WIEDZA o POLSCE

WIEDZA O POLSCE

Koniec tomu II-go

TOM II
ZESZYT
25,26

35-ty kolejny podwójny zeszyt (lipiec 1933 r.).

Objętość niniejszego zeszytu „Wiedzy o Polsce" wynosi 5 szesnastostronicowych arkuszy druku (zamiast 3 dotychczasowych). Cena zeszytu mimo to zostaje dla P. T. Prenumeratorów bez zmiany.

YDAWNICTWO „WIEDZA O POLSCE"
ARSZAWA GÓRNOŚLĄSKA 16 TEL. 925-77
KONTO P.K.O. NR. 22700.

...lejszego w prenumeracie zł. 10. Cena księgarska zł.

UNIWERSYTET W KSIĄŻCE

I CYKL WYKŁADÓW: WYDZIAŁ HUMANISTYCZNY

WYDAWNICTWO OZDOBIONE PLANSZAMI ROTOGRAWJUROWEMI, TABLICAMI BARWNEMI I ILUSTRACJAMI W TEKŚCIE

W OPRACOWANIU PROFESORÓW I DOCENTÓW:

Dr. BYSTRONIA JANA ST., Z UNIW. KRAKOWSKIEGO
Dr. CHYBIŃSKIEGO ADOLFA, Z UNIW. LWOWSKIEGO
Dr. X. DETTLOFFA SZCZĘSNEGO, Z UNIW. POZNAŃSKIEGO
DZWONKOWSKIEGO WŁODZIMIERZA, Z WOLNEJ WSZECHNICY
Dr. FRANKOWSKIEGO EUGENJUSZA, Z UNIW. POZNAŃSKIEGO
Dr. GĄSIOROWSKIEJ-GRABOWSKIEJ NATALJI, Z WOLNEJ WSZECHNICY
Dr. GÓRSKIEGO KONRADA, Z UNIW. WARSZAWSKIEGO
Dr. GUMOWSKIEGO MARJANA, DYR. MUZEUM WIELKOP.
HUSARSKIEGO WACŁAWA, ART. MAL.
Dr. IWASZKIEWICZA JANUSZA, Z UNIW. WILEŃSKIEGO
Dr. KOLANKOWSKIEGO LUDWIKA, Z UNIW. WIL., DYR. BIBLJ. ORD. ZAMOYSKICH
Dr. KOMARNICKIEGO WACŁAWA, Z UNIW. WILEŃSKIEGO
Dr. KOSTRZEWSKIEGO JÓZEFA, Z UNIW. POZNAŃSKIEGO
LORENTOWICZA JANA, B. DYR. TEATRÓW NARODOWYCH
Dr. MOŚCICKIEGO HENRYKA, Z UNIW. WARSZ.
Dr. PIASECKIEGO EUGENJUSZA, Z UNIW. POZNAŃSKIEGO
Dr. PONIATOWSKIEGO STANISŁAWA, Z UNIW. WARSZ. I WOLNEJ WSZECHN.
RADLIŃSKIEGO TADEUSZA, B. DYREKTORA GIMNAZJUM
RADLIŃSKIEGO STEFANA,
Dr. SKAŁKOWSKIEGO ADAMA, Z UNIW. POZNAŃSKIEGO
Dr. SŁOŃSKIEGO STANISŁAWA, Z UNIW. WARSZ.
Dr. SOKOLNICKIEGO MICHAŁA, ZE SZKOŁY NAUK POLITYCZNYCH
Dr. STOŁYHWO EUGENJI, Z INST. NAUK ANTROPOLOGICZNYCH
Dr. TATARKIEWICZA WŁADYSŁAWA, Z UNIW. WARSZAWSKIEGO
Dr. TYMIENIECKIEGO KAZIMIERZA, Z UNIW. POZNAŃSKIEGO
Dr. WALICKIEGO MICHAŁA, Z POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ
Dr. WÓJCIK-KEUPRULIAN BRONISŁAWY,
Dr. ZAHORSKIEJ STEFANJI, Z WOLNEJ WSZECHNICY

i wielu innych

TOM I. ANTROPOLOGJA. PREHISTORJA. HISTORJA POLSKI (polityczna, ustrojowa, gospodarcza). USTRÓJ PAŃSTWA. NAUKI POMOCNICZE DO MEDJEWISTYKI (heraldyka, numizmatyka, sfragistyka).

TOM II. DZIEJE JĘZYKA POLSKIEGO. NAJSTARSZE ZABYTKI JĘZYKA POLSKIEGO. HISTORJA LITERATURY. HISTORJA TEATRU. HISTORJA SZTUKI PLASTYCZNEJ. BUDOWNICTWO, RZEŹBA, MALARSTWO.

TOM III. GEOGRAFJA FIZYCZNO-OPISOWA. GEOGRAFJA GOSPODARCZA. ETNOGRAFJA. GRY I ZABAWY, SZTUKA LUDOWA, LITERATURA LUDOWA, MUZYKA LUDOWA.

W PRZYGOTOWANIU

II CYKL WYKŁADÓW: WYDZIAŁ PRZYRODNICZY

NINIEJSZY PODWÓJNY ZESZYT (25—26) TOMU II zawiera:

Dr. Stefanja Zahorska, prof. Wolnej Wszechn. Historja Malarstwa Polskiego.

Tablice rotograwiurowe. Malarstwo Polskie. Tabl. XXV — XL.

WIEDZA O POLSCE

WIEDZA O POLSCE

TOM II

DZIEJE I NAJSTARSZE ZABYTKI JĘZYKA POLSKIEGO

w opracowaniu prof. Dr. Słońskiego Stanisława

HISTORJA LITERATURY

w opracowaniu Dr. Górskiego Konrada i Lorentowicza Jana

HISTORJA TEATRU W POLSCE

w opracowaniu Lorentowicza Jana

HISTORJA BUDOWNICTWA

w opracowaniu prof. Dr. Tatarkiewicza Władysława i Dr. Walickiego Michała

HISTORJA RZEŹBY W POLSCE

w opracowaniu prof. Dr. X. Dettloffa Szczęsnego i Husarskiego Wacława

HISTORJA MALARSTWA W POLSCE

w opracowaniu doc. Dr. Zahorskiej Stefanji

Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce
Nr. 2650 II

WARSZAWA
Wydawnictwo „Wiedza o Polsce".

WSZELKIE PRAWA ZASTRZEŻONE
COPYRIGHT BY JAN BROSZKIEWICZ. WARSAW.

Druk, klisze i rotograwiura
ZAKŁ. GRAF. E. i D-ra K. KOZIAŃSKICH w WARSZAWIE.

Dr. STANISŁAW SŁOŃSKI.
Prof. filologji słowiańskiej Uniw. Warsz. i Woln. Wszechn. Polskiej.

DZIEJE JĘZYKA POLSKIEGO

I. Języki słowiańskie i stanowisko wśród nich języka polskiego.

§ 1. Pojęcie pokrewieństwa języków słowiańskich i indoeuropejskich. Język polski należy — jak wiadomo — do wielkiej rodziny języków słowiańskich. Jest faktem powszechnie znanym, niemal oczywistym, bliskość wzajemna języków słowiańskich pod każdym prawie względem, a zwłaszcza pod względem leksykalnym, czyli słownikowym (podobne brzmienie wyrazów o podobnem znaczeniu), i pod względem morfologicznym (podobna odmiana podobnych brzmieniem i znaczeniem wyrazów). I oczywistość tego faktu nic się nie zmniejsza, gdy się lepiej zaznajomimy z językami słowiańskiemi, nawet, przeciwnie, bliskość ich wzajemna tem widoczniejszą się stanie. Znaczy to niewątpliwie, że dostrzegane już na pierwszy rzut oka podobieństwo nie jest tylko pozorne i przypadkowe, lecz istotne.

Naukowe sformułowanie tego powszechnie znanego zjawiska niewiele zresztą nowego tu wprowadzi: twierdzi ono mianowicie, że języki słowiańskie tworzą jedną rodzinę językową, czyli, innemi słowy, są sobie pokrewne. To pokrewieństwo rodzinne języków słowiańskich nie oznacza tu nic innego, jak pokrewieństwo w stosunkach między ludźmi: jak krewnymi nazywamy tych ludzi, którzy pochodzenie swe wyprowadzają od jednej pary ludzkiej, tak i te języki nazywamy pokrewnemi, które są potomkami — dokładniej — późniejszemi modyfikacjami jednego wspólnego przodka-języka, który kiedyś istnieć musiał, a który nauka nazywa językiem prasłowiańskim.

To pokrewieństwo językowe nie ogranicza się tylko do języków słowiańskich — ściślejsze badania naukowe wykazały już dawno, że pokrewieństwo to sięga o wiele dalej, że języki słowiańskie tworzą obszerniejszą rodzinę z językami bałtyckiemi (litewskim i łotewskim), germańskiemi, celtyckiemi, romańskiemi, albańskim, greckim, armeńskim, irańskiemi i indyjskiemi lub hinduskiemi. Z języków tych trzy ostatnie grupy znajdują się w Azji, pozostałe — w Europie. Ta wielka rodzina językowa nazywa się „indoeuropejską" lub „arjoeuropejską" lub „indogermańską" (ostatni termin rozpowszechniony wyłącznie w nauce niemieckiej). Z tego tak samo wynika istnienie kiedyś wspólnego przodka językowego — języka „praindoeuropejskiego", którego potomkami są poszczególni członkowie rodziny językowej indoeuropejskiej.

§ 2. Pojęcie wspólnoty prasłowiańskiej. Nie wchodząc wcale w kwestję wspólnoty praindoeuropejskiej, muszę choć parę słów poświęcić wspólnocie prasłowiańskiej. Stwierdzenie stanu językowego prasłowiańskiego każe nam jednocześnie przypuszczać istnienie jakiegoś ludu, który tym językiem mówił. Rzeczywiście, nauka przypuszcza, że kiedyś w pierwszem tysiącoleciu przed narodzeniem Chrystusa lud, zwany dziś przez nas „prasłowiańskim", istniał i miał swą prasłowiańską ojczyznę gdzieś w Europie środkowej — bliżej — może gdzieś między Odrą i Dnieprem, Niemnem i Karpatami, gdzie on językowo, a prawdopodobnie także i kulturalnie, wyodrębniał się stopniowo z pośród innych ludów indoeuropejskich.

Lecz to pojęcie wspólnoty prasłowiańskiej jest — rzecz prosta — pojęciem bardzo względnem. Zwłaszcza w dziedzinie językowej prawdziwej jedności niema przecież nigdy: każdy język, nawet na bardzo niewielkiem terytorjum rozpowszechniony, jest zawsze mniej lub więcej dialektycznie zróżniczkowany. To samo — rzecz prosta — stosuje się i do wspólnoty prasłowiańskiej: ścisłej, prawdziwej jedności prasłowiańskiej nie było nigdy, nietylko pod względem językowym, lecz i tak samo pod względem kulturalnym, a nawet — prawdopodobnie — i antropologicznym. Ów lud prasłowiański składał się zapewne z jakiejś — dość znacznej — liczby drobniejszych plemion, wprawdzie bliskich sobie językiem i kulturą, lecz bynajmniej nie stanowiących jednolitej językowo ani kulturalnie

2650/II

masy. To samo da się też stwierdzić o cechach antropologicznych Słowian pierwotnych: na ziemiach, zajmowanych bezsprzecznie przez plemiona słowiańskie, znajdowano różne typy czaszek, pochodzących jeszcze z czasów przedhistorycznych. Zgodne z tem są i najdawniejsze świadectwa historyczne, mówiące o Słowianach: przedstawiają one jednych jako jasnookich i jasno- lub rudowłosych, innych zaś jako ciemnookich i ciemnowłosych. Wykopaliska stwierdzają tak samo różne typy kultury przedhistorycznej na ziemiach, zajmowanych zdawiendawna przez Słowian.

§ 3. Narzecza prasłowiańskie i dzisiejsze języki słowiańskie. Pod względem językowym przypuścić należy w dobie prasłowiańskiej istnienie różnych narzeczy, na tyle jednak bliskich, że wzajemne rozumienie się nie nastręczało żadnych trudności — zjawisko, jakie widzimy dziś w obrębie każdego współczesnego nam języka. Uczeni grupują nawet te narzecza, rozróżniając:

1. grupę bliższych sobie narzeczy północno-zachodnich,
2. grupę bliższych sobie narzeczy wschodnich,
3. grupę bliższych sobie narzeczy południowych.

Geograficzne nazwy tych grup wzięte są z dzisiejszego ugrupowania geograficznego ludów słowiańskich, przy tem ludami północno-zachodnio-słowiańskiemi nazywamy:

1. Polaków z Kaszubami,
2. dawnych, dziś już nieistniejących, Słowian nadłabskich, to jest nad Łabą (rzeką, dziś z niemiecka Elbą nazywaną) niegdyś siedzących,
3. Łużyczan,
4. Czechów i
5. Słowaków.

Ludami zaś wschodnio-słowiańskiemi nazywamy:

1. Wielkorusów, czyli Rosjan,
2. Białorusinów i
3. Małorusinów, lub inaczej Rusinów, lub jeszcze inaczej — jak oni siebie sami nazywają — Ukraińców.

Wreszcie ludami południowo-słowiańskiemi nazywamy:

1. Bułgarów,
2. Serbów z Chorwatami,
3. Słoweńców.

Przyjmuje się więc, że dzisiejsze ugrupowanie geograficzne ludów słowiańskich odpowiada w głównych zarysach ugrupowaniu już prasłowiańskiemu, w którem nawet w czasie wędrówki Słowian nie zaszły większe zasadnicze zmiany.

§ 4. Wędrówki Słowian i rozpadnięcie się wspólnoty prasłowiańskiej na poszczególne języki słowiańskie. Brak jedności w ścisłem tego słowa znaczeniu, o czem mówiłem poprzednio, wzrastał jednak zczasem coraz bardziej, zwłaszcza, gdy do naturalnej tendencji różniczkującej, widocznej zawsze w każdej większej wspólnocie językowej, przyłączyły się czynniki inne, jak powstawanie odrębnych jednostek politycznych, odrębnych ośrodków kulturalnych, przesiedlanie się częściowe Słowian, a zwłaszcza mieszanie się z obcemi językowo plemionami.

Wszystkie te czynniki działały, jak przypuszczać należy, w pewnym stopniu jeszcze przed wzięciem przez Słowian udziału w wielkiej wędrówce ludów. Następstwem tego było zerwanie nawet tej względnej łączności i jedności językowej i rozpadnięcie się prasłowiańskiej wspólnoty na odrębne języki w końcu pierwszego tysiącolecia przed Chrystusem — w każdym razie chyba jeszcze przed wędrówką Słowian, która prawdopodobnie zaczęła się przed IV wiekiem naszej ery.

Przyczyny wędrówki Słowian są nam bliżej nieznane, — prawdopodobnie przeludnienie, głód i nacisk obcych, ze wschodu przybywających plemion. Wędrówka ta odbywała się w trzech kierunkach: najpierw w kierunku północno-zachodnim za Odrę, nad Salę i Łabę (Elbę), i nad Bałtyk, potem w kierunku południowo-zachodnim, do dzisiejszych Czech, Moraw i nad górny Dunaj, oraz na południe, przez Pannonję w Alpy noryckie i dynarskie i na Bałkany. Wędrówka ta jednak — jak powiedziałem — nie zmieniła zasadniczo pierwotnego ugrupowania plemion i języków słowiańskich, tak że i dziś jeszcze sąsiadujące ze sobą geograficznie ludy słowiańskie są i językowo ze sobą bardziej zbliżone.

Pierwotna konfiguracja ziem, zaludnionych przez Słowian, została jednak zczasem o tyle zmieniona, że Słowianie utracili dużą część dawnych swych ziem na rzecz obcych, niesłowiańskich ludów. Przedewszystkiem ogromne straty ponieśli Słowianie zachodni na rzecz Niemców, częściowo wypierani przez nich ze swych dawnych siedzib, częściowo germanizując się. W rezultacie ze Słowian, osiadłych niegdyś nad Łabą (Elbą), Salą i dalej na północ aż do Bałtyku, pozostała dziś tylko drobna resztka nad Szprewą, otoczona już dziś ze wszystkich stron przez ziemie niemieckie — są to Łużyczanie, którzy w ten sposób stracili dziś już dawną swą styczność na wschodzie z Polakami, na południu z Czechami.

Drugie wielkie pasmo ziem, zajętych przez ludy obce, oddziela dziś zupełnie Słowian południowych od północno-zachodnich: są to Niemcy w Austrji, Węgrzy i Rumuni. W ten sposób Słowianie południowi zostali całkowicie oddzieleni od reszty Słowian, z wyjątkiem tylko małego skrawka ziemi nad Morzem Czarnem przy samem ujściu Dunaju, gdzie stykają się dziś jeszcze Małorusini z Bułgarami.

§ 5. Język bułgarski. Dzisiejsze więc ugrupowanie języków słowiańskich przedstawia się, jak następuje:

Zacznę ten sumaryczny przegląd języków słowiańskich od języków południowo-słowiańskich, mianowicie od bułgarskiego, gdyż jemu ten zaszczyt przypadł w udziale, że dał on Słowianom najstarsze pisane zabytki językowe, stał się zczasem w zmienionej nieco postaci językiem liturgicznym większości Słowian południowych i wschodnich i ich przez długie lata językiem literackim.

Język bułgarski jest dziś rozpowszechniony w Królestwie Bułgarji, w części Macedonji, należącej dziś do Królestwa Jugosłowiańskiego i do Grecji, oraz w południowo-

wschodniej części Rumunji (w t. zw. Dobrudży). Liczbę wszystkich mówiących tym językiem oblicza się dziś na mniej więcej 5 miljonów. Dzisiejsi Bułgarzy są w znacznej większości prawosławni (ortodoksi). Nieliczna tylko grupa, t. zw. Pawlikjanie, wyznaje katolicyzm. Nieco więcej jest mahometan, t. zw. Pomaków.

Na jeden z dialektów macedońsko-bułgarskich dokonano w drugiej połowie IX w. po Chr. tłumaczenia z języka greckiego części Pisma Św. i niektórych innych pism kościelnych. Tłumaczenia te, dokonane częściowo przez apostołów słowiańskich, braci Konstantyna, inaczej Cyryla, i Metodego oraz ich uczniów, doszły do nas w odpisach późniejszych z X i XI w. Język ten, nazywany językiem starosłowiańskim lub starocerkiewno-słowiańskim, jest właściwie językiem starobułgarskim. W języku tym kwitnie literatura (głównie kościelna, tłumaczona z greckiego) w państwie bułgarskiem, zwłaszcza za panowania cara Symeona (893—927) i później w w. X i XI. Niedługo potem jednak w krwawych a przeważnie nieszczęśliwych walkach Bułgarji o byt państwowy z Bizancjum, a później z Turkami literatura upada coraz bardziej. Odradza się na nowo dopiero w XIXw., już w języku literackim nowobułgarskim, powstałym głównie na podstawie innego, wschodnio-bułgarskiego dialektu. Język bułgarski wyróżnia się ze wszystkich języków słowiańskich tem, że podobnie jak np. francuski i włoski, utracił deklinację, zastąpiwszy dawne formy przypadków przez wyrażenia przyimkowe, i posiada, też podobnie do francuskiego i włoskiego, rodzajnik, używany tu jednak po rzeczowniku. Rodzajnikiem tym jest i tu dawny zaimek wskazujący „ten" — тъ, та, то; we francuskim i włoskim rodzajniki *le, la, il* są też resztkami łacińskiego zaimka wskazującego *ille, illa,* np. bułgarskie синътъ, сестрата, детето odpowiadają francuskim i włoskim *le fils, la soeur, il figlio, la sorella.* Język bułgarski utracił też bezokolicznik, zastąpiwszy go przez zdania spójnikowe z да, np. *chcę jeść* brzmi po bułgarsku: искамъ да ямъ (właściwie: „chcę, żebym jadł").

Dialekty bułgarskie podzielić można na 4 grupy: grupę wschodnią, z podziałem na dialekty północno-wschodnie i południowo-wschodnie, oraz grupę zachodnią, której południową część tworzą dialekty macedońskie.

Język literacki dzisiejszy powstał w drugiej połowie XIX w., przy silnym wpływie rosyjskiego języka literackiego, na podstawie głównie północno-wschodniego dialektu, gdyż ówczesne Księstwo Bułgarskie składało się z tej właśnie części Bułgarji. Od końca XIX w. zaczyna się bardzo silny wpływ dialektów zachodnich i macedońskich, co jest w związku z tem, że obecna stolica i główny ośrodek życia politycznego i kulturalnego, Sofja, leży w zachodniej części Bułgarji. Rozumie się, że nie mogło pozostać bez śladu w języku długowiekowe jarzmo polityczne tureckie i religijno-kulturalne, wcale od politycznego nie łagodniejsze, jarzmo greckie — stąd dość silny w języku bułgarskim element obcy — turecki i grecki.

§ 6. Język serbsko-chorwacki. Język serbsko-chorwacki, rozpowszechniony jest w znacznej części Królestwa Jugosłowiańskiego, mianowicie, w Serbji właściwej, Chorwacji, Dalmacji, Bośnji, Hercegowinie, Czarnogórzu i Banacie. Wszystkich Serbów i Chorwatów jest razem przeszło 9 miljonów. Dokładnej granicy między Serbami i Chorwatami przeprowadzić niepodobna wobec jednego właściwie języka, którym mówią jedni i drudzy, i wobec silnych — zwłaszcza dziś — tendencyj unifikacyjnych. Większość Chorwatów — katolicy, większość Serbów — prawosławni i częściowo muzułmanie. Chorwaci używają alfabetu łacińskiego, Serbowie piszą cyrylicą. Język serbsko-chorwacki dzieli się na trzy grupy dialektów: czakawską, sztokawską i kajkawską, zwane tak według tego, jak brzmi w nich zaimek, odpowiadający naszemu „co": *ča, što* lub *kaj.* U Serbów prawosławnych literatura aż do w. XIX była wyłącznie w języku cerkiewnosłowiańskim, u Chorwatów katolików—w języku łacińskim, a w w. XVI i zwłaszcza XVII powstała dość bogata literatura w języku narodowym w Dalmacji i Dubrowniku (Raguzie). Literatura ta jednak, której zresztą najwybitniejsze utwory pozostawały w rękopisach, nie uzyskała szerszej popularności i nowoczesny język literacki serbsko-chorwacki, oparty głównie na dialekcie sztokawskim, datuje się dopiero od w. XIX.

§ 7. Język słoweński. Język słoweński rozpowszechniony jest w północno-zachodniej części Królestwa Jugosłowiańskiego oraz we Włoszech w okolicach Tryjestu, Gorycy, Udine i Pontebby. Słoweńców jest około 1,2 miljona, wszyscy katolicy. Język literacki datuje się już od XVIII w. Serbowie, Chorwaci i Słoweńcy tworzą olbrzymią część ludności Jugosławji, której też urzędowa nazwa była doniedawna: Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców — w skrócie S. H. S. Dziś urzędowa nazwa jest: Jugosławja.

§ 8. Język wielkoruski. Do języków wschodnio-słowiańskich należą: Język wielkoruski czyli rosyjski. Jest on najliczniej reprezentowany ze wszystkich języków słowiańskich. Liczba Wielkorusów przekracza 75 miljonów. Nie licząc emigrantów, rozsianych po całej Europie, wszyscy Wielkorusi mieszkają w Związku Socjalistycznych Radzieckich Republik, zwanym u nas Rosją Sowiecką. Wszyscy są prawosławni.

W języku wielkoruskim rozróżnia się dwie wielkie grupy dialektów: północną i południową, której główną cechą jest t. zw. *akanie,* czyli utożsamienie nieakcentowanych *o* i *a.* Dzisiejszy język literacki, opierający się głównie na południowem narzeczu moskiewskiem, zastąpił w połowie XVIII w. dawny język literacki cerkiewnosłowiański. Ten język literacki jednak, za którego twórcę uchodzi słusznie Łomonosow (1711 — 1765), kiepski poeta, lecz niepospolity gramatyk i uczony, jest jeszcze do dziś dnia przesiąknięty wpływami cerkiewnosłowiańskiemi.

§ 9. Język małoruski. Język małoruski, czyli ruski (rusiński), czyli ukraiński. Pierwsza nazwa to termin, używany powszechnie w nauce, druga nazwa jest pospolitą

u nas, trzecia to nazwa, używana przez tych, którzy tym językiem mówią. Język małoruski jest dziś pod względem liczebności drugim wśród słowiańskich.

Wszystkich Rusinów, czyli Ukraińców, jest dziś około 35 miljonów. Ogromna większość z nich mieszka w Związku Socjalistycznych Radzieckich Republik, w którym to Związku jedną z republik jest właśnie Ukraina. Reszta stanowi część ludności w Polsce, Czechosłowacji i Rumunji.

Literacki język małoruski zastąpił w końcu XVIII w. dawny język literacki cerkiewnosłowiański. Twórcą małoruskiego języka literackiego jest poeta Kotlarewśkyj (1769 — 1839).

§ 10. Język białoruski. Język białoruski, niekiedy zwany też teraz krywickim, dość silnie zróżniczkowany dialektycznie, jest używany przez około 7 miljonów ludzi, głównie w Rosji Sowieckiej, gdzie jest też Białoruska Republika, częściowo zaś w Polsce. Język białoruski posiada też akanie, jak i gwary południowo-wielkoruskie. Język literacki jest obecnie właściwie dopiero w fazie tworzenia się.

§ 11. Język czeski. Do grupy północno-zachodnio-słowiańskiej zaliczamy: Język czeski, używany przez przeszło 8 miljonów ludzi prawie wyłącznie w Republice Czesko-słowackiej. Czesi prawie wszyscy są katolikami. Chrześcijaństwo Czesi przyjęli już w w. IX — w r. 873 miał św. Metody ochrzcić księcia czeskiego Borzywoja. Jednak istniejąca tam niewątpliwie liturgja w języku słowiańskim bardzo prędko ustąpiła miejsca łacińskiej. W języku łacińskim też pisane są pierwsze utwory literackie — legendy i kroniki.

Język czeski dostaje się do literatury dopiero w w. XIII, a więc jednak o jakieś sto lat wcześniej niż polski. Literatura staroczeska, pisana w języku narodowym, rozwija się bardzo bujnie, a z nią razem rozwija się i doskonali język literacki, oparty głównie na dialekcie praskim. Literatura ta była długi czas wzorem dla polskiej, i język czeski wywierał silny wpływ na polski. Na w. XV przypada najbujniejszy rozkwit języka czeskiego — prawdziwy jego wiek złoty. Jednak już na początku XVII w., po bitwie pod Białą Górą (r. 1620), widzimy szybki upadek literatury i języka literackiego. Germanizacja kraju robi olbrzymie postępy, zwłaszcza wśród wyższych klas społeczeństwa, inteligencji i mieszczaństwa. Rzecz prosta, że jednocześnie z tem ginęła świadomość narodowa i upadał język ojczysty, tak że w końcu XVIII w. i na początku XIX nieliczni patrjoci wątpili już o możności utrzymania narodowości czeskiej i języka. Jednak wysiłki grupy patrjotów nie poszły na marne: udało im się rozbudzić świadomość narodową najpierw wśród ludu czeskiego, który się jeszcze języka swego nie wyparł, a później i wśród inteligencji — i oto w XIX w. następuje odrodzenie języka, literatury i nauki czeskiej. Pisarze czescy ówcześni nawiązali zerwaną nić tradycji literackiego języka staroczeskiego, i dziś język ten znów jest językiem literatury i warstw wykształconych.

§ 12. Język słowacki. Bardzo bliski czeskiemu jest język słowacki, rozpowszechniony we wschodniej części Czechosłowacji. Słowaków jest blisko 3 miljony, ogromna większość — katolicy. Język literacki, odrębny od czeskiego, istnieje od połowy XIX w.

§ 13. Języki łużyckie (górny i dolny). Najmniejszym narodem słowiańskim są t. zw. Łużyczanie, nazywający siebie samych Serbami, i których dla odróżnienia od Serbów południowych nazywa się także Serbami Łużyckimi. Stanowią oni dziś znikomą zaledwie resztkę licznego niegdyś plemienia, osiadłego nad środkowym biegiem Łaby między Salą i Bobrą. Serbowie Łużyccy są jakgdyby ogniwem pośredniem między grupą lechicką, o której zaraz mówić będę, i czesko-słowacką.

Losu ostatecznej zagłady uszli oni prawdopodobnie dzięki temu, że Łużyce przez czas dłuższy należały do Korony Czeskiej. Później odrodzenie literackie i narodowe w XIX stuleciu powstrzymało ostateczny ich zanik i dziś jeszcze pozostały drobne resztki Serbów Łużyckich górnych i dolnych.

Terytorjum zajęte dziś przez Serbów Łużyckich, obejmuje wioski, skupione około dwu miasteczek nad Szprewą, mianowicie na północy *Chóśebuz* (niem. Cottbus) w prowincji pruskiej Saksonji, i to są Dolne Łużyce, oraz na południu *Budyšin* (niem. Bautzen) w dawnem królestwie Saksonji, i to są Górne Łużyce. Na tej przestrzeni część ludzi mówi po łużycku. Wewnątrz tego obszaru były już od dawien-dawna duże wyspy niemieckie, zwłaszcza miasteczka Chóśebuz (Cottbus), Grodk (Spremberg) i Budyšin (Bautzen) oraz ich najbliższe okolice były i są prawie całkowicie niemieckie. Liczba Łużyczan zmniejsza się niemal z roku na rok. W r. 1884 najlepszy znawca języków łużyckich, sam Łużyczanin, uczony patrjota i działacz łużycki prof. Arnošt Muka, obszedłszy całe terytorjum łużyckie od wsi do wsi, naraehował ich 175.970, w tem 72.000 dolnych i 103.000 górnych. Oficjalna statystyka z r. 1900 podaje liczbę tych, którzy jako swój język ojczysty wskazali tylko łużycki, na 93.032. Jeżeli dodać do tego wszystkich tych, którzy za języki ojczyste podali łużycki i niemiecki, t. j. 23.778, to i wtedy otrzymamy tylko 116.810. Oficjalna statystyka z r. 1910 podaje liczby takie: jednojęzycznych 87.000, dwujęzycznych 22.000, razem więc już tylko 109.000. Rzecz prosta, że oficjalna statystyka, robiona zwykle przez urzędników obcej narodowości, nigdy nie jest zupełnie ścisła, ale jeżeli nawet uwzględnić to, korygując te liczby na korzyść Łużyczan, to i wtedy musimy stwierdzić stałe zmniejszanie się ich liczby. Przyczyną tej tak zastraszająco posuwającej się germanizacji jest najpierw zależność ekonomiczna Serbów Łużyckich od Niemców, dalej służba wojskowa, szkoła niemiecka i kościół z księżmi i pastorami Niemcami, dalej zupełny brak inteligencji narodowej i wreszcie zupełne odosobnienie od reszty Słowian. Zwłaszcza szybko postępuje germanizacja Dolnej Łużycy. Energiczniej broni się Górna Łużyca, lecz i tu z 297 wiosek wyłącznie ludność łużycką ma tylko 7. Łużyczanie są protestanci, drobna tylko mniejszość koło Budyšina wyznaje katolicyzm.

Konferencja pokojowa po wielkiej wojnie zignorowała zupełnie żądania Serbów Łużyckich, a główny zastępca Łużyc, wysłany na kongres pokoju, Arnošt Bart (od r. 1911 poseł do sejmu saskiego) po powrocie do kraju został przez Niemców zaaresztowany, przez rząd socjalistyczny niemiecki oskarżony o zdradę stanu i skazany na ciężkie więzienie. Tak samo zignorowane zostało pismo do Ligi Narodów, wystosowane w r. 1922 przez 97 uczonych ze wszystkich niemal krajów Europy z wielkim uczonym polskim, prof. J. Baudouinem de Courtenay na czele, domagające się dla mniejszości łużyckiej w Niemczech takich samych praw, jakie mają mniejszości niemieckie w innych krajach. Pracę nad uratowaniem Serbów Łużyckich od ostatecznej zagłady prowadzi z podziwu godną wytrwałością stworzona w r. 1847 przez garstkę patrjotów serbskich Macierz Serbska w Budyšinie, organizując towarzystwa kulturalne, sportowe, rolnicze, wydając książki i czasopisma serbskie. Stworzyła ona też Bank Serbski i Muzeum Serbskie w Budyšinie.

Chociaż tak nieliczni, Serbowie Łużyccy nie stanowią jedności pod względem językowym: język Górnych Łużyc (około Budyšina) różni się tak bardzo od języka Dolnych (koło Chóśebuza), że nauka mówi o dwu językach łużyckich. Są też dwa języki literackie: dolnołużycki, za podstawę mający dialekt chóśebuski, oraz górnołużycki, mający za podstawę dialekt budyšiński, oba oparte na tłumaczeniach biblji, dokonanych w XVIII w. Oba te plemiona rożnią się też znacznie obyczajami i strojem ludowym.

§ 14. Język połabski. Zagłady zupełnej nie uszli, niestety, Słowianie, najdalej na zachód wysunięci w Meklemburgu, Luneburgu i Holsztynie. Są to t. zw. Słowianie nadłabscy. Od czasu, jak historja zna Słowian nad Łabą, przedstawia ich zawsze w nieustannej i — niestety — nieszczęśliwej bo nierównej walce z dwiema potęgami: nawałą niemiecką i Kościołem rzymskim. W walce tej, z którą ręka w rękę szła kolonizacja niemiecka, ulegli najpierw zupełnie Słowianie nadłabscy: już w XV w. stanowią oni na dawnej swej ziemi tylko drobne wysepki, otoczone zewsząd masą niemiecką. Na wyspie Rugji już w pierwszym dziesiątku XV w. wymarli ostatni ludzie, mówiący po słowiańsku. Dłużej utrzymał się język połabski nad dolną Łabą: tu dopiero w r. 1750 — 1760 zniknął z powierzchni ziemi język połabski. Jest to język t. zw. Wendów w Luneburgu, okolicy zwanej do dziś dnia Wendland, po lewym brzegu Łaby w Hanowerze (w wiosce Dravehn koło Luchowa — Lüchau). Znamy go z kilku zachowanych wokabularzy i paru innych resztek. Język ten — zwany zwykle połabskim — jest najbliższy polskiemu i tworzy z nim razem jedną grupę, t. zw. lechicką.

§ 15. Język polski. Wreszcie do grupy północno zachodniej i ściślej lechickiej należy język polski, po wielkoruskim (rosyjskim) i małoruskim (ukraińskim) najliczniej reprezentowany na świecie język słowiański. Liczbę mówiących tym językiem jako ojczystym obliczać można na 29 miljonów, mianowicie: Według obliczeń Urzędu Statystycznego w dniu 1.I.1930 było ludności w Polsce 30.732,524, w tem Polaków 69,1%, t. zn. 21.236.000. Liczbę Polaków poza granicami Polski Sujkowski (Polska Niepodległa, 1926) podaje na 7.700.000, w czem 1.300.000 w Niemczech, 1.500.000 w Rosji, 3.500.000 w Stanach Zjednoczonych.

Język polski nie jest dialektycznie bardzo zróżniczkowany, mianowicie przy dużem terytorjum, zajętem przez język polski, i przy dużej liczbie mówiących niema ani zbyt wielkiej liczby dialektów, ani różnice pomiędzy niemi nie są zbyt wielkie. Chociaż dialektologja polska jest nauką stosunkowo dość młodą, to jednak dialekty polskie są nam dość dobrze znane, głównie dzięki pracom prof. K. Nitscha (z Krakowa).

Z dialektów polskich odrębne stanowisko zajmuje kaszubski czyli pomorski, różniący się od innych dialektów polskich tak bardzo, że niektórzy uczeni chcą w nim widzieć język odrębny od polskiego. Pozostałe dialekty polskie kontynentalne grupuje się zwykle w ten sposób:

1. Dialekty wielkopolskie zajmują właściwą historyczną Wielkopolskę, t. j. ziemie nad środkową i dolną Wartą po Noteć, oraz obszar na północ od Noteci, zwany Krajną i Borami Tucholskiemi. W samym mniej więcej środku właściwej Wielkopolski leży Poznań, a na jej krańcach miasta: Wieleń, Babimost, Kalisz. W Krajnie leży Nakło, a w Borach Tucholskich — Tuchola.

2. Dialekty kujawskie zajmują: 1) właściwe Kujawy z miastami Inowrocławiem i Włocławkiem, 2) ziemię chełmińsko-dobrzyńską z miastami Dobrzyniem, Chełmnem i Grudziądzem, 3) Kociewie z miastami Starogardem i Tczewem.

3. Dialekty małopolskie zajmują południową połać Polski, przytem ich granica północna przechodzi na północ od miast Łęczycy, Radomia, Lublina i Chełma. Na wschodzie stykają się one z obszarem małoruskim, na południu zaś z małoruskim i słowackim, na zachodzie graniczą z dialektami śląskiemi i wielkopolskiemi, na północy z mazowieckiemi. Tu rozróżniamy jeszcze dialekt krakowski i bliski mu podhalański, dialekt kielecko-sandomierski, dialekt lubelski i dialekt kresowy na pograniczu z obszarem ruskim.

4. Dialekty śląskie zajmują południowo-zachodni pas Polski z miastami Cieszynem, Pszczyną i Opolem. Dialekty te na zachodzie stykają się z obszarami czeskim i niemieckim. Zresztą część terytorjum, zajętego przez dialekty śląskie, należy do Czechosłowacji i Niemiec.

5. Dialekty mazowieckie zajmują północno-wschodni obszar Polski, czyli kraj po obu brzegach środkowej Wisły mniej więcej od Puław do Płocka i dalej na północ od Bugu i Narwi aż do pojezierza mazurskiego w Prusach Wschodnich. Na południu dialekty te graniczą z dialektami małopolskiemi, na wschodzie z białoruskiemi i litewskiemi, na północy zaś z niemieckim. Na zachodzie graniczą z dialektami kujawskiemi.

§ 16. Właściwości dialektów polskich. Właściwości, któremi dialekty polskie różnią się między sobą oraz od

języka t. zw. literackiego, obejmują wszystkie zjawiska językowe, a więc i sposoby wymawiania różnych dźwięków, czyli zjawiska fonetyczne (głosowe), odmianę wyrazów, czyli zjawiska morfologiczne, sposoby tworzenia wyrazów, czyli zjawiska słowotwórcze, i wreszcie zasób wyrazów i ich znaczenia, czyli zjawiska leksykalne. Z tej całej masy najróżnorodniejszych zjawisk przytoczę tu tylko z najcharakterystyczniejszych niektóre:

1. Ścieśnianie albo pochylenie samogłosek. Z samogłosek pochylonych język literacki zna tylko *o* pochylone, które dziś utożsamione jest z *u*, jak *dół, góra, rów*. Zjawisko to gwary znają w szerszym jeszcze zakresie, gdyż tam wymawia się prócz tego jeszcze np. *dóm, kóń, ółtárz* i t. p.

Samogłoska *é* (pochylone), zbliżone w wymowie do *i, y*, w języku literackim istnieje obecnie już tylko w stanie szczątkowym: *téż, wié, lepiéj*. W gwarach zjawisko to istnieje w całej pełni: *kobiéta, sér, siekiéra, zabiérać, piérwszy, dobrégo, śniég, brzég, rzéka*. Pochylonego *é* nie ma wcale na obszarze mazowieckim dialekt łowicki, a z dialektów małopolskich okolice Miechowa i Kielc.

Język literacki nie zna dziś wcale *á* (pochylonego), zbliżonego w wymowie do *o*, które w ogromnej większości dialektów istnieje w całej pełni: *pán, tráwa, práwda, znám, dobrá pani* i t. p. Pochylonego *á* nie zna Kociewie, północna część ziemi Chełmińskiej i całe północne Mazowsze z wyjątkiem Kurpiów.

2. Samogłoski nosowe, istniejące w języku literackim w postaci *ę* i *ǫ* (*o* nosowe), przybierają w dialektach polskich też postać *ą* (*a* nosowe): *gąsty, wąch*; *ų* (*u* nosowe): *gųsty, wiųzać*. Niektóre zaś gwary, mianowicie północno-małopolskie nie mają wcale nosówek i mówią: *wiozać, reka* (wiązać, ręka).

3. Rozróżniane w języku literackim samogłoski *y, i* w północnych gwarach wymawiają się jednakowo, jak *i*: *riba, sin, zisk* (*s* i *z* są tu twarde) i t. p.

4. Najwybitniejszą cechą gwar mazowieckich i małopolskich jest tak zwane mazurzenie, czyli wymowa *š jak s*: *syja* (szyja), *ž* jak *z*: *zaba* (żaba), *č* jak *c*: *capka* (czapka) i *dž* jak *dz*: *jezdze* (jeżdżę). Trzeba pamiętać jednak, że mazurzenie nie obejmuje *ž* pisanego przez *rz*: *rzeka, grzech*. Nie znają mazurzenia gwary wielkopolskie. Dialekt kaszubski zaś ma *s, z, c, dz*, zamiast *ś, ź, ć, dź*: *sec* (sieć), *sedzec* (siedzieć), *casto* (ciasto).

5. W Polsce północnej bardzo charakterystyczna jest wymowa miękkich wargowych spółgłosek: *psiwo* (piwo), *bziały* (biały), *wzino* (wino), *ofsiara* (ofiara), *mniasto* (miasto), niekiedy nawet: *zino, osiara, niasto*.

6. Dla dialektów małopolskich charakterystyczna jest wymowa końcowego *-ch* jak *-k*: *grok* (groch), *dak* (dach), *na nogak* (na nogach).

7. Właściwością wymowy gwar wschodnio-północnych jest pomieszanie *k g* z miękkiemi *k' g'*. W przeciwieństwie do dialektów wielkopolskich, małopolskich i języka literackiego, rozróżniających np. *kiedy, cukier, długie*, od *rękę, mogę*, dialekty wschodnio-północne mówią albo *kiedy, cukier, długie*, ale też *rękie, mogie*, albo mówią *ręke, moge*, ale też *kedy, cuker, długe*.

Z gwarowych form konjugacyjnych wspomnę tu o bardzo charakterystycznych dla dialektów naszych końcówkach czasownikowych w 1 os. l. mn. *-ma, -wa, -me*: *chodzima, chodźma, chodziwa, chodźwa* i na Śląsku *chodzime, chodźme*. Końcówka *-wa* nie znana jest zupełnie zachodniej połowie Polski. W 2 os. l. mn. mamy w gwarach też końcówkę *-ta*: *chodzita* i *chodźta*.

Większość tych cech gwarowych to są cechy prastare — niektóre z nich, jak np. samogłoski ścieśnione czyli pochylone, miał kiedyś i język literacki, np. w XVI w. i w języku literackim mówiono *ptâk, znâm, zabiérać, sêr* i t. p., czyli wymawiano mniej więcej: ptok, znom, zabirać, syr.

§ 17. Dialekty polskie i język literacki. Gdybyśmy teraz zadali sobie pytanie, na gruncie jakich gwar powstał nasz język literacki, czyli dokładniej, język kulturalny, albo język warstw oświeconych, to odpowiedź będzie pozornie łatwa: język literacki nie zna mazurzenia, właściwego całej Małopolsce i Mazowszu, nie zna dalej wymiany końcowego *-ch* w *-k*, właściwego Małopolsce, nie zna wreszcie końcówki 1 os. l. mn. *-wa*, z tego wszystkiego wniosek prosty: język nasz kulturalny, czyli literacki, powstać musiał na gruncie gwar, które nie mazurzą, nie wymieniają końcowego *-ch* w *-k* ani nie znają końcówki 1 os. l. mn. *-wa*, a takie są gwary wielkopolskie. Ale tak jest tylko na pierwszy rzut oka, przy bliższem zapoznaniu się z tą kwestją napotykamy tu dość duże trudności, ale o tem później pomówimy obszerniej.

II. Zmiany językowe, poprawność językowa, błędy językowe.

§ 18. Zmiany językowe. Zanim zajmiemy się tu szczegółowiej dziejami języka polskiego, pożyteczną będzie rzeczą poświęcić słów kilka niektórym ważnym zagadnieniom ogólniejszym: czem są zmiany językowe, co to jest poprawność językowa i błędy językowe.

Samo przez się rozumie się, że dzieje języka polskiego będą miały za przedmiot właśnie zmiany, jakim język polski w ciągu wielu wieków swego istnienia ulegał, należy jednak najpierw wszystkim tym zmianom się przyjrzeć, teraz jeszcze nie mając na względzie ich historycznego po sobie następstwa, lecz głównie na to zwracając uwagę, jakiego są one rodzaju i na czem polegają.

Odpowiedź na pierwsze pytanie: jakie są zmiany językowe? nie będzie zbyt trudna: zmienia się w języku właściwie wszystko. Wprawdzie język to nietylko wyrazy, lecz nie popełnimy zbyt wielkiego błędu, jeżeli dla ułatwienia sobie zadania powiemy: zmienia się brzmienie wyrazów, zmienia się budowa wyrazów, czyli ich forma, zmienia się znaczenie wyrazów i wreszcie zmienia się ich układ i wzajemny stosunek w zdaniu. Możemy więc łatwo spostrzec następujące kategorje zmian językowych:

1. zmiany dźwiękowe, to jest zmiany w brzmieniu wyrazów,

2. zmiany formalne, czyli zmiany w budowie wyrazów, a zwłaszcza w ich zakończeniach, czyli końcówkach gramatycznych,

3. zmiany znaczeniowe, czyli zmiany w znaczeniu wyrazów, i wreszcie

4. zmiany syntaktyczne, czyli zmiany w układzie wyrazów w zdania i w ich wzajemnym stosunku w zdaniu.

Wszystkie te cztery kategorje zmian językowych bardzo łatwo stwierdzić, czytając jakiś tekst staropolski, np. z XIV w. Tu zaraz na początku zwrócić należy uwagę na jedno zjawisko: zmian tych jest stosunkowo niewiele i nie są one zbyt wielkie, tak, że w rezultacie zrozumienie tekstu polskiego z XIV w. nie przedstawia dla dzisiejszego ich czytelnika większych trudności. Prawdopodobnie więcej trudności nastręczy mu samo ich odczytanie, ale to wynika z chaotycznej, niekonsekwentnej i nieustalonej ich grafiki i pisowni, nie zaś z różnic w języku tych tekstów w porównaniu z językiem dzisiejszym. Jakżeż inaczej jest w języku np. niemieckim lub francuskim: tam tekst z XIV w. będzie dla dzisiejszego Niemca lub Francuza prawie zupełnie niezrozumiały, nawet, jeżeli go należycie odczytać potrafi, w czem zresztą trudności mieć będzie wcale nie mniejsze, niż Polak z tekstem polskim. Znaczy to więc, że język polski od XIV w. mniej się zmienił niż niemiecki lub francuski. To samo stwierdzić można we wszystkich językach słowiańskich, które, jak z tego widać, są konserwatywniejsze, czyli tempo zmian jest w nich daleko powolniejsze niż w innych.

Omówmy teraz nieco dokładniej najważniejsze kategorje zmian językowych.

§ 19. Zmiany fonetyczne. Zmiany fonetyczne, czyli dźwiękowe, polegają, jak wiadomo, na tem, że w tych samych wyrazach, gdzie my dziś wymawiamy jakąś głoskę, czyli dźwięk, w języku staropolskim wymawiano dźwięk inny, np. na miejscu naszych samogłosek *ǫ* (pisane dziś przez *ą*) i *ę* wymawiano jeszcze w w. XIV jedną tylko jakąś samogłoskę nosową—może *ą* (nosowe *a*, jak np. we francuskiem *en*), np. wyraz, który dziś brzmi *ręką*, brzmiał wtedy może *rąką* (oba *a* nosowe).

Odróżniał jeszcze wtedy, to znaczy na początku XIV w., język polski długie i krótkie samogłoski, których już dziś nie rozróżnia, mówiono więc wtedy *bōg* (z długą samogłoską *o*), ale *boga* (z krótkiem *o*), *stōł* ale *stoły*, *ptāk*, *pān*, *chlēb*, *mlēko*, a jeszcze w XVI w. mówiono *pán*, *pták*, *chléb*, *mléko* (t. j. ze ścieśnionem czyli pochylonem *a*, *e*) i t. p., jak dziś jeszcze wymawia większość gwar polskich.

Tak samo jeszcze w XVI w. wymawiano *rzéká* (rzeka), *morże*, *gorżki*, gdzie my już dziś wymawiamy *ż* i t. p. Przykładów takich możnaby przytoczyć bardzo dużo, ale i tych chyba będzie dosyć.

Kto się bliżej zmianom tym przyjrzy i dokładniej je zbada, ten łatwo stwierdzi, że zmiany fonetyczne dokonywały się w pewnym czasie, bez żadnych wyjątków, konsekwetnie i stale. Pewne odstępstwa, czyli tak zwane wyjątki, bez których—jak mówią—niema prawidła, są zawsze pozorne i objaśniają się specjalnemi warunkami.

Od tych kategoryj zmian fonetycznych odróżniać należy specjalną kategorję, uwarunkowaną działaniem t. zw. analogji, czyli pewnych wyrównań, ujednostajnień tego, co pierwotnie różnem było. Np. jako skutek wymiany pierwotnego *e* w'o (*o* z poprzedzającą spółgłoską miękką), zależnie od następnych spółgłosek (o czem mówić będę później obszerniej), powstała w języku polskim oboczność, czyli istnienie obok siebie w różnych formach tego samego wyrazu dźwięków *e o*, np. *niosę* ale *niesiesz*, *biorę* ale *bierzesz*. Tak samo mówiono dawniej: *siostra* ale *o siestrze*, *żona* ale *w żenie*, *wiosna* ale *w wieśnie*. Drogą wyrównania analogicznego do innych przypadków, gdzie przeważają formy z *o*, powstały nowe postaci: *o siostrze*, *o żonie*, *o wiośnie*; *czoło* miało miejscownik liczby pojedynczej *czele*, np. *na czele*, później zjawiła się forma *na czole*, a dawna *na czele* została w zróżniczkowanem później znaczeniu. Jak widać, analogja jest czynnikiem przeciwdziałającym normalnym tendencjom fonetycznym i powoduje powstanie licznych t. zw. wyjątków. Nawiasem mówiąc, w tej dziedzinie grozi niebezpieczeństwo naszym pisarzom współczesnym, którzy nieraz archaizują język swoich utworów, nie znając, jak to—niestety—zawsze bywa, gramatyki historycznej. Czytali oni w utworach staropolskich *o wieśnie*, *o siestrze*, *o żenie* i stąd najfałszywiej wywnioskowali, że i mianownik liczby pojedynczej tych wyrazów brzmiał *wiesna*, *siestra*, *żena*, jak przecież nigdzie w języku staropolskim nie było, i takie nieistniejące formy w tych swoich nibyto archaicznym językiem pisanych utworach wypisują.

Dzięki zmianom fonetycznym język może utracić pewne dźwięki, lub zyskać nowe. Tak np. w języku polskim około XII w. spółgłoski miękkie *t' d'* wymieniły się w *ć dź*, zamiast więc *chate* powstało *chacie*, zamiast *wode* powstało *wodzie*. Dzięki więc temu procesowi język polski utracił dźwięki *t' d'*, a zyskał *ć dź*, których przed tem nie posiadał. Tak samo utraciła polszczyzna dawne samogłoski ścieśnione *á é*, utraciła dawne samogłoski długie i t. p.

§ 20. Zmiany formalne. Zmiany formalne, jak mówiłem, polegają na tem, że zmienia się budowa wyrazów, czyli zmieniają się ich części etymologiczne czyli morfologiczne, t.j. przedrostki (czyli cząstki znajdujące się przed pierwiastkiem, np. *od-chodzić*, *pod-kop*), pierwiastki, przyrostki (cząstki, znajdujące się po pierwiastku, np. *dom-owy*, *dom-ek*) i wreszcie końcówki.

Kiedyś np. były w języku polskim przedrostki *wą-*, np. *wą-dół*, *wą-tek* i *są-*, np. *są-siad*, *są-pierz* („przeciwnik"), dziś już takich przedrostków niema. To samo dotyczy i przyrostków, np. był kiedyś w języku polskim przyrostek przymiotnikowy *-ry* np. *dob-ry*, *mąd-ry*, *ost-ry*, *byst-ry*, *pst-ry*, *chyt-ry* i t. p. Dziś dla nas już w tych przymiotnikach niema przyrostka *-ry*. Takie przedrostki i przyrostki, których dziś już jako przedrostki lub przyrostki nie odczuwamy, nazywają się w nauce nieproduktywnemi, te zaś, które jeszcze dziś

dla nas istnieją, nazywamy produktywnemi, t. j. takiemi, za pomocą których i dziś tworzymy wyrazy.

Zmiany, jakie zachodzą w przyrostkach, dotyczyć mogą też stopnia i zakresu ich produktywności. Np. przyrostek *-owy* tworzył dawniej przymiotniki od rzeczowników męskich np. *domowy*, *stołowy*, od rzeczowników żeńskich i nijakich w tej samej funkcji używany był przyrostek *-ny* lub *-ski*, np. *miejski*, *wiejski*, *polny*, *wolny*. Dziś zakres użycia przyrostka *-owy* rozszerzył się na rzeczowniki żeńskie i nijakie i możemy spotkać się z przymiotnikami *miastowy*, *wsiowy*; dawniej mówiono *artylerja polna*, *hetman polny*, *wojsko linijne*, dziś już powiemy *artylerja polowa*, *wojsko linjowe* i t. p. Mogą też powstawać i zupełnie nowe przyrostki, jak np. *-unek*, staropolski *-unk*, który powstał w w. XVI pod wpływem licznych zapożyczonych z niemieckiego wyrazów z przyrostkiem - *ung*, np. staropolskie *rachunk* (z niemieckiego *Rechnung*), *rysztunk*, dziś *rynsztunek* (z niemieckiego *Rüstung*) i t. p.

Jak już mówiłem, przyrostki i przedrostki mogą stać się nieproduktywnemi, to znaczy, nie są przez nas jako przyrostki i przedrostki odczuwane, wtedy więc dawny przyrostek lub przedrostek staje się cząstką pierwiastka, np. w wyrazach *dobr-y*, *mądr-y* i t.p. pierwiastkami będą już cząstki *dobr-*, *mądr-*, nie *dob-*, *mąd-*, jak było dawniej. Wyraz *wątek*, który dawniej dzielił się na cząstki etymologiczne: przedrostek *wą-*, pierwiastek *tek-* (ten sam, który mamy w *tk-ać*), dziś podzieli się na pierwiastek *wąt-* i przyrostek *-ek*. Z tego widać, że i pierwiastki, które w gramatykach zwykle nazywane bywają cząstkami niezmiennemi wyrazów, zmieniać się mogą.

Częstsze daleko zmiany formalne zachodzą w zakresie końcówek. Wiadomo np., że kiedyś w języku polskim istniała liczba podwójna ze swemi specjalnemi końcówkami, których dziś już nie mamy. Zostały tylko nieliczne ślady dawnej liczby podwójnej w deklinacji: *ręce*, *ręku*, *rękoma*; *oczu*, *uszu*, *oczyma*, *uszyma*, w przysłowiach, np. „mądrej głowie dość dwie słowie": „jedna gęś i dwie niewieście już targ w mieście", gdzie na zachowanie dawnych form liczby podwójnej *dwie słowie*, *dwie niewieście* wpłynęła tendencja do zachowania rymu.

W dawnej polszczyźnie rzeczowniki żeńskie, jak *żona*, *ściana*, *ryba* w celowniku liczby mnogiej kończyły się na *-am*, np. *żonam*, *ścianam*, *rybam*. Dziś stosujemy tu końcówkę *-om*, właściwą dawniej tylko rzeczownikom męskim i nijakim, jak *chłopom*, *latom*, końcówka więc *-am*, zaginęła a końcówka *-om* rozszerzyła swój zakres użycia.

Najwięcej zmian zaszło jednak w języku polskim w zakresie czasowników, które dziś nie mają dawnej strony biernej, nie mają dawnych trybów łączącego (coniunctivus), życzącego (optativus), nie mają dawnych czasów przyszłych, co wszystko utracone zostało zresztą już w czasie prasłowiańskim, nie mają dawnych czasów przeszłych — aorystu, imperfektu i zaprzeszłego, które wyszły z użycia dopiero na gruncie polskim. Język polski poniósł więc w zakresie czasownika ogromne straty — form czasownikowych ma bardzo mało w porównaniu z językami starożytnemi, zwłaszcza greckim, i innemi nowożytnemi, np. francuskim i włoskim.

Czy można wobec tych strat mówić, że język polski zubożał, że jest w porównianiu z innemi biedny, a tamte są bogate? Bynajmniej. O bogactwie języka nie świadczy wcale wielka ilość form, lecz jego zdolność do wyrażania tego wszystkiego, co nim wyrazić chcemy, a my przecież nie jesteśmy wcale pod tym względem upośledzeni — możemy doskonale naszemi nielicznemi formami wyrazić to wszystko, co do wyrażenia mamy. Tak samo np. Francuzi, Włosi i Anglicy nie mają w językach swoich wcale końcówek przypadków, których my mamy tak dużo, mamy przecież aż 14 form każdego rzeczownika, a tamci mają tylko dwie i wypowiedzą przy ich pomocy to samo, do czego nam potrzeba aż form 14-stu. W języku trzeba być bardzo ostrożnym w szafowaniu określeniami „biedny" lub „bogaty". Trzeba o tem pamiętać, że każdy język, stworzony przez ludzi, którzy tym językiem mówią, wyraża doskonale to, co ludzie, którzy go stworzyli, do wypowiedzenia mają. I każdy z nas przecież daleko łatwiej i daleko dokładniej wypowie to, co myśli i czuje, po polsku, niż w każdym innym języku, choćby mu się ten język daleko piękniejszym i bogatszym wydawał. Każdy naród ma taki język, jakiego mu potrzeba. I w każdym narodzie bywają jednostki, których skala uczuć i sfera myśli tak dalece poza zakres przeciętności wykracza, że im te środki ekspresji, jakie są w języku, wystarczać nie mogą, ale to są wyjątki i tym wyjątkom najczęściej żaden językby nie wystarczył.

§ 21. Zmiany znaczeniowe. Najobszerniejszą i zarazem do zaobserwowania najłatwiejszą jest kategorja zmian znaczeniowych. I tu, jak i poprzednio, mamy trzy rodzaje tych zmian: 1. zanik wyrazów, 2. zjawianie się nowych i 3. właściwa zmiana znaczenia wyrazu. Pierwsza kategorja zjawisk jest bardzo częsta: zobaczymy później, jakie masy wyrazów obcych były kiedyś w polszczyźnie, i jak prędko wiele z nich znikało niemal bez śladu. To samo jednak bywa i z wyrazami rodzimemi. Jeżeli weźmiemy słownik do jakiegoś staropolskiego tekstu, natkniemy się wszędzie na wyrazy dziś już nieznane, np. *biednik* (nędzarz), *bucić się* (pysznić się), *bydlić* (przebywać), *ciecierza* (przepiórka), *ciem* (albowiem), *człowiectwo* (ludzkość), *czysło* (liczba), *drzewiej* (dawniej), *dzinia* (włosienica) i t. p. Wyrazów tych przeważnie nie zastąpiliśmy nowemi, gdyż i te, których dziś na to miejsce używamy, istniały i wtedy. Dokonał się tu więc pewien dobór naturalny, lecz proces ten jest nam zresztą w szczegółach nieznany. Często jednak bywa i tak, że wyraz rodzimy zastąpiony zostaje przez obcy, np. *wieczerza* zastąpiony w mowie potocznej przez *kolację*. Tutaj zapewne moda i upodobanie w tem, co obce, rozstrzygało. Często, jak w tym wypadku, oba wyrazy zostają — polski ma pewien specjalny odcień znaczeniowy: archaiczność i uroczystość, dlatego też powiemy „Wieczerza Pańska", „Ostatnia Wieczerza", „wieczerza wigilijna".

Zjawianie się wyrazów absolutnie nowych jest zjawiskiem zupełnie wyjątkowem. Moglibyśmy się przecież spodziewać, że szybki postęp kultury, pojawianie się nowych

wynalazków, sprowadzi za sobą całą masę nowych wyrazów, tymczasem tak nie jest. Znamy jeden tylko wypadek absolutnie nanowo utworzonego wyrazu, jest to mianowicie wyraz *gaz*, wymyślony przez uczonego, który właśnie pierwszy ten lotny stan materji otrzymał. Zwykle jednak nowe rzeczy otrzymują stare nazwy w nowem tylko zastosowaniu, np. *rad* lub *radjum* z łac. radius (promień). I to jest właśnie jedno źródło nowych wyrazów, właściwie zaś nowych znaczeń starych wyrazów.

Tu też należy nowe połączenie dawnych cząstek wyrazowych, jak *lotnik* (pierwiastek dawny *lot-* z dawnym przyrostkiem *-nik*), *lotnisko* (ten sam pierwiastek z przyrostkami *-n-isko*), lub nowe użycie nieużywanych dotąd cząstek wyrazów, jak *czołg* (od *czołg-ać*). I to jest chyba najgłówniejsze i najwłaściwsze źródło nowych nazw i właściwa dziedzina twórczości językowej, często doraźnej i nieświadowej, jak kiedy kto np. fontannę nazwie *tryskawką*, lub powie, że po obiedzie zostały tylko *niedogryzki* i *niedojadki*. Takiem nowem połączeniem starych cząstek bywają często wyrazy złożone, jak np. swego czasu (w r. 1905) kuchnie ruchome, rozwożące dla biednych zupę i sygnalizujące swój przyjazd trąbką, nazwano w Warszawie *trąbizupkami*. Takiemi też tworami są *pędziwiatry*, *garnkotłuki*, *liziobrazki*, *dzieliworki* i t. p. Wszystkie one, jak spostrzec łatwo, mają żartobliwe lub ironiczne zabarwienie. Inne nowe wyrazy złożone, bez tego zabarwienia, jak *krajoznawstwo*, *bibljotekoznawstwo*, *przyrodoznawstwo* i t. p. tłumaczenia dosłowne i naśladowania z niemieckiego (Heimatkunde, Bibliothekwissenschaft, Naturwissenschaft) nie są zbyt szczęśliwemi tworami.

Drugiem zródłem nowych wyrazów są zapożyczenia z języków obcych, o czem mówić będę oddzielnie.

Właściwemi jednak zmianami znaczeniowemi są te, gdy dawny wyraz przybiera nowe znaczenie, gdy np. w Biblji Królowej Zofji (z XV w.) czytamy: „ćmy były na twarzy przepaści", to łatwo stwierdzić możemy, że tu *ćma i twarz* co innego znaczą niż dziś: *ćma* znaczyła „ciemność", a *twarz* znaczyła „powierzchnię". Jeżeli dalej w wierszu t. zw. „O zachowaniu się przy stole" (w. XV) czytamy: „a je z mnogą twarzą cudną a mieć będzie rękę brudną", a dalej: „rycerz albo panosza czci żeńską twarz", to tu znów *twarz* co innego znaczy: „twarz cudną" przetłumaczylibyśmy dziś „płeć piękna", „żeńską twarz" zaś przez „płeć żeńska". Proces zmian znaczeniowych był tu taki: *twarz* miało pierwotnie znaczenie „stworzenie", „istota", później „powierzchnia ciała", wreszcie oznaczało tylko specjalną tej powierzchni cząstkę, „oblicze". Z tego więc wynika, że wyrazy z pierwotnem znaczeniem o szerokim zakresie, mogą zakres ten zwęzić, i odwrotnie, wyrazy o pierwotnym ograniczonym zakresie znaczenia, mogą zakres ten bardzo rozszerzyć. Najjaskrawszym tego przykładem są wypadki, gdy imię własne staje się pospolitem, np. *król* (od imienia Karola Wielkiego — Karl), *cezar* i *cesarz*, *mecenas*, albo nazwiska twórców pewnych typów aeroplanów stają się nazwami tych typów, np. *Farman*, *Junkers* Wszystko są to wypadki komplikacji znaczenia, której najważniejszym rodzajem jest komplikacja metaforyczna, jak np. *światły człowiek*, *jasny umysł*, *bystry dowcip*, gdzie wyrazów *światły*, *jasny*, *bystry* używamy w znaczeniu przenośnem, tak samo, gdy *sercem* nazywamy uczuciowość człowieka i mówimy, że ma *serce kamienne*, lub nawet, że go wcale nie ma. Są też wyrazy, gdzie pierwotna metafora została już zapomniana, np. *twierdzić*, *rozważać*, *zastanawiać się* i t. p. i to jest właśnie olbrzymia sfera nowych oderwanych znaczeń wyrazów, powstałych z pierwotnych najkonkretniejszych wyobrażeń. Tu zapomnienie, jak zresztą i nieraz gdzieindziej, nietylko w języku, jest bardzo ważnym czynnikiem rozwoju języka. I to nietylko w wyrazach o znaczeniu oderwanem. I najpospolitsze, o najkonkretniejszem znaczeniu wyrazy potrzebują takiego twórczego zapomnienia. Żeby np. *stolarzem* nazywać człowieka, który robi nietylko stoły, lecz wogóle wszystkie meble drewniane, musimy zapomnieć o jego związku ze stolem; tak samo, żeby *szewcem* nazywać tego, który szyje tylko buty, a *szwaczką* tę, która szyje wszystko z wyjątkiem obuwia, musimy zapomnieć o związku znaczeniowym *szewca* z *szyciem* i ze *szwaczką*.

§ 22. Poprawność językowa. Procesy zmian językowych muszą kolidować nieraz z tak zwaną poprawnością językową, która pewną stałą normę uznaje za obowiązującą, a zmiany i odstępstwa od niej jako niepoprawne piętnuje. Musimy więc z kolei i tą kwestją się zająć.

Jest to kwestja, która ze wszystkich najróżnorodniejszych zagadnień językoznawczych najbardziej może interesuje ludzi poza szczupłą garstką specjalistów. I nie dziw, bo jest to kwestja dla większości ludzi praktyczna: każdy z nas przecież mówi, prawie każdy coś tam pisze i wszyscy raz po raz mają wątpliwości, czy tak powiedzieć lub napisać można i jak powiedzieć lub napisać należy.

Kwestja pozornie jest bardzo prosta. Cóż bowiem jest ta poprawność językowa? Nic innego, jak tylko stosowanie się do uświęconych powszechnym zwyczajem pewnych sposobów mówienia. Zawsze przecież rozumujemy: tak powiedzieć można, bo tak wszyscy mówią, a tak znów powiedzieć nie można, bo tak nikt nie mówi. Zachodzić tylko mogą i rzeczywiście często zachodzą wątpliwości, czy tak naprawdę wszyscy mówią, lub nikt nie mówi. Wtedy udajemy się często do specjalistów-gramatyków zawodowych, aby nam stwierdzili istotny stan rzeczy, czy tak się mówi, a tak znów się nie mówi. I tu też rozumowanie jest w zasadzie słuszne: gramatyka jest to przecież nauka, która tylko ściśle i dokładnie, w sposób naukowy, formułuje to, co i jak mówimy. Gramatyk więc powinienby nam powiedzieć, jak mówić można, a jak nie należy. Tymczasem okazuje się, że specjalista gramatyk bardzo często uchyla się od wyraźnej odpowiedzi i — co dziwniejsza — ma słuszność. Bo — zapamiętajmy to sobie dobrze — gramatyka, jak i każda nauka, opisuje dokładnie to, co jest w języku, i stara się wyjaśnić, jak to, co jest, powstało. Gramatyka naukowa więc nie jest wcale, jak to sobie niektórzy wyobrażają, zbiorem przepisów i prawideł, jak mówić i pisać poprawnie należy, gdyż, jak każda nauka

bada to, co jest, nie zaś dyktuje to, co być powinno. Zwłaszcza zaś w piętnowaniu i tępieniu błędów językowych językoznawca jest zawsze bardzo oględny i ostrożny, gdyż wie dobrze, że to, co dziś jest błędem, może być za lat kilkadziesiąt najzwyklejszym sposobem mówienia, bo przecież całe masy może przytoczyć przykładów z dzisiejszego najpoprawniejszego języka, które kiedyś — i to wcale nie tak dawno — były jako błędy piętnowane. Poprawność więc językowa jest rzeczą względną i zmienną.

Chociaż względna i zmienna, poprawność językowa nie jest jednak jedynie czczym wymysłem upartych pedantów i czyścicieli języka, przeciwnie, jest niewątpliwie postulatem, odczuwanym niemal przez wszystkich. Czem więc ona jest, na czem polega i skąd się wzięła? Odpowiedź na te pytania łatwa i każdy niemal wykształcony człowiek dać ją potrafi, choć nie każdy ją jednakowo, a zwłaszcza należycie ocenia i rozumie. Powiedziałem już, że poprawność językowa nie jest właściwie niczem innem, jak tylko stosowaniem się do pewnych uświęconych powszechnym zwyczajem i tradycją sposobów wyrażania się. Innemi słowy — istnieją wyrobione u nas przez obcowanie z innymi ludźmi i przez lekturę pewne normy językowe, do których stosować się musimy. Normy te nazywamy zwykle naszem poczuciem językowem. Nie jest to właściwie nic innego, jak pewien system istniejący w umyśle naszym, krzyżujących się nawzajem skojarzeń. Język bowiem nie ma przecież bytu niezależnego i nie istnieje poza ludźmi językiem tym mówiącymi, skąd wynika, że zjawiska językowe istnieją i odbywają się tylko w świadomości poszczególnych jednostek i język jest tylko funkcją procesów psychicznych. Głównem zaś prawem, rządzącem procesami psychicznemi, jest prawo asocjacji, czyli kojarzenia wyobrażeń. Znaczy to, mówiąc popularnie, że pewne wyobrażenia przedmiotów, stanów, uczuć, stosunków skojarzone są z pewnemi wyobrażeniami językowemi, a język jest właściwie formą dźwiękową treści psychicznej, która nieustannie dąży do wypowiedzenia się i rzeczywiście w najrozmaitszy sposób się wypowiada (np. w formach barwnych i plastycznych, czyli w malarstwie i rzeźbie, w muzyce). Najzwyklejszą jednak formą, w jakiej treść psychiczna się wyraża, jest język. Każdy z nas więc przyobleka własną treść psychiczną w pewną formę językową, wyrobioną u nas przez obcowanie z innymi ludźmi i przez lekturę, uświęconą przez tradycję. Mamy więc w tem wszystkiem cztery, choć niejednakowo ważne, czynniki, kształtujące tę formę językową: indywidualną treść psychiczną, czyli czynnik indywidualny, obcowanie z innymi ludźmi, czyli czynnik społeczny, lekturę, czyli wpływ t. zw. języka literackiego, i tradycję, czyli czynnik historyczny.

Omówmy pokrótce te cztery czynniki. Najpierw więc czynnik indywidualny, oddziaływający stale, choć raz mocniej, niekiedy znów słabiej na nasz język. Wszelka treść psychiczna, jak i wszelka psychika jednostkowa jest swoistą całością i dlatego jest zawsze różną od wszelkiej innej. Ponieważ zaś język, jak wiemy, jest zewnętrzną formą treści psychicznej, stąd więc łatwy wniosek, że swoista, odrębna treść psychiczna dążyć będzie do wyrażenia się w swoistej, odrębnej formie językowej. Lecz formy językowej nie tworzymy sobie sami, przystosowując ją ściśle do tej treści, mamy ją jakgdyby narzuconą nam z zewnątrz, wyuczoną za czasów dzieciństwa od starszego otoczenia. I z tą jakgdyby obcą, narzuconą, formą zewnętrzną, nasza indywidualna treść psychiczna nieraz musi staczać walki. Silne indywidualności, umiejące wyrazić swą oryginalną, bogatą treść psychiczną w oryginalnej formie językowej, czyli wielcy pisarze, mają swój własny, indywidualny język. Ale i u zwykłych śmiertelników pierwiastek indywidualny, choć słabiej, przebija się w języku.

Te jednak tendencje do indywidualnego kształtowania języka zwalczane bywają skutecznie przez trzy pozostałe czynniki, a zwłaszcza najpotężniej przez czynnik społeczny, bowiem faktem jest niezaprzeczonym, że że język powstać mógł jedynie w społeczeństwie i jest w niem właśnie środkiem porozumiewania się najważniejszym, choć nie jedynym. Z tego wynika, że wszelka indywidualność musi ostatecznie stosować formę zewnętrzną swej treści psychicznej, czyli swój język, do poziomu ogólnego, którego wyrazem jest język literacki, czyli język produkcji literackiej. Jest on też zawsze ważnym czynnikiem ustalającym, ujednostajniającym i normującym język. W języku literackim zostaje zawsze ustalony pewien typ języka, który też działa hamująco na rozpowszechnianie się nowych form, zwrotów, wyrazów, czyli wogóle tak zwanych nowotworów, które dopiero wtedy zyskać mogą obywatelstwo, gdy je uświęci przyjęcie do języka literackiego. Czasami stosuje się to nawet do całych tendencyj, widocznych w języku mówionym, które mogą zostać zahamowane, ograniczone lub nawet zupełnie powstrzymane przez typ językowy, ustalony w literaturze. Później (§ 35) będę miał sposobność jeszcze o tem obszerniej pomówić.

Rola języka literackiego, jako czynnika ujednostajniającego jest dla nas wszystkich widoczna: dzięki niemu to mamy jednakowe sposoby wyrażania się w całej Polsce, wszystkie inne, które do języka literackiego się nie dostały, uważane są za niepoprawne, błędne, za t. zw. prowincjonalizmy, których — jak wiadomo — unikać należy.

Wreszcie język produkcji literackiej gra rolę czynnika, normującego język, to znaczy, że ten właśnie język stanowi przeważnie normę, jak mówić można i należy, i do niego często zwracamy się po odpowiedź na pytanie, czy dana forma, wyraz lub zwrot jest dobry czy zły, poprawny lub niepoprawny.

Jak widać z tego, za pośrednictwem języka literackiego ujawnia się też rola ostatniego z czynników, o których mówiłem, mianowicie, historycznego, czyli rola tradycji. Bo przecież w produkcji literackiej ustalony jest zawsze język do pewnego stopnia wczorajszy, który był, a wpływa jednak nieraz bardzo silnie nietylko na kształtowanie się tego języka, który jest, lecz i tego, który będzie.

Tak więc oto ze współdziałania, a często przeciwdziałania, ustawicznego ścierania się tych wszystkich czynników, powstają normy językowe. Już z tego widać, że normy te są

bardzo często czemś nieuchwytnem i zresztą zmiennem u różnych ludzi, gdyż rezultat współdziałania ścierających się ustawicznie różnych czynników wypadać musi u różnych ludzi różnie. A więc poprawność językowa i — co za tem idzie — błąd językowy, jako odstępstwo od tych nieuchwytnych i zmiennych norm, — to tylko pojęcie względne? Tak jest i nie może być inaczej, gdyż język nie jest czemś stałem, lecz coraz to do pewnego stopnia nanowo odtwarzaną czynnością, i znajduje się jakby wiecznie w nieustannym ruchu. Lecz każda względność, a więc i względność norm językowych ma swoje granice, co poza nie wykracza będzie już bezwzględnie złe — będzie błędem. Pozostaje więc jeszcze granice tej względności określić i pojęcie błędu da się wtedy ustalić.

§ 23. Błędy językowe. Z tego, co poprzednio było powiedziane, wynika, że normy językowe, składające się na nasze t. zw. poczucie językowe, są wypadkową ustawicznego współdziałania, a nawet przeciwdziałania różnorodnych czynników, z których najważniejszemi są:

1. czynnik indywidualny, czyli pragnienie nadania indywidualnego, własnego wyrazu swej własnej treści psychicznej,

2. czynnik społeczny, czyli konieczność uczynienia tego, co się mówi, zrozumiałem dla tych, do kogo się mówi,

3. wpływ t. zw. języka literackiego i

7. czynnik historyczny, czyli wpływ tradycji, zwykle pisanej, niekiedy tylko ustnej.

Wypadkowa ta niezawsze i nie u wszystkich jest jednakowa — stąd zmienność i do pewnego stopnia względność naszego poczucia językowego, czyli zmienność i względność norm językowych, a zarazem zmienność i względność tego, co jest od norm tych odstępstwem, czyli t. zw. błędu językowego.

