miliony, spokojność, wieczny, mocny, szczęsny, stworzon, zmartwychwstanie, droga ducha przestroga, pokój, miłość, ofiara, zwycięstwo, pokora... Nie tylko te słowa oderwane, ale — co ważniejsza — ich znaczenie, związek z innymi słowami, umiejscowienie w zespołach nie ma w sobie nic z wyszukania, tym bardziej — wyrafinowania. Są one jednoznaczne, tj. rozumiane być mogą w swoim elementarnym, ogólnym znaczeniu, nie ma w nich językowo nic specjalnie „mistycznego“ czy tajemniczego, czego by nie można odnieść do każdej duszy, nawróconej na nową wiarę i świadomej swej nowej misji. Ta szata językowa nadaje utworowi charakter uniwersalny, ogólnoludzki, a nie specjalnie „towianistyczny“ i świadczy o tym, że wielki poeta liryczny w najbardziej nawet „osobistych“ i intymnych wynurzeniach obiektywizuje i uniwersalizuje swoje przeżycia.

Oczywiście, można by wskazać takie zwroty jak „snu śmiertelnego porzuciłem łożę“ — „i ze mnie piorun mieć będą czer-

wony“, „szmer kości, który na smentarzach słychać“, „umarłych zgraja“, „abym wstał silnym Boga robotnikiem“, które zaczerpnięte są z innej sfery (rzeczywistości konkretnej) i przetworzone w symbole. Ale jest rzeczą jasną, że na doborze nawet tych określeń nie odbija się w sposób wydatny tak charakterystyczna dla poetów rozwichrzona, „rozokolona na niebie szeroko“, „ekscentryczna“ (według definicji Krasińskiego) wyobraźnia, która rozmiłowana jest w swoim władztwie nad słowem i nad jego bogatymi możliwościami.

W puściźnie poetyckiej Słowackiego tej epoki jest jeden utwór wysokiej miary, który przewyższa nawet powyższe ślubowanie prostotą ujęcia. Jest to *Sowiński w okopach Woli*. Prostota to jednak innego rodzaju, można by rzec — „pośrednia“, zamierzona, stylizowana. Wyraz językowy i rytmiczny jest znakomicie dostosowany do charakteru tej ballady czy dumy o niezłomnym rycerzu powstania listopadowego. Cały materiał słowny zredukowany jest do zwyczajnych, najbardziej zrozumiałych jednoznacznych wyrazów, określeń i zwrotów. Trudno tu znaleźć jakkolwiek, choćby skromną, „ozdobę“ stylową; największą ozdobę stanowi powaga, spokój, surowość i ta przedziwna oczywistość wszystkiego, co mówi stary generał i co się dzieje wokół niego. Bezwiedne i bezświadome, a więc tym bardziej imponujące bohaterstwo podane tu zostało w takiej formie językowej, że wszystko wydaje się naturalne, zwyczajne, niejako samo przez się zrozumiałe i najprawdziwsze:

„Nie kłękajcie wy przede mną,
Bo nie jestem żaden święty.
Ale Polak jestem prawy,
Broniący mego żywota;
Nie jestem żaden męczennik,
Ale się od śmierci bronię
I kogo mogę zabiję,
I krew dam — a nie dam szpady...”

Stworzenie tej atmosfery prawdy, oczywistości i wzniosłości za pomocą najprostszych środków językowych jest dowodem wysokiej sztuki poetyckiej. Wiersz też jest skromny, w zasadzie

biały, przetykany tylko niekiedy dalekimi rymami lub asonan-
sami. Jedyne „chwyt“, który może wydawać się niezwykły, tj.
powtarzanie dwóch motywów: szpady i drewnianej nogi, rów-
nież zharmonizowany jest z tonem całości, tonem narracji na
współ ludowej, gdzie podkreśla się (przez powtórzenie) cechy fi-
zyczno-duchowe bohatera, tutaj więc drewnianą nogę, znak
dawnych bojów i poświęceń, i szpadę — symbol honoru żołnier-
skiego.

Sowiński nie jest jednak utworem charakterystycznym dla tej
epoki twórczości poety. Nie są też znamienne dla niej takie wier-
sze jak *W pamiętniku Zofii Bobrowny* lub *Do matki* („Zadrzy
ci nieraz serce...“), choć należą do najwybitniejszych liryków
Słowackiego. Są jednak dowodem, że poeta pomimo „transfigu-
racji“ pozostał przede wszystkim poetą i nie wyrzekł się dawnej
sztuki poetyckiej i jej znamienych środków. Niektóre zwroty
wiersza *Do matki* brzmią jak frazy *Testamentu*, uszlachetnione
co prawda i wymowniejsze znaczeniowo; por. np. „Kląć bę-
dziesz, że tak twarda była na mnie zbroja“ i „Znać, że srogą
spełniłem, twardą bożą służbę“, albo „Że syn twój na sztanda-
rach jak pies się położył“, co nie ma wprawdzie odpowiednika
słownego w *Testamencie*, ale jest niewątpliwie w stylu ogólnym
tego wiersza. Dwuwiersz zaś taki:

Lecz woli k o n a j ą c — nie iść na obrozę,
Lecz woli zamiast hańby — choć c z a r ę rozpaczy!

również bardziej przystają do czasów sprzed r. 1842 niż do epoki
mystycznej, która programowo przynajmniej, jeżeli nie w rze-
czywistości, była epoką nie konania, ale nowego życia i nie
czarę rozpaczy niosła, lecz nadziemskich uniesień¹².

¹² Bardziej rozpaczliwe tony brzmią w takich utworach jak: *Nie uży-
wałem leków ni lekarzy...*, *Daję wam tę ostatnią koronę pamiętek...*
Przez furie jestem targan jak Orfeusz..., *Dajcie mi tylko jedną ziemi
milę...*, *Związano wieniec z rzeczy przeklętych...* Psychologowie literac-
cy, którzy tyle pisali i piszą o gruntownej, przełomowej zmianie w psy-
chice Słowackiego w tym okresie, zmianie, która uczyniła z niego czło-

W wierszu albumowym do Zofii Bobrówny ojczyzna jawi się również w swoim niejako „przedmistycznym“ kształcie, uosobiona w „kwiatkach“ i „gwiazdkach“, w ich woni i światłości, w srebrnych falach Ikwy. W słownictwie nie ma nic takiego, co by wskazywało na jakieś „głębsze znaczenie“, co by wyrывało słowa z ich zwyczajnego sensu i otoczenia, i przenosiło w „zaświaty“. Utwór cały, jak i poprzednie, mógł powstać przed transfiguracją i stylistycznie do tego okresu należy.

Nie tak jest, a przynajmniej niezupełnie tak, z innymi lirykami epoki mistycznej. Niezupełnie tak, gdyż zasadnicze cechy języka Słowackiego, które scharakteryzowaliśmy ogólnie omawiając okres jego dojrzałości artystycznej, pozostają i tutaj. Przełom duchowy nie odbił się na stylu tak silnie, jak na ideologii, w każdym razie nie na stylu liryk, z czego można by wyciągnąć wniosek, że „jaźń liryczna“ poety okazała się bardziej konserwatywna w reagowaniu na „przełom“. — Bądź co bądź jednak zmiany są i idą one w dwóch kierunkach. Po pierwsze zjawia się w języku nie istniejące dawniej słownictwo „genezyjskie“, które mniej lub więcej ściślej łączy się z nową doktryną poety. Czasami są to tylko ogólne określenia, jak duch, ofiara, światłość Boża, formy stare, czasami jednak ich zawartość znaczeniowa nabiera nowego odcienia: glob, girlanda globów, ostateczna na globie przemiana, słoneczność, forma człowieka, miasto święte, miasto złote, ducha tajemnic wrota, strona prawdziwa stworzeń kobierca — albo koncepcja metempsychozy w wierszu: *Dusza się moja zamysła głęboko...* Trzeba jednak podkreślić, że te elementy ideologiczne w języku rzadko kiedy wpływają na zaciemnienie znaczenia, na zatarcie konturów koncepcji ogólnych. Rzadko też się zdarza, że wizję poetycką zastępuje „wykład nauki“. Jako przykład służyć może: *Do Ludwika Norwida w braterstwie idei świętej*.

wieka w niczym niepodobnego do dawnej swej osobowości, widocznie nie wzięli pod dokładniejszą rozwagę tych i wielu innych analogicznych wypowiedzi poety, świadczących, że stan rzeczy po transfiguracji nie był taki prosty, jak się może wydawać.

Druga nowość polega na intensyfikacji niektórych cech stylowych, które zaobserwowaliśmy w poprzedniej epoce. Wzmaga się to, co nazwaliśmy „odkonkretnianiem“, dematerializacją czy uduchowieniem zawartości znaczeniowej słów, co zwyczajnie dzieje się przez wyrywanie ich z zwyczajnego otoczenia i przenoszenia na inną płaszczyznę. Dawniej była to płaszczyzna wybitnie i specyficycznie romantycznej psychiki, żyjącej w swoim własnym świecie wyobrażeń językowych. Jak jest obecnie? Trudno byłoby twierdzić, że świat mistyki Słowackiego nie ma cech fantastyki romantycznej, tym samym nie widzieć w języku, w jakim ten świat jest wyrażony, podobnych znamion. Jest ich i musi być sporo, i w tym znowu dowód, że organizacja artystyczna poety zachowała i w tym okresie wiele z swoich dawnych cech. Sam pomysł spotkania się w niebie z dawną kochanką (*Kiedy się w niebie gdzie znajdziemy sami...*) nie należy do bardzo „genezyjsko-mistycznych“. Ale ostatecznie może to być spotkanie czysto „duchowe“. Ciekawy jest jednak wyraz słowny tej sytuacji:

Bo ci w westchnieniach oddawałem lata
A ty płaciłaś je pocałunkami

Bo w twoje życie weszło moje życie
I najpiękniejsze sny pomiędzy nami.

