

WIESŁAW GRABOWSKI

TWÓRCZOŚĆ I RUTYNA W *ŻMI*

1

Tak się najczęściej sądzi:

Żmija daje wrażenia różne i sprzeczne, jakby sumę wrażeń z kilku utworów. Nie bogactwo wzruszeń, związane w jedność. Brak właśnie — tak się zdaje czytelnikom, którzy wyrazili to w druku — jasnej racji, z różnych elementów tworzącej stop poetycki.

Żmiję odczuwa się tak, jak klasycy warszawscy Szekspira: jako zderzenie różnych pierwiastków.

Czy słusznie? Czy nie ma sensu owej dysonancji?

Raz jeszcze wypada przyrzeć się obiektom, przenikanyim najskrajniejszymi promieniami uwagi czytelnika.

Podobają się fragmenty dotyczące nie żadnych pojedynczych osób, ale zbiorowości ludzkiej, przyrody, gromadnych zajęć na jej tle, czyli te najbardziej — jak się zdaje — opisowe, liryzowane, nie związane z akcją, na które nie pada cień postaci głównych.

Temu kompleksowi przeciwstawia się jako artystycznie odmienny i słaby: nurt, wiążący akcją w ścisły zespół postaci wyodrębnione — zespół przecież nieodzowny w powieści poetyckiej.

Tak ustalwszy prowizoryczny przedmiot dochodzeń — przestrzec należy, że będą one dość ciasne i może nieinteresujące; ale to jest konieczne jako źródło pewnej swobody sądzenia o sprawach najważniejszych, omawianych w rozdziałkach 8 i 9.

Koncepcja narratora nie jest wyraźna, przynajmniej na pierwsze wejście — a jednocześnie objawia się we właściwościach, ważnych w całości utworu. Stąd wypada potrzeba szczególnie obfitego sięgnięcia po materiał ilustracyjny.

Już pierwszy werset wnosi piętno podmiotowe. Pisze Skwarczyńska: „Ingerencja twórcy daje [...] wrażenie pewnej brutalności, pewnego tyraństwa autora względem przedmiotu, który w ten sposób oderwany jest od podłoża przedstawionej rzeczywistości“¹ — i jako przykład podaje właśnie początek *Żmii*: „Piękny to widok Czertomeliku“... Tę samą ocenę: „Piękny to widok“... podchwytuje drugi ustęp (w. 15). Po kilku wierszach do słuchacza: „A gdy nań patrzysz“, a za chwilę: „Rzeklibyś“. Mija dziesięć wersetów, i nagromadzoną w sytuacji niejasność narrator ogniskuje w pytaniach: „Lecz czy sam mieszka?“, „Lecz kiedy wzniosła?“ — wyręczając jakby ciekawość słuchacza. Podobnie w dalszym fragmencie, gdy niezwykle doznania rybaków mogą nasuwać podejrzenie, że niezwykłość owa ma źródło raczej w złudzeniu — padają pytania i ogniskujące domysł czytelnika i zarazem wykluczające alternatywę: „Wszak rybak czuwa? Wszak rybak nie śni?“. Za chwilę — nowa odmiana interwencji:

Tam na mogiłę wstąpił wysoką
 Gęślarz i śpiewa pieśni z mogiły;
 Jeśli w tych grobach nie śpią głęboko,
 Może ich dzikie pieśni zbudziły?
 O śpijcie! śpijcie! przeszła wam pora,
 I wyście żyli — tu — w Ukrainie,
 I wyście żyli — to było wczora!
 My dziś żyjemy, czas szybko płynie... [itd.]

Pierwsze cztery wersety — obiektywna narracja. Dalsze są wyraźnie czymś wystąpieniem. Upřednio zapowiedziano śpiewającego gęślarza, a więc to — jego słowa? Ale jednocześnie kon-

¹ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, t. I, s. 410.

tynuują one myśl narratora o możliwości zbudzenia umarłych. I to kontynuują bezpośrednio, jakby w toku tej samej wypowiedzi. Co więcej, uznanie tych słów za wypowiedź gęślarza prowadzi do absurdu, jakoby znał on myśli narratora. Ostatecznie, brak jakiegokolwiek wyróżnienia graficznego odpowiedniego fragmentu — nie razi. Zatem, czym on jest? Nie jest zwykłym ciągiem narracji, i nie jest zwykłym przytoczeniem słów cudzych. Jest to po trosze jednym i drugim. Przytoczeniem słów osoby występującej w opowiadaniu, ale — na jego strój zmodulowanym. Przyczyną i warunkiem takiej polaryzacji — osobowość narratora. On konstruuje postaci, a w momentach, gdy udziela im głosu — „gra” ich role. Podobne zjawisko obserwujemy w dalszym odcinku (przed „gwiazdką”). Drugą część pieśni (po „gwiazdce”) otwiera jakby rezonans (w sposobie ewokacji) pierwszego wersetu utworu: „Ty spisz, sumaku!”, przetworzony w następnym fragmencie: „O! jakże miło przy rannym chłodzie”... W ten sposób, przez każdy z tych krótkich — 12- i 13-wersetowych odcinków — przebiega drgnienie wywołane subiektywnym naciskiem pierwszych wersetów.

Do końca pieśni I — na przestrzeni pozostałych 130 w. — nie raz jeszcze występują poznane sposoby bezpośredniego pojawiania się narratora. Sześciowersetowe upomnienie w stronę myśliwca, za chwilę podobne dyspozycje dla ogółu łowców. „Puścić ogary” — „rzecz niespodziana” — „Wszak to jest ogar!” — „Patrzcie!” — oto dalsze zjawiska badanej sprawy.

Pieśń liczy 241 wersetów. Na tej przestrzeni — kilkadziesiąt różnorodnych akcentów narratora. Przy czym często rozciągniętych na kilka, a nawet więcej wierszy.

Już tylko najważniejsze przykłady.

Pieśń druga rozwija się przede wszystkim w cytatach. Zajmują one (dialogi, ballada) co najmniej $\frac{2}{3}$ tekstu. Stąd objawy, tak częste poprzednio, teraz dają się zauważyć zaledwie kilka razy, i w dyskretniejszej szacie. Tu należy rozkaźnikowe „Ciszej!” (dwa razy), przy czym, co nadaje mu indywidualną cechę, ma ten zwrot podwójne znaczenie: to prośba o uciszenie się gwarów, a zarazem nakaz samemu sobie i nastrojowe zakłęcie, rzucone

w przestrzeń — bo oto zbliża się kraina zmarłych, „smutne mogił wybrzeże“, a z nią — równie smutna postać Kseni. Podobnie subtelny jest *passus* liryczny, niespodzianie uwieczniający nasunięty obraz:

O! dzika Siczy! twoje mogiły
 Z piasku uwiane — a grób tak kruchy,
 Gdy pod przechodnią zapadnie nogą:
 Potem w mgłach srebrnych płynące duchy,
 Wczorajszych mogił znaleźć nie mogą.

W pieśni III, po zacytowanej „Pieśni odpływających“ i po 12-wersetowym fragmencie narracyjnym jest ośmiowiersz:

Niech wolniej pieśń płynie, na moim torbanie
 Strun braknie... Któż wyda kozackie pożogi?
 Huk ognia, trzask domów, co lecą w otchłanie
 Rwę struny torbanu i ręka drży z trwogi.
 Spiewając, sam jestem jak Turek wybladły,
 Choć widzę ogniska płonące po chatach:
 Zatrważa mię każdy liść z drzewa opadły,
 I szelest sumaka, co śmiga po kwiatach...

I znów — jak to często bywa w *Żmii* — rzecz nie jest zrazu jasna: pewne jest tylko, że mówi główny narrator. Ale kimże jest on sam? Zapewne, kimś z drużyny płynących: widzi „ogniska“ i inne szczegóły krajobrazu; nie bez przyczyny nagli o pieśń wolniejszą: wszak przed chwilą rozwinęła się w krótkich szeregach metrycznych, o szybkim następstwie rymów, przyspieszanym spółdziwęcnościami wewnątrzwerszowymi. Akompaniator pieśni chóralnej i piewca czynów towarzyszy. Lecz jednocześnie jest w tym fragmencie, zwyczajem twórców eposu, zapowiedź tematu dalszej opowieści: kozackie pożogi. Zapowiadać można, jeśli ma się już rozplanowaną całość fabuły. I to, że „strun braknie“, jest przenośnią: rekomenduje temat w rodzaju znanym już: „piękny to widok“! I zwrot „Niech wolniej pieśń płynie“ ma drugi odsyłacz — do całego utworu, jego części przebytej i mającej dopiero nastąpić. Całe zjawisko, jak w pieśni I: narrator znowu udaje kogoś ze świata przedstawianego.

Jeszcze, z tej samej pieśni, trzy ważniejsze fragmenty:

Czy mamże powiadać? jak czajka w haremy
Przez kraty skruszone na kanał wybiegła?

[.]

Nie zdradzę tu w pieniach,
Tajemnic [. . . .]