I jeszcze na jedną rzecz zwrócić tu należy uwagę: jeżeli przez błąd rozumieć wszelkie odstępstwo od normy, to błędem będzie każda wogóle zmiana, bo jest ona zawsze odstępstwem od przyjętej normy. Piętnując więc każdą zmianę jako błąd, stanęlibyśmy na stanowisku, negującem wszelki rozwój językowy, a sankcjonującem jako najwyższy wyraz doskonałości dzisiejszy stan języka.

Przy ustaleniu więc pojęcia błędu językowego, jako odstępstwa od przyjętej powszechnym zwyczajem, a uświęconej językiem literackim i tradycją normy, należy mieć zawsze na uwadze pewne zastrzeżenia.

I. Przedewszystkiem więc właściwości indywidualne języka pisarzy, zwłaszcza poetów, nie mogą być mierzone powszechnym strychulcem, gdyż oni to właśnie bywają twórcami i w dziedzinie językowej.

Rzecz prosta jednak, że nawet największego i najoryginalniejszego pisarza nic od znajomości gramatyki języka, którym pisze, nie zwolni. Przecież ma on być mistrzem języka, powinien więc ten język, którego ma być mistrzem, znać dobrze. A właśnie gramatyka opisuje dokładnie i formuluje ściśle to, co i jak mówimy, daje więc twórcy znajomość dokładną materjału, w którym tworzyć będzie. I jeżeli mi ktoś powie, że poeta, nawet nie znając gramatyki, potrafi rzecz przedstawić sto razy piękniej i wyraziściej odemnie, który jestem specjalistą językoznawcą, to mu sam pierwszy przyznam najzupełniejszą rację, dodam jednak zastrzeżenie, że niewiadomo, jak ten sam poeta przedstawiłby tę samą rzecz, gdyby gramatykę znał tak, jak ja ją znam... Może jeszcze piękniej i wyraziściej?

Jest to więc pierwsze zastrzeżenie, które należy przy ustalaniu pojęcia błędu językowego uczynić.

II. Dalej stwierdzić należy, że wszelkie odstępstwo od dawnej normy, wszelka zmiana, czy innowacja, która przyjęta zostaje przez cały ogół, lub nawet tylko przez większość, nie może być już za błąd uważana, choćby nawet u jej początku był niewątpliwy błąd. Twierdzenie, że jakaś np. innowacja przyjęta przez wszystkich jest w dalszym ciągu błędem będzie sprzeczne ze stanowiskiem społecznem, będzie już wyrazem tylko osobistego upartego widzimisię. Sposób mówienia, przyjęty przez wszystkich, już *ex definitione* nie może być za błąd uważany, gdyż błąd określa się właśnie jako odstępstwo od ogólnie przyjętego zwyczaju.

Jako pod tym względem pouczające przykłady przytoczyć można choćby terminy *lotnik*, *ministerstwo*, *jaźń*. Dwa pierwsze, t. j. *lotnik* i *ministerstwo*, dostały się do powszechnego użycia zaledwie przed paru laty i z początku wywołały bardzo gorące sprzeciwy: co do *lotnika* wskazywano słusznie, że kojarzyć się on może nie z wyrazem *lot*, lecz z *lotny*, jak *grzesznik* z *grzeszny*; co do wyrazu *ministerstwo*, to pamiętamy wszyscy protesty większości w Warszawie, która wolałaby wzięte żywcem z łaciny *ministerjum*, *ministerstwo* uważając za rusycyzm lub (niesłusznie) za prowincjonalizm galicyjski. Jednak postać *ministerstwo* ustalił już zwyczaj powszechny, który w danym wypadku poszedł za sankcją urzędową, i dziś już chociaż pod tym względem do naszych „ministerstw" pretensyj nie rościmy.

Termin filozoficzny *jaźń*, dziś we wszystkich słownikach podawany, datuje się od połowy XIX w., utworzony przez filozofa Br. Trentowskiego zupełnie fałszywie od *przyjaźni*, w której Trentowski widział przedrostek *przy-* i rzeczownik *jaźń*, jakoby utworzony od zaimka *ja*. Rzecz prosta, że *przyjaźń* o pierwiastku *przyj-*, który mamy też np. w *s-przyj-ać*, nie ma etymologicznie nic wspólnego z zaimkiem *ja*. Pomimo jednak tej fałszywej etymologji termin *jaźń* się przyjął i już mu jego nieprawego pochodzenia nie pamiętamy. Inaczej się stało z innemi terminami, które też Trentowski miał na sumieniu, jak *myślini* (logika), *chowanna* (pedagogika), *błamy* (kategorje), *ucze* (metody) i t. p. dziwactwa.

III. Należy też być ostrożnym w wydawaniu sądu o sposobach mówienia różnych, lecz istniejących jednocześnie w języku. Zastosowaćby to można do dwu postaci, dopiero co wymienionych: *ministerstwo* i *ministerjum*. Z dwu tych postaci *ministerjum* jest dla nas postacią niewątpliwie starszą, choć już za czasów Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego urzędową nazwą, prędko zapomnianą, było *ministerstwo*. Obecnie więc *ministerstwo* jest już postacią powszechnie przyjętą, czyli już nie jest błędem, *ministerjum* zaś jeszcze nim nie jest. Bywa tak i w innych wypadkach, np. rzeczowni-

ki męskie, zakończone na spółgłoskę miękką, jak np. *król, koń, pokój*, mają w Dopełniaczu l. mn. dwie końcówki: *-ów* i *-i*, względnie *-y*: *królów* i *króli* (np. *święto trzech króli*), *koń* ma tylko *koni*, *pokój* zaś ma *pokojów* i *pokoi*, tak samo: *słuchaczów* i *słuchaczy*, *uczniów* i *uczni*, *nożów* i *noży*, ale tylko *pieniędzy, groszy, miesięcy, promieni, gołębi*, a nawet *gości* i t. p. i tylko na *-ów*: *mężów, chłopców, mędrców* i t. p. Obie końcówki historycznie są tu równouprawnione, dziś jednak końcówka *-ów* szerzy się tu raczej kosztem dawniejszych form na *-i*, nie zaś odwrotnie. Którąż więc z form takich jak *pokojów* i *pokoi*, *słuchaczów* i *słuczaczy*, *nożów* i *noży*, *uczniów i uczni* uznać za jedynie poprawną? Na pytanie to nie można odpowiedzieć, gdyż nawet pytania takiego zadawać nie można. Obie formy są jednakowo poprawne: *pokojów, słuchaczów, nożów* są już poprawne, *pokoi, słuchaczy, noży* jeszcze być niemi nie przestały. Kto gramatykę zna dobrze i zdaje sobie sprawę z tego, jak się w języku dokonywają procesy morfologiczne, ten wie, że bardzo często w języku zdarza się fakt współistnienia pewnych form: starsze jeszcze nie wyszły z użycia powszechnego, nowsze jeszcze nie zapanowały wyłącznie. Wtedy jedne i drugie są równie poprawne.

Na tem tle zachodzą często nieporozumienia między uczonymi gramatykami, którzy znają z historji języka podobne fakty, i niespecjalistami, którzy nie chcą słuchać wykładu o tem, jak się odbywały i odbywają procesy morfologiczne, lecz domagają się wyroku, skazującego na niepoprawność takie lub inne formy. Przykładów takich możnaby przytoczyć bardzo dużo.

IV. Podobne trudności spotykamy też, gdy chodzi o ustalenie jednej poprawnej postaci wyrazu, lub jednej poprawnej wymowy, wtedy gdy w różnych częściach Polski istnieją różne postaci tego samego wyrazu, lub różne sposoby wymowy. Niektóre tylko z zachodzących tu różnic łatwo rozstrzygnąć: gdy np. spotykamy w Małopolsce Wschodniej wyraz *szkandal*, który w reszcie Polski ma postać *skandal*, to bez wahania kwalifikujemy *szkandal* jako prowincjonalizm, choć ta postać wyrazu, dziś dla nas, zwłaszcza w Warszawie, tak śmieszna i do przyjęcia niemożliwa, ma się przecież do łacińskiego *scandalum* zupełnie tak samo, jak *szkatuła* do *scatula*, *szkarłat* do *scarlatum* i wreszcie nawet *szkoła* do *scola*. Tak samo jako prowincjonalizm zakwalifikujemy wymowę *konzul, senzacja, uniwerzytet, intenzywny*, rozpowszechnioną w dawnej Galicji i w Wielkopolsce. Tu decydującym będzie wzgląd na to, aby wyrazom takim nie nadawać brzmienia niemieckiego.

Trudniejsze już będzie rozstrzygnięcie, którą wymowę uznać za poprawną, a którą za niepoprawną, prowincjonalną, jeżeli obie są swojskie, rodzime. Np. w całej Małopolsce, Wielkopolsce i na kresach wschodnich wymawiają *panięka, okięko, wujęka* zupełnie tak samo, jak *ręka, męko*, a *skowrąka* zupełnie tak samo jak *mąka*, i mówią tam tak wszyscy bez wyjątku: nietylko ludi prosty, lecz i ludzie wykształceni. Którąż wymowę uznać za poprawną i dlaczego? Czy wymowę warszawską, dlatego że Warszawa jest stolicą i dlatego, że wymowa warszawska bliższa jest pisowni? Oba względy — jak zobaczymy zaraz — nie mogą być decydującemi. Trzebaby uznać obie wymowy za równouprawnione, obie za jednakowo poprawne. Jeden tylko wzgląd może tu być decydujący: mianowicie, nas w Warszawie wymowa *panięka, skowrąka* razi jako dziwaczna, gdy wymowa nasza *panienka, skowronka* nie razi nikogo w Krakowie ani w Poznaniu. Ze względu na to tylko należałoby wymowę naszą zalecić np. artystom dramatycznym z Krakowa i Poznania, aby, występując w Warszawie, nie razili uszu publiczności, która taką wymowę napewno zaraz dosłyszy.

Gdy zaś różnica wymowy nie razi nikogo, lub gdy różnicy tej nie dostrzegamy, wtedy — rzecz prosta — na pewno oba rodzaje wymowy są jednakowo poprawne. Np. w Małopolsce, Wielkopolsce i na Śląsku wymawiają wszyscy nietylko *sad-ojca, weźmy*, lecz i *brad-ojca, nieźmy, tag-em się zmęczył*, w Warszawie zaś i na całem Mazowszu mówimy wszyscy nietylko *brat-ojca, nieśmy, tak-em się zmęczył*, lecz i *sat-ojca, weśmy*. Widać więc z tego, że nigdzie w Polsce nie mówią w tych wypadkach zgodnie z pisownią. Tu obie wymowy są zupełnie jednakowo poprawne, i żadna wymowa nigdzie w Polsce nie razi. Wyjątek stanowić tu będzie tylko wymowa małopolska *jezdem, jezdeś* i t. d., która u nas bezwarunkowo razi jako wulgarna.

Zato znów typowo warszawska wymowa: *takiem sie zmęczył, rękie, nogie* i t. p., choć stołeczna, jest niepoprawna, zarówno jak wymowa *cuker, keliszek* i t. p.

Z tego więc, co tu powiedziałem, wynika, że trudność w decydowaniu o poprawności lub niepoprawności jakiegoś sposobu mówienia zachodzi wtedy, gdy mamy do czynienia ze zwrotami, formami, lub sposobami wymowy rodzimemi, polskiemi i jednakowo rozpowszechnionemi. To są więc te granice względności pojęcia błędu i poprawności językowej, o czem mówiłem poprzednio. Co poza te granice wykracza, t. zn., co jest obcą naleciałością czyli barbaryzmem, lub co jest tylko właściwością czysto lokalną czyli prowincjonalizmem, jest w olbrzymiej większości wypadków już niewątpliwym błędem. Zawsze jednak — nietylko w wypadkach wątpliwych — wskazane jest przed ferowaniem ostatecznego wyroku stwierdzić w kompetentnych źródłach fakt, czy mamy w danym wypadku rzeczywiście do czynienia z obcą naleciałością lub z prowincjonalizmem.

Do tego służy przedewszystkiem Słownik Języka Polskiego, którego t. VIII i ostatni skończył się drukować w r. 1927. Słownik taki powinien stanowić podstawową część bibljoteki podręcznej każdego wykształconego człowieka, dbającego o czystość i poprawność mowy. W braku słownika lub też, gdy nie znajduje się w nim wyraźnej odpowiedzi, zwrócić się można do książki prof. A. A. Kryńskiego „Jak nie należy mówić i pisać po polsku", wydanie jubileuszowe staraniem uczniów autora, Warszawa 1921. Dokładnych, umotywowanych odpowiedzi udziela też na pytania w sprawach podobnych czasopismo „Język Polski", organ Tow. Mił. Jęz. Pol., adres redakcji: prof. K. Nitsch, Kraków 10, Gontyna 12. Kwestję poprawnej wymowy rozpatruje książka prof. T. Benniego p. t. „Ortofonja Polska", Warszawa 1924, oraz „Projekt

prawideł poprawnej wymowy polskiej", ułożony przez komisję Zarządu Głównego Tow. Mił. Jęz. Polskiego, a opracowany przez Z. Klemensiewicza i ogłoszony w zeszytach I i II „Języka Polskiego", r. 1927.

III. Język staropolski (do w. XV) i jego charakterystyka.

§ 24. Cechy prasłowiańskie i polskie w polszczyźnie. Mówiłem już, że dzisiejsze języki słowiańskie są jakgdyby potomkami jednego języka, zwanego przez nas prasłowiańskim, ściślej mówiąc, dalszemi kontynuacjami i modyfikacjami dialektów, istniejących już w owym języku prasłowiańskim, który sam znów jest w dalszym ciągu jednym z potomków języka praindoeuropejskiego, to znaczy kontynuacją i modyfikacją jednego z dialektów owego języka. Z tego więc wynika, że języki słowiańskie, prócz różnic, mają i wiele podobieństw.

Zastanówmy się teraz pokrótce nad istotą tych podobieństw języków słowiańskich i różnic.

Podobieństwa języków, czyli ich cechy wspólne, są dwojakiego rodzaju: jedne są prastare, odziedziczone jeszcze z czasów wspólnoty praindoeuropejskiej — i te są wspólne językom słowiańskim ze wszystkiemi językami indoeuropejskiemi. Nazywamy też je cechami praindoeuropejskiemi. Tych cech jest mniej, i dostrzega je tylko specjalista-uczony. Druga kategorja podobieństw jest nowszego pochodzenia, wyrobiły się one mianowicie w czasach wspólnoty prasłowiańskiej, i one to właśnie charakteryzują wspólnie wszystkie języki słowiańskie, wyróżniając je od innych języków indoeuropejskich, które tych cech nie posiadają. Nazywamy je cechami prasłowiańskiemi.

W języku polskim znajdziemy—rzecz prosta—zasadniczo te same stosunki: i tu są cechy, przechowane jeszcze ze stanu praindoeuropejskiego, i są cechy prasłowiańskie. Prócz nich jednak są i cechy specyficznie polskie, to jest to, co język polski specjalnie charakteryzuje i wyróżnia z pośród innych języków słowiańskich. Niektóre z tych cech polskich nie będą całkowicie obce wszystkim innym językom słowiańskim. Mówiłem już (§ 3), że rozróżniamy między innemi w dialektach języka prasłowiańskiego grupę bliższych sobie narzeczy północno-zachodnich, z których powstały języki: czeski, słowacki, górno- i dolnołużycki, połabski i polski. Jeżeli więc już w języku prasłowiańskim istniała grupa bliższych sobie narzeczy, z których powstały wymienione poprzednio języki północno-zachodnio-słowiańskie, to i języki te są dziś jeszcze bliższe sobie i posiadają cechy wspólne. Prócz tego pewne cechy podobne mogły powstawać i powstawały rzeczywiście w różnych językach słowiańskich zupełnie niezależnie od siebie.

Pomijając cechy praindoeuropejskie i prasłowiańskie, scharakteryzuję teraz język staropolski. Chodzić tu mi będzie o cechy charakterystyczne języka polskiego w najstarszym okresie jego istnienia, t. zn: po wyodrębnieniu się jego z języka prasłowiańskiego, a przed pojawieniem się pierwszych zabytków pisanych w języku polskim, t. zn. do w. XIV. Okres ten nazwać można przedpiśmiennym.

Rozpatrzę tu pokrótce najcharakterystyczniejsze cechy polszczyzny najpierw w zakresie fonetycznym, czyli dźwiękowym.

§ 25. Samogłoski staropolskie (do w. XIV). 1. Jedną z najbardziej charakterystycznych cech polszczyzny jest zachowanie samogłosek nosowych *ą* i *ę*. Żaden inny język słowiański nie posiada dziś tych samogłosek. Język prasłowiański miał, jak przypuszczamy, mniej więcej takie same samogłoski nosowe *ǫ* i *ę*. Zachowały się one też mniej więcej w pierwotnej swej postaci w języku starosłowiańskim (starobułgarskim) w w. IX, jak świadczą o tem zabytki, o których już (§ 5) mówiłem. Ale dzisiejsze samogłoski nosowe polskie odpowiadają prasłowiańskim tylko co do miejsca, nie zaś co do jakości. To znaczy, że tam, gdzie w prasłowiańskim była nosówka, tam i w polszczyźnie też jest nosówka, lecz na miejscu prasłowiańskiego (i starosłowiańskiego) *ǫ* może być nietylko *ǫ*, lecz i *ę*, np. prasłow. *mǫka* (i starosłowiańskie *mǫka*) w polskim też *mǫka* (pisane *mąka*); lecz np. prasłow. *rǫka* (starosłow. też *rǫka*) w polskim *ręka* (z *ę*). Tam znów, gdzie w prasłowiańskim i starosłowiańskim było *ę*, w polskim może być nietylko *ę*, lecz i *ǫ*, np. prasłow. *językъ* (starosłow. też *językъ*), w polskim *język* (z *ę*), ale prasłow. i starosłow. *vęzati*, w polskim *wiązać* (z *ǫ*). Historja tych samogłosek na gruncie polskim jest bardzo zawiła i do zbadania trudna. Niedokładność i chwiejność pisowni i grafiki zabytków staropolskich nie pozwala nam z całą pewnością ustalić, jak brzmiały nosówki przed wiekiem XVI. Przypuszczać można, że w pewnym okresie polszczyzny — w w. XIII — obie prasłowiańskie nosówki pomieszały się z sobą, czy to w jednej samogłosce *ą* (*a* nosowe), czy też może w samogłosce o niewyraźnej jakości, ale o wybitnem brzmieniu nosowem, z której dopiero w drugiej połowie XIV w., a więc już po naszym okresie przedpiśmiennym, rozwijają się dzisiejsze nosówki w związku z jej iloczasem, mianowicie, z długiej nosówki powstaje *ǫ* (pisane ciągle jeszcze *ą*), z krótkiej zaś—*ę*. Można też przypuszczać, że dopiero w w. XV ustala się stan, mniej więcej do dzisiejszego zbliżony.

2. Na miejscu prasłow. *or, ol, er, el* między spółgłoskami mamy w polskim już od czasów przedpiśmiennych *ro, ło, r'e* (>*rże*>*rze*), *le*, np. prasłow. *vorta*, polskie *wrota*, prasłow. *golsъ*, polskie *głos*, prasłow. *bergъ*, polskie *br'eg*>*brżég*>*brzeg*. Prasłow. *melko*, polskie *mleko*.

3. Na miejscu prasłowiańskich samogłosek *r̥, l̥* mamy w polskim już w okresie przedpiśmiennym spółgłoskowe *r, l* w połączeniu z samogłoską, np. prasłow. *krmiti, v'l̥kъ*, polskie *karmić, wilk*.

4. Jedną z najbardziej dla polszczyzny charakterystycznych cech jest t. zw. przez niektóre gramatyki przegłos polski. Jest to wymiana dawnego prasłow. *e* w *o*, i drugiej, podobnej do *e*, samogłoski prasłowiańskiej, której jakość jest nam nieznana, a którą nazywa się zwykle *jat'* i którą na piśmie oznaczamy *ě*, w *'a*. Przegłos ten dokonał się w pol-

szczyźnie w okresie przedpiśmiennym przed twardemi spółgłoskami *t, d, s, z, n, r, l*. Przed innemi spółgłoskami dawne *jat'* utożsamiło się w polskim z *e*. Mamy więc na miejscu prasłowiańskiego *pletу*, gdzie *e* jest przed *t*, w polskim *płotę*, ale prasłowiańskie *pl'et'ešь* w polskim *pleciesz*, bo *e* jest przed *ć*; tak samo *biorę*, ale *bierzesz, wiodę*, ale *wiedziesz* i t. p. Podobnie mamy *wiara*, ale *wierzyć, świat*, ale *świecie*, gdzie było *jat'*.

5. W języku prasłowiańskim i starosłowiańskim były prócz tych samogłosek, które istnieją dziś jeszcze w polszczyźnie, jeszcze dwie samogłoski o niewyraźnem zredukowanem brzmieniu, tak zwane półsamogłoski: twarda *ъ* i miękka *ь*. Podobna do nich samogłoska istnieje dziś w języku bułgarskim. Obie te półsamogłoski albo wymawiały się mocno, czyli były w pozycji mocnej, albo też wymawiały się słabo, czyli były w pozycji słabej. Pozycja mocna była wtedy, gdy w zgłosce następnej była półsamogłoska w pozycji słabej; pozycja słaba zaś na końcu wyrazu lub wtedy, gdy w zgłosce następnej była jakaś inna samogłoska, lub półsamogłoska w pozycji mocnej. Już w polszczyźnie przedpiśmiennej obie mocne półsamogłoski dały *e*, słabe zaś zanikły: prasłow. i starosłow. *sъnъ*, gdzie pierwsza twarda półsamogłoska jest mocna, a druga słaba, dało *sen*; prasłow. i starosł. *dьnь*, gdzie pierwsza miękka półsamogłoska jest też mocna, a druga słaba, dało *dzień*. W drugim przypadku tych samych wyrazów: *snu, dnia*, środkowe półsamogłoski były słabe i dlatego zaginęły, to samo w dalszych przypadkach. Następstwem tego procesu jest obserwowany często w polszczyźnie fakt, że w różnych formach tego samego wyrazu jest *e* lub go niema: *pies — psa — psu, pień — pnia — pniu* i t. p. Czasem gramatyki polskie nazywają takie *e* ruchomem. Podobne zjawisko obserwujemy i w innych językach słowiańskich, tylko że tam zamiast półsamogłosek mocnych mamy i inne dźwięki.

6. Jedną z cech charakterystycznych polszczyzny, choć mniej ważną niż poprzednie, jest zachowanie w większości wypadków różnicy między dawnemi *y i*, które w większości języków słowiańskich nie są już rozróżniane: w języku polskim więc (z wyjątkiem dialektów północnych, które mają na miejscu dawnego *y—i* np. *sin, zisk*, o czem była już mowa w § 15) mamy *syn*, ale *siła, pytać*, ale *pisać*.

7. Co się tyczy akcentu, to ten dziś jest w polszczyźnie stały i unieruchomiony w olbrzymiej większości wypadków na przedostatniej zgłosce. Nie jest to jednak stan pierwotny: przypuszczać można, że do mniej więcej XII w. akcent był ruchomy i swobodny. W każdym razie jednak unieruchomiony został już w okresie przedpiśmiennym. Inny jest akcent w gwarach kaszubsko-polskich, gdzie mamy i akcent ruchomy (w Jastarni na Helu) i unieruchomiony na pierwszej zgłosce (w gwarach południowo-kaszubskich). Z języków słowiańskich tylko północno-zachodnie akcent unieruchomiły: czeski i oba łużyckie na pierwszej zgłosce, polski na przedostatniej. Pozostałe języki słowiańskie mają do dziś akcent ruchomy i swobodny.

8. Wreszcie wspomieć należy, że język staropolski w okresie przedpiśmiennym rozróżniał jeszcze długie i krótkie samogłoski, czyli tak zwany iloczas. Zanik iloczasu dokonał się dopiero później, już w okresie piśmiennym. Dziś z języków słowiańskich rozróżniają iloczas tylko serbsko-chorwacki, słoweński, czeski i słowacki.

§ 26. Spółgłoski staropolskie (do w. XIV). W zakresie spółgłosek najstarszą cechą polszczyzny jest zastąpienie prasłowiańskiego *tj* przez *c*, *dj* przez *dz*, np. prasłow. *svętja* (jest to rzeczownik, utworzony za pomocą przyrostka *-ja* od pierwiastka *svęt-*, który mamy np. w wyrazie *święcić*); z tego w polskim *święca*, prasłow. *medja* (z tym samym przyrostkiem *-ja*), polskie *miedza*. Tak samo *c* i *dz*, później wymienione w *z*, mają i inne języki zachodnio-słowiańskie: czeski i łużyckie; jest to więc prawdopodobnie cecha dialektów północno-zachodnich języka prasłowiańskiego. Inne języki słowiańskie mają tu inne odpowiedniki.

Drugą równie starą cechą jest zmiękczenie prasłowiańskiego *ch* w *š*, gdzie inne języki słowiańskie mają lub miały *s*: np. Celownik l. poj. od *mucha muchě* starosłow. *muše*, polskie *musze*. Tak samo mają i inne języki zachodnio-słowiańskie: czeski *moucha — mouše*, łużyckie *mucha — muše*.

Bardzo charakterystyczną cechą polszczyzny jest wymiana *t* w *ć*, a *d* w *ʒ'* (*dź*), np. *zapłata* Celownik l. poj. *zapłacie, woda — wodzie*. To samo ma górno-łużycki: *zapłata — zapłaće, woda — wodźe* i białoruski, gdzie też jest *ć', dź'*. Język dolno-łużycki wymienił też *t* w *ć*, a później *ć* w *ś*, *d'* zaś w *dź*, a później *dź w ź*, mamy więc tu *zapłata — zapłaśe, wóda — wóźe*.

Zupełnie podobne jest zjawisko wymiany *ŕ* w *rz*, z czego później *ż*: *kara — karě>karże>karze*.

§ 27. Cechy morfologiczne staropolszczyzny (do w. XIV). Ten sumaryczny obraz najstarszego okresu polszczyzny byłby jeszcze bardziej niezupełny, gdybym pominął całkowicie cechy morfologiczne. Pod względem deklinacji język polski jest jednym z najkonserwatywniejszych języków, i deklinacja polska w w. XIV stosunkowo bardzo niewiele różniła się od przypuszczalnej prasłowiańskiej. Zmiany, jakie się tu dokonały, są właściwie tylko dalszym rozwojem tych tendencyj, które w swem stadjum zaczątkowem istniały już w prasłowiańskim. Przedewszystkiem zaznaczyć trzeba powstanie już w okresie przedpiśmiennym wyłącznie tematów (osnów) spółgłoskowych zamiast dawnych samogłoskowych i spółgłoskowych. Dalej dokonał się podział na deklinacje nie — jak dawniej — według różnych tematów, gdyż te były już teraz wyłącznie spółgłoskowe, lecz według rodzaju gramatycznego na deklinacje: męską, żeńską i nijaką. Dawne różne końcówki tych samych przypadków przeważnie zostają, zjawia się jednak tendencja do różnicowania ich na nowych podstawach znaczeniowych, np. stosowanie w dopełniaczu l. poj. rodzaju męskiego rzeczowników żywotnych wyłącznie końcówki *-a*, gdy nieżywotne mają *-a* lub *-u* i t. p. Liczb język polski w okresie przedpiśmiennym ma trzy: pojedyńczą, podwójną i mnogą.

Konjugacja staropolska w tym okresie niewiele różni się od prasłowiańskiej. Od konjugacji zaś w późniejszym języku polskim różni się najbardziej tem, że oprócz czasu przeszłego, który wkrótce staje się i dziś jest jedynym czasem przeszłym, istnieją w okresie przedpiśmiennym jeszcze dwa, które nazywamy: imperfektum, to jest czas przeszły trwały, i aoryst, to jest czas przeszły chwilowy: więc, np. od czasownika *mołwici* — tak przypuszczalnie brzmiał w końcu okresu przedpiśmiennego czasownik, który dziś brzmi *mówić*, — aoryst był *ja mołwich, ty mołwi, on mołwi, my mołwichom, wy mołwiście, oni mołwichą*, l. podwójna: *wie mołwichowa, wa mołwista, ona mołwista*, i znaczyło to mniej więcej: *powiedziałem, powiedziałeś* i t. d. Imperfektum zaś brzmiało *ja mołwiach, ty mołwiasze, on mołwiasze, my mołwiachom, wy mołwiaszcie, oni mołwiachą* i znaczyło: *mówiłem, mówiłeś* i t. d. Aoryst i imperfektum już w początku XIV w. wyszły z użycia.

IV. Język polski w w. XVI i XV.

Zasadnicze cechy języka polskiego w jego okresie przedpiśmiennym, przedstawione poprzednio (§§ 24—27) pozostały w polszczyźnie w. XIV i XV z niektóremi tylko zmianami. Stan więc polszczyzny w tym okresie był taki:

§ 28. Samogłoski polskie w w. XIV i XV. Na początku XIV w. były samogłoski ustne *a, o, e, y, i, u* i jedna samogłoska ustno-nosowa, której jakość z powodu niedokładności i chwiejności pisowni staropolskiej trudno ustalić: była to może samogłoska *a* nosowa, lub też może samogłoska o niewyraźnej jakości, ale o wybitnem brzmieniu nosowem. Wszystkie te samogłoski były albo krótkie, albo długie. Długie różniły się od krótkich początkowo tylko tem, że trwały dłużej np. *pān, ptāk, gōra, krōl* i t. p. Jednak stosunkowo prędko, bo już pod koniec XIV w. samogłoski długie *ā, ō, ē* oraz długa nosówka zaczynają mieć brzmienie nieco inne, niż odpowiednie krótkie, mianowicie ścieśniają się, to jest, *ā* długie staje się ścieśnionem długiem, *ō* (długie) — ścieśnionem długiem, *ē* (długie) — ścieśnionem długiem. Nosówka zaś krótka zaczęła się wymawiać jak *ę*, długa nosówka jak ścieśnione *ā* (*a* długie, ścieśnione, nosowe). I ten stan jednak nie pozostał bez zmiany: w drugiej połowie XV w. samogłoski długie stopniowo tracą swoją długość i wreszcie już na początku XVI w. dawne *ā* ścieśnione długie staje się *á* (ścieśnionem krótkiem), dawne *ō* ścieśnione długie staje się *ó* (ścieśnionem krótkiem), dawne *ē* ścieśnione długie staje się *é* (ścieśnionem krótkiem), dawna nosówka *ą* (ścieśnione długie *a* nosowe) staje się *ą* (ścieśnionem krótkiem nosowem *a*), dawna krótka nosówka staje się *ę*. Pozostałe zaś samogłoski długie *y, i, u* stają się takiemi samemi krótkiemi *y, i, u*.

Z innych procesów samogłoskowych wspomnieć należy o wymianie dawnego *y, i* przed *r, rż* w *é* (ścieśnione: *yr, yrż, ir, irż* > *ér, érz*). co dokonywa się w w. XV, a więc np. dawne *syr, szyroki, szczyry, sirota, umirać, wirzba* wymieniają się w *sér, széroki, szczéry, siérota, umiérać, wiérzba* i t. p.

§ 29. Spółgłoski polskie w w. XIV i XV. W zakresie spółgłosek różnice z dzisiejszym stanem polszczyzny są minimalne: najważniejszą jest ta, że na miejscu dzisiejszego *rz* wymawiano jeszcze przez cały wiek XIV, XV, a nawet XVI *rż*, więc *rżéka* (rzeka), *morże* (morze) i t. p.

§ 30. Deklinacja męska w w. XIV i XV. Deklinacja rzeczowników męskich (na spółgłoskę) różni się od dzisiejszej tylko większym zasobem form. Co do szczegółów, wspomnieć należy, że pierwotnie normalną końcówką Dopełniacza l. poj. było *-a*, nietylko tak jak dziś u rzeczowników żywotnych, lecz i nieżywotnych, a więc i *luda, stoła, skutka, grzecha, gniewa* i t. p. Końcówka *-u* pierwotnie właściwa była tylko niektórym rzeczownikom, które zresztą i do dziś dnia tę końcówkę przeważnie zachowały: *domu, wirzchu* (dziś *wierzchu*), *miodu, stanu, czynu, dołu, jadu, wołu* (ten ostatni rzeczownik do dziś jedyny z żywotnych ma końcówkę *-u*). Bardzo wcześnie jednak, bo już w w. XIV końcówka *-u* zaczyna się rozszerzać na inne rzeczowniki nieżywotne, przyczem nieraz ten sam rzeczownik może mieć bez różnicy obie końcówki: *przebytka* i *przebytku, gniewa* i *gniewu, obrzęda* i *obrzędu* i t. p. Stan dzisiejszy użycia tych końcówek ustalił się dopiero mniej więcej w końcu XVI w. — z dużą przewagą po stronie końcówki *-u*.

W Celowniku l. poj., gdzie też są dwie końcówki, obserwujemy to samo zjawisko: pierwotnie normalną końcówką była tu końcówka *-u*, końcówka *-owi* pierwotnie właściwa była tylko tym rzeczownikom, które miały Dopełniacz na *u-*, a więc tylko kilku rzeczownikom, później zaś rozszerza się coraz bardziej. Obok końcówki *-owi* spotykamy po miękkich spółgłoskach *-ewi*: *ślachcicewi, mężewi, ociewi, włodarzewi* i t. p.

W Miejscowniku l. poj. znów widzimy to samo: rzeczowniki z ostatnią spółgłoską twardą miały pierwotnie normalną końcówkę *-e*, a więc nietylko *o bracie, o stole*, lecz też *o człowiece, o bodze, o świętym dusze*. Końcówkę *-u* miały tylko te rzeczowniki, które miały w Dopełniaczu l. poj. *-u* i w Celowniku *-owi*: *o domu, o synu* i t. p.

W Mianowniku l. mnogiej końcówki *-owie* i *-i* (*-y*) dziś używane są wyłącznie u rzeczowników osobowych, np. *panowie, studenci, urzędnicy*. W XIV i XV w. niema tej różnicy, spotykamy więc i formy *domowie, stanowie, ptacy, pagórcy* (formy *ptaki, pagórki* były wtedy formami Biernika). Po miękkich mamy też końcówkę *-ewie*: *królewie, mężewie* i t. p.

W Dopełniaczu l. mn. oprócz dzisiejszych końcówek były też dawne formy bezkońcówkowe: *moich sąsiad, od włos białych, w ostrości ząb* i t. p. Oprócz *-ów* mamy po miękkich spółgłoskach *-ew*: *królew* i t. p.

W Celowniku l. mn. oprócz końcówki *-om* mamy po miękkich spółgłoskach też *-em*: *koniem, ludziem* i t. p.

W Bierniku l. mn. mamy dziś u rzeczowników osobowych formy Dopełniacza, dziś więc mówimy: *za grzeszników, za synów, przez przodków naszych*, w w. XIV i XV tego wcale nie spotykamy, mówiono wtedy: *za grzeszniki, za syny, przez przodki nasze* i t. p. Formy Biernika różniły się wtedy

od form Mianownika: *grzeszniki* (Mianownik — *grzesznicy*), *przodki, syny.*

W Narzędniku l. mn. nie spotykamy w w. XIV i XV pospolitej dziś końcówki *-ami*: *gniewami, obłokami.* Zwykłą tu końcówką było wtedy *-y*, używane dziś tylko wyjątkowo w poezji, wtedy zaś normalnie mówiono: *zmarszczy się gniewy, pokrywa niebo obłoki* i t. p. Prócz tej zwykłej końcówki spotykamy też tu końcówkę *-mi*: *językmi, chlebmi, kapłanmi* i t. p.

W Miejscowniku l. mn. w w. XIV i XV nieznana jest zupełnie zwykła dziś końcówka *-ach*, spotykamy wtedy wyłącznie końcówkę *-ech*: *w psalmiech, w lesiech, w grzeszech*, którą dziś mamy już tylko w formach: *we Włoszech, na Węgrzech, w Niemczech.* Rzadziej spotykamy też wtedy końcówkę *-och*: *o dworzanoch, w domoch* i t. p.

Liczba podwójna ma tylko trzy formy: jedną wspólną dla Mianownika, Biernika i Wołacza z końcówką *-a*: *dwa męża, dwa króla*, drugą na *-u*, wspólną dla Dopełniacza i Miejscownika: *dwu bratu, dwu groszu* i t. p. i trzecią na *-oma*, wspólną dla Celownika i Narzędnika: *swyma synoma zapłaci, z dwoma czeladnikoma.*

§ 31. Deklinacja nijaka w w. XIV i XV. Mniej uwag nastręcza deklinacja nijaka, bardzo podobna do męskiej.

Narzędnik l. poj. ma u rzeczowników takich, jak *świtanie, modlenie*, formy *świtanim, modlenim.*

Miejscownik l. poj. ma u rzeczowników z ostatnią spółgłoską twardą końcówkę *-e*: *w mlece* (w mleku), *w usze* (w uchu), *w oce* (w oku). Rzeczowniki z ostatnią spółgłoską miękką mają też jeszcze formy na *-i, -y*: *o świtani, na morzy* i t. p.

W liczbie mnogiej Narzędnik ma zwykłą dziś końcówkę *-ami* dopiero od XV w. Dawniejsze są formy na *-y*: *usty swemi, przykazał słowy*, oraz *-mi*: *piórmi, polmi, wołańmi.*

Miejscownik zaś zamiast zwykłej dziś końcówki *-ach*, która zjawia się dopiero w w. XV, ma końcówki *-ech, -och*, i niekiedy *-ich* (u rzeczowników z dawnym przyrostkiem *-ije*): *w uściech, w dzielech, w działoch, po poloch, w pokoleniech.*

Liczba podwójna ma w Mianowniku, Bierniku i Wołaczu końcówki *-e, -i,*: *dwie lecie, na obie kolenie, dwie poli*, reszta końcówek taka sama, jak w rodzaju męskim: *cień skrzydłu, o dwu obliczu, dwiema latoma.*

§ 32. Deklinacja żeńska w w. XIV i XV. W deklinacji żeńskiej należy zaznaczyć, że rzeczowniki na *-a* z ostatnią spółgłoską miękką np. *wola, ziemia* i rzeczowniki na *-i*, np. *pani*, mają w Dopełniaczu, Celowniku i Miejscowniku l. poj. też końcówki *-e, -ej*: *wole, ziemie, dobrej wolej, paniej, w owczarniej, o pracej* i t. p.

W Bierniku l. poj. niektóre rzeczowniki z ostatnią spółgłoską miękką mają *-ą*: *wolą, ewangelią* i t. p.

W Wołaczu l. poj. mamy u rzeczowników z ostatnią spółgłoską miękką końcówki *-e, -a*: *dusze, ziemie; Bogurodzica dziewica!*

W Celowniku l. mn. normalną końcówką jest tylko *-am*: *nogam, duszam.*

W liczbie podwójnej mamy tu końcówki *-e, -i, (-y)*: *ręce nodze obie, dwie duszy; -u*: *na ręku, na nogu; -ama*: *rękama, nogama* i t. p.

§ 33. Konjugacja w w. XIV i XV. Konjugacja staropolska niewiele różni się od dzisiejszej. Przedewszystkiem czasownik *być* miał w czasie teraźniejszym odmianę: *jeśm, jeś, jeść* później *jest* i *je, jesmy, jeście, są*; l. podwójna: *jeswa, jesta, jesta.*

Czas teraźniejszy czasowników takich, jak *znać, szukać, czytać, umieć* ma w XIV i XV w. odmianę: *znaję, znajesz, znaje, znajemy, znajecie, znają, znajewie, znajeta, znajeta, szukaję, czytaję, umieję* i t. d.

Rozkaźnik ma jeszcze w w. XIV i XV dawne formy z końcowem *-i*: *niesi, niesimy, niesicie*, obok form nowszych bez *-i*: *wstań, wstańmy, wstańcie* i t. p.

Imiesłów czasu teraźniejszego czynny dziś na *-ąc, -ący* (np. *czytając, czytający*) w języku XIV i XV w. ma w rodzaju męskim formę na *-ę*: *niosę, pamiętaję*, w rodzaju żeńskim na *ęcy-*: *niosęcy, pamiętający, mać płaczęcy żądała pomocy* (dziś: *matka płacząc żądała pomocy*). Prócz tego jeden czasownik *rzec, rzekę* ma też imiesłów *rzeka* = *mówiąc, mówiący.*

Imiesłów przeszły czynny kończy się dziś wyłącznie na *-szy*: *wystąpiwszy, przyniósłszy.* W języku XIV i XV w. mamy prócz tego jeszcze formę na *-w*: *wystąpiw, usłyszew* (w rodz. męskim), np. *wystąpiw św. Błażej przywital je* (dziś: *wystąpiwszy św. Błażej przywitał ich*).

Bezokolicznik występuje jeszcze wtedy z dawną końcówką *-ci* obok częstszej daleko nowszej *-ć*: *daci* i *dać, mieci* i *mieć*, zwłaszcza zdarza się ta końcówka w wierszach, spowodowana wymaganiami rymu, np.

O mój smętku, ma żałości!
Nie mogę się dowiedzieci,
Gdzie mam pirwy nocleg mieci,
Gdy dusza z ciała wyleci.

O czasach przeszłych niezłożonych — imperfektum i aoryście mówiłem już (§ 27). W w. XIV wyszły one już jednak z użycia, zastąpione przez czas przeszły złożony. Z dawnego imperfektum i aorystu zostały w przechowanych zabytkach już tylko nieliczne ślady. Normalnym czasem przeszłym jest już w w. XIV czas przeszły złożony z imiesłowu na *-l* i czasu teraźniejszego czasownika być: *chodził jeśm, chodził jeś, — jest, je; chodzili jesmy, — jeście, — są; chodziła jeswa, — jesta.* Już od XIV w. począwszy, zjawiają się też formy nowsze: obok *chodził jeśm — chodziłeśm i chodziłem*, obok *chodził jeś — chodziłeś*, obok *chodził jest — chodził*, obok *chodzili jesmy — chodziliśmy*, obok *chodzili jeście — chodziliście*, obok *chodzili są — chodzili*, tak samo i w liczbie podwójnej: *chodziłaswa, chodziłasta.*

W w. XIV i XV zwykły jest jeszcze czas zaprzeszły, który teraz dopiero niedawno wyszedł z użycia. Składał się on z imiesłowu na *-l* i czasu przeszłego złożonego od czasownika *być*: *był jeśm chodził, był jeś chodził i t. d.*

Tryb warunkowy miał w w. XIV i XV postać: *chodził bych, chodził by, chodził by, chodzili bychom, — byście, — bychą* lub *— by*, liczba podwójna: *chodziła bychwa, — bysta.*

2650/II

V. Najważniejsze cechy polszczyzny w. XVI.

§ 34. Jak wiadomo, od połowy XVI w. rozpoczyna się w literaturze polskiej doba jej rozkwitu, t. zw. jej wiek złoty. Wtedy też ustala się jej język, język literacki. O tym ważnym procesie ustalenia się polskiego języka literackiego będę mówił później. Tu w paru słowach dam charakterystykę języka polskiego w pierwszej połowie XVI w., t. zn. w przeddzień nowej jego, a tak ważnej ery.

W zakresie głosowni już w końcu XV w. ustaliły się dwie nosówki *ę* i *ą* w dzisiejszem ich brzmieniu. Należy jednak przypuszczać, że wymawiały się wtedy jeszcze wszędzie tam, gdzie były pisane. Nie tak więc, jak dziś, kiedy np. na końcu wyrazu *ę* wymawiamy jak *e* np. *ide, chodze.*

Dawne samogłoski długie ścieśnione *a, o, e* są przez cały wiek XVI ścieśnionemi, t. zn. wymawiano *pán, ptâk, czárny, széroki, siekiéra, król, góra* i t. p.

W zakresie spółgłosek różnice z dzisiejszym stanem polszczyzny są minimalne: najważniejszą jest ta, że na miejscu dzisiejszego *rz* wymawiano jeszcze przez cały wiek XVI *rż*: *rżéka, morże* i t. p.

Co do deklinacji męskiej, to przedewszystkiem wspomnieć należy, że Dopełniacz i Celownik l. poj. mają jeszcze w początku XVI w. przeważające końcówki *-a, -u*: *tego grzecha, temu grzechu.* Końcówki *-u, -owi* ustalają się dopiero w drugiej połowie XVI w.

W Miejscowniku l. poj. formy takie, jak staropolskie *o człowiece, o bodze, o świętem dusze* są już w połowie XVI w. archaizmami i spotykają się tylko wyjątkowo. Mamy tu więc już wtedy stan dzisiejszy.

W Mianowniku l. mn. ustala się też mniej więcej stan dzisiejszy z tym wyjątkiem, że końcówki *-owie, -i* (*-y*) bywają jeszcze stosowane u rzeczowników nieosobowych: np. *urzędowie, orłowie, ptaszkowie, ptacy, wilcy* i t. p.

W Bierniku l. mn. u rzeczowników osobowych formy dzisiejsze, równe Dopełniaczowi: *za grzeszników, za rodziców* i t. p. są rzadsze niż dawne właściwe bierniki: *za grzeszniki, za rodzice, za przyjaciele* i t. p.

W Narzędniku l. mn. końcówka *-ami* zjawia się dopiero w drugiej połowie XVI w. i jest jeszcze dość rzadka. Przeważają jeszcze dawne końcówki *-y, -mi.*

W Miejscowniku l. mn. mamy w w. XVI jeszcze dawne końcówki *-ech*: *w psalmiech, po lesiech, -och*: *po ogródkoch, w dobrych obyczajoch, na poloch*, ale już Kochanowski, Skarga używają najczęściej *-ach.*

Z liczby podwójnej w w. XVI mamy już tylko drobne resztki.

Deklinacja nijaka prawie że się nie różni od dzisiejszej.

Co do deklinacji żeńskiej, to pewna część rzeczowników z ostatnią spółgłoską miękką kończyła się w Mianowniku l. poj. na *-á*: *oracyjá, historyjá, sędziá* i też same miały w Bierniku *-ą*: *oracyją, ewangeliją, sędzią* i t. p.

W Dopełniaczu i Celowniku rzeczowniki z ostatnią spółgłoską miękką mają końcówkę *-e, -ej*: *dobrej wolej, nieba i ziemie.*

W Wołaczu też same rzeczowniki mają *-á*: „*Nie zawżdy, piękna Zofijá, róża kwitnie i lelijá*".

W Celowniku l. mn. jest jeszcze dawna końcówka *-am* obok częstszej nowszej *-om.*

Z liczby podwójnej i tu pozostały tylko nieliczne resztki.

W konjugacji czasowników są tylko zaledwie drobne różnice w porównaniu do stanu dzisiejszego. Imiesłów czasu teraźniejszego nieodmienny kończy się też na *-ąc*, nietylko, jak dawniej, na *ęc-*, a funkcje jego miały szerszy niż dziś zakres. Mógł więc np. Kochanowski powiedzieć: „Zgwałciłaś, niepobożna śmierci, oczy moje, żem widział *umierając* miłe dziecie swoje" (dziś: *umierające*) lub Potocki: „Dopierożby do chwały okazyją mieli, gdyby *pijąc* gorzałkę Polaków widzieli" (dziś: *pijących*).

Bezokolicznik kończy się już tak jak dziś na *-ć*, czas przeszły jest już identyczny z dzisiejszym, jedynie tryb warunkowy ma jeszcze dawne formy: „*Bych był* Izajaszem, *chodził bych* boso i na poły nagi..." obok nowszych z *bym*, i w 2 osobie *by* obok *byś*, oraz 1 os. l. mn. *bychom*, obok nowszych *bychmy* i *byśmy.*

VI. Powstawanie języka literackiego.

§ 35. Język zabytków polskich do połowy XVI w. Właściwe zabytki języka polskiego pisane całe po polsku zjawiają się dopiero w drugiej połowie XIV w., z początku nieliczne, później, w w. XV i XVI coraz liczniejsze. Samo przez się nasunie się nam teraz pierwszorzędnej wagi pytanie, czy język tych zabytków nazwać można językiem literackim i czy wobec tego początek polskiego języka literackiego datować należy od drugiej połowy XIV w.?

Jeżeli początek języka literackiego datować od czasu, z którego posiadamy najstarsze jego zabytki pisane, to polski język literacki datować można od drugiej połowy XIV w., gdyż z tego właśnie czasu pochodzą nasze najstarsze zabytki, pisane całe po polsku, nie zaś tylko poszczególne wyrazy polskie, bo te spotykamy już w pierwszej połowie XII w. Te zabytki najstarsze, pisane całe po polsku w XIVw., są to Kazania Świętokrzyskie, Psałterz Florjański i Żywot św. Błażeja, nie licząc paru drobnych szczątków.

Data ta jednak (druga połowa XIV w.), oparta na najstarszych zachowanych zabytkach piśmiennych, jest zupełnie przypadkowa i bardzo nieścisła. Brak zachowanych zabytków dawniejszych nie znaczy przecież, że zabytków tych nie było. Dla języka polskiego istnienie dawniejszych nie zachowanych zabytków wykazać się daje nawet bardzo łatwo. Wszystkie te, wymienione najstarsze zachowane zabytki są odpisami dawniejszych nie zachowanych i to odpisami modernizowanemi, w których przepisywacze zastępowali stare, nie używane już wtedy formy przez nowsze, zrozumialsze. Modernizowanie to nie było — rzecz prosta — zupełnie konsekwentne, i wiele dawnych form

2650/II

zostało nie zmienionych. Te właśnie przypadkowo zachowane archaizmy świadczą wyraźnie o istnieniu kiedyś nie doszłych do nas pierwopisów. Datowanie więc początku języka literackiego w Polsce dopiero od drugiej połowy XIV w. jest zupełnie przypadkowe i nieścisłe, gdyż i przed tym czasem niewątpliwie po polsku pisano.

Datowanie to jednak jest jeszcze i z innych względów nieścisłe. Początek języka pisanego to wszak jeszcze nie początek języka literackiego, który jest językiem produkcji literackiej. Językiem właściwej produkcji literackiej w Polsce nietylko w wieku XIII, XIV, XV, lecz jeszcze w pierwszej połowie XVI w. jest wyłącznie łacina. To wszystko, co wtedy po polsku pisano, to przedewszystkiem prawie wyłącznie tłumaczenia z łaciny lub czeskiego, a następnie ma treść tak jednostajną i ubogą w porównaniu z różnorodną i bogatą literaturą polską w języku łacińskim pisaną, że odrazu widoczne jest specjalne przeznaczenie tych utworów: są to tłumaczenia pisma św., modlitwy, pieśni religijne, kazania, rozmyślania nabożne, czasem książeczki świeckiej treści nauczającej dla tych, co po łacinie nie umieli, a na posiadanie kosztownych, bo na pergaminie ręcznie pisanych ksiąg religijnych pozwolić sobie mogli, a więc przedewszystkiem dla kobiet — królowych i księżniczek, jak np. królowa Jadwiga, królowa Zofja, królewna Jadwiga i t. p. lub bliżej nam nieznanych, jak „Nawojka" lub „siostra Konstancyja". Nie jest to więc jeszcze właściwa produkcja literacka ani właściwy język literacki. Tym język polski stał się dopiero od połowy XVI w., gdy stał się językiem Reja, Kochanowskiego, Górnickiego, Skargi. A i wtedy jeszcze dość długo dzielić się musiał produkcją literacką z łaciną, w której jeszcze w w. XVII kwitnie bogata literatura przez Polaków pisana, np. czytany w całym świecie cywilizowanym Sarbiewski, piszący wyłącznie po łacinie.

I jeszcze ważny wzgląd podnieść tutaj należy — to rola języka literackiego w ścisłem tego słowa znaczeniu, czyli języka produkcji literackiej. Jest on dziś zawsze ważnym czynnikiem ustalającym, ujednostajniającym i normującym język. (Por. § 22). Wyjaśnię to bliżej: mianowicie, w języku literackim zostaje zawsze ustalony pewien typ języka, który działa hamująco na rozpowszechnianie się nowych form, zwrotów, nawet wyrazów, czyli wogóle t. zw. nowotworów, które dopiero wtedy zyskać mogą obywatelstwo, gdy je uświęci przyjęcie do języka produkcji literackiej. Czasem stosuje się to nawet do całych tendencyj, widocznych w języku mówionym, które mogą zostać zahamowane, ograniczone, lub nawet zupełnie powstrzymane przez typ językowy, ustalony w literaturze. Doskonały tego przykład przytoczyć można właśnie z języka XVI w. Mówiłem już (§ 30) o tem, że w okresie przedhistorycznym polszczyzny i jeszcze w pierwszych zabytkach XIV w. rzeczowniki męskie, zakończone na spółgłoskę, jak np. *brat, pies, koń, stół, pokój* miały wszystkie w Dopełniaczu l. poj. końcówkę *-a*: *brata, psa, konia, stoła, pokoja.* Końcówkę *-u* miało tylko parę rzeczowników, jak *domu, jadu, miodu, wolu.* Już od końca XIV w. widać wyraźnie odzwierciadloną w zabytkach tendencję rozszerzania końcówki *-u* kosztem końcówki *-a* w rzeczownikach nieżywotnych. Tendencja ta jest tak wyraźna, że im starszy zabytek, tem mniej ma zawsze form na *-u* i odwrotnie: im zabytek późniejszy, tem ma ich więcej. Można łatwo przewidzieć, coby się po paru stuleciach stało: mianowicie, końcówka *-a* zostałaby tylko przy rzeczownikach żywotnych, rzeczowniki zaś nieżywotne miałyby wszystkie końcówkę *-u*, mówilibyśmy więc nietylko tak jak dziś: *domu, stołu, mostu,* ale też *słupu, kominu* i t. p. Tak się jednak nie stało: tendencja ta została powstrzymana w pewnym momencie. Została cała bardzo liczna grupa rzeczowników nieżywotnych z dawną końcówką *-a*, której żadna gramatyka dzisiejszego języka polskiego dokładnie określić nie może. Sprawcą tego jest język literacki drugiej połowy XVI w. — język Kochanowskiego, Górnickiego, Skargi. Ten stan języka z drugiej połowy XVI w. został w języku literackim ustalony i te rzeczowniki nieżywotne, które wtedy u tych pisarzy kończyły się jeszcze na *a-*, prawie wszystkie przy tej końcówce do dziś dnia zostały. Dawna tendencja kończenia rzeczowników nieżywotnych na *-u* została ograniczona tylko do rzeczowników nowych, których wtedy w języku literackim nie było — i dziś jeszcze wszystkie nowopowstałe rzeczowniki nieżywotne tylko na *-u* kończymy, np. *samolotu, samochodu, aparatu* i t. p.

Rola języka literackiego jako czynnika ujednostajniającego jest dla nas wszystkich widoczna: dzięki niemu to mamy jednakowe sposoby wyrażania się w całej Polsce, wszystkie inne, które się do języka literackiego nie dostały, uważane są za niepoprawne, błędne — za t. zw. prowincjonalizmy, których — jak wiadomo — w języku literackim unikać należy.

Wreszcie język produkcji literackiej gra rolę czynnika normującego język, z. zn. ten właśnie język stanowi normę, jak mówić można i należy, i do niego zwracamy się po odpowiedź na pytanie, czy dana forma, wyraz lub zwrot jest dobry czy zły, poprawny lub niepoprawny.

Otóż, aby język literacki mógł pełnić te swoje główne funkcje, do których jest powołany, t. zn., aby był czynnikiem ustalającym, ujednostajniającym i normującym, musi być powszechnie znany, dla wszystkich dostępny. Rzecz prosta, że z samej natury rzeczy nie mógł być takim język zabytków rękopiśmiennych, znanych i dostępnych tylko bardzo szczupłej garstce kilku — w najlepszym razie kilkunastu ludzi — i wpływu prawie żadnego wywierać nie mógł. Językiem literackim we właściwym tego słowa znaczeniu może być tylko język utworów drukowanych. I ponieważ u nas bogata drukowana literatura w języku polskim, przeznaczonajuż dla wszystkich, nie tylko dla ludzi niewykształconych, zjawia się dopiero w XVI w., wtedy też dopiero mamy język literacki.

Jakiż więc jest ten język, który poznajemy z zabytków naszych do połowy XVI w., jeżeli nie jest on językiem literackim? Nie jest to też t. zw. język ludowy, który przeciwstawiamy dziś zwykle językowi literackiemu. Język ludowy, jak już o tem mówiłem, (§ 15) dzieli się na pewną ilość

narzeczy, czyli dialektów różnych nawzajem od siebie. W zabytkach zaś staropolskich, pochodzących z różnych stron Polski, żadnych wyraźnych właściwości wykazać się — z małemi wyjątkami — nie da. Język tych zabytków jest prawie że jednolity i żadnych wybitniejszych różnic dialektycznych w porównaniu z ustalonym ostatecznie w drugiej połowie XVI w., językiem literackim nie posiada.

Odpowiedź na to pytanie jest dość prosta: nie jest to wprawdzie język literacki we właściwem dzisiejszem tego słowa znaczeniu, czyli język produkcji literackiej, bo tej właściwie przed połową XVI w. prawie nie było, lecz jest to język warstw oświeconych ówczesnego społeczeństwa polskiego. Dziś wprawdzie już chyba wszędzie język warstw oświeconych czyli kulturalnych jest i językiem produkcji literackiej, czyli literackim, lecz nie jest to bynajmniej konieczne i wcale nie zawsze i nie wszędzie tak bywało: np. w wiekach średnich w całej Europie Zachodniej, a więc i w Polsce językiem literackim była łacina, choć warstwy oświecone społeczeństw zachodnio-europejskich bynajmniej w życiu codziennem łaciną się nie posługiwały. Podobne zjawisko widzimy u Słowian południowych (Bułgarów i Serbów) i wschodnich (u Ukraińców i Rosjan), gdzie językiem literackim był język cerkiewno-słowiański i to bez porównania dłużej niż u nas łacina. Ten oto język warstw kulturalnych społeczeństwa polskiego, znany nam z zabytków językowych polskich XIV, XV i połowy XVI w. staje się w drugiej połowie XVI w. językiem bogatej produkcji literackiej i od tego czasu językiem literackim w całkowitem tego słowa znaczeniu. Niewątpliwie jednak proces utworzenia się jednolitego języka warstw kulturalnych polskich wyprzedził co najmniej o cztery stulecia powstanie właściwego języka literackiego.

§ 36. Proces tworzenia się jednolitego języka warstw kulturalnych polskich. Proces ten tworzenia się jednolitego języka warstw kulturalnych polskich z elementów dialektycznych jest bardzo skomplikowany i nie we wszystkich szczegółach nam należycie jasny.

Jak mówiłem już (§ 15), język literacki polski nie zna t. zw. mazurzenia, t. j. wymowy takiej jak *syja* (*szyja*), *capka* (*czapka*), *jezdze* (*jeżdżę*) właściwego całej Małopolsce i Mazowszu nie zna dalej wymiany końcowego *-ch* w *-k*, t. j. wymowy *na nogak* (*na nogach*), nie zna dalej końcówki 1 osoby l. mn. *-wa*, t. j. form *idziewa*, *chodziliśwa*, które to cechy są charakterystyczne dla dialektów małopolskich. Z tego wynikałoby, że nasz język literacki powstał na gruncie dialektów wielkopolskich, nie zaś małopolskich, tym czasem wiemy z historji, że już w w. XIII Kraków i Małopolska przodowały ruchowi kulturalnemu, a zwłaszcza literackiemu, że tam oddawna już był główny ośrodek państwowy i wogóle kulturalny i że wobec tego spodziewalibyśmy się, że właśnie wymowa małopolska, zwłaszcza krakowska, stanie się panująca. Tak tym czasem nie jest — w deklinacji, konjugacji, słowotwórstwie bardzo prędko ujawnia się coraz większy przeważny wpływ gwar małopolskich, np. już w XVI w. wielkopolskie formy *żołnierzewi*, *koniewi*, *mężewie*, *wiśniewy* zastąpione zostają przez małopolskie *żołnierzowi*, *koniowi*, *mężowie*, *wiśniowy*, ale wymowa zostaje wielkopolską. Nie możemy tego inaczej objaśnić, jak tem tylko, że wymowa warstw oświeconych uformowała się i ugruntowała ostatecznie jeszcze na długo przed w. XIII, gdy głównym ośrodkiem życia państwowego i kulturalnego była Wielkopolska — głównie Gniezno i Poznań. Później, z przeniesieniem się tego ośrodka do Krakowa, wymowa krakowska nie mogła już wyprzeć ustalonej wymowy wielkopolskiej, której trzymał się dwór i wyższe duchowieństwo. „A więc główne fonetyczne i morfologiczne podstawy m ó w i o n e g o języka kulturalnego przeniesiono już do Krakowa z Wielkopolski. Na nich budował się z małopolskiego materjału słownikowego p i s a n y język literacki" (Nitsch). Język ten jednak stać się mógł we właściwem tego słowa znaczeniu językiem literackim dopiero wtedy, gdy, po rozpowszechnieniu się sztuki drukarskiej w Polsce, drukowane, a więc dostępne całemu współczesnemu pokoleniu i następnym, utwory wielkich naszych pisarzy drugiej połowy XVI w. uczyniły go na długie lata jedyną, obowiązującą już wszystkich, normą i wzorem.

VII. Staropolska grafika i pisownia.

§ 37. Grafika polska do połowy XVI w. Od XVI w. począwszy, zjawiają się drukowane książki polskie i wtedy pilną potrzebą staje się ustalenie grafiki i pisowni. I tego dokonali stopniowo drukarze krakowscy.

Nawiasem mówiąc, grafiką nazywamy sposób oznaczania brzmień języka za pomocą pewnych znaków piśmiennych, np. sposoby oznaczania dźwięku *ć* przez *ć* (np. *nić*), *c* (np. *nici*), *ci* (np. *nicią*), pisownią zaś, czyli ortografją nazywamy kwestje, jakiemi znakami graficznemi wyrażać pewne brzmienia i formy językowe ze względu na ich pochodzenie i pokrewieństwa z innemi wyrazami i formami, np. kwestja, że wyraz *rzeka* pisać należy nie przez *ż*, lecz przez *rz*, ze względu na to, że wyraz ten pochodzi z dawniejszego *rzeka*, a ten z jeszcze dawniejszego *rěka*, jest kwestją ortograficzną i t. p.

Otóż do połowy XVI w. panowała w grafice polskiej najzupełniejsza dowolność i anarchja — wobec braku ustalonych sposobów pisania, każdy wyrażał na piśmie brzmienia języka polskiego tak, jak chciał. Wynikało to stąd, że do wyrażania brzmień języka polskiego posługiwano się jedynym znanym wówczas i używanym w Polsce średniowiecznym alfabetem łacińskim. Alfabet ten liczył 25 liter, tymczasem dźwięków w dzisiejszej polszczyźnie mamy, zgrubsza licząc, 43, a wtedy, jeżeli doliczymy jeszcze 3 samogłoski ścieśnione *á*, *ó*, *é* — było ich 46. Jakżeż więc za pomocą 25 znaków wyrażać na piśmie 46 dźwięków? Jak było napisać łacińskiemi literami wyraz *wierzyć*, gdy w łacinie nie było takiego połączenia dźwięków: *ie*, nie było dźwięku *ż*, nie było dźwięku *y* (litera *y* znaczyła to samo, co *i*), nie było dźwięku *ć*. Nie tylko to! Jak było napisać wyraz *co*,

gdy *co* znaczyło *ko* i t. p. Nam dziś wydawałoby się najprostsze skomponować dla tych dźwięków języka polskiego, których nie było w łacinie, osobne znaki. Tak uczynił w w. IX Konstanty, przystosowując alfabet grecki do wyrażania dźwięków słowiańskich. Na tej zasadzie oparte są oba najstarsze alfabety słowiańskie — głagolica i kirylica. U nas jednak tak się nie stało. Każdy więc z piszących musiał w tej trudnej sprawie sam sobie radzić. Naogół biorąc, zdaje się, że za przykładem Czechów a może i Niemców, stosowano system oznaczania daną literą łacińską wszelkich brzmień, które wydawały się podobnemi: więc literą *l* oznaczano dźwięki *l* i *ł*; litery, oznaczające spółgłoski twarde, były też znakami takich samych miękkich (*wara=wiara*), pozatem np. litera *s* oznaczała *s* lub *ś*, a także *z* lub *ź*, a nawet *sz* i *ż*. Litera *c* była znakiem dla dźwięków *c*, *ć*, *cz*, *dz*, i *k*. Prócz tego posługiwano się z początku rzadko, potem coraz częściej, łączeniem paru liter dla oznaczenia jednego dźwięku, np. w XII w. liter *ch* używano na oznaczenie dźwięku *č*, liter *an*, *en* dla samogłosek nosowych. Wreszcie, ale tylko wyjątkowo, zdobywano się na modyfikację liter łacińskich, np. ǫ, ą, ę dla oznaczenia samogłosek nosowych. W w. XIV i XV staje się niemal powszechnym zwyczajem łączenie dwu lub nawet trzech liter łacińskich dla oznaczenia jednego dźwięku polskiego, więc litery *sz* = *š*, *ž*, *ś*, *ss* = *s*, *th* = *t*, *cz* = *c*, *č*, *ć* i t. p. Wtedy też ustala się zwyczaj oznaczania miękkości spółgłoski przez literę *y*, rzadziej przez *i*: *syano*, *syǫ* (siano, się).

§ 38. Próby ujednostajnienia grafiki. Chociaż w w. XV i początku XVI były już pewne ustalone zwyczajem sposoby pisania, jednak zawsze jeszcze zależało tu wszystko od osobistych predylekcyj piszącego, a próby udoskonalenia, a zwłaszcza ujednostajnienia grafiki nie mogły liczyć na powszechne przyjęcie z powodu braku jakiegoś naczelnego urzędu, któryby szkolom ówczesnym narzucił jeden sposób pisania. Próby udoskonalenia grafiki były już w w. XV, mianowicie, uczony kanonik krakowski, doktór dekretów, profesor i trzykrotnie rektor Uniwersytetu Krakowskiego, Jakób syn Parkosza z Żórawicy napisał około r. 1440 po łacinie traktat o ortografji polskiej, gdzie przy końcu znajduje się nawet wiersz polski, wykładający „obiecado" systemu Parkoszowica. Niewątpliwie, pobudką i wzorem Parkoszowica był przykład Husa, który w r. 1411 podał reformę grafiki czeskiej, przyjętą tam powszechnie i do dziś stosowaną. Ale uczony krakowski nie chciał, aby domyślano się, że znał nawet system spalonego w r. 1415 na stosie heretyka czeskiego, unika wszystkiego, co mogłoby dzieło Husa przypominać i sili się na oryginalność. W rezultacie dziełko jest bez żadnej wartości: system jego graficzny jest niekonsekwentny, trudny i niepraktyczny.

Wyżej stoi projekt ks. Stanisława Zaborowskiego, ogłoszony drukiem (po łacinie) w Krakowie u Hallera r. 1518 p. t. „Orthographia, seu modus scribendi et legendi polonicum idioma quam utilissimus" (Ortografja, czyli najdogodniejszy sposób pisania i czytania w języku polskim). Zaborowski, wzorując się na Husie, zalecał zastąpienie grup literowych na sposób czeski literami, zaopatrzonemi u góry w kreski lub kropki. System Zaborowskiego zrywał zbyt stanowczo z ustalonemi zwyczajami i dlatego pozostał bez wpływu. Takie same były losy innych projektów XVI w. Seklucjana (1551), Januszowskiego (1592), a nawet Jana Kochanowskiego i Łukasza Górnickiego, przez nich samych zresztą nawet wcale drukiem nie ogłoszone.

Ujednostajnienie i ustalenie grafiki i ortografji polskiej przeprowadzili dopiero sami drukarze krakowscy, głównie J. Haller, H. Wietor, M. Wierzbięta, Andrysowicz, którzy, nie zrywając z tradycją, rozumieli, że wprowadzenie pewnych zmian jest rzeczą konieczną. Wtedy też ustalono znaki *ż* i *rz*, *ȧ* (*a* otwarte), *a* (*a* ścieśnione), ą, ę, c, n, s, z, dz, dź, dż, cz, ł, l, sz, b′, p′, m′, ń, w′, f′, *é*, ó, i, y. Te dwie ostatnie litery (*i*, *y*) mają, prócz dzisiejszej, wartość *j*, mianowicie, na początku wyrazów *i* (np. *ia*), w środku *i*, *y*, (np. *stoię*, *oyca*), na końcu *y* (*kray*). Z kwestyj ortograficznych wspomnieć należy, że pisano bez różnicy rodzaju np. *tym dobrym człowiekiem*, *tym dobrym dzieckiem*, *o tym dobrym człowieku*, *o tym dobrym dziecku*, w liczbie mnogiej też bez różnicy rodzajów *temi dobremi* lub też *tymi dobrymi ludźmi*, *siostrami*, *dziećmi*. Imiesłowy typu *przyszedszy*, *zjadszy* pisano bez *l*.

VIII. Dzieje polszczyzny literackiej w drugiej połowie XVI i początkach XVII w.

§ 39. Początki języka literackiego. Reformacja i polemika religijna. Mówiłem poprzednio (§ 35), że dopiero dzięki rozpowszechnieniu się sztuki drukarskiej w Polsce język polski klas oświeconych stał się językiem literackim we właściwem tego słowa znaczeniu. Rzecz prosta, że nie stało się to odrazu, lecz stopniowo tylko musiał sobie język polski wywalczać od łaciny należne mu w literaturze miejsce. Pierwsze występy języka polskiego w druku były bardzo liche, stały one o całe niebo niżej od tego, co wtedy po łacinie w Polsce drukowano, ale w każdym razie lody były już przełamane. Do tego jednak, aby język polski mógł zapanować w literaturze, trudności były wielkie. Przedewszystkiem sam język nie był jeszcze wtedy należycie ogładzony, wyrobiony ani ukształcony do tego, aby nadawał się do zastąpienia tak świetnie przez długie wieki wyrobionego i ukształconego języka we wszystkich bez wyjątku dziedzinach twórczości umysłowej, jakim była łacina. Niełatwo było język dialogów Cicerona zastąpić językiem „rozmów, które miał król Salomon z Marcholtem grubym a sprosnym". Język nasz, który czekało tak wielkie zadanie, dotychczas w dwu zaledwie dziedzinach nieco zdołał się wygładzić, mianowicie, w prozie religijno-dydaktycznej i w wierszu nabożnym. Prozy świeckiej właściwie wcale nie było. Wiersz świecki np. miłosny lub historyczny niewątpliwie istniał, ale do pisma nie miał dostępu. Tylko kiedy niekiedy jakieś drobne urywki do pisma się dostają. Prozy naukowej nie było nawet śladu — i nie dziw: nie można było przecież ani marzyć o tem, aby po polsku dzieło naukowe napisać, np. astrono-

miczne, jak Kopernika „De revolutionibus orbium coelestium".

Proza polityczna istniała zapewne w mowach różnych, rozlegających się coraz częściej, a zwłaszcza głośniej na zjazdach szlacheckich, ale przecież nikomu nie przychodziło do głowy, aby mowy takie polszczyzną na piśmie utrwalać.

Dopiero coraz głośniej i silniej tętniące życie religijne i polityczne stworzyło potrzebę literatury w języku narodowym. Reformacja, która przybyła do Polski stosunkowo późno, z początku występuje dość słabo. Nie mając żadnej własnej drukarni, muszą pierwsi nasi pisarze protestanccy, jak Seklucjan, Lutomirski, Krowicki drukować swe katechizmy, śpiewniki i wyznania wiary za granicą w Magdeburgu i Królewcu, jednak, chcąc trafić odrazu do mas, piszą po polsku. Książeczki te, choć jeszcze bardzo marne, rojące się od błędów, znalazły pokup ogromny: rozchwytano je zaraz. Przyznać trzeba, że duchowieństwo katolickie, które dotychczas o polskie książki religijne niewiele się troszczyło, zrozumiawszy niebezpieczeństwo, godnie zaraz na heretyckie nowinki odpowiedziało, odpierając napaść równą bronią, t. j. we wzgardzanym dotychczas języku polskim. Na pierwsze miejsce wysunął się tu Marcin Kromer ze swoim, piękną polszczyzną napisanym, „Mnichem" (1551 r.). On to pierwszy dowiódł, że można już o kwestjach teologicznych piękną polszczyzną rozprawiać. Pomimo to jednak jeszcze w r. 1578 ks. Hieronim Powodowski „zakładał swoje predykamenta dialektyczne po lacinie, bo ich naszym polskim językiem, który się więcej kuchnią niż dialektyką bawił, właśnie wyłożyć nie możemy" i jeszcze na boku wypisał uwagę: „polski język o rzeczach kuchennych obfity". Nie miał więc już ks. Powodowski w znacznej mierze słuszności, była przecież już wtedy bogata literatura polemiczno-religijna w języku polskim pisana, w której jeszcze przodowali protestanci, mając już swoje własne drukarnie w Krakowie, Gdańsku, Toruniu, Lublinie i wiele innych, które dostarczały w wielkiej obfitości przekładów pisma świętego, postyl, pism dogmatycznych i polemicznych, oryginalnych i tłumaczonych, prozą i wierszem. Zaskoczone tą nawałą duchowieństwo katolickie z początku nie jest w stanie skutecznie się bronić od tych ataków. Dopiero jezuici zdobywają się i na polu literackiem na skuteczną obronę. Heretyckiej postyli Reja przeciwstawiają katolicką ks. Wujka, luterskim przekładom biblji brzeskiej i nieświeskiej—katolicki przekład Vulgaty tegoż ks. Wujka, przeciw protestanckim polemistom wystawiają swoich katolickich pisarzy nieraz pierwszorzędnej wartości. Nad nimi wszystkimi góruje swym olbrzymim talentem, płomienną miłością ojczyzny natchniony kaznodzieja, „tyran dusz ludzkich" ks. Piotr Skarga.

Choć ta polemika z jednej i drugiej strony często bywała wcale nie pierwszorzędnej jakości, posługiwała się stylem, konceptami i wyzwiskami na poziomie Marchołtowego „gadania z Salomonem", nazywając katolików kątolikami, jezuitów wyzuwitami, a rzymskie agendy—bajędami i nawzajem protestanckich ministrów — świnistrami, a luterstwo łotrowstwem, to jednak w tej szermierce polemicznej język polski wyrabia się ciągle, doskonali, nabiera siły, wyrazistości, dokładności i zwięzłości. Składnia polska, budowa zdań i okresów wyzwala się z krępujących powijaków łacińskiego wzoru, staje się już samodzielna, oryginalna. Język teologiczny dochodzi do nadzwyczajnego wyrobienia, daje sobie już świetnie radę z subtelnemi, zawiłemi rozumowaniami. Przytem już nietylko przekonywa, zdobył już sobie środki uczuciowej ekspresji, potrafi chwycić za serce, wzruszyć, porwać i zniewolić, niedarmo przecież Skargę tyranem dusz ludzkich nazywano.

§ 40. Wpływ życia politycznego na język literacki. Podobnie przyczynił się też do zajęcia przez język polski należnego miejsca w literaturze parlamentaryzm polski. Parlamentaryzm polski, sięgający początkiem swym zaledwie połowy XV w., święci w w. XVI swe największe, choć niezawsze dla Rzeczypospolitej pomyślne tryumfy. Z mów, wygłaszanych na sejmach, przeniosła się polszczyzna do literatury politycznej, bardzo bogatej, nieraz imponującej barwnością i żywością wysłowienia, zręcznością przekonywającej argumentacji, tryskającej dowcipem, co prawda nieraz bardzo drastycznym. Niewątpliwie i ta dziedzina była świetną szkołą polskiego języka literackiego, choć same traktaty polityczne, pisane po polsku, wartością swoją nigdy nie dorównywały współczesnym łacińskim.