Prawda, słowa te odnoszą się do przeszłości (nie wiadomo czy dalszej, czy bliższej), ale ta przeszłość jest tutaj na nowo przeżywana i przeżywana niewątpliwie w formach dawnych oraz wyrażona w dawnym stylu. Początek wiersza

Wiesz, Panie, iżem zbiegał świat szeroki,
Szukając jednej prawdy człowiekowi...

jakby nawiązywał jeszcze do *Kordiana*; podobne też tony brzmią w takich obrazach jak:

..pod tymi niebiosy
Turkusowymi, kiedyś słucał błądy...

...A jednak smętny odszedłem od echa
Partenońskiego...

nawet bociany z *Hymnu* zjawiają się znowu:

Sluchałem znowu lecących bocianów,
Które się wlekły girlandą przez morze
A niosły mi pieśń z mych ojczystych łąków...

Wyznanie klęski w *Nie używałem leków ni lekarzy...* ubrane jest m. in. w taki zwrot: „Ale się tłukłem z wichrem i z falami...“, który żywo przypomina obraz z *Testamentu*: „A póki okręt walczył — siedziałem na maszcie...“. W innym utworze (*Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek...*) melancholia klęski wyraża się w typowo romantycznym motywie samotnictwa i śmierci:

Lecz mi teraz wystarczy mały ziemi kątek,
Gdzie w deskowej się zawrę muszli i utonę.

Sen o „wielkiej a przez wieki idącej powieści“, która z pewnością miała być czymś zupełnie nowym (*Król Duch*), nie może się jednak obejść bez znanego jeszcze z *Testamentu* motywu oklasków: „... a ludzkim się nie zmieszał oklaskiem...“, „... że żadnych stąd oklasków nie będzie...“, ani bez „białych, wodnych łąbędzy po stawach ukraińskich“. Wiersz *Przez furie jestem targan jak Orfeusz...* jest cały niemal ujęty w kategoriach językowych rozdartej wewnętrznie psychiki romantycznej („... jeśli pasmo (żywota) uprzedzione z łez mych — boleści — targań się samotnych, epileptycznych skoków mego serca...“). Motywy *Anhellego* wstają z martwych w dwóch wierszach, w pierwszym z nich (*Anioł ognisty — mój anioł lewy...*) związane z „dawną miłości struną“ i z dawnymi renami i liliami. *Jeżeli kiedy w tej mojej krainie...* jest stylistycznie analogiczne do omówionych powyżej wierszy do Bobrówny i do matki. Wiersz *Baranki moje* znowu nawraca do stylu sielankowego („piękne zdroje“, „piękne kwiateczki“, „owieczki“). Epigramatyczny styl zakończenia pierwszego wiersza *Do Ludwika Norwida* („Śluby bez ducha — bez serca przyjaźnie...“ itd.) idzie jeszcze dalej wstecz, bo do neoklasycznego języka.

Przykłady powyższe — to poszczególne motywy, zjawiające

się w utworach, które mają niekiedy odrębny charakter ogólny. Są jednak w tej epoce twórczości Słowackiego liryki, których całość przepełniona jest niemal bez reszty dawnym duchem, tj. dawnymi środkami stylowo-językowymi. Tu należy np. *Matecznik* z kilkoma pokrewnymi utworami. *Matecznik* to jest *Grób Agamemnona* podniesiony do dziesiątej potęgi, to jest liryka gniewu i inwektywy, nienawiści, wstrętu i wzdardy, przewyższająca w wyrazie wszystko, co Słowacki w tej dziedzinie napisał poprzednio, nie wyłączając zakończenia piątej pieśni *Beniowskiego*. Oczywiście, że i język tworzący te potworne obrazy, jest złożony z elementów bardziej hiperbolicznych, niż niezwykle nawet „figuratywny“ styl poetycki. Spotęgowany ton gryzącej ironii i satyry niektórych części *Beniowskiego* brzmi w takich utworach, jak *Mój Adamito — widzisz, jak to trudno...* „gdzie poeta nie waha się nawet używać (z kropkami) zupełnie niecenzuralnych wyrazów, lub *Vivat Poznańczenie!*, gdzie styl jest stonowany, zabarwiony humorem, ale niemniej dotkliwy.

Uniezwyklenie, potęgowanie i hiperbolizacja widoczne są i w innych reakcjach wyobraźni twórczej: kształty, kolory, światło, głosy, wonie — wszystko to jawi się w skali albo wyolbrzymionej, albo zdeformowanej do tego stopnia, że zewnątrznie tylko, przez „fizyczny“ niejako kształt słowa, ma cośkolwiek wspólnego z realnym światem przyrody. Oto wizja „pastereczki“, której kibić szafir mórz dziełi na dwoje, nad jej głową „jak zawoje jutrzeńki pełne róż i chwasty w dyjamentach“, a nóżki „na księżycach“. Księżynie, co „przemówił, strzelił i od kuli ginie, Jordan krwi z czaszki mu rozbitej płynie“. W śnie o wielkiej a przez wieki idącej powieści jawi się „kraj teraz płaczący wolności... i wierzbnami rozwieszony nad grobem“. W wierszu *Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...* tym, którzy się popili duchem Bożym

... pogórza, ojcyste grobowce
Przy dźwięku fletni skakały jak owce,
A górom onym skaczącym na głowie
Stali olbrzymy — miecza aniołowie.

Człowiekowi, przed którym Pan zamknie słuch narodu „sprze-

paści się pierś i głos w nią zapadnie“. Synowie człowieka, któremu „Pan nie zbuduje domu“

W kołczanie jako złote strzały stoją,
W poselstwa jako złote strzały lecą.

W *Zachwyceniu* wizja nawiedzającego duszę Boga wyrażona jest m. in. w takim określeniu: „Przywalon byłem Twej lekkości skałą“. Staruszka ze *Wspomnienia pani de St. Marcel* była jakby „próchenko ciała i opłatek“. I jeszcze: „kometa złotym wiejąca szwadronem“ (*Dajcie mi tylko jedną ziemi milę...*) — „Chrystus słońce położy“, „jak miesiące zabłyszczą nasze biedne chodaki“ (*Proroctwo*) — duchy „miastami kołyszają“ (*Do L. Norwida II*) — „gołąb mu słowa w hymnie wyleci“ (*Pośród niesnasek Pan Bóg uderza...*) — glob ziemski stojący „na wiatrach“ (*A jednak ja nie wątpię — bo się pora zbliża...*). Utwór *Uspokojenie* jest w znacznej części złożony z obrazów, które nie jawiły się dawniej w najśmielszych nawet wzlotach wyobraźni Słowackiego. Z wizyjnych kształtów i ruchów wymieńmy tylko: „liściane czoło“, i „rozwahane czoło“ kolumny w Warszawie, wszystkie kamienie w ruchu na ulicy Świętojańskiej, i „kamienie wrzeszczące jak czarty“, apokaliptyczną istic wizję wiatru, który „o kościół katedralny skrzydłami zawadzi, porwie zamek królewski, otworzył jak trumnę“.

Jednym z charakterystycznych znamion stylu Słowackiego w tej epoce jest duża rola, jaką w obrazowaniu odgrywają elementy światła, łączy się to z symboliką pewnych teorii jego doktryny mistycznej, z pojęciem ideału natury Chrystusowej, do którego człowiek w swoim rozwoju ma się zbliżać, a która utożsamiona jest z duchową światłością, słonecznością, słońcem¹³. Było tego światła sporo i w dawniejszej twórczości poety, ale obecnie staje się ono niemal dominującym elementem stylowym, absorbującym w sobie i przetwarzającym sobą wszelkie inne środki wyrazu. Prześwietlaniu ulegają szczególnie barwy, ale

¹³ Chrystus sam ogłosił siebie jako *lux mundi* i wcielenie światła Boskiego (Ewangelia św. Jana, rozdz. VIII, 12). Znaczenie elementów światła (i barw) w stylu Słowackiego podkreśla również A. Boleski, l. c.

i kształty świata wizyjnego, nawet głosy dostają się w krąg tej przetwarzającej siły. Nie trzeba dodawać, że język poetycki staje się tym samym bardziej uduchowiony i „nieziemski“, sam świecący blaskami różnorodnych odcieni światła, bo nie tylko światło słoneczne go prześwietla, ale i ogień, i płomień, skry i błyskawice, i różnokolorowe blaski i lśnienia, i promienie. Jest w tym jakaś Danteska „metafizyka światła“, idąca wstecz do doktryny franciszkańskich teologów z w. XIII i przedstawiona m. in. w traktacie *De Luce* Bartolomeo da Bologna^{13a}.

Słońce jako najwyższy symbol światła i pochodne od niego wyrazy jawią się bardzo często w najrozmaitszych zestawieniach i kombinacjach: słońce ducha, duszeczko moja mała, słoneczna i miesięczna, wy słońc duchowie — w duchu wszechmocni, Duch Syn... w gwiazdach, w miesiącach i słońcach stoi, nieśmiertelni... globy w słońcu zapalą, jasnych duchów słonecznik złoty, ciągle ku przejasnemu słońcu odwracający oczy..., król tysięcy tysięcy na stolicy słonecznej ognisty i złoty, rozwiń słoneczne włosy, duch ogromnego wieszca i człowieka to wiatrak „niby ze skrzydły jasno słonecznymi“, „duch słońca światłem porożarzał kolumny“ — duchy słoneczne, Polacy! dar ostatni — słoneczność, „Ojczyzno moja... wiem, że masz w sobie słońce żywota“. Jest rzeczą charakterystyczną, że motyw słońca jawi się zawsze w związku z sprawami duchowymi i „genezyjskimi“; nawet „słoneczna mgła“ w *Do Autora Skarg Jeremiego* jest mgłą symboliczną, w której tonie ojczyzna przed oczyma płaczącego „baranka“.