I drugi:

Już świta — świta... Ognie pożarów
Gasły przed słońcem — a wschód był krwawy.
Patrzcie! pod miastem chmura kurzawy,
Czy to się zbliża rota janczarów?
Migają zbroje... Zasiąść na ławy,
I szyję harmat zwrócić do wałów;
Jeśli się zbliżą? wnet stem wystrzałów
Przywitać spachów... Nie będzie boju .
Biała chorągiew błysnęła w tłumie,
Posłowie niosą słowa pokoju;
Oto kadzidło hetmańskiej dumie...
Słyszę ich trąby i rozstrojony
Dźwięk surm tureckich [..]

Tu narrator nakazuje niby Hetman, rzuca spostrzeżenie o hetmańskiej dumie niby ktoś stojący z boku, kładzie nacisk na słowo „słyszę“ niby ktoś, kto szczególnie pragnie podzielić się swoimi spostrzeżeniami.

Potrafi także zacierać różnice między tokiem narracji a wypowiedzią zbiorową:

Poznali huk Turcy — to mnogie grzmia działa:
Lecz w której to stronie? — Od stron Oczakowa.
To może znać dają galery Sultana,
Ażeby strzec portów do hord Zaporozia.
Ha! Cóż nam te czajki? nam trwoga nie znana,
Sam huk je dział naszych zatopi do morza.
Tak Turcy mówili... [..]

Sześć wierszy lirycznych, oddzielonych linią kropek od następnych, otwiera pieśń czwartą:

Kozacy wygnani nad Donu brzegami,
Gdy Dniepr opuszczali, pieśń smutna i szczytna

Z rozpaczy wyrazem, zmieszana ze łzami,
 Na głowę Carycy przekleństwa miotała.
 O falo błękitna! o falo błękitna!
 Tyś czajki nosiła — tyś łzy te widziała. —

To fragment dużej wagi, w sensie swoim zupełnie *novum* na tle dotychczas rozwiniętej fabuły. Wyraźne potrącenie o jakieś dzieje późniejsze od czasu zrelacjonowanych dotąd wydarzeń, a jak się dalej okazuje, od czasu wszystkich wydarzeń w świecie stworzonym przez narratora. Nic poza tym fragmentem nie zapowiada takiej przyszłości. Jest ona znana jedynie narratorowi, jako już — miniona. Po raz pierwszy w utworze odsłonił się tak wyraźnie przedział czasowy między zdarzeniami a opowieścią o nich, przedział mierzony faktem w skali historycznej — wędrówką ludu.²

Równie znamienny jest początek pieśni VI:

Szczęśliwe czasy dawnych rycerzy!
 Szczęśliwe czasy! gdy cud po cudzie
 Barwił powieści. Dziś kto uwierzy?
 [.]
 Dziś kto uwierzy? że na skinienie
 Ręki Hetmana [...]

To i dygresja, i pogłębienie przedziału: czasowego i kulturowego.

W tejże pieśni po raz ostatni pojawia się słówko „ciszej“, i znowu w niezwykłej funkcji. W wersetach poprzedzających je — żadnych głósów. W następujących po nim — śpiew Kseni:

Ciszej!... tam jakiś śpiew obłąkany,
 Z echem przez suche płynie burzany

Znowu, jak w pieśni III, introspektywne napomnienie, aby w ciszy — w skupieniu wewnętrznym — tym bardziej uwydatniał się głos bohaterki. Pełna świadomość narratora towarzyszy też aktowi zakończenia utworu: „Padła — skonała. — Konaj! o pieśni!“ —

² Te stosunki czasowe utworu nie zależą, oczywiście, od historii, choć daje ona szereg równoległy: wiek XVII — 1775—1831.

W tym *tertium comparationis* mieści się i postawa liryka.

Cytowane przykłady prezentują wiele sposobów przejawiania się narratora w poemacie. W zwrotach do przedmiotów przedstawionych, do słuchaczy, w wierszach lirycznych, w wyrazach emocji, refleksji, wreszcie w jawnym „udawaniu“ różnych postaci — wysuwa się osobowość ważna, panująca nad całym utworem. Jej zasadnicza postawa — to postawa kreacyjna, postawa twórcy wobec dzieła w momencie tworzenia. Wprawdzie na znacznych przestrzeniach utworu postaci wypowiadają się swobodnie, w trybie mowy niezależnej, śpiewają pieśni, a narracja rozwija się obiektywnie, korzystając z wszechwiedzy twórcy — ale to właśnie świadczy o pełnym nieskrępowaniu narratora w wyborze środków prezentacji, o jego pełnej swobodzie w zakresie pojawiania się i znikania w warstwie przedstawieniowej tworzonego dzieła, swobodzie nie ograniczonej żadną stylizacją na „naiwnego“ opowiadacza. Jest przede wszystkim twórcą (a że najczęściej „udaje“ śpiewaka — może i sam jest śpiewakiem, nic na ten temat nie wiadomo — utwór jest śpiewany, co tekst podkreśla niejednokrotnie). To wyjaśnia jego wszechwiedzę w jednych partiach utworu, pozorne ograniczenie w innych. Wyjaśnia przejmowanie ról poszczególnych bohaterów. Pozorną ludowość i rzeczywistą świadomość artysty (można mówić jedynie o wizji upoetycznionej ludowości, jak przy *Baladynie*).

* * *

Świat poetycki utworu ma budowę dwustopniową: rzeczywistość narratora i rzeczywistość jego „pieśni“ (wniosek 1).

Miejsce zwykłej opozycji: bezosobowej narracji i cytowanych wypowiedzi bohaterów zajmuje opozycja szczególnie *Żmii* właściwa: przejętej recytacji i ilustrujących, improwizowanych kreacji coraz to innych bohaterów w wykonaniu zawsze tego samego — podmiotu tworzącego (wniosek 2).

3

Wrócił syn stepów wyprawą dumny.
Jakże mu piękne zdają się chaty!

Róża je polna ubiera w kwiaty;
 Malw różnofarbnych drżące kolumny,
 Aż ponad strzechy rosną i kwitną.
 Owdzie spróchniałe skrzypiąc żurawie,
 Sięgają w studni wodę błękitną:
 Tam Zaporoziec napawa konia,
 Śpiewając dziką pieśń o wyprawie;
 I gwarząc z echem wraca przez błonia,
 Kiedy wieczorna zabłyśnie gwiazda.
 Na śpiew szczekaniem pies się odwoła.
 Chaty wiszące w parowach siola,
 Jako jaskółcze czernieją gniazda..

(V, I-14)

„Syn stepów“ to oczywiście peryfraza — ale nie tylko. Zestawienie typu „Tatar pustoszy Podole“ jest metonimią konwencjonalną, bo ujawniającą swą konstrukcję (swą metonimiczność) bez kontekstu, w samej grze znaczeń tych trzech wyrazów: uporządkowanie deformacji znaczeniowej takiego zespołu słów dokonuje się i wyczerpuje w ich obrębie, dla otoczenia „nie gra“. Otóż „syn stepów“ jest także metonimią; tylko że czyni ją z tych dwóch słów właśnie kontekst. Zabieg, który wykorzystuje możliwości otoczenia, czerpie z niego, by wzamian promieniować wartością uniwersalizującą, aby wskazywać „Kozaków w ogóle“, zatem zabieg, który podnosi wyrażenie do godności daleko wyższej niż ta, jaką ono posiada zdane tylko na siebie. Podobnie „Zaporoziec“ przez zestawienie równorzędne z „synem stepów“, przez „owdzie“, oznacza nie jednego tylko „Zaporozca“. Widzenie uniwersalizujące działa nadal i sprawia, że cały zacytowany fragment nie jest jedynie zwykłym obrazkiem. Nie jest nim nie tylko ze względów wymienionych dotąd. Jeżeli w pierwszych czterech wersetach „piękne zdają się chaty“ powracającym Kozakom, przeżywanie przedmiotów jako pięknych jest udziałem narratora w całym fragmencie i ten sposób patrzenia stanowi podstawę zespalającą wszystkie wersety w tok jednolitej wypowiedzi liryzowanej. Poddanie tonu przez bezpośrednią informację o cudzym zachwycie i kontynuacja jego przez narratora sygnalizowana już pośrednio, metodą liryczną właśnie, sprawiają, że cały fragment jest uniwersalny podwójnie: jako od-

ciniek rzeczywistości literackiej reprezentatywny dla większego jej obszaru i jako wyraz przeżywania tej rzeczywistości przez narratora.

Wydzielenie zdaniowe dwunastego wersetu, przedział semantyczny między nim a dwoma następnymi przy jednoczesnym ich zbliżeniu rymowym, emocjonujące przedmiot porównanie w ostatnich dwóch wierszach, opasanie całości powtórzonym motywem „chat“ — zabiegi dążące do przewagi eufonii nad znaczeniem askojarzeniowej, nastrojowej zasady łączenia elementów nad logiczną.

Przy tym „sympkość“ widzenia. Poezie chodzi nie o rzeczy, ale o cechy rzeczy (stąd obfitość epitetów), zwłaszcza o cechy najbardziej widoczne, banalne. Waler poetycki tak ujętego przedmiotu wyczerpuje się szybko, już w samym jego nazwaniu i określeniu przymiotnikowym. Stąd idą dwie konsekwencje: szybkie ustępowanie przedmiotu przed następnym (wskutek wyczerpania waloru) oraz częste powracanie tego samego przedmiotu (wskutek szybkiego „zużywania“ „taśmy“ przedmiotów). Autonomizacja i powtórzenie, cechy liryzmu i podstawowe cechy stylowe „Zmii“ (bliżej o nich w następnych rozdziałach), są wynikiem zainteresowania przedmiotem jako nosicielem cechy typowej dla klasy przedmiotów.