§ 41. Wpływ humanizmu na rozwój języka literackiego. Wreszcie niemałą zasługę zwłaszcza w dziedzinie poetyckiego języka literackiego położył humanizm. W początkach swoich o wiele wcześniejszych od reformacji, zdawałoby się, wpływał on raczej ujemnie na rozwój polszczyzny, zdobywając niepodzielnie dla łaciny wszystko, co w Polsce było młode, wykształcone. Szerząc w Polsce znajomość kultury antycznej zwłaszcza literatury starożytnej, nietyle zresztą greckiej, co łacińskiej, imponującej Polakom swą mądrością i pięknem, zaszczepiał w nich kult głęboki, nieraz ślepe uwielbienie dla wszystkiego, co rzymskie. Z tem bardzo często szło w parze lekceważenie a nawet pogarda dla języka polskiego — lingua vulgaris (język ludowy), co wtedy znaczy dla wielu — pospolity, prostacki, wulgarny. Stąd też mniemanie, że wszystko, co uczone, piękne, pisane być musi po łacinie. I nierychło dopiero znajdzie się taki zapalony wielbiciel literatury starożytnej i świetny jej znawca, jak Jan Kochanowski, który prawdopodobnie pod wpływem humanistów włoskich i francuskich, piszących już dawno w języku ojczystym, zapragnie z polskiemi wierszami „wedrzeć się na skałę pięknej Kalliopy, gdzie dotychmiast nie było śladu polskiej stopy".

§ 42. Kochanowski. Zasługi Kochanowskiego dla języka poetyckiego są ogromne. Wykształcony na klasycznej, wzorowej łacinie, gdzie wszelki barbaryzm, wszelka niepoprawność jest grzechem śmiertelnym, Kochanowski z taką samą troskliwą dbałością odnosi się do języka polskiego: i w polszczyźnie jak ognia unika wszelkich barbaryzmów i solecyzmów, stara się o czystość, poprawność języka, dobiera starannie wyrazów. Jednem słowem nietylko treść

styl, wiersz, ale i język Kochanowskiego zdradza świadome dążenie do stworzenia klasycznego, wzorowego języka poetyckiego polskiego. I udało mu się to prawie w zupełności: żaden z poetów nie był tak przez współczesnych, a zwłaszcza potomnych pisarzy ceniony i czczony, jak ów „mistrz z Czarnolasu", „hetman poetów polskich", „kochanie wieku swego". Późniejsi pisarze widocznie już wzorują się na języku Kochanowskiego — jest on już teraz normą i wzorem (por. § 35). Koniec wieku XVI i początek XVII to okres wytworzenia się i utrwalenia polskiego języka literackiego we właściwem tego słowa znaczeniu.

IX. Język literacki w drugiej połowie XVII i pierwszej połowie XVIII w.

§ 43. Upadek języka literackiego w XVII i XVIII w. Wpływ francuszczyzny. Druga połowa w. XVII i wiek XVIII wraz z upadkiem literatury przynosi upadek języka zwłaszcza w prozie. W poezji wzór pięknej, czystej, starannej polszczyzny Kochanowskiego obowiązuje nadal, to też język poetycki nie tak ulega zepsuciu, jak w prozie, choć i tu staropolska jowialność i rubaszność ujawnia się nieraz bardzo silnie, np. u Kochowskiego i zwłaszcza Potockiego.

Bardzo źle zato jest z językiem polskim w prozie. Dawna szermierka polemiczno-religijna tak nieraz dla wyrobienia języka pomyślna, ustała: zwycięski na każdem polu katolicyzm odpoczywa na laurach i o język polski już się ani zatroszczy. W szkołach, przeważnie jezuickich, panuje wyłącznie łacina, która teraz tem bardziej staje się oznaką ogłady i wykształcenia i która niedługo zapanuje w urzędach, sądach. W sejmach i wogóle w mowach—jeszcze nie całkowicie, ale, bądź co bądź, zawsze każda mowa musiała być obficie łaciną kraszona i to samo jest w prozie literackiej. To, z czego się Kochanowski w swem Carmen macaronicum — wierszu, który niewiadomo, czy po łacinie, czy po polsku jest napisany wyśmiewał, staje się teraz nietylko normalnem zjawiskiem, lecz niemal obowiązuje każdego pisarza prozaika.

Ten stan w pierwszej połowie XVIII w. nie zmienia się wcale na lepsze, nawet przeciwnie. Książki polskie z tego czasu razić muszą dzisiejszego przypadkowego czytelnika pod każdym względem: najpierw zewnętrznym swoim opłakanym wyglądem: obrzydliwym papierem, na jakim je odbijano, zużytemi czcionkami, okropną korektą, rojącą się od błędów, okropną ortografją, wreszcie niechlujnym językiem. Książki takie i współczesnych musiały od czytania odstręczać, zwłaszcza, że i treść przeważnie odpowiadała wartością swoją zewnętrznemu wyglądowi i językowi tych książek. Nie dziw więc, że znów obcy język — tym razem francuski — zaczyna u ludzi co wykształceńszych nad polskim zyskiwać przewagę. Szerzy się on coraz bardziej, zwłaszcza u kobiet, które dotychczas język polski nad łaciński przekładały. Język francuski teraz ruguje z salonu mowę i książkę polską.

§ 44. Cechy charakterystyczne polszczyzny XVII i XVIII w. Pod względem fonetycznym język polski XVII i XVIII w. różnił się od dzisiejszego bardzo niewiele: *á* (ścieśnione) utożsamiło się z *a* (jasnem) dopiero w XVIII w., mówiono więc już *pan, ptak, czarny*, jak dziś, chociaż na piśmie zachowują jeszcze te dwa znaki. Samogłoska *é* (ścieśnione), np. *kobiéta, sér, siekiéra*, istnieje jeszcze w całej pełni, a wychodzi z użycia dopiero w w. XIX.

W odmianie rzeczowników mamy jeszcze takie różnice ze stanem dzisiejszym:

W Mianowniku l. mn. rzeczowniki męskie nieosobowe mają jeszcze do połowy XVIII w. formy: *ptacy, wilcy, psi*, formy *ptaki, wilki, psy* są formami biernika.

Rzeczowniki takie, jak *Lach, Włoch, mnich*, przymiotniki i zaimki jak *głuchy, cichy, nasz, wasz* mają w XVII w. w liczbie mnogiej jeszcze formy: *Laszy, Włoszy, mniszy, głuszy, ciszy, naszy, waszy*. Formy dzisiejsze *Włosi, głusi, nasi* datują się dopiero od początku XVIII w.

Nowsze formy Narzędnika l. mn. rzeczowników męskich i nijakich na *-ami*: *panami, słupami* zastąpiły już w w. XVII dawniejsze na *-y*.

Rzeczowniki żeńskie ze spółgłoską miękką mają w Bierniku l. poj. końcówki *-ą* i *-ę* już pomieszane, z przewagą po stronie *-ą*: *kondycyją, konstytucyją, nadzieją*, które to formy uchodzą za poprawniejsze „elegantius" i tak jest aż do drugiej połowy XIX w., gdy zapanowuje *-ę* z wyjątkiem tylko rzeczownika *pani*, który do dziś ma *panią*.

Dopełniacz, Celownik i Miejscownik l. poj. tychże rzeczowników już od początku XVII w. ma normalnie tak, jak dziś: *pracy, duszy, ziemi, woli*, choć jeszcze w XVIII w. zdarzają się formy: *prace, dusze, ziemie, wolej*.

W Celowniku l. mn. formy nowsze na *-om*: *żonom, pracom* zastąpiły dawniejsze *żonam, pracam*.

Liczba podwójna w w. XVII znikła już całkowicie z wyjątkiem drobnych resztek, które do dziś jeszcze zostały.

Poza tem deklinacja jest już prawie taka sama, jak dziś. Należy jeszcze tylko wspomnieć o pewnem krótkotrwałem (tylko w w. XVIII) zjawisku, mianowicie końcówce *-ów* w Dopełniaczu l. mn. rzeczowników żeńskich: *ręków, arjów wsiów, myszów* i t. p., które bardzo prędko wyszły z użycia. Zostały jednak ślady tego w dzisiejszym języku literackim w formach *Waszmościów, nudów, modłów*.

Zaimki w Bierniku l. poj. rodzaju żeńskiego jeszcze do drugiej połowy XIX w. kończą się na *-ę*: *moję, twoję, naszę, samę, jednę* i t. p., później zastępuje ją końcówka dzisiejsza *-ą*, która zjawiła się pod wpływem deklinacji przymiotników. Dziś z końcówką *-ę* została tylko forma *tę* i to raczej na piśmie niż w mowie.

Z właściwości form konjugacyjnych wspomnieć należy, że tryb warunkowy ma do połowy XVII w. dwie postaci: w 1 osobie l. poj.: *bych* i *bym*. Pozostałe formy są już takie same, jak dziś.

X. Odrodzenie literatury i języka w końcu XVIII i pocz. XIX w.

§ 45. Mówiłem poprzednio, że w drugiej połowie XVIII w. zapanował przemożny wpływ francuszczyzny, która stała się obowiązkową w salonie, a literatura polska znajdowała się w zupełnym niemal upadku. Jednak w końcu XVIII w. znaleźli się ludzie światlejsi, co potrafili podźwignąć literaturę, a z nią i język od upadku i zagłady. Odrodzenie, reforma polityczna, przełom, jaki się w wyobrażeniach w końcu XVIII w. dokonał, odbijają się natychmiast w literaturze i w języku. Nowi działacze i pisarze nawiązują zerwaną nić tradycji złotego wieku. Zjawiają się wówczas nowe wydania dzieł mistrzów języka polskiego z XVI w., np. Kochanowskiego, i język literacki w dziełach np. Trębeckiego i Krasickiego odzyskuje dawną swą świetność i przewagę nad obcym, francuskim. Coraz żywsze tętno życia politycznego, walka o reformę, przywraca językowi polskiemu należną mu rolę w życiu społecznem i politycznem. Ale dawne łacińskie wyrażenia, zwroty, terminy wyszły już tymczasem z użycia; zjawia się potrzeba zastąpienia ich przez zwroty i terminy polskie, co też w literaturze Sejmu Wielkiego dokonywa się stopniowo, zrazu nieśmiało, tylko w nawiasie obok terminów cudzoziemskich. Wtedy to zjawiają się po raz pierwszy dziś już tak pospolite: *posiedzenie* (sesja), *przedstawienie* (prezentacja), *przedmiot* (objekt), *wszechnica*, *pomnik* (monument) i. t.p., w czem nieraz do skrajnej przesady dochodził np. znany i wielostronny, choć często niezdarny tłumacz, Jacek Przybylski (1756-1819), który, w swej rozprawce o języku polskim, gramatykę nazywa „językoślednią" i dzieli ją na „pismownię", „wywodnię", „szykownię" i „wyśpiewnię".

Ale i teraz wzorem doskonałości dla języka polskiego był ciągle jeszcze język obcy, tylko tym razem nie klasyczna łacina, lecz pseudoklasyczna francuszczyzna. Po utracie niepodległego bytu i upadku życia politycznego i społecznego, już nie dysputy religijne i polityczne, już nie sejmy i sejmiki szlacheckie, lecz salony warszawskie stają się szkołą odradzającego się języka. To też parafrazując Brücknera, można powiedzieć o języku literackim ówczesnym, że w salonach tych stracił swą dawną zdrową ogrzałość i rubaszność, a wyszedł bezkrwistym salonowcem, dbałym o poprawność. Takim był rzeczywiście język w krótkim na szczęście okresie t. zw. klasycyzmu warszawskiego. Okres ten w historji języka nazwaćbyśmy mogli słusznie okresem poprawności salonowej.

XI. Wiek XIX. Czasy najnowsze.

§ 46. Język poetycki romantyków. Tej poprawności salonowej już bardzo rychło zadali cios śmiertelny romantycy, wtargnąwszy do salonu poprawności językowej ze swemi prowincjonalizmami, barbaryzmami, a nawet wyraźnemi solecyzmami. To też klasycy przyjęli tę zuchwałość z początku szyderstwem, wynotowując starannie wszystkie niepoprawności i prowincjonalizmy, których rzeczywiście jest pełno w pierwszych utworach Mickiewicza, później strofując surowo i z oburzeniem za różne tatarskie chylaty, dżamidy, namazy, menary i t.p. couleurs locales Mickiewicza, za kozackie dziwolągi Goszczyńskiego czy Zaleskiego, za różne nowotwory Krasińskiego, niezawsze zbyt szczęśliwe i piękne, nie mówiąc już o „rozkłęczonych gronach duchów", „spowietrznionej ludzkości", nawet o „podrzędnicach", o „zsamobójczeniu", a cóż dopiero powiedzieć mogli klasycy o „wylutnieniu się harmonji", o tem, że „ranek się wypołudni", że ktoś „bohaterów przekaci", „odkląkłszy z przed ócz Pana" i „odewspomni wspomnieniem". Ale ani oburzeniem, ani tem bardziej kpinami klasycy nie uratowali straconej już pozycji ani estetycznej, ani językowej. Te rozmaite niepoprawności, dziwolągi, czy to kozackie, czy polskie, znikły z czasem z języka literackiego, a za to zostało zbliżenie języka z mową prostą, codzienną, język zszedł wreszcie z tych koturnów, a raczej szczudeł pseudoklasycznych („odkoturnił się", czy „odeszczudlił", jakby może powiedział Krasiński). Nie sięgnął jeszcze wprawdzie do tej krynicy gwar polskich, do której dopiero później neoromantycy sięgną, choć moglibyśmy się tego słusznie spodziewać po romantyzmie, co poezję swoją z pieśni gminnej wyprowadzał i łudził się, że kiedyś dożyje tej pociechy, że wezmą „wieśniaczki do ręki te księgi, proste, jako ich piosenki", i któremu był „droższy niż laur Kapitolu wianek, rękami wieśniaczki usnuty z modrych bławatków i zielonej ruty".

Język poetycki więc dzięki romantykom wydarł się z perfumowanego zaduchu salonów, gdzie go pseudoklasycy zamknąć chcieli i wkrótce zdołał osiągnąć niedoścignionego dotychczas nigdy mistrzostwa u Mickiewicza i Słowackiego i aż nam dziw, że mógł się jeszcze skarżyć Mickiewicz, że mu „głos myślom kłamie".

§ 47. Proza. W prozie jednak działo się językowi literackiemu w połowie XIX w. o wiele, wiele gorzej. Jeżeli język poetycki ówczesny czaruje nas i zachwyca dotychczas ciągle pomimo to, że najnowsza poezja nasza powojenna tak już daleko nieraz od niego odbiegła, to język prozy ówczesnej jest dziś dla nas już daleki, ociężały, wymuszony, sztuczny, bezbarwny. Przy tem groziło mu (na szczęście już nie grozi) w dalszym ciągu niebezpieczeństwo, obce już poezji — zalew obczyzny: ogromny wpływ, zwłaszcza w dziennikarstwie tym razem języka najpierw francuskiego, potem i niemieckiego.

Dopiero z ożywieniem się twórczości powieściopisarskiej język literacki w prozie doskonali się, usamodzielnia i ożywia najpierw stopniowo u Korzeniowskiego, a zwłaszcza Kraszewskiego, choć ani jeden, ani drugi jeszcze swego oryginalnego języka stworzyć nie potrafi.

To, co dla języka w poezji uczynili romantycy, dla języka literackiego w prozie uczynili nasi wielcy powieściopisarze: Sienkiewicz, Prus, Orzeszkowa, z których każdy ma swój własny oryginalny styl i język; Rejmont i Tetmajer, którzy dla języka ludowego zaszczytne w literaturze wywojowali miejsce, wykazując w „Chłopach" i „Na Skalnem Podhalu" jego urok, świeżość i siłę, i wreszcie największy bodaj mocarz prozy polskiej, wielki języka polskiego miłośnik i czciciel, jego opiekun i obrońca — Żeromski. Jest dla dalszego rozwoju

języka poetyckiego i wogóle literackiego objawem nadzwyczaj pomyślnym, że i młodsi z naszych pisarzy wogóle wykazują szczerą, serdeczną troskę o język i jego umiłowanie.

XII. Ostateczne ustalenie pisowni.

§ 48. Grafika i pisownia w XVII i XVIII w. Tu w paru słowach należy jeszcze opowiedzieć o dalszych losach aż do naszych czasów pisowni polskiej, choć to sprawa dla językoznawcy tylko poboczna i mało ważna, bo specjalistę językoznawcę obchodzi język, to jest to, co się mówi i jak się mówi, kwestja zaś, jakie się wyrobiły i utrwaliły sposoby pisania, obchodzi go tylko w stosunku do tych okresów języka, które są już niedostępne bezpośredniemu badaniu. Dzisiejszą zaś wymowę językoznawca dla przyszłych pokoleń, dokładnie naukowo opisuje i na specjalnych płytach mechanicznie utrwala, nie ufając żadnej grafice i pisowni.

Mówiłem już (*§ 37*) o początku ustalania się grafiki i pisowni w w. XVI. W w. XVII i XVIII niewiele jest różnic. W dalszym ciągu drukuje się wyłącznie literami gotyckiemi, czyli szwabachą, litery łacińskie, czyli antykwa wchodzi w powszechne użycie dopiero w w. XVIII. W dalszym ciągu też używa się *i y* zamiast dzisiejszego *j*. Litery *s* używa się też zamiast dzisiejszego *ś*, choć niekiedy miękkość spółgłosek *ś, ć* oznaczano przecinkiem tam, gdzie my już tak nie piszemy: *pamięci, pierśiami* i t. p. Kreskowania liter, oznaczających samogłoski ścieśnione, nie zachowywano konsekwentnie. Z kwestyj ortograficznych wspomnieć należy rozpowszechniające się wtedy pisanie form bezokolicznika przez *dz dź*, nietylko *strzedz*, lecz i *bydź, kłaśdź, iśdź* i t. p., wogóle jednak w kwestjach ortograficznych panuje zupełne zamieszanie i dowolność.

§ 49. Pisownia Kopczyńskiego. Pewne ustalenie i uporządkowanie datuje się dopiero od „Gramatyki dla szkół narodowych" ks. Onufrego Kopczyńskiego (Cz. I — r. 1778, II — r. 1780, III — r. 1783), którą Towarzystwo do ksiąg elementarnych i Komisja Edukacji Narodowej wprowadza do szkół publicznych. W głównych swych punktach reforma Kopczyńskiego wprowadza następujące prawidła: 1. przywraca kreskowane *á, é ó* na oznaczenie samogłosek ścieśnionych, przytem prawidła, gdzie pisać należy *é*, a zwłaszcza *á* są niedokładne i bałamutne, co wynika stąd, że *á* zniklo już wtedy w wymowie warstw wykształconych, a *é* zaczęło zanikać; 2. przywraca litery *ń, ŕ, ḿ, ẃ* na oznaczenie spółgłosek miękkich; 3. w Narzędniku i Miejscowniku l. poj. końcówka *-ym, -im* ma być używana w rodzaju męskim, końcówka *-ém* w rodzaju nijakim 4. imiesłowy zaprzeszłe typu *zjadłszy* mają być pisane przez *-łszy*; 5. bezokoliczniki typu *biedz, bydź, kłaśdź* mają być pisane przez *dz, dź*; 6. Rzeczowniki jak *Grecya* pisane są przez *-ya*, a rzeczowniki takie, jak *Tobiiasz* przez *-iia*.

§ 50. Projekt „Deputacji" Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Po rychłem upadku Polski pisownia Kopczyńskiego nie miała już szans rozpowszechnienia, zwłaszcza że najpoważniejsza wówczas instytucja naukowa w Polsce — Towarzystwo Przyjaciół Nauk jej nie uznało, a wyznaczyło w r. 1827 „deputację" do ujednostajnienia i uzasadnienia pisowni. Wyniki swych prac „deputacja" ogłosiła w r. 1830 pod tytułem „Rozprawy i wnioski o ortografji polskiej". Najważniejsze z tych wniosków są: 1. usunięcie *á*, 2. wprowadzenie litery *j*: *jabłoń, mój, wjazd*, 3. w wyrazach cudzoziemskich utrzymanie pisowni *-ya, -ia*: *Marya, Julia*, 4. utrzymanie prawidła Kopczyńskiego o pisowni *-ym, -im*, w liczbie mnogiej zaś proponowano wszędzie pisać *-emi*, 5. imiesłów na *-łszy*, 6. bezokoliczniki proponowano pisać tylko przez *-ć, -c, -dz*: *być, piec, módz*.

§ 51. Pisownia t. zw. Kryńskiego, lub „warszawska". Wnioski te stały się dla wielu przepisami obowiązującemi, lecz ogólnego uznania nie uzyskały, a różni gramatycy, jak Malinowski, Małecki tworzyli coraz to nowe własne projekty. Myśl ujednostajnienia pisowni podjęła na nowo w r. 1881 redakcja „Bibljoteki Warszawskiej", gdzie odbyła się konferencja uczonych, nauczycieli i redaktorów, która po omówieniu głównych zasad i przedyskutowaniu pewnych kwestyj poleciła opracowanie odpowiedniego memorjału prof. A. A. Kryńskiemu. Memorjał ten przedstawiono Akademji Umiejętności, która jednak projektu warszawskiego nie aprobowała, a w r. 1891 wydała własne prawidła ortograficzne. Przepisy te kazały pisać: 1. *Marya, Anglia*, 2. *módz, kłaść*, 3. *zjadłszy*, 4. w wyrazach obcych z *ge* pisać *ge*, np. *geografia*, 5. *dobrym* i *dobrem* według Kopczyńskiego, w l. mn. *dobrymi* w rodz. męskim, *dobremi* w rodz. żeńskim i nijakim. Przepisy te jednak wywołały protest większości językoznawców, których też zasady pisowni wyłożone zostały w „Gramatyce języka polskiego" prof. A. A. Kryńskiego (wydanie I w r. 1897). Kazały one pisać: 1. *Marja, Anglja*, 2. *móc*, 3. *zjadszy*, 4. *gieografja*, 5. *dobrym* i *dobrymi* bez różnicy rodzajów. Zasady te zaczęły się rozpowszechniać w Królestwie, lecz i tu nie wszędzie zostały przyjęte, a niektóre np. redakcje trzymały się swej własnej pisowni. Zapanował więc znów chaos. W r. 1906 na Zjeździe historyczno-literackim im. M. Reja w Krakowie utworzono znów specjalną komisję ortograficzną, która naogół przyjęła z drobnemi tylko zmianami pisownię, wyłożoną w Gramatyce Kryńskiego. Akademja jednak nie zajęła się sprawą pisowni, utrzymując nadal pisownię z r. 1891.

§ 52. Uchwały Akademji z r. 1917 i 1918. Dopiero w r. 1917 dn. 15 lutego odbyło się w Akademji posiedzenie z udziałem delegatów Tymczasowej Rady Stanu, przedstawicieli Rady Szkolnej Krajowej, Akademji Umiejętności i Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Zasady, ułożone na tem posiedzeniu, przyjęło dn. 17 lutego 1917 r. Walne Zgromadzenie Akademji mianowicie, kazano pisać: 1. *Marja, Anglja*, 2. *móc*, 3. *zjadłszy*, 4. *geografja*, 5. *dobrym* i *dobrymi*. Akademja jednak nie uznała własnych swych uchwał za obowiązujące dla siebie, lecz zważywszy, że w owem posiedzeniu nie brały udziału „wszystkie ważniejsze czynniki oświaty i kultury polskiej", rozesłała uchwalone zasady najrozmaitszym instytucjom z zapytaniem, czy zasady te przyjmują. Wobec tego zaczęły się znowu od początku wszystkie głosowania, protesty, ankiety, polemiki i t. p. dopóty, aż

nie wywrócono znów wszystkiego na nice, aby wreszcie w r. 1918 już ostatecznie uchwalić: 1. *Marja, Anglja,* lecz w zgłoskach początkowych pisać *i*: *biografja, dialekt,* w Dopełniaczu l. mn. zaś *lekcyj, biblij,* 2. *móc,* 3. *zjadłszy,* 4. *geografja,* 5. *dobrym* w rodz. męskim, *dobrem* w rodz. nijakim, w l. mn. *dobrymi* przy rzeczownikach osobowych męskich, *dobremi* przy wszystkich innych[1]).

XIII. Wpływy obce w języku polskim.

§ 53. Konieczność wpływów obcych. W tym pobieżnym przeglądzie dziejów języka polskiego dobiegliśmy wreszcie kresu. Ale ten sumaryczny przegląd byłby niezupełny, gdyby pominąć kwestję wcale nie małej wagi — różne wpływy obce, które w historji języka raz po raz odgrywają pierwszorzędną rolę, właściwie zaś oddziaływają ciągle i nieprzerwanie.

Wpływy obce w każdym języku są tak stare, jak sam język. I jak niema i chyba nie było nigdy ludu, nie mającego żadnych sąsiadów, izolowanego od wszelkiej styczności z innemi, tak niema też języka bez wpływów obcych. Zawsze wszelkie sąsiedztwo, wszelka styczność ludów prowadzi koniecznie do wzajemnej wymiany pewnych wpływów, co się zaraz musi odzwierciadlić w języku. Jakikolwiek weźmiemy język, choćby się najbardziej obczyzny lękał i obce zapożyczenia świadomie tępił, zawsze umiejętne badanie wykaże w nim już prastare, odwieczne obce wtręty, nieraz doskonale zamaskowane, których już pozbyć się nie sposób. Nie bierzmy jako przykład języka polskiego, bo zaraz ktoś powie, żeśmy wyjątkowo w obczyźnie rozmiłowani, żeśmy zawsze „pawiem narodów byli i papugą", — weźmy Niemców, którzy raz po raz rozpoczynają u siebie niemiłosierne tępienie wszystkiego co nie niemieckie. W takich okresach wzmożonej ksenofobji (czyli lęku przed obcymi) nawet telefon i telegraf to *lästige Ausländer* i ruguje się je z języka, zastępując przez *Fernsprecher* i *Drahtnachricht.* Otóż ci sami Niemcy, którzy się dziś obcości telefonu i telegrafu lękają, mają najzwyklejsze, najcodzienniejsze wyrazy zapożyczone przed wiekami od obcych, np. od Rzymian; parę przykładów: *ciało — Körper* z łac. *corpus,* głowa — *Kopf* z łac. *caput,* masło — *Butter* z łac. *butyrum,* ser — *Käse* z łac. *caseus,* droga — *Strasse* z łac. *strata (via),* kupować — *kaufen* z łac. *caupo* i t. d. i t. d. Wszystkie te wyrazy tak się już od wieków zniemczyły, zasymilowały, że — rzecz prosta — dziś są to wyrazy niemieckie i chyba już nikomu do głowy nie przyjdzie z języka je rugować. Przykłady te są bardzo pouczające: dowodzą one, że w języku zawsze od wieków były wpływy obce, dalej, że o obcości wyrazów zapomina się zczasem, że wreszcie zapożyczenia obce mogą się upodobnić całkowicie do wyrazów rodzimych i wtedy, rozumie się, obcemi być przestają. I jeszcze rzecz jedna z tych przykładów wynika — że przy rozpatrywaniu wpływów obcych w języku, tak samo zresztą jak i wszędzie, punkt widzenia historyczny ustrzeże nas od niejednego błędu i nieporozumienia.

§ 54. Wpływy obce w języku prasłowiańskim. Jak większość ogromna dzisiejszych naszych zjawisk językowych sięga swym początkiem odległych czasów wspólnoty prasłowiańskiej, tak i proces zapożyczeń z języków obcych nie jest czemś nowem — przeciwnie, nauka potrafi dziś wykazać cały szereg wyrazów zapożyczonych już w dobie prasłowiańskiej. Wyrazy te odziedziczyły poszczególne języki słowiańskie po swym prasłowiańskim przodku i nikt już dziś z wyjątkiem uczonych w tych wyrazach obcego pochodzenia nie podejrzewa.

Nasi przodkowie już w dobie wspólnoty prasłowiańskiej stykać się musieli w swej pierwotnej praojczyźnie od wschodu z Finnami, od południo-wschodu i południa ze Scytami t. j. ludami irańskiemi, z zachodu zaś z Germanami, jak o tem świadczą zapożyczenia już prasłowiańskie z tych języków, zwłaszcza z germańskich. Chociaż Słowianie pierwotni swych germańskich sąsiadów nazywali niemymi — Niemcami, to jednak sporo wyrazów już wtedy od nich zapożyczyli, zwłaszcza zaś od Gotów, którzy, opuściwszy swe zachodnie siedziby i prąc na wschód do Morza Czarnego, ujarzmili zapewne na czas jakiś Słowian, rozsiadłych na ich drodze Już wtedy zapożyczyli od nich Słowianie szereg wyrazów jak np. *kuniggs, penning,* może *krugga,* które w prasłowiańskim przybrały postać słowiańską *kъnęzь, pěnęzь, chorągy.* Wyrazy te odziedziczyły wszystkie poszczególne języki słowiańskie jako rodzime, po polsku: *książ* (do końca XV w. znaczy „książę"), *pieniądz, chorągiew.* Rzecz jasna, że wyrazy te są już w polskim — polskie, w czeskim — czeskie i t. d., a o ich cudzoziemskiem pochodzeniu wiedzą tylko językoznawcy.

§ 55. Terminologja chrześcijańska. Ale przejdźmy do zapożyczeń już na gruncie polskim dokonanych. Od w. X począwszy, razem z chrześcijaństwem, księżmi i zakonnikami napływa do języka polskiego potężna fala zapożyczeń obcych z łaciny, niemieckiego i czeskiego. Wprawdzie, jak wiadomo, chrześcijaństwo przyszło do nas z Czech, lecz Czesi zbyt jeszcze niedawnymi byli chrześcijanami, aby mieć księży na eksport, więc też i nasi pierwsi księża i zakonnicy — to raczej Niemcy, stąd też terminologja chrześcijańska u podstawy swej łacińska jest u nas łacińsko-niemiecką i w mniejszym stopniu łacińsko-czeską. Są to rzeczy wszystko zbyt dobrze znane, aby się nad niemi szczegółowo rozwodzić i poszczególne wyrazy obce oddzielnie analizować. Wspomnę więc tylko, że tak powiem, ryczałtem te łacińskie, łacińsko-niemieckie lub łacińsko-czeskie zapożyczenia: więc oto najpierw dostojnicy chrześcijańscy: *apostoł, papież, arcybiskup, biskup, dziekan, prałat, kanonik, kapłan, pleban, proboszcz, opat, przeor,* no i obok nich *anioł* (staropolskie *angieł,* później *anieł*), *djabeł* (staropolskie *djabol*), *szatan* i w najbliższem z nimi sąsiedztwie *kacerz i heretyk.* Dalej nazwy różnych budowli chrześcijańskich i ich części: *kościół, katedra, kaplica*

[1]) W szczegółach wątpliwych najlepiej zwracać się do nowych słowników ortograficznych. Najlepszą i najkompetentniejszą w tym względzie jest książka prof. Łosia: „Zasady ortografji polskiej i słownik ortograficzny według zasad Polskiej Akademji Umiejętności". Pierwsze wydanie (Książnica-Atlas) Lwów — Warszawa 1925 i dalsze wydania.

(staropolskie *kapła*), *klasztor, ołtarz, chór, kruchta*, a przy nich *cmentarz*. Wreszcie różne inne z chrześcijaństwem związane nazwy, jak *krzyż, sakrament, chrzest, bierzmowanie, msza, nieszpory, ofiara, wilja, post, adwent, jałmużna, opłatek, kielich, pacierz, psalm, kolęda* i wreszcie *żegnać*. Wspomnieć też należy, że dzięki chrześcijaństwu niektóre stare polskie wyrazy przybrały nowe znaczenie, zastosowane jako terminy chrześcijańskie, np. *popielec, czyściec, piekło* (pierwotnie „smoła") *grzech*, (pierwotnie „błąd"). Za chrześcijaństwem niedługo przyszła *szkoła, mistrz, żak, bakałarz* i t. p.

§ 56. Wpływy niemieckie i czeskie. Wpływy niemieckie w Polsce ograniczają się z początku do dziedziny terminologji chrześcijańskiej łacińsko-niemieckiej, a i tu nawet dużo z tych wyrazów przechodzi do nas dopiero przez pośrednictwo czeskie.

Już jednak od XIII w. prawie cała zachodnia Polska styka się bezpośrednio z Niemcami, którzy bardzo prędko przenikają i do Polski i osadnictwo niemieckie wkrótce zaleje miasta.

Obok mieszczan Niemców wpływ na Polskę wywierają Czesi. W w. XIII i XIV Czesi osiągają wysoki stopień oświaty i kultury, nic więc dziwnego, że dla nas są wzorem, a wpływ ich w dziedzinie językowej trwa jeszcze do XVI w., kiedy „gładkie słowo czeskie" rugowało polskie, a za dowód ogłady uchodziło mieszać do polskiego wyrazy czeskie. Dziwnem się to nam dziś wydać może, ale tak było istotnie. Świadczy o tem np. Górnicki, który w „Dworzaninie" tak mądrze mówi o języku. Wspomina też o tej predylekcji do czeskiego: „drugi chociaż nie będzie w Czechach, jedno iż granicę śląską przejedzie, to już inaczej nie będzie chciał mówić jedno po czesku... A jeśli mu rzeczesz, żeby swym językiem mówił, to powieda... że mu się przyrodzony język prawdziwie gruby widzi, czego dowodząc, wyrwie jakie staropolskie z Bogarodzice słowo, a z czeskiem jakiem gładkiem słówkiem na sztych wysadzi, aby swego języka grubość, a obcego piękność pokazał; nakoniec i z tem na plac wyjedzie, że niemal każdy w polskim języku wymowca czeskich słów miasto polskich używa".

Z tych więc dwu źródeł — niemczyzny i czeszczyzny przenika do języka polskiego XIII i XIV w. ogromna masa wyrazów obcych. Wyrazy niemieckie przenikają najpierw do życia miejskiego, handlu i rzemiosł. Stąd tak dużo w polszczyźnie wyrazów niemieckich z tych dziedzin. Z niemieckiego też wzięliśmy tak zwykły dziś przyrostek *-unek*, np. *pocał-unek, podar-unek* (§ 20). Cały ten zalew obcy prędko został częściowo spolszczony co do swego zewnętrznego wyglądu.

Inaczej rzecz się ma z zapożyczeniami czeskiemi. Te są potrosze wszędzie i ograniczają się nie do całych wyrazów, lecz do ich zewnętrznego brzmienia, które przybiera czeską postać. Wprawdzie spotykamy u Reja wzięte żywcem z czeskiego wyrazy, jak *kohut, zahrada, hruby, prażen* i t. p., ale naogół biorąc, częściej mamy tylko czeskie brzmienie polskich wyrazów: *hardy* (zamiast gardy), *hańba* (zam. gańba), *hrabia* (zam. grabia), *Władysław* (zam. Włodzisław), *władza* (zam. włodza), *władać* (zam. włodać), *własny* (zam. włosny), *obywatel* (zam. obywaciel) i t. p. Zostało w języku tych wyrazów czeskich i zwłaszcza niemieckich sporo, ale jest to zaledwie drobniutka cząstka tego, co było kiedyś w XIII—XVI w.

§ 57. Wpływy łacińskie. Podobnie rzecz się przedstawia z potężnemi niegdyś wpływami łaciny, którą do nas humanizm i szkoła wprowadziły. I ci łacińscy przybysze zresztą nie byli niebezpieczniejsi od niemieckich i czeskich; i ich czas prędko przeminął: ogromna większość z nich znikła już prawie bez śladu. Najmniejsza ich część została, wzbogaciwszy język, zwłaszcza naukowy, który bez nich nigdy nie będzie się mógł obejść.

§ 58. Wpływy francuskie. Wpływy języka zaborców. Później w w. XVII — XIX zaczyna się znów z początku silny wpływ włoski, potem francuski. Zalew francuszczyzny grozi niby poważnie polszczyźnie. Przypomnijmy sobie np., jak mówi po polsku starościna w „Powrocie posła" Niemcewicza. Lecz cóż z tego wszystkiego zostało? Minęła moda, minęła francuszczyzna.

Poważniejsze daleko groziło polszczyźnie niebezpieczeństwo w w. XIX od języka zaborców — niemieckiego i rosyjskiego, które w szkołach, urzędach, wojsku zaśmiecały polszczyznę. Lecz i to niebezpieczeństwo okazało się płonne. Po kilkunastu latach od wyjścia Moskali nie zostało po nich niemal śladu w polszczyźnie. Nieco gorzej było i jest z niemieckim, zwłaszcza na kresach zachodnich, ale i tam szkoła polska, urzędy skutecznie wpływy niemieckie zwalczają.

§ 59. Wnioski. Jakiż z tego wszystkiego, co mówiłem, wniosek? Przedewszystkiem ten, że obawy o zepsucie, a nawet upadek języka polskiego były dotychczas zawsze płonne, że niebezpieczeństwo ze strony tych obcych przybyszów wcale tak groźne, jak się zdawało, nie było. Jakiż więc powinien być nasz stosunek do tych obcych wtrętów? Czy zostawić wszystko własnemu biegowi rzeczy, który odrzuci to wszystko, co zbędne, a zatrzyma to, co pożyteczne? Bynajmniej. Nasz świadomy stosunek do rzeczywistości wpływa przecież w znacznej mierze na tę rzeczywistość i jest ważnym, zwłaszcza w dziedzinie językowej, czynnikiem, rzeczywistość kształtującym. Rzecz prosta, że wrogi z góry stosunek do wszystkich wyrazów obcych jest bezpłodny — napływu wyrazów tych nie powstrzyma. Język jest odbiciem kultury każdego narodu i stosunki z obcemi kulturami muszą się w języku odzwierciadlić. Przesadny puryzm językowy, polegający na zastępowaniu obcych zapożyczeń prawie zawsze niezdarnemi tłumaczeniami, nic tu nie pomoże, przeciwnie, zaszkodzi, zanieczyszczając język pozornie tylko rodzimemi wyrazami i zwrotami, niezgodnemi z naszem poczuciem językowem. Właśnie takie spolszczenia, wypaczające nasze poczucie językowe, są daleko dla języka niebezpieczniejsze, niż sam wyraz obcy, który przecież sam żadnego wpływu na język nie wywrze. Rzecz jasna, że choćby już ze względów estetycznych (nie patrjotycznych ani obywatelskich), bo przecież czystość języka jest głównym warunkiem jego piękności, należy obcych wyrazów unikać, zwłaszcza tam, gdzie się na miejsce rodzimych wdzierają, chcąc je usunąć.

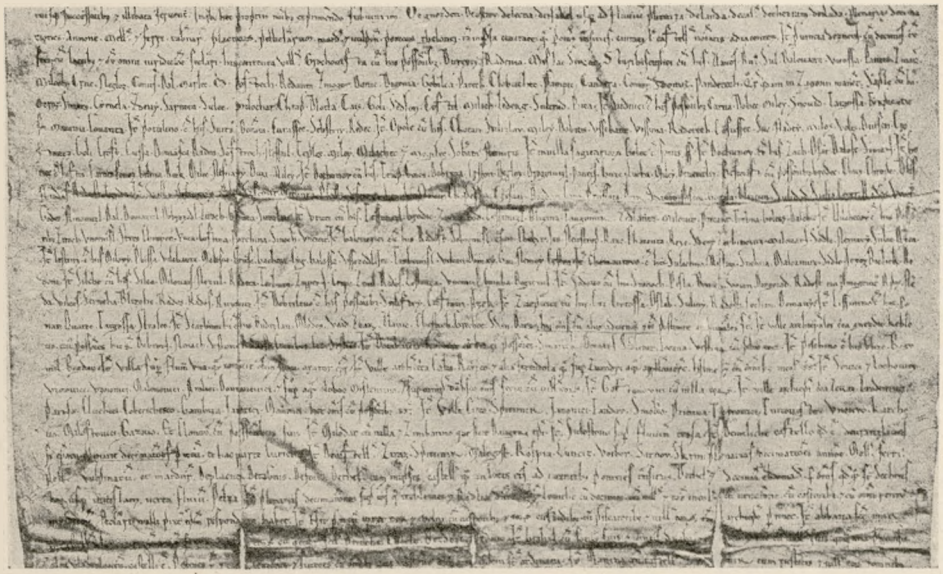
Dr. STANISŁAW SŁOŃSKI
Prof. filologji słow. na Uniw. Warsz. i Wolnej Wszechn.

POCZĄTKI PIŚMIENNICTWA POLSKIEGO

(NAJSTARSZE ZABYTKI JĘZYKOWE W. XII—XV).

I. Wiek XII — XIII.

§ 1. Bulla z r. 1136. Literatura staropolska aż do połowy XVI w. tylko do pewnego stopnia zasługuje na nazwę literatury. Są to wprawdzie utwory w języku polskim pisane, ale treść ich przeważnie polską nie jest. W ogromnej swej większości są to utwory, tłumaczone z łaciny lub z czeskiego, lub też, co najwyżej, przeróbki i dość niewolnicze naśladowania. Prócz tego treść tych utworów jest bardzo ograniczona: są to wszystko utwory o treści religijno-kościelnej — przekłady pisma św., kazań, modlitw, legend, żywotów św. i t. p. Utwory o treści świeckiej stanowią znikomą mniejszość, a treść ich przeważnie prostacka i tchnie całkowicie jeszcze średniowieczem w przeciwstawieniu do utworów po łacinie pisanych, idących z postępem czasu i stojących nieraz na bardzo wysokim poziomie. Są to więc przeważnie zabytki nietyle literackie, ile językowe i pod tym względem są bardzo cenne i szacowne.



Bulla Protekcyjna papieża Inocentego II z r. 1136.

Okres historyczny literatury polskiej zaczyna się dopiero od w. XIV, gdyż z tego mamy zachowane utwory, pisane całe po polsku. Jednak i z czasów dawniejszych mamy niektóre bardzo ważne zwłaszcza dla historji języka polskiego zabytki. Są to różne księgi i dokumenty, pisane wprawdzie całe po łacinie, zawierające jednak poszczególne wyrazy polskie. Dlatego też ten krótki przegląd najstarszych zabytków językowych polskich rozpocząć od nich należy.

Tu na pierwszem miejscu wymienić trzeba najcenniejszy przed Kazaniami Świętokrzyskiemi zabytek, t. zw. Bullę Protekcyjną z r. 1136, inaczej bullę papieża Inocentego II, biorącą w opiekę stolicy apostolskiej uposażenia i majętności arcybiskupstwa gnieźnieńskiego. Wielkie jej znaczenie w historji języka polskiego polega na tem, że zawiera ona przeszło 400 wyrazów polskich. Są to, mianowicie, mniej liczne nazwy miejscowe oraz daleko liczniejsze nazwy osobowe poddanych we włościach arcybiskupstwa gnieźnieńskiego.

Dla przykładu przytoczę tu urywek tego ciekawego zabytku: „Item prouincia deznein (*Żnejn*) cum decimis, cum foro, cum lacubus et cum omni iuridicione seculari, his contenta villis: Grochouisca (*Grochowiska*), cum his posse-

soribus: Dureviz (*Dziurzewic*), Radenta (*Radzięta*), Mislac (*Myślak* lub *Myślak*), Sirac (*Sirak*); Stari biscupici (*Stary Biskupicy*) cum his: Zlauos (*Sławosz*), Ruz (*Rus*), Sul (*Sul*), Balouanz (*Białowąs*), Vitossa (*Witosza*), Pantis (*Pęcisz*), Zmarsc (*Zmarsk*), Miloch (*Miłoch*), Craic (*Kraik*), Negloz (*Niegłos*), Conus (*Koniusz*), Dal (*Dal*), Marlec (*Marlek*), Criz (*Krzyż*), Posdech (*Pozdziech*), Redanta (*Redzięta*), Zmogor (*Smogorz*), Domc (*Domk*), Digoma (*Dzigoma*), Gobilca (*Kobyłka*), Parech (*Parzech*), Clobuchec (*Kłobuczek*), Pampic (*Pępik*), Candera (*Kędzierza*), Comor (*Komor*), Sdomir (*Zdomir*), Pandetech (*Będzieciech*), quorum quidam in Zagorin (*Zagorzyn*) manent; Scaple (*Czaple*) cum his: Ocroz (*Okrzos*), Smars (*Smarz*), Cyrnela (*Czyrzniela*), Zdeuy (*Ździewuj*), Sarnota (*Żarnota*), Sulec (*Sułek* lub *Sulek*), Milochat (*Miłochat*), Chrap (*Chrap*), Dlotla (*Dłotla*), Tais (*Taisz*), Goli (*Goły*), Sedlon (*Siedlon*), Costol (*Kościoł*), Milich (*Milich*), Lederg (*Lederg*), Sulirad (*Sulirad*), Puca (*Puka*). Item Sirdnici (*Żyrdnicy*) cum his possesoribus: Carna (*Karna*), Dobec (*Dobek*), Miley (*Miłej*), Snouid (*Snowid*), Targossa (*Targosza*), Tyrpis (*Cirzpisz*), Mesec (*Mieszek*), Mantina (*Męcina*), Louanta (*Łowęta*). Item Potulino (*Potulino*) cum his: Suirsc (*Świrszcz*), Boranta (*Borzęta*), Curassec (*Kurasek* lub *Kuraszek*), Selistriy (*Żelistryj*), Redec (*Redek*). Item *Opole* cum his: Chotan (*Chocian*), Sulizlav (*Sulisław*), Miley (*Miłej*), Dobros (*Dobrosz*), Vssebant (*Wszebąd*), Vissima (*Wyszyma*), Radotech (*Radociech*), Cosussec (*Kożuszek*), Suc (*Żuk*), Nadey (*Nadziej*), Milos (*Miłosz*), Volis (*Wolisz*), Duisen (*Dźwiżen*), Crostauez (*Krostawiec*), Goli (*Goły*), Crost (*Krost*), Cussa (*Kusza*), Domasca (*Domaszka*), Rados (*Radosz*), Sostroch (*Siostroch*), Nessul (*Niesuł*), Teples (*Cieplesz*), Miley (*Miłej*), Milachec (*Miłaczek*), etiam Mogilec (*Mogiłek*), Sobanta (*Sobięta*), Nemiris (*Niemirzysz*) i t. d.".

§ 2. Przywileje z r. 1155 i 1204. Drugim z kolei według starszeństwa dokumentem z mniej jednak licznemi wyrazami polskiemi jest przywilej protekcyjny papieża Adrjana IV dla biskupstwa wrocławskiego z r. 1155.

Zaraz po tych dokumentach wymienić należy przywilej ks. Henryka Brodatego dla klasztoru w Trzebnicy z r. 1204 (t. zw. dokument trzebnicki). I w tych dokumentach wyrazy polskie to wyłącznie nazwy miejscowości i nazwiska osobowe.

§ 3. Księga Henrykowska. Od w. XIII począwszy, mnożą się zapisy wyrazów polskich po różnych dokumentach łacińskich. Bardzo ciekawą, zwłaszcza dla historyków, jest tak zwana Księga Henrykowska z drugiej połowy XIII w. Jest to pisana po łacinie księga fundacyjna klasztoru Matki Boskiej w Henrykowie, opowiadająca powstanie i dzieje majątku Henryków, zawierająca też liczne nazwy polskie. Przytaczam tu urywek w tłumaczeniu polskiem:

„O Henrykowie trzeba wiedzieć, że zrazu nazywał się *Januszowe* z tego mianowicie powodu, iż dawniej w miejscu, skąd wypływa rzeczka, przecinająca wieś, siedziało dwu rycerzy, braci rodzonych, z których starszy zwał się Janusz i dlatego miejsce to w owym czasie nosiło nazwę Januszow. Młodszy brat zwał się *Dobrogost*. Ten to Dobrogost wkrótce po ożenieniu się został wygnany z kraju, ponieważ trudnił się rozbojem, brat zaś jego Janusz umarł tamże, nie zostawiwszy dziedzica... Mikołaj, który w tych czasach... służył księciu i widział ów opuszczony dział Januszów, zwrócił się do księcia z prośbą, aby mu go darował... Siedzieli niegdyś z tej strony Januszowa pewni wieśniacy książęcy, posiadający znaczną ilość ziemi... Między nimi było dwu, przewyższających pozostałych znaczeniem. Z tych dwu jeden zwał się *Krzepisz*, drugi *Żuk*, a stąd miejsce owo zwało się niegdyś *Żukowicy*. Wynikła jednak między Krzepiszem a Żukiem zwada taka, że się w niej obaj nawzajem pozabijali. Po ich śmierci reszta wieśniaków rozproszyła się zupełnie. Mikołaj, widząc że pola Żukowic odłogiem leżą, przyłączył je za zgodą księcia do swego działu w Januszowie... Za dawnych czasów rosło we wsi Januszowie drzewo, zwane po polsku *jawor*. Z pod korzeni tego drzewa biło źródło, które od tego drzewa nazywało się wówczas *Jaworzyca*. Ze źródła tego wypływała rzeczka, przecinająca dziś wieś Henryków. Rzeczka zwie się *Jagielno*, z tego mianowicie względu, że Polacy w tej dolinie oddawna często siali proso. Stąd też i gród, który teraz leży między *Wadochowicami* i klasztorem, zwie się Jagielno. Mikołaj (połączył te wszystkie części) i nazwał całość Henrykowem przez szacunek dla księcia pana (Henryka Brodatego r. 1238)".

W tym więc, przytoczonym tu przeze mnie urywku Księgi Henrykowskiej mamy następujące wyrazy polskie: nazwy miejscowości *Henryków*, *Januszowe*, *Żukowicy*, *Jagielno* i *Wadochowicy*, nazwę źródła *Jaworzyca*, nazwę drzewa *jawor* i nazwiska osobowe *Janusz*, *Dobrogost*, *Krzepisz* i *Żuk*.

W tejże Księdze Henrykowskiej znajdujemy po raz pierwszy zapisane całe zdanie po polsku, mianowicie, w następującej opowieści, którą zacytuję tu też w tłumaczeniu polskiem:

„(W ziemi Śląskiej) żył pewien Czech imieniem *Bogwał*. Służył on księciu Bolesławowi Staremu... Ten to książę w miejscu, które się teraz *Brukalicy* zowie, nadał... Bogwałowi ziemi na cztery woły... Czech... siedząc tam przez czas pewien, pojął za żonę córkę jakiegoś kleryka, wieśniaczkę grubą i bardzo głupią. Wiedzieć należy, że podówczas w całej okolicy młyny wodne były bardzo rzadkie, wskutek czego żona Bogwała... często mełła na żarnach. Mąż nieraz, współczując jej, mówił: *sine ut ego etiam molam, co brzmi po polsku: daj, ać ja pobruszę, a ty poczywaj*".

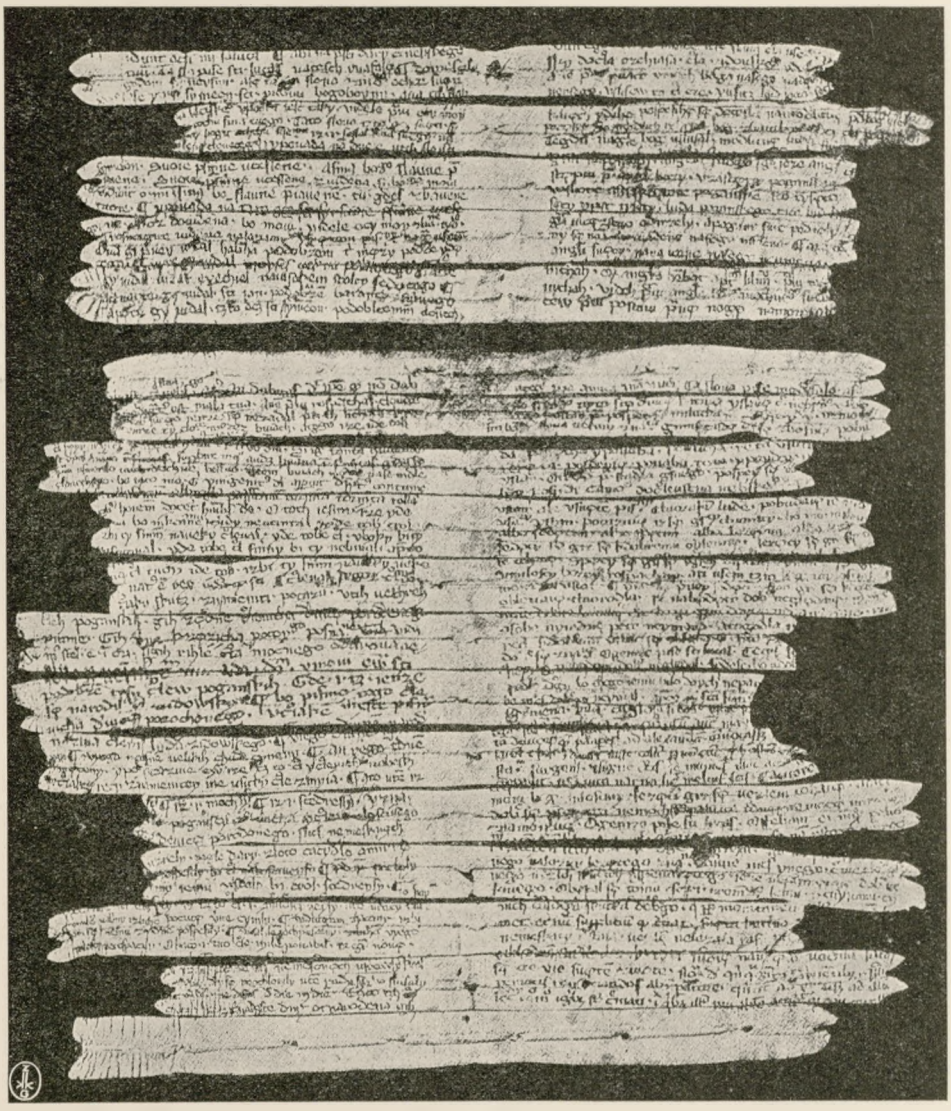
§ 4. Polskie nazwy ciężarów ludności wiejskiej. Obok nazw miejscowych i osobowych spotykamy w dokumentach średniowiecznych jeszcze jeden rodzaj wyrazów polskich. Są niemi nazwy różnych ciężarów ludności wiejskiej, t. j. nazwy danin i powinności poddanych względem księcia lub klasztorów, nazwy pewnych terminów sądowych, urzędników i inne. Np. w dokumencie z r. 1245 czytamy, że Bolesław, książę wielkopolski, bierze klasztor w Paradyżu pod swoją opiekę, poddanych zaś jego uwalnia „od wszelkich świadczeń prawa polskiego, jakiemi są: *stroża, podworowe, poradlne, narzaz, ślad, głowa*". *Stroża* znaczy obowiązek odbywania straży na grodzie, później zastąpiony pewną

daniną; *podworowe* — podatek, płacony od ilości domów, i chałup; *poradlne* — podatek, płacony od uprawianej roli; *narzaz* — obowiązek dostarczania głównie nierogacizny na stół książęcy; *ślad* — obowiązek śledzenia i chwytania złoczyńców; *głowa*, później *główczyzna* — kara pieniężna za głowę zabitego, przypadająca księciu, który tu się jej zrzekał.

II. Wiek XIV.

§ 5. Kazania Świętokrzyskie. Ważniejsze dla historji języka są jednak zjawiające się w w. XIV całe zabytki, pisane po polsku.

Najważniejszym i niewątpliwie najstarszym ze wszystkich zabytków, po polsku pisanych, jest zabytek, zwany *Kazania Świętokrzyskie*. Rękopis ten, pisany prawdopodobnie w trzeciej ćwierci XIV w., jest tylko fragmentem niezachowanej całości, zawierającej zbiór kazań polskich. Ta zachowana część jest zresztą tylko odpisem znacznie starszego, nie znanego nam oryginału, powstałego najpóźniej na początku XIV w. Rękopis znaleziony został w r. 1890 przez prof. A. Brücknera w Petersburskiej Bibljotece Publicznej w postaci skrawków pargaminowych, użytych przy oprawie rękopiśmiennej księgi, będącej niegdyś własnością bibljoteki klasztoru Benedyktynów w Górach Świętokrzyskich, stąd właśnie pochodzi nazwa rękopisu: Kazania Świętokrzyskie. Obecnie rękopis zabytku, odzyskany na mocy traktatu ryskiego, znajduje się w Bibljotece Uniwersyteckiej w Warszawie.



Kazania Świętokrzyskie

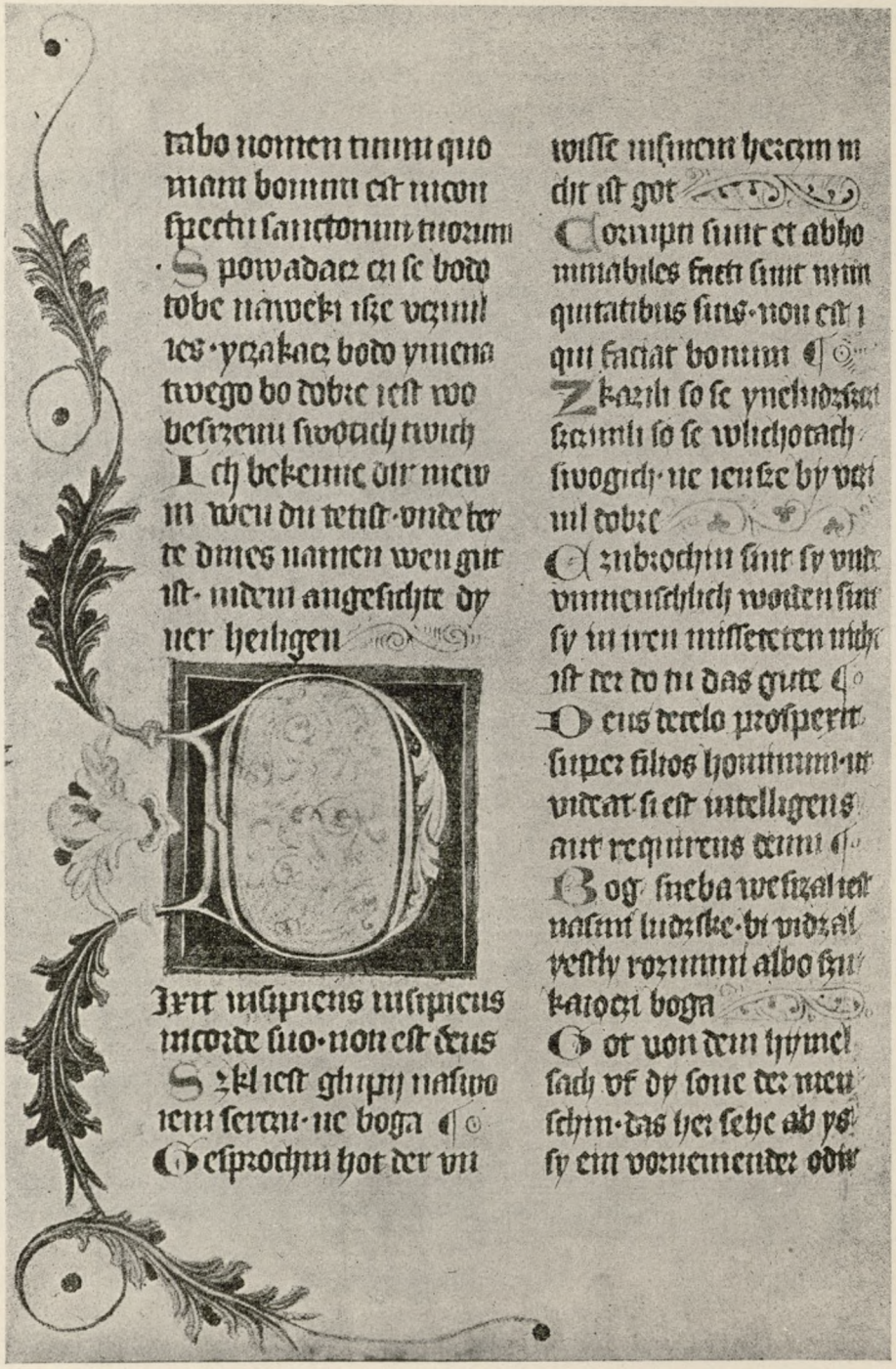
Zabytek ten reprezentuje niewątpliwie najstarszą postać języka polskiego pod każdym niemal względem. Przytoczę tu parę szczegółów. Była mowa poprzednio (Dzieje języka polskiego § 30), że pierwotnie normalnemi formami Dopełniacza l. poj. rzeczowników męskich nieosobowych były formy na *-a* (nie na *-u*, które są późniejsze). W Kazaniach Świętokrzyskich nie spotykamy wcale form na *-u*, mamy tu więc *luda, skutka, grzecha, początka*. Tak samo w Celowniku l. poj. tych samych rzeczowników niema tu wcale późniejszych form z końcówką *-owi*, są tylko formy na *-u*, np. *głosu* (nie *głosowi*). Dalej jedynie tylko w Kazaniach Świętokrzyskich zachowały się dawne formy zaimka w Dopełniaczu l. poj. *togo* i w Celowniku *tomu*, np. *ot togo zbawiciela, obiązał się tomu*, gdy wszystkie inne zabytki znają już tylko formy późniejsze *tego, temu*. Dalej jeszcze Kazania Świętokrzyskie mają w 3 osobie l. poj. czasu teraźniejszego dawną formę *jeść*, gdy inne zabytki mają tę formę tylko wyjątkowo, a normalnie mają tylko późniejsze *jest*. I wreszcie występujące w zabytkach XIV i XV w. tylko szczątkowo formy aorystu i imperfektum, występują ze wszystkich zabytków stosunkowo najczęściej w Kazaniach Świętokrzyskich.

Dla przykładu przytoczę tu 2 urywki w pisowni dzisiejszej:

1. Z kazania na dzień św. Katerzyny:

„Surge, propera, amica mea, et ueni! Ta słowa pisze mądry Salomon, a są słowa syna bożego tę to świętą Katerzy-

nę w sławę krolewstwa niebieskiego wabiącego: wstań, prawi, pośpiej się (=*pospiesz się*), milutka moja, i poidzi (=*pójdź*). I zmowił syn boży słowa wielmi (=*bardzo*) znamienita, imiż (=*któremi*) każdę duszę zbożną (=*pobożną*) pobudza, ponęca i powabia. Pobudza, rzeka (=*mówiąc*): wstań; (ponęca), rzekę (=*mówiąc*) tako: pośpiej się; powabia, rzeka: i poidzi... Otbądź (=*porzuć*), prawi, stadła (=*stanu*) grzesznego, pośpiej się w l(epsze z do)brego, poidzi tamo do krolewstwa niebieskiego... Wstań, ale w świętem pisani cztwiorakim ludziem, pobudzaję je, mo(wi Bóg) wszemogący: wstań, pokazuję, (=*pokazując*) iż są grzesznicy cztwioracy, bo mowi to słowo albo siedzącym, albo śpiącym, albo leżącym, albo um(arłym). Siedzący są, iż (=*którzy*) się k dobremu obleniają (=*lenią się*); leżący są, iż się w (grze)sze (=*w grzechu*) kochają; śpiący są, iż się w grzeszech (=*w grzechach*) zapieklają; umarli są, iż w miłości bożej rozpaczają. A tym wszem tetto (=*tento*) bóg miłościwy mowi rzeka: wstań. I mowi pirzwiej (=*pierwej*) siedzącym: wstań, iż się k dob(remu) obleniają, cztwiorodla (=*dla czworga przyczyn*), iż na będące (=*przyszłe*) dobro nie glądają (=*patrzą*), iż (w) wrzemiennem (=*doczesnem*) dobrze lubują, iż czego im doić (=*dojść*) nie pamiętają, iż o sobie nijedne (=*żadnej*) piecze (=*pieczy*) nie imają (=*mają*)".



Psałterz Florjański

2. Z kazania na dzień Bożego Narodzenia:

„... idzie tobie ubogi, iżby ty w ubostwie nie styskował (=*utyskiwał*)... Toć ubogi krolewic był, iże nie imiał, gdzieby swoję głowę podkłonił... A przeto, iże nie imiał w swem narodzeni, gdzieby swą g(łowę podkłonił), togo dla (=*dlatego*) przed wołem a przed osłem w jasłkach (=*w żłobku*)... (położon) był, bo dziewica Maryja aż (=*nawet*) pieluszek dobrych... nie imiała a togo dla i (=*go*) we złe chustki ogar(nęła)"....

§ 6. Psałterz Florjański. Z innych zabytków XIV w. wspomnieć należy największy z nich t. zw. *Psałterz Florjański*. Jest to pergaminowy kodeks, zawierający trzy teksty psałterza: łaciński, polski i niemiecki. Rękopis znajduje się obecnie w bibljotece klasztoru w St. Florian pod Lincem w Austrji Górnej. Rękopis zabytku pochodzi wprawdzie z końca XIV w., ale jest niewątpliwie odpisem modernizowanym daleko starszego oryginału, z którego też prawdopodobnie dokonano poraz drugi w w. XV kopji, znanej nam pod nazwą Psałterza Puławskiego, którego rękopis, znajdujący się obecnie w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, był kiedyś w bibljotece w Puławach. Oryginał obu tych kopij zawierał przekład polski całego psałterza Dawidowego, niektórych „pieni" czyli hymnów starego testamentu oraz symbolu wiary św. Atanazego. Przekład psalmów - miejscami bardzo niedołężny - dokonany był, rzecz prosta, nie z hebrajskiego oryginału, lecz z łacińskiej Vulgaty.

Dla przykładu przytaczam tu 2 prologi Psałterza Florjańskiego w pisowni oryginału i dzisiejszej, równoległy tekst psalmu 3 według Psałterza Florjańskiego i Puławskiego w pisowni dzisiejszej, koniec ps. 51 i początek 52 oraz początek 109:

1. Prolog Psałterza Florjańskiego.

(Czytanie psałterza)

Duszo welbi, vsta cziscy.
Sercze weseli, weszo wisoko stawi na nebesech.

Czloweka oswecza, rozum otwarza.

Wszistco zle zabya, Statecznosci naucza.

Visoka pokazuie, Szodzo crolewstwa nebeskego daie.

Mir medzi czalem y duszo czini, Ogen duchowni w serczu podszega.

Ode wszech grzechow trozka iest, Swar dobri powszedni iest.

Korzene wszech zlich wipodza, Iaco pancerz obloczi.

Iaco helm zaszczica, Nadzeia zbawena iest.

Vczecha bolesci iest, Poznane werney swatlosci iest.

Studna swotosci iest, czloweka mlodego karze.

Crolewstwo bosze na zemi daie, Tszcziczo dusze sgladza

Troba ocropna iest, kto miluie pene psalmowe vstawiczne, ne mosze grzecha strogicz.

Kto yma chwalo boszo w serczu swoiem, na konczu v boga bodze se weselicz, y duszo swo na nebe dziwne vsadzi.

Tu se doconawa prolog lacynsky, polzki y nemeczski, a poczina se drugi takisz lacinski, polzky y nemeczski.

Malutki iesm bil medzy braczo moio, y mlodszi iesm bil w domu oczcza mego.

Duszę wielbi, usta czyści.
Sierce wiesieli, wieżę wysoką stawi na niebiesiech.

Człowieka oświeca, rozum otwarza (=*otwiera*).

Wszystko złe zabija, Stateczności naucza.

Wysoka (=*rzeczy wzniosłe*) pokazuje, Żądzę (=*pragnienie*) królewstwa niebieskiego daje.

Mir miedzy (=*między*) ciałem i duszą czyni, Ogień duchowny w sercu podżega.

Ode wszech grzechow troska jest, Swar dobry powszedni jest.

Korzenie wszech złych wypędza, jako pancerz obłoczy.

Jako hełm zaszczyca (=*osłania*), Nadzieja zbawienia jest.

Uciecha boleści jest, Poznanie wiernej światłości jest.

Studnia świątości jest, człowieka młodego karze.

Krolewstwo boże na ziemi daje, Tszczycę (=*odrazę*) dusze (=*duszy*) zgładza.

Trąba okropna jest, kto miłuje pienie psalmowe ustawiczne, nie może grzecha stroić (=*czynić*).

Kto ima (=*ma*) chwałę bożą w sercu swojem, na końcu u boga będzie sie wiesielić, i duszę swą na niebie dziwnie usadzi.

Tu sie dokonawa (=*kończy*) prolog łaciński, polski i niemieczski, a poczyna się drugi takiż łaciński, polski i niemieczski.

Malutki jeśm był miedzy bracią moją, i młodszy jeśm był w domu oćca mego.

Pasl iesm owcze oczcza mego; Rocze moie vczinili so organi, a palce moie strogili so szaltarz.

Kto swastowal bogu memu? ten gospodzin wszech wisluszcza iest; on poslal angela swego, y wzol me od owecz oczcza mego, y pomazal me w miloserdzu pomazancza swego.

Bracza moia mali y welicy, a nine lubo bilo w nich gospodnu; wiszedl iesm przeciwo czudzozemczowi y molwil mi zle w bogoch swoich.

Ale ia wyiow od nego iego mecz, vczol iesm glowo iego, y odiol iesm przecoro od sinow israhelzkich.

Tu se doconawaio dwa prologi lacinski, polzki y nemeczski, a poczina se szaltarz.

Pasł jeśm owce oćca mego; Ręce moje uczyniły są organy, a palce moje stroiły są żałtarz (*instrument muzyczny*).

Kto zwiastował bogu memu? ten gospodzin (=*pan*) wszech wysłuszca (=*ten, kto wysłuchuje*) jest; on posłał angiela swego, i wiął mie od owiec oćca mego, i pomazał mie w miłosierdziu pomazańca (omyłka zamiast: *pomazania*) swego.

Bracia moja mali i wielicy (=*wielcy*), a ninie (=*teraz*) lubo było w nich gospodnu; wyszedł jeśm przeciwo cudzoziemcowi i mołwił mi złe w bogoch swoich.

Ala ja wyjąw (=*wyjąwszy*) od niego jego miecz, uciął jeśm głowę jego, i odjął jeśm przekorę od synow izraelskich.

Tu sie dokonawają dwa prologi łaciński, polski i niemieczski, a poczyna się żałtarz (=*psałterz*).

2. Tekst równoległy psalmu 3 w pisowni dzisiejszej:

Psałterz Florjański.

1. Gospodnie, przecz są sie rozplodzili, isto (=*którzy*) mie męczą; wiele ich wstaje przeciwo mnie.

2. Wiele ich mołwi (=*mówi*) mojej duszy: nie jest zbawienie jej w jego gospodnie.

3. Ale ty, gospodnie, przyjemca (=*opiekun*) moj jeś, sława moja i powyszaję (=*wywyższający*) głowę moję.

4. Głosem moim ku gospodnu wołał jeśm i wysłuszał mie z gory świętej swojej.

5. Ja jeśm spał i naspał jeśm sie i wstał jeśm, bo gospodzin przyjął mie.

Psałterz Puławski.

Ten psalm powiada, iże Chrystus za nas śmiertny sen (== *sen śmierci*) przyjął i wstał z martwych by nas ożywił. Psalm dawidow kiedy uciekał przed Absalon synem swoim i zabit tedy Absalon.

Gospodnie, przecz sie rospłodzili, iż (=*którzy*) mie męczą a wiele ich wstaje naprzeciwo mnie.

Wiele ich molwi duszy mojej: nie jest zbawienie jej w bodze jej.

Ale ty, gospodnie, przyjemca jeś moj, sława moja i powyższając głowę moję.

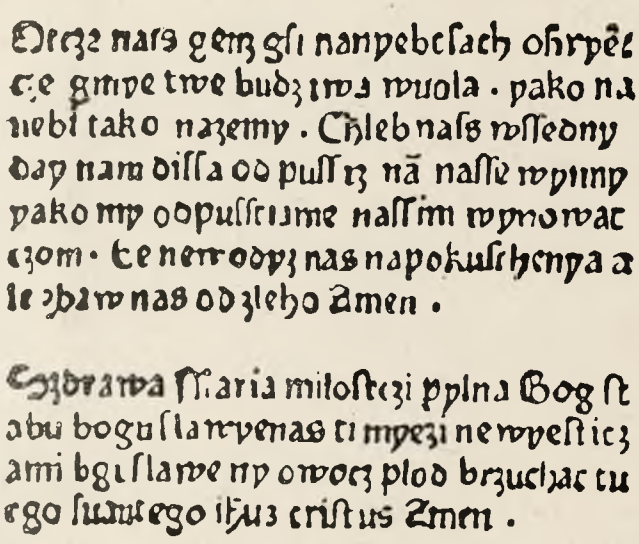
Głosem moim ku gospodnu wołał jeśm i wysłuchał mie z gory świętej swojej.

Ja jeśm spał i naspałeśm sie i wstałeśm, bo gospodzin przyjął mie.

§ 9. Przekłady pisma świętego. Najwięcej miejsca zajmują — rzecz prosta — przekłady pisma świętego.

1. O nowym dokonanym w w. XV modernizowanym odpisie starego tłumaczenia psalmów Dawida, t. zw. *Psałterzu Puławskim*, wspomniałem już poprzednio. Widocznie na tłumaczenia psalmów największe było zapotrzebowanie — i nie dziw: była to w wiekach średnich w całym świecie chrześcijańskim pierwsza i przez czas długi jedyna książka do nabożeństwa.

2. W w. XV dokonano też — zdaje się — tłumaczenia całego pisma św. starego testamentu na język polski. Z tłumaczenia tego zachowała się tylko część w rękopisie zwanym *Biblją Szaroszpatacką*, lub inaczej *Biblją królowej Zofji*, jak tego dowodzi napis (dziś już nie istniejący), umieszczony na tym rękopisie: „Dokonały się księgi zakonu na Grodzie w Nowym Mieście Corczin ku przykazaniu a woli naoświeceńszej Księżnej Paniej a Paniej Zofii, z Bożej miłości krolowej Polskiej, Paniej namiłościwszej, A wykładały się przez X. Andrzeja Kapłana Jej Mości, dziedzica z Jaszowic. A pisane przez Piotra z Radoszyc dnia Wtorkowego ś. Jana zeszłowie (=*jeż słowie=które się nazywa*) ante Portam Latinam Pod latem Bożym 1455". Z napisu tego wynika, że przekładu dokonał z polecenia i dla Królowej Zofji (ostatniej żony Władysława Jagiełły) ksiądz Andrzej z Jaszowic. Przekład ukończony został w r. 1455 a pisany był prawdopodobnie pod dyktando tłumacza przez Piotra z Radoszyc. Z rękopisu tego zostało tylko 185 kart, znajdujących się obecnie w bibljotece kolegjum w Sáros-Patak (Szarosz-Patak) na Węgrzech. Jak się tam dostały — niewiadomo. Ten najstarszy nasz przekład biblji, dokonany dość niedołężnie z języka czeskiego, jak o tem świadczą liczne czechizmy, jest największym co do rozmiarów zabytkiem staropolskim.