Podobny charakter ma abstrakcyjnie wyrażony motyw światła: „z oczu rzuć takie dwie światła kolumny“ — „abym się objawił światłością“ — (dusza-jaskółka) „z oczkami w światło rozweselonymi“ — „światłem zalały się moje alkierze“ — „odświeconych myśli moich twarze“ — „światłość je (pogan) miasta świętego uderzy“. Z tym łączą się blaski i promienie (Chwal! chwal Nieśmiertelnego za duch twój, za tve blaski“ — „Cze-

^{13a} Por. Leonardo Olschki, *Mohammedan Eschatology and Dante's Other World*, „Comparative Literature“, III, nr 1 (1951), s. 13.

luść, co błyszczą święta i złota“ — „Bogiem promienny, Odprawiam bezsenny Anielską straż“ — „witajmy prawdę święconą“).

Jak widać z powyższych cytat, oba te elementy, a zwłaszcza słońce, występują przeważnie w formie oderwanej, a nie obrazowej, tj. są wymienione, ale nie włączone w jakąś całość obrazową za pomocą epitetu, metafory czy porównania. Czasami tylko taki wypadek zachodzi i wtedy mamy „jasnych duchów słonecznik złoty“, „słoneczne włosy“, „światłem porozżarzane kolumny“, „światła kolumny“, „Bogiem promienny“ itp. Skoro słońce i światło w rozmaitych swoich odmianach skombinuje się z elementami ognia, płomieni oraz z barwą, głosem i kształtem, wtedy powstają twory słowne jedyne w swoim rodzaju:

Gdyś wysoko siadała
Z główką w zorzy pierścieniach,
Na Druidów kamieniach,
Śród jałowcowych krzaków
Cwieki twoich chodaków
Błyskały mi na lice
Jako dwa półksiężycy
Czerwoną zorzą ranną...

Włoski twoje jak zboże
Złote i przezroczyste
Wiatr unosił nad morze,
A we włoskach ogniste
Ramunkuły doliny,
Jak maki Ukrainy,
Zdawały się ogniami...

Za tobą — szafir mórz
Dzielił kibić na dwoje;
Nad głową — jak zawoje
Jutrzenki pełne róż
I chwasty w dyjamentach
Okolo ciebie skrzyły...

Taką samą przedziwną kombinację barwnych świateł i świetlnych barw mamy w *Śni mi się jakaś wielka i przez wieki idąca*...: „... niby na twarzy ogromnego miesiąca ludy wymalowane... krwią swoją purpurową idące błagać Boga...“.

„...białe, wodne łabędzie po stawach ukraińskich...“, „...złote palmy... niewidzialną koronę puszczą z chmur turkusowych... i ze złotego nieba róż ognistych nasypią...“. To samo w *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają*:

Cherubiny wtenczas rzędem stają
I puklerze z ognia złotowłose
Przeciw duchom złym mają zwrócone,
Płaszcz, tarcze, jak żelaza czerwone.

I jeszcze w *Jak dawniej — oto stoję na ruinach*:

Niebiosa blade — przejrzyste — jak szklanne.
Kilka łabędzich chmur na wschodzie świeci
I czerwienieją — i zognią się w zorzy,
Wróżąc — skąd słońce wstające wyleci...

W wizji *Radujcie się!* kreślącej nadejście „Pana wielkiego narodów“ dominuje element ognia: „Strachem Pan jako mieczem ognistym pościna“ — „Któż wytrwa, gdy go ognie niebieskie pochwyca?“ — „Na obłokach się zjawią postaci człowieka, święci ogniści staną w chmurzycach za Panem“ — „Świat się cały spłomieni, ujrzy swe archanioły na ogniach i smokach“.

Obraz tryumfalnego powrotu do kraju jawi się cały w światłach i blaskach (*Proroctwo*):

I szable się zapalą, zasłonecznią się znaki,
Serca wszystkie jak lampy zagorą,
Jak miesiące zabłyszczą nasze biedne chodaki,
Jak w pioruny nas łachmany ubiorą.

Cała nędza i tragedia emigracji uosobiona jest w tych „biednych chodakach“ i „łachmanach“, cały zachwyt zbrojnego powrotu — w ich przemianie w błyszczące miesiące i pioruny¹⁴.

Podobnych obrazów świetlisto-barwnych można spotkać mnóstwo w lirykach Słowackiego niemal w każdym utworze tej epoki.

¹⁴ Por. w wierszu *Do pastereczki* „ćwieki chodaków“, które błyskają „jak dwa półksiężycy“; jeszcze śmielszy jest ten „motyw“ w *Sny-cerzu*:

Ujrzał na ziemi błoto, odpadłe od ćwieka
I od podkówki gościa, na ziemi leżące,
(Zwykłe po błotnych ludzi śladach półmiesiące).

Zacytujemy jeszcze kilka przynajmniej, w których twórczość i wynalazczość językowa dobitnie się ujawnia: „... kiedy inni zorzami różowi świecili gwiazdą na morzu poranną“ — „... duch święty przemienion w różę i w dyamenty“ — „Moskwa w powietrze blade zasłuchana, w czepcach złocistych jak matuszka stara“ — „człowiek... lecących niby stadami srebrnymi gwiazd nie zatrzyma“ — „A piękność z wody najbielszego szumu przy bladym różu jutrzeńki wytryśnie... Tam Parnas... coraz coś w ciemnościach błysnie i tę srebrzystych oliw białą korę ubiera w złote pancerze...“ — „Oto leżą jak snopki błękitne twoje chłopki“ — „Powietrze puste, pełne promieni, w szklach wichru lecące twarze...“¹⁵

Nawet elementy akustyczne, np. głos ludzki, przemieniają się w zjawiska świetlne:

Ty sama jedna na szafir święty
 Modlisz się głośno — a z twego włosa,
 Jedna za drugą, jak dyamenty,
 Gwiazdy modlitwy lecą w niebiosach.

Albo dokonywa się hipostaza dźwięków w światło:

Panie! o którym na niebiosach slysze,
 Gdzie slychać grzmot słońc — albo gwiazd dzwoniemie...

Uspokojenie jest jedną wielką symfonią (nieco orgiastyczną) ruchu, światła, barw i dźwięków. Wystarczy przyjrzeć się tylko ustępowi drugiemu:

Więc lada dzień, a nędza sprężyny docisnie:
 To naprzód tam na rynku para oczu błysnie
 I spojrzy w Świętojańską na przestrzał ulicę;

¹⁵ Tj. twarze w wichrze, jakby ze szkłem; por. „szklaną otchłań morza” w *Do Ludwika Norwida* i „falę, wznoszącą na wiatr szybę szklaną” w *Jest najsmutniejsza godzina na ziemi*. Raz zjawiają się zwykle „szkła okien” (w *Uspokojeniu*), ale i te w niesamowitym zestawieniu:

Szkła okien — jak zielone Kilińskiego oczy,
 Czasami uderzone płomieniem latarni,
 Niby oczy cichego upiora spod darni.

A potem się poruszają wszystkie kamienice,
 A za kamienicami przez niebios otchłanie
 Przyjdzie zorza północna i nad miastem stanie;
 A za zorzą wiatr dziwne miotający blaski
 Porwie te wszystkie zemsty i te wszystkie wrzaski;
 Wicher jakiś z aniołów urobiony Pańskich,
 Oderwany jak skrzydło z widzeń Świętojańskich,
 Przezroczystry jak brylant, a jak ogień złoty,
 Który chwyci te zemsty, te światła, te grzmoty,
 Zwinie i nimi ciemną uliczkę załęże,
 Jako brąz w niej zakipi, zaświszcze jak węże
 I naprze tak, że będzie trzesąca się cała
 Jako wół sycylijski na miasto ryczała.

W tym samym wierszu kościół rozdzwania się płaczącym głosem na miasto, kolumna „w pomroku miesiąca“ jest „jak harfa grająca“ albo „struna kamienna“ „o katedralny kościół ostrze głośno skrzydła...“ — krzyk ten dalej staje się jakimś apokaliptycznym zjawiskiem, śpiewa w człowieku „jak anioł, a jak szatan szczeka“, uderzy na kościół, „pęknie“ na nim i „kamienie w nim wrzeszczące zostawi jak czarty“. W *Mateczniku* wśród ponurych ciemności, rozświetlonych tylko ogniem Baltazarówych napisów, „słysząc trzask czaszek, grzechot piszczeli i jęki“.

Śmiała wynalazczość poety ujawnia się również w takich twórcach jak „zaprzepaścić“ i „zaczeluścić“ (*Do matki*) lub „A sen mój się zarzęśnił strzałem pełnym dymu“, i w podnoszeniu w sferę poezji takich pospolitych, prozaicznych słów jak „paszport“ i tak rzadkich, jak „podorożna“:

Cała emigracja zagore płomieniem
 I o paszport do Boga napisze.

Sam Pan Bóg wyda paszport, Chrystus słońce położy,
 A Duch — piorun nam da podorożnę.