Metonimiczne w istocie wykorzystywanie przedmiotów w warstwie wyglądu kształtuje ją w kierunku odkonkretyzowania. Konstrukcja zmierza od elementu złożonego (np. „woda“) do prostego („błękit“). Metonimia bierze udział w kształtowaniu reprezentatywności zespołów przedstawię: umieszczane są w tych zespołach jak gdyby przyciski, pozostające w stosunku ilościowej zależności od odpowiedniego elementu ze sfery mającej być reprezentowaną. Potrącenie takiego przycisku wywołuje reakcję łańcuchową w otoczeniu i wciąga je w ten sposób w ramy członu reprezentującego. Na tym właśnie polega reprezentatywność cytowanego fragmentu. Podobnie i z tym:

Na brzegu stali tłumem rybacy,
Starce siczowi, zalani łzami.
Jeszcze niekiedy nuta wędrowna

Od zabląkanych powraca czajek...
 O! pieśni dzika, pieśni czarowna,
 Zmieszana z dźwiękiem wioseł i grajek,
 Uplywaj z echem, jak upłynęła
 Młodość... tak rybak marzy — i wzdycha,
 Wrócił ponury, milczał — sięć cicha
 W błękitne fale Dniepru tonęła. —

(III, 65—74)

— gdzie „rybak“, jak tam „syn stepów“, przekłada się natychmiast na ogół „starców“, pociągając cały fragment w sferę reprezentowania powszechnych znamion świata poetyckiego. To system jakby przyspieszonego podnoszenia przedstawień do rangi reprezentacji.

Bywa ona osiągnana także przez bezpośrednio słowne uogólnienie. Np. krajobraz cmentarny w pieśni II zdobywa ją przez generalizujący werset: „O! dzika Siczy! twoje mogiły...“, należącej już do następnego, lirycznego fragmentu.

Liryzacja i uniwersalizacja, dotyczące krajobrazu i bezimiennego tłumu (z postaci głównych w całości tylko Kseni, traktowanej w związku z krajobrazem) — są wykładnikiem pozytywnego (by rzecz zgruba) stosunku narratora do tych sfer ukazywanej rzeczywistości. To, zapewne, przyczyna ich „podobania się“ w toku lektury, sygnalizowanego jako punkt wyjścia na czele pracy.

*
*
*

Wynik metody narracyjnej przebiegającej „opisowe“ złoża poematu da się określić jako reprezentatywność uwiarygodniona, poręczona lirycznie (wn. 3).

4

Zupełnie inaczej waży się poemat na drugim swoim skrzydle.

Czy mamże powiadać? jak czajka w haremy
 Przez kraty skruszone na kanał wybiegła?
 I krzyki żon Baszy — i radość Zulemy,
 Gdy z wieży rycerza przed sobą spostrzegła.
 Ta postać, wpół żaglem na czajce owiana,
 Znajoma Zulemie... Nie zdradzę tu w pieniach,
 Tajemnic ukrytych w nieśmiałych westchnieniach,
 I w oczach Zulemy i w oczach Hetmana. .

Przekorne odebranie mowy kochankom w chwili największej potrzeby wynurzeń jest sprawą troski o oddalenie na drugi plan erotycznej komplikacji, wszystkiego, co stanowi prywatne sprawy Hetmana: to epizod wobec spraw ogarniających tłumy.

Woolowanie prywatności, krycie akcji „romansowej“ za „epopeiczną“ dokonuje się stale. Ujęcie wyprawy jako środka powziętego przez Żmiję dla realizacji jego własnych celów — jest przekreślone w samej strukturze świata poetyckiego: wyprawa ujęta tu jako potoczne, odwiecznie uprawiane zajęcie narodowe, wobec którego jednostka nie może mieć mocy modyfikującej. Chcąc je wykorzystać, musi przyjąć jego porządek. Dlatego Żmija funkcjonuje prawidłowo jako przywódca wypraw łupieskich, i jako taki jest bohaterem narodowym — nie na prawach parawanu, który kompozycyjnym zabiegiem można w końcu obalić — ale faktycznie, w społecznej skali poetyckiej rzeczywistości. Żmija zaczyna swą rolę jako przywódca narodowy, widziany oczyma podwładnych. Stopniowa realizacja jego „drugiego wymiaru“ — wymiaru bohatera „romansowego“ — jest zarazem realizacją decydujących dystynkcji, dających przewagę pierwszej naturze Hetmana. Wyjawianie prywatnych rewelacji i wyjaśnień *ex post* w końcowych partiach przedostatniej pieśni — typowe rozładowanie skondensowanej ciekawości — odbywa się przecież w atmosferze potwierdzenia ludowych fantazji na temat zamku. Atmosferze tej trudno wierzyć wobec ostrożnego dotąd wprowadzania cudowności — na odpowiedzialność ludu; podejrzewamy poetę o... żart³. Bezpośredniej i niewątpliwej już kwalifikacji dokonuje sam narrator:

Szczęśliwe czasy dawnych rycerzy!
 Szczęśliwe czasy! gdy cud po cudzie
 Barwił powieści. Dziś kto uwierzy?
 Jacy to byli żelazni ludzie,
 Jakie to były zamki zakłęte,

³ Widziano w tym brak konsekwencji. Pierwszy myśl taką wyraził Małecki, za nim Ujejski (*Juliusz Słowacki jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, Lwów 1866, t. I, s. 121 i *Słowackiego Dzieła wszystkie*, Lwów 1924, t. I, s. 36—38).

W czarnych cyprysach dusze zamknięte;
 Takie powieści śpią nie wierzone,
 Takie powieści kryją klasztory,
 Gdzie mnich przez szyby patrząc barwione,
 Światu nadawał tych szyb kolory.
 Dziś kto uwierzy? że na skinienie
 Ręki Hetmana [...]

(VI, I—12)

Z „ariostycznym uśmiechem“ dokonało się przekłucie kolorowego balonika, mieszczącego schemat niezwykle bohatera uwikłanego w niezwykle splot zdarzeń. Schemat stworzony i odkryty jakby dla zażartowania z całej rodziny schematów. Tymczasem linia bohatera narodowego została utrzymana do końca, wydobyta finalnym akordem:

Jakie tam było po chatach łkanie!
 Gdy wieść okropna biegła przez sioda.
 Zgasieś! wołali, zgasieś, Hetmanie!
 Któż jak ty w czajce lotem sokoła,
 Z nami na Czarne popłynie Morze?
 Kiedyż takiego ujrzymy pana?
 Kiedyż drugiemu ślać będziemy łoże,
 Gruzami z wielkich gmachów Sultana?... (VI, 191—198)

Okazała się rzeczywistą, niepodważalną prywatnymi rewelacjami.

Satyra, parodia — to za wiele. Najpewniejsza, że ujawnia się żartobliwy sens ćwiczenia w sensacyjnym gatunku, wprawki literackiej wystawiającej na uśmiech niedowierzania konwencje artystyczne, zresztą wykorzystującej walory sensacyjności przez te konwencje dane. Żartobliwy gest poety hierarchizuje ukazane sprawy w ich randze poetyckiej: co jest poza nim, obwarowane powagą, dane jest do przeżycia; co zaś on obejmuje — do zabawy tylko.

*

*

*

Zaczynając się jednoaspektowo, w rozwoju swym akcja ulega rozszczepieniu i wygasa na dwóch pułapach: górnym typu epopeicznego i dolnym typu powieści mocnych wrażeń (wn. 4).

Analogicznemu rozwojowi ulega postać naczelna (wn. 5).

5

Uwagi dotychczasowe jakby pośrednio podważał przyjęty ogólnie pogląd o oszalałamijąco szybkiej akcji i o „szybkości“ obrazów⁴. Należy mu się zatem bliższe rozeznanie.

„Żmija“ rozwija się szeregiem panoramicznych rzutów. Znamienna dla budowy tych ogniów fabuły, sięgająca w sedno poetyckiego widzenia, jest pewna „omyłka“ poety (a nawet, jako naruszenie „konsekwencji przedmiotowej“, po prostu: omyłka). W opisie łowów (p. I) przeistoczonych w pościg za Tatarem jest fragment o ogarze poszczutym na uciekającego wroga:

Już go doścignął — rzecz niespodziana!
Skacze na piersi, liże mu ręce,
U stóp się kładzie — wyje, skowyczy:
Wszak to jest ogar!

I czytelnik mógłby zawołać: „wszak to jest gonitwa!“. Tatar biegnie nie ruszając się z miejsca; i nie tylko w dotkniętym punkcie, ale w całym niespodzianym finale łowów można podziwiać czarodziejstwo, z jakim Tatar nie śpiesząc się, przecież „daleko zdradne prześcignął łowy“. Przeoczenie poety, kładące ogara u stóp tego, który „leci i trawy łamie“, odkrywa całą mechanikę patrzenia: poeta widzi rozległe obrazy jako układy statyczne. Poruszanie się przedmiotów bynajmniej nie zrywa ich z uwięzi, jakiej ulegają „przyszpilone“ w stałym punkcie planu wyobraźni.