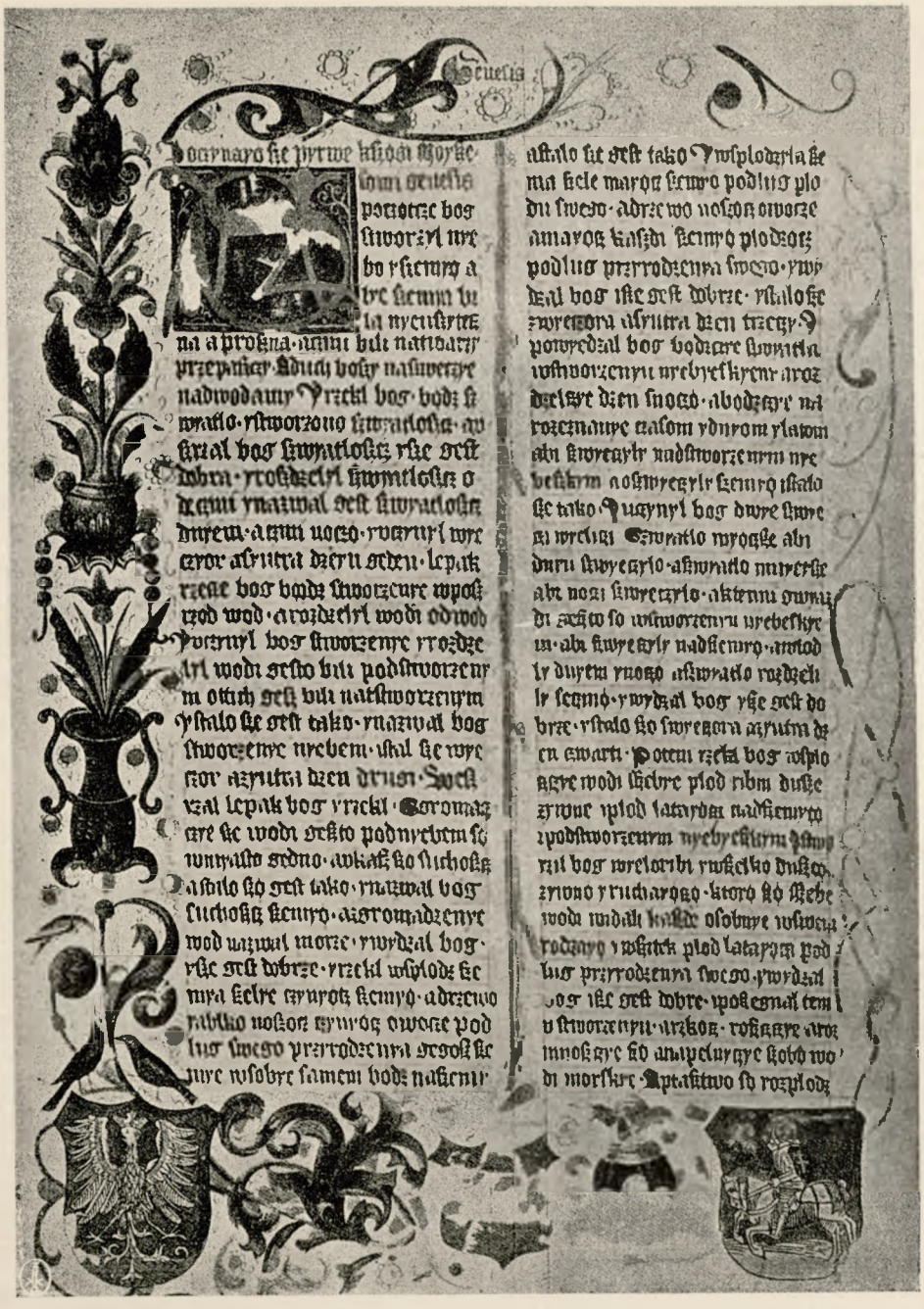
Rys. 5. „Ojcze nasz" i „Zdrowaś Marja", druk z r. 1475 pełen czechizmów.

Przytaczam tu urywek z księgi Genesis w pisowni oryginału (por. także podobiznę) i urywek z księgi Rut w pisowni dzisiejszej:

„Genesis. Poczynayǫ sze pyrwe kszǫgi Moyszesowi genesis Na początcze bog stworzył nyebo y szemyǫ alye szemya bila nyeuszyteczna a proszna a czmi (= *ciemności*) bili na twarzy (= *nad*) przepaszczy a duch boszy na szweczye nad wodamy. Y rzekl bog bǫdz szwyatlo y stworzono szwyatloszcz a vszrzal bog szwyatloszcz ysze gest dobra y roszdzelyl szwyatloszcz ode czmi y nazwal gest szwyatloszcz dnyem a czmi noczǫ. y uczynyl wyeczor a s yutra dzeyn geden. lepak (= *znów*) rzecze bog bǫǫdz stworzenye (zamiast stwirdzenie = *firmament*) w poszrzod wod a rozdzelyl wodi od wod. y vczynyl bog stworzenye y rozdzelyl wodi gesto (= jeżto = *które*) bili pod stworzenym ot tich gesz bili nat stworzenym y stalo sze gest tako. y nazwal bog stworzenye nyebem. i stal sze wyeczor a z yutra dzen drugi. Weszrzal lepak bog y rzekl. Sgromadzczye sze wodi geszto pod nyebem sǫ w myasto (= *miejsce*) gedno (= *jedno*). a vkasz szǫ suchoszcz a stalo szǫ gest tako. y nazwal bog suchoszcz szemyǫ. a zgromadzenye wod nazwal morze. y wydzal bog. ysze gest dobrze. y rzekl wsplodz (= *niech urodzi*) szemya szelye czynyǫcz szemyǫ (= *ziele, czyniące nasienie*). a drzewo yablko noszǫcz (=*urodzajne*) czynyǫcz owocze podlug swego przyrodzenya gegosz szemye (= *nasienie*) w sobye samem bǫdz na szemy a stalo sze gest tako Y wsplodzyla szema (=*ziemia*) szele (= *ziele*) mayǫcz szemyǫ (= *mające nasienie*) podlug plodu swego a drzewo noszǫcz (=*noszące*) owocze a mayǫcz (= *mające*) kaszdi szemyǫ (= *nasienie*) plodzǫcz (= *rodzące*) podlug przyrodzenya swego. y wydzal bog isze gest dobrze. y stalo sze z wyeczora a s yutra dzen trzeczy. I powyedzal bog bǫdzcze szwyatla w stworzenyu nyebyeskyem. a rozdzelcze dzen s noczǫ. a bǫdzcze na rozeznanye czasom y dnyom y latom abi szwyeczyly nad stworzenym nyebeszkym a oszwyeczyly szemyǫ i stalo sze tako. I uczynyl bog dwye szwyeczi (=*dwa światła*) wyeliczi Szwyatlo wyǫczsze (= *większe*) abi dnyu szwyeczylo. a szwyatlo mnyeysze abi noczi szwyeczylo. a k temu gwyazdi geszto sǫ w stworzenyu nyebeskyem. abi szwyeczyly nad szemyǫ. a wlodly (= *władały*) dnyem y noczǫ a szwyatlo rozdzelily se czmǫ. y wydzal bog ysze gest dobrze. y stalo szǫ s wyeczora a z yutra dzen czwarti. Potem rzekl bog wsploczczye (= *niech urodzą*) wodi s szebye plod ribni (= *płaz*) dusze zywne (= *o duszy żyjącej*) i plod latayoczi nad szemyǫǫ i pod stworzenym nyebyeskym. I stworzil bog wyeloribi y wszelkǫ duszǫǫ zywnǫ y ruchayǫczǫ. ktorǫ szǫ s szebe wodi widali kaszde osobnye w swem rodzayǫ (zam. rodzaju) y wszitek plod latayǫczi podlug przyrodzenya swego. y wydzal bog isze gest dobre. i poszegnal (= *pobłogosławił*) temu stworzenyu. arzkǫcz (= *mówiąc*). roszczczye a rozmnoszczyes zǫ a napełnyczye szobǫ wodi morskye".

„We dnioch sędziej jenego (=*sędziego jednego*), tedy gdyż sędzia nad ludem był, sstał się głod w ziemi. przeńżeto

(=*dla którego*) wyszedł człowiek z Betlema Judowa do kraja Moabskiego, chcąc tam podróżnikiem być z swą żoną, a ze dwiema synoma. Temu dziano (=*imię było*) Elimelech, a żenie jego Noemi. Dwa syny, jeden Maalon, a drugi Telijon (omyłka zam. *Chelijon*) Efratejscy z Betlema Judowa. A wszedszy do kraja Maobskiego, tam bydlili (=*przebywali*). I umarł Elimelech, mąż Noemi, a ostała sama z syny. I pojęłasta (*l. podw.*) sobie żony Moabickie, z nichże jedna rzeczona Orfa, a druga Rut. I byli tam dziesięć lat, a obasta umarła, (=*otaj umarli*) Maalon i Telijon, i ostała żona sirotą po dwu synu i po mężu. A wstawszy, chcąc do swej włości ić (=*iść*) z obiema niewiastama z kraja Moabskiego, bo była usłyszała, iże weźrzał Bóg na swoj lud, a dał im pokarm. A tak wyszła z miasta swego pątnictwa z obiema niewiastama, a już na drodze sąc (=*będąc*), chcąc się wrocić do ziemie Judowy, rzekła k nima: Idźta do domu swej macierze, uczyń z wama Pan miłosierdzie, jakosta wy uczyniłe z umarłymi i ze mną. Daj wama należć pokoj w domiech tych mężow, iż się wama dostaną. I pocałowała je. A onie wznioswszy głos, poczęlesta płakać, rzekąc: z tobą poidziewie k twemu ludu, iméże ona odpowie: Wroćta się, dziewki moje, przecz idzieta ze mną? Nie mam ci więcej synow w mem żywocie, nie domnimajta się, bystamogle ze mnie więcej męże mieć. Wroćta się, dziewki moabickie, i odidzita (=*odejdźcie* l. podwójna)... Niechajta proszę, dziewki me, bo wasz smętek więcej mię mąci i uciąża; a wyszła jest ręka boża przeciwo mnie. A onie wznioswszy głos, wtore poczęlesta płakać. Orfa całowawszy świekrew, wroci się, ale Rut dzierżała się świekrwie swej. Jejże rzecze Noemi: Toć się wrocila rodziczka (=*krewniaczka*) twa k ludu swemu i k swym bogom, idzi z nią. Ona odpowie: nie przeciw mi się, bych ciebie ostała i odeszła; dokądkoli się obrocisz poidę z tobą, a gdzież ty bydlić będziesz, i ja spolu bydlić będę z tobą. Lud twoj, lud moj. Bog twoj, Bog moj. A ktora cię ziemia przymie, umarłą, w tejże i ja umrę, a tu uczynię sobie miasto (=*miejsce*) pogrzebne. To mi Boże daj, a to mi uczyń, iże jena (= *jedna*) śmierć mię z tobą rozdzieli. A to uźrzawszy Noemi, iże zatwardziałym umysłem Rut była się uparła z nią ić, więcej jej nie broniła, ani się wrocić zasię radziła. I bralesta się (= *ruszyły w drogę*, l. podwójna) spolu, przyszlesta do Betlema. A gdyż w miasto we-



Rys. 6. Biblja Szaroszpatacka.

szlesta, rychła nowina się rozniosła, iże mowiły niewiasty: Toć jest ta Noemi. Im ona odpowiedziała: Nie wzywajcie mię Noemi, to jest krasna, ale wzywajcie mię Amara, to jest gorzka, bo gorzkości mię napełnił barzo wszechmogący. Wyszłam była pełna, a próżną mię nawrocił Pan. Przeto przecz mię zowiecie Noemi, jąż Pan poniżył i zamącił wszechmogący? Przeto przyszła Noemi z Rut Moab ką, z swą niewiastą, z ziemie swego pątnictwa, a wrociła się do Betlema, gdyż jęczmień pirwy żną".

§ 10. Kazania. Oprócz pisma św., psalmów i innych modlitw, znanych nam z modlitewników, np. Ubogiego Wacława, Książeczki Nawojki, posiadamy też z początku w. XV zbiór kazań, przechowywany w bibljotece Kapitulnej Gnieźnieńskiej. Są to t. zw. *Kazania Gnieźnieńskie*, rękopis, zawierający oprócz 103 kazań łacińskich 10 polskich. Kazania polskie są niewątpliwie odpisem daleko starszego oryginału z XIV w. Kazania te wykazują wyraźnie niektóre indywidualne zapewne cechy języka autora czy też przepisywacza, jak specjalną predylekcję do nadużywania zaimka drugiej osoby *ci* i czasu zaprzeszłego. Dla przykładu przytoczę tu początek kazania o św. Bartłomieju (w pisowni dzisiejszej):

„Dziatki miłe, nasz Chryst miły jest on swe święte apostoły temuto nauczał był, kakoćby na temto świecie między chrześcijany bydlić mieli. A przez toć on rzekł jest było k nim, rzekąc tako: Estote prudentes, bądźcie, dzie (=*mówi*) tako mądrzy, jakoć są wężewie mądrzy; iżci napirzwe wąż tęto mądrość ma, iże gdyż i chcą zabić, tedyć więc on swą głowę kryje i szonuje, a o ciałoć on nics nie dba. A takieżci święci apostoli sąć oni to byli czynili. Aleć nawięce święty Bartłomiej jest on to był czynił, iżeć on swe głowy, toć jest miłego Chrysta jest był szonował. Wtoreć przyrodzenie jest to wężewe, iże, gdyż się on chce odmłodzić, tedyć więc on je gorzkie korzenie, a potem więc on wlezie w dziurę ciasną, a tako więc on tam (z) siebie starą skorę sejmie (=*zdejmie*). A takież my zdrzućmy (z) siebie starą skorę, toć jest stare grzechy, a jedzmy teże gorzkie korzenie, toć jest, iżbychom na temto świecie niektórę mękę prze miłego Chrysta cirpieli na naszem ciele"....

Z samego początku XVI w. pochodzi dość obszerny zabytek (156 kart) t. zw. *Kazania Jana z Szamotuł*, Paterkiem zwanego. Autor tych kazań był człowiekiem bardzo uczonym — magistrem Akademji Krakowskiej, później doktorem dekretów (czyli prawa kanonicznego) i profesorem filozofji w tejże Akademji. Kazania jego to utwory oryginalne polskie, nie tłumaczenie z obcego języka i są one raczej uczonemi rozprawami teologicznemi. Język kazań jest już bardzo wyrobiony, płynny, autor zaś wielce oczytany.

Przytaczam tu urywek w pisowni dzisiejszej:

(Mowa o Matce Boskiej) „Włosy pytam, jakie miała, i odpowiedam, iż nieowszeki (=*niezupełnie*) miała kędzierzawych, bo takie włosy bywają w człowiece z zbytku, z zimna, a znamionują człowieka nadętego, a zysku żądającego, co nie było w pannie. Nie miała też rzadkich, albo barzo miękkich albo miąszych (=*grubych*), ani teże prawie białych, bo takie włosy znamionują człowieka tępego rozumu a trudnego ku nauce. Nie miała też łysowatych, albo prawie czerwionych, co ukazuje zbytnią gorącość, a znamionują człowieka z przyrodzenia niewiernego. Były tedy jej włosy mierne, żołtoczarne, bo takie słuszają ku płci białej rumionej, takie włosy się mienią, bo z młodu bywają żółte barzo, a potem czarne... Takie jej włosy słuszały, iż takie włosy, gdy są cienkie, miękkie, znamionują dobre obyczaje, a dobrej płci dobre przyrodzenie, bo czynią człowieka stałego, mocnego i ukazują mozg ciepły a suchy, ktore jest jego nalepsze przyrodzenie, a taki człowiek bywa wolen w smyślech swych a czujny, co już z pierwszego mego o żywocie Panny Maryjej pisania wiemy, iż było w pannie Maryjej... Nos prosty, niewielki, prosto idący, co znak jest stałości a roztropności. Jagody jej nie pucołowate, albo tłuste ani uschłe, ale cudne białe a rumione w barwie jako mleko a roża. Usta najświętsze, miłe, rozkosznie wiesiołe, wszelkiej słodkości napełnione... Wszytko ciało dziwną boską mądrością sprawione....".

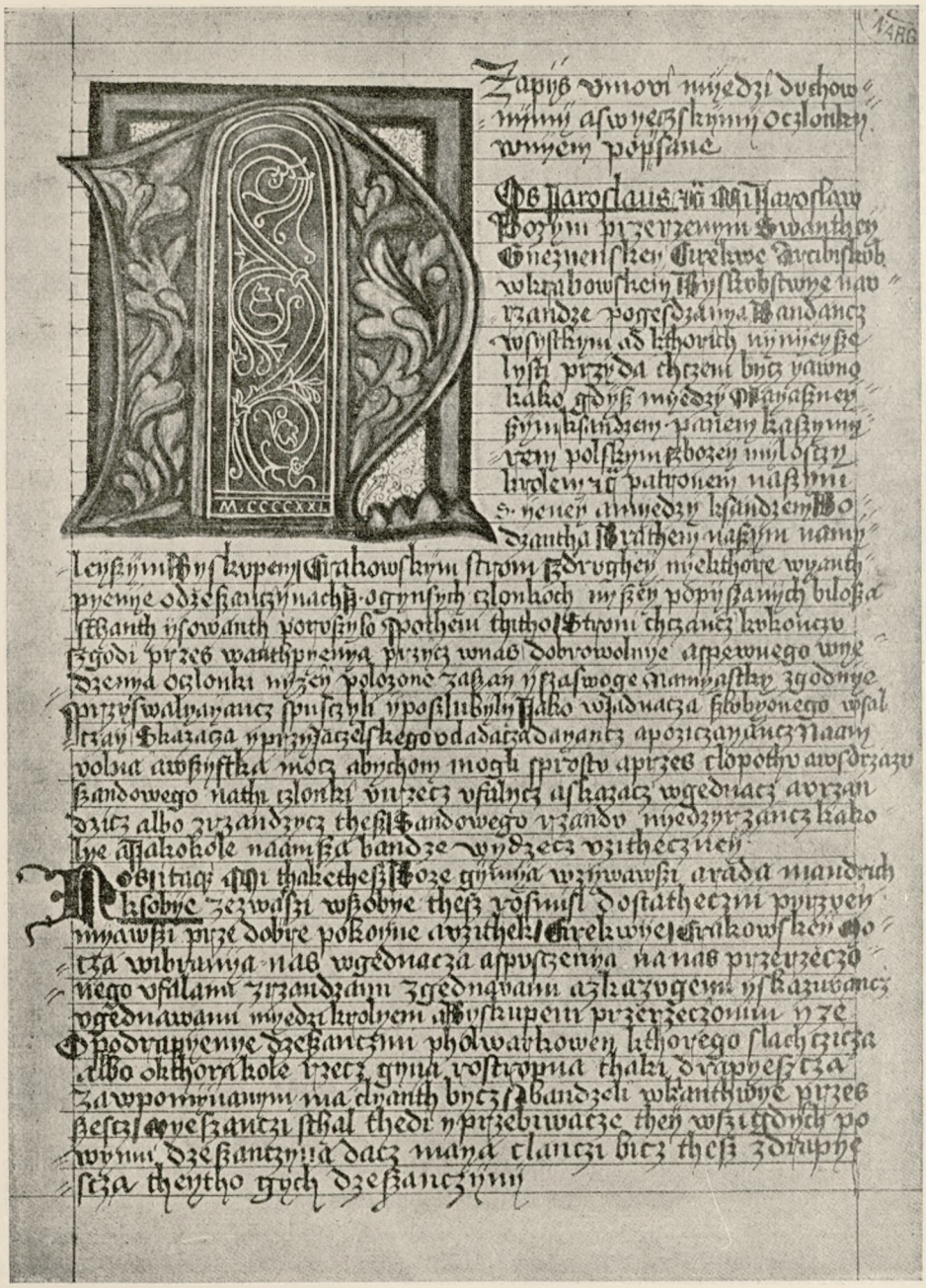
§ 11. Rozmyślanie Przemyskie. Z literatury religijnej XV w. wymienić jeszcze należy najobszerniejszy i najważniejszy zabytek polskiej literatury apokryficznej „*Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa*". Ogromny ten rękopis (liczący 852 strony) jest odpisem dawniejszego nieznanego oryginału, wykonanym około r. 1500 i stanowi własność bibljoteki Kapituły grecko-katolickiej w Przemyślu, stąd nazywany bywa też „Rozmyślaniem Przemyskiem". Jest to więc raczej zabytek jeszcze mowy XV w. Treścią swoją zwłaszcza w pierwszej części, przedstawia żywot Chrystusa i jego matki. Jest to obfity zbiór wiadomości, jakie o tych osobach przekazały zarówno ewangielje, jak i apokryfy, j. t. opowiadania z życia Chrystusa i Matki Boskiej, powstałe w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, a przez Kościół nie uznane za autentyczne. Dopiero w drugiej połowie mamy właściwe rozmyślania religijne, a w końcu modlitwy. Przytaczam tu 3 urywki w pisowni dzisiejszej:

„Czcienie (=*czytanie*) o tem, iże dziewica Maryja niesiona do Jerusalem. Potem kiedy czternaście dni minęło Anna z Joachimem, wziąwszy dzieciątko, nieśli do Jerusalem do kościoła i ofiarowali baranka na to, by je poświęcili Bogu wszechmogącemu podług przykazania Mojżeszowego. Potem, wrociwszy się z wiesielim, karmili to dzieciątko w służbie i miłości bożej, nie tako jako ine panny czynią, iże szukają inych obcych mam, ale swe dzieciątko swymi pirsiami karmiła i chowała, a też błogosławione dzieciątko rzadko kiedyby płakało, albo podług dziecinnego obyczaja krzyczała, ale była wielmi (=*bardzo*) śmierna, cicha i pokorna. Też była barzo czysta, niżli kto więcej może wierzyć, bo przy niej nieczystota nigdy nie była widziana, kiedykolwiek w kolebce albo w pieluchach leżała, nigdy się nie skalała podług obyczaja dziecięcego, ale sie zawżdy czyście chowała."

„Czcienie o tem, jako miły Jezus przysadzon do szkoły. Maryja wziąwszy syna swego i wiodła do szkoły i poleciła i (=*go*) mistrzowi, aby i pismu nauczył. Dziecię miły Jezus wszytko dobrze wiedział a przezpiecznie umiał. Ten istny mistrz, jen i pismu chciał uczyć, kiedy przyszedł k temu

słowu w obiecadle, jeż słowo *el*, Jezus rzecze ku mistrzowi: co sie przez to słowo mieni? Mistrz, to usłysząc, lęknie sie i nie wie, kiedy odpowiedzieć i imie myślić, kako jemu miał odpowiedzieć. Jezus rzecze: przez to słowo rozumi(e) sie ja sam (z) swoim ojcem, bo *el* po żydowsku mieni sie Bog. Ale mistrz tego nic nie rozumiał, co dziecię mowiło i odpowiedział mu tako rzekąc: albo s anioł, albo duch, albo B o g opłciony (=*wcielony*), albo s w człowiecce djabłem uczynion, wynidź z mojej szkoły, boć nie trzeba ode mnie wyknąć (=*uczyć się*), bo widzę, iżeś czarnoksiężnik albo d j a b e ł, albo s z a t a n, albo o b łuda, albo nicktore boskie widzenie, albo stworzenie ducha świętego".

„O tem, jako jemu dali treść (=*trzcinę*) w rękę, a kako bili jego świętego głowę. Po tem koronowaniu przynieśli treść morską tszczą (=*pustą*) i dali jemu w rękę m i a s t o sceptrum. Baczy, iże tszczą treść, a nie laskę drzewa. Mieniąc niewierni żydowie przez to, aby on był krol stracony, tszczy a prożny, albo z krolestwa zsadzony, aby też był krol tszczy a prożny, jako treść; ale w tem we wszystkiem dał nam nasz Zbawiciel dostojny przykład świętego cirpienia, bo jest to wszystko miłościwie cirpiał. Ale ani natychmiast poczęli bić jego świętą głowę laskami albo trcinami tymi istnemi morskiemi, a takoż jego święta głowa cirpiała mękę od trudnego (= *bolesnego*) koronowania tarnowego, od bicia tych trudnych lask i od policzkowania rozmaitego".



Rys. 7. Kodeks Świętosławowy.

§ 12. Statuty polskie. Z r ę k o p i s ó w o treści świeckiej zasługują na uwagę przedewszystkiem zabytki prawnicze, a zwłaszcza przekłady polskie statutów. Statuty p o l s k i e były początkowo pisane po łacinie, jak w o g ó l e wszystkie księgi i dokumenty prawne w Polsce średniowiecznej. Pierwsze znane nam tłumaczenia polskie statutów to rękopis bibljoteki Czartoryskich, zwany *Kodeksem Swiętosławowym*. Zawiera on prawa polskie, w y d a n e przez Kazimierza Wielkiego i Władysława Jagiełłę w przekładzie polskim mistrza i doktora Swiętosława z Wocieszyna, kustosza „Warszewskiego kościoła św. Jana", z r. 1449 oraz prawa książąt mazowieckich w przekładzie Macieja z Rożana, pisarza księcia Bolesława Czerskiego i kanonika Warszewskiego z r. 1450. Cały kodeks jest odpisem, dokonanym w drugiej połowie XV w. przez Mikołaja Suleda, pisarza i burmistrza warecklego. Przekłady te tak niewolniczo trzymają się oryginałów

łacińskich, że bez ich pomocy często byłyby zupełnie niezrozumiałe.

Przytaczam tu jeden urywek w pisowni oryginału (por. podobiznę) i dwa urywki w pisowni dzisiejszej.

„Zapys vmowi myedzi dvchownymy a swyeczskymy o czlonky (= *artykuły*) w nyem pop(i)sane.

Nos Iaroslaus etc. Mi Iaroslaw Bozym przerzenym (= *bożą opatrznością*) Swanthey Gneznenskey Cirekwe (= *kościoła*) Arcibiskvb w krakowskem byskubstwye na vrzandze pogesdzanya (= *objazdu*) bandacz wsystkym ad (łac. = *do*) kthorich nynyeysze lysti przydą chczem bycz yawno kako gdysz myedzy nayaszneyszym ksandzem (= *księciem*) panem Kaszymyrem polskym z bozey mylosczy krolem etc. patronem naszym s yeney (= *jednej*) a myedzy ksandzem Bodzanthą brathem naszym namyleyszym byskvpem crakowskym stroni z drvghey nyekthore wyanthpyenye o dzeszanczynach i o gynsych czlonkoch nyszey popyszanych bilo sza sthanth y sowanth (= *stąd i z owąd*) porvszylo pothem thitho stroni chczancz kv konczv zgodi przes wanthpyenya przycz (= *przyjść*) w nas dobrowolnye a s pewnego wyedzenya o czlonky nyzey polozone za szan (= *się*) y sza swoge namyastky (= *za swoich następców*) zgodnye przyswalyayancz spvsczyli y poszlubyly yako w iadnacza szlyubyonego (= *pojednawca przysięgły*) w falczą (= *uchwalacz*) y skazacza y przyiaczelskego vcladacza dayancz a poziczayąncz naam volną a wszystką mocz abychom mogli sprostu a przes clopothu a rosdrzazv (= *sporu*) szandowego na thi czlonki virzecz (= *w tych artykułach orzekać*) vfalycz a skazacz wgednacz a vrząndzicz albo zrzandzycz thesz sandowego rząndv (= *urzędu*) nye dzyrząncz kakolye a iakokole naam szą bandze wydzecz vzitheczney.

Nos itaque. Mi thakethesz boze gymyą wzywawszi a radą mąndrich k sobye zezwafszi w szobye thesz rosmisł dostatheczni pyrzvey myawszi prze dobre pokoyne a vzithek cirekwye krakowskey moczą wibranya nas w gednacza a spvsczenya na nas przerzeczonego vfalami (= *uchwalamy*) zrzandzami zgednavami a zkazugemi i skazuyąncz (= *skazując*) vgednawami myedzi krolyem a byskupem przerzeczonim yze o podrapyenye (= *zagrabienie*) dzeszanczini pholwarkowey kthorego slachczicza albo o kthorąkole rzecz gyną rostropna thaki drapyeszcza za wpomynanym(= *po upominaniu*) ma clyanth bycz a bandzeli w klanthwye przes szescz myeszanczi sthal thedi y przebiwacze they wszi gdysch powynni dzeszanczyną dacz mayą cląnczi bicz thesz z drapyeszcą theytho gych dzeszanczyny".

„Kazimirz z bożej miłości krol polski etc. Znamionujemy (=*oznajmiamy*) kako (=*jako*) żądając, aby poddani naszy w krolewstwie naszem bydlący (=*przebywający*) a nawięcej w krolewstwie Polski i w ziemiach, ktoregokoli stadła (=*stanu*) byliby i czci, czestnie (=*uczciwie*) żyli, jeden drugiego nie urażając, prawa każdemu życząc i udzielając, z rady uczonego w Bodze ońca, księdza Jarosława, świętej gnieźnieńskiej cyrekwie arcybiskupa i takie prelatów, wojewod, rycerzow i wszystkich ślachcicow naszych z ziemie polskiej, na wiekuistą rzeczy pamięć ustawienia (=*ustawy*) a prawasmy uczynili znienagła (=*stopniowo*) niżej popisana: chcąc, aby tato ustawienia a prawa ustawiona w przerzeczonej ziemi polskiej ot wszystkich były chowany, jako naszego gniewu i win w nich położonych chcą i żądają się wiarować (=*wystrzegać się*). Bo potrzebuje częstokroć śmiałość przewrotnych, abychom nie byli samym złości zapowiedzenim (=*zakazem*) dosyć mający (=*zadowalali się*), ale też, bychom winę (=*karę*) pomsty przestępcom ustawili.

„O mężobojstwie.

Jakokoli z starości było dzirżano (=*przestrzegano*), iż kmieć drugiego kmiecia zabijąc, zapłaciw trzy grzywny groszow od winy mężobojstwa praw (=*wolny*) bywał, a wszakoż taka płaca nie czyniła dosyć ku powinnemu skaraniu. Tegodla (=*dla tego*) my ustawiamy, aby kmieć zabijąc kmiecia za winę mężobojstwa kasztelanii, to jest państwu, w tkorem (=*ktorem*) mężobojstwo uczynił, alibo temu, komu prawo skaże, cztyrzy grzywny, a przyrodzonym (= *krewnym*) alibo przyjacielom bliższym sześć grzywien zapłacił. Iż mężobojca nie będzie li w zapłaceniu (=*nie będzie w stanie zapłacić*), to jest nie będzie li moc zapłacić, ufacon (=*schwytany*) będąc, męką głowną (=*karą śmierci*) ma być skaran.

Aby gwałtowna śmiałość powściągniona, ustawiamy, iż gdy ślachcic rownego sobie ślachcica zabije, aby za głowę sześćdziesiąt, za ucięcie ktoregokole stawu alibo członku trzydzieści, a za prostą renę (=*ranę*) pięćnaćcie grzywien zapłacić powinien był".

§ 13. Roty przysiąg sądowych. Prócz tego wymienić należy zjawiające się już w od w. XIV roty przysiąg, czyli zeznania świadków pod przysięgą, zapisywane wśród tekstu łacińskiego tak, jak świadkowie zeznawali, t. j. po polsku. Zeznań takich w księgach sądowych w XIV i zwłaszcza XV w. znajdziemy bardzo dużo. Np. z ksiąg sądowych poznańskich (w pisowni dzisiejszej):.

... Testes... sic jurabunt: Jako to świadczę, jako Staszek szedł precz, nie uczyniw ksieniej uprawizny (=*należności*) (z r. 1386).

Potrko Meczewsky (*Piotrko Mieczewski*) contra Staskonem de Gorzcowo (*Staszek z Gorzkowa*): Jako Piotrek dobył na Staszku IV-or marcas za chąśbę (=*kradzież*).

Sic unus jurabit: Jakośm był przy tem, iż Piotrek dobył na Staszku cztyr grzywien za chąśbę (z r. 1387).

Jan proposuit coram judicio supra Krziwosanth (*Krzywosąd*): tego na cię żałuję (=*o to cię skarżę*), eż przyjał (= *że przyjechawszy*) we dwudziestu we trzech tako dobrych jako sam (=*tego samego stanu*) z siedmiąnaćcie kmiot (=*kmieci*), siłą, mocą, gwałtem wziąleś mi niewod i tom z woźnym zastał. Aczby mi tego zaprzał (=*jeżeliby mi tego się zaparł*), gotowem to ukazać.

Item krziwosanth respondit: znaję (=*wiem*), ezem wziął, a czsom uczynił, tom na swem uczynił i gotowem to ukazać (r. 1399).

Z ksiąg krakowskich:

Testes Marcissy Castellanus (!) Wladislauiensis (*Marcisz Kasztelan Włocławski*) contra Barthossium de Plomikow

(*Bartosz z Płomykowa*) Jako wiemy i świadczymy, eż Bartosz jechaw (=*jadąc*) we dwudziestu na Marciszowę dziedzinę dobywał jego domu i panoszę (=*sługi*) jego ranił (z r.1398).

Heduigis leonardi (*Jadwiga żona Leonarda*) de Cracovia ducit testes contra Mathiam de Swerzinecz (*Mateusz z^e Zwierzyńca*): Jakosmy przy tem byli, gdzie Maciek dal Lenartowej dwa policzki i krwawił ją (z r. 1399).

§ 14. Listy miłosne. Daleko mniejsze rozmiarami, lecz treścią swoją o wiele ciekawsze są różne drobne pisma okolicznościowe, których dość długi szereg rozpoczynają listy miłosne, najstarsze z polskich zachowane, a datujące się już z w. XV. Nie są to wprawdzie egzemplarze samych listów, otrzymanych i zachowanych na pamiątkę, ale raczej ich wzory, odpisy lub wynurzenia miłosne w formie listów. Najdawniejszy z nich jest właściwie odpisem, mającym służyć za wzór, dodany do wykładu retoryki. Przytoczę tu z niego urywek. Kawaler oświadcza tu najpierw swą „ustawiczną, doskonałą, przez przestania" służbę, potem zaś pisze:

„Panno ma namilejsza, gdy chciałem na służbę ot ciebie jachać precz, przyjałem (=*przyjechałem*) do domu twego, ciebie żegnając; dziwne rzeczy, w miłości będąc, poczęły się miedzy nama, toć jest, aby mnie nie zapominała, barzociem twej miłości począł prosić, a twa miłość na mą prośbę ślubiła to uczynić, a tako z tobą się rozstając, sierce me jęło barzo płakać. A ja takie ślubuję twej miłości nie zapominać, ale wszędzie cześć a lubość czynić. Wiedz, moja namilejsza panno, że, aczkoliciem ja ot ciebie daleko, a wszakoż wżgim nie była ani będzie nad cię ina miła, jedno ty sama, panno milejsza ma. Niedawno mię rzecz była potkała, abych barzo krasną pannę miłował, ale, gdym na cię wspomięnął, tegom uczynić nie chciał. A o ty wszyćki rzeczy proszę twej miłości, aby były tajemny miedzy mną a miedzy tobą, a proszę twej miłości, aby się mej matuchnie pokłoniła. Dano w Szamotulech we śrzodę".

W jednym rękopisie łacińskim znajdujemy też fragment polskiego listu miłosnego, napisany nad wierszami tekstu łacińskiego:

„Kachniczko ma namilejsza, wiedzże, eżci wieliką boleść mam, myślęcy zawzdy o tobie, przeto ciebie proszę, nie raczy mię zapomnieci... A Kachniczko, Kachniczko, toćeś mię udręczyła, iżeś mi ty zgasiła płomień twej miłości...".

O tejże Kachniczce, wiemy też, że była wdówką, bo ten sam pisarz w innem miejscu tekstu łacińskiego dopisał: „Kachniczko ma miła, wdowko nawyborniejsza".

Z XV w. też pochodzi pierwszy odpis listu jeżeli nie kobiety, to przynajmniej w jej imieniu pisany, zachowany w rękopisie, zatytułowanym Liber formularum et epistolarum. Niestety, karta, na której list napisano, jest bardzo uszkodzona, a końca listu brak zupełnie. List ten ze względu na uczoność i śmiałość w wypowiadaniu uczuć należy do ciekawszych zabytków XV w. Przytoczę tu z niego niektóre urywki:

„Pokłonienie, moj nadewszytki namilejszy, tobie dawam iż cię w swem siercu ustawicznie miewam... Ale rzecz miedzy nami jest niemała, przeto iże miłość jest w sobie wielmi dziwna; przez toż moj namilejszy racz wiedzieci, iż miłość to w sobie ma, iże rzadko albo nigdy (w) wiesielu bywa, telko zawsze w smutku... w teskności i też w niewymownej sierca boleści trwa i przemieszkawa... Bo ty swą (nauk)ą Arystotelesa, z filozofow i też z mędrców wybranego, przewyszasz... Solona i Parysa cudnością, Samsona mocnością, Salomona mądrością, Tulljusza i też Marona wymownością, Owidjusza chytrą miłością. (Hek)tora przemożnością i przeważnością...".

Dalszy tekst jest bardzo uszkodzony.

§ 15. Bogurodzica. Z utworów wierszowanych pierwsze z wielu względów miejsce należy się znanej pieśni „*Bogurodzica*". Najstarszy znany nam tekst tej pieśni znajduje się na karcie, przylepionej do okładki rękopisu, zawierającego zbiór kazań łacińskich, pisanych ręką Macieja z Grochowa w r. 1407. Rękopis ten znajduje się w Bibljotece Jagiellońskiej[1]). Rękopis, jak przypuszczać należy, był oprawiony około r. 1408, potem dopiero naklejono na okładce ową kartę, na której znów jeszcze później wpisano tekst Bogurodzicy z nutami. Mogło się to stać — jak przypuszczamy — między r. 1408 a 1420. Najstarszy ten tekst zawiera tylko 9 wierszy, które brzmią tak:

„Bogurodzica dziewica bogiem sławiena Maryja
U twego syna gospodzina matko zwolena Maryja
Zyszczy nam spuści nam kyrjelejson
Twego dziela krzciciela bożycze
Usłysz głosy napełń myśli człowiecze
Słysz modlitwę jąż nosimy
A dać raczy jegoż prosimy
A na świecie zbożny pobyt
Po żywocie rajski przebyt kyrjelejson"

Do tego tekstu, tworzącego całość pierwotnej pieśni, z biegiem czasu dodawano nowe, nie wiążące się z nią ściśle części. Odpisów tej pieśni jest bardzo dużo — z w. XV 4: drugi tekst z pierwszej połowy XV w. ma już zwrotek 13, trzeci — z drugiej połowy XV w. ma zwrotek 19. Wydrukowano tekst pieśni po raz pierwszy w r. 1506 w statucie Łaskiego, gdzie nazwano ją utworem św. Wojciecha. Pieśń ta stała się polską pieśnią bojową, gdyż już Długosz (1410—1480) w swojej Historji Polskiej mówi, że przed bitwą pod Grunwaldem dn. 15 lipca 1410 r. „gdy wytrąbiono hasło bojowe, wszystko wojsko królewskie zabrzmiało głośno pieśń ojczystą Bogarodzicę, a potem z podniesionemi kopjami pobiegło do bitwy". Podobnie w r. 1570 w dziele Herbura "Statuta y przywileie koronne" wydrukowano tę pieśń z napisem: „Bogárodzicá Pieśń przez świętego Woyciecha uczyniona, ktorey Polacy przed potykániem z nieprzyiácielem vżywáć zwykli". Kiedy, w jakich okolicznościach i przez kogo pieśń ta została ułożona — o tem właściwie — pomimo całej bardzo obfitej w tej kwestji literatury — nic nie wiemy, bo jedno jest tylko pewne — że autorem jej nie mógł być i nie był św. Wojciech. Powstała ona napewno na bardzo długo przed tem, nim została zapisana, t. j. przed początkiem XV w. Świadczy o tem nietylko jej starożytny

[1]) Por. reprodukcję tego rękopisu na str. 42.

język, niezwykłe, jedyne w całej literaturze staropolskiej formy i wyrazy, jak *sławiena, zwolena, dziela, bożycze*, lecz bardziej jeszcze świadczy o jej starożytności to, że jej już żaden z zapisujących należycie nie rozumiał. Mianowicie, choć posiadamy kilkanaście różnych redakcyj, żadna nie daje pierwszej, pierwotnej części tej pieśni takiej, żeby ją można było bezpoprawek i zmian zrozumieć. I właściwie ta pierwsza część pozostała i dla nas do dziś dnia zagadką. Najlepszy znawca literatury staropolskiej, który też najwięcej do jej zrozumienia się przyczynił, A. Brückner słusznie powiedział, że tekst Bogurodzicy ciągle jeszcze jest dla nas na siedm pieczęci zawarty.

§ 16. Hymn „Salve Regina". Starodawny hymn kościelny *Salve Regina* był w średniowieczu w Polsce przełożony na język polski przez nieznanego nam tłumacza. Przekład ten niewierszowany dochował się aż w 23 odpisach z XIV i XV w. Najstarszy z tych odpisów brzmi tak:

„Zdrowa krolewno, matko miłosierdzia, żywot, słodkości i nadzieja nasza; zdrowa, k tobie wołamy wypowiednicy synowie Jewini. K tobie wzdychamy, łkając i płacząc w temto dole słez. A tegodla rzecznica nasza ony twoi miłosierny oczy k nam obroci. A Jezusa, błogosławiony owoc żywota twego, nam po tej to puszczy (?potemto wyściu = post hoc exilium) ukaży. O miłościwa, o dobrotliwa, o słodka panno".

§ 17. Inne utwory wierszowane z XV w. o treści religijnej lub religijno-dydaktycznej wykazują niekiedy już znajomość zasad poetyki średniowiecznej lub nawet pewną kunsztowność w układzie. Tak np. mamy wierszowaną legendę opopularnym w całej Europie śre dniowiecznej św. Aleksym, który, rozdawszy cały swój ogromny majątek ubogim, sam w nędzy świątobliwego żywota dokonał. Autor tej legendy, zgodnie z przepisami poetyki, zaczyna utwór swój od inwokacji, czyli wezwania, w danym wypadku Chrystusa, aby dopomógł mu żywot tego świętego opowiedzieć. Tak starożytni greccy pieśniarze rozpoczynali też od wezwania na pomoc muzy. Wiersz ten tak się zaczyna:

„Ach krolu wieliki nasz,
Coż ci dzieją (= *którego zowią*) Mesyjasz,
Przydaj rozumu k mej rzeczy,
Me sierce bostwem obleczy,
Racz mię mych grzechow pozbawić,
Bych mogł o twych świętych prawić."

Tak samo od inwokacji (do Boga) zaczyna się inny utwór wierszowany (z XV w.), noszący tutył „De morte prologus". Oto jego początek:

Gospodzinie wszechmogący
nadewszytko stworzenie więcszy,
pomoży (=*pomóż*) mi to działo (=*dzielo*) złożyć
bych je mogł pilnie wyłożyć
ku twej faly (=*chwały*) rozmnożeniu
ku ludzkiemu polepszeniu.
Wszytcy ludzie posłuchajcie,
okrutność śmierci poznacie,
wy, co jej nizacz (=*za nic*) nie macie,
przy skonaniu ją poznacie.
Bądź to stary albo młody,
żadny nie ujdzie śmiertelnej szkody,
kogokoli (=*każdego*) śmierć udusi,
każdy w jej szkole być musi.

Wiersz zaś o męce Pańskiej (z końca XV w.), zaczynający się od słów: „Jezusa Judasz przedał za pieniądze nędzne", składający się z 16 czterowierszowych zwrotek, rozpoczyna każdą zwrotkę wyrazem „Jezus".

Inny zaś wiersz, zwany „Skargą umierającego" (też z końca XV w.), złożony jest z 22 zwrotek, z których każda zaczyna się od innej litery w porządku alfabetycznym, np.

A. Ach moj smętku, ma żałości,
nie mogę się dowiedzieci,
gdzie mam pirwy nocleg mieci,
gdy dusza z ciała wyleci.
B. Byłżem z młodości w rozkoszy,
nie uznałem swojej duszy,
już stękam, już mi umrzeci,
dusza nie wie, gdzie się dzieci (=*podziać*).
C. Com miał imienia na dworze,
com miał w skrzyni i w komorze,
to mi wszytko opuścici,
na wieki się nie wrocici.
D. Dziatki smętku narzekają,
bracia mię rzkomo żałują,
ku imieniu przymierzają (=*do mego mienia dążą*)
na mą duszę nic nie dbają. i t. d.

Dr. KONRAD GÓRSKI
docent Uniwersytetu Warszawskiego

HISTORJA LITERATURY POLSKIEJ

CELEM historji literatury jest uprzystępnienie ludziom współczesnym dzieł literackich, powstałych w epokach minionych. Każdy utwór pisany jest dla ludzi, żyjących w chwili jego powstania i ukazania się; każde dzieło literackie jest fragmentem życia, które je wydało, i zawsze w jakiś sposób życie to odtwarza. O ile wartości takiego dzieła związane i uzależnione są całkowicie od chwili bieżącej, wówczas potomność o niem zapomina; ale o ile, poza pierwiastkiem aktualnym, dzieło zawiera wartości trwalsze od potrzeb i zainteresowań doby, co je wydała, wówczas staje się wdzięcznym przedmiotem dla badań historyczno-literackich, albowiem potomność nie przestaje się tem dziełem zajmować i na nowo go przeżywać. Historja literatury musi spełnić wobec takiego dzieła kilka zadań. Przedewszystkiem musi je uczynić zrozumiałem w całej rozciągłości, gdyż jeśli nawet zawiera ono czynniki aktualne, działające na nas bezpośrednio, to napewno zawiera też rzeczy nam już dziś obce, a więc niezrozumiałe. Usunąć tę niezrozumiałość, uczynić drogą wysiłku intelektualnego rzeczy przebrzmiałe bliskiemi i aktualnemi — oto pierwsze zadanie historji literatury, zadanie komentatorskie w najszerszem znaczeniu tego słowa. Drugiem zadaniem tej gałęzi nauki jest analiza dzieła, szczególniej ze stanowiska tych wartości, które mają dla nas aktualne znaczenie. Trzeciem — wyznaczenie dziełu historycznego miejsca w całokształcie rozwoju literatury i kultury danego narodu, względnie nawet w dorobku kultury powszechnej. Oczywiście historja literatury zajmuje się nietylko temi dziełami, które mogą dziś na nas oddziaływać estetycznie, ale i temi, które są dziś obecnie całkowicie przebrzmiałe, ponieważ znajomość tych ostatnich często jest niezbędna dla pełnego zrozumienia treści i formy pierwszych.

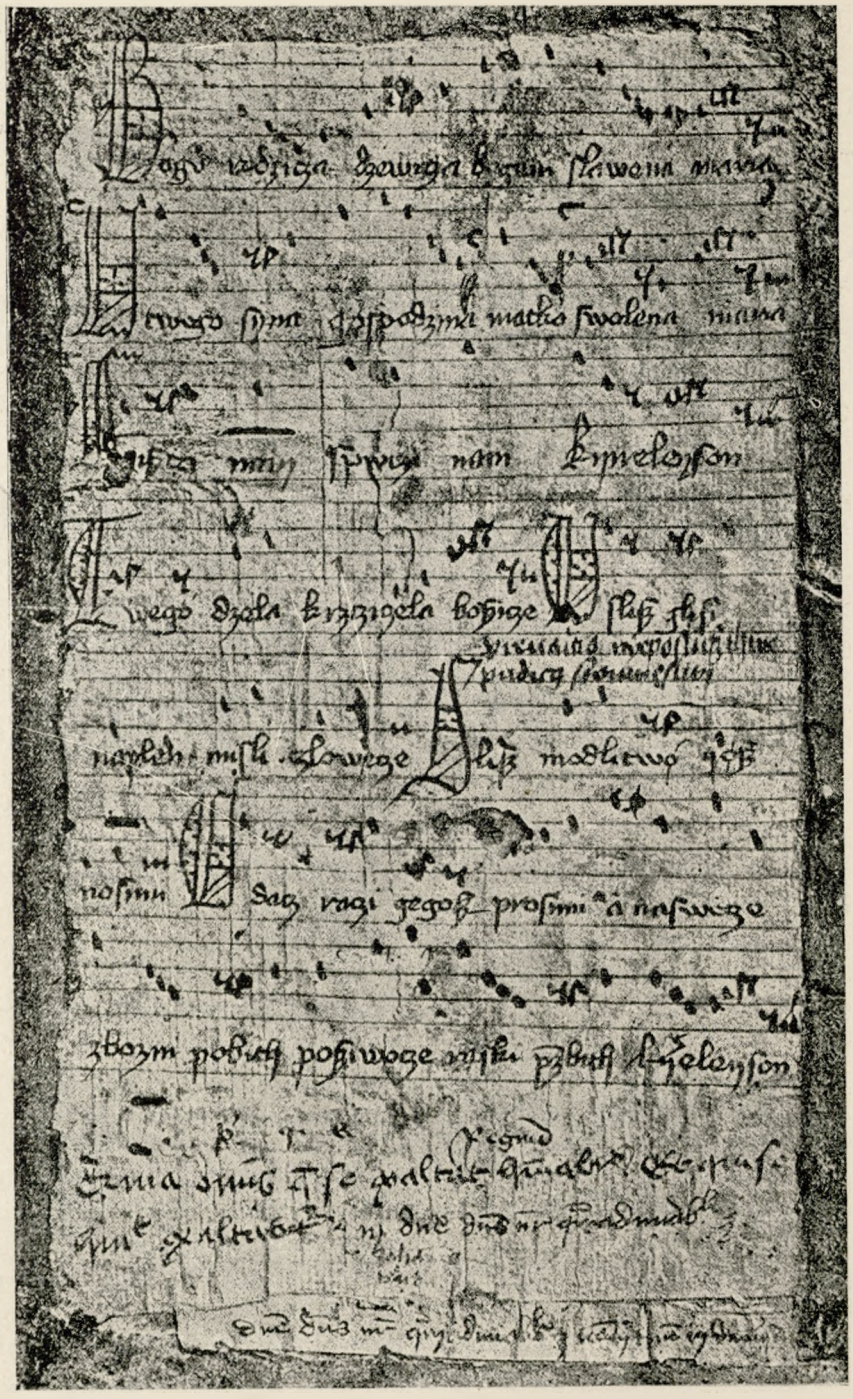
Z przedstawionych wyżej zadań historji literatury wynika, że jest to nauka skomplikowana, wymagająca wielu nauk pomocniczych, poniekąd encyklopedyczna. W ogromnem bogactwie zagadnień, które nastręcza badanie historyczno-literackie, wyróżnić jednak można trzy główne grupy, odpowiadające wskazanym wyżej celom tej nauki, a mianowicie: zagadnienia filologiczne, dotyczące ustalenia tekstu dzieła i pełnego zrozumienia go, następnie estetyczno-krytyczne, wreszcie historyczno-kulturalne. Historja literatury, będąc jednocześnie filologją, estetyką i krytyką literacką, oraz historją kultury, posiada ze wszystkich nauk humanistycznych najbardziej ogólnokształcące znaczenie, odpowiadające w sferze nauki temu znaczeniu, jakie przedmiot jej — literatura — posiada w naszem życiu.

Przy poznawaniu dziejów piśmiennictwa każdego narodu winniśmy pamiętać i o tem, że nieodrazu dany naród zdobywa się na dzieła istotnie wartościowe pod względem estetycznym, historja literatury zaczyna się więc od poznawania naprzód wszelkich dokumentów pisanych, mających charakter zabytków języka, a nie dzieł sztuki. Dopiero w miarę wzrostu kultury i osiągnięcia wyżyn kunsztu w literaturze dzieła czysto literackie zaczynają tworzyć grupę osobną, wyróżniającą się z całokształtu piśmiennictwa w danym języku. W Polsce chwila ta nastąpi w drugiej połowie XVI wieku, to też historja literatury polskiej aż do owego momentu z konieczności zajmuje się wszelkiemi objawami twórczości piśmienniczej, nie należącemi często do literatury, jako jednej z dziedzin sztuki.

Narody europejskie, które rozwinęły się pod wpływem bezpośrednim czy pośrednim kultury Rzymu, posiadają w średniowieczu literaturę dwujęzyczną: w języku łacińskim, który był rodzajem międzynarodowego języka warstw wykształconych, oraz w języku narodowym. Ta ostatnia literatura ma początkowo charakter podrzędny i tworzona jest dla zaspokojenia potrzeb duchowych mas. Zjawiskiem powszechnem i wspólnem wszystkim narodom o kulturze zachodnio-europejskiej jest stopniowe zwycięstwo języka narodowego nad łacińskim w twórczości literackiej.

Wciągnięcie Polski w orbitę wpływów kultury Zachodu przez przyjęcie chrześcijaństwa dokonało się względnie późno w stosunku do innych narodów europejskich. Fakt ten zadecydował o naszej bierności duchowej wobec wpływów zachodnich: zbyt wielka była przepaść umysłowa

między średniowieczną Polską i pozostałemi krajami Zachodu, abyśmy mogli odrazu dogonić w rozwoju kulturalnym tych, co nas o parę wieków wyprzedzili. W dodatku autorytet nowej wiary zaciążył silnie nad duszą młodego plemienia i zniweczył nikły zapewne dorobek samorodnej kultury słowiańskiej z czasów przedchrześcijańskich. Literatura ludowa z tego okresu, o ile istniała, nie wytrzymała naporu nowych pojęć religijnych, nie ocalała w tradycji ustnej, jak to było np. na Rusi czy u południowych Słowian. Dlatego też początek naszej kultury i literatury datujemy od przyjęcia chrześcijaństwa.



Rys. 8. Najstarszy odpis *Bogurodzicy* (Rękop. Biblj. Jagiell.).

Bibljografja.

A. Ogólne opracowania dziejów literatury polskiej: a) *dawniejsze*: M. Wiszniewski: Historja literatury polskiej, 10 tomów, Kraków, 1840—1857; W. A. Maciejowski: Piśmiennictwo polskie, 3 tomy, Warszawa, 1851—1852; poza tem — L. Łukaszewicza (1836), J. Bartoszewicza (1861), Wł. Spasowicza (1882); b) *nowsze*: P. Chmielowski — Historja literatury polskiej, Warszawa, 1899 — 1900, 6 tomów; nowe wydanie, opr. S. Kosssowski, tom I, Lwów, 1914; S. Tarnowski: Historja literatury polskiej, Kraków, 1900, 5 tomów; tom 6-ty — 1907; A. Brückner — Dzieje literatury polskiej, Warszawa, 1903, 2 tomy; — drugie wyd. 1908; R. Pilat: Historja literatury polskiej, Lwów 1908—1909, tomy II, III, IV i początek V-ego; tom I w dwóch częściach, Kraków, 1926 (opr. S. Kossowski); Encyklopedja Polska Ak. Um. tom XXI i XXII: Dzieje literatury pięknej w Polsce, Kraków, 1918 (opracowanie zbiorowe według gatunków literackich); G. Korbut: Literatura polska, 3 tomy, Warszawa, 1917—1921; nowe wyd. I tomu — 1930; I. Chrzanowski: Historja literatury niepodległej Polski (965—1795), wyd. dziesiąte, Warszawa, 1930; St. Dobrzycki: Historja literatury polskiej, tom I, Literatura Polski niepodległej, Poznań, 1927.

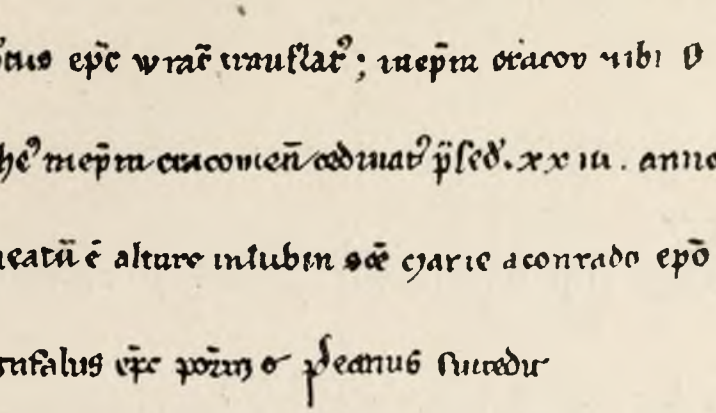
B. Metodyka: P. Chmielowski: Metodyka historji literatury polskiej, Warszawa, 1899; Tad. Grabowski: Metodyka historji literatury, Kraków, 1907; Lanson: Metoda w historji literatury (przekł. S. Turowskiego), Sfinks, 1912; J. Kleiner: Studja z zakresu literatury i filozofji, Warszawa, 1925 (rozprawy w części drugiej); M. Mann: Rozwój syntezy literackiej, Kraków, 1911; K. Wóycicki: Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego, Warszawa, 1912; tenże: Historja literatury i poetyka, Warszawa, 1914.; G. Korbut — Wstęp do literatury polskiej, Warszawa, 1924.

1.
WIEK X—XIV.

a) historjografja

Piśmiennictwo nasze pierwszych stuleci tworzone jest wyłącznie w języku łacińskim; pierwsze utwory polskie zjawiają się dopiero w drugiej połowie XIII wieku. Najważniejszym działem polsko-łacińskiej średniowiecznej literatury jest historjografja, która zawiera bezcenny materjał historyczny i obyczajowy do naszych początkowych dziejów. Pierwszym jej objawem są t. zw. roczniki, krótkie notatki treści historycznej, czynione na luźnych kartach różnych ksiąg i na brzegach tablic paschalnych, służących do obliczania terminu świąt wielkanocnych na przeciąg lat kilkunastu. Najstarsze roczniki nasze, jak np. wielkopolski, sięgają X wieku i są w wielu razach jedynem źródłem znajomości różnych faktów i ustalenia ich daty.

Szereg polskich kronik średniowiecznych otwiera anonimowa kronika z początku XII wieku, której autor był cudzoziemcem i, — częściowo skutkiem hipotezy co do jego pochodzenia, częściowo przez nieporozumienie — nazwany został przez późniejszych historyków Gallusem (Gallus — Francuz). Nazwa ta utarła się i wobec tego do dziś dnia mówimy o Kronice Gallusa, aczkolwiek prawdziwe nazwisko autora pozostaje—jak dotąd—zupełnie nieznane. Z różnych hipotez na temat osoby autora najwięcej prawdopodobieństwa posiada przypuszczenie, że anonimowy kronikarz był z pochodzenia Słowianinem któregoś z plemion słowiańskich, znajdujących się w orbicie wpływów węgierskich. W każdym razie z dzieła jego widać, że zna doskonale i szczegółowo Karyntję, Dalmację, Kroację i Istrję, oraz że przed przybyciem do Polski dłuższy czas przebywał na Węgrzech. W Polsce znalazł się na dworze Bolesława Krzywoustego i poniekąd przez wdzięczność za doznaną gościnę, poniekąd dla oczekiwanej nagrody za swój trud wziął się do pisania Kroniki, którą stworzył w latach 1112 — 1113. Dzieło to składa się z trzech ksiąg. Celem autora było przedewszystkiem wysławienie Bolesława i obszerne przedstawienie jego dziejów, więc choć zaczął od historji Piasta i pierwszych królów polskich, ale poświęcił temu tylko pierwszą księgę, całą uwagę skupiając na księdze drugiej i trzeciej, które są już historją życia i czynów Bolesława Krzywoustego. Najważniejszem źródłem przy pisaniu Kroniki były dla Gallusa ustne informacje i tradycja, choć nie brak dowodów, że znane mu były i niektóre dokumenty. Jako głównych informatorów swych, wymienia biskupów poznańskich, Pawła i Michała; oczywiście przy opisywaniu wypadków współczesnych opierał się przedewszystkiem na własnej obserwacji faktów i potrafił wyrobić sobie o wszystkiem sąd samodzielny. Historycy dzisiejsi przyznają mu dużą odwagę cywilną, którą ujawnił, śmiało krytykując np. okrucieństwo Bolesława w stosunku do pokonanego Zbigniewa. Jako obraz naszych początkowych dziejów, Kronika Gallusa jest, mimo pewnej jednostronności, dokumentem ogromnej wartości. Wprawdzie jest ona historją dynastji i dworu, ale odbija także wiele rysów naszej obyczajowości i ówczesnego życia. Boleśnie daje się odczuwać w niej brak dat, co utrudnia ściśle oznaczenie następstwa faktów, erudycja autora, oczytanego w Piśmie św. i trochę w autorach klasycznych, wykazuje nieraz poważne luki, nadrabiane fantazją, niewielka znajomość łaciny obok pretensyj literackich czyni styl Kroniki chwilami niezrozumiałym, a jednak wszystkie te braki zostają okupione niezmiernie cennemi informacjami historycznemi. Do najbardziej popularnych urywków Kroniki należy skreślenie stosunku między królem Bolesławem Śmiałym i biskupem Stanisławem Szczepanowskim. Autor nazywa biskupa zdrajcą i choć potępia skazanie go na okrutną karę ćwiartowania członków, albowiem „nie powinien był pomazaniec na pomazańcu jakiegokolwiek grzechu cieleśnie mścić", to jednak wcale czynów biskupa bronić nie zamierza. Zaznacza się w tem jego sympatja dla stanowiska króla Bolesława, którego sylwetkę kreśli poza tem z gorącem uznaniem i podziwem dla jego dzielności i szczodrobliwości.



Rys. 9. Tablica paschalna lubińska.
(W Bibljotece król. w Berlinie).

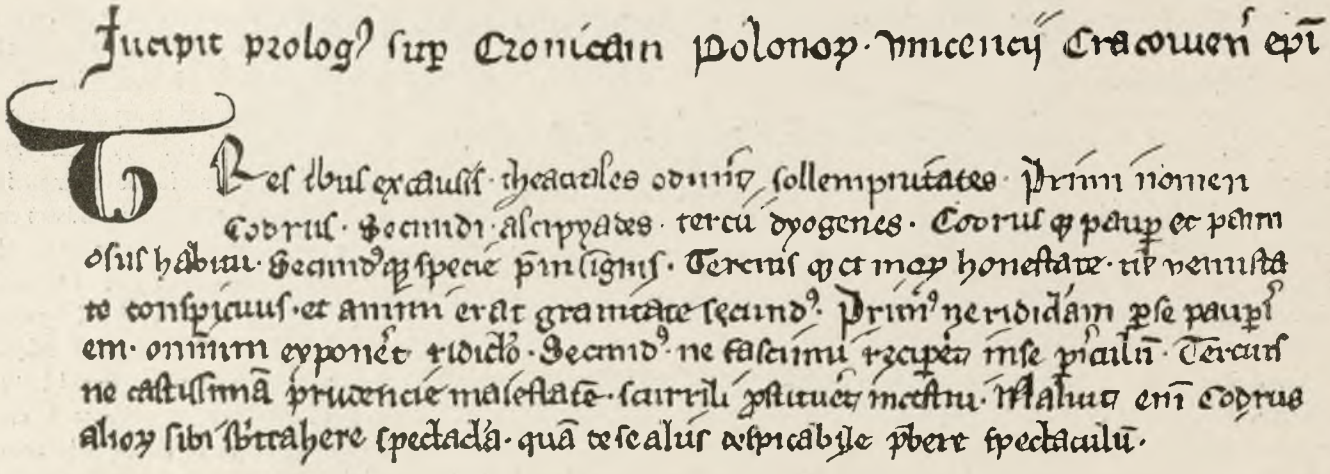
TRANSKRYPCJA: Robertus episcopus wratislaviensis translatus est in episcopatum cracoviensem et ibi obiit. Matheus in episcopum cracoviensem ordinatus presedit XXIII. annos. Dedicatum est altare in lubin sancte marie a conrado episcopo. Bogufalus episcopus poznaniensis obiit Peanus succedit.

Rys. 10. Podobizna rękopisu Żywotu św. Wojciecha.

TRANSKRYPCJA: [In secula seculorum. Amen.] Incipit vita et passio sancti Adalberti martiris. Est locus in partibus Germanie dives opibus, praepotens armis fortilibusque viris, quem Incolae Bohemiam cognomine vocant. Huius pars maxima infidelitatis errore praeventa, creaturam pro creatore, lignum vel lapidem pro deo colunt. Plerique vero...

Następną chronologicznie jest Kronika mistrza Wincentego, zwanego później Kadłubkiem (zm. w 1223 roku), opowiadająca dzieje Polski od czasów bajecznych aż do 1206 roku. Autor był człowiekiem bardzo wykształconym i wiedzę swą wraz z tytułem naukowym, którego w Polsce uzyskać nie mógł, zdobył na uniwersytecie w Bolonji, gdzie studjował około r. 1180 — 1183. Wykazuje więc nietylko znajomość Pisma św., prawa rzymskiego i kanonicznego, ale też wielu prozaików i poetów rzymskich, których nieraz cytuje. W przeciwieństwie do panegirycznego celu, jaki przyświecał Gallusowi, Kadłubek pisze swą Kronikę w zamiarach dydaktycznych i moralizatorskich. Dzieło składa się z czterech ksiąg i ma formę rozmowy między arcybiskupem gnieźnieńskim Janem

i biskupem krakowskim Mateuszem. Pisane jest stylem napuszonym, kwiecistym, mającym służyć za wzór pięknej wymowy. Pierwsza księga opowiada o czasach bajecznych Polski. Tu spotykamy po raz pierwszy legendę o Krakusie i Wandzie, o zbrodniach Popiela, jak również wiele innych fantastycznych podań o rzekomych dziejach Polski przed przyjęciem chrześcijaństwa. Materjał do księgi drugiej i częściowo trzeciej czerpał autor głównie z Gallusa, ale dodawał oświetlenie faktów własne. Np. spór Bolesława Śmiałego z biskupem Szczepanowskim wystawił zgodnie z późniejszą legendą, czyniąc króla tyranem i bezpo-



Rys. 11. Początek kroniki mistrza Wincentego (z XIV w. Niniejsza kopja w bibljotece cesar. w Wiedniu).

średnim mordercą biskupa, ukazanego w aureoli świętości i męczeństwa. W ostatniej księdze, pisanej już nie w formie dialogu, lecz opowiadania, kreśli dzieje współczesne, t. j. panowanie Mieszka Starego i Kazimierza Sprawiedliwego. Kadłubek żyje w okresie wzmagającego się wpływu i przewagi władzy kościelnej nad świecką i daje wyraz temu dążeniu w swych poglądach historycznych. Kronika Kadłubka dzięki swej moralizatorskiej tendencji, jak i literackiej formie, dostała się do szkół i była przedmiotem wykładu nawet w Akademji Krakowskiej. Jeszcze w XV wieku profesor teologji i rektor Akademji, Jan Dąbrówka, napisał do Kroniki uczony komentarz. Mimo tak wielkiej popularności u współczesnych, dzieło Kadłubka posiada znacznie mniejszą wartość źródłową, niż Kronika Gallusa. Autor zadawala się często ogólnikowym opisem faktów, dobiera je tak, aby ilustrowały jego tendencje moralizatorskie, nie dba o chronologję, popisuje się zbytecznie erudycją w zakresie dziejów obcych. Podania, zawarte w I księdze, choć spisanie ich jest niewątpliwą zasługą, do dziś dnia stanowią zagadkę, jeśli chodzi o ich pochodzenie (tradycja czy fantazja kronikarza?). Najcenniejsza z całego dzieła jest księga IV, jako opis wypadków, których autor był świadkiem. Zastrzeżenia powyższe wobec historycznej wartości Kroniki Kadłubka nie osłabiają

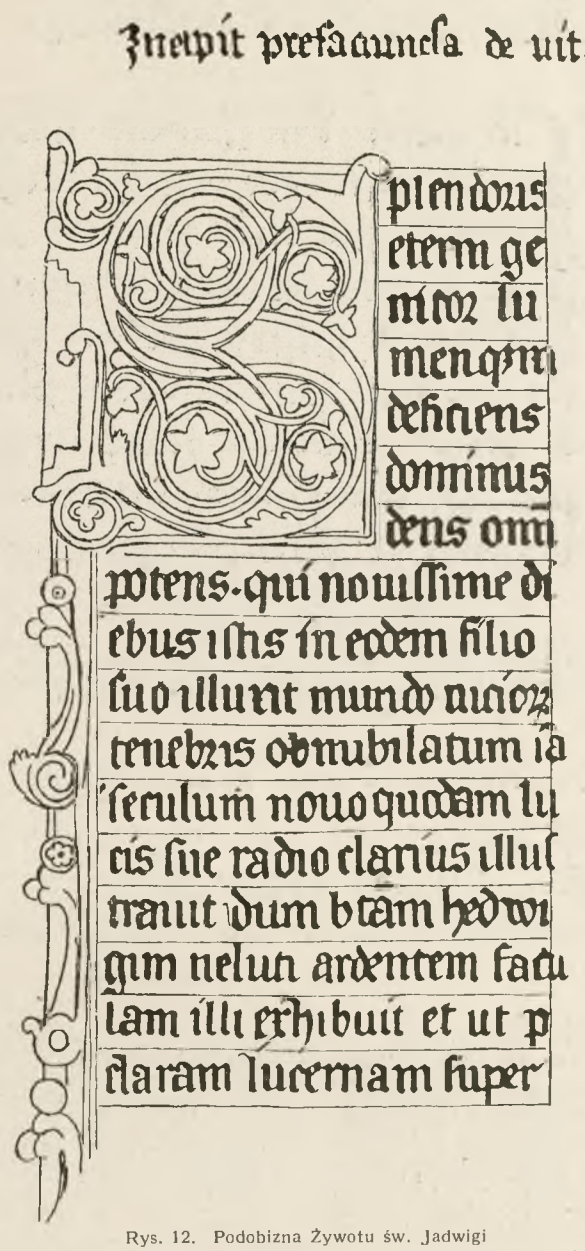
ska z XIV wieku. Jest to kompilacja z innych kronik i roczników m. in. z rocznika poznańskiego, prowadzonego w XIII w. przez Godysława Baszka, kustosza katedry poznańskiej, skutkiem czego uważano go przez czas pewien za autora całej Kroniki. Dla historyków literatury dzieło to ma specjalną wartość ze względu na znajdującą się w niem polską wersję średniowiecznej powieści o Walterze z Akwitanji, zwanym po polsku „Walcerzem Udałym". Ten ustęp Kroniki Wielkopolskiej stał się podnietą do znanego dzieła S. Żeromskiego „Powieść o Udałym Walgierzu".

Pomijając kilka innych kronik podrzędnej wartości (Dzierzwy, Marcina Polaka), zwrócić należy uwagę jeszcze na dzieło Janka z Czarnkowa, archidjakona gnieźnieńskiego i podkanclerzego za panowania króla Kazimierza Wielkiego (zm. koło 1387 r.). Janko był wybitnym mężem stanu, cieszącym się zaufaniem króla Kazimierza i pełniącym za jego czasów wiele ważnych funkcyj. M. in. posłował do papieża i przyczynił się do założenia Akademji Krakowskiej. Po śmierci Kazimierza doznał licznych prześladowań ze strony politycznych przeciwników i stracił piastowane godności państwowe. Pod koniec życia, wróciwszy z wygnania do Polski, zamieszkał w Gnieźnie i wówczas to, pełniąc już tylko obowiązki stanu duchownego,

w wolnych chwilach napisał swą Kronikę, która ma właściwie charakter pamiętników męża stanu. Opisuje w niej panowanie Kazimierza Wielkiego i Ludwika Węgierskiego i urywa na 1384 r.; panowania Jadwigi opisać zapewne nie zdążył. Kronika ta ma wartość informacyjną bardzo dużą, a jako obraz epoki jest tem żywsza i cenniejsza, że autor, będąc sam uczestnikiem wielu zdarzeń, wnika w drobne szczegóły i odkrywa nam tajne sprężyny działań ludzkich, nie poprzestając na luźnem uszeregowaniu faktów. Stąd wielkie znaczenie jego dzieła, jako źródła do dziejów XIV wieku.

Bibljografja:

Zeissberg: Dziejopisarstwo polskie wieków średnich, Warszawa, 1877, 2 tomy; G. Korbut: Literatura polska, Tom I, wyd. drugie, Warszawa, 1930; R. Pilat: Historja literatury polskiej, Tom I, opr. St. Kossowski, Kraków, 1926; O Gallusie: St. Kętrzyński: Gall-Anonim i jego kronika. Rozpr. Ak. Um. Wydz. hist.-fil. 1899. S. II. T. 12; T. Wojciechowski: Szkice historyczne jedynastego wieku, wyd. II, Warszawa, 1925; Wojciech Kętrzyński: Niektóre uwagi o autorze i tekście najdawniejszej kroniki polskiej, Rozpr. Ak. Um. wydz. hist.-fil, tom 53, Kraków, 1920; Anonim t. zw. Gall: Kronika polska. przełożył i oprac. Roman Grodecki, Kraków, 1923, Bibl. Narodowa S.I., Nr.59. O Kadłubku: A. Bielowski: Mistrz Wincenty i jego Kronika polska, Lwów, 1863 (Bibl. Ossol, tom II); R. Grodecki: Mistrz Wincenty, biskup krakowski, Rocz. krak. 1923, T. XIX.; St. Kętrzyński: Ze studjów nad Gerwazym z Tilbury (Mistrz Wincenty i Gerwazy), Rozpr. Ak. Um. Wydz. hist.-fil. 1903, S. II, T. 21. — O Kronice Wielkopolskiej: St. Zakrzewski: Źródła podań tynieckowiślickich, Kwart. hist. 1914, XXVIII — O Janku z Czarnkowa: L. Kubala: Jan Czarnkowski i jego kroniką, Bibl. Warsz. 1871; Jan Dąbrowski: Elżbieta Łokietkówna (Rozdz. IX) — Rozpr. Ak. Um. Wydz. hist.-fil. 1914, S. II, T. 32; T. Wojciechowski: Szkice historyczne (j. w.).



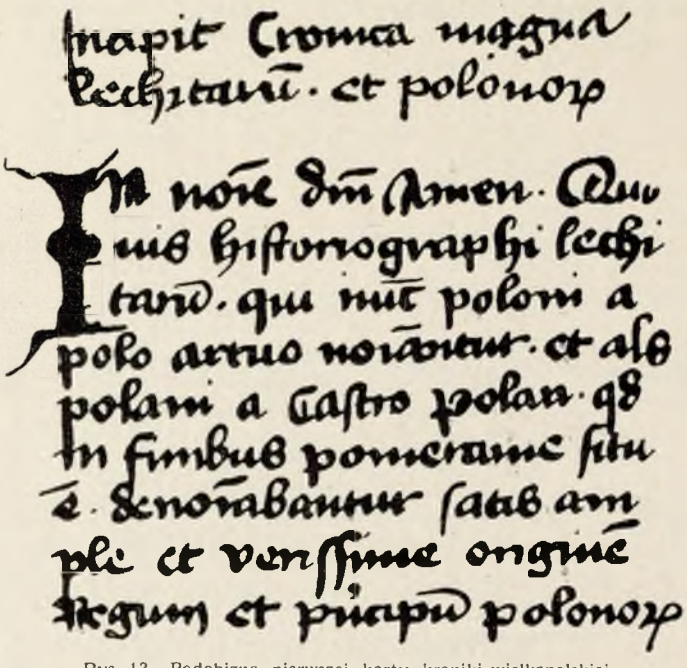
Rys. 12. Podobizna Żywotu św. Jadwigi (w/g. rękop. katedry włocławskiej z pierwszej połowy XIV w.).

Wciągającym szersze masy w akt zbiorowej modlitwy. Te okoliczności umożliwiły powstanie najstarszej polskiej pieśni religijnej, poczynającej się od słów: *Bogurodzica dziewica, Bogiem sławiena Maryja.* Dokładniejszy czas i miejsce napisania tego utworu, jak również osoba autora, są dotąd zagadką, intrygującą najwybitniejszych historyków naszych, o czem świadczy obfitość studjów na temat *Bogurodzicy.* Przedmiotem dyskusji zresztą jest dotąd nawet samo ustalenie tekstu i jego interpretacja. Spróbujmy zatem poprzestać tutaj na względnie uzgodnionych poglądach zasadniczych o tym niezwykle ciekawym zabytku. *Bogurodzica*, choć przechowała się w odpisach względnie późnych, bo pochodzących z początku XV wieku, jest utworem znacznie starszym, sięgającym połowy, a najpóźniej końca XIII wieku, jak o tem świadczą archaiczne formy językowe, niezrozumiałe już dla przepisywaczy XV wieku. Tekst właściwy pieśni składał się z dwóch kunsztownych strof: w pierwszej poeta zwraca się do Matki Boskiej z prośbą o pozyskanie i spuszczenie na ludzi łaski Syna Bożego, w drugiej ucieka się do analogicznego pośrednictwa św. Jana Chrzciciela dla uproszenia Chrystusa o różne dary i dobrodziejstwa. Do tych dwóch zwrotek, stanowiących zamkniętą w sobie całość, dodano później dwie inne pieśni, jedną o zmartwychwstaniu Pańskiem, drugą o męce Pańskiej (pasyjną), traktując to jako jeden utwór, mimo rozbieżności tematów i odmiennej rytmiki strof następnych. Obydwie pieśni dodane: pierwsza — *Nas dla wstał z martwych syn boży,* i druga — *Ciebie dla człowiecze dał Bóg przeklóć sobie,* są późniejsze, niż *Bogurodzica*, i powstały zapewne w XIV wieku, sądząc z ich form językowych. Nie odnaleziono dotąd żadnego wzoru łacińskiego w hymnologji średniowiecznej, który możnaby uważać za oryginał *Bogurodzicy,* przypuszczać więc należy, że pieśń ta jest płodem samorodnego natchnienia artysty. Twórca jej znać jednak musiał dobrze utwory łacińskie

B. POEZJA I PROZA RELIGIJNA.

Wzgarda ku językowi narodowemu, jako mowie ludu, względnie mowie codziennej, niewyszukanej i niewykształconej, ustąpić musiała potrzebom życia. Wiek XIII, okres wzmożenia się u nas przeżyć religijnych w duszach nietylko jednostek, ale całych mas, był świadkiem narodzin pierwszych utworów w języku polskim, pieśni i kazań, przeznaczonych dla ludzi, którym obca była mowa łacińska. Język rodzimy miał być czynnikiem, zbliżającym do Boga,

tego typu i ukształtował polską pieśń nader kunsztownie pod względem układu rymów i budowy zwrotki. *Bogurodzica* jest nietylko najdawniejszym utworem liryki polskiej, ale i pierwszą pieśnią w języku narodowym, która osiągnęła niezmierną popularność w średniowieczu, zarówno jako hymn religijny, jak i bojowy. Kulminacyjny punkt jej rozpowszechnienia i wziętości przypada na przełom XIV i XV wieku i wyraża się m. in. w fakcie śpiewania jej przez wojsko polskie przed bitwą pod Grunwaldem. Pod koniec XV wieku popularność ta zmalała: *Bogurodzicę* śpiewano już tylko po kościołach; próby wskrzeszenia zwyczaju dawnego, by śpiewać ją na polu walki, pojawiały się jeszcze w XVI i XVII wieku, ale nie odniosły skutku. Mimo wygaśnięcia tej popularności, czcimy dziś *Bogurodzicę* nietylko ze względu na jej starożytność, ale i dla jej niewątpliwego artyzmu słowa i wiersza.