V. WIERSZ

Przystępując do omawiania wersyfikacji znajdujemy się ciągle jeszcze na gruncie kompozycji utworu lirycznego, podobnie jak

przy omawianiu języka. Język i wiersz stanowią istotne elementy kompozycyjne, bo one to, a nie innego, tworzą kompozycję utworu poetyckiego. Jak przy traktowaniu języka tak i obecnie ograniczyć się musimy do bardzo ogólnych tylko uwag, bo szczegółowe omówienie tych spraw wymagałoby osobnych i obszernych studiów. Podobnie też jak poprzednio podzielimy twórczość Słowackiego na trzy główne okresy: młodzieńczą, przedmystyczną i mistyczną.

Wczesne utwory liryczne Słowackiego posiadają wersyfikację stosunkowo dość urozmaiconą. Pochodzi to stąd, że poza pierwszymi sonetami, zbudowanymi z tradycyjnego trzynastozgłoskowca z cezurą po siódmej w ramach tradycyjnych rymów i czterech zwrotek, i poza dwoma innymi wierszami o tej samej budowie metrycznej (*Do Szpitznagla* i *Matka do syna*) — znajdujemy tam cztery utwory, złożone z heterogenicznych szeregów rytmicznych. Dwa z nich, tj. *Oda do Wolności* i *Hymn* odznaczają się „nieporządkiem“ rytmicznym, dozwolonym nawet przez poetykę klasyczną w tego rodzaju gatunkach literackich. Mamy więc w *Odzie* kombinację wierszy 7-, 8-, 11- i 13-zgłoskowych, w *Hymnie* zaś skombinowane 4-, 6-, 7-, 8-, 11- i 13-zgłoskowce (jeden). Zwrotki, a właściwie części, na które te utwory są podzielone, są także nierównych rozmiarów. Pozostaje to zapewne w związku z zamiarem nadania emocjom, okrzykom i retorycznym obrazom odpowiedniego „falowania“ rytmicznego. Podobnie jest w *Kuliku* i *Pieśni legionu litewskiego*. Układ rymów przystosowuje się do tego zmieszania czy zamieszania i jest niemal w każdej części inny. Pomimo tego urozmaicenia, rytmika nie ujawnia specjalnej pomysłowości; jeżeli są ośmierzgłoskowce to mają cezurę po czwartej (albo też traktowane są jako całości), jeżeli 10-zgłoskowce — to z cezurą po piątej, 13-zgłoskowce zaś mają budowę 7 + 6. *Piosnka dziewczyny kozackiej* ma budowę bardziej jednolitą. Składa się z 3 zwrotek, każda o dziewięciu wierszach, z których 1, 3, 4, 6 i 8 są dziesięciozgłoskowcami typu 5 + 5, zaś 2, 5, 7 i 9 ośmierzgłoskowcami typu 5 + 3. Ciekawie pod względem metryczno-stroficznym przedstawia się *Paryż*.

Poeta użył tu kunsztownej strofy tzw. spenserowskiej (twórcą jej był poeta angielski Edmund Spenser, 1552—1599, a posługiwali się nią i inni poeci angielscy, np. Byron). Jest to u Spensera strofa 9-wierszowa, w której 8 pierwszych wierszy mają po 10 zgłosek, dziewiąty zaś 12 zgłosek. Rozkład rymów jest: ababbcbcc. *Paryż* ma tę samą ilość wierszy w strofie i ten sam układ rymów, strofa zbudowana jest jednak z ośmiu 11-zgłoskowców i jednego 13-zgłoskowca. Fragment wiersza francuskiego — odpowiednik polskiego *Paryża* — napisany jest wierszem aleksandryjskim (12-zgłoskowiec z cezurą po 6 zgłosce).¹⁶

Jak w dziedzinie języka, tak i w dziedzinie struktury wiersza wyróżnić trzeba w tym okresie *Dumę o Wacławie Rzewuskim*. Każda z 36 zwrotek utworu składa się — jak już wspomniano — z czterech wierszy, z których pierwsze trzy są 12-zgłoskowcami (typu 6 + 6), czwarta zaś 9-zgłoskowcem (typu 6 + 3, albo ściślej 3 + 3 + 3). Każdy wiersz złożony jest z konsekwentnie na przestrzeni całego utworu utrzymanych amfibrachów (∪ - ∪), co daje w trzech pierwszych wierszach tzw. tetrapodię amfibrachiczną (poczwórny amfibrach), a w czwartym wierszu trypodię (potrójny amfibrach). W związku z tym mamy też bardzo regularne rozłożenie akcentów: po cztery w trzech pierwszych wierszach, po trzy w czwartym. Taka ścisłość metryczna nie jest zjawiskiem zwykłym w poezji; zbytnia miarowość może łatwo przemienić się w monotonię. Taki też zarzut spotkał pośrednio i *Dumę*¹⁷. Sądę jednak, że można ją, częściowo przynajmniej, przed tym zarzutem obronić. Przede wszystkim sam charakter utworu wymagał daleko posuniętej jednolitości; jest to дума, stylizowana według wzoru epicko-lirycznych, na wpół ludowych poematów, niekiedy przeznaczonych do śpiewu, a przynajmniej śpiewnego recytowania (*recitativa*), stąd „śpiewność“, jest jej cechą istotną. Ta cecha podkreślona jest właśnie, a właściwie

¹⁶ Strofa Spensera z „rękopisu nicejskiego” reprezentuje tę samą strukturę wiersza. Por. W. B o r o w y, *Stanca spenserowska u Słowackiego i Kasprowicza*, „Przegląd Współczesny”, 1927, nr 57, s. 175—176.*

¹⁷ Por. Michał Rowiński, *O budowie wiersza u Słowackiego*, „Sprawozdania Tow. Naukowego Warsz.”, 1909, s. 109.

stworzona, przez jednolitą budowę metryczną. Poza tym tok rytmiczny nie jest absolutnie „katarynkowy“. Pewne urozmaicenie wprowadzają akcenty poboczne o różnym natężeniu. Jeżeli weźmiemy choćby początkowe amfibrachy zwrotek, to zobaczymy, że pierwsza zasadniczo nieakcentowana sylaba posiada jednak czasami wyraźny akcent poboczny. Jest różnica pomiędzy zupełnie nieakcentowanymi „**A** kiedy odjeżdżał“ lub „**I** nocą zobaczył“, „**A** niwa mu“ itp. a np. „**Koń** jego“ — „**mi**ał drogę“ — „**żyj** długo“ — „**w noc** nawet“ itp. Poza tym zdarzają się niekiedy tzw. transakcentacje, tj. przenoszenia normalnego językowego akcentu na zgłoskę następną dla względów rytmicznych, np. Cieszył się car Ruski — poznąłby te stępy — jeszcze się modlili — Tak jak oczerety¹⁸. To również wprowadza pewną różnicę w jednolitości.

Rym *Dumy* jest nie mniej kunsztowny. Forma aabc wzbogacona jest rymem wewnętrznym w każdym trzecim wierszu, który nie ma rymowego odpowiednika końcowego; natomiast każdy czwarty wiersz jednej zwrotki rymuje się z odpowiednim czwartym następnej. Najbardziej bogate i niezwykle są rymy wewnętrzne: Araba-Khaaba, żeńska-damasczeńska, sławy-Warszawy, huki-buńczuki, kraju-Nogaju, dopokąd-czworokąt, oczerety-bagnety, wiatrze-opatrę, Ruski-Rzewuski; ale i w rymach końcowych znaleźć można: skazy-Gazy, Daszów-pałaszów, słońce-Dońce, kindżała-chciała itp.

W okresie 1835—1842 najczęstszym wierszem liryków jest jedenastozgłoskowiec żeński, bardzo popularny w poezji polskiej

¹⁸ Maria Dłuska w swej poza tym cennej pracy *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej* (Kraków 1948) „nie uznaje” w ogóle oczywistego zjawiska transakcentacji. W wypadku *Dumy* uważa, że następuje tu „załamanie rytmu”... „z powodu zastąpienia amfibracha daktylem” (tom I, s. 9). Wygląda więc tak, jakoby Słowackiemu nie starczyło inwencji poetyckiej na wynalezienie w danym miejscu odpowiedniego amfibracha. Przypuszczenie co najmniej arbitralne. Nawet traktując sprawę akcentu w tym wypadku z punktu widzenia czysto „gramatycznego”, prościej byłoby przyjąć wyjaśnienie Rowińskiego, „że czysto polskie, ale zarazem ludowe akcentowanie: cieszył się, poznąłby jest u Słowackiego dopuszczalne” (ibid., s. 109).

w ogóle i bardzo częsty w większych utworach Słowackiego (*Ojciec zadżumionych*, w *Szwajcarii*, *Podróż do Ziemi świętej*, *Beniowski*, *Król-Duch*, z dramatów zaś większość *Balladyny*, *Lilli Wenedy*, *Fantazego* itp.). Budowa tego wiersza należy również do najczęstszych, tj. 5 + 6. Tak napisane są m. in. *Hymn* (*Smutno mi, Boże*; ww. 1, 2, 3 i 5), sonety *Do A. M.*, *Grób Agamemnona*, *Pogrzeb kapitana Meyznera*, a więc utwory należące do najwybitniejszych w tym okresie. W *Hymnie* wiersze jedenastozgłoskowe skombinowane są w sposób kunsztowny z pięcioletkowcami (4 i 6 wiersz każdej zwrotki), co odbiera całości charakter zbytnej miarowości. Jednolitość budowy rytmicznej jest jednak utrzymana w całym utworze, co wraz z dwoma głównymi akcentami, przypadającymi stale na czwartą i dziesiątą zgłoskę, harmonizuje z jednolitą kompozycją poematu. Z drugiej strony jednak różnorodność akcentów pobocznych wprowadza urozmaicenie i zmienne „falowanie“ rytmu. Co do rymów — to poza jednakowym ich rozkładem (ababcc), wystarczy tylko zwrócić uwagę na ośmiokrotny rym do refrenu „Boże“ (morze, otworzę, zorze, ugorze, położę, łożę, nie może, ukorzę), aby zdać sobie sprawę z pomysłowości i bogactwa tego „rymowania“.