Ta inwazja opisu na tereny właściwe opowiadaniu (szczególna: nie inkrustacja opowiadania opisem, ale przeświecanie opisu poprzez opowiadanie, opis rzeczy uruchomionych) wiąże się z cechą dawno już przez badaczy spostrzeżoną. Od Ignacego Matyszewskiego, cytującego 14 początkowych wersów poematu i stwierdzającego, że „poeta daje tu za wiele i za mało; obrazowi brak koncentracji epicznej: każdy szczegół wysuwa się na-

⁴ Wyrażony najdobitniej przez J. Kleinera, *Juliusz Słowacki dzieje twórczości*, Lwów-Warszawa-Kraków 1924, wyd. 3, t. I, s. 138—142.

przód, mącąc jasność ogólnej kompozycji“⁵ — do Kazimierza Wyki, który zauważył mimochodem (mając na uwadze całość twórczości poety), że jedną z głównych cech stylu Słowackiego jest takie obrazowanie, które nie zachowuje perspektywy: wówczas z plam barwnych powstaje baśń, ornamentyka, a nie iluzja rzeczywistości⁶. Źródło obydwu właściwości jest jedno: dążność do utrwalenia rzeczy przede wszystkim w ilościach ich cech, do przytłoczenia mnogością szczegółów.

Z „wysuwaniem każdego szczegółu naprzód“ współgra rodzaj dynamiki wewnętrznej obrazów: nie postępuje ona po linii wznoszącej się (co sprzyja hierarchizowaniu elementów), lecz rozpada się na szereg drobnych odcinków, wyróżnianych przez zamykanie ich albo rekapitulacją myślową, albo odmiennym akordem wersyfikacyjnym (np., choćby właśnie łowy, szczególnie do momentu wykrycia sumaka). Jest to dynamika swoista: zaostrza szczegóły obrazu, ale nie wiąże się z akcją, zwłaszcza — nie stwarza dramatycznej konieczności rozwiązań, bowiem obwód jej pozostaje zamknięty wokół zautonomizowanego przedstawienia.

Ostatnią sprawą, związaną z typem statycznym wyobraźni, jest jakby „zaoczne“ zmienianie miejsc, maskowane pieśniami i przemowami. Chóry i występy solo jakby wypełniały antrakty, w czasie których aktorzy odbywają podróże i następuje zmiana dekoracji. Inaczej, jakby czajki także były tylko nieruchomym elementem obrazu.

Że istotnie tak jest, potwierdza nieco dobrodusznie sam bohater:

Niech moja czajka brzegu dościga,
Ja sam pod zręby ogień podłożę.
Lecz jeszcze okiem rzucę na morze:
Jak cudny widok?... Tu czajek dwieście [...]

(III, 245—248)

⁵ *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa 1902, s. 183.

⁶ *List do Jana Bugaja* (w tomie: K. K. Baczyński, *Śpiew z pozołogi*, 1947).

Czas wrócić do wyjściowej refleksji rozdziału. Miary szybkości akcji czy „tempa“ są może czułe, ale nie dające się dowieść. Natomiast z większym uzasadnieniem można wskazać ogólny kierunek ekspresji. Wówczas skłonności do opisu, do nagromadzania, zbliżania i autonomizacji drobiazgów, do przedzielania ciągów zdarzeń sytuacjami chórowymi — mówią o czymś zupełnie innym: o statycznym, „dekoracyjnym“ charakterze całego poematu. Wydarzenia mają przede wszystkim ułatwiać przesuwanie „tła“.

* * *

Koncentracja artyzmu na wydobyciu samoistnych walorów zjawisk wyznacza pierwszorzędną rolę czynnikom statycznym i działa „hamująco“ na akcję (wn. 6).

Trzy czynniki jednoczą się w konstruowaniu potoku piękności: słowo ewokuje je wprost przez wyliczanie ich i przez notowanie reakcji narratora, szeroko rozbudowane obrazy utrwala ją w nieruchomych zespołach, tryby akcji przesuwają je rzutami owych zespołów (wn. 7).

6

Pisano już niejednokrotnie o studiach nad Ukrainą, jakie przydały się poecie przy tworzeniu *Żmii*, a które sam wylicza w dodanym do poematu „Objaśnieniu“. Najważniejszym wynikiem konfrontacji badawczych było stwierdzenie licznych zbieżności między utworem a „Opisaniem Ukrainy“ Beauplana, szczególnie w opisach polowania na sumaka i napadu czajek na galerę⁷, zresztą przypis poety także i tutaj torował drogę⁸.

⁷ Bliżej zajęli się tym: Zdziarski S., „*Żmija*“, *Szkice literackie*, Lwów — Warszawa 1903 i Bełza W., „*Żmija*“, *Cieniom Juliusza Słowackiego*, Lwów 1909.

⁸ Płynące stąd wnioski o związkach poematu z realiami historycznymi można wzmocnić pokrewnymi faktami. Wystarczy przytoczyć zachowane ślady zainteresowań, związanych z nazwą *Żmija*.

Według świadectwa Pola, Henryk Kałusowski miał znaleźć na Żmudzi szczątki pieśni o hetmanie *Żmii* (*Pieśni Janusza*, Paryż 1833, I. 248)

Rzecz jednak w tym, jak sam utwór wchłania materię historyczności, o ile konstrukcja jego jest na nią obliczona.

Eksponowanie elementów tła ludzkiego dokonuje się w różnych fazach poematu, ale szczególnie skondensowane jest w pieśniach i występach solowych żeglarzy, a co ważniejsze, ma tu ono specjalny charakter. Jest to bowiem autocharakterystyka ludzi funkcjonujących jako typowi reprezentanci narodu; a po-

M. Grabowskiego, *Ukraina dawna i teraźniejsza*, t. I: *O zabytkach najgłębszej starożytności*, Kijów 1850, s. 73, wylicza siedem „wałów Żmii”, nadto przynosi następujący fragment: „Mitologia słowiańska przepelniona rozmaitymi powieściami o żmijach. Mówi to jeden z najznakomitszych badaczy słowiańskich Szafarzyk, który podania o żmijach poczytuje za alegorie. Myśl taką opiera na znalezionym przezeń strożytnym bułgarskim rękopismie, w którym znajdują się następane wyrażenia: Turek-żmija [...]. Tenże dodaje, że mieszkańcy Ilyrii dotąd Turków nazywają żmijami”. (Nie było okazji sprawdzić bezpośrednio u Szafarzyka).

Także w próbach literackich ówczesnej doby znajdują się refleksy śledzonego motywu.

W *Zdobytcu Kijowa* Zaborowskiego katalog wodzów wylicza m. in. „Żmiję”, dowódcę „dońców” (*Pisma zebrane*, Warszawa 1936, s. 266).

W utworach Tomasza Padury kilkakrotnie spotyka się „wały Żmija”, najwcześniej spośród wierszy datowanych w dumie *Świrczowski*, pochodzącej z r. 1829 (*Pysma Tymka Padurry*, Lwów 1874).

Ludwik Jabłonowski ma w swych amatorskich wierszach 116-wersetową dumą pt. *Hetman Żmija*, stanowiącą rycerską paralełę *Hetmana* i *Złotobrodego* („emira” Rzewuskiego); nasz bohater przedstawiony jest w niej ogólnikowo, jako „dziad hetmanów”, głównym bohaterem utworu jest właściwie „Złotobrody”. Wiersz ten ukazał się w „Ziewonii” w 1834 r., ale Pol zna go już przed wysłaniem *Pieśni Janusza* do druku: w wydaniu paryskim *Pieśni* wymienia go w przypisie do *Hetmana Złotobrodego*.

Tyle — wystarczy na stwierdzenie, że poeta w swym zainteresowaniu motywem „Hetmana Żmii” wcale nie był odosobniony, owszem, wchodził w orbitę pewnych, acz nikłych, zainteresowań kulturalnych i literackich swoich współczesnych — co zwykle uchodzi uwadze. Jest to zjawisko analogiczne do poetyckiego kultu Wacława Rzewuskiego, poświadczonego utworami i wymienionych wyżej pisarzy, i wielu innych, którzy niekiedy, jak Michał Budzyński, zdobywali się na obszerne poematy o nim — znamienne, że niemal wszyscy są to ludzie z Podolem czy Wołyniem serdecznie związani. W obu tych kręgach tematycznych utwory Słowackiego zajmują, oczywiście, centralne pozycje.

nieważ w rzeczywistości literackiej skierowana jest „do nikąd“, przeto jej aspekt nadawczy, nie trafiając na odbiór postaci skonstruowanych, kieruje się bezpośrednio w stronę abstrakcyjnego odbiorcy.