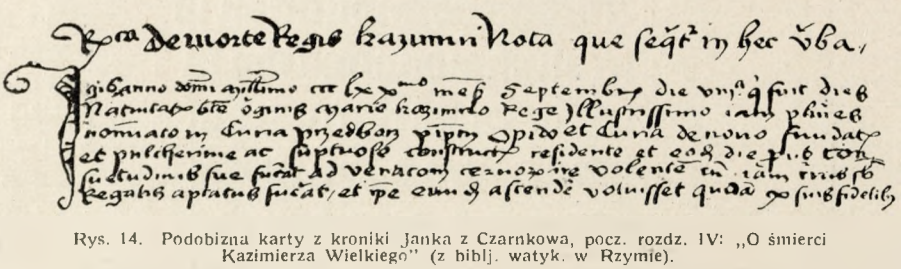


Rys. 13. Podobizna pierwszej karty kroniki wielkopolskiej (z biblj. w Petersburgu).

TRANSKRYPCJA: Incipit Cronica magna lechitarum et polonorum. In nomine domini Amen. Quamvis historiographi lechitarum, qui nunc poloni a polo arctico nominantur, e alias polani a castro polan, quod in finibus pomeraniae situm est denominabantur satis simple et verissime originem regum et principum polonorum...

Z innych pieśni, których powstanie odnieść należy jeszcze do XIV w., najbardziej znanemi były niektóre *pieśni wielkanocne*, jak np. *Chrystus z martwych wstał je*, oraz *Godzinki o męce Pańskiej*, rozpoczynające się od słów: *Jezus Chrystus, Bóg człowiek, mądrość oca swego*. Utwór ten składa się z dziewięciu czterowierszowych zwrotek, rymowanych według schematu: *aabb*, i pisany jest trzynastozgłoskowcem. Treścią jego jest rozpamiętywanie męki Chrystusa od pojmania w ogrójcu aż do zmartwychwstania; ostatnie dwie strofy są prośbą o zbawienie i łaskę w godzinie śmierci. Wiersz ten jest pierwszym przekładem średniowiecznych łacińskich *Horae canonicae Salvatoris*, tłumaczonych niejednokrotnie i później.

Proza polska XIII i XIV wieku przedstawia się także dość skromnie pod względem ilościowym, ale stanowi niemniej ciekawy materjał do historji języka. Najstarszym zabytkiem o charakterze literackim są *Kazania świętokrzyskie*, pochodzące zapewne z drugiej połowy XIII wieku jakby o tem świadczył ich język. Szczątek ich rękopisu dochował się dzięki przypadkowi: pocięty na paski, wchodził w skład oprawy pewnego dzieła, należącego niegdyś do bibljoteki klasztoru na Łysej Górze (stąd nazwa Kazań *świętokrzyskich*). Szczątek ten świadczy, że rękopis pierwotny obejmował znacznie więcej tych kazań, a do nas doszło ich tylko sześć, z tych zaś niektóre we fragmentach. I te Kazania, podobnie jak *Bogurodzica*, czynią wrażenie utworu oryginalnego. Autor ich był człowiekiem wykształconym (rękopis zawiera obok polskich i kazania łacińskie), okazuje znajomość literatury Zachodu, m. i *Złotej Legendy* Jakóba de Voragine, przeplata tekst polski łacińskiemi cytatami z Pisma św. i Ojców Kościoła, przemawia tonem namaszczonym i poważnym, unikając gadulstwa i wulgarności. Niezwykła wartość tych *Kazań* polega jednak przedewszystkiem na tem, że są najstarszym zabytkiem prozy polskiej i zawierają wiele form językowych, niespotykanych więcej, względnie w takiej ilości, w zabytkach późniejszych.



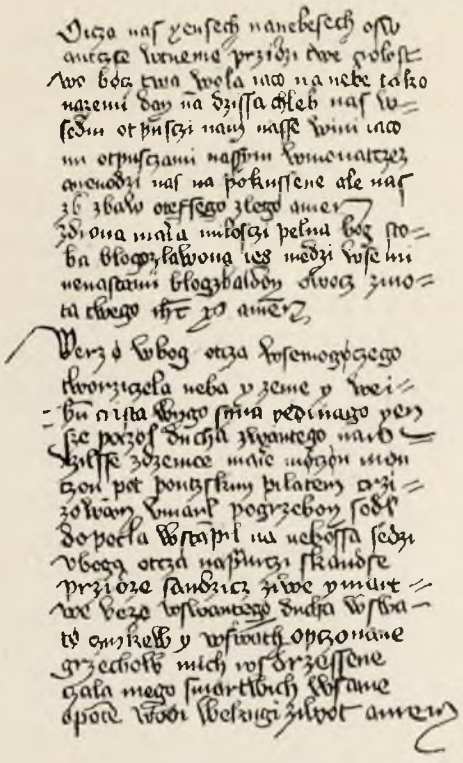
Rys. 14. Podobizna karty z kroniki Janka z Czarnkowa, pocz. rozdz. IV: „O śmierci Kazimierza Wielkiego" (z biblj. watyk. w Rzymie).

TRANSKRYPCJA:
De morte Regis Kazimiri nota que sequitur in hec verba. Igitur anno domini millesimo CCCLXX-mo mensis Septembris die VIII-a, quae fuit dies Nativitatis sancte Virginis Marie, Kazimiro Rege Illustrissimo iam pluries nominato in curia Przedborz per ipsum opido et curia de novo fundatis et pulcherime ac sumptuose constructis residente et eadem die, prout consuetudinis sue fuerat ad venacionem cervorum ire volentem cum iam currus suus regalis aptatus fuerat et ipse eundem ascendere voluisset, quidam ex suis fidelibus (sibi suaserumt, ut illo die ad venacionem ire postponeret)...

PO POLSKU:
Następuje ustęp o śmierci króla Kazimierza. Roku pańskiego 1370-go, miesiąca września dnia ósmego, który był dniem Narodzenia Najświętszej Panny Maryi, gdy tak często wzmiankowany najjaśniejszy król Kazimierz bawił na dworze Przedborz — przezeń na nowo z miastem założonym i przepięknie a zbytkownie urządzonym — chciał, jak to było w jego zwyczaju, iść na łowy jelenie. Gdy już wóz jego królewski był przygotowany i król chciał nań wsiadać, niektórzy z wiernych (radzili mu, aby w ten dzień jechania na łowy poniechał)...

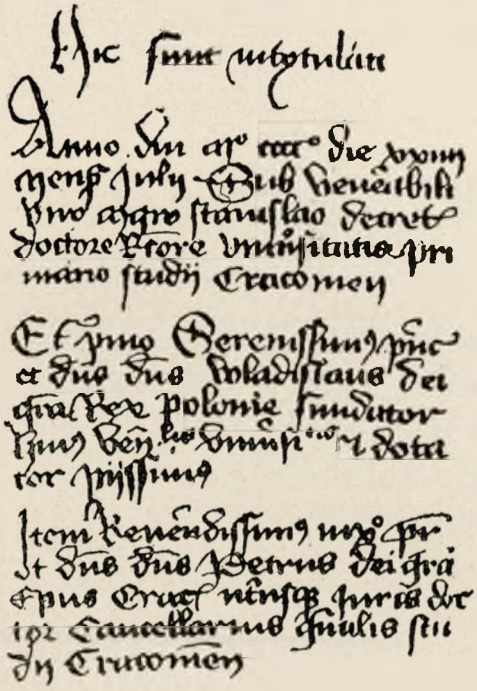
Młodszemi niemal o cały wiek są *Kazania gnieźnieńskie*, nazwane tak ze względu na to, że rękopis ich przechował się w archiwum kapitulnem w Gnieźnie. Rękopis ten, pochodzący z końca XIV wieku, zawiera 102 kazania łacińskie i 10 polskich. Te ostatnie są bardzo ciekawym dokumentem językowym i obyczajowym. Kaznodzieja posiadał wykształcenie mierne; przemawiał do prostaczków, od których sam niewiele się różnił. Stąd też wiele w tych kazaniach gadulstwa, alegorycznych opowiadań i anegdot, wreszcie porównań, rozwijanych w ciągu całego kazania, dla lepszego zilustrowania myśli zasadniczej. Przeprowa-

dzając np. paralelę między św. Bartłomiejem i wężem, dowodzi kaznodzieja, że podobnie jak wąż zrzuca skórę, by się odmłodzić, tak i my winniśmy zrzucić z siebie skórę naszych grzechów, naśladując w tem św. Bartłomieja, który dla miłości Chrystusa pozwolił się całkowicie ze skóry obłupić. Oczywiście w takich gadkach co chwila autor odsłania nam jakiś rys umysłowości i obyczajowości ówczesnej, co powoduje, że lektura *Kazań gnieźnieńskich*, nietylko językoznawcę zainteresować może.



Rys. 15. „Ojcze Nasz", najstarszy tekst z r. 1375 (rękop. Biblj. Jagiell).

Z tych najstarszych zabytków polskiej prozy szczególną wartość z językowego punktu widzenia posiada jeszcze t. zw. *Psalterz florjański*, najstarszy dochowany przekład polski *Psalmów* Dawida. Nazwa utarła się ze względu na miejsce przechowania rękopisu: jest niem opactwo St. Florian pod Linzem w Austrji. Rękopis zawiera tekst *Psalmów* w trzech językach: łacińskim, polskim i niemieckim, a pochodzi z XIV wieku. Miejscem powstania tego dzieła był zapewne Kraków, ale kto tego przekładu dokonał i dla kogo cała praca była przeznaczona, tego przy dzisiejszym stanie badań rozwiązać się nie da. Przypuszczenia, że *Psalterz* ten przełożono dla jednej z córek króla Ludwika, może Marji, a może Jadwigi, późniejszej królowej polskiej, wystarczająco uzasadnione nie zostało. Analiza tekstu przekonała natomiast o innym ważnym fakcie: oto przekład polski *Psalterza* jest kopją jakiegoś dawniejszego tłumaczenia *Psalmów* na język polski, sięgającego swym początkiem może nawet XIII wieku. Kopiści (a było ich trzech) zmodernizowali nieco język pierwotnego przekładu w zakresie form gramatycznych i ortografji, niemniej jednak *Psalterz florjański* okazuje wyraźne ślady pochodzenia znacznie starszego, niż czas powstania rękopisu. Na tem polega jego wyjątkowe znaczenie dla studjów nad dziejami języka polskiego, tembardziej, że ze wszystkich zabytków prozy polskiej przed XV wiekiem jest on najobszerniejszym a więc i najbogatszym pod względem materjału językowego.



Hic sunt intytulati.
(Tu są wpisani).

Anno domini M° CCCC° die XXIIII Mensis Julij. Sub Venerabili viro Magistro stanislao decretorum doctore, Rectore vniuersitatis primario studij Cracouiensis.
(Roku Pańskiego 1400, d. 24 miesiąca lipca za Czcigodnego męża mistrza Stanisława, doktora dekretów, naczelnego rektora uniwersytetu krakowskiego).

Et primo Serenissimus princeps et dominus dominus Wladislaus dei gracia rex Polonie, fundator huius venerabilis vniuersitatis et dotator piissimus.
(A najprzód Najjaśniejszy książę i pan, pan Władysław, z Bożej łaski król polski, założyciel tego czcigodnego uniwersytetu i najtroskliwszy dawca jego uposażeń).

Item Reuerendissimus in christo pater et dominus dominus Petrus dei gracia Episcopus Cracouiensis utriusque Juris doctor, Cancellarius generalis studij Cracoviensis.
(Oraz Najprzewielebniejszy w Chrystusie ojciec i pan, pan Piotr, z Bożej łaski biskup krakowski, doktór praw obojga, kanclerz szkoły głównej krakowskiej).

Rys. 16. Początek pierwszej matrykuły Ak. Krakowskiej (z tłumaczeniem)

Bibljografja.

I. Łoś: Początki piśmiennictwa polskiego, wyd. II, Lwów—Kraków, 1922; A. Brückner: Literatura religijna w Polsce średniowiecznej, Warszawa, 1902—1904; Pilat-Kossowski: Hist. Lit. Pol. (j. w.); A. Brückner: Bogurodzica, Biblj. Warsz. 1901; ks. J. Fijałek: Bogurodzica, Pam. Lit. 1903; Średniowieczna pieśń religijna polska — opr. A. Brückner — Bibl. Narod. Ser. I, Nr. 65; Średniowieczna proza polska — opr. A. Brückner — Bibl. Nar., S. I., Nr. 68.; Najdawniejsze zabytki języka polskiego — opr. W. Taszycki — Bibl. Nar., Ser. I, Nr. 104.

2. WIEK XV.

Literatura nasza w XV wieku jest nierównie bogatsza i stoi na znacznie wyższym poziomie, niż w stuleciach poprzedzających. Wpłynęły na to liczne czynniki polityczne i kulturalne. Dzięki złączeniu z Litwą i zwycięstwu nad Zakonem Krzyżackim Polska wstępuje w okres swej mocarstwowej potęgi i politycznego rozwoju. Ten wzrost znaczenia w Europie idzie w parze z różniczkowaniem się wewnętrznem poszczególnych warstw narodu. Zarysowują się pierwsze konflikty między interesami stanów, na widownię występuje szlachta z dążeniem do emancypacji, a nawet prymatu w ukształtowaniu władz państwowych. Polska rozwija się ekonomicznie i zadzierzga coraz bliższe węzły z życiem Zachodu. Równolegle do tego następuje rozbudzenie życia umysłowego, czego dowodem szybki wzrost odnowionej przez Jadwigę i Jagiełłę Akademji Krakowskiej. Wszechnica ta, założona jeszcze w 1364 roku przez Kazimierza Wielkiego, szybko podupadła

i naprawdę istnieć przestała. W 1400 r. zostaje na nowo erygowana i zorganizowana przy pomocy sił naukowych, częściowo polskich, częściowo wezwanych z zagranicy. Podobnie jak uniwersytety na Zachodzie, Akademja posiadała cztery wydziały: sztuk wyzwolonych, medycyny, prawa i teologji. Pierwszy wydział miał charakter studjum przygotowawczego, przez które musiał przejść każdy, kto zamierzał poświęcić się zdobywaniu wiedzy na dalszych fakultetach. Wydziały te nie miały charakteru równorzędnego, jak w dzisiejszych uniwersytetach, lecz tworzyły hierarchiczną drabinę, której najwyższym szczeblem była teologja. Najcych cały świat ówczesny, jak reforma kościoła, lub stosunek soboru do władzy papieskiej. Takimi byli Paweł Włodkowic, Jakób z Paradyża, Jan Elgot i Tomasz ze Strzempina. Najznakomitszym z nich jest bezwątpienia Jakób z Paradyża (1380—1464), autor wielu kazań, traktatów moralnych i — co najważniejsze — współtwórca memorjału Akademji Krakowskiej do soboru bazylejskiego z wyraźnem oświadczeniem się za ideą wyższości soboru nad papieżem. Wreszcie chlubą Akademji w XV wieku są astronomowie i matematycy, jak Wojciech z Brudzewa, czy Marcin z Żórawicy, których zasługą było postawienie

Rys. 17. Drzeworyt ze Sztuki umierania (z inkunabułu Biblj. Jagiellońskiej z r. ok. 1480).

Rys. 18. Drzeworyt ze Sztuki umierania
Anioł wzmacnia wiarę umierającego. Stoi Trójca Św. Matka Boska i Święci. Na dole zwalczeni szatani).

liczniej uczęszczanym i dającym najogólniejsze podstawy wykształcenia był wydział sztuk wyzwolonych, na którym wykładano m. i. matematykę, astronomję, autorów starożytnych, a wreszcie filozofję średniowieczną, czyli t. zw. scholastykę. W okresie najintensywniejszego tworzenia na Zachodzie scholastycznych systemów i metod myślenia Polska znajdowała się jeszcze na zbyt niskim poziomie umysłowym, aby brać udział w tej pracy. Po założeniu Akademji Krakowskiej scholastyka zawitała do nas, gdy na Zachodzie przestawała już zajmować umysły. To też nie wydaliśmy już na tem polu żadnych oryginalnych twórców. Najznakomitsi scholastycy polscy XV wieku są epigonami popularnych jeszcze kierunków filozoficznych w Europie, jak Michał z Bystrzykowa, czy Jan ze Stobnicy, wyznawcy systemu Dunsa Skota, albo eklektykami, jak najsławniejszy nasz scholastyk — Jan z Głogowa. O wiele ciekawsze umysły wydała Akademja Krakowska w zakresie wiedzy prawniczej i teologicznej. Profesorowie Akademji posłują z ramienia Polski na sobory konstancjeński i bazylejski, zabierając głos w sprawach, obchodzą-

naszego uniwersytetu na najwyższym poziomie w zakresie wykładanych przez nich nauk. Dzięki temu studjujący pod koniec XV stulecia w Krakowie Mikołaj Kopernik zdobędzie w ojczystym uniwersytecie podstawy wiedzy, które mu umożliwią jego późniejsze wiekopomne odkrycie.

Niezależnie od ruchu umysłowego, wzbudzonego przez świetnie rozwijający się uniwersytet, działał na wzmożenie się kultury duchowej ferment nowego prądu naukowo-literackiego, zwanego humanizmem. Inicjatywa nawrotu do tradycji literackiej starożytnej literatury rzymskiej wyszła z Włoch w XIV wieku i łączy się z działalnością Franciszka Petrarki (1304 — 1374). W chwili, gdy u nas budziło się zaledwie życie umysłowe pod wpływem Akademji, na Zachodzie ludzie żyli w gorączkowem poszukiwaniu rękopisów dzieł starożytności, drzemiących w zapomnieniu po starych bibljotekach klasztornych. Zgromadzenia takie, jak sobór konstancjeński, były zarazem kongresem uczonych, dawały okazję do wymiany myśli, zachętę do dalszych poszukiwań, budziły współzawodnictwo w dążeniu do odkrywania i badania źródeł starożytnej mądrości.

2650/II

W ciągu XV wieku pojawiają się we Włoszech wybitne indywidualności uczonych i literatów, wykształconych na kulturze starożytnej i odkrywających coraz to nowe bezcenne dzieła artyzmu i myśli klasycznej, jak Poggio, Filelfo, Valla, Marsilio, Ficino, Pico de Mirandola, aby tylko naczelne osobistości wymienić. Echa tego prądu duchowego dochodzą niebawem i do Polski. Kult pięknego słowa w mowie i piśmie był jedną z doniosłych nowości, które przyniósł humanizm, i rzecz ta musiała się wyrazić w uszlachetnieniu przedewszystkiem form literackich, związanych ściśle z obcowaniem ludzi między sobą, a więc w wymowie i epistolografji (pisaniu listów). W połowie XV wieku obserwujemy postęp w tym zakresie w korespondencji Zbigniewa Oleśnickiego, zarówno z Polakami, jak i cudzoziemcami (np. z kardynałem Eneaszem Sylwjuszem Piccolominim, późniejszym papieżem Piusem II). Pierwszym przedstawicielem humanistycznej wymowy był Jan z Ludziska, profesor retoryki w uniw. krak., który m. i. przemawiał w imieniu Akademji w 1447 roku do króla Kazimierza Jagiellończyka, goszczącego w murach wszechnicy. Jakkolwiek już w pierwszej połowie stulecia stwierdzić można nawet próby poetyckie w duchu humanistycznym, to jednak silniejsze oddziaływanie tego prądu objawia się dopiero w drugiej połowie XV wieku. Na ten czas przypada działalność arcybiskupa lwowskiego, Grzegorza z Sanoka (zm. 1477 r.), który był jednym z pionierów humanizmu, nietylko jako nowego kierunku literackiego, ale i jako nowego ustosunkowania się do życia. Takim przynajmniej przedstawił go w entuzjastycznie potraktowanym życiorysie (*De vita et moribus Gregorii Sanocensis*) jego biograf Filip Buonacorsi (Kallimach), humanista włoski, który, przybywszy do Polski w 1470 roku, na dworze Grzegorza z Sanoka pierwszą gościnę i oparcie znalazł. Jeśli sporną jest dotąd rzeczą, ile w tej biografji Grzegorza zawarte jest prawdy, a ile grzecznościowej chwalby, to z drugiej strony nie ulega wątpliwości, że Kallimach skreślił w portrecie duchowym swego mecenasa ideał humanisty i na tem polegało największe znaczenie historji czy legendy Grzegorza z Sanoka dla współczesnych. Niewątpliwe natomiast zasługi dla szerzenia humanizmu w Polsce położył sam Kallimach (1437/8—1496), który wypłacił się za doznaną gościnność gorliwą służbą na dworze Kazimierza Jagiellończyka i zaszczepianiem nowego kierunku umysłowego, stworzonego przez jego ojczyznę. Sam, jako twórca łacińskich wierszy i dzieł historycznych, stwarzał dokoła siebie atmosferę naukowo-literacką, której wpływowi ulegali młodzi zwolennicy humanizmu, rekrutujący się ze sfer akademickich. W roku 1489 na grunt przygotowany w ten sposób przez Kalli-

Rys. 19. Grzegorz z Sanoka, arcyb. lwowski 1451—1477, propagator humanizmu.

Rys. 20. Autograf Grzegorza z Sanoka (Biblj. Jagiell.).

macha, padło nowe ziarno propagandy humanistycznej, rzucone przez wędrownego poetę niemieckiego i scholara, Konrada Celtisa. Zabawił on w Polsce krótko, bo tylko dwa lata, ale zdołał zgromadzić koło siebie i zorganizować rodzaj towarzystwa naukowego i literackiego pod nazwą *Sodalitas litteraria Vistulana*. Ruch umysłowy, jaki wywołał, trwał i po jego wyjeździe. Pod koniec stulecia widać ożywioną działalność literacką grupki humanistów krakowskich, częściowo Polaków, częściowo Niemców: pojawiają się liczne podręczniki epistolografji (*Modus epistolandi*), a więc najpopularniejszej wówczas formy literackiej, a nie brak też i prób poetyckich, zapowiadających późniejszy rozkwit poezji humanistycznej w Polsce XVI wieku.

Rys. 21. Popiersie Kallimacha z grobowca u Dominikanów w Krakowie.

Na tle scharakteryzowanego tu ruchu umysłowego, wzbudzonego przez Akademję i pionierów humanizmu, rozumiemy pojawienie się dwóch wybitnych pisarzy, tworzących po łacinie, ale traktujących o sprawach polskiej historji i bieżącej polityki. Są to: Jan Długosz i Jan Ostroróg.

Rys. 22. Jan Długosz (z obrazu w galerji Stan. Augusta).

Historyk Jan Długosz (1415—1480) jest najznakomitszym dziejopisarzem polskim wieków średnich. Wykształcenie zdobył w kraju, ale, dzięki wczesnemu wciągnięciu go przez biskupa Zbigniewa Oleśnickiego do służby państwowej i dyplomatycznej, nawiązał kontakt z życiem umysłowem Zachodu, rozszerzając zakres swej wiedzy i przejmując zainteresowania humanistyczne. Na tle zatargów Kazimierza Jagiellończyka z władzą duchowną zajmował wobec króla nieraz stanowisko opozycyjne; nic zachwiało to jednak wysokiego mniemania, jakie król miał o Długoszu, co wyraziło się w powierzeniu mu wychowania synów królewskich. Ogarniając całokształt współczesnych mu spraw i zagadnień państwowych, a zarazem posiadając nieprzeciętne na swoją epokę wykształcenie, Długosz miał wybitne kwalifikacje na to, aby opracować dotychczasową historję Polski na poziomie nieskończenie wyższym od swoich poprzedników. Jest on przedewszystkiem autorem nie jednego, lecz szeregu dzieł historycznych (Żywoty niektórych świętych polskich, katalogi biskupów polskich, zbiory materjałów dziejowych np. do historji stosunków między Polską i Zakonem Krzyżackim i inne), z których najważniejszem jest: *Annales seu cronice inclyti regni Poloniae*, znane pod utartym późniejszym tytułem *Historia Polonica*, a więc *Historja Polska*. Pisana w latach 1455—1480, obejmuje całość dziejów naszych, podzielonych na ksiąg dwanaście. Opowiadanie historyczne poprzedził Długosz opisem geograficznym Polski (*Chorographia*), co czyni go ojcem polskiego krajoznawstwa. Pierwsze dziesięć ksiąg zawierają historję polską od czasów pogańskich aż po 1409 r.; księga XI opowiada wypadki lat 1410—1434, a księga XII doprowadzona jest aż do 1480 roku, a więc roku śmierci autora. Nie znaczy to jednak, że dzieło zostało niespodziewanie przerwane przez śmierć historyka; Długosz zakończył je w ostatnich miesiącach czy tygodniach swego życia, umieszczając przytem epilog, stwierdzający radość autora, iż udało mu się tak wielkiej pracy szczęśliwie dokonać. Podział na księgi został przeprowadzony nieco dowolnie, jeśli chodzi o rozkład materjału: ostatnie dwie księgi, opisujące wypadki epoki czasowo bliższej, względnie współczesnej Długoszowi, są niemal tak obszerne, jak pozostałych dziesięć, razem wziętych. Nad kronikarzami dawniejszymi góruje Długosz przedewszystkiem niezmier-

nem bogactwem materjału historycznego, zebranego dzięki sumiennemu przestudjowaniu i uwzględnieniu wszelkich możliwych źródeł polskich i bardzo wielu obcych. Wyzyskał istniejące roczniki, żywoty świętych, katalogi biskupów, wszystkie kroniki polskie i wiele obcych, jak krzyżackie, czeskie, węgierskie, ruskie i rusko-litewskie, następnie liczne dokumenty urzędowe, które przytacza nieraz w całości lub streszcza, wreszcie tradycję ustną i własną obserwację faktów, jeśli chodzi o zobrazowanie dziejów mu współczesnych. Zużytkowanie źródeł obcych miało na celu nietylko wzbogacenie informacyj o sprawach polskich, ale i odtworzenie naszej historji na tle dziejów tych narodów, z któremi wchodziliśmy w nieustanny kontakt. Jeśli odmalowanie tego międzynarodowego tła nie zawsze mu się powiodło, to jednak sam wysiłek w tym kierunku był już czemś wielce wartościowem i niezwykłem. W układzie swego dzieła Długosz poszedł jeszcze drogą tradycyjną: w kronikarski sposób opowiada zdarzenia rok za rokiem, co się zemściło na nim o tyle, że, znalazłszy czasem w dwóch różnych źródłach informacje o tem samem zdarzeniu, ale z odmienną datą, potrafi dwa razy ten sam fakt opowiedzieć. Dążąc do szerokiego zobrazowania wypadków, a nie zawsze posiadając szczegółowy materjał informacyjny, Długosz pozwala sobie na domysły i amplifikacje, co jest zresztą częstem zjawiskiem u kronikarzy średniowiecznych. Ulegając w ten sposób błędom swej epoki, Długosz wyprzedza ją na innych punktach, objawia bowiem wyraźne skłonności do krytycznego i pragmatycznego traktowania materjału historycznego. Nie wszystkim informacjom jednako wierzy, sprzeczności źródeł ze sobą zestawia i prawdę odgadnąć usiłuje, dostrzega łączność między faktami i stara się ustalić ich przyczynowe związki. Jeśli dodamy, że w kompozycji swego dzieła i w sposobie odtwarzania przeszłości Długosz próbował się wzorować na Liwjuszu i jego historycznej metodzie, to trzeba będzie stwierdzić, iż *Historja Polska* wysuwa się pod każdym względem na czoło naszej historjografji średniowiecznej, a nawet w zestawieniu z najlepszemi dziełami tego typu na Zachodzie okazuje się zjawiskiem wyjątkowem. *Historja* Długosza nie jest tylko zbiorem wiadomości o czasach minionych: przynosi także pewien sąd o przeszłości, pewne, jakbyśmy dziś powiedzieli, syntezy historyczne. Autor, choć zetknął się już z humanizmem i jego sekularyzacyjną tendencją, jest całkowicie człowiekiem średniowiecza. Głęboka religijność, przekonanie o słuszności podporządkowania władzy świeckiej pod kierownictwo i moralną supremację duchownej, — są pierwszą, naczelną niejako ideą dzieła Długosza. Drugą — jest patrjotyzm, wyciskający na *Historji Polskiej* piętno tendencyjności. Autor przemilcza fakty dla Polski niekorzystne lub przedstawia je w sposób stronniczy; nie kryje się też z niechęcią do narodów i państw postronnych, jak Czesi, Zakon Krzyżowy, a nawet Ruś i Litwa. Na tem tle zrozumiałą jest i jego niechęć do dynastji Jagiellonów, którzy wydają mu się cudzoziemcami, obcymi Polsce, a życzliwymi tylko dla Litwy.

Rys. 23. J. Matejko. Jan Długosz (podług ryciny w zbiorach kórnickich).

Drugi pisarz łaciński, którego dzieło wybitne zajmuje miejsce w naszym dorobku literackim XV wieku, Jan Ostroróg (1436—1501), jest autorem tylko jednej książki. Potomek magnackiej rodziny wielkopolskiej, zdobył niepoślednie wykształcenie prawnicze w Erfurcie i w Bolonji, gdzie uzyskał tytuł doktora praw, kanonicznego i rzymskiego. Po powrocie do kraju pełnił służbę dyplomatyczną, zajmując jednocześnie stanowisko kasztelana, a pod koniec życia wojewody poznańskiego. Był to umysł przepojony zupełnie nowemi dążeniami, wręcz przeciwnemi tym, które reprezentował Długosz. Na naszym gruncie stał się wyrazicielem idei gruntownej przemiany stosunków kościelnych i państwowych, idei, która w XV wieku przybrała rozmiary głównego dążenia wieku. Swym reformatorskim zapędom Ostroróg dał wyraz w piśmie *Monumentum pro reipublicae ordinatione congestum* (*Memorjał*

o uporządkowaniu Rzeczypospolitej), które przygotował dla senatorów, jako program pracy państwowej. Data powstania tego pisma nie jest dokładnie znana, hipotetycznie oznaczono lata 1474 —1477, jako prawdopodobny okres jego napisania. Memorjał rozpada się na dwie części: pierwsza, bardziej wykończona, porusza sprawy kościelne; druga, szkicowa i nieco chaotyczna, projekty reform państwowych. Ostroróg występuje w części pierwszej z ideą emancypacji państwa z pod wpływów Kościoła. Kierowników Kościoła oskarża o ziemskie cele wyniesienia i potęgi, przeciwstawiające się interesom państwa. Pragnie uzależnić wybór biskupów od króla tylko, znieść wszelkie opłaty i świadczenia Polski na rzecz kurji rzymskiej, opodatkować duchowieństwo, znieść przywileje klasztorów i obowiązek płacenia dziesięciny. Domaganie się podobnych rzeczy było w owym czasie taką śmiałością, że niektórzy z historyków naszych kwestjonowali autorstwo Ostroroga i przypuszczali, iż memorjał ten powstał już w dobie reformacji w XVI wieku. Hipoteza ta nie ma jednak żadnych widoków utrzymania się i jest dziś zupełnie przebrzmiałą rzeczą. — Równie zdecydowane i śmiałe projekty wypowiada Ostroróg w sprawach wewnętrznej reformy państwa. Myślą jego jest stworzenie z państwa rzeczy jednolitej i mocnej. Chce to osiągnąć zapomocą ujednostajnienia prawodawstwa (przez wprowadzenie prawa rzymskiego), nowej organizacji sądownictwa, wzmocnienia władzy wykonawczej, reformy skarbu, a wreszcie przez szereg prac i zarządzeń, mających na celu rozwój ekonomiczny kraju. Dążenia Ostroroga były wyrazem zrodzonego pod wpływem humanizmu nowego ideału państwa. Renesans przygotował grunt do likwidacji feodalizmu i rozwoju absolutyzmu. Tendencja do scalania drobnych organizmów państwowych w większe całości, stopniowe wypieranie średniowiecznych ideałów religijnych przez ideał służby dla dobra powszechnego i państwa, a to pod wpływem rzymskiego patrjotyzmu (Cycero), — to było dążenie wieku, odzwierciadlone w pomysłach Ostroroga. Nie znalazły one jednak całkowitego posłuchu, rozwój Rzeczypospolitej poszedł w zupełnie innym kierunku: nie ku absolutyzmowi, wspartemu o hierarchję administracyjną, jak tego chciał Ostroróg, lecz ku szlacheckiej demokracji, która musiała się skończyć nieuchronnym rozkładem państwa. Wyrosłe na podłożu zachodniej kultury ideje Ostroroga rozbiły się o egoizm stanowy i brak instynktu państwowego w niewyrobionym, młodym narodzie. Choć nie został wcielony w życie, *Memorjał* Ostroroga zajmuje ciekawe miejsce w dziejach naszej kultury, jako dowód że znajdowaliśmy się w XV wieku w okresie niewątpliwego postępu umysłowego.

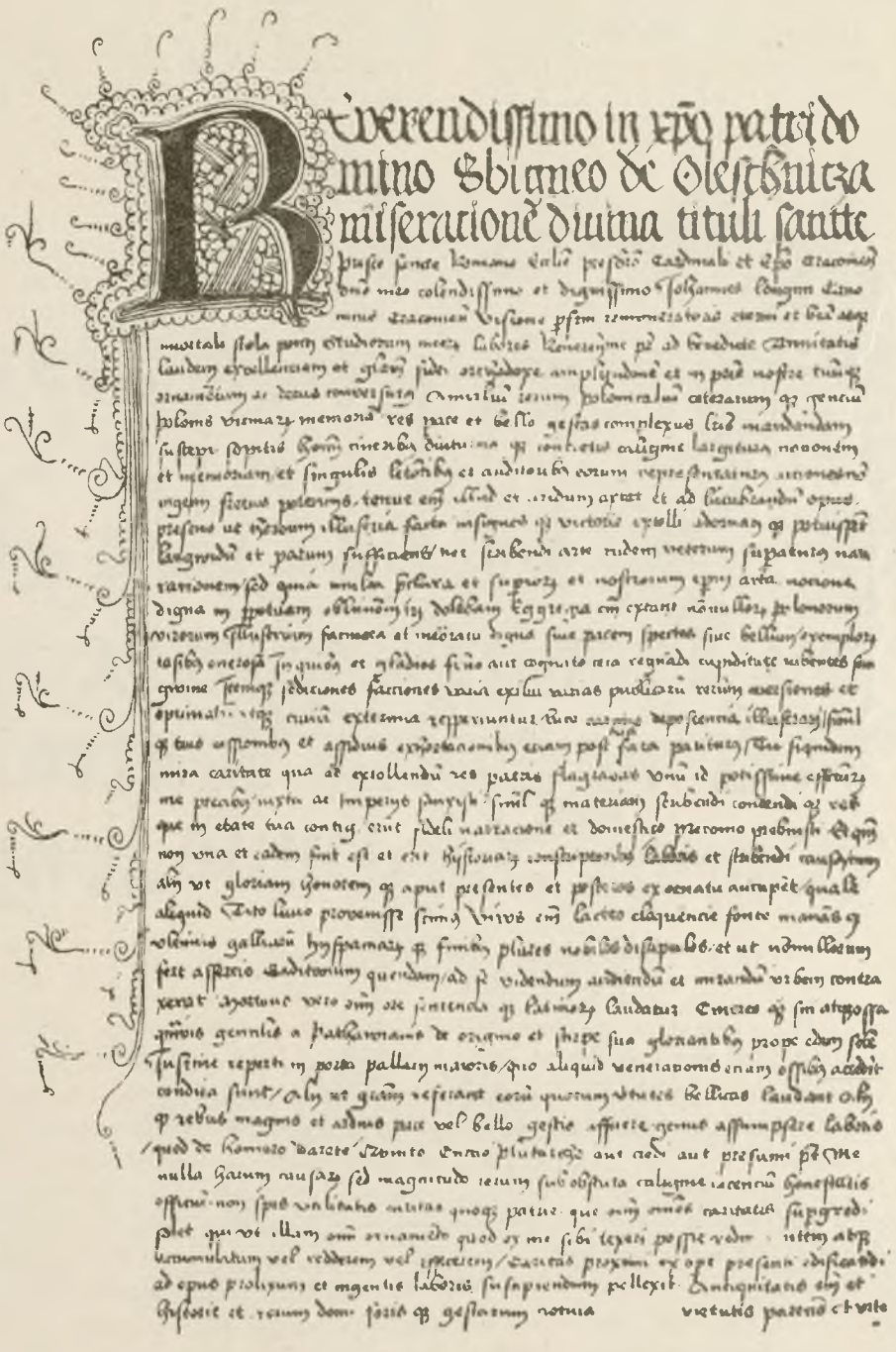
Rys. 24. Jan Długosz
(podług rękopisu kromerowskiego, księgi Długosza).

Rys. 25. Dom w Krakowie przy ulicy Kanonicznej pod Nr. 133, w którym umarł Długosz.

Bibljografja.

K. Morawski: Historja Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 1900, 2 tomy; Ks. J. Fijałek: Mistrz Jakób z Paradyża i uniwersytet krakowski w okresie soboru bazylejskiego, Kraków, 1900, 2 tomy; H. Struve: Historja logiki jako teorji poznania w Polsce, Warszawa, 1911 (o naszej scholastyce w XV w.); T. Sinko: Spór o Grzegorza z Sanoka (Wstęp do Kallimacha: „Życie i obyczaje Grzegorza z Sanoka", Lwów, 1909); Al. Semkowicz: Krytyczny rozbiór dziejów polskich Jana Długosza, Kraków, 1887; Jan Długosz: Bitwa Grunwaldzka (z Historji Polski) — oprac. Jan Dąbrowski, Bibl. Narod., Ser. I, Nr. 31, Kraków; J. S. Ptaszycki: Ze studjów nad „Memorjalem" Ostroroga, Przegląd. Histor. 1908 — 1912; — poza tem cytowane wyżej dzieła: Zeissberga i Pilata tom I (opr. S. Kossowski). Wybór tekstów źródłowych do charakteryzowanego okresu przynosi: Humanizm i reformacja w Polsce — wydali I. Chrzanowski i S. Kot, Lwów, — Warszawa — Kraków, 1927.

Zrozumiałą jest rzeczą, że wślad za rozbudzonym ruchem umysłowym wśród elity społeczeństwa poszedł rozwój literatury w języku narodowym. Wiek XV przynosi nam już dość bogaty plon poezji i prozy polskiej, świadczącej nietylko o wzrastającej potrzebie tej literatury, ale i o szybkim rozwoju języka. Jakkolwiek najobficiej przedstawia się dział poezji ściśle religijnej, jednak obok niej pojawiają się utwory na inne tematy: moralistyczne, obyczajowe, polityczne, miłosne.



Rys. 26. Autograf I strony Kroniki Długosza. (Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie).

Tematy religijne znajdujemy wyrażone w formie pieśni i legendy wierszowanej. Pieśń religijna XV wieku odznacza się już różnorodnością tematów i pewnem bogactwem rytmiki. Spotykamy się z rozmyślaniami o Męce Pańskiej, a specjalnie z rozpamiętywaniem siedmiu słów Chrystusa na krzyżu, dalej z pieśniami o zmartwychwstaniu, o Duchu świętym, z pierwszemi polskiemi kolędami i pieśniami maryjnemi. Oryginalność tych utworów przeważnie mała: są to najczęściej przeróbki z hymnów kościelnych, z antyfon i modlitw, nieraz znacznie rozszerzone w stosunku do oryginału. Choć cała ta twórczość jest całkowicie niemal bezimienna, to jednak zdarza się, że i nazwisko autora jest nam czasem znane. Takim autorem jest np. błogosławiony Władysław z Gielniowa, którego rozmyślanie o Męce Pańskiej, zatytułowane *Żołtarz Jezusów* (Żołtarz znaczy psałterz, z czeskiego žaltář), jest nowem opracowaniem poetyckiem znanych nam już *Godzinek*. Pisany wierszem trzynastozgłoskowym, zawiera 15 zwrotek czterowierszowych i zaczyna się od słów: *Jezusa Judasz przedał za pieniądze nędzne*. Z artystycznego punktu widzenia utwór ten ma charakter prymitywu, ale na tem polega zarazem jego urok. Wyczuwamy żywą wiarę i głębokie wczucie się autora w czysto ludzką sytuację niewinnego człowieka, przykuwanego do krzyża, a niektóre wyrażenia, jak np. *Matuchna piastowała ciało swego syna* ujmują dziwnem ciepłem i prostą serdecznością. Jak można wnosić z niektórych wyrażeń, tenże Władysław z Gielniowa jest autorem przeróbki łacińskiej antyfony *Salve regina*. Pieśń ta rozpoczyna się od strofy:

Zdrowaś królew- [na wyborna,
Matka nasza mi- [łosierna,
Zbawienieś ludz- [kie zrządziła,
Iżeś Boga poro- [dziła,
Chrysta nazareńskiego.

Naogół z pieśni ówczesnych najpiękniejsze są właśnie utwory na cześć Matki Boskiej. Mamy wśród nich częste rozmyślania o zwiastowaniu, przekłady różnych hymnów łacińskich o N. M. P., oraz przepiękny *Żal* Matki Boskiej pod krzyżem. Ten ostatni utwór, jeden z najpiękniejszych w naszej poezji średniowiecznej, rozpoczynający się od słów: *Posłuchajcie, bracia miła*, ujmuje głębokim liryzmem treści i zmienną falującą rytmiką, jakby odtwarzającą wewnętrzny rytm bolesnych uczuć, o których mówią słowa. Oto jedna ze zwrotek tej pieśni:

Synku miły i wybrany,
Rozdziel z matką swoją rany;
A wszakom cię synku miły w swem sercu nosiła,
A takież tobie wiernie służyła;
Przemow k matce, bych się ucieszyła;
Bo już idziesz ode mnie, moja nadzieja miła.

Drugim działem poezji religijnej ówczesnej są, jak wspominaliśmy, legendy wierszowane. Z nich najbardziej znana o św. Aleksym, zapewne z początku XV wieku pochodząca, kreśli nam ideał wyrzeczenia się szczęścia ziemskiego i pokory chrześcijańskiej. Z innych ciekawsze są legendy, względnie pieśni o św. Stanisławie i o św. Katarzynie.

Tło religijne posiadają też utwory o treści moralistycznej, z których na czoło wysuwa się sławna *Rozmowa mistrza ze śmiercią* (*De morte prologus*), najznakomitszy i najobszerniejszy wierszowany utwór polskiego średniowiecza. Rękopis tego wiersza, niestety, zdefektowany (brak zakończenia), znaleziono w Bibljotece Kapituły Płockiej. Sądząc według dialektycznych właściwości języka, autor pochodził może z Mazowsza. Utwór nie jest w zasadniczym pomyśle oryginalny, w szczegółach zato wykazuje silny związek z naszem ówczesnem życiem i świadczy o samodzielnej obserwacji i temperamencie pisarskim autora. Geneza utworu tkwi w rozpowszechnionem w średniowieczu rozmyślaniu o śmierci. Katolicyzm jest religją, podkreślającą silnie, że absolutnym celem życia ludzkiego jest Bóg; stąd traktowanie życia jako wartości względnej, przemijającej, jako okresu przygotowania do życia przyszłego. Rozmyślanie o śmierci ma wobec tego charakter wychowawczy, gdyż uwidacznia względność i tymczasowość życia na ziemi. W średniowieczu, które było okresem żywej, aktywnej wiary, przypominanie ludziom o śmierci, zaznaczanie jej nieuchronności musiało być częstym motywem w literaturze i sztuce. Popularne były t. zw. Tańce śmierci,

Rys. 27. Tytuł Kroniki Długosza w t. zw. rękopisie królewskim z końca XV w.

cykle obrazów, przedstawiające śmierć w postaci szkieletu lub trupa z kosą, jak wzywa przedstawicieli wszelkich stanów i ludzi wszelkiego wieku do tańca. To, że bogactwo, potęga ziemska, siły fizyczne, piękność, ani młodość wreszcie, nie mogą uchronić człowieka od śmierci, znajdowało w tych tańcach śmierci naoczny i dobitny wyraz. Tym malarskim pomysłom odpowiadały literackie opracowania tego samego tematu, jak rozmowy ludzi ze śmiercią, wizje triumfu śmierci nad rodzajem ludzkim, i t. p. Do tego typu utworów należał traktat łaciński o nieuchronności śmierci dla wszystkich, ujęty w formę dialogu między śmiercią i mistrzem Polikarpem (*Colloquium inter mortem et magistrum Policarpum*). Traktat ten był wzorem dla polskiego autora, który nawet imię Polikarpa dla bohatera swego utworu zatrzymał. Treść *Rozmowy* jest następująca: Pewien pobożny mistrz Polikarp prosił Boga, aby mógł kiedy ujrzeć śmierć. Życzeniu jego stało się zadość. Oto raz w kościele po nabożeństwie, gdy mistrz sam został na modlitwie, ukazała mu się śmierć w postaci rozkładającego się trupa kobiety z kosą. Na widok tak ohydny i przerażający mistrz

zemdlał; po powrocie do przytomności zaczyna rozmowę, chcąc wybadać śmierć, skąd się wzięła i czy nie możnaby jej uniknąć jakim sposobem: może dałaby się przekupić albo może odstąpi, gdy człowiek zamknie się w tęgiej twierdzy i dobrą straż postawi. Na te wszystkie pytania, stawiane lękliwie i naiwnie, śmierć odpowiada, nie tając irytacji na głupiego mistrza, który nie może natury śmierci zrozumieć. Dowiadujemy się więc, że śmierć zjawiła się na świecie, gdy Adam i Ewa popełnili swój grzech nieposłuszeństwa. Teraz jest ona nieuniknionym losem wszystkich ludzi. Tu śmierć wylicza różne stany i zawody, jako podległe jej władztwu; — mamy więc literacki odpowiednik typowego „tańca śmierci". Zarazem jest to satyra na różne warstwy ówczesnego społeczeństwa, albowiem śmierć, jak sama twierdzi, groźna jest tylko dla złych. Natomiast „dobremu mało płaci, acz umrze, nic nie straci, pozbędzie świeckiej żałości, pójdzie w niebieskie radości". Wyliczając więc wszystkich, którym grozi, śmierć charakteryzuje jednocześnie ich złości i błędy. Przesuwają się przed naszemi oczyma: przekupni sędziowie, rozpustne niewiasty, zbrodniarze, lichwiarze, nierzetelni kupcy, kłamliwi lekarze, których środki nie pomagają, gdy człowiekowi sądzone już umrzeć, a wreszcie... różni przedstawiciele duchowieństwa, źle spełniający swoje powołanie. W satyrycznem zobrazowaniu niektórych typów uderza nadzwyczajna spostrzegawczość i realizm, umiejętność scharakteryzowania człowieka za pomocą jednego znamiennego rysu, jak np. w następujących wierszach:

Kanonicy i proboszcze
Będą w mojej szkole jeszcze,
I plebani z miąższą szyją,
Już to barzo piwo piją,
I podgardlki na pirsiach wieszają.

Ten realizm, humor, kontakt z życiem, wniesiony przez polskiego autora do utworu, nadają *Rozmowie* wartość dokumentu obyczajowego, nie mówiąc już o tem, że na tle ówczesnego piśmiennictwa naszego są zjawiskiem wyjątkowem. To też utwór doczekał się wielkiej popularności, a nawet zaszczytu, że został przełożony na język staroruski. Świadczy to najlepiej o jego rozpowszechnieniu i wziętości.

HISTORIA POLONICA
IOANNIS
DŁVGOSSI
SEV LONGINI
CANONICI CRACOVIEN.
IN TRES TOMOS
DIGESTA.
Autoritate & Sumptibus
HERBVLTI DOBROMILSKI
EDITA
PRAWDA
PRACA.
DOBROMILI.
In Officina Ioannis Szeligæ, Anno D. 1615.

Rys. 28. Karta tytułowa I wyd. Kronikl Długosza z r. 1615.

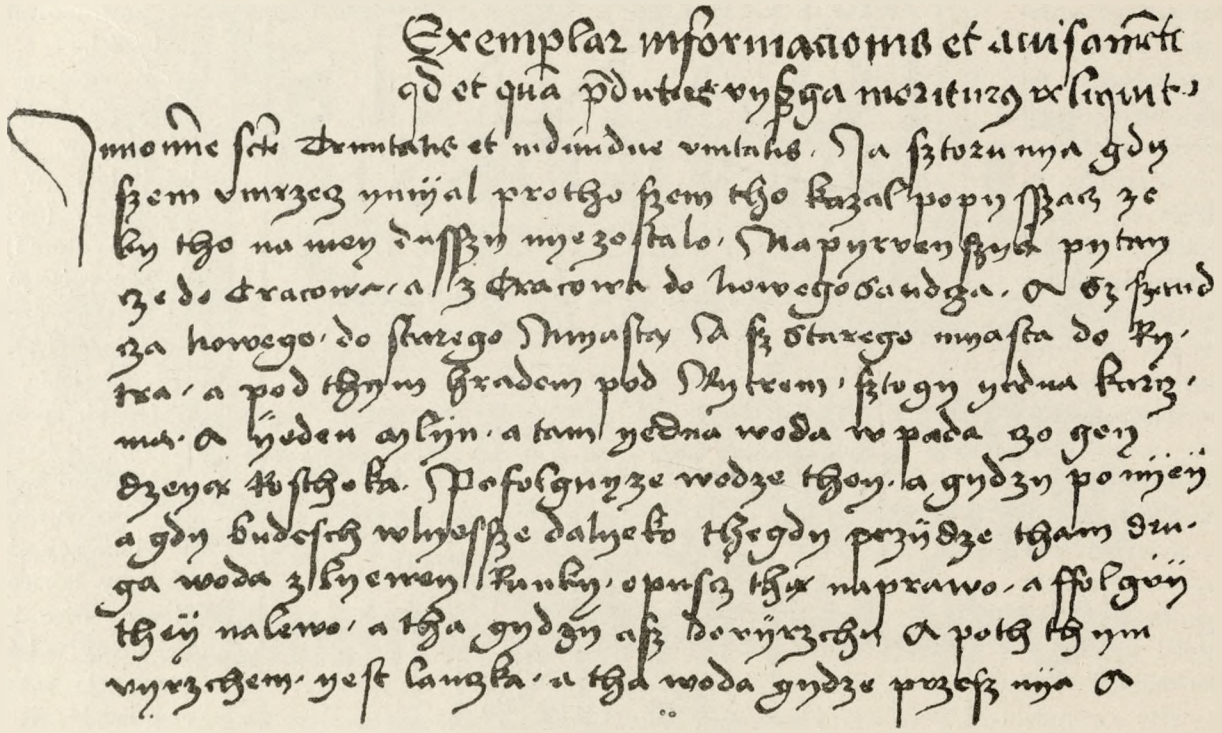
Z tematem śmierci łączy się drugi wiersz, również w bibljotece kapitulnej w Płocku znaleziony (może tego samego autora?), *Skarga umierającego*. Człowiek w przeczuciu bliskiej śmierci skarży się sam na siebie, że dbał o ziemskie sprawy i bogactwa, nie troszczył się o obowiązki wobec Boga i bliźnich, a teraz czuje zbliżający się nieuchronny koniec i sąd. Zwraca więc ku własnej duszy wołanie, aby rozpoczęła pokutę, wyspowiadała się z grzechów, zadośćuczyniła bliźnim za popełnione winy i uciekła się do pomocy sakramentów. Wiersz kończy się wezwaniem do Chrystusa o miłosierdzie, a w ostatnich słowach do przyjaciół czytamy znamienną zapowiedź: „dusza idzie z krwawym potem; co mnie dzisia, to wam potem". Wiersz pisany jest, podobnie jak *Rozmowa*, ośmiozgłoskowcem i podzielony na 23 czterowierszowe strofy.

Bardzo ciekawym dokumentem obyczajowym, wiele mówiącym o zachodzących w społeczeństwie zmianach kulturalnych, jest wiersz jakiegoś Słoty o prawidłach zachowania się przy stole. O nazwisku autora dowiadujemy się z końcowych słów utworu, w których Słota poleca się łasce Boskiej. Rozwój państwowy Polski

w XV wieku doprowadził do silniejszego kontaktu z kulturą zachodnią i do przejęcia wielu obyczajów rycerskich i towarzyskich, a wśród nich i pewnego kultu kobiety. Otóż wiersz Słoty jest wyraźną apoteozą niewiast:

Boć jest korona cna pani;
Przepaść by mu kto ją gani.
Od matki boże tę moc mają,
Iż przeciw jim książęta wstają
I wielką jim chwałę dają.

Odbiciem zarysowujących się w nowej organizacji państwa antagonizmów i walk stanowych są dwa wiersze, już całkiem świeckiej treści: *Pieśń o zamordowaniu Jędrzeja Tęczyńskiego* (fakt ten zdarzył się w 1461 roku) i *Satyra na leniwych chłopów*. Obydwa utwory wyrażają uczucia stanowe szlacheckie i są objawem rosnącej przewagi tego stanu z pokrzywdzeniem pozostałych. Zabójstwo Tęczyńskiego, który ściągnął na siebie gniew mieszczan, znieważając czynnie krakowskiego rzemieślnika, oburza nie-



Rys. 29. „Liber beneficiorum" Długosza.

Ten kult kobiety, uzasadniony nawet religijnie, jako odblask chwały Matki Boskiej, spływający na rodzaj niewieści, jest punktem wyjścia dla autora wiersza do skreślenia kilku najważniejszych prawideł zachowania się przy stole. Oburza go bowiem, że niejeden „je z mnogą twarzą cudną, a będzie mieć rękę brudną", albo „grabi się w misę przód". Wyliczając tak, co go razi w zachowaniu niejednego mężczyzny, uczynił autor ze swego wiersza nietylko zbiór prawideł, ale i realistyczny obrazek ze współczesnego życia. Potępiając barbarzyństwo towarzyskich obyczajów, nakazuje zająć skromne miejsce przy stole, a nie pchać się wyżej, gdzie pierwszeństwo mają starsi i godniejsi, umyć ręce przed jadłem, krajać małe kąski, usługiwać niewiastom i podsuwać im „co masz na stole lepszego przed sobą". Kończy swój wiersz, zaznaczając, że napisał go „prze waszą cześć, panny, panie!". Gdy czytamy ten poemacik, uświadamiamy sobie, że stoimy u kolebki owej staropolskiej grzeczności, której pochwałę wygłasza sędzia Soplica i której w domu swoim jeszcze przestrzegać usiłuje.

znanego autora *Pieśni*, ponieważ wielki pan, magnat „tako marnie szczedł od nierownia swojego"; jedyną satysfakcją jest dlań, że czyn ten został srogo pomszczony egzekucją sześciu mieszczan, choć zdaniem jego „jeszcze na tem mało"; autor przyklaskuje więc rodzinie zabitego, że zabiega usilnie o zemstę. Równie przykrą treść i myśl znajdujemy we wspomnianej *Satyrze na chłopów*, gdzie jakiś inny znowu szlachcic oburza się na lenistwo i złą wolę chłopów, gdy odrabiają pańszczyznę, bo każdy z nich „umyślnie na to godzi, iż się panu źle urodzi". Autor stwierdza chytrość chłopa w wyszukiwaniu różnych okazyj do lenistwa i daremnego spędzania czasu. Jak w *Pieśni* stanowa ambicja, tak tu znowu interes szlachecki był pobudką do napisania tego żółciowego utworu.

Jeśli dwa ostatnie wiersze były echem walk stanowych, to *Pieśń o Wiklefie* Jędrzeja Galki z Dobczyna wiąże się z ruchem husyckim i jest niejako zapowiedzią późniejszej literatury reformacyjnej. Mistrz Jędrzej Galka był sympatykiem husytyzmu i bojąc się prześladowań

uciekł na Śląsk, skąd nadesłał swą *Pieśń*, sławiąc w niej Wiklefa, jako największego mistrza w sprawach wiary, który sam mocen jest rozwiązać wszelkie wątpliwości i odkryć kłamstwa „antykrystowych popów", czyli duchowieństwa katolickiego. Jest to zatem nietylko pochwała Wiklefa, ale i ostra inwektywa przeciw katolicyzmowi.

Naostatek, gdy mowa o świeckiej poezji naszej XV wieku, niepodobna przemilczeć szeregu wierszy, względnie wierszowanych listów miłosnych, polskich i łacińskich, pisanych przez krakowskich studentów. Najciekawszy z nich, powstały w końcu stulecia, zaczyna się od słów: *W jedności, stałości serca mego etc....* Poeta przesyła swej umiłowanej pozdrowienie, mówi o smutku z powodu rozstania z nią, prosi ją o słowo pociechy w jego tęsknocie, zapewnia ją ciągle o swem wielkiem uczuciu i wierności. W motywach zasadniczych, w doborze efektownych porównań i obrazów, w swobodzie rytmicznej wiersza—utwór ten przejawia wszystkie typowe cechy modnej wówczas epistolografji miłosnej.

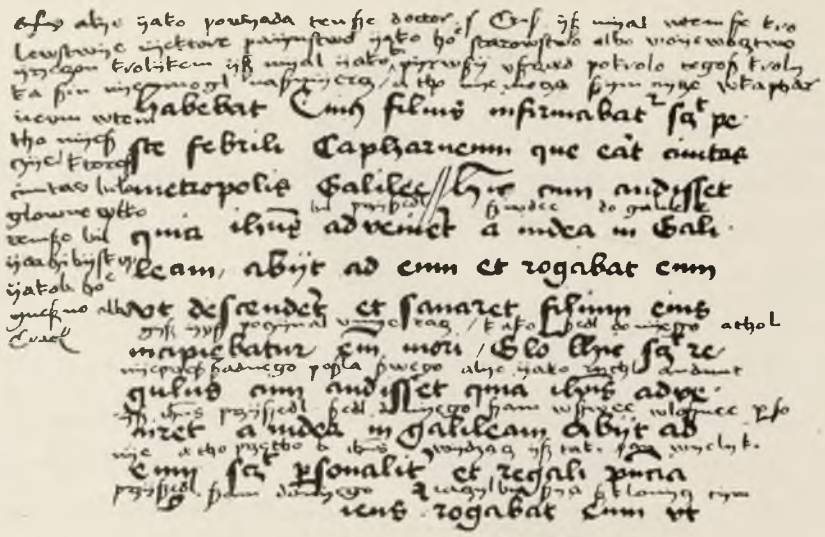
Rys. 30. Jan z Głogowa, prof. Akademji Krakowskiej, podług współczesnego malowidła.

Wiek XV pozostawił po sobie niemniej bogaty dorobek prozy w polskim języku. Lwią część stanowią znowu zabytki o charakterze religijnym, a więc przekłady psalmów i Biblji, kazania, modlitewniki, apokryficzne romanse duchowne i inne drobne pisma; świecki charakter posiadają różne zabytki prawnicze, jak roty przysiąg sądowych i przekłady statutów. O literackiej wartości wszystkich wymienionych pism trudno mówić; mają one zato wielkie znaczenie dla dziejów języka polskiego, przynoszą bogaty materjał dla słownictwa i rozwoju form językowych. Ograniczymy się tu do pobieżnego omówienia najważniejszych pozycyj. Naprzód wymienić trzeba *Psałterz puławski*, odkryty w Bibl. ks. Czartoryskich. Rękopis ma charakter małego modlitewnika, napisanego koło połowy XV wieku. Tekst psalmów zbliżony bardzo do tekstu *Psałterza florjańskiego*, ale nie jest poprawioną kopją tego ostatniego. Wiele przemawia jednak za tem, że oba psałterze wypłynęły z tego samego pierwotnego tłumaczenia, którego są poprawionemi kopjami. Odrębnością językową *Psałterza puławskiego* jest uleganie wpływom czeskiego języka oraz występowanie obok siebie form, które były w XV wieku zupełnemi archaizmami, i form językowych, współczesnych epoce powstania dzieła. Układ psalmów w nowym *Psałterzu* różni się znacznie od dawnego, a prócz tego każdy psalm opatrzony jest krótkim „argumentem" (streszczeniem tematu), wyjaśniającym alegoryczny sens utworu. Okoliczności powstania *Psałterza puławskiego* i jego twórca nie są nam znane; co do przeznaczenia samej książeczki, to wnioskując z układu psalmów, podzielonych według feryj, t. j. terminów, w jakich mają być odmawiane, oraz z istniejących wówczas przepisów kościelnych, sądzić można, że miał to być modlitewnik, przeznaczony dla osoby świeckiej. To jest wszystko, co narazie dało się ustalić.

Drugim ważnym zabytkiem prozy piętnastowiecznej jest przekład Biblji, zwany *Biblją szarospatacką* od miasta Szaros-Patak na Węgrzech, gdzie się dotąd rękopis znajduje, albo *Biblją Królowej Zofji*, żony Władysława Jagiełły, z inicjatywy której dokonano tego przekładu w połowie XV wieku. Rękopis składał się pierwotnie z dwóch tomów, zawierających razem około 470 kart pergaminowych. Ponieważ zabytek ten przechodził niezmiernie fantastyczne koleje, więc w ciągu kilku wieków postradał większość kart, obracanych najczęściej na oprawy innych książek, i dziś liczy zaledwie 185 kart. Poza tem odnaleziono w oprawach książek w bibljotekach śląskich kilka jeszcze oderwanych kart naszej pierwszej Biblji. Jak wykazuje analiza tekstu, przekładu dokonywano z jakiejś Biblji staroczeskiej, posiłkując się od czasu do czasu Wulgatą. Tłumaczów było kilku, a praca ich nie stoi bynajmniej na jednym poziomie. Przekład różni się bardzo w poszczególnych partjach dzieła pod względem opanowania języka i zrozumiałości. To też znaczenie *Biblji Szarospatackiej* sprowadza się do roli ważnego dokumentu w historji naszego języka.

Ostatnim wreszcie, najbardziej godnym uwagi zabytkiem prozy tego wieku, ważnym ze względu na rozmiary i literacki charakter, jest t. zw. *Rozmyślanie przemyskie*, albo *Żywot Najświętszej Rodziny*. Rękopis tego dzieła odkryto w Bibl. Kapituły grecko-katolickiej w Przemyślu. Jest to romans duchowny o życiu N. M. P. i Chrystusa, oparty na różnych apokryfach średniowiecznych. Skłonność do tworzenia apokryfów wynikała stąd, że Nowy Testament pozostawia znaczne luki, jeśli chodzi o szczegółową boi-

grafję Chrystusa i Świętej Rodziny; w ludziach mocno wierzących i obdarzonych fantazją zjawiała się więc potrzeba wypełnienia tych luk choćby wyobraźnią. Na Zachodzie tworzenie apokryfów na tem tle przypada najwięcej na XII i XIII stulecie. Nieznany autor naszego *Żywota*, zapewne duchowny o dość znacznem wykształceniu, postanowił złączyć materjał, zebrany z różnych apokryfów łacińskich, w jedną całość. Głównemi źródłami jego były: wielki epos łaciński z XIII w. p. t. *Vita gloriosae Virginis Mariae et Salvatoris*, oraz przesycone materjałem apokryficznym dzieło historyczne Piotra Comestora: *Historia scholastica*; oprócz tego kilka pomniejszych źródeł apokryficznych. Polski autor układa z podsuniętego mu materjału własny, samodzielnie wysnuty wątek romansu; na tem polega przedewszystkiem jego oryginalność. Mimo nieporadności językowej, widnej przy tłumaczeniu niektórych urywków łacińskich, dzieło polskie zasługuje na uwagę przez niezwykły rozmach, jaki autor okazał w samym pomyśle i wytrwałem przeprowadzeniu go do końca (wprawdzie ten koniec w kopji przemyskiej nie zachował się, ale wiele przemawia za tem, że dzieło było skończone). Poza tem mamy tu do czynienia z pierwszym utworem, opartym na literackiej fikcji, a więc wnoszącym zupełnie nowe wartości do naszego piśmiennictwa. Jeśli zważymy zaś, że obok *Biblji Szarospatackiej* jest to najobszerniejszy zabytek języka polskiego z XV wieku, znaczenie historyczne *Żywota* będzie aż nadto widoczne. Wpływ tego dziełka na późniejszą literaturę uwidocznił się w fakcie, że na początku XVI wieku mag. Baltazar Opeć w swym *Żywocie Pana Jezu Krysta* (1522) szereg ustępów romansowych z omawianego tu dzieła przepisał, a niejedno echo tego utworu odezwie się jeszcze w XVI wieku, czy to w pieśniach religijnych, czy nawet w kazaniach, jak np. Jana z Szamotuł (Paterka) *Kazania o N. M. P.* Należytą ocenę tego zabytku daje Brückner, mówiąc, że *Żywot* „ocala poniekąd naszą prozę średniowieczną od zarzutu zupełnej jałowości, tembardziej, że tu i owdzie nie obeszło się bez wplatania rzeczy i zwyczajów polskich".



Rys. 31. Wykłady ewangelji na niedzielę (opatrzone pomiędzy wierszami i z boku głosami polskiemi).

Bibljografja.

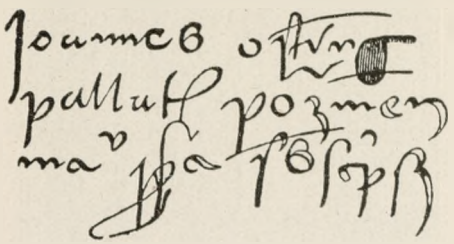
Średniowieczna poezja polska świecka — opr. S. Vrtel-Wierczyński, Bibl. Nar., Ser. I, Nr. 60, oraz cytowane wyżej tomiki Bibl. Nar. Nr.Nr. 65, 68; — Brückner — Psalterze polskie do połowy XVI w., Rozpr. Ak. Um. Wydz. fil., Ser. II, tom 19; — następnie cytow. wyżej dzieła Łosia, Pilata t. I (opr. S. Kossowski), Brücknera — Liter. relig. w Polsce średn. 3 tomy; — A. Brückner: Apokryfy średniowieczne, Cz. I 1900, cz. II 1905, Rozpr. A. U. Wydz. fil., T. 13 i 25.

WIEK XVI (t. zw. wiek złoty)

A. Rozwój humanizmu i literatury w języku narodowym w pierwszych dziesięcioleciach XVI w. (1500—1543).

Wiek XVI jest w całej Europie zachodniej okresem najwyższego rozwoju humanizmu i kultury Odrodzenia. Zapoczątkowana we Włoszech praca nad poznaniem świata starożytnego osiągnęła w drugiej połowie XV stulecia nowy rozmach i nowe horyzonty dzięki rozpowszechniającej się znajomości języka greckiego. Zetknięcie się z kulturą grecką już nie za pośrednictwem literatury rzymskiej, lecz w jej oryginalnej postaci, nadało humanizmowi nową żywotność. Na początku XVI wieku zainteresowanie językiem greckim zaczęło przenikać na północ, do Niemiec i Polski. W pierwszych latach nowego stulecia widzimy na gruncie krakowskim dwóch ludzi, szerzących znajomość greczyzny. Są to dwaj Włosi: Jan Sylvius Amatus (z Sycylji) i Konstancjusz Clariti. Powodzenie mieli duże, choć nie wykładali oficjalnie na uniwersytecie, a nawet miewali zatargi z wszechnicą. Starym zwyczajem uniwersyteckim w średniowieczu odbywały się po bursach t. zw. resumpcje, czyli uczenie się materjału naukowego, podawanego w wykładach; ćwiczenia te kierowane były przez młodych magistrów i bakałarzy. Otóż w czasach przenikania humanizmu resumpcje stały się pretekstem do nieoficjalnych wykładów w duchu nowych pojęć i zainteresowań. Mimo tej pół-legalności, lekcje greczyzny cieszyły się takiem powodzeniem, że Jan Sylvius, pisząc do księgarza weneckiego, Alda Manucjusza, sławnego wydawcy autorów starożytnych, o nadsyłanie do Polski druków greckich dla żądnych wiedzy scholarów, nie waha się żądać stu egzemplarzy, a nawet i więcej, bo wszystko będzie napewno sprzedane. Szerzący się w ten sposób humanizm doprowadzał niejako do istnienia dwu uniwersytetów: oficjalnego — konserwatywnego, oraz nieoficjalnego, reprezentującego nowe kierunki wiedzy i myśli. W 1520 roku pokusił się młody magister, Jerzy z Ligni-

cy, o wprowadzenie greczyzny i do murów uniwersytetu, a choć zamierzone przezeń wykłady gramatyki greckiej udaremniono, jednak wyłom już został zrobiony i w następnych latach różne wykłady z zakresu greczyzny coraz częściej się pojawiają. Do energiczniejszego rozprzestrzeniania się humanizmu przyczyniało się teraz i wyższe duchowieństwo, rekrutujące się wówczas z ludzi, którzy nietylko w kraju, lecz i zagranicą wiedzę swą zdobywali. W pierwszej połowie XVI wieku szczególne zasługi pod tym względem położył biskup krakowski, Piotr Tomicki (1464—1535), który czynił wysiłki w celu zreformowania Akademji Krakowskiej i pchnięcia jej wyraźnie w kierunku humanistycznym. M. in. w 1531 roku wyposażył on na nowo katedrę retoryki, zobowiązując lektora wymowy do wykładu tego przedmiotu na podstawie autorów klasycznych, Cycerona, Kwintyljana i Liwjusza. Usiłowania Tomickiego nie uratowały jednak zmniejszającej się popularności uniwersytetu, który w większości swych przedstawicieli tkwił jednak w średniowieczyźnie. W latach trzydziestych i czterdziestych XVI wieku zaczyna się już wśród synów szlacheckich emigracja do uniwersytetów niemieckich i włoskich, podczas gdy Akademja Krakowska staje się szkołą coraz bardziej plebejską, zacofaną i materjalnie nawet zubożałą. Spóźniona reforma, przeprowadzona w 1579 roku przez Jakóba Górskiego w duchu humanistycznym, nie pozwoli już na odzyskanie dawnej powagi i naukowego poziomu krakowskiej wszechnicy. Wyjazdy zagranicę były zresztą dowodem rozwijających się potrzeb umysłowych, potężniejącego rozmachu twórczego w rozbudzonych przez humanizm duszach. Na rozpowszechnienie się nowych pojęć wpływali przytem nietylko wędrowni humaniści, młodzi magistrowie, powracający z zagranicy scholarowie, ale i dwór królewski, który od chwili małżeństwa Zygmunta I z Boną Sforza stał się potężnem ogniskiem oddziaływania włoskiej kultury, stojącej wówczas u szczytu potęgi i bogactwa. To też w owym czasie elita społeczeństwa, sfery dworskie, wyższe duchowieństwo, kierownicze osobistości rządu (np. kanclerz Krzysztof Szydłowiecki), łączą w sobie humanistyczne wykształcenie z wykwintem kultury renesansu.



Rys. 32. Autograf Ostroroga z r. 1501 (Warsz. Arch. Główne).

Rys. 33. Karta tytułowa Statutów Łaskiego z r. 1506, gdzie pojawiła się w druku Bogurodzica. Kanclerz Łaski wręcza statuty król. Aleksandrowi.

Jednocześnie rozpowszechnia się w pierwszych dziesiątkach lat XVI wieku język polski, jako język piśmienniczy, choć wielka jeszcze istnieje rozpiętość między poziomem literackim utworów, wychodzących z pod pióra humanistów i dzieł pisanych po polsku. Dlatego też, gdy mowa jest o literaturze naszej w pierwszej połowie XVI wieku, trzeba jeszcze rozpatrywać, jako działy osobne i różne, to, co pisano po łacinie, i to, co pisano po polsku. Brak jeszcze potężniejszych indywidualności, któreby pisały w obu językach na tym samym mniej więcej poziomie. Dopiero wzrost znaczenia języka narodowego skutkiem reformacji i ogólnego podniesienia się umysłowego społeczeństwa wyrazi się w wielkiej twórczości literackiej w języku polskim w ciągu drugiej połowy XVI wieku.

Zwracając się naprzód ku poetom i twórcom humanistycznym w tym okresie, stwierdzimy, że, z wyjątkiem jednego, nie znajdziemy wśród nich poważniejszych talentów. Jest to poezja uczona, poprawna, operująca sprawnie motywami przejętemi ze starożytnej literatury, ale ducha twórczego jej brak. Chronologicznie pierwszym jej przedstawicielem był Paweł z Krosna (zm. 1517), czas pewien wykładający w Krakowie (1507—1516) poetów łacińskich. Jest to panegirysta, a jednocześnie autor religijnych wierszy, wysławiających fakty z życia Chrystusa i Matki Boskiej. Wyobrażenia chrześcijańskie łączą się w jego poezji przedziwnym sposobem ze światem bóstw klasycznych. Dziś oczywiście twórczość jego ma znaczenie historycznego dokumentu. Jeszcze słabiej przedstawia się poezja jego ucznia, Jana z Wiślicy, który po nieudanych próbach epickich (*Bellum Prutenum* — *Wojna pruska*) osiadł także na mieliźnie panegiryzmu. Drugi uczeń jego, Jan Dantyszek (1485—1548), przewyższył znacznie swego mistrza, a nawet zdobył sławę zagranicą, poniekąd dlatego, że był jednocześnie dyplomatą i nawiązał osobiste stosunki z humanistami niemieckimi. O ile elegje jego, pisane w młodości i wieku dojrzałym, dotykają różnych tematów, miłosnych, historycznych, politycznych, o tyle utwory z ostatniego okresu życia, gdy poeta został biskupem, naprzód chełmińskim, potem warmińskim, odtwarzają przeżycia i myśli religijne i nastrojone są na ton pewnej opozycji wobec humanizmu, jako kierunku przesyconego

pogańskim stosunkiem do życia. — O wiele bujniejsza, choć chwilami mało budująca, jest twórczość innego biskupa, Andrzeja Krzyckiego (1482—1537), który życie swoje przeważnie na dworze Zygmunta I przepędził. Autor pornograficznych erotyków w młodości, przekształca się z biegiem czasu w dworskiego panegirystę, a zarazem uprawia lekki i złośliwy epigramat, znajdując łatwy materjał dla swych zjadliwych dowcipów w ludziach i stosunkach na dworze królewskim. Jeden z pierwszych u nas występuje przeciw Lutrowi w ostrym paszkwilu (*Pochwała Lutra*), a zabiera też głos i w sprawach politycznych, pisząc swą *Skargę Rzeczypospolitej i Religji* (*Religionis et Reipublicae querimonia*), gdzie słyszymy po raz pierwszy narzekania podobne tym, jakie w drugiej połowie wieku nie z jednych ust wychodzić będą. Związany wszystkiemi zainteresowaniami z chwilą bieżącą, jest Krzycki w pewnym sensie poetą - publicystą, a więc należy do typu pisarzy, częstych u nas w XVI wieku. Oryginalnością pomysłu wybija się z zastępu tych poetów - humanistów Mikołaj z Hussowa (zm. po 1533 roku), autor łacińskiego *Poematu o żubrze*, przeplatanego wprawdzie dygresjami różnego rodzaju, ale mimo to porywającego plastyką i prostotą opowiadania. Poeta opisuje litewskie lasy, polowanie na żubra, wygląd i życie tego rzadkiego już wówczas w Europie zwierzęcia. Inne utwory Hussowczyka nie dorównywają już temu wyjątkowemu w ówczesnej literaturze dziełu.