Zupełnie inny tok rytmiczny posiada *Pogrzeb kapitana Meyznera*, choć i tu są jedenastozgłoskowce typu 5 + 6, ten sam rozkład rymów i głównych akcentów. Ale zwrotka jest inna, jednolita, nie ma mieszania różnej długości szeregów metrycznych, nie ma wiążących zwrotki refrenów i rymów. Wśród bardziej niezwykłych rymów znajdujemy: żołnierski-belwederski, szczerre-Miserere, głowy-cynowy itp. Jeszcze inny jest *Grób Agamemnona*, jakkolwiek budowa wiersza jest zasadniczo identyczna z poprzednim utworem. Przyczynia się do tego głównie — jak się zdaje — tok trocheiczno-amfibrachiczny, co pozostaje w związku z dużą ilością wyrazów dwu i trójzłogłowych i z odpowiednim rozkładem akcentów głównych i pobocznych. Egzotyczne rymy harmonizują z głównymi motywami poematu: *nastrojona-Agamemnona*, *Arachną-pachną*, *Atrydzi-wstydzi*, *wdziera-Homera*, *Cheronei-nadziei*, *gotów-Ilotów*, *Spartanów-kurha-*

nów, pasa-Leonidasa, obok niezwykłych też czysto polskich: puszcza-kuszcza, szlaku-Polaku, koszule-mule, anielską-cielsko itp.

Jedenastozgłoskowiec z cezurą po szóstej (6 + 5) występuje tylko sporadycznie: dwa razy w *Rzymie* (ww. 8 i 15) i jakich sześć razy w *Utamkach*, o czym jeszcze niżej. Brak natomiast w lirykach zupełnie innych typów tego wiersza, np. częstego w innych utworach Słowackiego typu 4 + 7 albo 7 + 4 lub zdających się czasami jedenastozgłoskowców męskich.

Następnym z kolei co do ilości jest wiersz trzynastozgłoskowy z siedmiu utworami (podczas gdy jedenastozgłoskowców mieliśmy piętnaście). Należą tu: *W sztambuchu Marii Wodzińskiej*, *Rozłączenie*, *Przekłństwo*, *Sumnienie*, *I porzuciwszy drogę światowych omamień...*, *Testament mój* i *Z Nilu Do****. Wiersz ten należy również do tradycyjnych w poezji polskiej, a forma jego 7 + 6 występuje najczęściej. Nie ma też innych form w lirykach Słowackiego tego okresu, ale też i w większych poematach czy dramatach nie są one częste (np. 5 + 8, 6 + 7). Oczywiście, że w ramach tej jednakowej struktury jest miejsce na „indywidualizację“ wiersza, urozmaicenie toku rytmicznego, przedziałów wyrazowych, akcentów, rymów i zwrotek. Jeżeli pod tym względem porównamy pierwsze zwrotki czterech utworów: *Przekłństwo*, *W sztambuchu M. Wodzińskiej*, *Rozłączenie* i *Testament*, to zobaczymy, że posiadają one tylko dwa stałe i regularnie rozłożone akcenty, tj. na 6 i 12 zgłosce (co jest zresztą zjawiskiem najczęstszym w 13-zgłoskowcu), pozostałe zaś akcenty przypadają w różnych miejscach. To właśnie nadaje wierszom odmienny ruch rytmiczny. Inną odmiennosć stanowi zwrotka i rozłożenie rymów. *W sztambuchu* ma trzy zwrotki o nierównej ilości wierszy (7, 8 i 7), przy czym ostatni wiersz jest urwany — podczas gdy pozostałe utwory mają regularne czterowierszowe zwrotki. Rozkład rymów również jest różny: *W sztambuchu* w każdej zwrotce jest inaczej (abbacac — ababcdcd — ababba), w *Rozłączeniu* pierwsza, szósta i ósma zwrotka mają: abba, druga, trzecia, czwarta, piąta i siódma: abab. *Z Nilu. Do**** jest rzadkim u Słowackiego przykładem wiersza „białego“, pełnego

„przerzutni“ w cezurach, niezwykłych przedziałów międzywyrazowych enjambements.

Wierszy ośmiozłogkowych jednolitych mamy trzy: *Rozmowa z piramidami*, *Z listu do księgarza*, *Polska, Polska, o królowa* . . . ; poza tym sporadycznie występuje ta forma w *Ostatnim wspomnieniu*. Do *Laury*, w *Pieśni na Nilu* i w *Ułamkach*. W pierwszych trzech utworach wiersz ten ma zwykłą formę 4 + 4 i jest złożony z czystych trochejów (píra-mídy, czy-wy, má-cie; jész-cze, chó-dzą, przed o-czy-ma, ró-że, pál-my, wié-że, gmá-chy). W obu mamy różnorodne i pomysłowe rymy; w *Rozmowie* do „macie“: bułacie, szacie, utracie, majestacie (ogólna ich konstrukcja jest: abbacdd); w *Liście* zaś — do refrenu „Mój Eustachy“: gmachy, strachy, dachy, zapachy, Lachy, gachy, blachy. *Ostatnie wspomnienie* jest kombinacją wierszy 10- i 8-złogkowych; pierwsze (wszystkie nieparzyste) mają tradycyjną budowę 5 + 5, drugie (wszystkie parzyste) nie są jednolite co do miejsca cezury; przeważa forma 5 + 3, istnieje jednak jakichś sześć wierszy o typie 3 + 5 i jeden 4 + 4. W *Pieśni na Nilu* ośmiozłogkowiec występuje w trzeciej i czwartej linii każdej zwrotki, ma postać 4 + 4 oraz tok trocheiczny (z cegieł stóją wielkie góry itd.). W *Ułamkach* ta forma wiersza zdarza się tylko dwa razy i posiada w drugim wierszu pierwszej tercyny postać 4 + 4, w drugim zaś wierszu drugiej tercyny 5 + 3.

Wiersz dziesięciozłogkowy reprezentowany jest tylko przez *Na sprowadzenie prochów Napoleona*, poza częściowym użyciem go w dopiero co wspomnianym *Ostatnim wspomnieniu*. Zbudowany jest regularnie ze zgłosek 4 + 6, z wyjątkiem czwartego wiersza pierwszej zwrotki, mającego 11 zgłosek. Tok trocheiczno-amfibrachiczny jest ściśle związany z budową tego wiersza, przy czym pierwsza jego część (4 zgłoski) jest z natury rzeczy złożona przeważnie z trochejów, w drugiej zaś (6 zgłosek) poeta używa bądź trochejów bądź amfibrachów. Tok ten powoduje dużą miarowość, która harmonizuje z uroczystym i ponurym ostatnim pochodem prochów Cesarza. Miarowa też i jednolita jest sześciowierszowa zwrotka o rymach ababcc, wśród których

znajdujemy takie niezwykłości jak: zgnilizny-ojczyzny (tradycyjnie ojczyzna rymuje się z blizną), korabli-szabli, roty-Golgoty.

Siedmiozłogowiec występuje tylko częściowo w wspomnianej już *Pieśni na Nilu*, a mianowicie w pierwszej i drugiej linii każdej zwrotki (z wyjątkiem ww. l i 55/56) i ma tok wybitnie trocheiczny. Pięciozłogowiec święci tryumf w *Hymnie*, *Smutno mi, Boże*; dla celów zaś humorystycznych użyty jest w utworze *Do Zenona Brzozowskiego* i istotnie niemało do nastroju humorystycznego się przyczynia. Jest wreszcie i czterozłogowiec, zastosowany w *Chmurach* (spotkamy się z nim i później), utworze, który Rowiński nazywa „wierszowanką“. Obok zasadniczego toku trocheicznego, (Do was chmury, wzrok ponury, skrå i łzami itp.) mamy tu także inny rytm (jak duch trumny, gdzie wam droga, gdzie chmur droga itp.).

Na ostatek zostawiliśmy *Ułamki*, ponieważ przedstawiają one specjalny wypadek. Pod względem układu rymów wyglądają jak tercyna (trójwierszowe zwrotki o rymach: aba — bcb — cdc itd.), w budowie jednak poszczególnych wierszy spotykamy pomieszane 8-, 11-, 12-, i 13-złogowce o różnych postaciach, a więc: 4 + 4, 5 + 3, 5 + 6, 6 + 5, 7 + 5, (dwa dwunastozłogowce) i 7 + 6 (wszystkie trzynastozłogowce). W rozkładzie akcentów również trudno dopatrzeć się jakiej takiej regularności, z wyjątkiem 13-złogowców o dwóch stałych akcentach na 6 i 12 złoŝce. Mimo to przy odpowiednim czytaniu nie odczuwamy żadnych wyraźnych „załamania“ metrycznych, rytm płynie gładko i niemal równo.