Przerywając powieść dla wprowadzenia motywu własnego, narrator narusza samodzielność rzeczywistości opowiadanej; postępuje podobnie, kiedy postaciom powieści każe wypadać z ich roli przez zwracanie się wprost do słuchacza. Technika rozcina-
nia fikcji artystycznej ostrzem narratorskiej chęci objaśniania słuchacza podobna jest pewnym konwencjom teatru i schematom powieści dydaktycznych różnych czasów. Oto koncentrat wiedzy, jaką poeta pragnie podać do wiadomości słuchaczy:

My Kozacy siejem w morzu.
Gdy się z wiosną plony zgarną,
Pełnym wzrokiem piastry świecą
Podłe, jako liść żółkniały;
 Jak wleciały,
 Tak wylecą.
Przez pół roka pan dostatni,
Kozak Wojewodą. —

A gdy wyjdzie piastr ostatni,
Znów z Kijowa Dniepru wodą,
Do chat naszych. — Kozak śpiewa,
A gdy nędze zakłopotą:
 W łodziach nocą,
 Lśnią łuczywa;
I do ciemnej Dniepru wody,
Cicho sieci toną.

(IV, 205—220)

To inwentarz spraw, pod których znakiem upływa kozackie życie. Wdrożony dobitnie, jak nic innego w utworze: w sformułowaniach ścisłych, typizujących ekstrakt życia.

Zamiary poety dzielą się — choć zastrzega ich różną wagę — między chęć ukazania pełni życia zbiorowości a chęć zaskoczenia osobistymi kolejami bohatera: na tym tle wyłania się charakte-

rystyczna sprzeczność między koncepcją Kozaka-sobiepana w pieśni a Kozaka-poddanego w sferze działań Hetmana.

* * *

Koncepcja „archeologiczna“ (by odkryć inspirację w studium Konrada Górskiego o *Grażynie*⁹) wyraża się skonstruowaniem wydzielonych faz o charakterze informacyjno-nastrojowym, podkreślających ogólną hierarchię spraw w utworze (wn. 8).

7

System powtórzeń — w sensie wszelkiego powtarzania się różnorodnych elementów — uderza obfitością przejawów: towarzyszą wersełom niemal nieustannie. Już pierwszych 12 w. — to człon szeregu powtórzeniowego. Następujące po nich: „Dziko Dniepr szumi, gdy w jego łonie, || Sto wysp zielonych wiosną zatonie“ — to człon drugi, wariujący temat pierwszego. Otwarcie ustępu drugiego rymuje się z otwarciem pierwszym jako paralelizm z identyczną częścią przedśredniówkową: pierwszy egzemplarz licznej gromady powtórzeń składniowo-metrycznych o dużej roli średniówki, stanowiącej końcową lub początkową granicę identyczności półwierszowej. Podobnie z przedzielonym trójwierszem: „Lecz czy sam mieszka? Któż to odgadnie, || Lecz kiedy wzniosła? Nikt nie pamięta. — “; w zastępstwie identyczności, ograniczonej do anafory, zwiększona rola intonacji zachowuje doniosłość średniówki.

Dwutakt powtórzenia w granicach jednego wersetu: „Słyszał przed sobą, słyszał za sobą,“; „To się paliły, to znowu bladły,“; „Wszak rybak czuwa? wszak rybak nie śni?“. Obok anaforycznych — epiforyczne: „Żagle ciszej! wiosła ciszej!“. Szeregi nie wypełniające wersetu: „Ho! to kaganiec, to znak wyprawy,“ — właśnie wyliczające najczęściej. Podobne rozmiarami podwojenia: „O śpijcie! śpijcie! przeszła wam pora“, (obok pełnowersetowych podwojeń połówek: „Idźmy na łowy! idźmy na łowy!“).

Rzadsze są ciągi więcej niż dwuczłonowe.

Znamienne dla skłonności sylabotonicznych są paralelizmy

⁹ Uwagi o „Grażynie“, „Pamiętnik Literacki“, XXXVIII (1948) 150—169.

półwersetów bez poparcia anaforycznego, ale zato o identycznym rozkładzie akcentów: „Burzyć pałace, rąbać fontanny,“. Jednak w sprzyjających regularności warunkach metrycznych ta funkcja nie przysługuje wyłącznie paralelizmom.

Gdy różne szeregi powtórzeń zbudowane są na wspólnej zasadzie, układają się w całość wyższego rzędu:

Idźmy na łowy! idźmy na łowy!

Ty śpisz, sumaku! ty śpisz, sumaku! (przedzielone jednym wierszem)

Sumak nie słyszy! sumak nie słyszy! (przedzielone trójwersetem).

Oparcie szeregów na różnych zasadach może prowadzić do ich wzajemnego nakładania się — wówczas, gdy człony jednych są tak obszerne, że mieszczą w sobie człony innych.. Tak szeregi powtórzeń słownych naniesiono na czteroczłonowy łańcuch wyłamanej z ogólnego toku astroficznej układu wersów typu $x(5 + 5) + y(5) + l(8 \text{ zgł trójakc})$, gdzie x , y oznaczają zmienne liczby wersetów z wariantami dla x : 6, 7, 7, 8, i dla y : 6, 4, 4, 3. Cały cykl, długości 49 w. (I. 86—134), znajduje wtór we wprowadzaniu od 2—10 wierszy 5-zgłoskowych w zasadniczy tok 10-zgłoskowca w tej samej pieśni.

Znamienny dla ogólnych tendencji stylowych utworu jest nie odbitkowy, ale wariacyjny charakter powtórzeń. Egzemplifikowano go w zakresie rozwijania większego zespołu przedstawień i w zakresie wersyfikacji. Bywa tak też w ramach powtórzeń części drobniejszych, słownych. Np. anafora przybliżona: „Między parowy, || Pomiędzy trawy,“; także w ramach układów o członach różnie zlokalizowanych w systemie metrycznym, np.: „I cicho, jakby ludzi nie było! || Jakby się tylko o łowach śniło!“. Przejawia się we wzbogacaniu członów: „I łuk napina || I strzały ciska, || I rohatyny kolczate miota.“. Najbardziej reprezentatywne dla typu wariacyjnego są takie szeregi, w których żadna zasada nie realizuje się całkowicie, ale kilka zasad częściowo, sumując wysiłki w celu utrzymania podobieństw między członami: „I jedna w piersi trafia ogara, || Druga pod skrzydło trafia sokoła, || Trzecia Tatara w czoło drasnęła“ — gdzie łączą się

trzy: paralelizm składniowo-metryczny, budowa wersetów z takich samych części zdania, rozpoczynanie wersetów od kolejnego liczebnika.

Powtórzenia o członach układanych blisko siebie lub bezpośrednio po sobie, zazwyczaj spoiste dzięki lokalizacji członów w analogicznych odcinkach schematu metrycznego, stanowią jądro systemu dążącego do powtarzalności jak najbardziej uchwytnej; jednocześnie, ponieważ swoimi zewnętrznymi członami (pierwszym i ostatnim w szeregu) spinają krótki stosunkowo odcinek tekstu, z perspektywy całości nie pełnią funkcji organizujących fabułę w wyższe układy, pozostają raczej przy tworzeniu stylistycznego profilu utworu. Dopiero rozszerzenie przedziału międzyczłonowego do większych rozmiarów, prowadząc w sferę tzw. „rymów tematycznych“ i „leitmotywów“, przydaje im szersze funkcje konstrukcyjne.

W załączku jest to po prostu zestaw powtórzony po dłuższej pauzie i w modyfikacji („Chmury nadrannym wiatrem kręczone“ i po przedziale jedenastowerszowym „Patrzył na wichrem kręczone chmury“). Zestaw już wydatny: (sokoły) „Krażą i kraczą, dzwonekami dzwonią, || I psy spuszczone jęczą i gonią“, odbity w przybliżeniu po 22 w.: (sokoły) „Krażą i kraczą, dzwonekami dzwonią, || Ogary znowu jęczą i gonią.“. Podobnie wiersze: „Bo tam, gdzie przebiegł, pośród wadołów, || Bez życia sześciu Kozaków padło, || I sześć ogarów — i sześć sokołów“, odzywające się po 27-u: „Od strzał tatarskich, sześciu Kozaków || Pośród stepowych padło wadołów, || I sześć ogarów, — i sześć sokołów.“. Przy tym obydwie człony wprowadzone są różnymi drogami: pierwszy w narracji epickiej, drugi przez usta ukazanej postaci. Element magii wnika także w najdłuższym łańcuchu zwielokrotnień, rozprowadzającym motyw „cudownego obrazu“ (I. 68—77, III. 315—323, IV. 23—30, V. 33—36, 284—285). Budowa dwóch pierwszych członów obliczona jest na podanie własności obrazu jako prawd zakorzenionych w świadomości zbiorowej: identyczność formuł 6-wersetowych (drugi raz z wymianą dwóch wyrazów na inne, co wobec oddalenia członów o kilkaset wierszy nie może wpływać na wrażenie identyczności w tym wy-

padku) ma dać sugestię opinii skanonizowanej w powszechnej i długotrwałej obróbce słownej tematu.

Obie ostatnie serie powtórzeń realizują się w wypowiedziach o różnych podstawach podmiotowych: od narratora głównego mniej lub więcej jawnego do postaci wyraźnie odeń odrębnych. Różnice jeszcze wyrazistsze, gdy członek narratora łączy się z członem zbiorowości wypowiadającej się w wyodrębnionej balladzie. Przykład i skądinąd reprezentatywny:

Nad mogiłą w mgłach wysoko:
 Krąży sokół, siadł na krzyżu.
 Pod tym grobem śpi głęboko,
 Niegdyś Hetman, pan na Niżu.
 Jeszcze sława Zaporozża,
 Jako miesiąc błady, nowy,
 Nie przebyła w czajkach morza,
 Nie wleciała nad ostrowy.