Rys. 34. Jan Dantyszek, biskup warmiński.

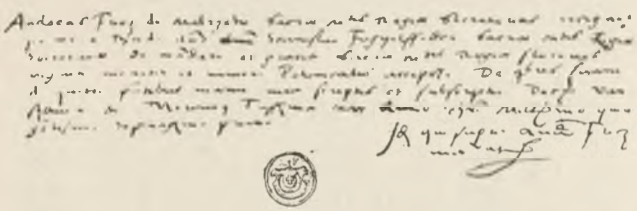
Rys. 35. Podobizna strony z „Rozmów króla Salomona z Marcholtem". Druk z 1521 r.

Największym jednak talentem wśród łacińskich poetów owej doby odznaczał się przedwcześnie zmarły, Klemens Janicki (1516—1543), syn chłopskich rodziców z Wielkopolski, któremu szczęśliwym zbiegiem okoliczności udało się zdobyć wykształcenie. Dzięki opiece Krzyckiego, a później Piotra Kmity, wyjechał po skończeniu nauk w kraju do Padwy, gdzie osiągnął wielką sławę, jako uczony i poeta, tak że doczekał się najwyższego zaszczytu w owych czasach — lauru poetyckiego od papieża. Janicki jest przedewszystkiem lirykiem, wzorującym się w charakterze swoich elegij na Owidjuszu. Czując w sobie chorobę, która miała go tak młodo wtrącić do grobu, Janicki znajduje w poezjach Owidjusza, pisanych na wygnaniu, tak bliski jego sercu ton melancholji i użalania się nad własnym losem. Najbardziej charakterystycznym z tego względu jego utworem jest elegja siódma *O sobie samym do potomności* (*De se ipso ad posteritatem*), będąca autobiografją i poetycką spowiedzią naszego liryka-humanisty. Uczuciom patrjotycznym i obywatelskim dał wyraz, pisząc epigramatyczne *Żywoty Królów polskich* (*Vitae Regum Polonorum*), wydawane później wielokrotnie i traktowane nawet jako podręcznik historji, oraz satyryczny dialog *O niestałości i różności polskiego ubioru* (*In Polonici vestitus varietatem et inconstantiam dialogus*).

Z prozy łacińskiej owego okresu wysuwa się na czoło epistolografja. Do licznych podręczników pisania listów, które się ukazały na przełomie XV — XVI wieku, przybywają nowe, jak traktat Stanisława z Łowicza, wydany w 1521 roku *De arte componendi epistolas* (*O sztuce układania listów*), a wybitni humaniści ówcześni, jak Piotr Tomicki, celują w literackiej praktyce tego rodzaju piśmiennictwa. W zakresie wymowy świeckiej, dyplomatycznej, słynie biskup płocki Erazm Ciołek, (1460—1522), na polu historjografji zaś najznakomitszą osobistością jest Maciej z Miechowa (1457—1523), świetny lekarz, profesor medycyny i parokrotny rektor Akademji, a zarazem autor dwóch dzieł historycznych, z których drugie: *Chronica Polonorum*, wydana w Krakowie w 1519 roku, daje obraz dziejów Polski od początku aż do 1506 roku. Dzieło to jest pierwszą historją Polski, ogłoszoną drukiem. Najsłynniejszem jednak dziełem nauki polskiej owego czasu jest Mikołaja Kopernika (1473—

1543,) *De revolutionibus orbium coelestium* (*O obrotach ciał niebieskich*), wydrukowane w 1543 roku, na krótko przed śmiercią wielkiego astronoma. Potężna osobistość Kopernika, wypowiadająca się, podobnie jak inne wielkie indywidualności czasów Odrodzenia, w różnych dziedzinach ludzkiej twórczości i myśli (astronomja, matematyka, medycyna, prawo, ekonomja polityczna, polityka, inżynierja, strategja, humanistyka, poezja i sztuka) jest najwyższym triumfem kultury polskiego renesansu w zakresie nauki, tak jak Kochanowski będzie tem samem w zakresie poezji. Epokowy rok ukazania się jego dzieła jest datą, która należy do dziejów ludzkości, a nietylko do historji kultury jednego narodu.

Wobec wysokiego dosyć poziomu naszej literatury ówczesnej w języku łacińskim twórczość polska przedstawia się ubogo i skromnie. Już sam fakt, że pierwsze druki polskie pojawiają się dopiero koło 1514 roku, podczas gdy już w latach siedemdziesiątych XV wieku działają u nas drukarnie, świadczy o dość powolnem zdobywaniu terenu przez literaturę w języku narodowym. Treściowo przeważają jeszcze ciągle tematy religijno-moralizatorskie. Ukazują się więc w druku i krążą w rękopisach modlitewniki, żywoty niektórych świętych, przekłady psalmów i innych części Pisma Św. i t. p. Ale obok tego widzimy rozwój powieści pseudohistorycznej i moralizatorskiej, przekłady dzieł naukowych z zakresu medycyny, anatomji, botaniki, a nawet przekłady pism najznakomitszego humanisty ówczesnego, Erazma z Roterdamu.



Andreas Fricz de Modrzew Sacrae Maiestatis Regiae secretarius recognosco me a rev. dno Stanislao Fogyelffeder Sacrae Mtis Regiae secretario de mandato et gratia Sacrae Mtis Regiae florenos viginti monetae et numeri polonicalis accepisse. De quibus Suam Dnem quitto praesentibus manu mea scriptis et subscriptis. Datum Varsaviae, die Mercurii trigesima maii anno Dni millesimo quingenttesimo septuagesimo primo.

Idem qui supra Andr. Fricz manu ascripsit.

Rys. 36. Autograf łaciński Frycza z Modrzewia.

Na czele pisarzy polskich tego okresu postawić należy Biernata z Lublina (zm. w latach dwudziestych XVI w.). O życiu jego brak dokładniejszych wiadomości. W dziejach literatury wybitne zajmuje miejsce jako autor pierwszych drukowanych książek polskich i pierwszy nasz bajkopisarz. W 1514 roku wydał modlitewnik p. t. *Ogródek duszny*, przełożony z łacińskiego *Hortulus animae*, a później kilkakrotnie jeszcze wydawany. Najważniejszem dziełem jego wszakże jest *Ezop* (około 1522 r.), pierwsza przeróbka polska bajek Ezopa. Wiersz tych polskich bajek — słaby, nie wznosi się ponad sztukę wersyfikacyjną *Rozmowy Mistrza ze Śmiercią*, język bardzo jeszcze niewyrobiony, ale mimo to praca Biernata stanowi ważny etap w rozwoju naszego języka literackiego: jest nową próbą przystosowania go do niespotykanych jeszcze u nas gatunków literackich. Pozatem Biernat wprowadził do swego dzieła pewną ciekawą nowość: jako tytuły bajek pomieszczał różne, ilustrujące ich treść, przysłowia polskie i w ten sposób dał pierwszy zbiór naszych ludowych przysłów. To jedna z niewątpliwych jego zasług dla literatury. Poza tem wiemy o nim, że jeszcze przed wystąpieniem Lutra głosił u nas żądanie reformy Kościoła.

Drugim ciekawym pisarzem polskim tej doby jest bakałarz Jan z Koszyczek (daty urodz. i śmierci nieznane), autor moralizujących powiastek i żywotów świętych. W 1521 roku wydał *Rozmowy, które miał król Salomon z Marcholtem grubym a sprośnym*. Jest to humorystyczne przeciwstawienie rozumu książkowego, który reprezentuje Salomon, praktycznej, życiowej mądrości, jaką okazuje Marchołt, człowiek z ludu, prosty i niewykształcony. W nowoczesnej literaturze do postaci Marchołta nawiązał swój dramat Jan Kasprowicz, wysuwając zresztą zupełnie inne zagadnienia. Z pod pióra tegoż bakałarza wyszedł zbiór powiastek p. t. *Historja piękna i ucieszna o Poncjanie* (1528) oraz *Żywot świętej Anny* (1532).

Wielkiem powodzeniem cieszyły się wtedy tego typu utwory, o czem świadczy ukazanie się szeregu innych powiastek i romansów, przełożonych z innych języków, jak np. *Historja Aleksandra Wielkiego o walkach* (1510), *Fortuny i cnoty różność w historji o niektórym młodzieńcu ukazana* (przełożona z czeskiego — 1524), albo *Historja o zburzeniu miasta i państwa Trojańskiego* (z łaciny — 1522).

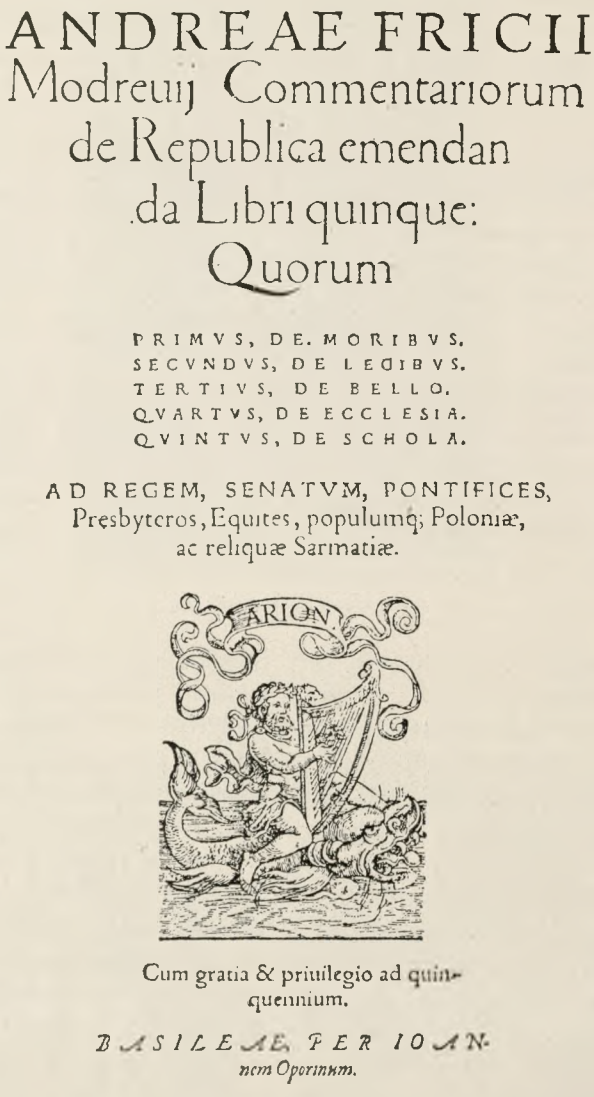
Wreszcie z ważniejszych nazwisk owej doby wymienimy Walentego Wróbla (zm. ok. 1538 r.), którego przekład prozaiczny psalmów ukazał się drukiem w 1539 r. p. t. *Żołtarz Dawidow*, oraz Andrzeja z Kobylina (1502—1548?), autora m. in. traktatu medycznego, przerobionego z Arystotelesa, p. t. *Gadki o składności człowieczych członków* (1535). Dodajmy, że na omawiany okres przypada również pierwsze dzieło pisarza, którego twórczość rozwija się głównie w drugiej połowie XVI wieku, mianowicie Marcina Bielskiego *Żywoty filozofów* (1535).

Bibljografja. Korbut: Liter. pol. tom. I; Morawski: Hist. Uniw. Jag., tom II; T. Sinko: Historja poezji łacińskiej humanistycznej w Polsce, Enc. Polska, wyd. Ak. Um., tom. XXI, str. 122—178; Humanizm i reformacja w Polsce — wybór źródeł oprac. I. Chrzanowski i S. Kot; A. Brückner: Ezopy polskie, Rozpr. Ak. Um. Wydz. fil., t. 34 (1902); L. Ćwikliński: Klemens Janicki, Rozpr. A. U. Wydz. fil., t. 17 (1893); Pilat — Hist. lit. pol., tom. II, cz. I; A. Brückner: Dawne powieści ludowe, Prace filolog. VI; J. Krzyżanowski: Romans pseudohistoryczny w Polsce wieku XVI, Kraków, 1926.

B. Rozkwit literatury polskiej w drugiej połowie XVI wieku (1543—1600).

W drugiej połowie XVI wieku literatura nasza wznosi się na istotnie wysoki poziom treści i formy, stwarzając szereg dzieł znakomitych, stojących narówni ze współczesną twórczością literacką narodów zachodnio-europejskich. Do

rozwoju piśmiennictwa w języku narodowym przyczyniła się wybitnie reformacja, która jako ruch religijny musiała szukać oparcia w szerokich masach i wobec tego przemawiać do nich w języku powszechnie zrozumiałym. Zmusiło to i stronę przeciwną — katolicką — do posługiwania się językiem rodzimym dla zwalczania reformatorów oraz ich argumentów. Polemika religijna, jak i propaganda nowych pojęć, jednako przyczyniły się do wysunięcia na czoło literatury w języku narodowym i do zepchnięcia wreszcie łaciny ze stanowiska dotychczasowego. To ostateczne zwycięstwo polszczyzny ustali się dopiero pod koniec wieku, tymczasem można obserwować trzy różne kombinacje: jedni piszą wyłącznie po łacinie (Modrzewski, ale przeważna większość pisze w obu językach (Kromer, Hozjusz), inni tylko po polsku (Bielski, Rej, Górnicki, Orzechowski, Kochanowski, Trzycieski, Skarga). W sumie, daje to ogromne zróżniczkowanie indywidualności pisarskich i bogactwo rodzajów twórczości. Inna kwestja, jak się przedstawia oryginalność literatury w języku polskim. Oczywiście należy pamiętać o tem, że w owym czasie pojęcie oryginalności literackiej inne było, niż dzisiaj. Samo przyswojenie ojczystemu językowi jakiegoś dzieła obcego było tak wielkim wysiłkiem, nastręczało tyle trudności przy tworzeniu nowych pojęć, terminów i wyrażeń, mających przenieść obcą zupełnie treść duchową na grunt rodzimy, że niejedną przeróbkę ówczesną traktujemy niemal jak dzieło oryginalne. Mimo to stwierdzić trzeba, że w ogólnym dorobku polskiej literatury XVI wieku dzieła, osnute w całości na oryginałach obcych, stanowią duży procent. Jeszcze inaczej przedstawia się sprawa stosunku do starożytnej literatury. Tu wzorowanie się na autorach rzymskich i greckich nawet w dziełach, które jako całość uważamy za oryginalne, było programem i świadczyło o kulturze literackiej danego pisarza. Pogląd taki wspólny był wszystkim pisarzom ówczesnym, wykształconym pod wpływem humanizmu, jest to więc niejako rys powszechny literatury europejskiej tego okresu. Stąd też niektóre szczegóły oryginalnych utworów owej doby są do dziś dnia przedmiotem sporu, czy odtwarzają własne przeżycia danego poety, czy tylko dowodzą ścisłego upodobnienia się do naśladowanego wzoru (np. łacińskie elegje miłosne Kochanowskiego). Zrozumiałe jednak jest, że wielkość i wartość naszej literatury złotego wieku polega nietylko na umiejętnem przyswojeniu językowi polskiemu form i motywów starożytnej literatury oraz wybitniejszych dzieł współczesnego obcego piśmiennictwa, lecz przedewszystkiem na dopracowaniu się poprzez wzory cudze do własnych pojęć i form, do samodzielności duchowej i artystycznej. Fakt, że osiągnęliśmy choćby w niewielu tylko, szczytowych dziełach tę niezaprzeczalną, całkowitą oryginalność, rozstrzyga o znaczeniu tego okresu dla rozwoju kultury naszej. Od tej chwili, choć nadal będziemy ulegać przeróżnym obcym wpływom, jednak w całokształcie naszej twórczości literackiej zaczynamy żyć życiem własnem.


ANDREAE FRICII
Modrevij Commentariorum
de Republica emendan
da Libri quinque:
Quorum

PRIMVS, DE MORIBVS.
SECVNDVS, DE LEGIBVS.
TERTIVS, DE BELLO.
QVARTVS, DE ECCLESIA.
QVINTVS, DE SCHOLA.

AD REGEM, SENATVM, PONTIFICES,
Presbyteros, Equites, populumq; Poloniæ,
ac reliquæ Sarmatiæ.

ARION

Cum gratia & priuilegio ad quinquennium.

BASILEÆ, PER IOAN-
nem Oporinum.

Rys. 37. Karta tytułowa I wyd. dzieła Frycza: O naprawie Rzeczypospolitej, z r. 1554. Druk Bazylejski.

Szereg pisarzy „złotego wieku" rozpoczniemy od człowieka, który reprezentuje w tej ewolucji etap pośredni, przejściowy, od prymitywów pierwszej połowy XVI wieku do rozkwitu literackiego drugiej połowy stulecia. Jest nim Marcin Bielski[1]). Był to samouk, zbliżony poziomem umysłowym i sympatjami do grupy tych bakałarzy krakowskich, których pracowitości i entuzjazmowi dla narodowego języka zawdzięczamy większość druków polskich w okresie poprzednim. Stykał się na dworze Kmity i w Krakowie z humanizmem, ale duchowo pozostał mu obcy. Pierwsze dziełko jego: *Żywoty filozofów* (1535), poprzedzone przedmową Andrzeja Glabera z Kobylina, należy nietylko chronologicznie, ale i treściowo do tego samego gatunku twórczości, co książeczki Jana z Koszyczek. *Żywoty* owe są fantastycznemi biografjami różnych znakomitych osobistości świata starożytnego, niekoniecznie filozofów (Wergiljusz, Aleksander Macedoński, Demostenes, Sokrates, Diogenes), i ze względu na swój napół baśniowy charakter należą raczej do typu pseudohistorycznych romansów. Bielski zresztą nie zmyślił fabuły tych *Żywotów*,

[1]) Nazywał się naprawdę Wolski i pod tem nazwiskiem wyda jeszcze *Żywoty Filozofów*. Ur. koło 1495 w Białej, ziemi sieradzkiej. Szczegóły młodości nie znane. Bawił czas pewien na dworze Kmity, walczył pod Obertynem i przeciw Tatarom. Osiadł wreszcie we wsi rodzinnej i poświęcił się twórczości literackiej. Był sympatykiem reformacji. Zmarł w 1575 roku.

przełożył je bowiem z czeskiego autora Mikulasza Konacza, który ze swej strony zaczerpnął je z dzieła Anglika Gwaltera Burley'a (1275—1337). Moralna tendencja w przeróbce Bielskiego podkreśla wartość nauki, jej wyższość nad zewnętrznemi dobrami świata, jej dobroczynny wpływ na naszą duszę i bieg całego życia. Takim więc szlachetnym panegirykiem na cześć nauki i jej dobrodziejstw otwierał Bielski swą karjerę literacką.

Przejawiające się już w tem dziełku zamiłowanie do przeszłości i wyciągania z niej moralnych nauk wyraziło się następnie w zwróceniu się Bielskiego do historji. Na tem polu niemałą położył zasługę, pisząc pierwszą w Polsce historję powszechną p. t. *Kronika wszytkiego świata*. Dzieło to wyszło za życia autora trzykrotnie: 1551, 1554 i 1564, przyczem każde następne wydanie Bielski znacznie rozszerzał i coraz staranniej opracowywał. Głównemi źródłami jego były analogiczne dzieła włoskie, niemieckie, czeskie i węgierskie, które sumiennie przestudjował. W zakresie dziejów polskich, które w trzeciem wydaniu *Kroniki* stanowią księgę ósmą, Bielski opierał się głównie na Miechowicie i Wapowskim, lata zaś 1536—1548 opracował już samodzielnie i ta część świadczy najlepiej, że talent jego poza zdolności kompilatorskie nie wychodził: jest to najsłabszy urywek całego dzieła. Ale i tam, gdzie Bielski ma się na kim oprzeć, popełnia wiele błędów przez brak krytycyzmu, niezrozumienie tekstu źródeł, przypadkowość w wyborze i układzie materjału. Baśń, prawda i anegdota, rzeczy ważne i błahe — wszystko to znajduje się w książce Bielskiego na jednej płaszczyźnie, z jednaką powagą opowiedziane. Zato ożywił autor swą *Kronikę* bardzo budującemi tendencjami moralnemi: z każdej karty bije religijność, zabarwiona nieco sympatjami dla protestantyzmu, chociaż autor do końca życia z Kościołem formalnie nie zerwał; w zakresie pojęć i uczuć patrjotycznych Bielski pragnie wzbudzić przekonanie, że duch rycerski, zgoda współobywateli i sprawiedliwe prawa są podstawą trwałości państw. Jednem słowem konsekwentnie traktował w swem dziele historję, jako mistrzynię życia.

A jednak, mimo wszelkie braki i śmieszności, mimo że *Kronika* Bielskiego jest dziełem raczej średniowiecznem i nie znajduje się wcale na poziomie wymagań ówczesnej wiedzy i literatury, odegrała doniosłą rolę oświatową w naszem społeczeństwie, będąc nietylko pierwszą, ale i przez długie jeszcze lata ostatnią historją powszechną w polskim języku. Przełożono ją nawet na języki białoruski i wielkoruski, co uczyniło ją znów źródłem dla niektórych pisarzy historycznych na Rusi.

Rys. 38. Marcin Bielski, (z III wyd. Kroniki z r. 1564).

Bielskiemu przypada zaszczyt pierwszeństwa i w zakresie stworzenia moralitetu polskiego. Jego *Komedja Justyna i Konstancjej* (1557) inicjuje w naszej literaturze ten rozpowszechniony wówczas gatunek pseudodramatyczny, wyprowadzający na scenę spór między personifikowanemi cnotami i występkami, walczącemi o duszę człowieka. *Komedja* składa się z trzech aktów: pierwszy przedstawia sędziwego ojca na łożu śmierci, wzywającego dzieci własne do zachowania cnoty; drugi ukazuje nam Justyna w ogniu walki między kuszącemi go postaciami: Świata, Wenery, Bachusa, Pychy i nakłaniającemi go do cnoty: Pracą, Miernością, Wstydem i t. p.; trzeci akt—przedstawia taką samą walkę w duszy Justyny. Wobec zwycięstwa dobrych skłonności w sercach obojga młodych, rzecz kończy się nagrodą: Pociecha oznajmia, iż ojciec wyzdrowiał, a Justyna otrzyma cnotliwego małżonka. W zasadniczym pomyśle i w licznych szczegółach zapożyczył się Bielski znacznie u autorów obcych, a nawet i polskich (Rej), ale mimo to, jako całość, *Komedja* jest utworem nowym i oryginalnym. Przejawiają się w niej pewne skłonności satyryczne autora, który poza tem dał upustswym obserwacjom współczesnego życia w trzech satyrach: *Sen majowy*, *Sejm niewieści* i *Rozmowa baranów* (drukow. po śmierci autora w 1586 i 1587 r.). *Sejm niewieści*, choć naśladowany z Erazma, wnosi pierwiastki rodzime w postaci satyry na nasze stosunki polityczne; wyśmianie kobiet, rwących się do rządu, jest tam raczej sprawą uboczną. Natomiast *Rozmowa baranów* wymierzona jest głównie przeciw stosunkom miejskim: gromi autor anarchję prawną w sądach miejskich, drożyznę w handlu, pijaństwo rzemieślników, rozrzutność i niemoralność mieszczanek. Znaczenie tych satyr polega z jednej strony na tem, że autor nie poprzestaje na wytknięciu braków, lecz kreśli ciekawe projekty „naprawy Rzeczypospolitej", zgodne w wielu punktach z najlepszemi pomysłami innych „obmyślaczy dobra pospolitego" (np. Modrzewskiego), a z drugiej strony, że kreśli obrazy z życia mieszczańskiego, dość rzadko naogół spotykane w naszej dawnej literaturze.

Obraz twórczości Bielskiego nie byłby pełny, gdybyśmy nie wspomnieli jeszcze o jego *Sprawie rycerskiej* (1569);

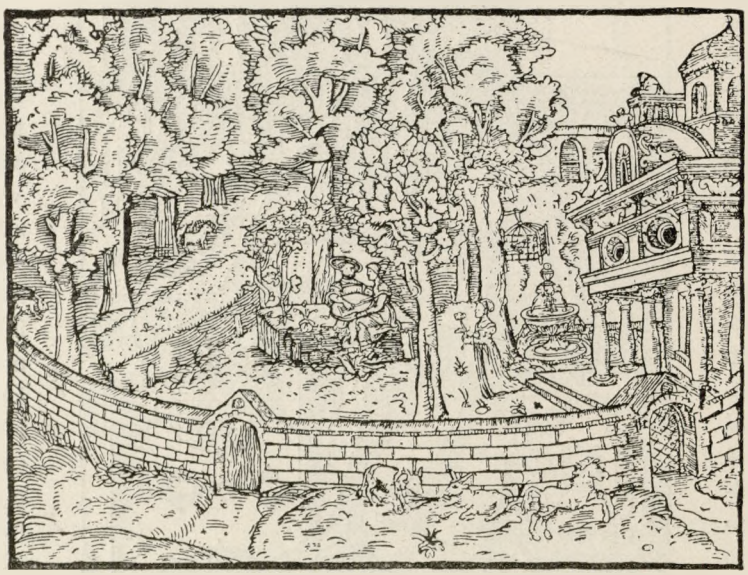
jest to historja sztuki wojskowej u ludów starożytnych i nowoczesnych, mająca na celu pobudzenie narodu polskiego do gotowości wojennej i ożywienia rycerskiego ducha. Podobnie jak w *Kronice*, daje tu Bielski kompilację historyczną, ożywioną moralizatorstwem. W swej tendencji zasadniczej idzie jednak po linji tych samych pragnień, które wypowiadali Rej i Kochanowski.

W całokształcie swej pracy literackiej Bielski nie należy zapewne do najtęższych pisarzy polskich XVI wieku, ale położył jednak duże zasługi, jako typ pisarza popularnego, którego dzieła, odpowiadające duchowym i umysłowym potrzebom szerszych mas czytelników, przyczyniały się do rozkrzewienia piśmiennictwa w języku polskim. Pod tym względem znaczenie jego zbliżone jest do roli dziejowej Reja, którego Bielski jest najwybitniejszym prekursorem, choć ustępuje mu talentem i rozmachem pisarskim.

Bibljografja.

I. Chrzanowski: Marcin Bielski, wyd. II, Lwów — Warszawa, 1926. I. Krzyżanowski: Romans przedhistoryczny w Polsce wieku XVI, Kraków, 1926.

Mikołaj Rej[1]) nazywany był przez długi czas, „ojcem polskiej literatury". Jeśli ten tytuł jest przesadny o tyle, że miał Rej wieluznanych nam z nazwiska poprzedników, to jednak żadnemu z nich nie udało się porwać swojemi dziełami czytającego ogółu i w ten sposób spopularyzować polskiej książki. W tem ostatniem znaczeniu prymat Reja jest niewątpliwy, a zasługi jego utorowały drogę pierwszemu świadomemu artyście słowa polskiego, jakim będzie dopiero Kochanowski.



Rys. 39. Drzeworyt z *Kroniki wszystkiego świata* M. Bielskiego, (wyd. 1551; przedstawia ideał szczęśliwego życia).

Karjera życiowa Reja jest wiernem odbiciem jego oryginalnej indywidualności, której przeznaczeniem było kruszenie szablonu siłą niepowstrzymanego temperamentu. Natura obdarzyła go bogato radością życia, humorem, wrażliwością na świat zewnętrzny, a więc także spostrzegawczością i wyobraźnią, wreszcie — zdrowym rozsądkiem, zdolnością do myślenia kategorjami uchwytnego, otaczającego życia, z wyraźnym wstrętem do abstrakcji i spekulacji. Trudno się dziwić, że, gdy jako chłopiec, zżyty dotąd z przyrodą od lat najmłodszych i przywykły z nią obcować, przeniesiony został do ówczesnej szkoły, a później i Akademji, zarobił sobie tylko na miano nieuka i próżniaka. Umysł jego żywy, giętki, ale lgnący tylko do obrazów ruchliwej i barwnej rzeczywistości, obcy zrazu pozostał zarówno scholastyce, jak i humanizmowi. Dopiero życie miało go przekonać o sensie i potrzebie książkowej nauki, a wówczas Rej drogą samouctwa i ogromnej pracy odrobił niejedno dawne zaniedbanie, ale nawet u szczytu swego rozwoju literackiego nie zmienił pogardliwego stosunku do nauki i poezji, nie mającej bezpośredniego, praktycznego zastosowania w życiu. Sam, jako pisarz, był przedewszystkiem moralistą; wrodzoną mu skłonność do takiego traktowania literatury powiększył jeszcze wpływ kalwinizmu, którego Rej stał się z biegiem czasu gorliwym wyznawcą. Co go pociągnęło do obozu reformacyjnego? Sądząc na podstawie pism jego, można być pewnym, że nie były to jakieś zawikłania i walki wewnętrzne, które popchnęły Lutra do wystąpienia przeciw Kościołowi. Rej powtarzał oficjalnie, gdy tego zachodziła potrzeba, kursujące tezy protestantyzmu, ale ze stosunku ich do doktryny katolickiej nie zdawał sobie sprawy i, gdy mówił o konkretnych, przypadkach życiowych, w których osądzeniu mogłyby się zaznaczyć różnice między stanowiskiem katolickiem i protestanckiem, rozumował według tradycyjnych pojęć i nie zdawał sobie sprawy ze sprzeczności swych twierdzeń z oficjalnie wyznawanem stanowiskiem. Przerabiając na język polski *Kupca* Naogeorga, znakomicie osłabił tendencję protestancką dzieła w sprawie stosunku wiary do uczynków. Jednem słowem Rej, jak większość szlachty polskiej, co się opowiedziała na krótki czas za reformacją, przystał do niej skutkiem anarchji moralnej, w jakiej się znalazło nasze duchowieństwo na początku XVI wieku. Gdy ze swej strony reformacja skutkiem rozbicia na sekty odsłoni swoje słabości, a katolicyzm po soborze trydenckim okrzepnie i odrodzi się moralnie, większość naszych zwolenników reformacji wróci do Kościoła. Rej nie doczekał tej

1) Ur. się w 1505 r. w Żórawnie pod Haliczem z ojca — Stanisława Reja z Nagłowic i matki: Barbary Herburtówny. Uczył się w Skalmierzu i we Lwowie, czas pewien był i w Akad. krak., koło 1525 r. znalazł się na dworze woj. Andrzeja Tęczyńskiego, gdzie się umysłowo i życiowo wyrobił. Następnie osiadł na wsi w Topoli, woj. krak., a po ożenieniu się przeniósł się do ziemi chełmskiej, gdzie założył miasteczko Rejowiec. Zapobiegliwością i gospodarnością powiększył znacznie swój majątek. Urzędów publicznych piastować nie chciał z wyjątkiem poselskiego. Był m. i. posłem na sejm lubelski 1569 r. i podpisał w tym charakterze Unję Polski i Litwy. Jako gorliwy kalwin, brał czynny udział w życiu małopolskiego zboru. Zmarł w 1569 r.

2650/II

chwili odrodzenia katolicyzmu, pozostał do śmierci gorliwym wyznawcą kalwinizmu, brał żywy udział w życiu małopolskiego zboru (nazwisko jego znajdujemy nieraz wśród uczestników synodów), i poświęcił sporo miejsca w swej twórczości literackiej na propagandę swych przekonań religijnych.

Najwcześniejszemi utworami Reja są pieśni religijne i przekłady psalmów; przedrukowywano je w protestanckich kancjonałach, była to bowiem twórczość, odpowiadająca potrzebom chwili, nowym formom nabożeństwa, stwarzanym przez reformację. Jednocześnie pisał dialogi satyryczne i moralizujące (*Warwasa z Dykasem*, *Lwa z kotem*, *Zatargnienie fortuny z cnotą* i inne); utwory te nie dochowały się, ale wnosząc z tytułów niektóre z nich zbliżone były do moralitetów. Pierwszym większym wierszowanym utworem Reja była drukowana w 1543 roku *Krótka rozprawa między trzema osobami: panem, wójtem a plebanem*. Jest to satyra na szlachtę i duchowieństwo. Trzy osoby dialogu reprezentują trzy najważniejsze stany polskie: szlachtę, chłopów i duchowieństwo. Pan i wójt atakują plebana, oskarżając go o wymuszanie dziesięcin i zabiegliwość tylko w sprawach własnego majątku; dostaje się przytem ceremonjom i zwyczajom kościelnym (np. odpust), które też jedynie ku zbogaceniu księży a zgorszeniu wiernych istnieją. Pleban, broniąc się, wytyka różne wady szlacheckie, pan narzeka na niedomagania państwa, odbijające się na jego majątku, wójt skarży się na ucisk chłopów wywołany zbytkami szlachty i chciwością duchowieństwa — jednem słowem, jest to litanja różnych braków ówczesnego życia, o których Rej nieraz jeszcze będzie mówił w późniejszych dziełach. Niewątpliwe znaczenie posiada *Krótka rozprawa* jako utwór całkowicie oryginalny i ściśle z życiem naszem ówczesnem związany.

Rys. 40. Papież z duchowieństwem w postaci wilków. Drzeworyt z Postylli Rejowej.

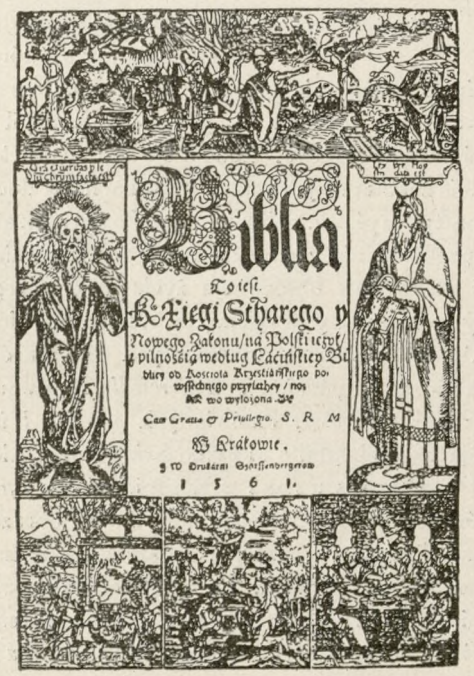
Przeróbkami natomiast są inne próby dramatyczne Reja: *Żywot Józefa z pokolenia Żydowskiego* (1545) oraz, niedawno odnaleziony, *Kupiec* (1549). Pierwszy utwór, naśladowany z humanistycznego dramatu Korneljusza Crocusa, ma charakter misterjum, ukazując nam niezłomną wytrwałość w cnocie biblijnego Józefa w walce z kuszącą go żoną Putyfara. Temat był bardzo wdzięczny dla pisarza-moralisty, ale w interpretacji Reja utonął w rubaszności i banalnych morałach. Drugi dramat, *Kupiec*, miał być w intencji twórcy, fanatycznego protestanta Naogeorga, zjadliwą, nienawistną satyrą na katolicyzm. W przeróbce Reja tragiczny ton oryginału znikł bez śladu; zwarty dramat rozwodniony został obszernem opisywaniem szczegółów i gadulstwem tłumacza; tendencja protestancka, jak wspominaliśmy, silnie osłabiona. Nastrój oryginału nie odpowiadał dobrodusznemu usposobieniu Reja, skrajności doktrynalne protestantyzmu obce pozostały jego tradycyjnym pojęciom i zdrowemu rozsądkowi. Stąd liczne odstępstwa od oryginału nietylko w szczegółach, ale i w całkowitem przekształceniu wielu scen.

Przeróbką również jest wielki poemat filozoficzno-dydaktyczny *Wizerunk własny żywota człowieka poczciwego* (1558). Wzorem naśladowanym było w tym wypadku dzieło humanisty włoskiego Palingeniusa (prawdziwe nazwisko Petro Angelo Manzoli) p. t. *Zodiacus vitae*. Idea odrodzenia wewnętrznego, tkwiąca u źródeł całego renesansu i stąd przejęta przez reformację, ożywia dzieło Włocha, który ją nawet w swem zmyślonem nazwisku wyraził („Odrodziciel"). I w polskiej przeróbce, odstępującej w bardzo wielu obrazach i myślach od oryginału, zasadnicza tendencja pozostała ta sama: szukanie mądrości życia, której szczyt i sens odnaleziony zostaje w cnocie. Poszukiwaczem tej prawdy jest pewien młodzieniec, który wędrując od filozofa do filozofa (wszystko to oczywiście filozofowie starożytni) i doznając przytem różnych przygód, dochodzi do stwierdzenia wartości cnoty. Rej przesycił swoje dzieło duchem religijnym, którego oryginał łaciński wcale nie posiada. Dzieło osnute na pogańskich przeważnie myślach i pojęciach, uczynił pełnem nastroju średniowiecznego. Tendencja protestancka zresztą dość silnie została uwydatniona w atakach na duchowieństwo, odpusty, czyściec, celibat i t. p. Zawarł pozatem Rej w swoim poemacie nietylko różne swoje wyobrażenia o świecie, ale i przepyszne obserwacje życia otaczającego, jako przykłady czy punkty wyjścia do snucia moralnych refleksyj. Ogromnie wiele z nakreślonych tu obrazów i sylwetek odnajdziemy później w *Zwierciedle* Rejowem, które porusza wiele tematów, omówionych już w *Wizerunku*. Obserwacja Reja obejmuje nietylko świat ludzki, ale i przyrodę: jest to pierwszy u nas i w Europie malarz życia przyrody, który swoje dostrzeżenia nietylko w obrazach, ale i w stylu, w licznych bardzo porównaniach, z natury wziętych, literacko zużytkował. Szczególniej świat zwierzęcy niezmiernie wielu zajął tu miejsca. Odbicie zatem barwnej polskiej rzeczywistości nastąpiło w *Wizerunku* nietylko dla celów satyryczno-dydaktycznych, ale i skutkiem wrażliwości Reja, który na otoczenie swoje niezwykle żywo

2650/II

reagował. To też zrozumiałem następstwem tego faktu była popularność *Wizerunku* wśród ówczesnych czytelników, o czem świadczą nietylko trzy wydania w XVI wieku (1558, 1560, 1584), ale i liczne echa tego największego poetyckiego dzieła owych czasów u późniejszych pisarzy. Rej utrafił we właściwy ton, jakim należało przemawiać do braci szlachty, czytali go więc katolicy i protestanci, humaniści i ludzie o domorosłem wykształceniu; ci, co widzieli jego błędy czy prostactwo, musieli być pobłażliwi, oczarowani jego pisarskim temperamentem, humorem, barwnością odtwarzanego życia i szlachetną, mimo częstych naiwności, tendencją.

We wszystkich wzmiankowanych już dziełach Rej okazuje się bardziej lub mniej jawnie szermierzem nowych pojęć religijnych. Całkowicie do literatury reformacyjnej należą dwa jego wielkie dzieła: *Postylla* (1557, nast. wyd.: 1560, 1566, 1571, 1594) oraz *Apocalypsis* (1565). Pierwsze — jest oryginalnym, miejscami bardzo pięknym, wykładem ewangelji; drugie — przeróbką polską komentarza do Apokalipsy św. Jana, napisanego przez szwajcarskiego reformatora, Bullingera. *Postylla* cieszyła się ogromną popularnością dla tych samych przyczyn, co i *Wizerunk*. Przystępność, prostota, nieustanne zahaczanie o przykłady z życia codziennego, obrazowo przedstawione, szczera uczuciowość religijna, wznosząca się do wyżyn wzniosłości, a wszystko to okraszone żywym i dosadnym językiem — oto najważniejsze jej zalety. Wiele z tych cech posiada i *Apokalipsa*, ale tam nastrój mocy i pogody zakłócony jest skutkiem bolesnej sprawy, jaką był dla ludzi obozu kalwińskiego szerzący się od 1562 roku, a wyłoniony z ich środowiska, arjanizm. Polemika z arjanami w *Apokalipsie*



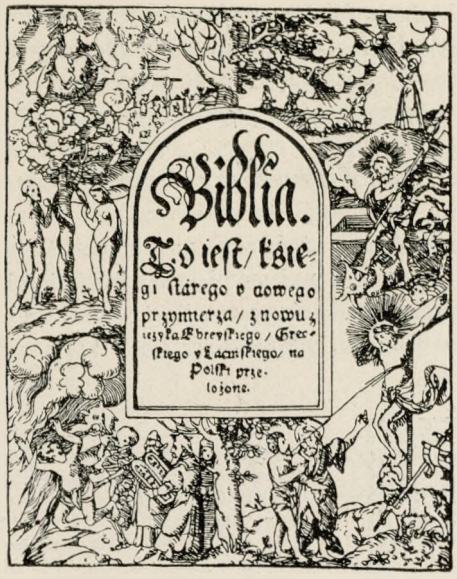
Rys. 41. Biblja Szarfenbergerowa, krakowska, 1561.

Rys. 42. Biblja Radziwiłłowska, breska.

rzuca na całość dzieła, cień pewnego smutku pozatem jest to dzieło, w którem niechęć Reja do katolicyzmu wyrażona jest najsilniej.

Odrębne miejsce w dziełach Reja zajmuje *Zwierzyniec* (1652), zbiór ośmiowierszowych epigramatów o ludziach, wypadkach i zagadnieniach współczesnych, na cztery księgi podzielony. Jest to ciekawe świadectwo poglądów Reja na różne sprawy polityczne, historyczne, moralne, a jednocześnie obraz pojęć i gustów ówczesnej szlachty. O gustach tych i kulturze mówi nam dołączony do *Zwierzyńca* drugi jeszcze zbiorek, tą samą formą pisany, mianowicie *Figliki*, stanowiący niejako piątą księgę dzieła: jest to pierwszy zbiór anegdot polskich, których dowcip w lwiej części do rubaszności się sprowadza. Wiele tam facecyj od obcych Rej przejął, ale w szatę polską ubrał i do gustu niewybrednego swojej epoki przystosował.

Syntezą twórczości Reja jest wydane na rok przed jego śmiercią *Zwierciadło* (1568). Nie jest to dzieło jednolite: składa się z sześciu części prozą i wierszem, z których najważniejsza i najobszerniejsza jest część pierwsza: *Żywot człowieka poczciwego*, suma niejako Rejowej mądrości życia, doświadczenia i moralności, wyraz jego pragnień i ukochań. *Żywot* jest próbą nakreślenia idealnego przebiegu życia od dzieciństwa do starości dla przeciętnego szlachcica polskiego. Dzieli się na trzy księgi: pierwsza omawia dzieciństwo i młodość, druga — wiek dojrzały, trzecia — starość. W programie wychowania dziecka i młodzieńca Rej zupełnie zdaje się wzorować na swojem własnem dzieciństwie: radzi dbać o rozwój fizyczny i o moralność dziecka, nie wspomina o szkolnej nauce, a humanistyczne wykształcenie lekceważy. A gdy chłopiec pod-



Rys. 43. Biblja Budnego, arjańska, nieświeska.

rośnie, pragnąłby Rej skierować go dla praktycznego poznania życia na dwór wielkopański, albo do wojska; nie zawadzi przejechać się i zagranicę, ale nie poto, aby naśladować cudzoziemskie mody, lecz poto, by nauczyć się rzeczy pożytecznych. Całkiem już dorosłego i wyrobionego młodzieńca osadza Rej na gospodarstwie i każe mu się ożenić: jest to pierwszy krok dojrzałego męża i od omówienia tej sprawy rozpoczyna się księga druga *Żywota*. Słyszymy więc przepyszne w swej naiwnej, ale trafnej obserwacji życia rady: nie żenić się z panną wysokiego rodu, ani tylko z miłości, ani tylko dla majątku; „równemu z równym ożenienie najlepsze" — powiada Rej i na tej równości stanu, majątku, usposobienia buduje przyszłe szczęście rodzinne swego „człowieka poczciwego". Szczęście to wyraża się w dwóch nadewszystko rzeczach: w głębokiej i serdecznej przyjaźni między małżonkami, oraz w radości, jakiej im dostarczają dzieci. Obrazek owych „błazenków kuglujących koło stołu" ku uciesze ojcowskiego serca należy do najbardziej ujmujących, pełnych ciepła i wdzięku urywków *Żywota*. Pouczywszy dalej, jak mamy znaleźć prawdziwego przyjaciela, którego wartość okazuje się w chwilach trudnych życia, Rej przechodzi do przestróg moralnych, jak mamy wieść cnotliwy żywot. Dobry rezultat stara się osiągnąć drogą pośrednią: obrzydza grzech, wystawiając go w całej szpetocie i śmieszności. Serję grzechów zaczyna od pychy stosownie do schematu siedmiu grzechów głównych. Naprawdę jednak nie samą istotę występku analizuje (do tego musiałby mieć więcej upodobania do abstrakcyjnego myślenia), lecz przesuwa przed naszemi oczami świetne sylwetki „darmo pysznego chłopa", pijaka, utracjusza i t. p. Tak powstaje znakomita galerja satyrycznych postaci, którą Rej dał już raz w *Wizerunku*, a teraz na nowy sposób kreśli, niezmordowany w podchwytywaniu życia na gorącym uczynku. Nie brak zresztą i pozytywnych wskazań, wśród nich najważniejszem jest nakaz udziału w życiu publicznem np. w formie posłowania na sejm, przyczem Rej kreśli bardzo piękny i całkiem nieprzebrzmiały ideał posła. Tak skierowawszy myśli i uczucia wzorowego obywatela ku moralnym celom i obowiązkom, Rej zwraca się nareszcie ku fachowej pracy „poczciwego człowieka" — rolnictwu. Moralista przekształca się teraz w praktycznego gospodarza. Doświadczenie rolnika występuje tu obok szczerej miłości do natury, wyrażającej się w specjalnem zamiłowaniu Reja do ogrodnictwa. W przedziwny sposób kojarzą się tu ze sobą całkiem nierozerwalnie i pieniężne wyrachowanie, i smakoszostwo, i wreszcie szczery sentyment do pracy w nieustannym kontakcie z przyrodą. Poczucie piękna natury nie wyzwoliło się tu jeszcze z towarzyszących mu interesownych pobudek, ale obecność jego w uczuciowym stosunku Reja do życia na wsi polskiej jest niewątpliwa. Trzecia księga *Żywota* mówi o starości człowieka. Jest to jakby obrona i nawet pochwała wieku, którego się ludzie niesłusznie obawiają. Lękają się chorób i śmierci, niedołęstwa i niezdolności do używania rozkoszy życia, ale ten lęk, zdaniem Reja, grzeszny jest i bezsensowny. Wiele jeszcze ma człowiek stary źródeł pociechy i zadowolenia dla siebie, a jeśli życie swoje cnotliwie spędził, to śmierci nie ma powodu się lękać. Wiele pięknych i głębokich rzeczy jest w tej pochwale starości, tembardziej nas wzruszających, że w niejednem słowie czujemy drżenie osobistego liryzmu, przenikającego ten utwór, pisany ręką starca.

Drugą, znacznie krótszą, ale ważną, częścią *Zwierciadła* jest *Spólne narzekanie wszej Korony na porządną niedbałość naszą*. Znalazły tu wyraz patrjotyczne troski Reja i projekty naprawy Rzeczypospolitej. Idea tej naprawy

Rys 44. Biblja katolicka Wujka.

przyświeca bardzo wielu umysłom ówczesnym, nie mógł jej pozostać obojętny i Rej, kilkakrotny poseł sejmowy i wychowawca narodu. Widzi on wprawdzie obecną potęgę Polski i wspaniałość, ale to nie zaślepia go, aby miał nie widzieć braków. Z tych największym jest brak organizacji wojska i skarbu; przyczyną tego niedbalstwo powszechne, gdy chodzi o uporządkowanie życia państwowego, egoizm stanowy i jednostkowy, brak miłości ojczyzny, zwalanie wszystkich zadań i obowiązków na króla przy jednoczesnem lenistwie obywateli. Projekty naprawy, które Rej wysuwa, nie świadczą jednak o należytem wyciągnięciu wszystkich konsekwencyj z dostrzeżonej prawdy, pragnąłby bowiem obarczyć ciężarami materjalnemi na korzyść skarbu państwa przedewszystkiem kościół katolicki, nie zaś masę szlachecką. A więc i w nim egoizm stanowy nie zamilkł w obliczu potrzeby państwa.

Pozostałe części *Zwierciadła* (*Apoftegmata, Przemowa krótka do pobożnego Polaka, Zbroja pewna rycerza krześcijańskiego, Żegnanie ze światem*) obracają się dokoła tych samych spraw i myśli, które zawierają się w dwu pierwszych częściach. Powtarzając wielokrotnie pewne rzeczy, to prozą, to wierszem, autor wbijał je do głowy swym czytelnikom, których wychowawcą być nie przestaje. Tylko ostatnia część, jakby w przeczuciu bliskiej śmierci pisana, *Żegnanie ze światem*, uderza w nowe tony. Rej—człowiek życia, rozkochany w jego bujności i bogactwie, przemawia językiem Eklezjasty: wszystko jest marnością! W kilkunastu wierszach udziela ostatnich przestróg i nakazów, poleca się Bogu, grozi wszetecznikom, żegna z powinowatymi, dobrymi towarzyszami i całym światem. W zwrocie do Boga przemawia szczerym i ciepłym tonem modlitewnym:

Ty też, mój miły Panie z nieba z wysokości,
Przyjm więc ducha mojego; ziemia niech ma kości.
Kiedy przyjdzie już on czas zawołania Twego,
Raczyż mię sobie przyjąć za własnego swego.
Bo jeślim źle szafował tu żywotem swoim,
Zakryjże to, mój Panie, miłosierdziem Twoim,
A niech mię wiara zbawi o Twej dostojności,
Którą ja mam o Tobie w uprzejmej stałości.

Zwierciadło nie było zwodniczym tytułem Rejowego dzieła: istotnie każdy współczesny autorowi człowiek mógł, jak zapowiadała karta tytułowa, — „snadnie się swym sprawam jako we źwierciedle przypatrzyć". Niema drugiego dzieła w literaturze XVI wieku, które dawałoby tak bogaty i wierny obraz ówczesnego życia szerokich mas szlacheckich. W tem znaczeniu jest to zarazem najlepszy utwór Reja, zawierający wszystko, co on oryginalnego do naszej literatury wnosił, wszystko, co go wśród ówczesnych czytelników popularnym uczyniło. I dziś, mimo odległości epoki, języka, pojęć, lektura niektórych dzieł Reja, jak *Wizerunk* czy *Żywot*, dostarczać może niewątpliwej satysfakcji: temperament, humor, obserwacja życia, dosadność wyrażeń, zdrowy rozsądek Reja są trwałym pomostem między pismami jego a ludźmi dzisiejszymi. Pisarz, którego każde słowo tętniło życiem i szczerą wiarą w to, o czem mówił, nie mógł stracić powabu, aktualności i żywotności.

Na obraz znakomitego męża
PANA MIKOŁAJA REYA, POETÓW POLSKICH
książęcia,
Andrzeja Trzycieskiego—epigram.

Taką twą, boski wieszczu, była postać droga,
Gdyś stanął w lat sześćdziesiąt u starości proga,
I na głowie powoli siwizna się ściele
Szczęśliwemu, czerstwemu na duszy i ciele.
Chryste! Wieszczowi twemu daj starość pogodną,
Długą, miłej ojczyźnie pożyteczną, płodną,
A po długim żywocie niech niebieska niwa
Przyjmie cień wieszcza świętу, przybytkiem szczęśliwa.

Bibljografja.

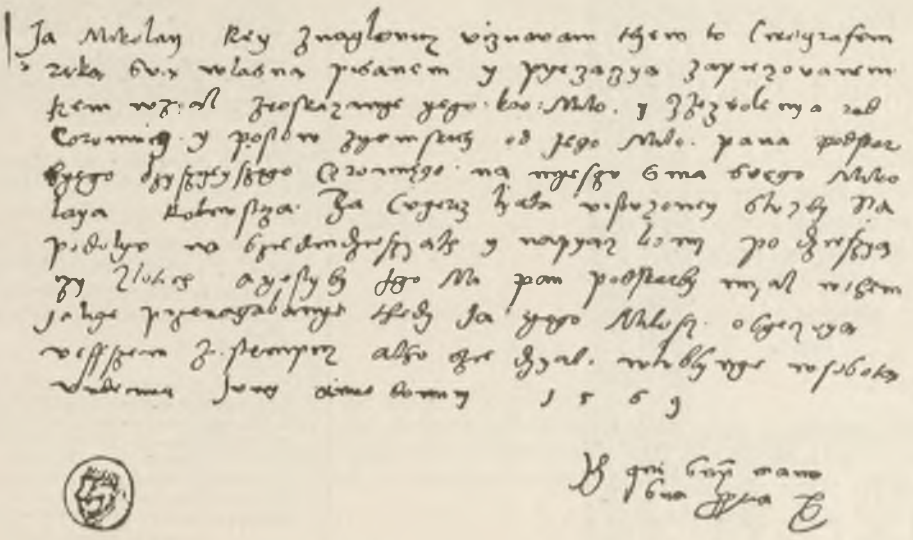
A. Brückner: Mikołaj Rej, Kraków 1905; tenże, Mikołaj Rej, Lwów, 1922 (Wielcy pisarze Tom II, wyd. Altenberga); S. Windakiewicz: Mikołaj Rej z Nagłowic, Kraków, 1895; B. Chlebowski: Mikołaj Rej jako pisarz — w książce *Z wieku Mik. Reja*, Warszawa, 1904: oraz w *Pismach, tom II.*; M. Janik: Mikołaja Reja żywot i pisma, Kraków, 1923; I. Chrzanowski: „Zwierciadło" Reja przed sądem potomności (jako wstęp do wydania „Zwierciadła" w Krakowie, 1914, przez Czubka i Łosia); A. Brückner: Pierwociny luterskie: „Kupiec" Rejowy, Reformacja w Polsce, 1922, roczn. I, nr. 2; J. Ujejski; Pojęcia Reja, dotyczące Polaka i Polski, Pam. Liter., 1905.; Mikołaj Rej: Pisma prozą i wierszemi oprac. Aleksander Brückner, Bibl. Narod. Ser. I, nr. 40, Kraków b. r.

Zupełnym kontrastem Reja, jako umysłowość i twórca, był Andrzej Frycz Modrzewski[1]), który pod wieloma względami chlubą kultury polskiej w owym wieku może być nazwany. Jest to typ uczonego i publicysty, który całą działalność praktyczną i pisarską poświęcił idei reformy państwa i Kościoła. Wykształcony bardzo, obeznany z literaturą starożytną i umysłowością Zachodu dzięki licznym podróżom, wyrobiony w pracy państwowej i dyplomatycznej polityk—Frycz jest jednym z najwybitniejszych umysłów naszych tej doby. Pisał tylko po łacinie, co wynikało poniekąd z charakteru zagadnień, o których mówił, i ze sposobu ich omawiania. Choć traktował o sprawach aktualnych, bieżących, nie dał się nigdy porwać politycznej, czy polemicznej namiętności; nie był ani trochę demagogiem. Był człowiekiem, który przystępując do omówienia jakiejkolwiek sprawy, usiłował ją zgłębić i osądzić możliwie bezstronnie. Cechy te uczyniły

1) Ur. koło 1503 r. jako syn wójta w Wolborzu, woj. Sieradzkie. Studjuje w Krakowie; przebywa później na dworze biskupim w Gnieźnie i w Poznaniu. Wszedłszy w kontakt z rodziną Łaskich, przez dłuższy czas jest ich dworzaninem, a specjalnie przyjaźni się z Janem Łaskim, późniejszym reformatorem. Podróże do Nieniec, Szwajcarji i Francji pozwalają mu zapoznać się z wybitnymi reformatorami na Zachodzie. W latach 1547—1550 staje się sekretarzem królewskim i uczestniczy w kilku poselstwach. Po r. 1552 obejmuje wójtowstwo w Wolborzu, usuwając się ze dworu królewskiego. Skutkiem prześladowań ze strony władzy duchownej opuszcza Wolborz w 1568 roku. Zmarł w 1572 r.

go wielkim teoretykiem ówczesnych zagadnień państwowych i religijnych, pozbawiając zarazem praktycznego wpływu na bieg wypadków. Odepchnięty przez wszystkich i prześladowany, Frycz zakończył życie w opuszczeniu i zapomnieniu.

Na arenę publiczną wystąpił późno, mając już lat 40. Pierwszą jego broszurą była mowa *De poena homicidii* (1543) — o karze za mężobójstwo — potępiająca niesprawiedliwość prawa polskiego, inaczej karzącego zabójstwo szlachcica, a inaczej — zabójstwo chłopa. Wprowadzenie równego wymiaru kary za zbrodnię, niezależnie od stanu zamordowanego człowieka, jest, zdaniem Modrzewskiego, niezbędne zarówno ze stanowiska państwowego, jak i religijnego. Tej samej sprawie poświęcił jeszcze trzy dalsze mowy, wydane w latach 1545 — 1546. Pismem, które inicjowało jego działalność na polu reformy Kościoła, była mowa, zwrócona do króla, duchowieństwa i narodu, o konieczności wysłania przedstawicieli Polski na sobór powszechny w Trydencie (*De legatis ad concilium mittendis*—1546). Frycz, mimo znajomości osobistej z wybitnymi przedstawicielami reformacji (np. Melanchthonem), nie oderwał się zrazu od Kościoła. Pragnął reformy w łonie dotychczasowej organizacji kościelnej i wierzył w możliwość ustępstw ze strony Kościoła w sprawie np. celibatu, komunji pod dwiema postaciami i wprowadzenia języka narodowego do nabożeństwa. Sądził, że reformy te zostaną przeprowadzone na soborze i domagał się naszego udziału w tych pracach. Głos Frycza został wysłuchany o tyle, że król zdecydował się na wybór legatów na sobór, choć dalszy rozwój wypadków uniemożliwił ich wyjazd.



Rys. 46. Autograf Reja.

Praktyczne zetknięcie się Frycza w ciągu lat następnych ze sprawami państwa w kancelarji królewskiej i ze służbą dyplomatyczną dostarczyło mu materjału do napisania jego głównego dzieła *O naprawie Rzeczypospolitej* (*De republica emendanda*). Zawierało ono pięć ksiąg: o obyczajach, o prawach, o wojnie, o kościele i o szkole. W Krakowie ukazały się w 1551 roku tylko trzy pierwsze księgi, ponieważ cenzura duchowna nie pozwoliła na ogłoszenie dwóch pozostałych. Dopiero w 1554 roku w Bazylei wydrukowane zostało całe dzieło, stanowiące jedną z najważniejszych pozycyj naszego literatury ówczesnej. Naprawę państwa Frycz uzależnia naprzód od reformy obyczajów, którą to myśl przejął od teoretyków starożytnych, głównie od Arystotelesa. Na jego etycznych i politycznych poglądach opiera swoje ujęcie istoty państwa i stosunku człowieka do zbiorowości. Poprawę Rzeczypospolitej zacząć należy od ulepszenia tych stanów, urzędów i instytucyj, które istnieją, poddaje więc Frycz szczegółowemu rozpatrzeniu obowiązki króla, senatorów, sędziów, wyższych urzędników, proponując pewne reformy szczegółowe. Charakterystyczny jest jego projekt ustanowienia nowego urzędu: dozorców obyczajów na wzór starożytnych republik greckich, a także stworzenia czegoś w rodzaju policji obyczajowej, którąby ścigała próżniaków, włóczęgów, pijaków i starała się o utrzymanie pokoju domowego. Charakteryzując wiele ujemnych objawów naszego życia codziennego, uderza Frycz na te same wady, które gromił zawzięcie Rej. Na poprawę obyczajów położony jest największy nacisk w zrozumieniu, że i najlepszy ustrój państwowy nie pomoże, gdy ludzie są źli. Druga księga dzieła Frycza — o prawach — jest już znacznie mniej obszerna i dotyczy nietylko treści praw, ale i sposobu wymierzania sprawiedliwości. Wraca tu więc sprawa kary za mężobójstwo i rzucone zostają niektóre myśli o reformie sądownictwa, które z biegiem czasu zostały choć częściowo urzeczywistnione (trybunały). Księga trzecia — o wojnie — porusza zarówno sprawy moralne, związane z faktem wojny, jak i techniczne. W swem potępieniu wojen zaborczych, a usprawiedliwieniu jedynie obronnych, był Frycz wyrazicielem tego „ducha dziejów polskich", którego idealizacja będzie później jedną z podstaw naszego mesjanizmu w XIX wieku. Pozatem zagrzewając do rycerskiego ćwiczenia i domagając się stworzenia odpowiedniego funduszu dla utrzymania stałej organizacji wojskowej, wypowiada Frycz te same postulaty, które nie schodziły z ust wszystkich przenikliwych i mądrych obywateli ówczesnych (Rej, Kochanowski).

Księga czwarta — o kościele — która stała się dla duchowieństwa katolickiego kamieniem obrazy, jest sformułowaniem postulatów reformy nie w zakresie dogmatów czy obrzędów, lecz organizacji i obyczajów. Bije głównie na moralny i umysłowy upadek duchowieństwa, na rozpanoszenie się przywilejów szlacheckich w Kościele, a jedyny ratunek Frycz widzi w należycie zorganizowanym soborze powszechnym, na którym nietylko duchowni, ale i świeccy mieliby prawo zabierać głos i swobodnie wyrazić swoją opinję. Po zreformowaniu obyczajów w Kościele porozumienie w zakresie doktryn byłoby rzeczą o wiele łatwiejszą, ponieważ wiele sporów dogmatycznych wynika z nieznajomości zagadnień i jałowej kłótni o słowa. Poruszając wreszcie w księdze piątej sprawę organizacji szkolnictwa, dotknął Frycz jednego z najaktualniejszych ówczesnych problemów. Wiek XVI był okresem narodzin nowych zagadnień pedagogicznych i nowych form szkolnictwa. Polska ówczesna wydała też kilku wybitnych pedagogów (Marycki, Gliczner, Herbest) i czyniła próby stworzenia uczelni nowego typu (szkoła Lubrańskiego w Poznaniu, gimnazjum pińczowskie). Wywody Frycza dotyczą jednak nie zagadnień ściśle pedagogicznych, ile organizacyjnych. Wykazując wartość i potrzebę szkolnictwa, nakłanial społeczeństwo do stworzenia finansowych podstaw, umożliwiających racjonalną organizację pracy oświatowej.

Tak się przedstawia w ogólnych zarysach dzieło, które ogarnęło całość potrzeb narodu i chwili i starało się wskazać drogą odrodzenia. Autorowi przysporzyło wiele sławy i uznania (bardziej jeszcze zagranicą, niż w kraju), ale ściągnęło nań i wiele nienawiści. W następnych latach życia Frycz, uważany za heretyka, a z biegiem czasu wciągnięty w orbitę sporów teologicznych w łonie kalwińskiego i arjańskiego zboru, stanie się przedmiotem ataków i prześladowań. Pisma jego, które z tego powodu ogłosił (polemika z Orzechowskim, traktaty teologiczne o Pośredniku, Trójcy i o bóstwie Chrystusa), nie odegrały już tej roli,

Rys. 47. „Żywot Józefa" M. Reja.

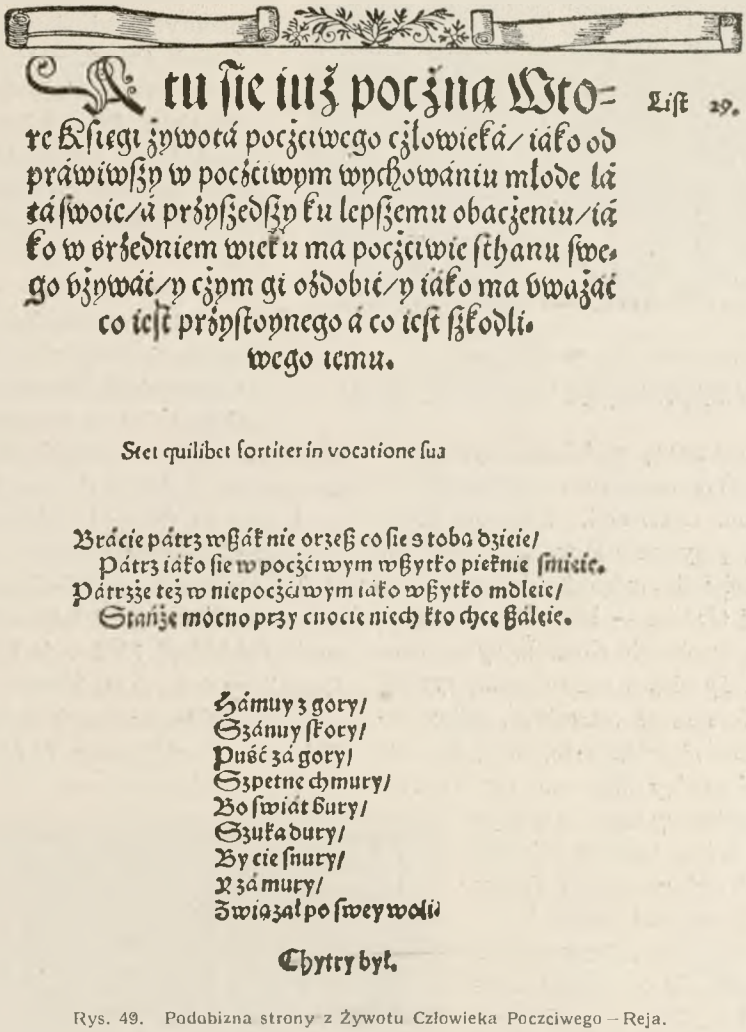
Rys. 48. „Zwierzyniec" M. Reja.

jak poprzednie jego dzieła; należą do obszernej literatury polemiczno-religijnej owej doby i znaczenie ich historyczne było naogół małe. Frycz, chcąc być objektywnym sędzią i siewcą pokoju, nikogo nie zadowolił, na nikim wpływu nie wywarł, a przez wszystkich został odepchnięty. Było to tragiczne zakończenie żywota i pracy, prowadzonej zawsze dla najszlachetniejszych pobudek. W dziejach naszej kultury Frycz pozostanie przedewszystkiem, jako znakomity autor dzieła *O naprawie Rzeczypospolitej*. Wyrazem popularności tej książki już w XVI wieku był nietylko przekład polski Cyprjana Bazylika, ogłoszony w 1577 roku (z wyjątkiem księgi o Kościele), ale i tłumaczenia na języki niemiecki i francuski, oraz częściowo na hiszpański. Poza tem oryginał łaciński rozszedł się szeroko po Europie, o czem świadczy obfitość jego egzemplarzy w bibljotekach niemieckich, szwajcarskich, francuskich, duńskich, szwedzkich i angielskich.

Bibljografja: S. Kot: Wpływ starożytności klasycznej na teorje polityczne Andrzeja Frycza z Modrzewa, Kraków, 1911 (Rozpr. Ak. Um. Wydz. hist.-filoz. t. 54); S. Kot: Andrzej Frycz Modrzewski, studjum z dziejów kultury polskiej XVI wieku, Kraków, 1919 (drugie wyd. 1922); S. Tar-

nowski: Pisarze polityczni XVI wieku, tom I (1886); S. Kot: Historja wychowania, Kraków, 1924; J. Twardowski: Jan Ludwik Vives i Andrzej Frycz Modrzewski, Kraków, 1912; — Andrzeja Frycza Modrzewskiego: O naprawie Rzeczypospolitej — z przekładu Cyprjana Bazylika wybór, Warszawa, 1914 (opr. K. Drzewiecki).

Publicystą również był Stanisław Orzechowski[1]), zrazu walny pogromca obozu katolickiego, a z biegiem czasu zacięty polemista katolicki i wróg Modrzewskiego. Ogromna wiedza, jaką zdobył, wykwintna kultura humanistyczna, talent pisarski, rozmach publicystyczny—wszystko to było w działalności Orzechowskiego na usługach, jeśli nie egoistycznych dążeń, to w każdym razie osobistych sympatyj i antypatyj, a dopiero na ostatnim planie — dobra publicznego. Pogłębienia spraw, o których pisze, daremniebyśmy od niego oczekiwali. W długiej serji jego polskich i łacińskich traktatów, mów, paszkwilów, dialogów, listów, dzieł historycznych — nie znajdziemy ani jednego pisma tej wagi i powagi, co główne dzieło Modrzewskiego. Orzechowski żyje chwilą i pisze tak, jak tego bieżąca chwila wymaga. Nie przebiera w środkach; w elastyczności jego sumienia i poglądów rozpoznajemy aż nadto częsty typ publicysty, któremu obce jest poczucie odpowiedzialności za drukowane słowo. To też pojawienie się pisarza takiego, jak Orzechowski, jest dowodem rozpowszechnienia się czytelnictwa, dzięki czemu dopiero publicystyka może wywierać głębszy wpływ na społeczeństwo.


A tu sie iuż poczna Wtore Księgi żywotá poczciwego człowieká/ iáko od práwiwszy w poczćiwym wychowániu młode lá tá swoie/ á przyszedszy ku lepszemu obaczeniu/ iáko w śrzedniem wieku ma poczćiwie sthanu swego vżywáć/ y czym gi ozdobić/ y iáko ma vważáć co iest przystoynego á co iest szkodliwego iemu.

List 29.

Stet quilibet fortiter in vocatione sua

Brácie pátrz wszák nie orzesz co sie s toba dzieie/
Pátrz iáko sie w poczćiwym wszytko pieknie smieie.
Pátrzże też w niepoczćiwym iáko wszytko mdleie/
Stańże mocno przy cnocie niech kto chce szaleie.

Hámuy z gory/
Szánuy skory/
Puść zá gory/
Szpetne chmury/
Bo swiát bury/
Szuka dury/
By cie snury/
Y zá mury/
Związał po swey woli.

Chytry był.

Rys. 49. Podobizna strony z Żywotu Człowieka Poczciwego — Reja.

Działalność Orzechowskiego dotyczyła, podobnie jak Modrzewskiego, spraw politycznych i religijnych. W pierwszym zakresie wystąpił już w 1543 roku anonimową broszurą *Fidelis subditus* (*Wierny poddany*), która jest niesłychanie ostrą napaścią na wewnętrzne stosunki polskie. Wszystkim się tam dostało: królowi, a zwłaszcza królowej (Bonie), senatorom, sejmowi, szlachcie i duchowieństwu, a zarzuty brzmią groźnie: przekupstwa, bezprawia, kradzieże, ba, nawet zdrada stanu. Oczywiście gromkim krzykiem zawsze się zyskuje popularność, więc i Orzechowski, choć oficjalnie zatail nazwisko, zdobył sobie uznanie szerszych mas szlacheckich. Bardziej przejęte duchem istotnej troski obywatelskiej były jego mowy o niebezpieczeństwie tureckiem (po łacinie i po polsku), ogłoszone w 1543 i 1544 roku. Nie omieszkał także zabrać głosu w sprawie małżeństwa Zygmunta Augusta z Barbarą (*De obscuro regis matrimonio*, 1550), jak również w dyskusji politycznej o egzekucji praw. Poświęcił temu ostatniemu problemowi cały *Dialog około egzekucjej Polskiej Korony* (1562), gdzie wypowiedział się, jako przeciwnik egzekucji, ale zwolennik przeprowadzenia gruntownych reform państwowych. Pisał to już w tym czasie, gdy walczył z reformacją, więc całe żądanie naprawy państwa uzależnił od przywrócenia jedności religijnej, gdyż anarchja pojęć w tej dziedzinie uniemożliwia, jego zdaniem, pogodzenie się i w innych sprawach. — Z politycznemi pismami jego łączą się i historyczne, jak *Żywot i śmierć Jana Tarnowskiego* i *Annales Polonici ab excessu divi Sigismundi I* (dzieje pierwszych lat po śmierci Zygmunta Starego).

W sprawach religijnych pisma Orzechowskiego przedstawiają większą różnorodność. Zaczął od gwałtownych ataków przeciw celibatowi, ale gdy, poruszywszy niebo i ziemię z racji własnego ożenku, wreszcie dopiął swego,

1) Ur. 1513 r. w Orzechowcach, z. przemyskiej. Studjuje w Krakowie, Wiedniu, Wittemberdze, Bolonji, Padwie, Wenecji i Rzymie. W okresie pobytu w Wittemberdze staje się sympatykiem reformacji. Nawrócony we Włoszech, po powrocie do kraju zostaje księdzem, ale rozpoczyna walkę przeciw celibatowi. Mimo zakazu władzy duchownej, żeni się, a gdy go obłożono klątwą, jako heretyka, wytacza sprawę swoją na sejm 1552 r. i doprowadza do zawieszenia jurysdykcji biskupiej wogóle. Wobec prawowierności doktrynalnej i działalności polemicznej przeciw reformacji uzyskuje przebaczenie ze strony Kościoła. Zmarł w 1566 r.

Rys. 50. Żyw. człow. poczc. ks. I kapit. IV, list 8
A tak iżby też i preceptor o tym wiedział i dziecię aby się tego od niego uczyło, iż wedle zgody pisma świ tego... Bóg jest istność dziwna...(str.49).

sparaliżował jurysdykcję duchowną w Polsce i wytargował dla siebie przebaczenie z Rzymu, zwrócił wówczas ostrze walki przeciw zwolennikom reformacji, tępiąc namiętnie ich poglądy, a szkalując przytem osoby. Tak powstała jego *Chimaera* (1562), przeciw Stankarowi skierowana, tak paszkwil przeciw Fryczowi (*Fricius* — 1562); — ale koroną jego działalności pisarskiej w obronie Kościoła była polska broszura *Quincunx* (1564). Tytuł jest nazwą geometrycznej bryły — czworokątnego foremnego ostrosłupa, który posłużył autorowi dla zbudowania schematu, mającego poglądowo wykazać wyższość władzy duchownej nad świecką. Jeśli na czterech rogach podstawy tego ostrosłupa umieścimy wyobrażenie: króla, kapłana, ołtarza i wiary, a na szczycie piramidy symbol władzy Kościoła, to figura taka unaoczni nam istotę i naturę królestwa polskiego, w którem władza świecka winna być bezwzględnie podporządkowana nakazom wiary i Kościoła. Doktryna nie była nowa: opierał się na niej stosunek Kościoła do państwa w średniowieczu. Orzechowski pragnie myśl tę odnowić, o ścisłej zależności bytu całego Rzeczypospolitej od Kościoła katolickiego szlachcie przypomnieć. A jeśli dla udowodnienia swej tezy ucieka się do tak dziwacznego dla nas sposobu, to tylko dowód, że w owym czasie do umysłów tłumu tak widocznie przemawiać należało. Jakoż w wieku następnym teza o nierozłącznem zespoleniu państwa polskiego z katolicyzmem wejdzie w krew ogromnej większości narodu, a w rozwinięciu tego przekonania jakaś część zasługi przypada i Orzechowskiemu.

Bibljografja:
L. Kubala: Stanisław Orzechowski i wpływ jego na rozwój i upadek reformacji w Polsce, Lwów Warszawa, 1906; S. Tarnowski: Pisarze polityczni XVI wieku, tom I; A. Brückner: Różnowiercy polscy, 1905 (w rozdziale o Krowickim); S. Kossowski: Trybun ludu szlacheckiego, Lwów, 1907.

Z prozaików polskich drugiej połowy XVI wieku wymienić należy jeszcze dwa nazwiska: Marcina Kromera (1512—1589) i Łukasza Górnickiego (1527 — 1603). Pierwszy pisał po polsku i po łacinie; jest wybitnym historykiem i pierwszym polemistą katolickim (przed Orzechowskim). Zasługi historjograficzne Kromera wyrażają się w napisaniu dwóch dzieł łacińskich: *De origine et rebus gestis Polonorum* (*O pochodzeniu i czynach Polaków* 1555) oraz *Polonia sive de situ, populis, moribus, magistratibus et republica Regni Polonici* (*Polska, czyli o położeniu, narodach, obyczajach, urzędach i Rzeczypospolitej Królestwa Polskiego* — 1575). To ostatnie dzieło posiadało na swój czas wielką wartość informacyjną i zostało przełożone na język niemiecki i hiszpański. Po polsku napisał Kromer *Rozmowy dworzanina z mnichem* (1551—1554) w czterech częściach, gdzie ostro zwalczał reformację, choć nie zamykał oczu na obniżenie się moralne duchowieństwa polskiego.