W okresie mistycznym, podobnie jak w poprzednim, króluje 11-złogowiec z 37 utworami¹⁹. W dwóch wypadkach tylko są drobne odchylenia, a mianowicie w. 1 w *Mój król, mój Pan* — to nie moczcz żadeny... jest 10-złogowcy: w. 7 zaś w *Przemówił, strzelił i od kuli ginie*... jest 12-złogowcy. Budowa wszystkich

¹⁹ Tu także wymienić by należało wiersze o problematycznej „niezależności“: *Boże, ja przed wieki był...*, *Wtenczas mi pani miesięcowa rzekła...*, *Lecz jednakowo...*, *Bośmy, o bracia...*, *To było w duchu...*, *O wielki Boże...*, *Gdyby o Tobie, Panie...*, *Panie, my Twoi odwieczni synowie...*

11-zgłoskowców jest jednolita: 5 + 6. Należą tu m. in. *Tak mi, Boże dopomóż, W pamiętniku Zofii Bobrowny, Jak dawniej — oto stoję na ruinach...*, *Jeżeli kiedy w tej mojej krainie...*, *Zachwycenie, Wspomnienie pani de St. Marcel, Dajcie mi tylko jedną ziemi milę...* i wiele innych. I znowu tutaj jak w poprzednim okresie, pomimo jednolitości ich budowy metrycznej każdy niemal z tych wierszy jest rytmicznie różny, w wielu z nich znaleźć można nie tylko urozmaicenie w akcentach pobocznych (poza dwoma stałymi akcentami „metrycznymi“), ale też średniówki i przedziały międzywyrazowe o różnym charakterze.

Weźmy reprezentacyjny dla tego okresu wiersz: *Tak mi, Boże, dopomóż*. Przypatrzwszy się bliżej choćby pierwszym dwóm zwrotkom, zobaczymy, że tylko refren („Tak mi dopomóż, Chryste Panie Boże“) ma jednolity rozkład wszystkich akcentów, tj. na czwartej, szóstej i dziesiątej zgłosce, co mu nadaje silną, wyrazistą postać rytmiczną. Z pozostałych wierszy prawie wszystkie są pod względem akcentuacji różne, tylko czwarty i piąty wiersz drugiej zwrotki są jednolite. I tak jest przeważnie w pozostałych zwrotkach. Średniówka również posiada rozmaity charakter i różną siłę wyrazistości. Jeżeli porównamy miejsce średniówki w takich wierszach jak:

I będę wieczny — || jak te, które wskrzeszę —
 I będę moony — || jak to, co zdobędę —
 I będę szczęśny — || jak to, co pocieszę —

z miejscem średniówki w następujących wierszach:

Cała gotowa || do czynu i święta...
 Szmer kości, który || na cmentarzach słyhać.
 Lecz się umarłych || zgrają nie zatrwożę.. —

to zobaczymy, że w pierwszym wypadku średniówka jest bardziej wyrazista, ponieważ przedziela dwa zdania i w zwykłej mowie przedzielone pauzą-przecinkiem; tutaj zaś w dodatku specjalnie podkreśla stwierdzenia, zawarte w pierwszej części wierszy. W drugim wypadku średniówka wypada w środku zda-

nia i przedziela wyrazy normalnie należące do siebie, jest więc, z natury rzeczy, słabsza. To również przyczynia się do urozmaicenia i wzbogacenia rytmu. Poza tym poeta wprowadza i inne przedziały poza normalną średniówką, które dzielą wiersz na kilka części:

Nie dbam, czy wzrastać || będą — czy ucichać...
 Idę z przestrogą || — kto żyw — pójdzie za mną...
 Pójdzie — chociażbym || wszedłszy szedł przez morze.
 Na reszcie trumien || — Ja — pieczęć położę.
 W ich oczy — ten wzrok || co zdobywa kraje —
 Mój krzyk — ojczyzny || całej będzie krzykiem²⁰.

Sześciowerszowa zwrotka tego utworu — sekstyna o jednolitym rozkładzie rymów (ababcc) — jest, oczywiście, również walnym środkiem kompozycyjnym; skupia poszczególne motywy w zorganizowane całości, te zaś wiąże z innymi w zwartą całość. Co do rymów, to podobnie jak w *Hymnie*, bogactwo ich ujawnia się choćby w ośmiu rymach do słowa: „Boże“: łożę, podnoże, stworzę, zatrwożę, przez morze, położę, nie może, przemoże.

Sekstyną napisane jest również *Wspomnienie pani de St. Marcel*, *Dajcie mi tylko jedną ziemi milę* i inne. Zachwycenie ujęte jest w mocne, zwarte dystychy, inne wykończone utwory 11-zgłoskowe mają zwrotki bądź czterowerszowe (np. *Jeżeli ci Pan nie zbuduje domu...*, *Do Fr. Szemiotha*, *Do hr. Olizara*, *Kiedy prawdziwie Polacy powstaną...*), bądź stanowią niestroficzne całości (*Do Ludwika Norwida I*); są też trzy utwory w oktawach

²⁰ W teatrach naszych i deklamacjach ustalili się brzydki zwyczaj zacierania w recytacji wierszy nie tylko średniówki, ale i rymów, rzekomo dla nadania poezji bardziej „naturalnego” toku. Rezultatem jest nie żaden „naturalny” tok, lecz przykra mieszanina prozy z resztkami czy cieniami wiersza. Aktorzy i recytatorzy powinni uświadomić sobie (lub być uświadomieni), że średniówka i rym należą do najistotniejszych cech wiersza i że nie można ich zacierać bez pogwałcenia samej istoty poezji. Oczywiście, nie chodzi tu o „rąbanie” wierszy za pomocą długich pauz, ale o lekkie przynajmniej, choć wyraźne zaznaczanie średniówki i wyraźniejsze jeszcze podkreślanie rymu.

(*Ty głos cierpiący podnieś... , Nastal mój miły... , Lecz jednakowo...*) są też kombinacje różnych strof. Ciekawie przedstawia się *Córka Cerery*. Utwór złożony jest z dwu sonetów o odmiennym od zwyczajnego układu graficznego (dwie tercyny połączone w jedną zwrotkę). Rymy dwu pierwszych zwrotek w obu sonetach są normalne, „sonetowe“ (abba), toż rymy w dwu ostatnich tercynach (aba — bab); pierwsze dwie tercyny mają jednak odmienny układ rymów: abb — aba. Uderza też liczne stosowanie enjambement (nieczęsto u Słowackiego), np. cała pierwsza zwrotka, trzy pierwsze zwrotki trzeciej, poza tym po jednym w zwrotce piątej i szóstej. Utwór *Kiedy się w niebie gdzie znajdziemy sami...* złożony jest z dwóch zwrotek, jednej 8-wierszowej, drugiej 6-wierszowej o również oryginalnym rozkładzie rymów: abbaacca i ababba. *Jak dawniej — oto stoję na ruinach...* składa się z dwóch zwrotek 9-wierszowych charakterystycznych tym, że wiersz ostatni pierwszej zwrotki jest urwany na średniówce, wiersz zaś pierwszy następnej zwrotki jest metrycznie jego dalszym ciągiem, licząc tylko sześć zgłosek pośredniówkowych. Ostatni znowu wiersz zwrotki drugiej stanowi pewnego rodzaju paralelę do zakończenia pierwszej zwrotki, gdyż jakkolwiek pełny, nie posiada odpowiednika rymowego. *Kiedy się w niebie gdzie zejdziemy sami...* odznacza się też niezwykle rozkładem rymów w dwóch zwrotkach (8- i 6-wierszowej): abbaacca i ababba. Oto kilka tylko przykładów rozmaitego traktowania zwrotek i rymów w 11-zgłoskowcu.

Podobnie jest też z 13-zgłoskowcem, który zajmuje ilościowo drugie miejsce z 11 utworami. I tutaj wyjątkowo tylko zdarzają się odstępstwa od budowy normalnej 7 + 6 (w *Snycerzu* w. 9: 7 + 7, w. 12: 6 + 8). Tak niezwykle i przejmujące pod innymi względami liryki jak *Matecznik*, *Do matki*, *Uspokojenie* nie odznaczają się pod względem metrycznym żadnymi specjalnymi innowacjami poza, oczywiście, swobodnym rozłożeniem akcentów pobocznych, stopniem wyrazistości, średniówki itp. Natomiast stojący na równym poziomie z tamtymi utworami: *Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniemi...* posiada oryginalną budowę stroficzną (dwie zwrotki 4-wierszowe i dwie 3-wierszowe) z rozkła-

dem rymów abba w dwóch pierwszych zwrotkach i aba bba w dwóch ostatnich, stanowiących rymową całość. *I wstał Anelli z grobu — za nim wszystkie duchy...* ułożony jest z swoistych „tercyn” o układzie: abb, acc, dee dff, poza tym: zaś miejsce średniówki wypada bardzo często (por. np ww. 2, 5, 7, 8, 9, 12,) pomiędzy należącymi do siebie członami zdania. Podobnie jest w wierszu: *Niedawno jeszcze, kiedym spoczywał uśpiony...*

Dziesięciozłogowców jest pięć (*Gdzie światła gorą, Bóg duch; w.5 9-złogowy*), *Anioł ognisty — mój anioł Lewy...*, *O, Polsko moja tyś pierwsza światu...*, *Niedawno jeszcze wasze mogiły...*) wszystkie o budowie 5 + 5 i o stałych akcentach na czwartej i dziewiątej zgłosce. Utwór *O, Polsko moja...* podzielony jest na dwie części: pierwsza zawiera 16 ww. druga zaś — 8. Rozkład rymów jest jednak tego rodzaju, że można wydzielić z całości 6 zwrotek czterowierszowych o rymach abba lub abab.

Liryk *Ten sam duchowi płomienny szlak...* jest 9-złogowcem z wyjątkiem wiersza trzeciego, który ma 8 sylab; był to zapewne fragment *Króla-Ducha*; jego cechą charakterystyczną jest wyłączone użycie rymów męskich.