(ballada, II, 57—64)

[.] już na krzyżu
 Usiadł jak do snu sokół stepowy,
 Smutny wszedł miesiąc z płonącą twarzą,
 I na zamglone patrzył ostrowy.

(narrator, V, 75—78)

Skłonność do łączenia tych samych wyobrażeń (sokół-krzyż, miesiąc-ostrowy) w partiach o różnym założeniu rzeczywistości (ballada jest „snem o czarach“) świadczy znowu, że chodzi przede wszystkim o samoistne walory zjawisk.

Nie tyle tożsamość językowa, ile ogólny walor wyobrazeniowy wiąże partie obszerniejsze jeszcze od wyżej cytowanych, np. III, 177—188 z III, 261—277. Wyjątkowy jest wypadek, gdy jedno tylko słowo wciąga w sferę skojarzeń fragment wcześniejszy, anonsując w ten sposób dalsze analogie, które bez tego „vorlaufer“ może by nie potrafiły przekroczyć progu zauważalności (w naturalnym czytaniu). Taki moment zapowiadający w pieśni IV: „Ha! zgadłem, bracia — tam na obłoku || Turecki żagiel z wiatrem ucieka.|| Zaczęte łowy“! odwołuje się do epizodu łowów z pieśni I — po czym następują ogólne analogie w układzie fabularnym: dyspozycje wydawane przez kierującego łowami, zmiany w przyrodzie (wschód — zachód słońca), spotkanie,

wyjatkowość przeciwnika. Krąg zjawisk ze sfery „rymów tematycznych“ zamyka wypadek graniczny między ogólnym podobieństwem wyobrażeniowym a zwykłym powtórzeniem słownym. Chodzi o omawiane w drugim rozdziale słowo „ciszej“, związane z postacią Kseni. Jego bogata wartość emocjonalna w kontekście zbliża całość do typu wyobrażeniowego; bez tej wartości, jako zwykłe powtórzenia słów, byłyby niedostrzegalne.

Mnogość zasad decyduje o składnikach członów, o stosunkach między tymi składnikami, o układzie i liczbie członów w szeregu, o stosunkach między szeregami. Zależnie od tego, o który z tych czterech wygląków chodzi, powtórzenia w *Żmii* ukazują się jako słowne, składniowo-metryczne, wzorców wersyfikacyjnych, sytuacji fabularnych; jako odbitkowe, wariacyjne; jako bliskie, dalekie, dwu- i więcej członowe; jako przeplatane, łączone, nakładane. To bogactwo jakościowe. Ilościowo — system powtórzeń wciska się w każdy dłuższy fragment, ekspanduje na cały poemat. W swym bogactwie typów wykazuje zasadniczą skłonność: ku przełamaniu monotonii, tkwiącej niejako w naturze powtórzenia. W ilościowym nasyceniu tekstu stanowi pierwszorzędny czynnik ujednolicenia — a więc jednak monotonia różnorodności — toku narracji. Niezależnie od tego, przez jakie struktury przebiega prąd mowy — czy to przez narrację epicką, czy przez wstawki pieśniowe, czy przez dialogi postaci — wszędzie płynie on łożyskiem jednego języka poetyckiego. To właśnie potrzeba jednolitości rozmieszczająca, w skrajnych wypadkach, człony jednego szeregu w różnych strukturach dzieła. Ta naczelna funkcja — scalająca — wyrasta na podłożu trzech równoległych kierunków ekspresji.

Pierwszy — dąży do wzmacniania wersyfikacyjnych komponentów śpiewności. Czyni to drogą takiej budowy i lokalizacji członów, by wkraczały w dziedzinę zgodności składniowo-metrycznych. Poza tym, elementy powtarzalności wkraczają do wersyfikacji wskutek ograniczenia swobody akcentów przez istniejący kanon metryczny.

Drugi kierunek — dąży do wzmocnienia językowych komponentów liryzmu. Pożywkę znajduje w zabiegach służących także

śpiewności, ale ma na swe usługi i te powtórzenia, które nie są ograniczone czynnikami metrycznymi.

Trzeci wreszcie — polega na wzmacnianiu konstrukcyjnych komponentów „statyki“. Wyobraźni statycznej odpowiadają pozory ruchu, dawane przez wariacyjną metodę rozwijania tematu¹⁰.

* * *

Obficie wprowadzony system powtórzeń wykazuje bogactwo typów, przelamujące monotonię powtórzenia pojedynczego lub powtórzeń jednego typu (wn. 9).

Wyraźny profil zyskuje dzięki temu, że stanowi dogodne podłoże dla rozwijania trzech ząbających się wzajem właściwości dzieła: śpiewności, liryzmu i statyki (wn. 10).

Przebiegając równomiernie wzdłuż całego utworu, bez wyróżniania partii narracji epickiej od partii bohaterów — stanowi czynnik krystalizacji jednolitego języka poetyckiego (wn. 11).

8

Jak teraz poemat przedstawia się jako całość?

Recytacja, odchodząca od relacji epickiej pod naporem osobowości wypowiadającego podmiotu — w dwóch kierunkach: dramatyzacji, wynikłej z odtwarzania ról bohaterów przez narratora, i liryzacji, wynikłej z emocjonalnego przejęcia się tegoż narratora światem stwarzanej przezeń fikcji. A przy tym narrator nie kryje, że na „pieśń“ swoją patrzy ze stanowiska artysty: jawnie powątpiewa o prawdopodobieństwie niektórych elementów fabuły, dając do zrozumienia, że o tę iluzję nie zawsze mu chodzi. Toteż buduje akcję i postać główną tak, aby nad sprawy włączone dla żartu wynieść inne, godne lirycznego ujęcia. Nie nadzwyczajne perypetie bohatera są ośrodkiem zaintereso-

¹⁰ Z tym rozdziałkiem por. uwagi T. Makowieckiego o wariacyjności licznych dzieł poety, zawarte w szkicach *Ze studiów nad Słowackim*, „Roczniki Humanistyczne”, V: „W setną rocznicę mickiewiczowską”, Lublin 1956; zwiastująca rzecz o *Kordianie*.

wania poety. Główna koncentracja arcyzmu skupia się na wydobyciu samoistnych walorów rzeczy, niezależnie od ich funkcji w przebiegu zdarzeń. Wynika stąd pewna równoważność zjawisk, spotykana od dawna w eposie, ale tutaj mająca podstawy w stosunku — lirycznym. „Archeologiczny“ sens wstawki pieśniowej uwypukla sferę zjawisk, w jakiej przede wszystkim znajduje twórca podniety liryczne: to sfera bezimiennego tłumu i związanego z nim krajobrazu.

Przy zmieszaniu rodzajowym, przy pewnej nieokreśloności tak aktywnego zarazem narratora, branego po prostu za jedno z jego wcieleń tylko — kozackiego teorbaniście, wreszcie przy zespoleniu różnych w hierarchii poetyckiej sfer fabularnych, tłumaczącym się zewnętrznie jedynie w jedenastowerszowym komentarzu, na poły żartobliwym, na poły ironicznym i jakoś przez badaczy niedostrzeganym — nabiera znaczenia system powtórzeń, niby pudło rezonansowe wzmacniający istotne właściwości arcyzmu. W pierwszym rzędzie zasila elementy śpiewności, liryzmu i statyki utworu. Jako całość, stanowi ośrodek krystalizacyjny jednolitego języka poetyckiego, zgodnie z krystalizacją podmiotową całej wypowiedzi poetyckiej w osobie konkretnego, jednego wypowiedczacza: spoza toku opowieści i kwestii bohaterów wygląda ta sama tworząca osobowość, posługująca się własnym, jednolitym językiem. A jak przystało na kogoś, kto tylko stylizuje się czasem na naiwnego, ludowego opowiadacza — jego system powtórzeń w bogactwie odmian jest daleki od nieskomplikowanego systemu. właściwego poezji ludowej i stylizacjom na taką.

9

Zmija powstała wówczas, gdy polska powieść poetycka rozwijała się już w dwóch zasadniczych typach.

Pierwszy, oparty na zespole kilku postaci związanych akcją, rozwijany w narracji jakby samodzielnie istniejącej, nie będącej wytworem czynności wypowiedczawczej kogoś w dziele przedstawionego, był powszechniejszy, reprezentowany m. i. przez najwybitniejsze powieści okresu, *Marię* i *Konrada Wallenroda*. Jeśli ich schemat fabularny dźwigał doniosłą artystycznie problema-

tykę, jego zręczne przeprowadzenie stawało się jedynym celem w utworach niższej rangi, jak *Hugo* Słowackiego, *Bejram* Korsaka, *Kozak* A. Borkowskiego czy *Zemsta* Spitznagla.