Łukasz Górnicki zajmuje w dziejach ówczesnej literatury i kultury polskiej stanowisko całkiem specjalne. To, co oryginalnego napisał, jak polityczną tendencją przesąknięta *Rozmowa Polaka z Włochem*, albo *Dzieje w Koronie Polskiej od 1538 r. do 1572 r.*, nie stanowi podstawy jego sławy autorskiej. Sławę tę daje mu natomiast znakomita przeróbka na język polski sławnej książki włoskiej Baltazara Castiglione'go *Il Cortegiano*, która w tłumaczeniu Górnickiego nazywa się: *Dworzanin polski* (1566).

Rys. 51. Żyw. czł. poczc. ks. I kapit. V, list 12
Bo patrz, iż sie jednemu chce gospodarstwa, drugiemu konia a szarszuna, drugiemu prawa, drugiemu pokoju a czytania, drugiemu tańcu, maszkary, drugiemu opilstwa a ceklacyej, więc szyrmirstwa, więc rozmaitych poskoków (str. 59).

Dzieło włoskie było jednym z najbardziej typowych przejawów kultury renesansu, wyrażającej się nietylko w wysubtelnieniu umysłowem, ale i w uszlachetnieniu form życia towarzyskiego. Nakreślić ideał wytwornego dworzanina i wytwornej damy — oto było zadanie, jakiego się podjął Castiglione. Wymagania postawił duże: wykształcenie ogólne, ale bez pedanterji, wrażliwość na sztukę, muzykalność, warunki fizyczne, zręczność, władanie bronią, a przytem wykwintne obejście — mają stanowić zespół cnót idealnego dworzanina. Analogiczne wymagania skierował i do kobiet, które zresztą w dużym stopniu wpłynęły na wytworzenie się tej kultury towarzyskiej. Już sama forma książki Castiglione'go — dialog między osobami z najwyższego towarzystwa, wprowadzała w atmosferę kulturalną, której wyrazem mają być kreślone przez autora ideały.

Rys. 54. Żyw. człow. poczc. ks. II, kapit. XVI, list 107
Azaż sie nie lepiej z żonką, z urzędniczkiem, a chociaj z panem wójtem, rano wstawszy, nadobnie namówić... a co potrzebniejszego wedle czasu rozmyślnie postanowić? (str. 297).

Spolszczenie takiego dzieła przedstawiało niełada trudności. Górnicki, choć z pochodzenia mieszczanin oświęcimski, dostał się dzięki wykształceniu, zdobytemu we Włoszech, na dwór zrazu biskupów krakowskich, a potem i królewski. Rozmiłowany w umysłowej i towarzyskiej kulturze włoskiej, zapragnął udostępnić szerszemu ogółowi najważniejsze rysy tej kultury, znane niewątpliwie wszystkim tym, co tak, jak on, do Włoch po naukę jeździli ale obce ogromnej większości, która znajdowała obraz swój i podobieństwo w Rejowem *Zwierciedle*. Różnica między środowiskiem, odtworzonem przez Castiglione'go, a naszem rodzimem była zbyt wielka, aby wierny przekład dzieła włoskiego był możliwy, a co ważniejsza, pożyteczny. A zatem trzeba było akcję dialogu przenieść do Polski, osobami rozmawiającemi uczynić wybitniejsze polskie osobistości, a wreszcie usunąć kobiety, gdyż ówczesne niewiasty nasze do prowadzenia tak trudnych rozmów nie były przygotowane: zanadto obrażałoby to poczucie rzeczywistości naszych czytelników. Otóż w polskim *Dworzaninie* toczą się „gry rozmowne" w willi biskupa Samuela Maciejowskiego nad Prądnikiem, a głównemi osobami są: sam biskup, patronujący całej dyskusji, brat jego, kasztelan lubelski, Stanisław Maciejowski, następnie panowie: Wojciech Kryski, Stanisław Wapowski, Andrzej Kostka i kilku innych, rzadziej odzywających się. Treść dzieła pozostała w ogólnych zarysach ta sama, mimo licznych, celowych i uzasadnionych zmian, opuszczeń dodatków, a więc jest nią rozmowa uczestników o przymiotach doskonałego dworzanina i dwornej pani. Oczywiście wymagania, postawione niewiastom, musiały wywołać protest w gronie dysputujących, tak bardzo jeszcze idea jakiegoś zrównania praw, obowiązków i możliwości twórczych obu płci wydawała się niejednemu z naszych ludzi dziwactwem. A Górnicki zdobył się na śmiałe postulaty, skoro nawet o posłowaniu niewiast na sejm mówić się odważył.

Rys. 53. Żyw. poczc. czł. ks. II, kapit. XV, list 162.
Ale dobra myśl twoja a ochotne serce twoje niech zawżdy używa czasów wdzięcznych, czasów pomiernych, czasów poćciwie wesołych, z miłym a z wdzięcznym a z poćciwym towarzystwem, z nadobnemi a z poważnemi rozmowami (str. 288).

Pomimo świetnego przystosowania całości do wyobrażeń i obyczajów polskich, *Dworzanin* nie wywarł jednak głębszego wpływu ani na kulturę towarzyską, ani na ówczesną literaturę. To ostatnie jest tembardziej dziwne, że dzieło to posiada wspaniałą szatę językową. Choć się Górnicki niemało napracował, aby oderwane, filozoficzne pojęcia oryginału w twardej, nieociosanej, na każdym kroku opór stawiającej polszczyźnie wyrazić, choć

mu życie codzienne i język potoczny nie dostarczały wyrażeń, tchnących wykwintem i dwornością, jednak przełamał szczęśliwie te trudności i nadał dziełu niezwykle piękną formę zewnętrzną. Znaczenie tego przekładu polega jeszcze i na tem, że było to pierwsze przyswojenie naszemu językowi znakomitego dzieła nowoczesnej literatury europejskiej Świadczyło to o głębokich węzłach pokrewieństwa, łączących polską kulturę ówczesną z włoskim renesansem i umiejętności wyzyskania obcych wartości bez zatraty własnych.

Bibljografja:

Löwenfeld: Łukasz Górnicki, Warszawa, 1884; S. Tarnowski: Pisarze polityczni XVI w. I; S. Dobrzycki: Z dziejów literatury polskiej, Kraków, 1907; Roman Pollak — wstęp do wydania *Dworzanina polskiego* w Bibljotece Narodowej, Ser. I, Nr. 109, Kraków 1928.

Rys. 54. Żyw. poczc. czł. ks. III, kapit. X, lis 171. Ano sobie siedzisz w nadobnym domku, któryś sobie zbudował wedle myśli swojej; ano łóżeczko nadobnie usłane stoi dla odpoczynienia twego, anoć synowie służą... i z żonkami swemi, wymyślając ci potrawki wedle czasów swoich (t. II., str. 129).

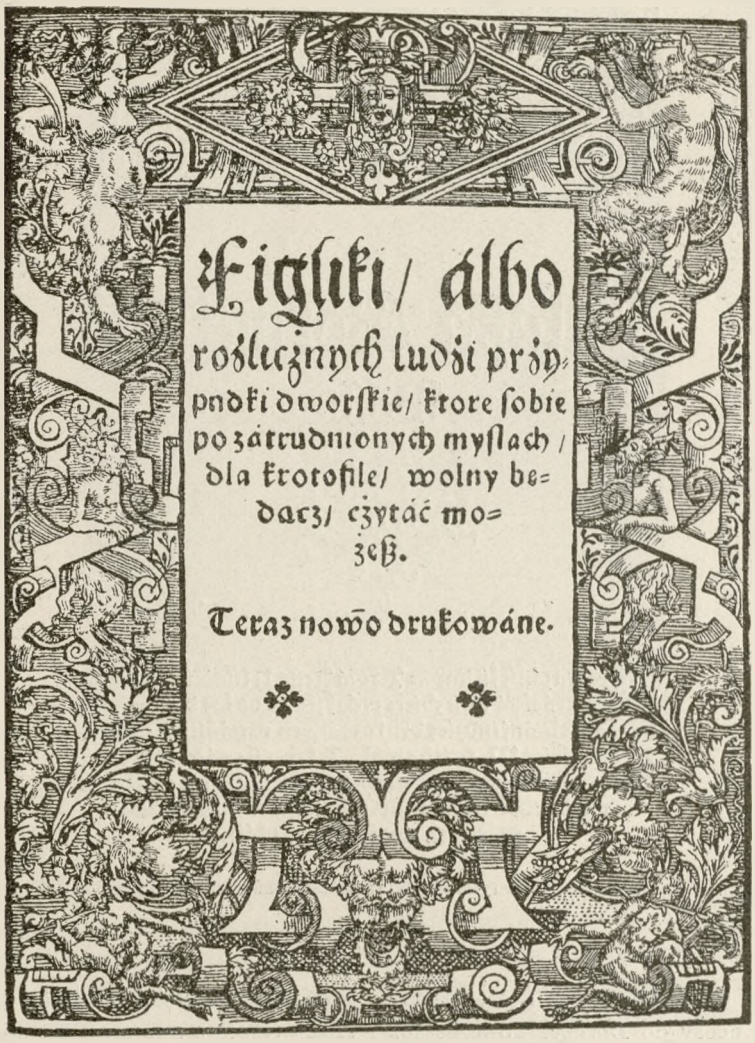
Dotychczasowy rozwój umysłowej kultury i języka polskiego umożliwił pojawienie się w naszej literaturze pierwszego wielkiego poety w osobie Jana Kochanowskiego[1]). Jest on właściwym twórcą polskiego języka poetyckiego i pierwszym u nas świadomym swoich celów i środków artystą słowa. Twórczość jego jest wykwitem naszego humanizmu, zespolonego harmonijnie z pierwiastkami rodzimej kultury i obyczajowości. Pisał po łacinie i po polsku, idąc śladem inicjatorów włoskiego renesansu, Dantego i Petrarki, którzy szczepili kult starożytności i uprawiali zarazem poezję w języku narodowym. Wykształcenie humanistyczne, które Kochanowski zdobył, w Padwie pod kierunkiem znakomitego filologa Robortella uczynił podstawą swej twórczości i w języku polskim. Przyswoił sobie w tym względzie program literacki francuskiej grupy poetów-humanistów t. zw. plejady z Ronsardem na czele, którzy postawili sobie za zadanie utworzyć w języku narodowym rodzaje i dzieła literackie, przekazane przez starożytność. Istotnie Kochanowski dokonał takiego spolszczenia form poezji klasycznej, której zawdzięcza wiele ważnych myśli, obrazów, form wiersza i stylu. Nie osłabia to oryginalności jego poezji. Pomijając już te zastrzeżenia na temat ówczesnego pojęcia oryginalności, o których mówiliśmy wyżej, trzeba zaznaczyć, że Kochanowski nie naśladuje starożytnych, lecz umiejętnie wyzyskuje i przystosowywa ich zdobycze artystyczne dla wyrażenia własnej treści psychicznej, czyto ściśle osobistej, czy związanej z polskiem życiem obyczajowem i politycznem. W ten sposób wzbogaca przejęte formy literackie, otwiera przed niemi nowe możliwości, staje się nie naśladowcą, lecz kontynuatorem klasycyzmu, zaszczepionego na dziewiczym gruncie młodego języka i tworzącej się dopiero kultury. Na tem polega ogromne znaczenie i oryginalność twórczości Kochanowskiego.

Był to talent przedewszystkiem liryczny. W zakresie epiki dał tylko próbki przekładów (*Szachy*, *Monomachja Parysowa z Menelausem*), próbę dramatu dał w swej *Odprawie*, nie okazując najistotniejszej cechy dramaturga — napięcia akcji, żywiołowości działania; — w liryce natomiast, w oddaniu uczuć, myśli, nastrojów poważnych i beztroskich, stwarzał prawdziwe arcydzieła. Pisać zaczął jeszcze w Padwie, gdzie powstały jego łacińskie elegje miłosne, jak również pierwsze próby tworzenia w języku polskim. W Paryżu miał już powstać sławny wiersz: *Czego chcesz od nas, Panie, za twe hojne dary*, krążący po Polsce w odpisach na początku lat 60-tych, a wydrukowany w 1564 roku. Świadczy on o tak wielkiem już wyrobieniu artystycznem, że prawdopodobieństwo wczesnego rozpoczęcia twórczości polskiej przez Kochanowskiego zyskuje bardzo na sile. W okresie dworskim obok *fraszek* i *pieśni* (przeważnie miłosnych) powstają utwory o tendencji politycznej, jak *Zgoda* (druk. 1564), *Satyr* (druk. 1564) i *Proporzec* (1569), przekład *Szachów* i wiersz *Muzy*. W okresie czarnoleskim, najszczęśliwszym dla twórczości poety, powstają dalsze fraszki i pieśni polskie i łacińskie, *Sobótka*, przekład *Psałterza* (1578), *Odprawa posłów greckich* (1578), *Treny* (1580), łacińskie utwory na cześć zwycięstw Batorego i wesela

[1]) Ur. 1530 r. w Sycynie (woj. Sandom.) z ojca Piotra i matki Anny Białaczowskiej. W 1544 r. zapisał się do Akad. Krakowskiej. Czas pewien przebywał i na uniwersytecie w Królewcu, poczem udał się do Włoch. Pobyt zagranicą, głównie w Padwie, a przez pewien czas w Paryżu, trwał od 1552 do 1559 roku, ale w okresie tym Kochanowski dwukrotnie wracał do kraju na kilka miesięcy i spędził prawie rok na dworze ks. Albrechta Pruskiego. Po ostatecznym powrocie do Polski w 1559 roku spędza kilkanaście lat w służbie dworskiej, naprzód u Mik. Firleja, potem na dworze królewskim. Dzięki protekcji podkanclerzego Piotra Myszkowskiego zostaje sekretarzem J. K. M. i prepozytem poznańskim. Koło roku 1574 osiada na wsi w Czarnolesie i żeni się z Dorotą Podlodowską. Przeżywa teraz najszczęśliwszy okres swego życia, oddany pracy literackiej, rodzinie i zajęciom rolniczym. Pozostaje w żywym kontakcie z Janem Zamoyskim i królem Stefanem Batorym, których działalność polityczną aprobuje i popiera piórem. W 1579 zostaje wojskim sandomierskim. W tym czasie przeżywa bolesny cios — umiera mu ukochana córeczka Urszula. Zmarł 22 sierpnia 1584 roku podczas sejmu w Lublinie, dokąd ojechał, aby się widzieć z królem.

Jana Zamoyskiego z Gryzeldą Batorówną. W 1580 r. ukazał się też zbiór jego ód łacińskich p. t. *Lyricorum libellus*. Pomijam w tem wyliczeniu szereg utworów mniejszego znaczenia.

Rozpatrzenie tego bogatego i różnorodnego w swej treści i formie dorobku poetyckiego zaczniemy od wiersza *Muzy*, w którym poeta scharakteryzował swój stosunek do poezji. Jest to postawa prawdziwego artysty, który w samej sztuce znajduje dla siebie nagrodę i zadowolenie. Ona pozwala mu wznieść się ponad małostkowe cele i troski gromady ludzkiej, ona zapewni mu nieśmiertelną sławę i uznanie, choćby współcześni mu ludzie, ogarnięci pogonią za groszem, nie słuchali jego pieśni. Wiersz podkreśla wartość poezji, jako przechowującej nieśmiertelne i godne pamięci ludzkiej czyny i wypadki, a kończy się słowami wdzięczności dla przyjaciela i mecenasa poety, Piotra Myszkowskiego, który zapewnił poecie niezależność materjalną, a tem samem pozwolił mu bezinteresownie oddać się swojej sztuce.



Rys. 55. Podobizna 1-go wydania „Figlików" Reja z r. 1570.

Niezmierną różnorodność treści i nastroju przedstawiają *Fraszki*, na trzy księgi podzielone. Odzwierciadla się w nich barwnie i żywo zarówno żywot dworski, jak i rolniczy poety. Stąd taka rozmaitość tonu i tematu. Wesoła anegdota, nieraz pieprzna, opowiedziana dobrym towarzyszom gwoli, beztroska piosnka, często z Anakreonta wzięta, erotyk poważny, albo i żartobliwy, epigramat, czasem złośliwy, czasem znów pochwalny, nabrzmiały głębokim liryzmem wiersz o domu własnym i lipie czarnoleskiej, to znów piękna modlitwa — oto różnorodne możliwości *Fraszek*. Są one jakby liryczną kroniką bieżącego życia, odbiciem nastrojów chwili, zbudowane na przeżyciach, których waga i doniosłość, niezależnie od barwy uczuciowej, ograniczona była oddziaływaniem i wartością momentu. I ze względu na tę rolę, jaką odgrywała fraszka w twórczości poety, wyczuwamy w zespole tych drobnych utworów jakąś wewnętrzną jedność, mimo zróżniczkowania treści. Niedarmo porównywał Kochanowski swoje *Fraszki* do labiryntu, w którym żadna nić Arjadny nie pomoże nam w zrozumieniu kierunku i powikłania wszystkich ścieżek. Ale mimo to widzimy, że te „wdzięczne i nieprzepłacone fraszki" tworzą jeden harmonijny gmach poetycki, budowany przez całe życie i będący tego życia wielobarwnego wiernem odbiciem.

Tej harmonijnej całości nie widzimy już w cyklu *Pieśni*, w których wyróżnić można pewne grupy tematowe, zahaczające się o inne utwory Kochanowskiego, odmienne pod względem gatunku literackiego, ale bliskie reprezentowaną myślą. Takich grup o pokrewnym temacie można zauważyć w *Pieśniach* i w pozostałej twórczości poety trzy: poezja miłości i życia rodzinnego, poezja obywatelska i wreszcie poezja filozoficzno-religijna. Dalsze rozpatrzenie twórczości Kochanowskiego ukształtujemy według powyższego schematu.

W swych młodzieńczych elegjach łacińskich, poświęconych miłości, Kochanowski starał się iść śladami erotyku rzymskiego. Propercjusz, Owidjusz, Katullus i Horacy służyli mu jako wzory, poniekąd obowiązujące. W polskich, erotykach częściej spotykamy echa Horacego i Petrarki, który odegrał dość dużą rolę w rozwoju artystycznym Kochanowskiego. Petrarce więc zawdzięcza nasz poeta malowanie miłości, jako słodkiej niewoli i służby, jako sideł zdradliwych, które są źródłem bólu i rozkoszy, następnie idealizację kobiety, jej urody i ducha, liczne konwencjonalne szczegóły w odtworzeniu piękności niewieściej, kojarzenie tej urody z pięknem natury, nad którą ukochana sprawuje jakąś tajemną władzę, i wreszcie liczne, drugorzędne motywy poezji miłosnej. Do najlepszych pieśni

miłosnych Kochanowskiego należą: *Złota to strzała i krom wszego jadu była* (ks. I, 4), *Trudna rada w tej mierze: przyjdzie się rozjechać* (I, 7), *Nie dbam, aby zimne skały* (II, 2), *Srogie łańcuchy na swem sercu czuję* (II, 21). W utworach, które są wyrazem pozytywnych jego uczuć, nie zaś żalu czy rozczarowania miłosnego, poeta nasz nie wychodzi zazwyczaj poza literacki konwenans. Wiele własnego do swej poezji erotycznej nie wniósł, ale zapoczątkował artystyczny wyraz uczuć miłosnych w naszej literaturze, co było już nowością doniosłą. Bardziej swobodny i bezpośredni czuł się Kochanowski, gdy mówił o swej miłości do żony. Pomijając już znaną pieśń (II 10), wychwalającą wartość dobrej żony, gdzie odnajdujemy pewne echa biblijne, ujęci jesteśmy szczerością i ciepłem pieśni (II, 20), w której poeta, goszczący u swego przyjaciela—biskupa (zapewne Myszkowskiego), prosi go o zezwolenie na powrót do domu, do ukochanej żony, która tęskni i niepokoi się z powodu długiej nieobecności męża. Jest to już poezja życia rodzinnego.

DWORZANIN.
Łukaſá Górnickiego
Polſki.
Jeſt roſkazánie liſtowne Krolá Jego Miłośći/ áby kaden mimo Mácieá Wirzbiete tych kſiążek do lat dzieſiáći nie drukował/ ani indzieý drukowánych w páńſtwie Jego Krolewſkiey M. przedawał. A ktho ſie nád roſkazánie Krolewſkie tego powáży/ then kſięgi thákowe co ich kolwiek bedzie miał/ ſtráći wſzytki/ y nád to dzieſieć grzywien złotá winy záplácí.

Rys. 56. Karta tytułowa „Dworzanina", Łukasza Górnickiego.

Z tą poezją życia rodzinnego wiąże się utwór obyczajowy *Pieśń świętojańska o Sobótce*, napisany w Czarnolesie. Obrzęd sobótki opisany został zwięźle w czterech zwrokach wstępu, poczem przesuwa się przed nami korowód dwunastu panien, śpiewających różne pieśni. Panny IV, V, VII i X wyrażają swoje uczucia miłosne. Śpiew panny XI jest apostrofą samego poety do Doroty, wówczas już narzeczonej Kochanowskiego, i zarazem chyba najpogodniejszym i najszczerszym jego wierszem miłosnym. Inne pieśni są wysławieniem tradycji, tańca, wesołości, pracy rolniczej, a wreszcie w pieśni panny XII mamy apoteozę życia na wsi w gronie kochającej się rodziny. Bardzo to ważny i znamienny dla pojęć Kochanowskiego utwór, wyjaśniający nam, dlaczego poeta rzucił służbę dworską i osiadł na roli. Pracę rolnika uważa bowiem za najpiękniejszą, moralnie najbezpieczniejszą dla życia i sumienia ludzkiego. Złączone z tą pracą ciche i pogodne życie rodzinne stwarza najbliższą jego sercu atmosferę moralną. *Sobótka* jest przytem najlepszym u Kochanowskiego wyrazem jego miłości do przyrody. Odnajdujemy tu niektóre rysy, przypominające stosunek Reja do pracy na roli, ale tu są one uszlachetnione głębszem odczuciem natury, opartem na zrozumieniu jej piękna, nietylko pożytku i przyjemności. Jako pierwsza próba literackiego zobrazowania naszych zwyczajów ludowych, a chwilami nawet wyzyskania motywów pieśni ludowej (pieśni panien IV i VIII), *Sobótka* zajmuje wybitne miejsce w naszej literaturze i uderza dziś jeszcze niezwykłą świeżością i wdziękiem. Nie mógł powstrzymać się wprawdzie humanista — Kochanowski, by nie wprowadzić mitu starożytnego (pieśń panny IX—o Filomeli, przemienionej w słowika), ale okazał wielki takt artystyczny, zatajając imiona bohaterów mitycznych i zaznaczając mimochodem, jak bardzo obcą jest ta krwawa historja łagodnej wyobraźni polskiego narodu.

Jako obywatel, przemówił Kochanowski w kilku pieśniach w *Zgodzie*, *Satyrze*, *Proporcu* i *Odprawie posłów greckich*. W pieśni: *Niemasz i po drugi raz niemasz wątpliwości* (II, 12), wysławiającej cnotę obywatelską, zaznaczył swój pogląd na zasługi patrjotyczne słowami: *A jeśli komu droga otwarta do nieba, tym, co służą ojczyźnie*. Tak wysoko stawiać służbę obywatelską, przyznawać jej niejako najwyższą rangę w hierarchji wysiłków moralnych nauczył się Kochanowski nie od chrześcijaństwa, choć mówi o niebie, lecz od myślicieli starożytnych (Cycero: *Somnium Scipionis*). Podobnie w pieśni: *Jest kto, coby wzgardziwszy te doczesne rzeczy* (II, 20), zwanej potocznie pieśnią „o dobrej sławie", chcąc pobudzić czytelników do służby dla dobra pospolitego, odwołuje się do ich poczucia godności ludzkiej. Typowe to stanowisko dla humanisty, głoszącego kult człowieka. „Nie chciał nas Bóg położyć równo z bestyjami".—

Przeto chciejmy wziąć przedsię myśli, godne siebie,
Myśli ważne na ziemi, myśli ważne w niebie;
Służmy poczciwej sławie, a jako kto może,
Niech ku pożytku dobra spólnego pomoże.

W słowach tych widzimy oddalanie się człowieka XVI wieku od średniowiecza, gdy centralnym punktem świadomości ludzkiej było przekonanie o istnieniu Boga. Absolutnym celem człowieka było dojście do Boga, a miłość ludzi i praca dla bliźnich (bez ograniczeń państwowych czy narodowych) jedyną drogą do Boga, środkiem, nie

celem! Teraz wyrosły z pogańskiej kultury humanizm stawiał nowy cel: ojczyznę i dobrą sławę, a gwarancję moralną w wytrwaniu na tej drodze opierał na wierze w człowieka, na jego poczuciu godności własnej. Jesteśmy tu świadkami przemiany pojęć o niesłychanej doniosłości, stoimy u kolebki późniejszego humanitaryzmu i nacjonalizmu!

Kochanowski wymienia w swej pieśni dwa główne kierunki i sposoby tej służby ojczyźnie: kto obdarzony jest siłą umysłu i talentem, winien rozwijać i krzepić ducha obywateli, dbać o utrzymanie spoistości i siły wewnętrznej państwa, a kto ma fizyczną „siłę i serce po temu", niech walczy z wrogami zewnętrznemi, których męstwem, nie liczbą, pokonywać należy.

Rys. 57. Jan Kochanowski według nagrobka w Zwoleniu.

Jeśli ideał pracy „ku pożytku dobra spólnego" obowiązywał wszystkich, to tym, którzy pełniąc władzę w narodzie, stoją na czele, trzeba było przypomnieć o ciążącej na nich specjalnej odpowiedzialności. Myśl tę wyraża pieśń: *Wy, którzy pospolitą rzeczą władacie* (II, 14), włączona później do *Odprawy*, jako drugie wystąpienie chóru. Odpowiedzialność to podwójna: przed Bogiem i przed historją, której bieg uzależniony jest od czynów dzisiejszych władców.

Sam Kochanowski, zgodnie ze słowami swej pieśni „o sławie", pragnął obrócić swój „dowcip" i wymowę na pożytek ojczyzny, gdy pisał swe dłuższe poematy o tendencji politycznej, jak *Zgoda* i *Satyr*. Oba te utwory pokrewne są treścią, oba mają charakter satyryczny, ostro sądzą współczesne pokolenie i domagają się poprawy obyczajów. Brak miłości ojczyzny, ujawniający się w życiu publicznem, pogoń za zyskiem, upadek ducha rycerskiego wśród szlachty, myślącej tylko o zbogaceniu się, ciekawość obcych nowinek religijnych, wprowadzających rozterkę i zamieszanie wewnętrzne, zamiast zgodnej pracy w łonie Kościoła nad potrzebnemi reformami, zaniedbanie wreszcie nauk i spraw szkolnictwa krajowego — oto cechy anarchji obyczajów i pojęć, wytknięte przez oba utwory. Nacisk główny spoczywa na potępieniu zniewieściałości szlacheckiej, braku rycerskich cnót i ducha. Fakt ten niepokoił silnie, jak wiemy, nietylko Kochanowskiego, ale i wielu innych pisarzy, to też nasz poeta wróci do tej sprawy jeszcze nieraz. Nastąpi to w 1575 roku po spustoszeniu Podola przez Tatarów. Do głębi wstrząśnięty klęską, a jeszcze bardziej obojętnością i niezaradnością społeczeństwa, poeta skieruje przeciw własnemu narodowi ostrą inwektywę w pieśni: *Wieczna sromota i nienagrodzona szkoda, Polaku* (II, 5), wzywając do ofiarnego i natychmiastowego działania. Aby wywołać reakcję, nie cofnie się nawet przed obelgą, rzuconą w twarz narodowi:

Cieszy mnie ten rym: Polak mądr po szkodzie;
Lecz, jeśli prawda i z tego nas zbodzie,
Nową przypowieść Polak sobie kupi,
Że i przed szkodą i po szkodzie głupi!

Kulminacyjnym punktem tego upominania narodu była *Odprawa posłów greckich*, mimo greckiej treści i formy, troską patrjoty polskiego XVI wieku przepełniona. Rzecz miała być napisana na uroczystość weselną Jana Zamoyskiego z Krystyną Radziwiłłówną; skutkiem przyśpieszenia daty wesela poeta nie zdążył wykonać dramatu w tych ramach, jak pierwotnie zamierzył i poprzestał na szkicowem wykonaniu utworu. Z krótkiej wzmianki Homera w III-ej pieśni *Iljady* o poselstwie Menelausa i Odysseusza do Troi przed rozpoczęciem wojny o Helenę i z opowiadań popularnej u nas *Historji Trojańskiej* (II wyd. w 1563 r.), wysnuł Kochanowski treść, którą zamierzał ująć w formę zbliżoną najbardziej do tragedji Eurypidesa. Licząc się z charakterem uroczystości, podczas której *Odprawa* miała być wystawiona[1]), i ze składem słuchaczów, którymi mieli być najwyżsi dygnitarze państwa z królem Stefanem Batorym na czele, Kochanowski dał utwór, wprowadzający na scenę sprawy państwowe i akcję dyplomatyczną, przyczem katastrofa tragiczna pojawia się jedynie w formie zapowiedzi (proroctwo Kassandry), co łagodzi nastrój zakończenia. Zobrazowanie starożytności w *Odprawie* przypomina w wielu szczegółach ówczesne życie polskie, co wynikało nietyle z chęci umieszczania aluzyj do własnego społeczeństwa, ile z rozpowszechnionego wówczas sposobu odtwarzania minionych epok na wzór i podobieństwo współczesnej autorowi (por. anachronizmy w tekście i wystawieniu dramatów Szekspira w XVI wieku). Forma starożytnej tragedji została również tylko częściowo utrzymana. Mamy wprawdzie w *Odprawie* prolog i pięć epizodów, niektóre zaledwie naszkicowane, ale chór odzywa się względnie mało, przyczem dwa pierwsze wystąpienia chóru (t. zw. stasima w greckiej tragedji) ani doborem obrazów,

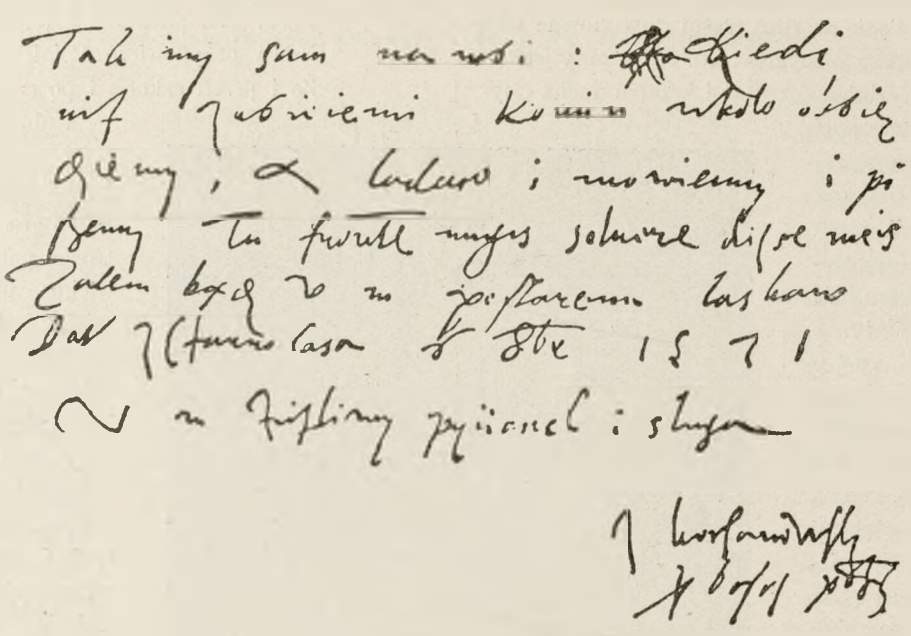
[1]) Przedstawienie odbyło się 12 stycznia 1578 r. w Jazdowie (Ujazdowie) pod Warszawą.

ani formą wiersza nie odpowiadają wymaganiom starożytnej tragedji; tylko trzeci chór „jakoby greckim chórem przygania" — jak pisał sam autor do Zamoyskiego. Mimo tych braków i dość nikłej akcji (najbardziej dramatyczna scena zostaje nam podana w formie opowiadania Posła Parysowego!), *Odprawa* wywiera niewątpliwie wrażenie zobrazowaniem walki między obrońcami dobra ojczyzny i przedstawicielami prywaty. Prawo, szlachetność i dobro kraju zostały zagrożone przez ludzi marnych, zniewieściałych egoistów, posługujących się prócz tego najnikczemniejszą demagogją dla osiągnięcia swych celów. Najwyższa władza wykonawcza (Priam) nie okazała dość przenikliwości i siły, aby ukrócić prywatę i zadość uczynić słusznym wymaganiom: wynikiem tego będzie katastrofalny upadek całego państwa. Tendencja utworu była aż nadto jasna, towarzyszyły jej przejrzyste aluzje w słowach Ulissesa o „nierządnem królestwie" i „wszetecznej młodzieży", a w samem zakończeniu poeta włożył w usta Antenora słowa, nie wynikające wprawdzie konsekwentnie z akcji, ale zato bezpośrednio zwrócone do polskich obywateli:

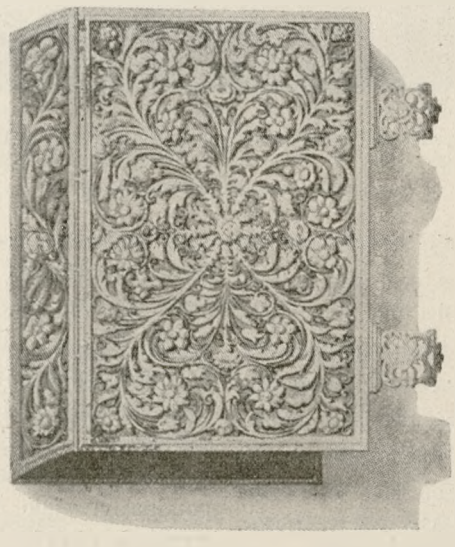
Na każdy rok nam każą radzić [o obronie:
Ba, radźmy też o wojnie, nie [wszytko się brońmy;
Radźmy, jako kogo bić: lepiej [niż go czekać.

Hasło wojny zaczepnej, jako najlepszej formy obrony, było propagandą ze sceny zamiarów Batorego w stosunku do Moskwy.

Jakoż dopiero za króla Stefana Kochanowski pozbędzie się swych trosk i zmartwień patrjotycznych, spowodowanych upadkiem rycerskiego ducha w Polsce. Silny władca i znakomity wódz w jednej osobie, wspomagany pracą swego genjalnego kanclerza, stanie się w oczach poety dostateczną rękojmią naprawy państwa i pobudzenia narodu do czynu. Na cześć obu uwielbianych mężów, Batorego i Zamoyskiego, napisze Kochanowski szereg radosnych i triumfalnych utworów, zwiastujących nową epokę, jak pieśń: *Panu dzięki oddawajmy* (II, 13), łacińska oda *De expugnatione Polottei* (*O wzięciu Połocka*), oraz *Epinicion* (*Oda na cześć zwycięstwa*), obszerny utwór, sławiący zwycięstwa i wogóle całe panowanie Batorego. Do dajmy, że rozpatrzone wyżej — pieśni „o cnocie" i „o sławie" (II, 12 i II, 20) napisał w tym właśnie okresie, w dobie czynów Batorego i Zamoyskiego.



Rys. 58. Autograf Jana Kochanowskiego.



Rys. 59. Polska oprawa książki XVI wieku.

Ogarniając całokształt ideologj obywatelskiej w poezji Kochanowskiego, stwierdzić musimy, że dotyka on tylko niektórych zagadnień ówczesnego życia zbiorowego. Oczywiście nie jest to zarzut: był przecież poetą, nie publicystą, jak Modrzewski i Orzechowski. I właśnie jako poeta, żywe sumienie i moralny przewodnik narodu, mówił o tem, co do niego należało: — uczył patrjotyzmu, wzywał do zgody obywatelskiej, karcił upadek ducha rycerskiego, apoteozował ludzi, za którymi ogół powinien był iść dla wspólnego dobra. Nikt mu „poczciwej sławy" za szczepienie w ojczyźnie dobrych obyczajów i szlachetnego ducha odjąć nie zdoła.

Z kolei rozpatrzymy utwory, w których wyraziły się religijno-filozoficzne myśli i uczucia poety. Ściśle biorąc, uczucia religijne i refleksja filozoficzna torowały sobie w poezji Kochanowskiego dwa osobne i długi czas niezależne łożyska, aż do chwili stworzenia *Trenów*, gdzie odzwierciadlona została wielka przemiana duchowa pod wpływem nieszczęścia. Zaczniemy od poznania ewolucji religijnej Kochanowskiego.

Poeta nasz żył w epoce ostrych przeciwieństw wyznaniowych i w każdym razie rozbudzenia przeżyć i dążeń religijnych. Jak większość naszych zwolenników reformacji, Kochanowski przyjął bez zastrzeżeń negatywną tendencję nowego ruchu: — bezwzględne potępienie anarchji moralnej wśród ówczesnych przedstawicieli Kościoła. Prawdopodobny pobyt na uniwersytecie w Królewcu i zupełnie pewna jego dłuższa obecność na dworze ks. Albrechta pruskiego nie pozostały bez wpływu na jego niechęć do papiestwa i kleru rzymskiego, wyrażoną w gwałtowny sposób w jednej z łacińskich elegij padewskiego okresu. Oburzenie to nie wynikało jednak z głębszego zainteresowania sprawami czysto religijnemi, które poeta traktował z obojętnością, podżartowywując trochę z gwałtownych dysput teologicznych między katolikami i protestantami. Po powrocie do kraju stanowisko pewnego indyferentyzmu trwa nadal. Poeta zawiązuje przyjacielskie stosunki z wybitnemi osobistościami obu stron walczących, przebywa na dworze kalwina Firleja, ale nie stroni od biskupa krakowskiego, Padniewskiego, a zbliży się szczególnie do Piotra Myszkowskiego. Wyrazem jego poglądów religijnych w tym okresie jest przepiękny wiersz: *Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary,* który mógł być wyznaniem wiary i uczuć zarówno katolików, jak i protestantów. Naśladował go nawet jeden z pierwszych u nas pisarzy arjańskich, a więc reprezentujących skrajne skrzydło reformacji, Grzegorz Paweł (W *Wierszach do Jana Kalwina*). Hymn Kochanowskiego nie wychodzi bowiem poza stwierdzenie i uwielbienie Opatrzności Bożej, co przez nikogo kwestjonowane być nie mogło. Ale już w *Zgodzie*, a potem w *Satyrze* poeta wypowiedział się nieprzychylnie w stosunku do reformacji, wysyłając niezadowolonych z obecnego stanu Kościoła do Trydentu na sobór, co było już zajęciem stanowiska w toczących się walkach. Jakkolwiek we *Fraszkach* ówczesnych spotkamy niejedną pikantną anegdotę o księżach, to nie będzie to wyrazem sympatyj protestanckich, lecz upodobania do dobrych kawałów. W tych samych *Fraszkach* znajdziemy wycieczki przeciw heretykom, zrozumiałe w ustach autora *Satyra*. Ten krytyczny stosunek do reformacji podyktowany był w owym momencie życia poety względami politycznemi: chęcią usunięcia jednej z głównych przyczyn swarów wewnętrznych. Wobec samych sporów wyznaniowych Kochanowski był w duszy nadal obojętny, o czem świadczy chociażby nietylko przyjaźń dla Andrzeja Dudycza, byłego biskupa katolickiego, ale i fakt napisania na wesele tegoż Dudycza z Reginą Straszówną łacińskiej elegji, sławiącej to małżeństwo i potęgę miłości (El. III, 16). Rzecz staje się tembardziej drastyczna, że Kochanowski piastował wówczas kościelne beneficjum (probostwo poznańskie). Fakty te aż nadto dobrze wyjaśniają stanowisko religijne Kochanowskiego przed napisaniem *Trenów*. Wiara jego w Boga, w Opatrzność i sprawiedliwość Boską, w życie pozagrobowe — nie ulega wątpliwości, ale ówczesne zagadnienia wyznaniowe nie poruszały go wcale; ze względów praktycznych przeciwny był nowatorstwu, jako szkodliwemu dla życia publicznego. Świadomość etyczna Kochanowskiego znajdowała się w tym czasie więcej pod wpływem kultury starożytnej, niż chrześcijaństwa, praktyczny wpływ poglądów religijnych na jego życie nie był widoczny. Znamiennym jest faktem, że w jego wierszach religijnych niema śladu jakiegokolwiek kultu dla Matki Boskiej, co świadczy najlepiej o pewnej oschłości jego przeżyć w tej dziedzinie i obcości wobec ducha katolicyzmu.

SATYR
Albo Dziki Mąż.
Iana Kochanovvskiego.

Rys. 60. Karta tytułowa „Satyra" J. Kochanowskiego.

Taka była religijność poety i wówczas, gdy przekładał *Psałterz Dawidów*. Było to przedsięwzięcie czysto artystyczne, zaspokajające jednocześnie ważną potrzebę duchową polskich czytelników. Wobec nabożeństwa w języku narodowym, szerzonego przez reformację, wszelkiego rodzaju pieśni religijne i psalmy cieszyły się ogromnym popytem. W XVI wieku drukowano przed Kochanowskim szereg tłumaczeń *Psałtarza*: stary przekład prozaiczny z XV wieku wydano dwa razy w 1532 i 1535 r., następnie przekład Walentego Wróbla (1539), pojawiający się wciąż w nowej edycji, dalej przekład Reja (1545) i wreszcie pierwsza parafraza wierszowana *Psałterza*, sporządzona przez Jakóba Lubelczyka (1558), protestanta. Kochanowskiemu nie zależało na wierności filologicznej; tej potrzebie mogły od biedy zaradzić i przekłady poprzednie. Chodziło mu o literackie opracowanie psalmów, jako hymnów religijnych, i w tym celu wziął głównie za podstawę przekładu nie tekst Wulgaty (o oryginale hebrajskim nie mogło być mowy wobec nieznajomości języka), lecz łacińską parafrazę wierszowaną psalmów, dokonaną przez szkockiego humanistę, Jakóba Buchanana (wyd. w Paryżu 1566). Oczywiście nie znaczy to, aby do Wulgaty nie zaglądał; owszem — inte-

resował się nawet innemi przekładami łacińskiemi, francuskiemi i wreszcie polskiemi, z których tekst Lubelczyka miał dlań największe znaczenie. Do przekładu własnego Kochanowski wniósł bogactwo własnej wyobraźni, stylu i nowych form wierszowych. To też *Psałterz* był wielkim krokiem naprzód w stworzeniu naszego języka poetyckiego i wiersza. Ogromna rozmaitość metryki i budowy stroficznej *Psałterza* jest w lwiej części zasługą samego Kochanowskiego, gdyż od poprzedników swych niewiele się w tym względzie mógł nauczyć. Jak wiele nowego i wartościowego przynosiła ta parafraza psalmów, o tem najlepiej świadczy nieslychana, jak na nasze stosunki, ilość wydań *Psałterza* w XVI i XVII wieku, oraz spopularyzowanie się niektórych psalmów (np. *Kto się w opiekę poda Panu swemu*) do tego stopnia, że do dziś dnia żyją one w ustach ludu.

W pracowitem cyzelowaniu śpiżowych i harmonijnych kształtów *Psałterza* przyświecał Kochanowskiemu, nie cel religijny, lecz artystyczny. Wyrazem jego stosunku do życia w owym czasie są nie psalmy Dawidowe, tylko *Pieśni*, etyczną refleksją przepojone, w obrazach i myślach na Horacym wzorowane. Najważniejszy dla humanizmu prozaik rzymski, Cycero, rozpowszechnił wśród ludzi odrodzenia zasady stoickiej etyki; niejedną z myśli stoickich przekazał potomności i Horacy, co im w oczach humanistów tem większej wagi dodało. Kochanowski poświęcił dużą ilość swych *Pieśni* (I, 2, 5, 9, 14, II, 3 9, 11, 15) wyrażeniu mądrości życia, nakazującej cenić cnotę i mierność, nie ufać zdradliwej Fortunie i, co najważniejsze, uodpornić się na przychodzące zzewnątrz pomyślne i niepomyślne losy. Skoro nie w naszych rękach jest przyszłość i nie przenikniemy jej rozumem, winniśmy naprzód pamiętać, że zarówno dobro, jak zło, przemija i nie wolno nam wobec tego porzucać nadziei, lecz trzeba zahartować naszego ducha na wszelkie odmiany losu. Za przewodem Horacego doradza Kochanowski:

A nigdy nie zabłądzi,
Kto tak umysł narządzi.
Jakoby umiał szczęście i nieszczęście znosić,
Temu mężnie wytrzymać, w owym się nie wznosić.

W okresie czarnoleskim wydawało się poecie, że dzięki własnej mądrości życia, zdobytej trudem umysłowym i doświadczeniem, urządził sobie żywot bezpieczny i spokojny, w którym nic mu nie grozi. Praca rolnicza, szczęście domowego ogniska, niezawodne maksymy filozoficzne, chroniące równowagę ducha, wydawały się twierdzą niezdobytą dla złych losów, a tem godniejszą podziwu, że zbudowaną własnym wysiłkiem myśli człowieka.

Lecz Pan, który gdzie [tknąć widzi,
A z przestrogi ludzkiej [szydzi,
Zadał mi raz tym zna- [czniejszy,
Czymem już był bezpie [czniejszy.

Tak się skarży Kochanowski w XVII trenie, patrząc na gruzy swego gmachu szczęścia, wzniesionego, jak mu się zdawało, przez jego mądrość życiową. Śmierć Urszulki miała się stać dlań szkołą nowej mądrości, opartej już nie na stoicyzmie, ale na przeżyciu religijnem.

Ten przewrót w pojęciach i uczuciach upamiętniony został w *Trenach*. Jest to jedno z nielicznych dzieł literatury świata, które się zapewne nigdy nie zestarzeją. Nato, aby coś takiego stworzyć, nie wystarczy zobrazowanie uczuć ogólnoludzkich i wiecznych, jak w tym wypadku — rozpaczy ojca po stracie dziecka. Potrzeba jeszcze zupełnej dojrzałości artystycznej i — nadewszystko — dojrzałości i głębi samego przeżycia. Najgenjalniejsza wyobraźnia nie zastąpi tu prawdy bezpośredniego doznania, czego przykładem jaskrawym — *Ojciec zadżumionych*, bezsprzeczne arcydzieło dojrzałego genjusza, a jednak o ileż mniej przekonywujący i sugestywny od *Trenów*.

Odprawá Posłow
Greckich.
IANA · KOCHANOVVSKIEGO.
Podána ná Theátrum przed Krolem Jeg Mśćo
y Krolowa Jey Mścią/ w Jázdowie nád Wár-
sáwą. Dniá dwunaſtego Styczniá/Roku Páń-
ſkiego. M. D. L x x Viij.
Ná Feście v Jeg Mści Páná Podkánclerzego
Koronnego.
W Wárßáwie/ M. D. L x x Viij.

Rys. 61. Karta tytułowa „Odprawy posłów greckich" J. Kochanowskiego.

2650/II

Jest rzeczą zrozumiałą, że z chwilą, gdy poeta zdecydował się wyrazić swój ból w formie artystycznej, zwrócił się po wzory do literatury starożytnej. Rozpowszechnione były w greckiej i rzymskiej literaturze utwory, wyrażające żal po stracie osoby bliskiej czy powszechnie wielbionej. Mogły to być e p i c e d j a (żale), t r e n y (lamenty), e p i t a f j a (nagrobki), a wspólny im był elegijny charakter oraz pewien schemat treści, obejmujący pochwałę zmarłego, wyraz smutku, szukanie pociechy, a nieraz i wybuch bluźnierstwa, spowodowanego rozpaczą. Kochanowski pisywał dawniej podobne epicedja (łacińskie) z powodu śmierci hetmana Tarnowskiego i Jana Tęczyńskiego, ale teraz, obierając formę starożytnego trenu, wyzyskał ją w oryginalny sposób przez stworzenie nie jednego utworu, lecz elegijnego cyklu, wiążącego się w wyższą całość ideową i uczuciową. Kompozycja cykliczna znacznie lepiej oddawała różnorodne odcienie uczuć bolesnych oraz ich ewolucję, co umożliwiało poecie przełamanie utartego schematu i konwenansu na korzyść bezpośredniości i szczerości wyrazu. W ten sposób Kochanowski, opanowany wewnętrznym musem bezwzględnie szczerego wypowiedzenia swych najgłębszych uczuć, stworzył nową formę poezji nagrobnej, nie naśladował wzorów klasycznych, lecz je przekształcił zgodnie z wymogami swego serca i natchnienia.

Przełamanie konwenansu dotyczyło nietylko formy, ale i treści. W owej epoce dziecko nie mogło stanowić tematu poważnej twórczości, jak to poeta sam zaznacza w II trenie. Poświęcone rozpaczy po stracie dziecka rymy mogły się wielu ludziom wydać „lekkiemi". Nowość *Trenów* szła jednak znacznie dalej. Utwór ten, jak to subtelnie zauważył prof. Windakiewicz, jest pierwszym okazem poezji życia rodzinnego, mimowiednym pomnikiem, wystawionym dobrej i mądrej żonie i matce, dokumentem wyjątkowego stosunku do dziecka. Wszystkie drobne radości, stwarzane w domu przez obecność dziecka, jego wdzięk i budząca się indywidualność, zostały tu przedziwnie oddane i stanowią zarazem kontrastowe tło dla uwydatnienia bezmiaru i grozy tej rozdzierającej straty.

Jak powstały *Treny*? Czy zamiar stworzenia cyklu elegij przyświecał autorowi od początku, czy też wyłonił się w miarę artystycznego odtwarzania poszczególnych stanów uczuciowych, zrodzonych pod działaniem nieszczęścia? Prawdopodobniejsze to drugie, ale brak nam rozstrzygających danych do postawienia takiej czy innej tezy. Jakkolwiek to było, poeta ukształtował swój cykl w sposób taki, że kolejność, wprawdzie nie poszczególnych trenów, ale pewnych ich ugrupowań, odpowiada psychologicznemu następstwu uczuć ludzkich, wywołanych przez wielką stratę. Można i w *Trenach*, podobnie jak w IV cz. *Dziadów* Mickiewicza, wyróżnić trzy fazy uczuciowe: miłości, rozpaczy i przestrogi. Pierwszych osiem trenów — to dopiero oswajanie się z samym faktem, w którego rzeczywistość i nieodwołalność niepodobna uwierzyć, rozpamiętywanie wszystkich praktycznych konsekwencyj faktu śmierci, wszystkich jego skutków w codzienności nas otaczającej. Ale z chwilą, gdy uwierzyliśmy w prawdę okropności, która się stała, następuje godzina rozpaczy i buntu (tren IX — XI). Po przebyciu i tego stadjum, poprzez wewnętrzne usprawiedliwianie bluźnierczych wybuchów (XII i XIII), następuje szukanie pociechy. Nie daje jej ani myśl o ludziach, którzy podobnie cierpieli (XIV i XV), ani mądrość stoicka (XVI i XVII), ani czas (XVII), lecz poddanie się woli Bożej po zrozumieniu własnej winy (XVIII i XIX).

Na czem polegała ta wina? Na pysze rozumu i płynącej stąd niewdzięczności wobec Boga za dotychczasowe szczęście, które poeta przypisywał swojej mądrości, nie zaś dobroci Bożej. Istotna wartość tej błogosławionej rzekomo filozofji ujawniła się najlepiej w chwili rzeczywistego nieszczęścia. Łatwo było mówić o zachowaniu równego umysłu w szczęściu i w złej doli, gdy to, co człowieka czasem spotkało, było zaledwie drobną przykrością w porównaniu do takiego ciosu, jak śmierć dziecka. W trenach IX, XVI i XVII odmalował Kochanowski cały bezmiar swego rozczarowania wobec stoicyzmu, wytknął Cyceronowi sprzeczność między jego teorjami i zachowaniem się w życiu, stwierdził wreszcie na własnym przykładzie, że „kiedy nędza, albo żal przypadnie, ali żyć nie tak, jako mówić snadnie". Jakby przypominając sobie argumenty *Sobótki*, dlaczego obrał żywot wiejski, stwierdza boleśnie:

Próżno morzem nie pływamy,
Próżno w bitwach nie bywamy;
Ugodzi nieszczęście wszędzie,
Choć podobieństwa nie będzie.

W obliczu całkowitej katastrofy wszystkich pojęć filozoficzno-moralnych, któremi żył do tej pory, z samego dna przepaści, w którą wtrąciła go pycha i niewdzięczność, intonuje poeta swój psalm pokuty i żalu:

My nieposłuszne, Panie, dzieci Twoje,
W szczęśliwe czasy swoje
Rzadko Cię wspominamy,
Tylko rozkoszy zwykłych używamy.
Nie baczym, że to z Twej łaski nam płynie,
A także prędko minie,
Kiedy po nas wdzięczności
Nie uznasz, Panie, za Twe życzliwości. (XVIII).

Oto godzina przestrogi w *Trenach!* Humanista, wierzący przedewszystkiem w moc i dzielność mądrości ludzkiej, zdruzgotany nieszczęściem, przeżywa swe uczuciowe nawrócenie do Boga. To przezwyciężenie humanizmu w zakresie życia moralnego, to dopracowanie się do samodzielnej, z doświadczenia wysnutej i z duchem własnym zgodnej, postawy wewnętrznej — stanowi o wielkości *Trenów*, jako pomnika myśli ludzkiej. Przez twórcze dostosowanie form literackich starożytności do wyrażenia najgłębszego osobistego przeżycia, odkrywającego nowe horyzonty moralne o wartości ogólnoludzkiej, Kochanowski osiągnął szczyt umysłowej i artystycznej samodzielności i oryginalności. W późniejszej polskiej literaturze dwa są tylko momenty podobnej przemiany ducha: przezwyciężenie buntu Konrada u Mickiewicza i przejście od *Hymnów* do *Księgi*

2650/I

Rys. 61. Karta tytułowa „Zgody" Jana Kochanowskiego.

ubogich u Kasprowicza. Są to zarazem najwyższe szczyty poezji, nietylko naszej, ale i ogólnoludzkiej.

W obliczu całego dorobku poetyckiego czarnoleskiego wieszcza pozostaje nam tylko przytaknąć gorąco słowom, które sam o swojej roli w rozwoju naszej poezji wyrzekł:

I wdarłem się na skałę pięknej Kalliopy,
Gdzie dotychmiast nie było znaku polskiej stopy.

Późniejsze wieki czciły go i kształciły się na nim. Z bogatego skarbu jego mowy i poezji czerpali pełną ręką nietylko bliscy jego epoce poeci XVII wieku, ale i najwięksi nasi romantycy: Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Wdzięczność swą Janowi z Czarnolasu najpiękniej wyraził Słowacki w V-ej pieśni *Beniowskiego*, gdy mówi, że ze wszystkich poetów naszych jeden Kochanowski zrozumiałby go całkowicie. Było to istotnie genjalne odczucie pokrewieństwa duchowego, albowiem Kochanowski był, jak Słowacki, w twórczości swej przedewszystkiem — artystą.

Bibljografja. Monografje o Kochanowskim pisali: R. Pienkiewicz (t. IV pomnikowego wyd. *Dzieł wszystkich* J. K., Warszawa, 1897); S. Tarnowski (Kraków, 1888); F. Hösick (Kraków, 1908); S. Windakiewicz (Kraków, 1930; — najcenniejsza). Ze studjów szczegółowych ważniejsze: S. Kot: Jana Kochanowskiego podróże i studja zagraniczne, „Studja staropolskie" — Księga ku czci Al. Brücknera, Kraków, 1928; S. Windakiewicz: Program literacki Koch , Przegl. Warsz., 1921, Nr. 2; M. Brahmer: Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku, Kraków, 1927; S. Dobrzycki: Przyroda w literaturze pol. XVI w., Pam. liter., 1906; tenże: Pieśni Kochanowskiego, Rozpr. Ak. Um Wydz. fil. t. 43 (1906); tenże: Psalterz Kochanowskiego, Rozpr. Ak. Um. Wydz. fil t. 48 (1910); K. Morawski: Życie towarzyskie na dworze Zyg. Aug. (w książce: Czasy Zygmuntowskie Warszawa, 1922); S. Zathey: Fraszki Jana Kochanowskiego, Rozpr. Ak. Um. Wydz. fil. t. 34 (1903); Wł. Nehring: Odprawa posłów greckich (Studja liter.; Poznań, 1884); B. Chlebowski: Odpr. posł. gr. — Pisma II Wł. Nehring: Treny J. K. (Studja Liter.); T. Sinko: Wzory Trenów Kochanowskiego, Eos, t. XXII (1917); tenże — wstępy do trzech tomików Bibl. Narod., zawierających *Pieśni* (Ser. I, Nr. 100), *Odprawę* (Ser. I, Nr. 3 i *Treny* (Ser. I, Nr. 1); pozatem ustępy o Koch. w Hist. liter. Chrzanowskiego, Pilata i Dobrzyckiego, szczegóły bibljograficzne — p. Korbut, t. I.

Z wydań zbiorowych najważniejsze — *Jana Kochanowskiego Dzieła wszystkie. Wydanie pomnikowe*, 4 tomy, Warszawa, 1884; — nowsze popularne (tylko utwory polskie): *Pisma zbiorowe*, wyd. Al. Brückner, 2 tomy, Warszawa, 1924 (Bibl. Polska); dobre wydanie szkolne *Trenów*, *Odprawy* i *Pieśni*, opracowane przez S. Adamczewskiego, w t. zw „Wielkiej Bibljotece" (Inst. Wyd. Bibljoteka Polska). Łacińskie utwory J. K. przełożył na język polski Julian Ejsmond (Warszawa, 1919), drugie wydanie p. t. *Pod lipą czarnoleską* (wybór), Warszawa, 1930.

Z następców Kochanowskiego w XVI wieku wybitnym talentem odznaczał się młodo zmarły Mikołaj Sęp Szarzyński[1]). Za młodu sympatyk reformacji, jakby można wnosić z pobytu w protestanckich uniwersytetach niemieckich, nawrócił się później na katolicyzm (może pod wpływem pobytu we Włoszech, jak Orzechowski?), co wpłynęło silnie na charakter jego poezji, silnie przesyconej pierwiastkiem religijnym o wyraźnem zabarwieniu katolickiem. Spuścizna poetycka jego jest niewielka. Zupełną pewność co do autorstwa posiadamy tylko w stosunku do utworów, wydanych w 1601 r. staraniem jego brata, a stanowiących wedle świadectwa tegoż brata tylko małą część wszystkiego, co Mikołaj Szarzyński napisał. W Bibl. Zamoyskich w Warszawie znajduje się rękopis z XVI w., zawierający różne wiersze, a wśród nich niektóre utwory Szarzyńskiego, znane z druku; na tej podstawie, jak również na podobieństwach stylu i języka znanych wierszy Szarzyńskiego i tych, które zawiera wspomniany rękopis, oparto przypuszczenie, że mamy tu do czynienia z częścią poetyckiej spuścizny Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Nie wszyscy badacze godzą się na to przypuszczenie, większość

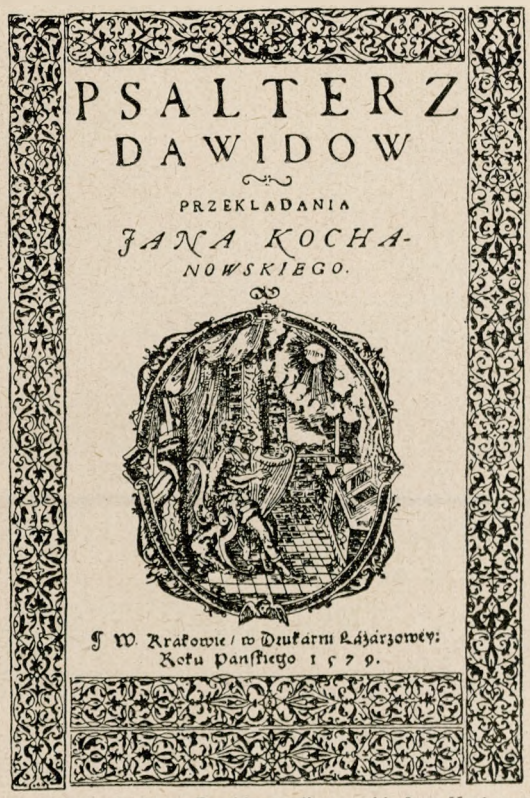
1) Data urodzin niepewna: ur. koło 1550 r., zmarł 1581 r. W 1565 zapisany do uniwersytetu w Wittenberdze, potem w Lipsku. 1568 jest już w kraju, 1572 r. bierze w dzierżawę wsie Zimną Wodę i Rudno; w 1580 osiada w Wolicy, ziemi przemyskiej. Poezje jego p. t. *Rytmy albo wiersze polskie* wydał brat jego w 1601 roku.

Rys. 62 Karta tytułowa „Szachów" Jana Kochanowskiego.

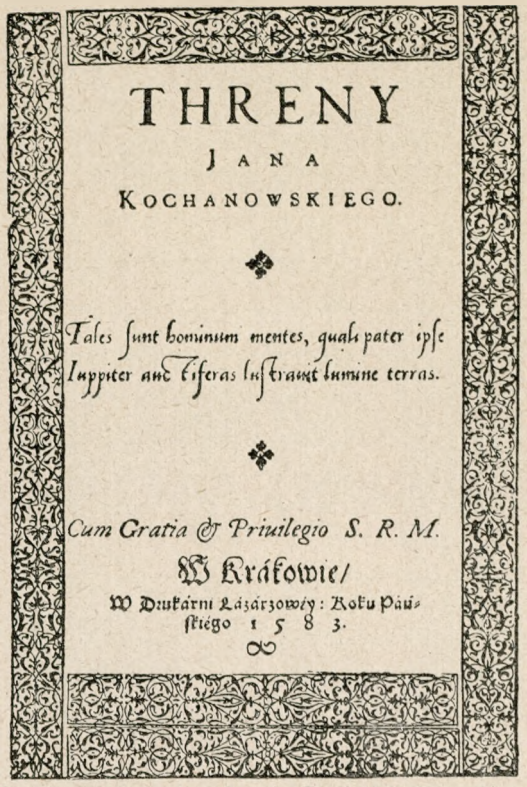
jednak przyjmuje autorstwo Sępa dla tych utworów, któremi są erotyki, wzorowane na rzymskich poetach, Katullusie i Owidjuszu, oraz na Petrarce. Jeśli te lekkie wierszyki, pełne wdzięku i młodzieńczej beztroski, są istotnie płodem muzy Szarzyńskiego, wówczas mielibyśmy prawo przypuszczać, że poeta przeszedł doniosłą ewolucję duchową, zwracającą myśl jego od miłostek do zamyślenia się o Bogu i życiu przyszłem. Pewien żal do samego siebie z powodu lekkomyślnie spędzonej młodości zdaje się dźwięczyć w sonecie: *O krótkości i niepewności na świecie żywota człowieczego*, gdzie m. i. poeta tak mówi:

A ja, co dalej, lepiej cień głęboki
Błędów mych widzę, które gęsto jedzą
Strwożone serce ustawiczną nędzą
I z płaczem ganię młodości mej skoki.

Niezależnie od tego więc, czy erotyki z rękopisu Bibl. Zamoyskich są, czy nie są, utworami Sępa, pewne jest, że nie stanowią punktu ciężkości jego dzieła i myśli. Oryginalność poety i znaczenie jego twórczości tkwi w fakcie, że jest on pierwszym u nas świadomym i głębokim piewcą nastrojów religijnych katolicyzmu, odrodzonego po soborze Trydenckim. Z utworów jego drukowanych w 1601 r., wśród których spotykamy sonety treści religijnej, parafrazy psalmów Dawida, pieśni refleksyjne, epigramaty, fraszki, epitafja, na czoło wysuwają się wiersze, których ideową zawartość stanowi myśl etyczna i religijna. W sonetach (jest ich sześć) wyraził Szarzyński główny zrąb swego poglądu na świat. Życie doczesne jest okresem walki, zmagania się z pokusami, które, pochodząc z cielesnego żywiołu naszej istoty, odwodzą nas od jedynego celu duszy, jakim jest Bóg, i wywołują nieuchronnie uczucie bolesnego roz-


PSALTERZ
DAWIDOW
PRZEKLADANIA
JANA KOCHA-
NOWSKIEGO.
W Krakowie / w Drukarni Lázárzowey:
Roku Pańskiego 1579.

Rys. 64 Karta tyt. „Psałterza Dawidowego" w przekł. Jana Kochanowskiego.


THRENY
JANA
KOCHANOWSKIEGO.
Tales sunt hominum mentes, quali pater ipse
Iuppiter auctifera lustrauit lumine terras.
Cum Gratia & Priuilegio S. R. M.
W Krákowie/
W Drukárni Lázárzowey: Roku Páńskiego 1583.

Rys. 65 Karta tytułowa 2 wyd. „Trenów" Kochanowskiego.

czarowania. Ale poeta wie, że pokusy te są silne (*I nie miłować ciężko i miłować nędzna pociecha*), więc człowiek „w tak straszliwym boju wątły, niebaczny, rozdwojony w sobie" musi uciekać się do Zbawcy i błagać Go o pomoc w tej ciężkiej nad wyraz walce. Wśród cierpień i nędz bojowania, które jest naszym podniebnym bytem, oczy ludzkie zwracają się ku postaci Najświętszej Panny, jak ku rannej zorzy, zapowiadającej przyjście słonecznego światła. Przeważna część pieśni Szarzyńskiego poświęcona jest także rozmyślaniom religijnym o Bożej opatrzności i rządzie Boga na świecie, o wielmożności i pomocy Bożej, okazywanej człowiekowi, jednem słowem — stanowi dopełnienie sonetów, jako wyrazu podstawowych myśli Szarzyńskiego o Bogu i świecie. Mamy jednak i cztery pieśni, poświęcone myślom i uczuciom obywatelskim. W pieśni *O cnocie ślacheckiej* wypowiada nasz poeta ciekawe i oryginalne myśli o szlachectwie. Powtarzanie maksymy, że nie ród, lecz cnota czyni człowieka szlachcicem, stało się już w XVI wieku nagminnie powtarzanym banałem (m. i. niezwykle dosadnie akcentował to M. Rej); tymczasem Szarzyński wzorem Horacego podkreśla znaczenie rasy:

Zacni się rodzą z zacnych i cnotliwych.
Znać w koniach sztuki ojczyste; lękliwych
Mężna orlica gołębi nie rodzi,
Ani mdły zając z dużych lwów pochodzi.

Ale rasa to zaledwie okoliczność wstępna, pomocnicza do osiągnięcia wyżyn prawdziwego szlachectwa, które polega przedewszystkiem na cnocie, i jeśli ktoś, pochodząc ze znakomitego i zasłużonego rodu, nie stoi na tej wyżynie, co jego przodkowie, okrywa się hańbą większą, niż człowiek nieznanego rodu. Podkreślony więc jest tu charakter

moralnej odpowiedzialności, jaka spada na dziedziców wielkiego imienia wraz z jego chwałą. „Droga ku sławie — w sławnym urodzenie domu, nie sama sława"! Apoteozą takich wysiłków bohaterskich, które jedynie uprawniają do sławy, są pieśni *O Fridruszu* i *O Strusie*, obydwie opisujące śmierć w boju, jako dowód wspaniałego serca i szlachetności duszy. Tym samym duchem wysławienia bohaterstwa owiana jest pieśń, poświęcona Stefanowi Batoremu.

Rys. 66. Karta tytułowa Stanisława Orzechowskiego „Turcica Secunda", 1544.

Rys. 67. Karta tytułowa dzieła St. Orzechowskiego „Quincunx, Tho jest Wzór Korony Polskiej, na cynku wystawiony", 1564.

Szarzyński nie zdążył rozwinąć całkowicie swego niepospolitego talentu, ale język jego i styl okazują siłę i oryginalność. Chwilami zbytnio zapatrzony we wzory rzymskie, przenosi do języka polskiego łaciński szyk wyrazów w wierszu: stąd niemożliwe czasem w naszej składni inwersje. Mimo tego braku, Szarzyński czaruje nieraz nowością i plastyką połączeń słownych i ma poczucie piękna formy słownej. W parafrazie kilku psalmów szuka, podobnie jak Kochanowski, odpowiedniego rytmu i strofy dla treści danego psalmu, stwarzając przytem nowe i ciekawe formy wierszowe, np. psalm 130 (*De profundis clamavi ad Te, Domine*) przełożył ośmiozgłoskowcem, strofą siedmiowierszową z układem rymów: *a b a b c b c*. Poza tem jest on, obok Kochanowskiego, pierwszym polskim sonecistą, przyczem sonety jego są liczniejsze (Kochanowski napisał zaledwie trzy) i posiadają bardziej regularną formę, t. zw. sonetu strambottowego (układ rymów: *abba, abba, cdcd, ee*). Z dość licznych poetów naszych w drugiej połowie XVI w. (Anonim - protestant, Seb. Grabowiecki, F. Seb. Klonowicz — autor *Flisa* i *Worka Judaszowego*, Kaspar Miaskowski, Melchjor Pudłowski, J. A. Kmita, Andrzej i Piotr Zbylitowscy) jeden Szarzyński wytrzymuje porównanie z Kochanowskim, jako indywidualność duchowa i artysta.

Bibljografja: Wł. Ćwik: Mikołaj Sęp Szarzyński, Pam. Liter. 1907; W. Kozłowski: M. S. Sz-ego wzory rzymskie, Księga pam. ku uczcz. J. Tretiaka, 1913; T. Sinko: Pogańskie i chrześcijańskie wzory M. S. S. — *Echa klas. w liter. pol.*, Kraków, 1923; — tenże. Problemy Sępowe, Studja staropolskie, 1928; tenże: wstęp do wyd. *Rytmów* i anonimowych erotyków z XVI w. w Bibl. Narod. Ser.I, Nr. 118, Kraków, 1928; — M. Brahmer: Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku, Kraków, 1927. — O podrzędniejszych poetach tejże doby patrz: podręczniki hist. liter. Pilata, tom II, cz. II i Chrzanowskiego.

Rozpatrzeni dotychczas prozaicy i poeci polscy XVI wieku nie wyczerpują bynajmniej ogromnego bogactwa naszej literatury złotego wieku. Wspominaliśmy wyżej o wielkiem rozpowszechnieniu się piśmiennictwa religijnego na tle walk wyznaniowych; koryfeuszem tego zakresu twórczości po stronie protestanckiej był M. Rej. W okresie, gdy Rej stał u szczytu swej popularności i talentu, katolicy nie mieli nikogo, coby mógł jego wpływ zrównoważyć. Ale w latach sześćdziesiątych reformacja polska otrzymała śmiertelny cios w postaci rozłamu arjańskiego. Niezmiernie ciekawe i bogate piśmiennictwo tego nowego obozu reformacyjnego (Grzegorz Paweł, Piotr z Goniądza, Marcin Czechowic, Jan Niemojewski, Szymon Budny) wnosi nielada ferment ideowy do ówczesnej polemiki religijnej. Z tego chaosu walk i sprzecznych wyobrażeń katolicyzm wychodzi, jako jedyny zwycięzca w świadomości ogółu. W ostatnich dziesięcioleciach XVI wieku wstępuje w szranki polemiczne liczny zastęp pisarzy katolickich, podejmujących walkę przeciw różnym odłamom reformacyjnym. Piszą więc najrozmaitsze katechizmy, postylle, broszury polemiczne, tłumaczą Pismo św., ogłaszają kazania i dyspu-

tacje, udoskonalając coraz bardziej prozę polską. W pierwszym szeregu tych pisarzy kroczą: Marcin Białobrzeski, Jakób Wujek, Stanisław Sokołowski (wybitny humanista, pisał zresztą tylko po łacinie), Marcin Śmiglecki, Hieronim Powodowski i wreszcie największy z nich — Piotr Skarga[1]).

Był to typ działacza, społecznika, człowieka idei, dla którego pióro było narzędziem działania, słowo — zastępstwem czynu! Oczywiście twórczość jego ma przedewszystkiem charakter religijno-publicystyczny. Walczył o zjednoczenie religijne Polski, kierując ostrze polemiki przeciw kalwinom, arjanom i schizmatykom, i doprowadzając do unji brzeskiej. Jest twórcą kilku zbiorów kazań i autorem *Żywotów Świętych*, dzieła, które już za życia Skargi osiągnęło dziewięć wydań. Jakikolwiek stosunek chciałby ktoś zająć wobec działalności tego człowieka, musiałby zawsze przyznać, że była to jednostka wysokiej wartości moralnej. Nie czyniąc ze Skargi proroka, ani genjusza myśli, musimy w nim widzieć duszę czystą, szlachetną, w działaniu bezinteresowną, pełną ognia i szczerej wiary w swą ideę, a poza tem wszystkiem jeszcze — wielkiego pisarza, który prozę polską XVI wieku do szczytu doskonałości i piękna doprowadził.

Skarga miał dość duże wykształcenie, ale głębią myśli się nie odznaczał. Zainteresowania czysto intelektualne dlań nie istniały: nad wszystkiem, co poznawał umysłem, górowała idea praktyczna — służba sprawie, której się poświęcił. Religijność jego, żarliwa, impulsywna, wypowiadająca się przedewszystkiem w sferze uczucia, nie prowadzi go ani do oderwanych zagadnień religijnych, ani do głębin mistycyzmu. Skarga jest człowiekiem trzeźwym, liczy się z potrzebami życia, śpieszy z pomocą bliźnim w formie działalności humanitarno-filantropijnej, jest przywiązany do własnego kraju, wrażliwy na jego losy i przyszłość.

Rozwinąwszy bogatą i ruchliwą działalność pisarską w duchu religijnym, Skarga przeszedł zrazu do pamięci potomnych, jako autor *Żywotów Świętych* (1579), *Kazań na niedziele i święta* (1595), czy *Kazań o siedmiu Sakramentach* (1600), ale bynajmniej nie jako twórca *Kazań Sejmowych* (1597), które są wprawdzie drobnym i jakby ubocznym fragmentem jego dzieła, ale dla nas dziś najważniejszym i rozstrzygającym o znaczeniu Skargi w dziejach naszej literatury. Dziwne bowiem były losy pośmiertne Skargi. Ignacy Krasicki, pisząc w swym *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości* o Skardze, wymienia szereg jego dzieł dewocyjnych, ale milczy o *Kazaniach sejmowych*: poprostu, jeśli wiedział o ich istnieniu, to nie zwracał na nie uwagi. Dopiero pod koniec XVIII-ego i na początku XIX wieku przypomniano sobie o Skardze, jako autorze jeszcze i *Kazań sejmowych*, a pierwszym człowiekiem, który odmalował wizerunek Skargi, jako wielkiego patrjoty i proroka, był Mickiewicz w *Prelekcjach paryskich*. Od tąd datuje się rosnący wciąż kult Skargi, którego wyrazem jest m.in. znany obraz Matejki. Szereg studjów i monografij o Skardze, które napisano w ciągu ostatnich lat pięćdziesięciu, charakteryzuje go przedewszystkiem, jako twórcę *Kazań sejmowych*, i jako taki jest on dziś dla nas niezmiernie interesujący i aktualny.

Kazania sejmowe są jeszcze jednem, ostatniem i najbardziej wstrząsającem dziełem literatury XVI wieku na temat naprawy Rzeczypospolitej. Nie jest to zbiór przypadkowo zebranych przemówień królewskiego kaznodziei: osiem *Kazań sejmowych* stanowi naprawdę osiem rozdziałów książki, pomyślanej jako dzieło o niedomaganiach Rzeczy-

Wizerunk Królestwá Polskiego.

Rys. 68. Z dzieła „Quincunx, Tho jest Wzór Korony Polskiej na cynku wystawiony" Stanisława Orzechowskiego, 1564.