Spośród 8-złogowców, których jest również pięć, tylko dwa, tj. *Patrz nad grotą...* i *Powstał naród wykonawca...* posiadają wyraźną budowę 4 + 4. Inne (*Sowiński w okopach Woli, Vivat Poznańczenie, Bo mię matka moja miła...*) pojęte są jako całości metryczne z jednym stałym akcentem na siódmej zgłosce: w starym kościółku na Wóli. /Został generał Sowiński...; Gotują się na powstanie — Pobłogosław, Panie Bóże...; Bo mię matka moja miła/. Na słowika urodziła... *Sowiński* napisany jest zasadniczo wierszem „białym“, choć w zwrotce pierwszej i piątej znajdujemy poszczególne rymy, jak na to zwrócił uwagę A. Boleski²¹, przeceniając jednak ich znaczenie. *Vivat Poznańczenie!* ma niezwykle zwrotkę 5-wierszową o bardzo kunsztownie rozłożonych rymach. W zwrotkach pierwszej, drugiej, czwartej, piątej i ósmej, zaopatrzonych w refren: „Vivat Poznańcza-

²¹ L. c., s. 97.

nie“, słowo „Poznańczenie“ staje się niejako dominantą rymową, pociągającą za sobą jeden lub dwa inne rymy; więc w pierwszej zwrotce mamy: a (powstanie) bb (Boże, morze) c (wroga) a (Poznańczenie) — w drugiej: aabba, w czwartej, piątej i ósmej: abbaa.

Trzy liryki, ujęte w 7-zgłoskowce (*Do pastereczki, Chwał Pana, duszo moja...*, *Wyjździe stu robotników...*), również nie mają określonej budowy metrycznej. W wierszu *Do pastereczki* częste są typy 3 + 4 lub 4 + 3, występują jednak nieregularnie; są także dwa 6-zgłoskowce (ww. 28 i 31). Całość jest podzielona na trzy części o nierównej ilości wierszy: 17, 10 i 10. Rymowanie jest tak urozmaicone, jak chyba w żadnym z dotychczasowych utworów. Oto np. schemat części pierwszej wygląda tak: ababbccddeefghh.

14-zgłoskowiec reprezentowany jest tylko przez jeden utwór: *Śni mi się jakaś wielka i przez wieki idąca...*, ale utwór bardzo znamieny pod względem rytmiki. Zasadnicza jego budowa jest 7 + 7 z wyjątkiem w. 18, który jest 13-zgłoskowcem o typie 7 + 6. Wiersz jednak jest poprzecinany przez cały szereg przedziałów emocjonalnych i intonacyjnych, które tej wizji sennej, złożonej z prośb, wyznań i opisów, nadaje charakter wypowiedzenia, falującego wzruszeniem, jakby nieustannie przerywanego zatrzymywanym oddechem:

Śni mi się jakaś wielka || a przez wieki idąca
Powieść... niby na twarzy || ogromnego mięsacza...

Chyba gdzie jakie pary... || białe, wodne łabędzie
Po stawach ukraińskich... || albo też i nad nami,
Które są echem kraju... || tych... i muzykantami

Niebios... Cecylii świętej... || za życia poślubione...
Głos słysząc... złote palmy... || niewidzialną koronę
Spuszczą z chmur turkusowych...

	Prześwięte więc żywoty
Opiszę... i tych jasnych	duchów słonecznik złoty,
Ciągle ku przejasnemu	słońcu odwracający
Oblicze... więc i wielki	ów kraj teraz płaczący
Wolności... i wierzbnymi	rozwieszony nad grobem
Zbudzę...	

Stosunkowo dużo, bo aż 14 utworów tej epoki posiada budowę rytmiczną nierównomierną, skombinowaną z różnych szeregów metrycznych. Najbardziej chyba urozmaicony pod tym względem jest *Do Ludwika Norwida w braterstwie idei świętej*, gdzie na 10 różnych rozmiarach części, tylko jedna (szósta) napisana jest mniej więcej jednolitym 8-zgłoskowcem. Reszta — to kombinacja 8-, 9-, 10-, 11- i 13-zgłoskowców o różnej budowie. Pełną ekspresji kombinację 13-zgłoskowca (7 + 6) z 7-zgłoskowcem jednolitym przedstawia: *Radujcie się! Pan wielki narodów nadchodzi...* W każdej z ośmiu 4-wierszowych strof ww. 1, 2 i 4 są 13-zgłoskowe, trzeci zaś wiersz 7-zgłoskowy; ten ostatni wyróżnia się spośród pozostałych większą zwartością i „ładunkiem“ emocjonalno-znaczeniowym: „Strach się już Boży rodzi“ — „Przed Pańską błyskawicą“ — „Szatan na blask zaszczeka“ — „Świat się cały spłomieni“ — „Pan ciała przemieni“...

Równie oryginalne jest zespolenie 6-zgłoskowca męskiego z 7-zgłoskowcem żeńskim — *Na drzewie zawisł wąż...* Na 40 wierszy tego utworu jest 28 7-zgłoskowców a 12 6-zgłoskowców; te ostatnie o wydatnych rymach męskich (wąż-mąż, sług-to Bóg, zgonu-i on, dom-grom, stlej-złej) harmonizują rytmicznie z pozostałymi 7-zgłoskowcami; przypuszczenie Łosia, że Słowacki uważał wiersz żeński i o jedną zgłoskę krótszy wiersz męski za równoznaczne wydaje się uzasadnione²².

W tym przedziwnym monologu-dialogu, jakim jest utwór: *Narodzie mój...*, każda z czterech części ma odmienną budowę rytmiczną, częściowo przystosowaną do charakteru oskarżenia i obrony narodu. Rzecz zaczyna się od ostrych rytmicznie, czę-

²² Jan Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa 1920, s. 238.

ściowo męskich wierszy („Naródzie mój, / Coś widział miecz“ — „Powrócę ja/. Patrz, Furia zła“),, które są kombinacją bezśredniówkowego 4-zgłoskowca z 8-zgłoskowcem typu 5 + 3. Od trzeciej zwrotki zjawia się inna kombinacja: 5-zgłoskowca żeńskiego w pierwszych dwóch wierszach każdej zwrotki (który, stosownie do tego, co się rzekło powyżej, może być uważany za równoznaczny z 4-zgłoskowcem męskim) z 8-zgłoskowcem typu 5 + 3 z wyjątkiem zakończenia piątej zwrotki, która ma 9 zgłosek. „Obrona“ ujęta jest w „łagodniejszy“ rytm 7-zgłoskowca (pierwsze dwa wiersze wszystkich zwrotek części drugiej) zespolonego z 10-zgłoskowcem — trzeci wiersz każdej zwrotki z wyjątkiem czwartej zakończonej 9-zgłoskowcem. Część trzecia, zawierająca nowe oskarżenie, nawraca częściowo do rytmu początkowego o zakończeniu męskim („A jakież to lud, / Który broni swych trzód“ — „Obnażę jego wstyd, / Spod sztandarów i kit...“), ale budowa jest już inna: 5-, 6-, 7, 10- i 11-zgłoskowce (jeden). Ostateczna obrona (część czwarta) nawiązuje początkowo, w pierwszej zwrotce, do 6- i 10-zgłoskowców „oskarżenia“, potem jednak przechodzi w bardziej jednostajny tok 7-zgłoskowców zespolonych z 10-zgłoskowcami, jak było w części drugiej. Jest więc na ogół utrzymana pewna jednolitość w konstrukcji metrycznej dwóch przeciwnych sobie stanowisk. Dużą więc pomiędzy trójwierszowymi zwrotekami każdej części stanowią rymujące się zakończenia każdego trzeciego wiersza.

W ten sposób moglibyśmy przejść i inne liryki tego rodzaju i w każdej prawie z nich znaleźć coś ciekawego i charakterystycznego w budowie metrycznej. Oto np. urywek *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają*... skomponowany jest z 11- i 10-zgłoskowców o różnej budowie; w *Barankach moich* mamy zespół wierszy 4-, 5-, i 6-zgłoskowych, a siedmiowierszową zwrotkę łączą kunsztowne rymy: ababcb. Wiersz *Do autora „Skarg Jeremiego“* kombinuje znowu 10- względnie 9-zgłoskowiec z 4- i 5-zgłoskowcem, przy czym 10-zgłoskowiec mają stałą budowę 5 + 3, 9-zgłoskowiec zaś 5 + 4 z rymem męskim, a *Pośród niesnasek Pan Bóg uderza*... 10-zgłoskowiec żeński z 4-zgłoskowcem męskim o wydatnym, energicznym tempie. Wreszcie

w fraszce *Przy kościółku*... mamy prawdziwy *tour de force* w pięciokrotnym użyciu wierszy dwuzgłoskowych: żonka, szumka, świętość, wziętość, fakta, skombinowanych z 3- i 4-zgłoskowcami i ujętych w przeplatane zwrotki 4- i 5-wierszowe z potrójnymi rymami.

W całej twórczości Słowackiego „rzuca się w oczy — jak powiada Rowiński²³ — ogromna liczba gatunków i odmian wierszowych“. Łoś naliczył ich dwadzieścia dwa rodzaje²⁴, dodając jednak, że poeta „nie miał wielkiej skłonności do tworzenia rymów mniej zwykłych“. Wtórzuje mu pod tym względem Rowiński, twierdząc, że „o wprowadzenie do poezji polskiej jakichś nowych zasad w budowie wierszy pojedynczych poeta nasz wcale się nie kusił i faktycznie ich nie wprowadził. Cała jego działalność poruszała się w granicach tych norm, które już przed nim zyskały prawo obywatelstwa“...²⁵ Te uwagi dotyczą całokształtu twórczości Słowackiego. Co do liryk samych, to „liczba gatunków i odmian“ jest tutaj zredukowana do jakichś trzynastu zasadniczych struktur, a poruszanie się w granicach „norm“ jest jeszcze bardziej widoczne. W toku rozważań powyższych nieraz zwracaliśmy uwagę na to, że niektóre formy wierszowe stosowane w większych dziełach nie pojawiają się w utworach lirycznych, w tych ostatnich zaś prawie że nie ma takich, których by nie można znaleźć w dramatach i poematach; najczęściej używane 11- i 12-zgłoskowce mają przeważnie budowę tradycyjną.