Drugi typ miał za podstawę monologową wypowiedź bohatera, relacjonującą przede wszystkim jego dawne sprawy, ale zaznaczając także aktualną, w chwili wypowiedzenia, sytuację. Ujęcie fabuły jako osobistej sprawy narratora przy jednoczesnym dystansie czasowym wypadków od momentu ich zrelacjonowania nasunęło odmienne możliwości, zwłaszcza dwie: w zakresie nieograniczonego subiektywizowania wypowiedzi, spadającego całkowicie na karb bohatera (gdy subiektywizacja w powieściach pierwszego typu musiała strzec się doprowadzania do wyraźnej konkretyzacji podmiotu), oraz w zakresie swobodnego łączenia elementów fabuły, umotywowanego działającą mechaniką wspomnień. Te krótkie stosunkowo poemaciki, jakby skromniejszy wariant powieści poetyckiej — do których należą *Szanfary* i *Arab* Słowackiego i, zapewne, mickiewiczowski *Farys* — nawiązują do sentymentalnej tradycji poezji „estradowej“ i w przejętej stamtąd strukturze organizują nowy świat poetycki.

W *Żmii* spotykają się obydwie tory rozwojowe powieści poetyckiej, odpowiednio ku sobie skierowane. Ze strony typu narracyjnego pozostają szerokie złoża fabularne, ale „podskórny“ niegdyś nurt liryczny znajduje konkretyzację podmiotową. Ze strony typu monologowego wchodzi opowiadacz, ale nie jest już bohaterem opowieści, lecz staje się świadomym twórcą odrębnej rzeczywistości. Koło napędowe wspomnień zastąpione zostaje kołem napędowym wyobraźni.

Jako *spiritus movens* całości, narrator jest zarazem aktorem. Ile ról, tyle dramatycznego „wchodzenia w nie“ twórcy. To sprawa pozornej emancypacji przedmiotu wobec twórcy, szczególna właściwość „*Żmii*“, nieznaną wcześniej i bodaj nie występującą w żadnej powieści późniejszej.

I działalność już jawnie subiektywna: liryzująca, komentatorska. Jeśli nowością był nie sam liryzm, ile jego udział w całym niemal poemacie (gdy np. w *Marii* wtór lirykczny ustępuje obiektywizacji, np. indywidualizacja mowy postaci), związana z tym

naczelna koncepcja narratora-twórcy była czymś nowym¹¹. Wcześniej, wystąpienia w pierwszej osobie — w utworach typu narracyjnego — były zawsze jakimś deus ex machina, płynęły „znikąd” (tak np. niespodzianie odzywa się narrator w *Marii*: „A ty panie Mieczniku spocznij — moja rada”, (w. 451), lub — co na jedno — przybierały postać tradycyjnej apostrofy epickiej, mechanicznie zlepionej z obiektywnym tokiem opowieści (np. początek części trzeciej *Zamku kaniowskiego*: „Gdzież jesteś duchu Nebaby? Zjaw mi się znowu; znowu pieśń ci wznoszę”, itd. przez 26 wersetów). Jedynie pierwotna redakcja *Konarada Wallenroda* kształtowała się, być może, jako utwór przez kogoś śpiewany¹², wszakże z tej koncepcji zostały ostatecznie mało znaczące szczątki.

I jeszcze jeden rys nowości — demonstracyjne naruszenie iluzji prawdopodobieństwa, żartobliwy komentarz dygresyjny, rokujący niektórym sprawom utworu podobne niedowierzanie, jakie zwykło towarzyszyć lekturze utworów fantastycznych. Pod tym względem, w twórczości Słowackiego, *Żmija* otwiera drogę — przed *Podróżą do Ziemi Świętej z Neapolu* — ku *Beniowskiemu*. I otwiera też szereg powieści, w których wyraziła się sposobem dygresyjnym świadoma, twórcza postawa narratora wobec tekstu: *Bruno Olizarowskiego*, *Don Juan poznański* Berwińskiego, *Mimosa* Siemieńskiego i inne — zapewne i *Norwidowa Szczęsna* tu należy.

¹¹ Inny problem stanowi takie konstruowanie rzekomego autora, które dokonuje się już poza ramami właściwej opowieści, jak np. w *Grażynie*. Tu chodzi o budowanie samej narracji tak, aby wyglądała na aktualną wypowiedź podmiotu.

¹² „[...] kto wie, czy wajdelota pierwotny [...] nie był pomyślany — jako śpiewak całego poematu” (Kleiner J., *Mickiewicz*, t. II, cz. 1, s. 76—77).

¹³ Partner, oczywiście, istniejący niezależnie i powstały wcześniej — w postaci *Dziadów* cz. I; por. też niektóre próby Gosławskiego. Tu idzie o to, że rozwój samej powieści zmierzał jakby ku przekształceniu jej w „poema dramatyczne”: mnożą się wypadki strukturalnej osmozy, a już piąte dziesięciolecie przynosi, prawdopodobnie, liczebną przewagę poematu dramatycznego.

Oprócz tej, nie ma w *Żmii* innych — poza wersyfikacyjnymi jeszcze — jej własnych zapowiedzi późniejszych losów powieści poetyckiej. Tkwiące w tym gatunku zadatki innego, dające znać o sobie już w Garczyńskiego *Wacława dziejach*, wyłoniły partnera dzielącego odtąd z powieścią poetycką sferę wpływów — poemat dramatyczny¹³, określaný najczęściej mianem „fantazja“, rzadziej „poema“ (z częstym określeniem bliższym: „dramatyczne“).

W ramach samej powieści, dalszy jej rozwój nie przyniósł już istotnych odkryć. Jedynie ze strony zainteresowań ludoznawczych przyszło poważniejsze odświeżenie, już nie tylko w zakresie motywów (jak np. w *Sobótce* Goszczyńskiego), ale w zakresie ludowego widzenia świata poetyckiego oraz sposobów narracji (zwłaszcza niektóre utwory Olizarowskiego, w mniejszej mierze i A. Grozy). Mała tylko część tych utworów „ludowych“ przybiera wyraźniejszy profil powieści poetyckiej (poza jej granicami są m. i. *Bogunka na Gople* Berwińskiego i *Wieża siedmiu wodzów* Zmorskiego). Widać wówczas, jak kształtowanie wyrazu artystycznego różnie jest tutaj i w *Żmii*, której narrator często przecie przybiera maskę ludowego „śpiewaka“. Oto np. w *Soroce* A. Grozy równie wyrazisty jak w *Żmii* system powtórzeń pozbawiony jest znamiennej dla utworu Słowackiego wariacyjności — polega przede wszystkim na powtórzeniu dosłownym. Motywy baśniowe *Żmii* (cudowny obraz, magia liczb, rozmowa z rzeką) odnajdują się w tej dumie ukraińskiej już tylko w jednym, „naiwnym“ ujęciu. Natomiast wspólną własnością obydwu utworów jest miara wierszowa, związana z ich śpiewnością. W ogóle tylko kilka powieści idzie tu za *Żmiją*, stosując jej 10-zgłoskowiec typu 5 + 5 (także w układach heterometrycznych). Również w sąsiedztwie gatunkowym rzadka to miara i bodaj zawsze związana z założeniem „pieśniowym“ całości. Tak np. wymieniona *Wieża siedmiu wodzów*, posługująca się 10-zgłoskowcem równodzielnym (w drugim półwierszu często katalektycznym), nosi podtytuł: „Pieśń z podania“.

Nie badano bliżej stylowych tendencji późniejszych powieści. Wydaje się, że rzadko nawiązują one do tego, co dał Słowacki

w swoich pierwszych utworach epickich. Przykładowo — jakże mizerne! — analogie K. Brzozowskiego:

[...] to warowni gorejące słupy,
 Wśród nich się wiją czerwone turbany [...]

Rzekłbyś to widma spieszą, by porany

Swit ich nie zdybał. — Wtem dziki, urwany,

Krzyk zawył — odsiecz! to moskiewskie hurra!

Allach, Alla-hu! i w pędzie szalonym

Zwarli się wrogi i miecze, i konie:

Czarna kurzawy odziała ich chmura,

Jakby Bóg wszystkie pioruny w jej łonie

Złożył, błyskami jak węzem czerwonym,

Coraz to strzeli, coraz się zaciemni,

By znowu gromy wypalić nowemi.

Aż razem z chmury jak z piersi szatana,

Ognista z trzaskiem wytryśnie fontanna,

I nic nie widać za ognia oponą!

Czasem pojedynczy obraz tylko:

Straszna ich strzałów złała błyskawica ...

(*Ognisty Lew*, z ust. XI i XII)^{13a}.

W ogóle tendencje językowe bliższe Słowackiego jakby wiązały się z tematyką „orientalną“, po 1831 r. wymieniającą coraz częściej „Arabów“ na „Czerkiesów“ i „Kirgizów“. Tu — znowu w pewnym przybliżeniu tylko — wymienić można poematy Zielińskiego, zwłaszcza *Stepy* i *Kirgiza*.