W zakresie wersyfikacji jednak, podobnie jak w zakresie tematyki i struktury, nie tyle chodzi o nowość, ile o „skuteczność“. W najbardziej tradycyjne i ograne środki ekspresji można tchnąć nowe życie, odświeżyć je i odmłodzić. Tak też było i z wersyfikacją Słowackiego w dojrzałym okresie jego twórczości. Nie tylko wlewał nowe życie w stare formy metryczne, ale — jak świadczy sam Rowiński w innym miejscu²⁶ — „w pewnej liczbie wy-

²³ L. c., s. 113.

²⁴ L. c., s. 238.

²⁵ L. c., s. 114.

²⁶ Ibid.

padków był on naprawdę wynalazcą... nowych założeń wierszowych". Wynalazczość ta, tak czy inaczej pojęta, tj. ożywianie starych czy tworzenie nowych form, wyrażała się — jak widzieliśmy — głównie w traktowaniu średniówki i przedziałów międzywyrazowych, w akcentacji, w rymach i ich rozkładzie, szczególnie zaś w kombinowaniu różnych struktur metrycznych, co dawało niekiedy silne efekty i posuwało się dość daleko poza tradycyjny wiersz. Równie nowatorskie było wprowadzenie przez Słowackiego do niektórych swych utworów wiersza tonicznego.

VI. UWAGI KOŃCOWE

Miejsce Słowackiego w historii poezji polskiej określone jest przez wszystkie jego dzieła. Jeśli zaś chodzi o liryki, to pewne perspektywy zarysowują się przy porównaniu jego osiągnięć na tym polu z osiągnięciami Mickiewicza i Norwida. Świat mickiewiczowskiej poezji lirycznej jest bez wątpienia głębszy i bogatszy, głównie dzięki szerszemu potraktowaniu motywów lirycznych. Lirykę Mickiewicza wyróżnia także większe ujednoczenie języka poetyckiego, który niezależnie od tematu i nastroju zachowuje zawsze podstawowe wartości prostoty, jasności, precyzji i wyrazistości, obdarzonej siłą ekspresji. Słowacki — jak już zaznaczono — używając niezwykłego, nader bogatego materiału językowego, idzie w zupełnie innym kierunku. Tworzy z tego materiału cuda, które równe są cudom Mickiewicza, ale cuda te posiadają zupełnie inny charakter (próbowaliśmy go opisać w rozdziale o języku). I na tym właśnie polega oryginalność Słowackiego i wielki jego wkład w polską poezję.

Liryki Norwida są bogatsze w motywy zarówno od liryk Słowackiego jak i Mickiewicza. Obejmują one naprawdę olbrzymi zakres ogólnych, „filozoficznych“, historycznych, kulturalnych i estetycznych problemów; wprowadzają postaci historyczne z przeszłości i teraźniejszości jako reprezentantów pewnych

„formacji cywilizacyjnych“²⁷; traktują o wypadkach i prądach współczesnych itd. Ten świat problemów i zjawisk opisany jest językiem całkowicie własnym, „norwidowskim“, bardzo dalekim zarówno od podstawowej prostoty Mickiewicza, jak i od uduchowionego, „zdematerializowanego“ języka Słowackiego. Różni się on od tamtych, lecz łączy w sobie dokładność szczegółów z kosmicznym „oddechem“, i co więcej: odkrywa w konkretnych, a nawet pospolitych rzeczach powszechne i wieczne perspektywy. Mickiewiczowska siła „dośrodkowa“ (jak ją scharakteryzował Krasiński²⁸) jest u Norwida połączona z siłą krystalizowania problemów w określone, jedyne formy. Tym różni się ona od Słowackiego. Druga zaś różnica polega na tym, że element kosmiczny w liryce Słowackiego z okresu mistycznego wywodzi się z jego *sui generis* „doktryny genetycznej“, która jest owocem potężnej wyobraźni, lecz ma mało wspólnego z rzeczywistością ziemską. Z drugiej jednak strony wyobraźnia Norwida ma swe korzenie w historycznych i kulturalnych procesach, chociaż poeta często interpretuje je w sposób nie mniej fantastyczny. W obu wypadkach zarówno źródła jak i sam wyraz artystyczny są inne. Odmienność liryk Słowackiego kryje się także w jego zasadniczo romantycznym spojrzeniu na świat. Mickiewicz i Norwid nieraz propagowali romantyzm, Słowacki zaś był z nim na stałe niemal związany. W młodości był to tzw. romantyzm „importowany“, często przesadzony i ograniczony głównie do pewnych klisz strukturalnych i językowych; w miarę upływu czasu romantyzm Słowackiego staje się coraz bardziej jego własnym, indywidualnym i oryginalnym romantyzmem, aż wreszcie wejdzie jako element składowy do systemu mistycznego i zabarwi sny poety.

Przedstawienie Słowackiego-liryka na tle romantyzmu zachodnio-europejskiego wymagałoby specjalnego studium. Nie może być wątpliwości, że był on z nim ściśle związany. Spomiej-

²⁷ Por. Waclaw Borowy, *Główne motywy poezji Norwida*, „Zeszyty Wrocławskie”, 1949, nr 1—2, s. 28.

²⁸* Por. *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, Pisma, Kraków 1912, VII, s. 8.*

dzy poetów innej narodowości najbliższy mu był — jak się zdaje — Byron. Wpływ tego poety na Słowackiego przechodził przez różne stadia, od prostego naśladownictwa do niezależnej interpretacji i przejęcia się „duchem byrońskim“. Nawet w okresie mistycznym pozostało coś z „ducha“. Lecz Słowacki przejmował również inne tendencje europejskiego romantyzmu, a także to, co go poprzedzało lub było przezeń ożywione. W całej twórczości Słowackiego, są elementy wywodzące się z Szekspira i Goethego, z Tomasza Moore'a i P. B. Shelleya, z Vigny'ego i Musseta. Ale równocześnie Słowacki poruszał się swobodnie w świecie antycznym, w średniowieczu i baroku. Pozostaje nadal problemem do zbadania, jak wszystkie te pokrewieństwa i wpływy odbiły się w jego wierszach lirycznych.

Jakkolwiek liryka zajmuje w całokształcie twórczości Słowackiego miejsce stosunkowo szczupłe, znaczenie jej jest duże. Nie tylko odzwierciedlają się w niej reakcje liryczne poety od wczesnej młodości aż do zgonu, ale jest ona też obrazem rozwoju jego sztuki poetyckiej od pierwszych próbek młodzieńczych do arcydzieł okresu dojrzałego. Utwory liryczne przyczyniają się do lepszego zrozumienia tego rozwoju, gdyż w niektórych z nich koncentruje się jakby istota czy esencja pewnych okresów jego twórczości, jak np. w *Hymnie* (Smutno mi, Boże), w *Grobie Agamemnona*, w *Testamencie*, w *Tak mi, Boże, dopomóż...* i w innych. Pozwalają one wejrzeć głębiej w „warsztat ducha“ Słowackiego i w warsztat jego poezji, niż niejedno dzieło większych rozmiarów²⁹.

²⁹ Jediną pracą obszerniejszą, poświęconą lirykom Słowackiego, i to tylko okresu mistycznego, jest cenne studium Andrzeja Boleskiego, *Juliusza Słowackiego Liryka lat ostatnich* (1842—1849). Ogólne omówienia znaleźć można w monografiach Małeckiego, Tretiaka, T. Grabowskiego, a szczególnie Juliusza Kleinera oraz w Przedmowie P. Chmielowskiego do wydania *Poezji lirycznych i gnomicznych* Słowackiego, Warszawa 1900. Komentarze do poszczególnych utworów w wydaniach dzieł Słowackiego: Gubrynowicza, i Hahna Lwów 1909 i Kleinera (od r. 1924). Poza tym prace, poświęcone poszczególnym problemom: M. Rowiński, *O budowie wiersza u Słowackiego*, „Sprawo-

zdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego", Warszawa 1909; Jan Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa 1920; W. Borowy, *Stanca Spenserowska u Słowackiego i Kasprowicza*, „Prze-
gląd Współczesny”, 1927, styczeń; L. Komarnicki, *Kolorystyka Słowackiego*, „Prace Komisji do badań nad historią literatury i oświaty” tom II, 1927; T. Sinko, *Hellenizm Słowackiego*, Kraków 1909 (Rozprawy Wydziału filologicznego, tom 43); W. Cwik, *Badania stylometryczne nad językiem Słowackiego*, Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego, tom II, Lwów 1909; M. Piekarski, *Mistrzostwo formy u Słowackiego*, Lwów 1909; Ign. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa 1911.

* Już po napisaniu tej pracy ukazały się studia: J. Kleiner, *Sztuka poetycka Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki”, XXXIX (1950); tenże, *Z zagadnień metaforyki Mickiewicza i Słowackiego*, „Rocznik Zakładu Nar. im. Ossolińskich”, III (1949); tenże, *Z zagadnień składni Mickiewicza i Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki”, XXXVIII (1948); wszystkie trzy studia przedrukowano w *Studiach z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956, Rozpr. Wydz. Hist. Filol. Tow. Nauk. K.U.L., s. 159—192; J. Krzyżanowski, *Liryka Słowackiego*, „Zeszyty Wrocławskie”, III (1949), nr 3—4, s. 26—35; K. Wyka, *Wstęp do Dzieł J.S.* wyd. II, Wrocław 1952; J. Maciejewski, *Nieznany pierwodruk i nieznany adresat wiersza Słowackiego*, l. c., i in.*