10

Utwór konkretyzował się w świadomości pierwszych czytelników — co prawda, świadectw ich jest niewiele — w kierunku zdecydowanej przewagi elementów „archeologicznych“. Apokryficzny głos jednego z „najślawniejszych naszych krytyków“ przy-

^{13a} Tenże Brzozowski odznaczył się wierszowaną pracą *Noc strzelców w Anatolii*, dzięki temu, że próbował w niej połączyć — na zasadzie ramowej — powieść poetycką z gawędą. Wyszła rzecz dziwaczna; inny aspekt (po poemacie dramatycznym) rozpadu gatunkowego Jest to może najjaskrawsza z tych bezwładnych maszynerii, które już poczęły krążyć wokół *Pana Tadeusza*.

znawał, że „cały naród ożył w pieśni“¹⁴. Zgoła entuzjastycznie donosił przyjacielowi Bielowski: „Żmija jest bohater ukraiński, o którym stare podania cuda plotą, tak też jest on wystawiony. Cała pieśń o nim przeplatana jest dziwnie fantastycznymi zmyśleniami, a oddaje z najżywszą prawdą poetycką miejsca, czasy i ludzi“. Dalej wyraża przekonanie, że nie można tłumaczyć *Żmii* bez gruntownej znajomości języka, obyczajów i dziejów. Można by myśleć, że mowa o jakiejś epopei czy autentycznej heroice ludowej, a to o powieści poetyckiej. Bo, że Bielowski trafnie rozpoznawał przynależność gatunkową utworu, świadczy dopiero kontekst, w jakim go umieszczał, dokonując klasyfikacji dzieł według ich „trafności i narodowości“: po *Żmii* i *Janie Bieleckim* następowały w niej kolejno *Zamek kaniowski*, *Maria* i *Konrad Wallenrod*¹⁵. Za utwór „narodowy“ uznawał *Żmiję* także Goszczyński, choć miał już wątpliwości „co się tyczy barwy miejscowej“¹⁶.

Widzeniu poematu w krasie folklorystycznej położył tamę Małecki¹⁷. W jego ujęciu najdonioślejsze dla badań późniejszych okazało się to, że całą uwagę, skupioną dotąd na obrazie narodu, przeniósł na bohatera tytułowego i jego sensacyjne koleje. Ten punkt widzenia zachęwa już korowód następców, przy czym przekazywać sobie będą proberz „prawdy“ i „prawdopodobieństwa“. Wykształca się także zmysł szukania wzorów, który z ostatnimi pracami doprowadza do kilkunastu z Byronem, Scottem, Zaleskim i Goszczyńskim na czele. Przy takich drogowskazach badawczych i przy takiej jednostronnej konkretyzacji utworu — problem jego historycznoliterackiej fizjonomii rozwiązywano stwierdzaniem epigońskiego charakteru: jakoby *Żmija* miała naśladować najróżniejsze utwory oraz realizować

¹⁴ J. Słowackiego list do matki z 30 VII 1832 *Dziela*, Wrocław 1949, t. XI, s. 72.

¹⁵ List do L. Nabelaka z 11 II 1832, „Przewodnik Naukowy i Literacki”, 1885, 433.

¹⁶ W artykule *Nowa epoka poezji polskiej*, *Dziela zbiorowe Seweryna Goszczyńskiego*, wyd. Z. Wasilewski, Lwów (b. r.), s. 277.

¹⁷ L. c., s. 119—123.

zadania artystyczne nigdy już wypełnione. I tak Kleinerowi zdaje się przyświecać diagnoza Małeckiego: „orientalno-ukraińsko-historyczno-fantastyczny poemat“; daje też łańcuszek analiz w kolejności tych i kilku nowych przymiotników, co razem ma wyjaśniać ową „kwintesencję romantyzmu“¹⁸. Bardziej organicznie, ale z tą samą skłonnością do upatrywania epigoństwa widzi powieść Ujejski: jako próbę (nieudaną) przedstawienia tematu byronicznego po scottowsku¹⁹.

Z linii zainicjowanej przez Małeckiego wyłamują się dwaj badacze, W. Bełza²⁰ i Maślak²¹. Polemizując z sądami pomniejszającymi wartość utworu, sami stawiają go wysoko, i to w kategoriach, pomijanych przez adwersarzy. Znamienne dla orientacji tych dwóch autorów są sformułowania takie, jak „epopea zaporoska“ (Bełza), „we wspaniałych obrazach przedstawił ducha, sposób myślenia, tężyznę i pomysłowość [...] kozackiej drużyny“, „intuicja poety, którą posługuje się on w podchwytywaniu charakterystycznych szczegółów, dotyczących zwyczajów i obyczajów siczowych Kozaków nie różni się od artyzmu ukraińskich teorbantów i kobziarzy“ (Maślak). Ale są to głosy odosobnione. Poza nimi spotkać można tylko refleksy podobnego rozumienia utworu, rzucane mimochodem, jak chociażby ta uwaga Matuzewskiego, że „cały *Żmija* np. składa się z szeregu opisów natury stepowej i życia kozackiego“²².

Całość badań dotychczasowych²³, zajmujących się przeważnie

¹⁸ L. c., s. 126, 130, 134. Na tych (przykładowych) stronach widać wyraźnie dołączanie kolejnych ogniw tego łańcuszka — aprioryczne, w myśl wyjściowej tezy: „*Żmija* w motywach ma być zespoleniem głównych kierunków romantyzmu polskiego, w wykonaniu ideałem romantycznej powieści poetyckiej”.

¹⁹ L. c., s. 31.

²⁰ L. c.

²¹ „*Żmija*”. *Poemat Juliusza Słowackiego, rozbiór i ocena, Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*, Lwów 1909, t. I.

²² L. c., s. 181.

²³ Najważniejsze z sądów o poemacie pominiętych w bibliografii W. Hahna (Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie* pod red. J. Kleinera, wyd. II, Wrocław 1952, t. 1, s. 331—334):

tematyką, motywami czy akcją (ewentualnie dających ujęcie wszechstronne, lecz afunkcjonalne, co szczególnie zaważyło w pracy Kleinera) — dla podejmującego zadanie odłożone przed laty mniej więcej trzydziestu nie wnosi kapitału zbyt pomocnego. Natomiast dzieje sławy i niesławy poematu — związane z badaniami, bo zwykle od nich nie oddzielane — stanowią materiał budujący.

. Zdają się one potwierdzać dwie rzeczy.

Po pierwsze — omawianą hierarchię spraw w utworze: konkretyzowany w typie „opisowym” zyskiwał oceny wysokie, i przeciwnie, konkretyzowany w typie byronicznej powieści poetyckiej, zyskiwał noty lekceważące.

Po drugie — to, że powieść wchodziła do świadomości współczesnych dzięki właściwościom rzeczywiście w niej naczelnym, a nie dzięki temu, co od czasów Małeckiego za takie uchodziło. Jeszcze Reitzenheim, czyniąc krótką wzmiankę o *Zmii*, podnosi jedną tylko cechę: „W *Zmii*, hetmanie kozaków zaporoskich, Słowacki okazał się mistrzem w opisach [...]”²⁴; a tą uwagą jakby kwitował starania poety, w objaśnieniach wyliczającego się właśnie z opisów, przy zupełnym milczeniu o *Byronie* czy *Scocie*²⁵.

Słowacki Juliusz, *Raptularz, Dzieła*, Wrocław 1949, t. X: „Pisma prozą”, s. 550.

Reitzenheim Józef, *Juliusz Słowacki*, Paryż 1862, s. 10.

Zdziechowski Marian, *Byron i jego wiek*, Kraków 1894—1897, t. II, 409—410.

Matuszewski Ignacy, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, Warszawa 1902, s. 181—183.

Czerwiński Adrian, *Ukraina w poezji Słowackiego*, Kraków 1930, s. 19—26, 62—63, passim.

Backvis Claude, *Słowacki et l'héritage baroque, Juliusz Słowacki 1809—1849 Księga zbiorowa w stulecie zgonu*, London 1951, passim.

Ważyk Adam, *Mickiewicz i wersyfikacja narodowa*, wyd. 2, [Warszawa] 1954, s. 130—131.

²⁴ *Juliusz Słowacki*, Paryż 1862, s. 10.

²⁵ Fascynujący jest ciąg dalszy tej jedynej opinii Reitzenheima o *Zmii*: „[...] bo nie opisuje lecz podnosi zasłone, a oczom naszym zdumionym przedstawia się obraz ze wszystkimi wrażeniami światła i cieniu. Wielu

Być też może, że ślady jakiegoś rozróżnienia gatunkowego nosi nomenklatura zastosowana przez L. Łukaszewicza: „W poemacie *Zmija* i powieści *Jan Bielecki* zapowiada [...]“²⁶. Łukaszewicz, literat mało samodzielny, zważał zapewne na zgodność swych wypowiedzi z szerszą opinią²⁷.

innych pisarzy zajmowało się później przedmiotami podobnymi i przypominającymi niekiedy *Zmiję*”. Jakże stąd blisko do przecie świeżych dzisiaj rozważań o „błyskawicznym obrazie”! (A nie tylko tę jedną starą refleksję można przytoczyć).

²⁶ *Rys dziejów piśmiennictwa polskiego*, Kraków 1836, s. 82.

²⁷ Te same określenia wyróżniające użyte zostały w wydawnictwie braci Szerków pt. *Galeria pisarzy polskich*, Poznań 1840, II. 147 (za J. Maciejewskim, *Słowacki w Wielkopolsce*, Wrocław (1955), s. 101). Nie mając książki w ręku trudno wiedzieć, czy wydawcy byli zarazem autorami objaśnień — informacja Maciejewskiego pozwala tak przypuszczać.