[1]) Ur w 1536 r. w Grójcu na Mazowszu. Otrzymawszy w Ak. Krak. stopień bakałarza, był czas pewien rektorem szkoły parafjalnej w Warszawie, a w 1557 r. wyjechał do Wiednia jako wychowawca młodego Tęczyńskiego. Wr. 1562 zostaje księdzem i osiada na czas pewien we Lwowie. W 1568 r. udaje się do Rzymu, wstępuje do zakonu jezuitów, a po dwóch latach studjów, wraca i naucza w kol. jez. w Pułtusku. Następnie organizuje inne kolegja jezuitów w Poznaniu, Jarosławiu i Wilnie, a od 1579 r. staje na czele akademji jez. w Wilnie. Po zdobyciu Połocka i Inflant organizuje nowe kolegja w Połocku, Rydze i Dorpacie. Od 1584 r. przebywa w Krakowie, a w r. 1588 zostaje kaznodzieją nadwornym Zygmunta III. Jest głównym twórcą unji brzeskiej 1596 roku. Zmarł 1612 r. w Krakowie.

pospolitej i sposobach zaradzenia im. Pierwsze kazanie „O mądrości potrzebnej do rady" jest wstępem do późniejszych rozważań: kaznodzieja napomyka już o „chorobach" państwa i wskazuje drogę zdobycia mądrości, potrzebnej do rozwiązania nastręczających się spraw. Na początku drugiego kazania „O miłości ojczyzny" dowiadujemy się, jakie to główne choroby toczą organizm Polski. Jest ich sześć: brak miłości ojczyzny, brak zgody politycznej, anarchja religijna, osłabienie władzy królewskiej, niesprawiedliwe prawa, niekarność grzechów jawnych. Poszczególne kazania następne kolejno omawiają te braki i wskazują drogę poprawy. Mimo różnic formy i ogólnego schematu myśli, uderza nas w tem wszystkiem jedna analogja z pomysłami Modrzewskiego: obaj pisarze zaczynają od postulatu moralnego odrodzenia społeczeństwa, przechodząc następnie do naprawy ustroju i praw. Skarga uzależnia poprawę obyczajów w dużym stopniu od przywrócenia jedności religijnej, czego pragnął gorąco i Modrzewski, choć osiągnięcie tego inaczej sobie wyobrażał, gdy pisał swą księgę „O kościele". Dla Skargi odrodzenie moralne społeczeństwa w zakresie życia zbiorowego winno się wyrazić we wzroście miłości ojczyzny i skłonieniu się do zgody w sprawach potrzeb państwowych, a warunkiem niezbędnym dla osiągnięcia tego jest powrót do katolicyzmu. Religijny punkt widzenia przeważa przy omawianiu wszystkich zagadnień, i w każdej sprawie Skarga sięga do argumentów przedewszystkiem z Pisma Św. Nie znaczy to, aby nie rozumiał doniosłości innych pobudek i względów. W kazaniach VI, VII i VIII dotknął zagadnień ustroju i prawodawstwa Polski i okazał się nietylko moralistą, ale i politykiem. Z trzech głównych punktów programu naprawy: wzmocnienia władzy królewskiej, usunięcia niesprawiedliwych praw, wyrównania stosunku między prawami i moralnością, najświetniej rozwinął punkt pierwszy, stwarzając bardzo śmiały program reformy państwa. Nie licząc się zupełnie z egoizmem stanowym szlachty, ani z jej potężnem znaczeniem w państwie, rzucił projekt przywrócenia absolutyzmu i zniesienia ustroju demokratycznego, na władzy sejmu o p a r t e g o. Kazanie szóste przynosi druzgoczącą krytykę demokracji i rządów sejmowych szlachty. Skarga nie oszczędza niczego: wytyka głupotę wyborców, przypadkowość wyników aktu wyborczego, egoizm posłów, kłótnie na sejmach, powstanie specjalnej kasty „królików" sejmowych, osłabiających władzę wykonawczą króla i t. d. Chcąc się radykalnie temu przeciwstawić, proponuje powrót do j e d y n o w ł a d z t w a, miarkowanego prawami z radą przyboczną królewską, która wspomagałaby absolutnego monarchę. Program ten nie był całkiem nowy, ani zagranicą, ani u nas. Upadek feodalizmu w państwach zachodnich sprzyjał wytworzeniu się zarówno teorji (J e a n B o d i n), jak i praktyki absolutyzmu (Francja, Hiszpanja). U nas program polityczny, ogłoszony przez Skargę, wyznawało stronnictwo katolickie w senacie, składające się z biskupów, nie był więc nasz kaznodzieja twórcą tych rewolucyjnych myśli, lecz ich płomiennym wyrazicielem. Uczyniono w ostatnich czasach przypuszczenie (może nie bezpodstawne!), że Skarga zapewne nie wygłosił tych kazań wobec zebranych sejmujących stanów, albowiem po pierwsze: zwraca się wyłącznie do senatorów, a o członkach koła poselskiego mówi w trzeciej osobie, jakby wcale ich przed sobą nie miał i do nich nie mówił; — po drugie: nigdy *Kazań Sejmowych* w formie osobnej broszury nie ogłosił, lecz drukował (trzy razy) na końcu zbiorów kazań treści ściśle religijnej, dla świeckiego ogółu nieprzeznaczonej, co czyni wrażenie, jakby nie chciał zwracać uwagi szerszej publiczności na ich istnienie; wreszcie — po trzecie: *Kazania Sejmowe*, wygłoszone, czy pro-

Rys. 69. Sebastjan Fabjan Klonowicz, — zm. 1602 r.

Rys. 70. Zjazd gnieźnieński: Bolesław Chrobry i cesarz Otton III. z dzieła Paprockiego „Gniazdo Cnoty...", 1578.

pagowane energicznie w druku, byłyby wywołały jakieś sprzeciwy i polemiki ze strony zaatakowanych sfer politycznych, tymczasem o czemś takiem nic nie wiemy. A przecież trudno byłoby publiczne wystąpienie królewskiego kaznodziei w tak drażliwej sprawie i w tak ostrej formie uczynione puścić płazem! Możliwe zatem, że *Kazania Sejmowe* w tej formie, jak je znamy dzisiaj, osnute zostały na rzeczywiście wygłoszonych kazaniach, ale w redakcji piśmiennej uległy podstawowej zmianie, stając się traktatem politycznym — w celu pociągnięcia wszystkich katolickich senatorów

Rys. 71. Mons Reipublicae Polonae. Alegorja polityczna z Czasów Stefana Batorego, 1578.

(nietylko biskupów) do współpracy nad odbudową władzy monarchicznej w Polsce. Nie zmniejsza to ani na chwilę wartości *Kazań Sejmowych*, które pozostaną znakomitym dokumentem myśli politycznej XVI wieku, ani odwagi cywilnej Skargi, który się przed potępieniem jawnem nadużyć prawnych i złych konsekwencyj ówczesnego ustroju nie cofnął.

Podziwiając moc duchową i odwagę Skargi, jako apostoła odradzającego się katolicyzmu i rzecznika radykalnych reform państwowych, winniśmy ze stanowiska dziejów literatury cenić go przedewszystkiem jako znakomitego pisarza. W *Kazaniach Sejmowych* możemy dostrzec ten ogromny kunszt pisarski, oparty na retoryce starożytnej, ale ożywionej nowym duchem. I znów trzeba powiedzieć, że jeżeli nawet Skarga był w wielu swoich poglądach i metodach myślenia echem współczesnych pisarzy jezuickich, łączących humanizm z katolicyzmem (np. Bellarmina), to nie umniejsza to jego oryginalności, skoro potrafił tę przejętą treść do naszych potrzeb duchowych zastosować i w języku polskim wyrazić. O znakomitej szkole pisarskiej, którą posiadł, świadczy przedewszystkiem logiczna, jasna, przejrzysta budowa jego kazań. U żadnego z pisarzy poprzednich nie spotykamy tak rozwiniętego zmysłu konstrukcji dzieła literackiego. Weźmy np. Kazanie II „*O miłości ojczyzny*". Po ogólnym wstępie o sześciu chorobach Rzeczypospolitej, Skarga przechodzi do właściwego tematu. Wywody o konieczności, potrzebie i pięknie miłości do własnej ojczyzny rozpadają się na dwie główne części: 1) wywód teoretyczny; 2) przykłady historyczne. Każda z tych części dzieli się znów na dwa punkty: na wywód teoretyczny składa się dowodzenie, że miłość ojczyzny jest konsekwencją ogólnego nakazu miłości, jaki Chrystus pozostawił swym wyznawcom, oraz wykazanie na przykładzie dobrodziejstw, jakich doznajemy od matki-ojczyzny, że miłować winniśmy ją w naszym własnym, dobrze zrozumianym interesie. Podobnie i przykłady historyczne dzielą się na przykłady z Pisma św. i z historji starożytnej, co odpowiada poniekąd symetrycznie strukturze części pierwszej, pozwalając wykazać, że poganie, choć się tylko rozumem przyrodzonym, nie obietnicami Pańskiemi, kierowali, potrzebę miłości

ojczyzny głęboko rozumieli. Na zakończenie kazania składa się druzgocząca odprawa tym, co dla ciasnego sobkostwa ojczyźnie służyć nie chcą, lub zapłaty za to żądają, oraz modlitwa o wzbudzenie w sercach tej miłości, jakiej Rzeczpospolita od nas potrzebuje. Modlitwą podobną kończą się zresztą wszystkie *Kazania Sejmowe*. Takie samo zamiłowanie do ładu i przejrzystości wywodów, jak w tem kazaniu, widzimy i w pozostałych, co użycza dziełu Skargi dużą siłę oddziaływania na umysły słuchaczy i czytelników. — Drugim czynnikiem jego siły sugestywnej jest język i styl. Naprzód budowa zdania u Skargi odznacza się tą samą jasnością, co i konstrukcja logiczna całego kazania. Następnie wyobraźnia Skargi, ogromnie konkretna i ruchliwa, sięga do plastycznych przenośni i porównań, w których rozwijaniu wszechstronnem i konsekwentnem szczególnie się lubuje. Wreszcie Skarga, łącząc w swym stylu podniosłość i patos proroków Starego Testamentu z melodyjnością i retorycznym efektem okresów, wykształconych i wzorowanych na klasykach rzymskiej wymowy, umie jednocześnie wzbudzić nastrój i zachwycić pięknem formy. Jak Kochanowski w wierszu, tak Skarga w prozie umiał być świadomym swych celów i środków artystą słowa.

Rys. 72. Maciej Stryjkowski, autor „Kroniki Polskiej, Litewskiej, Żmodzkiej i wszystkiej Rusi", grawjura współczesna.

W tej jego potędze artyzmu i aktualności wielu myśli i spostrzeżeń na temat naszego życia zbiorowego tkwi znaczenie Skargi, zarówno w dziejach naszej literatury, jak i dla chwili obecnej. *Kazania Sejmowe*, podobnie jak Mickiewiczowskie *Księgi Narodu i Pielgrzymstwa*, choć przestały być aktualne w ogólnych zarysach swego politycznego programu, ale jako dzieło z głębokiej miłości do własnej ojczyzny i narodu poczęte, zawierają wielkie bogactwo myśli, które się nigdy nie zestarzeją.

Bibljografja: Monografje: — J. Tretiaka (Kraków, 1912), T. Grabowskiego (Kraków, 1912), S. Windakiewicza (Kraków 1925). Studja: T. Mitana: Religijność Skargi, Kraków, 1923; — M. Bobrzyński: *Kazania sejmowe* Skargi, Kraków, 1876; — I. Chrzanowski: Wstęp do wydania *Kazań Sejmowych*, Warszawa ,1903, II wyd. 1912; S. Kot: Wstęp do wyd. *Kaz. Sejm.* w Bibl. Narod. Ser. I, Nr. 70 (zupełnie nowe, rewelacyjne oświetlenie genezy i celu napisania *Kazań*).

Francuskie studjum o Skardze napisał ks. A. Berga: Un predicateur de la Cour de Pologne sous Sigismond III, Pierre Skarga, Paris, 1916.

4. WIEK XVII.

Dorobek literacki XVII wieku ilościowo przewyższa znacznie spuściznę poprzedniego stulecia; co do jakości, to utarte jest mniemanie o obniżeniu myślowem i artystycznem XVII wieku w stosunku do XVI-ego. Sąd ten, ujemnie oceniający literaturę czasów baroku, jest dziś przedmiotem coraz częstszych zastrzeżeń i podlega stopniowej rewizji; jedno, co możemy napewno stwierdzić, to zupełna odmienność nowej twórczości, mimo utrzymania literackiej tradycji epoki poprzedniej. Wiek XVII ukazuje nam zupełnie inne oblicze duchowe, niż czasy Zygmuntów i Batorego: zmienione warunki polityczne i kulturalne, nowe wpływy zewnętrzne na naszą twórczość literacką, ostateczne zwycięstwo języka narodowego nad łaciną, całkowicie przeobraziły umysłowość publiczności i poetycką produkcję. Zacznijmy od warunków politycznych.

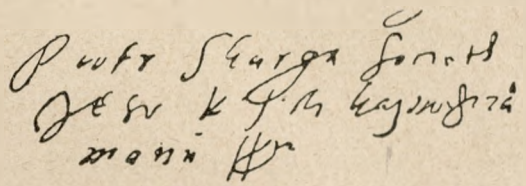
O ile poeci XVI wieku narzekali na długotrwały pokój, który prowadził szlachtę do zniewieściałości i zajęcia się tylko gospodarstwem, o tyle w XVII wieku na brak wojen trudno było się uskarżać! Bezustanne wojny ze Szwedami, z Moskwą, z Kozakami, Tatarami i Turkami musiały osłabić kraj ekonomicznie i kulturalnie. Jeszcze na początku stulecia widzimy dość wysoki poziom umysłowy elity społeczeństwa, ale od połowy wieku można obserwować coraz większy upadek wykształcenia i wyrobienia myślowego w tej samej sferze szlacheckiej, która przed stu laty wydała Frycza, Orzechowskiego, Kochanowskiego i Zamoyskiego. Ekspansja państwa polskiego na wschodnich kresach, głównie na Podolu i Ukrainie, doprowadziła do wytworzenia się wielkich fortun magnackich, a przez to do oligarchji możnowładców przy jednoczesnem zatraceniu ambicyj politycznych w masie szlacheckiej. Już przedstawiciele średnio zamożnej szlachty nie starają się tak pilnie o wykształcenie, nie jeżdżą gromadnie do wyższych uczelni zagranicznych, ani krajowych, zadawalają się nauką w kolegjum jezuickiem. Szkolnictwo jezuitów przedstawiało początkowo ostatni wyraz pedagogicznego postępu; łącząc katolicyzm ze zdobyczami umysłowemi humanizmu i sprężystą organizacją, odniosło łatwe zwycięstwo nad wszelkiemi innemi typami nauczania i wychowania młodzieży, ale czując już pewny triumf, przestało się rozwijać i zaczęło ulegać zacieśnieniu horyzontów i wypaczeniu metod. Duch religijny zwyrodniał w bezmyślny fanatyzm, poznanie rzymskiej literatury w obkuwanie kilku autorów i naśladowanie ich stylu w makaronicznych przemówieniach — jednem słowem kultura ducha narodu, osłabiona przez ciągłe wojny i wycieńczenie ekonomiczne kraju, kurczyła się jeszcze bardziej skutkiem niedomagań szkolnictwa. Doprowadziło to wreszcie do zupełnej umysłowej stagnacji mas szlacheckich w czasach saskich w XVIII wieku, ale i w XVII-ym zemściło się widocznie w postaci stopniowego wyjałowienia literatury. W zakresie wpływów czysto literackich można zaobserwować, obok trwającego nadal od-

działywania poetów i pisarzy rzymskich, szerzonych zresztą przez szkołę, wzorowanie się na ówczesnej literaturze włoskiej (Ariosto, Tasso, Marini), a nawet przenikanie pierwszych wpływów francuskich. Oddziaływanie poezji włoskiej prowadzi do utworzenia się nowego stylu poetyckiego, zwanego *barokowym*, na podobieństwo baroku w architekturze. Wyraża się on w upodobaniu do wymyślnych konceptów, ozdób, silnych akcentów uczuciowych, osiąganych zapomocą efektownych antytez, porównań i gradacyj, w posługiwaniu się imionami bóstw mitologicznych, jako symbolami zjawisk i rzeczy, w retorycznej szumności wyrażeń. Niezależnie od tego poeci nasi XVII wieku wzbogacają język literacki słowami i zwrotami mowy codziennej, skutkiem czego styl ich odtwarza całą barwność i rozmach ówczesnego życia; niema wśród nich ani jednego artysty tej miary, co Jan Kochanowski, ale to, co piszą, ma często niezrównany urok bezpośredniości i prawdy. W stosunku do literatury XVI wieku pisarze siedemnastowieczni wnoszą do swoich dzieł znacznie więcej subjektywizmu. Bardzo wielu ludzi pisze, nie myśląc o rozgłosie, nie starając się o kunszt pisarski; utrwalają na piśmie własne przeżycia, aby uczynić zadość wewnętrznej potrzebie. Stąd też wiele dzieł ówczesnych nie ukazuje się wcale w druku, nie wpływając zatem na bieżące życie literackie.

Rys. 73. Ksiądz Piotr Skarga, 1536—1612, według portretu olejnego w kościele św. Elżbiety w Krakowie.

Zmienione warunki życia i twórczości wywołują pojawienie się zupełnie nowych gatunków literackich. Względnie najwięcej związku z epoką poprzednią wykazuje rozwijająca się pięknie *sielanka*; pierwsze próby tego rodzaju literackiego uczynione były już w XVI wieku. Nowością zupełną jest rozkwit *epiki historycznej*, której pokojowy, kłótniami religijnemi i politycznemi zajęty wiek XVI stworzyć nie umiał. Żywioł osobisty wyraża się także w rozwoju *liryki* i *pamiętnikarstwa*. Niespokojne czasy wojen i chłopskich rebelij spowodowały tę potrzebę zanotowania własnych i niezwykłych przeżyć u codziennych, nie myślących wcale o literaturze, ludzi. Piszą też pamiętniki i ówcześni wodzowie, dyplomaci, mężowie stanu, piszą diarjusze wypraw wojennych zwykli żołnierze i oficerowie, tak więc dział ten rozwija się bogato i zawiera bezcenny materjał historyczno-obyczajowy.

Zważywszy na tę żywiołowość powstawania wówczas pewnych typów twórczości, będziemy rozpatrywać literaturę XVII wieku według wskazanych wyżej, przeważających gatunków literackich.



Rys. 74. Autograf księdza Piotra Skargi. (Piotr Skarga Societatis Jesu K. J. M. kaznodzieja manu propria).

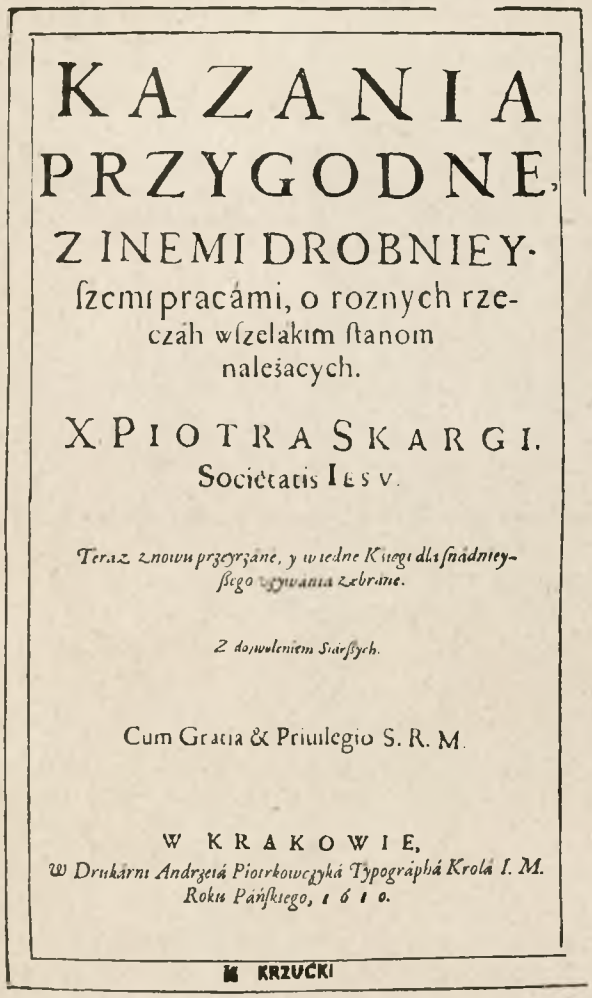
A. Sielanka.

W jednej ze swoich fraszek Jan Kochanowski zwraca się do Stanisława Porębskiego, chwaląc jego „skotopaski", którychby się i sam Teokryt nie powstydził. Niestety, te pierwociny naszej sielanki z XVI wieku nie dochowały się. Znamy zato inną próbę tego gatunku literackiego z owej doby — nieznanego autora *Tymotas skotopas do rycerstwa* — rzecz osnutą na tendencjach politycznych z czasów pierwszego bezkrólewia, ale posługująca się już formą literacką sielanki. Podobnie sielankowemi obrazami są poemaciki Andrzeja Zbylitowskiego (1565? — 1608?): *Żywot szlachcica na wsi* (1597), oraz *Wieśniak* (1600). Ale pierwszym autorem, który stworzył sielankę polską, pokrewną w formie przekazanym przez starożytność utworom tego typu, był Szymon Szymonowic[1]).

Twórczość jego szła zrazu w kierunku liryki łacińskiej, wzorowanej na Pindarze, co mu zjednało sławę nietylko

[1]) Ur. 1558 we Lwowie, mieszczanin. Kształcił się w Akad. Krak. i zagranicą (zapewne w Belgji i we Francji). Zasłynął zrazu jako poeta łaciński. Zaprzyjaźniwszy się z Zamoyskim, zostaje nobilitowany, mianowany „poetą królewskim", a wreszcie obarczony misją zorganizowania nowej akademji w Zamościu. W r. 1601 osiada na dzierżawie we wsi Czernięcinie nad Purem, gdzie pozostaje aż do śmierci w 1629 roku.

w Polsce, ale i zagranicą. Pisał zresztą i dramaty (*Castus Joseph, Pentesilea*), poematy (*Hercules prodiceus, Joel Propheta*), epitalamja, wybijając się w ten sposób na czoło naszej poezji łacińskiej końca XVI-ego i początku XVII wieku. Ale znaczenie jego w naszej literaturze polega przedewszystkiem na stworzeniu artystycznej sielanki. W 1614



KAZANIA
PRZYGODNE,
Z INEMI DROBNIEY-
ſzemi pracámi, o roznych rze-
czáh wſzelakim ſtanom
naleśacych.

X. PIOTRA SKARGI.
Societatis IESV.

Teraz znowu przeyrzáne, y w iedne Kśięgi dla ſnádnieyſzego używania zebráne.

Z dozwoleniem Stárſzych.

Cum Gratia & Priuilegio S. R. M.

W KRAKOWIE,
W Drukárni Andrzeiá Piotrkowczyká Typográphá Krolá I. M. Roku Páńſkiego, 1610.

KRZUCKI

Rys. 75. Karta tytułowa „Kazań przygodnych" Skargi, 1610. (w tym zbiorze mieszczą się „Kazania Sejmowe", po raz trzeci wydane).

roku ukazały się w Zamościu *Simona Simonidesa Sielanki*, pisane już w okresie, gdy poeta osiadł w Czernięcinie i zetknął się bliżej z życiem wiejskiem i z ludem. Dwa pierwiastki główne złożyły się na treść i formę tych utworów: ów wspomniany kontakt ze wsią i wpływ literacki Teokryta i Wergiljusza. Obaj poeci starożytni traktowali sielankę jako utwór konwencjonalny. Strój pasterski zgoła nie licował z treścią dialogów, dotykających nieraz spraw np. literackich, lub jakichś aktualjów, o których prawdziwi pasterze zapewneby rozmawiać nie mogli. Szymonowic w dwudziestu swoich sielankach częściowo naśladuje obu starożytnych pisarzy, częściowo zdobywa się na odnalezienie drogi własnej i realistyczne potraktowanie tematu. Niektóre sielanki są poprostu przeróbkami Teokryta i Wergiljusza (*Daphnis, Wesele, Silenus, Kosarze, Mopsus* i inne). Szymonowic przejmuje nietylko temat i jego rozwinięcie, ale i imiona osób z sielanek starożytnych. Czasem dokonywa rażącego nas połączenia imion greckich z ludowemi polskiemi, np. w sielance VI (*Mopsus*), gdzie trzej mężczyźni: Mopsus, Tityrus i Dametas rozmawiają m. i. o dziewczętach: Jagience, Paraszce, Helence, co nie przeszkadza, że mówią również o Hyelli, Phyllidzie i Egle; a wszystko to dzieje się... nad Purem, który „w brzegach zieloną trzciną otoczonych dostarcza wód najwiętszym mrozem niedotknionych". Bywa i połączenie nietylko imion, ale i szczegółów życia starożytnych i ludowych polskich. Oto w sielance IX (*Kiermasz*) Menalka opowiada Thyrsisowi o... ostatnim kiermaszu, na którym m. i. popisywała się jakaś śpiewacka drużyna, co, rozdzieliwszy się na dwa chóry, wielbiła na

Rys. 76. Szymon Szymonowic (Simon Simonides), 1558—1629.

przemiany Dianę i Apollina, wtrącając zresztą do swego śpiewu rozmaite szczegóły i imiona mitologiczne. To łączenie ze sobą dwóch tak różnych kultur i światów częste było w owej dobie, nie rozumiejącej istoty t. zw. kolorytu lokalnego (por. w *Odprawie posłów greckich* wzmiankę o marszałkach, stukających laskami w ziemię dla uciszenia krzyków podczas narady Trojan, — zupełnie jak w dawnym sejmie polskim!). To też w dwóch tylko sielankach: XII (*Kołacze*) i XVIII (*Żeńcy*) mamy konsekwentnie utrzymany koloryt polskiej wsi i obyczajowości, co nadaje obu tym utworom szczególną dla nas wartość. *Kołacze* są zobrazowaniem wesela w szlacheckiej zagrodzie, *Żeńcy* realistyczną sielanką z życia polskiego ludu. Jest to niewątpliwie największe arcydzieło polskiej muzy Szymonowica. Typy dziewcząt wiejskich, żnących zboże w skwarze południa,

starosta, czyli poprostu ekonom, dozorujący żeńców i gotowy ciągle napędzać ich biczem do pracy, różne szczegóły ówczesnego życia i stosunków we dworze wiejskim, echa i motywy pieśni ludowej — wszystko to składa się na niezmiernie barwny, choć niewesoły, obraz bytu naszych wieśniaków.

Z innych polskich utworów Szymonowica (jest ich niewiele) zasługuje na uwagę *Lutnia rokoszańska* (1606), wyrażająca stosunek poety do rokoszu Zebrzydowskiego.

Sielanki Szymonowica utorowały drogę innym autorom, tworzącym w tym samym duchu, a jest ich w XVII wieku kilku. A więc naprzód dwaj bracia Zimorowicze — Szymon i Bartłomiej. Pierwszy, młodo zmarły, w 1629 r., domniemany autor wydanych pod jego imieniem w 1654 r. *Roksolanek*, drugi — autor *Sielanek nowych ruskich* (1663), ogłoszonych przezeń również pod imieniem brata Szymona. Fakt ten, że Bartłomiej użył imienia zmarłego brata dla ukrycia swego autorstwa, spowodował, że przez długi czas mówiono tylko o Szymonie Zimorowiczu, jako poecie. Gdy jednak stwierdzono ponad wszelką wątpliwość, że Zimorowiczów — poetów było dwóch, ponieważ Szymon *Sielanek ruskich* w żadnym razie napisać nie mógł, pojawiła się hipoteza, że wydane pod imieniem Szymona *Roksolanki* są prawdopodobnie też utworem Bartłomieja. Sprawa do dziś dnia nie jest ostatecznie rozstrzygnięta, choć wiele szczegółów faktycznych, jak również zbieżności artystyczne *Roksolanek* i *Sielanek ruskich*, przemawiają za wyłącznem autorstwem Bartłomieja Zimorowicza. Wobec braku jednak stanowczego rozwiązania tej zagadki będziemy tu mówić jeszcze o Szymonie Zimorowiczu, jako autorze *Roksolanek*.

Rys. 77. Józef Bartłomiej Zimorowicz, 1597—1677.

Napisał ten zbiór pieśni miłosnych na wesele brata, Bartłomieja. Jest to 69 oddzielnych krótkich erotyków, rozdzielonych na trzy chóry: pierwszy—panieński, wtóry—młodzieński (!) i trzeci — znów panieński. Imię wygłaszających pieśń: dziewicy czy młodzieńca, jest zarazem tytułem danej pieśni. Utwory te nie są właściwie sielankami, ale operują bardzo wielu motywami erotycznemi, pokrewnemi sielankom. Choć wyraz uczuć miłosnych w *Roksolankach* posiada niewątpliwy wdzięk bezpośredniości młodzieńczej, to jednak nie obyło się bez konwenansu w wymyślnych imionach bohaterów i bohaterek, oraz we wprowadzeniu aparatu mitologicznego. Niemałe znaczenie posiada ten zbiorek i ze względu na różnorodność i bogactwo rytmiki wiersza, świadczące, że się młody poeta w szkole Kochanowskiego pilnie kształcił. To też jako całość były *Roksolanki* niewątpliwem wzbogaceniem artystycznego dorobku poezji polskiej!

Sielanki nowe ruskie Bartłomieja Zimorowicza (1597—1677), zbliżone formą do Szymonowicowskich, pokrewne są *Roksolankom* przez swą treść, wybitnie liryzmem przepojoną. Stąd też, mimo tego samego często konwenansu, co u Szymonowica, mimo niezbędnego mitologizowania, więcej w nich swojskości i oryginalnej treści. Niejedna z tych sielanek osnuta przedewszystkiem na osobistych uczuciach i przejściach autora. *Trużenicy* — to wyraz bólu po stracie dzieci, w *Roczyźnie* poeta opłakuje śmierć ukochanego brata, Szymona, a w *Filorecie* — stratę żony. *Kozaczyzna* i dalszy jej ciąg — *Burda ruska* są opisem oblężenia Lwowa przez Kozaków w 1648 roku; opis to pełen przerażającego realizmu i bolesnej refleksji z powodu buntu Chmielnickiego. Wielki artyzm Zimorowicza doczekał się niedawnemi czasy należytej oceny i zrozumienia (Adamczewski); cechuje go wielka subtelność i miękkość, upodobanie raczej do delikatnych półtonów i cichej melodji, niż bujny rozmach i temperament. Wyobraźnia jego nie była specjalnie bogata, ale wrażliwa i żywa. Zimorowicz odczuwa bardzo subtelnie piękno przyrody i w opisach jej kieruje się nie szablonem, lecz własną, przenikliwą często obserwacją konkretnego i bliskiego mu krajobrazu (okolice Lwowa). Choć żyje w atmosferze literackiego baroku, nie ulega pogoni za efektownemi konceptami i efektami stylu; umie być prosty, nie wpadając jednocześnie w rubaszność i prostactwo. Słowem — jest to indywidualność oryginalna i ciekawa, mimo skromnego zakresu artystycznego, w jakim działał. W każdym razie *Sielanki nowe ruskie*, choć tak bardzo różne od Szymonowicowskich, nie są cofnięciem, ani skoszlawieniem zapoczątkowanej przez Szymonowica tradycji literackiej, lecz nawiązaniem do niej nowych wartości i możliwości.

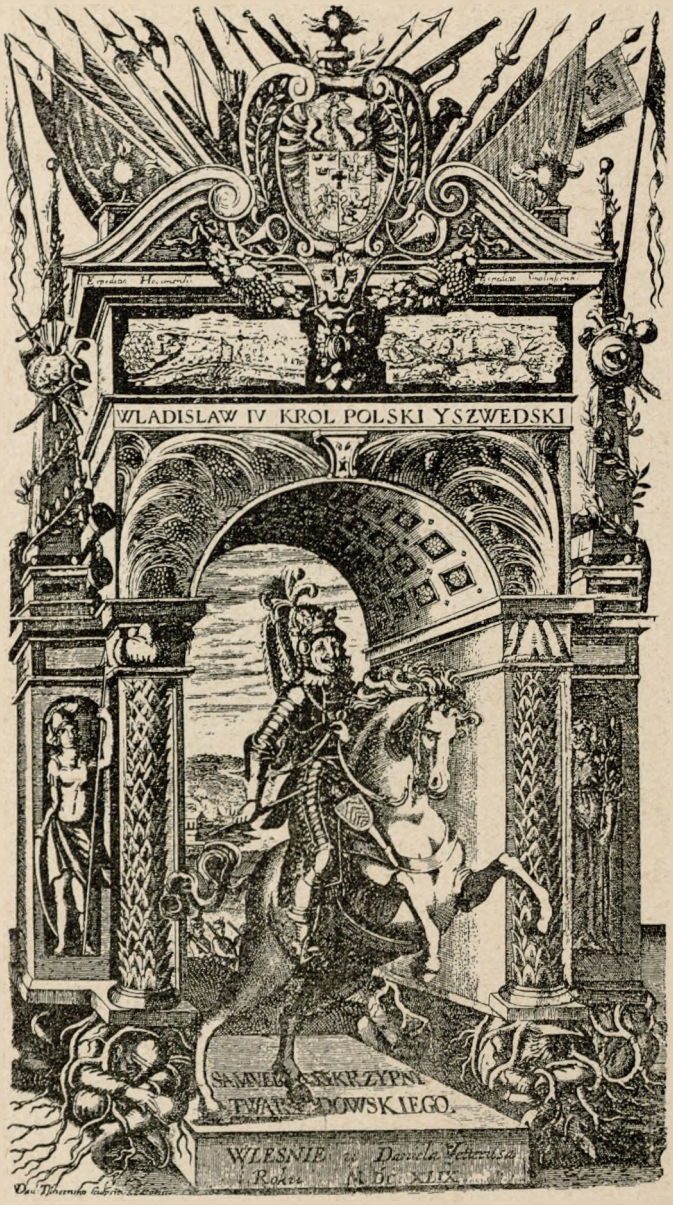
Oprócz wymienionych poetów, których specjalnością niejako była sielanka, parało się tym gatunkiem literackim i wielu innych ówczesnych pisarzy. Z nich należy wspomnieć jeszcze o Janie Gawińskim (zm. 1684 r.), który

w jedenastu swych sielankach (*Sielanka i różne nagrobki* — 1650, oraz *Sielanki nowo napisane* — 1668), starał się kroczyć śladami Szymonowica, często się przytem na Jana Kochanowskiego oglądając. Mimo tej widocznej zależności, Gawiński zdobywa się na dość malownicze odtworzenie wdzięku wiejskiego żywota i utwory jego na tle ówczesnego sielankopisarstwa wcale do najgorszych nie należą.

Bibljografja. K. Heck: Szymon Szymonowic, Rozp. Ak. Um. Wydz. Filol. — część I, t. 33 (1901), cz. II i III, t. 37 (1903); J. Królińska: Szymon Szymonowic, Zamość, 1929; Szymon Szymonowic i jego czasy — Rozprawy i studja, Zamość, 1929; Szymona Szymonowica *Sielanki (1614) i inne wiersze polskie*, wydał J. Łoś, Kraków, 1914; K. Heck: Życie i dzieła Bartłomieja i Szymona Zimorowiczów, cz. I, Kraków, 1894 (Rozp. Akad. Um. t. 23); A. Bielowski: Dwaj Zimorowicze, Tyg. Liter. (Poznań), 1839; S. Adamczewski: Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowicza, Warszawa, 1928; Sielanka Polska XVII wieku, oprac. A. Brückner, Bibl. Narod. Ser. I, nr. 48; Zimorowicza *Sielanki (1663)*, wyd. J. Łoś, Kraków, 1916.

B. Epika.

Na losach Wergiljusza w Polsce obserwować można rozwój upodobań i warunki pojawienia się epiki w Polsce. Wiek XVI interesował się tylko *Bukolikami i Georgikami* Wergiljusza, na przekład *Eneidy*, i to lichy, dokonany przez Andrzeja Kochanowskiego, trzeba było aż do końca wieku (1590) czekać! W drugim dziesiątku XVII wieku zjawił się przekład innego wielkiego poematu, który miał silnie zaważyć na dalszym rozwoju naszej epiki historycznej. Była to *Jerozolima Wyzwolona* Torquata Tassa, znakomicie przyswojona polskiemu językowi przez Piotra Kochanowskiego (1566 — 1620), bratanka Jana z Czarnolasu. Przekład ten ukazał się w druku w 1618 roku i doczekał się w ciągu XVII w. jeszcze dwóch wydań: 1651 i 1687 roku. Poemat włoski przynosił syntezę różnolitych pierwiastków duchowych i artystycznych, niezmiernie znamienną dla epoki baroku. Z jednej strony treść głęboko religijna, duchem średniowiecznej wiary i rycerstwa tchnąca, z drugiej — ujęcie tematu według wzorów greckiej i rzymskiej epopei, a więc z artystycznym ideałem humanizmu zgodne. Jest tam jeszcze trzeci pierwiastek — echo renesansowej bujności i krasy żywota w historji Armidy i jej zaczarowanych ogrodów, ale motyw ten musiał być stłumiony i oficjalnie potępiony, jako szatańska pokusa, ze stanowiska gorącej chrześcijańskiej wiary. Od epopei starożytnej różniło się jednak dzieło Tassa wyraźnym historyzmem i posługiwaniem się fikcją poetycką, jako środkiem odwleczenia i przedłużenia akcji historycznej, która sama przez się nie wypełniłaby ram zakreślonego na wielką skalę dzieła.



Rys. 78. Karta tytułowa dzieła Twardowskiego: „Władysław IV, król polski i szwedzki" (miedzioryt roboty krakowskiej).

Tłumacz polski miał niełada trudności do pokonania, nieco zbliżone do tych, jakie w swoim czasie musiał zwalczać Górnicki, przekładający *Dworzanina*. A więc po pierwsze — forma wersyfikacyjna oryginału: oktawa, nastręczała niezwykłe trudności. Jeśli Słowacki, pisząc *Beniowskiego*, żartobliwie mówił o Muzach, co nad nim łzy żałośnie ronią, „Bo Muzy wiedzą, jakie do łez prawo, Ma wieszcz, piszący poemat oktawą", to o ileż więcej przy ówczesnym stanie języka mógłby się domagać takich łez współczucia Piotr Kochanowski! A mimo to na swojem postawił: stworzył polską oktawę, zmuszając oporną jeszcze i twardą mowę do giętkiej i muzykalnej formy, która stała się w jego ręku „taktem, nie wędzidłem", aby znów użyć powiedzenia Słowackiego. A w oddaniu treści nowe czyhały trudności. Mimo wojennego tematu oryginał włoski mało miał prawdziwego rycerskiego ducha; twórca epopei potraktował opis samych działań wojennych dość chłodno, nie czuł się tam w swoim żywiole. Całkiem inaczej polski tłumacz; dla niego walka z niewiernymi i sama sprawa rycerska była czemś więcej, niż literackim tematem, to też przekład partyj batalistycznych nietylko dorównywa oryginałowi, ale go czasem nawet przewyższa plastyką i mocą wyrazu. Oczywiście tam, gdzie Tasso wkraczał w dziedzinę fantastyki i czarów, a jeszcze bardziej, gdy rozsnuwał subtelne nici

romansu, miłosnego dialogu, kobiecej psychologji, tam tłumacz nasz stawał wobec trudności nie do pokonania, nie mógł własnym wysiłkiem nadrobić tego wszystkiego, w czem mu dłużna pozostała ówczesna polska kultura. Ale mimo niedociągnięć, mimo zatracenia w tej dziedzinie subtelnych odcieni uczucia i słowa, tłumacz zrobił bardzo wiele i w niejednem torował drogę wyrazowi nowych jeszcze u nas przeżyć. Pod względem oddania stylu oryginału, silnie już przesyconego barokowemi konceptami i ozdobami, przekład polski częściowo tylko dotrzymuje kroku swemu pierwowzorowi, co wynikało może z mniejszej giętkości języka naszego, ale w ostatecznym wyniku okazało się korzystne: styl przekładu ma więcej prostoty i bezpośredniości.

Dla rozwoju polskiej epiki dokonanie tego przekładu miało wielkie znaczenie. Mimo powszechnego wówczas wysuwania Wergiljusza, jako największego mistrza epiki (zagranicą Scaliger, u nas Sarbiewski głosił jego wyższość nad Homerem), na naszych poetów epickich XVII wieku wywierał on mały wpływ w porównaniu z Tassem w przekładzie Kochanowskiego. Walka ze światem muzułmańskim w obronie ideałów chrześcijańskich była u nas nie literaturą, lecz składnikiem bieżącego życia, to też utwór, który taką walkę opiewał, bezpośrednio do duszy współczesnych przemawiać musiał. Tasso nauczył też nowożytną, bieżącą treść historyczną w epicki utwór przelewać, na faktach, nie na legendzie główny zrąb dzieła osnuwać. Tak wiele dał spolszczony Tasso poetom naszym XVII wieku, ale na tem rola przekładu wcale się nie skończyła. W XVIII wieku Krasicki, w XIX Mickiewicz i Słowacki niejedno temu przekładowi będą mieli do zawdzięczenia, tak że praca Piotra Kochanowskiego, mimo skromnej roli tłumaczenia, należy do żelaznego kapitału literatury polskiej.

Rys. 79. Karta tytułowa „Wojny domowej"... Twardowskiego, Kalisz 1681.

Pierwszym z oryginalnych epików polskich XVII wieku był Samuel ze Skrzypny Twardowski (1600? — 1660). Wychowaniec szkoły jezuickiej, nie odznaczał się głębią myśli, ani rozległością wykształcenia. Życie spędził jako dworzanin wielkich magnatów i skromny rolnik, żyjący z dzierżaw, naprzód na Podolu, pod koniec żywota — w Wielkopolsce. Do twórczości literackiej bardzo przywiązany i o nią dbały, może uchodzić za jednego z najwybitniejszych poetów swego czasu. Działalność jego nie ogranicza się do epiki historycznej. Sporo wierszy okolicznościowych, liryka (np. *Treny* na śmierć córeczki), satyra polityczna (*Satyr na twarz Rzeczypospolitej*), romanse wierszowane i sielanki, obok różnych przeróbek, — składają się wraz z trzema większemi poematami historycznemi na bogaty i urozmaicony dorobek muzy Twardowskiego. Pod względem stylu jest to typowy przedstawiciel baroku, rozmiłowany w zewnętrznym przepychu obrazów i języka, w mitologicznej okrasie, w patetyczności i retoryce.

Z mniejszych jego rzeczy wyjątkowym wdziękiem odznacza się sielankowa powiastka mitologiczna o treści, zaczerpniętej z *Przemian* Owidjusza, p. t. *Daphnis w drzewo bobkowe przemieniła się* (1638), pisana oktawami. Historja nieszczęśliwego zakochania się Apollina w Dafnie staje się tu pośrednią apoteozą nieprzepartej mocy miłości: groźny swemi strzałami Apollo upokorzony zostaje przez obrażoną jego przechwałkami Wenerę, której broń okazała się jeszcze bardziej niebezpieczna, niż śmiercionośne groty Apollina. Na podobnym temacie lekkomyślnego obrażenia Wenery i srogiej zemsty, jaką wymierza potężna bogini, osnuta jest i powieść wierszowana *Nadobna Paskwalina* (1655). Twardowski zaznaczył w tytule, że to utwór z hiszpańskiego przełożony, ale oryginału dotychczas nie od

naleziono; co więcej — poeta nasz zapewne nie z hiszpańskiego języka, lecz z jakiejś włoskiej, również nieznanej przeróbki, na polskie tłumaczył. Jest to dzieło przesycone elementami różnych typów powieści: pasterskiej, awanturniczej, psychologicznej, owiane duchem pewnej surowości ascetycznej, wykazujące pewne znamiona zbliżania się do nowoczesnej powieści przez swą nastrojowość, malarskość i poczucie piękna natury. Jako całość, *Nadobna Paskwalina* jest zbyt silnie nacechowana gustem literackim epoki baroku, żeby mogła być bliska dzisiejszemu czytelnikowi.

Rys. 80. Maciej Kazimierz Sarbiewski według portretu w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.

Bliską natomiast ze względu na swą treść jest epika historyczna Twardowskiego. Jest on autorem trzech większych poematów. Pierwszy — *Przeważna legacja Krzysztofa Zbaraskiego* (1633) — ma charakter poetyckiego pamiętnika wrażeń, jakich autor doznał, towarzysząc księciu Zbaraskiemu, gdy ten posłował do Konstantynopola dla zawarcia traktatu z Turkami. Obraz Wschodu ówczesnego, widziany oczyma szlachcica polskiego, stanowi o wartości tego utworu, prymitywnego jeszcze w sposobie ujęcia bogatych zresztą wrażeń i obserwacyj. O wiele więcej sztuki pisarskiej wykazuje drugi poemat *Władysław IV* (1649), opisujący młodość króla aż do wstąpienia na tron. Wiele tu materjału batalistycznego (wyprawa moskiewska, wojna chocimska), jak również obyczajowego, gdy autor kreśli zagraniczne podróże królewicza, opisuje elekcje i sławne poselstwo Ossolińskiego do Rzymu. Nie jest to już rymowana kronika, jak *Przeważna legacja*; poeta skreślił szereg scen, doskonale epicko ujętych, a choć poetyckiej fikcji tu niewiele, to jednak doskonałe wczucie się w chwilę dziejową uczyniło, że poemat ten — jak powiedział Brodziński — „nie przestanie być pomnikiem świetnych rycerskich czynów narodu". Największem jednak dziełem epickiem Twardowskiego jest *Wojna domowa*, w całości dopiero po śmierci autora wydana (1681; — niektóre części w 1657(?) i 1660). Pisał autor to dzieło aż do ostatnich chwil życia, odtwarzało bowiem historję Rzeczypospolitej od 1648 r. począwszy, a więc bunt Chmielnickiego, najazd moskiewski, szwedzki i węgierski. Zapewne, że głębszej syntezy wypadków, któraby dopiero umożliwiła przekucie materjału dziejowego na epopeję, niepodobna tu szukać, albowiem same fakty zbyt bliskie jeszcze były. Poeta był tu raczej publicystą i kronikarzem, niż epickim piewcą. Niemniej i to dzieło pełne jest głębszego przejęcia się tragicznemi losami ojczyzny, co wydobyło z duszy poety akcenty mocne i szlachetne. To też *Wojna domowa* nietylko cieszyła się wielkiem uznaniem u współczesnych, ale odegrała pewną rolę i w powstaniu największych arcydzieł naszej powieści historycznej: *Ogniem i mieczem* i *Potopu*. Wiele szczegółów, zanotowanych przez Twardowskiego, przeszło do opowiadania Sienkiewicza, a niewątpliwie

Rys. 81. Paweł Rubens. Winieta tytułowa do „Poezyj" Sarbiewskiego, Antwerpja, 1632.

świetne odtworzenie ducha epoki zawdzięcza *Trylogja* rozczytaniu się jej autora m. in. w dziełach Twardowskiego. W ten sposób stał się nasz epik ważnem ogniwem w polskiej tradycji literackiej.

Znakomitym epikiem był również najpłodniejszy autor polski w dawnej literaturze — Wacław Potocki (1625—1696). Wyszedł ze środowiska arjańskiego i dopiero pod wpływem edyktu 1658 roku przyjął katolicyzm, aby nie być z Polski wygnanym. Z biegiem czasu zbliżył się i wewnętrznie do katolicyzmu, choć obcy był zawsze religijnemu fanatyzmowi naszej szlachty XVII wieku. Wykształcenie otrzymał zapewne w szkole arjańskiej i drogą samouctwa znacznie rozszerzył. Ze współczesną jednak literaturą włoską i francuską nie zaznajomił się, jak Twardowski i Morsztyn, poprzestając na literaturze starożytnej i humanistycznej. Pomimo ciągłej chętki pisania, mało miał w sobie „literackości" : tworzył samorzutnie, dzieł swych kunsztownie nie wygładzał, po napisaniu w rękopisie często pozostawiał. Stąd też najlepsze jego rzeczy współczesnym nie były znane. Twórczość jego od-

Rys. 82. Krzysztof Opaliński, wojewoda poznański satyryk XVII wieku.

znacza się nietylko obfitością, lecz i urozmaiceniem. Pisał utwory religijne: pieśni, misterja i poematy, liczne wierszowane powieści i epopeje (*Judyta*, *Argenida* przełożona z Jana Barclay'a, *Syloret*, *Virginia*, *Historja Tressy i Gazele*, *Wojna Chocimska*), moralistyczne przypowieści, fraszki, anegdoty, satyry i t. p. Utworów drobnych ostatniego wymienionego tu typu napisał moc ogromną, ujmując je w dwa wielkie zbiory: *Ogród nieplewiony*, oraz *Moralia*.

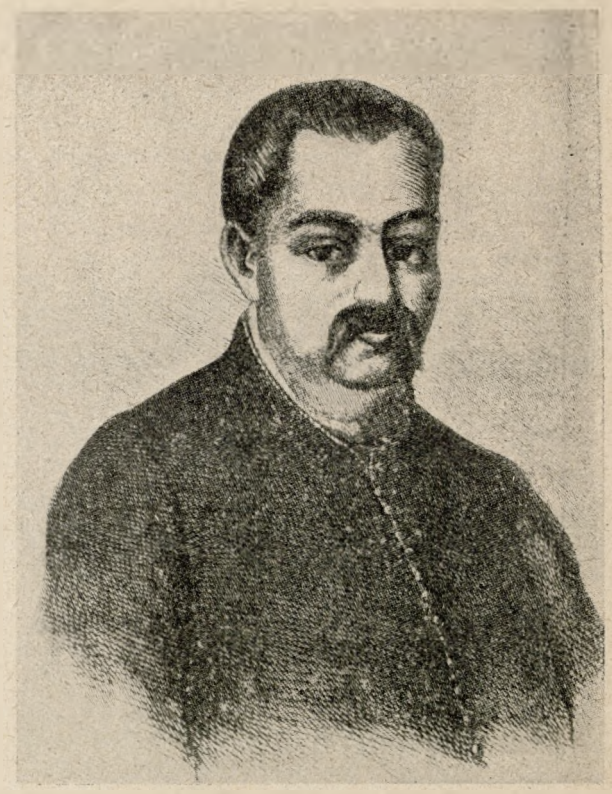
Rys. 83. Jonasz Szlichtyng, polemista arjański, drzeworyt.

Kanwą dla stworzenia *Moraliów* były dlań Erazma z Rotterdamu *Adagia*, zbiór potocznych wyrażeń o charakterze przysłów, które Potocki rozwijał i wierszowanemi przypowieściami ilustrował. Wartość tego niesłychanego w swym ogromie dorobku poetyckiego jest bardzo nierówna i polega nie na oryginalności pomysłów, bo Potocki nieraz innych autorów tłumaczy, przerabia, lub cudzą myśl we własne słowa ubiera, lecz przedewszystkiem na świetnym języku, bogactwie szczegółów obyczajowych i wyrazie ducha i pojęć epoki. Potocki jest, jako Mickiewiczowskie Soplicowo, jakiemś „centrum polszczyzny" zarówno w najwznioślejszej, jak i w najbanalniejszej postaci. O analizowaniu całokształtu jego twórczości na tem miejscu oczywiście mowy być nie może, ograniczymy się przeto do szczegółowego omówienia najznakomitszego jego utworu, *Wojny chocimskiej*. Napisana była w latach 1669—1670 i przeleżała w rękopisie aż do połowy XIX wieku, gdy ją pierwszy raz wydrukowano i to omyłkowo pod nazwiskiem Andrzeja Lipskiego, ponieważ rzecz była dedykowana Janowi Lipskiemu, zięciowi poety, a Potocki doń w dedykacji jako do „syna" przemawia. Źródłem najważniejszem, które autor w tytule nawet wymienia, były pamiętniki Jakóba Sobieskiego p. t. *Commentariorum Belli Chotinensis libri tres* (1646), w których Sobieski dzieje wojny 1620—1621 roku opisywał, sam bowiem, jako komisarz

Rzeczypospolitej do zawarcia pokoju z Turkami, w wypadkach tych pewną rolę odegrał. Książka Sobieskiego była źródłem najważniejszem, lecz nie jedynem. Potocki wymienia również „różne manuskrypty, diarjusze i relacje ludzi starych", uczestników tej wyprawy, jako dalsze źródła swych informacyj o wypadkach, które opisuje. Treść dzieła jest wyłącznie historyczna; o fikcji poetyckiej, którąby splatała się z akcją historyczną, jako tłem zasad-

Rys. 84. Jan Andrzej Morsztyn, podskarbi w. kor., 1613 — 1693, przedstawiciel baroku w poezji polskiej, według sztychu Falcka.

i niepokojów. Bano się prócz tego wpływów francuskich, gdyż one kojarzyły się w umysłach szlachty z widmem absolutyzmu. Pod wpływem tych tęsknot i obaw politycznych obrano królem Michała Wiśniowieckiego, spłacając w ten sposób dług pamięci uwielbianego przez szlachtę ojca jego, Jeremiego. Potocki przyjął ten wybór z zachwytem i snuł w wyobraźni najradośniejsze wizje przyszłości w związku z wprowadzeniem na tron króla-Piasta. Nadzie-



Rys. 85. Wespazjan Kochowski, 1633 — 1700.

niczem, niema mowy. Autor dał od siebie układ materjału, dzieląc poemat na dziesięć części, artystyczny opis wypadków, dygresje liryczne, w których zaznacza się ideowy podkład dzieła, no i wreszcie wspaniały język i wiersz. Jak widzimy, inwencja twórcza poety wyraziła się głównie w artystycznej i ideowej stronie dzieła.

Ta strona ideowa utworu zasługuje na dokładniejsze omówienie. Potocki nie wznosił się umysłowo ponad poziom szerokich mas szlacheckich, które okazywały w XVII wieku coraz to mniejszą orjentację w zagadnieniach politycznych, chociaż decydowały swym głosem na sejmie i sejmikach o kierunku rządzenia państwem. Strach przed wprowadzeniem absolutnych rządów króla i niechęć widzenia własnych wad i egoizmu stanowego rozstrzygały o poglądzie szlachty na zadania i kierunek polityki państwowej. Nieszczęśliwe rządy Wazów wyrobiły w szlachcie naiwną tęsknotę do dynastji polskiej krwi, tak jakby pochodzenie króla miało uchronić na przyszłość od wszelkich wojen

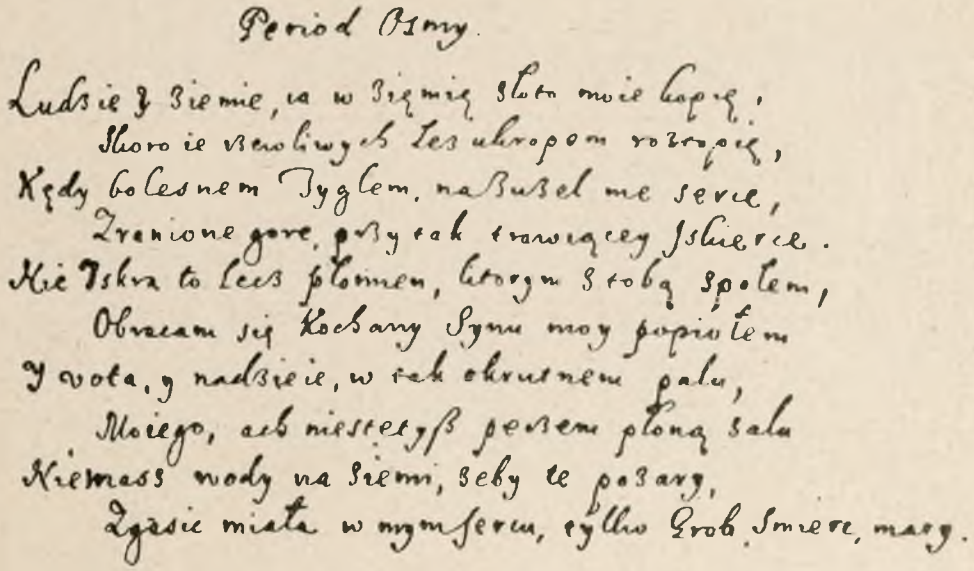
jom swym i oczekiwaniom dał wyraz w *Wojnie chocimskiej*, która przesycona jest w partjach dygresyjno-lirycznych uwielbieniem dla króla Michała. Drugi czynnik ideologiczny *Wojny* — to apoteoza rycerskiej przeszłości i dzielności przodków w zestawieniu ze zniewieściałością ludzi, współczesnych poecie. Dziwi nas trochę to stanowisko wobec pokolenia, które pokazało, co umie, pod Zbarażem, Beresteczkiem, Warką i w Danji pod wodzą Czarnieckiego ale nie trzeba zapominać, że to samo pokolenie miało na sumieniu Pławce. To też nie do owej garstki najdzielniejszych, lecz do zniewieściałego ogółu przemawia ostro Potocki, stawiając za przykład pokolenie wyprawy chocimskiej.

Ożywiona temi ideami historja wojny 1621 roku rysuje się w poemacie Potockiego niezmiernie plastycznie i żywo. Autor okazuje się w swoim stylu niewątpliwem dzieckiem epoki, ale w porównaniu z Twardowskim barok jego jest bardzo dyskretny, umiarkowany. „Uczoność" stylu nie

2650/II

rzuca się tu w oczy; język potoczny, oddający bezpośrednio uczucia i wizję plastyczną autora, zwycięża nad „literackością". Dlatego też Potocki jest niezrównaną skarbnicą żywej mowy polskiej XVII wieku. W zestawieniu z Kochanowskim język ten okazuje się dla dzisiejszego czytelnika trudniejszym: o wiele bogatsze tu słownictwo, nie widać starannego przebierania w słowach, ani cyzelowania wyrażeń. Jest to mowa ludzi, którzy nie piękno formy i precyzję myśli mieli na widoku, lecz rozmach czynu w kształcie słowa wyrazić pragnęli.

Laur poety epickiego nęcił w XVII wieku wielu ludzi, czego dowodem są liczne próby w tym kierunku innych poetów. Istnieje nieznanego autora poemat *Oblężenie Jasnej Góry Częstochowskiej*; próbował swoich sił na polu epiki Wespazjan Kochowski (o nim niżej), utalentowany zresztą liryk, który napisał *Kamień świadectwa* (w obronie rokoszu Lubomirskiego) oraz *Pieśni Wiednia wybawionego* (z okazji zwycięstwa króla Jana). Wśród wielu innych poematów, które słusznemu uległy zapomnieniu, wymienić należy i wielki epos religijny, którym się jeszcze Mickiewicz w młodości swej interesować będzie, mianowicie księdza Walentego Odymalskiego *Świata naprawionego od Jezusa Chrystusa historjej świętej ksiąg dziesięć* (1663); — jest to mesjada, epicki poemat o dziejach i męce Chrystusa, płód bardzo dla epoki baroku znamienny i ciekawy. Poza tem tradycja literacka epoki przetrwała i w XVIII wieku, za Sasów, a nawet Krasicki, jako autor *Wojny chocimskiej*, bliższy się okaże XVII wiekowi, niż poetyce francuskiego klasycyzmu.


Period Osmy.
Ludzie z ziemie, ia w ziemię złoto moie kopię,
Skoro ie rzewliwych łez ukropem roztopię,
Kędy bolesnem Tyglem, na Buzel me serce,
Zranione gore, przy tak trawiącey Iskierce.
Nie Iskra to lecz płomien, ktorym z tobą społem,
Obracam się Kochany Synu moy popiołem
I vota, y nadzieie, w tak okrutnem palu,
Moiego, ach niestetyż perzem płoną żalu
Niemasz wody na ziemi, żeby te pożary,
Zgasić miała w mym sercu, tylko Grob, Smierc, mary.

Rys 86. Autograf Wacława Potockiego. Z trenów na śmierć syna, Stefana.

Bibljografja. R. Pollak: *Goffred* Tassa — Kochanowskiego, Poznań, 1922; tenże: Wstęp do wydania *Nadobnej Paskwaliny*, Bibl. Narod. S. I, Nr. 87; P. Chmielowski: Hist. Lit. t. II (1899); Pilat: tom III; I. Chrzanowski: Hist.Lit. Niep. Polski, 1930; R. Pollak: „Wojna chocimska" Potockiego a „Goffred" Tassa, Bibl. Warsz., 1910; A. Brückner: Wstępy do wydania wyboru Wacława Potockiego *Wierszy*, Bibl. Narodowa, Ser. I, nr. 19, oraz *Wojny chocimskiej*, Bibl. Nar. Ser. I, nr. 75; tenże: Język W. Potockiego, Rozp. Ak. Um. Wydz. filol. t. 31, 1900.

C. Liryka.

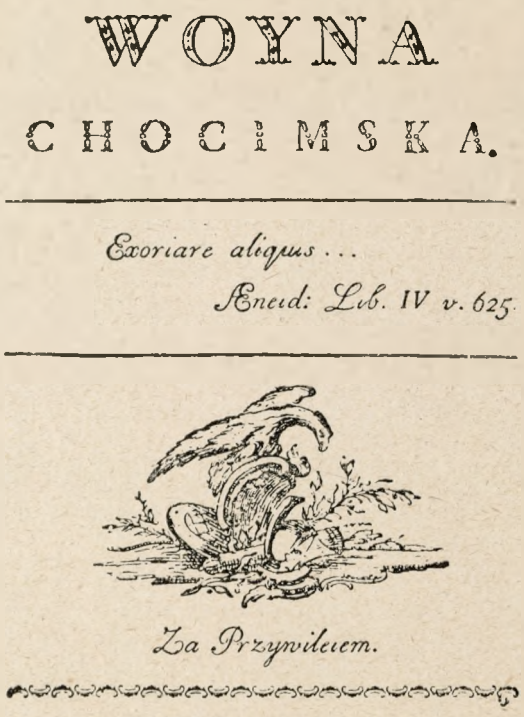
Żywioł liryczny panuje w XVII wieku dość silnie we wszystkich gatunkach literackich, ale u niektórych poetów ówczesnych staje się on naczelnym i przeważającym. Do nich należy przedewszystkiem ostatni wielki poeta nasz, tworzący w języku łacińskim, Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595—1640). Wychowanek Jezuitów i posłany przez nich do Rzymu dla pogłębienia studjów, zdobył już podczas pobytu zagranicą ogromną sławę swemi odami łacińskiemi. Po powrocie do kraju, obok działalności naukowej w charakterze profesora Akademji Wileńskiej, tworzy dalej w raz obranym kierunku i staje się koryfeuszem tej humanistyczno-katolickiej poezji, w zakresie której osiągnął europejską, po dziś dzień niewygasłą sławę. Opanowawszy tak znakomicie język łaciński, czuł się obco i nieporadnie na gruncie ojczystego, co mu szczególną sprawiało trudność i przykrość, gdy został pod koniec życia kaznodzieją królewskim. Spuścizna literacka Sarbiewskiego obejmuje wiele dzieł, spoczywających dotąd w rękopisie, o charakterze rozpraw teologicznych i literackich, m. in. traktat: *De perfecta poesi* (*O doskonałej poezji*), rzecz ważna dla zrozumienia poetyki w jego epoce. Zamierzył nawet pisać wielki epos narodowy p. t. *Lechias*, z którego zostało zaledwie paręset wierszy, nieszczególnie jednak świadczących o jego talencie epickim. Naprawdę wielkim umiał być Sarbiewski tylko w liryce i jest dla szerszych mas naszego narodu niepowetowaną stratą, że tej miary poeta nie będzie dla nich dostępny w tym języku, który był dlań cudownie opanowanym instrumentem sztuki słowa. Sarbiewski pisze wiersze religijne i świeckie; te ostatnie bardzo często mają charakter panegiryczny, co było zresztą w duchu epoki. Pod względem formy utwory jego mają charakter ód i epigramatów. W odach Sarbiewski wzoruje się wyraźnie na Horacym; przejmuje nietylko wiele zapatrywań filozoficznych rzymskiego poety, ale także liczne zwroty, porównania, przenośnie, wreszcie metrykę. Z ogromną zręcznością przystosowywa cudzy dorobek poetycki do nowej i własnej treści, nieraz ożywiając religijnym, chrześcijańskim duchem obrazy i pomysły o pierwotnym nawskroś pogańskim charakterze. Pod względem panujących w jego poezji dążeń i myśli Sarbiewski mało ma w sobie ducha narodowego. W stosunku do spraw ojczyzny własnej pozostał obcy nietylko w języku,

2656/II

ale i w treści swego dzieła. Na czoło jego uczuć i myśli wysuwa się naprzód gorąca, chwilami ekstatyczna religijność, ten bojowy pęd odrodzonego w walce z reformacją katolicyzmu, a następnie ogólne sprawy polityki europejskiej, jak krucjata przeciw Turkom i idea złączenia całego świata pod egidą Rzymu. O tych rzeczach mówi gorąco, z zapałem; natomiast gdy o lokalnych, polskich sprawach zmuszony jest mówić, staje się bardziej chłodny i konwencjonalny (Pilat). Kosmopolityzm ten płynął w dużym stopniu z przejęcia się uniwersalnemi ideami katolicyzmu, które rozwinęły się w nim szczególnie pod wpływem pobytu w Rzymie i skutkiem przynależności do zakonu jezuitów. Podkreślamy to nie jako zarzut, lecz jako znamienną cechę umysłowości i dzieła znakomitego poety, który był i jest prawdziwą chlubą polskiej kultury.

Zupełnym kontrastem Sarbiewskiego jest Wespazjan Kochowski (1633 — 1700), poeta nawskroś rodzimy, umysłowością, uczuciami i artyzmem z przeciętnością i gustem ogółu polskiego związany. Pisał i on poematy epickie religijnej i historycznej treści, ale te utwory o jego talencie nie świadczą. Z nazwiskiem jego wiążą się dwa istotnie wartościowe dzieła: zbiór liryków p. t. *Niepróżnujące próżnowanie* (1674), oraz *Psalmodja polska* (1695). Liryki jego okazują wielką różnorodność treści: obok pieśni religijnych, historycznych i politycznych, mamy wiersze miłosne, pieśni biesiadne, apostrofy do przyjaciół, wspomnienia osobiste, jednem słowem, poetycką kronikę ściśle osobistego życia. Wartość tych utworów polega na ich ogromnej szczerości i wdzięku, przy jednoczesnej samodzielności artystycznej. Kochowski nawiązuje swoją twórczość do polskiej tradycji literackiej XVI wieku, ulegając w mniejszym stopniu, niż np. Twardowski czy Morsztyn, wpływom włoskiego baroku. To też poza obowiązującem wówczas każdego pisarza mitologizowaniem i sporadycznemi echami t. zw. marynizmu (p. niżej), wyczuwamy w Kochowskim pisarza, w którym zdrowy instykt prostoty nie został zagłuszony przez wyskoki literackiej mody.

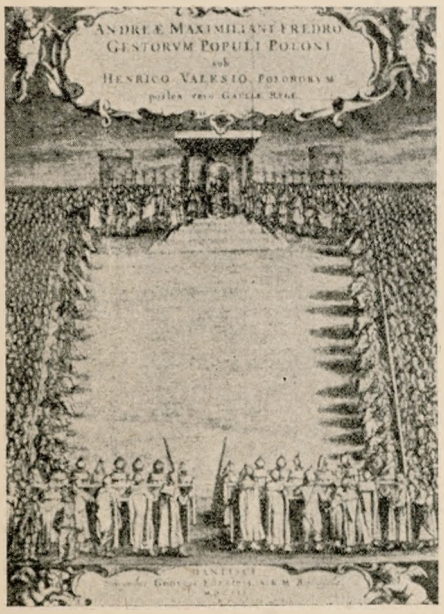
Ta zdolność Kochowskiego wzniesienia się w swoim artyzmie do samodzielnej metody twórczej najlepiej się uwydatniła w niezwykłym i oryginalnym jego utworze p. t. *Psalmodja polska*. Wyzyskać formę *Psalmów* Dawida dla wyrażenia nowej treści religijnej, a przytem zharmonizować tę treść z wieloma fragmentami, obrazami i zwrotami tychże *Psalmów*, przeniesionemi do nowego utworu — to był triumf artystyczny niemały. Dojrzałość formy szła tu równolegle do wielkiej dojrzałości myśli i ducha. W latach młodzieńczych i męskich Kochowski dzielił ze swymi współczesnymi wiele lekkomyślnych poglądów i uczuć w stosunku do spraw publicznych, był uczestnikiem rokoszu Lubomirskiego i entuzjastą elekcji Michała Wiśniowieckiego, zionął nienawiścią na dysydentów i nie dostrzegał win zbiorowości szlacheckiej w niepowodzeniach kraju. Jako starzec, spojrzał na wiele rzeczy innem okiem, zdobył się na dokonanie rachunku sumienia własnego i narodowego, a z refleksji tej wypłynęła *Psalmodja*. Składa się ten utwór z 36 psalmów, pisanych biblijnemi wersetami. Treść ich osnuta częściowo na refleksji o życiu własnem poety, częściowo ma charakter czysto religijnego przeżycia, wreszcie — nawiązuje do losów i spraw ojczyzny autora. Punktem wyjścia rozmyślań ostatnich jest fakt zwycięstwa pod Wiedniem, które może się stać dla Polski punktem zwrotnym w odnalezieniu na nowo drogi, przez Boga jej przeznaczonej. *Psalmodję* ożywia myśl, podobna do tej, którą głosić będą w przyszłości Woronicz i mesjaniści nasi, o jakimś pakcie moralnym między Polską i Bogiem. Przeznaczeniem Polski — bronić wiary chrześcijańskiej, jest to jej misja dziejowa; jeśli ją spełniać będziemy, Bóg nie odmówi nam swej opieki i pomocy w ciężkich chwilach dziejowych. Wypowiedzenie tej myśli, tkwiącej podświadomie w psychice zbiorowej narodu, było wielkim czynem poetyckim i nadało Kochowskiemu dość wyjątkowe stanowisko w dziejach naszej literatury. Do niego nawiązywać będzie potem, jako do pierwszego ogniwa myślowej tradycji, literatura nasza XIX wieku, gdy zechce sformułować najistotniejsze wartości moralne naszej rycerskiej przeszłości.


WOYNA
CHOCIMSKA.
Exoriare aliquis . . .
Æneid: Lib. IV v. 625.
Za Przywileiem.
w Warszawie 1780.
Nakładem y Drukiem Michała Grolla, Xięgarza Nadwornego J. K. Mci.
w Marywilu Nro. 24.

Rys. 87. Ignacego Krasickiego, Wojna Chocimska. Warszawa, 1780.

Trzeci wybitny liryk XVII wieku, Andrzej Morsztyn (1613—1693), reprezentuje typ wykształconego, subtelnego literata, doskonale obeznanego ze współczesnym kunsztem poetyckim narodów Zachodu i stosującego ten kunszt na gruncie ojczystego języka. Tworzył rzeczy oryginalne, ale i tłumaczył z włoskiego i francuskiego, m. in.

dał Polsce pierwszy przekład *Cyda* Corneille'a. Zbiorki własnych liryków ogłosił dwa: *Kanikuła albo psia gwiazda* (1647) oraz *Lutnia* (1661). Ideałem artystycznym była dlań twórczość włoskiego poety, Jana Chrzciciela Mariniego, najbardziej charakterystycznego przedstawiciela baroku. Artyzm Morsztyna jest typowym marynizmem; znamionami tego stylu poetyckiego są porównania, raczej symboliczne, niż plastyczne, antytezy, splatające się z porównaniami w efektowne koncepty, niesłychana przesada wyrazu uczuć, niespodziewane pointe'y w zakończeniach utworu i temu podobne błyskotki poetyckie. Jest to poezja sztuczna i chłodna, imponująca dowcipem i elegancją zwrotów, coś w rodzaju szermierki przed wykwintną widownią, gdzie nie chodzi o walkę na serjo z przeciwnikiem, lecz o zręczne wytrącenie mu broni. Ten skomplikowany apa-



Rys. 88. Karta tytułowa dzieła Andrzeja Maksymiljana Fredry: „Gestorum Populi Poloni sub Henrico Valesio", 1653, druk gdański.

rat słów, porównań, wykrzykników stosuje Morsztyn do wyrazu uczuć miłosnych. Słyszymy gromkie zaklęcia, widzimy łzy i tragiczne gesty rozpaczającego rzekomo kochanka, ale nie należy tu przypisywać słowom ich normalnego znaczenia.

Leżysz zabity: i ja też zabity;
Ty — strzałą śmierci: ja — strzałą miłości;
Ty — krwie: ja w sobie nie mam rumianości;
Ty — jawne świece: ja mam płomień skryty i t. d.
(*Sonet*: *Do trupa*).

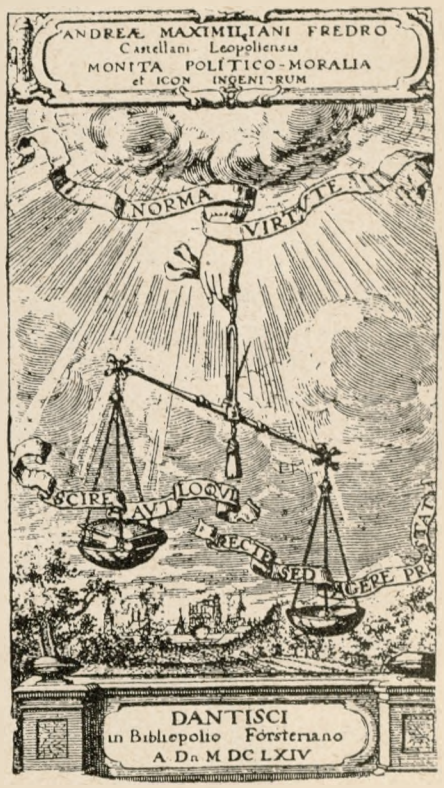
Już dawne porównanie miłości do ognia i płomienia nie wystarcza: trzeba z niego wysnuć konsekwencje! A więc stąd groźba do kochanki:

Tleję w węgiel, a jeśli nie pojrzysz wesołem
Okiem, w małej się chwili rozsypię popiołem!...

Ale innym razem, rozwijając podobieństwo i przeciwieństwo jednoczesne między trupem i zakochanym, poeta zakończy efektownie:

Ty się rozsypiesz prochem w małej chwili:
Ja się nie mogę, stawszy się żywiołem
Wiecznych mych ogniów, rozsypać popiołem.

Byłoby błędem szukać w tej poezji uczucia. Jest to wspaniały popis inteligencji, skierowanej ku stworzeniu prześlicznych, mieniących się barwami tęczy baniek mydla-



Rys. 89. Karta tytułowa dzieła Fredry: „Monita politico-moralia", 1664, druk gdański.

nych. O bogactwie i rozmaitości naszej literatury XVII wieku świadczy fakt, że nie zabrakło w niej i tego tonu.

Bibljografja. S. Windakiewicz: Liryka Sarbiewskiego, Rozpr. Ak Um. Wydz. filol. t. 15, Kraków, 1890; Pilat: Hist. lit. t. II; ks. T. Walla: Wstęp do wyd. dzieł Sarbiewskiego (*Poemata omnia*), 1892; przekład wszystkich poezyj Sarbiewskiego dał L. Kondratowicz: Przekłady poetów polsko-łacińskich. t. IV i V (Wilno, 1851—1852); S. Turowski: Wespazjan Kochowski, Przew. Nauk. i Liter., 1907; tenże: Psalmodja polska, Bibl. Warsz. 1907, IV; J. Krzyżanowski: Wstęp do wyd. *Psalmodji* i liryków w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 92; Pilat: t. III (o Kochowskim); — E. Porębowicz: A. Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej, Kraków, 1893 (Rozpr. Ak. Um. Wydz. filol. t. 21); Wł. Folkierski: Wstęp do wyd. *Cyda* w Bibl. Nar. ser. II, nr. 8.

D. Pamiętnikarstwo i proza.

Mówiliśmy wyżej o szczególnych warunkach dziejowych, które sprzyjały powstaniu licznych pamiętników. Obok wspomnień wodzów i dyplomatów (S. Żółkiew-

skiego: *Początek i progres wojny moskiewskiej*, Jakóba Sobieskiego: *O wojnie chocimskiej*), pojawiają się różne diarjusze i pamiętniki ludzi nieznanych, których zawierucha dziejowa tak silnie duchowo wstrząsnęła że uważali za potrzebne wspomnienia swoje spisywać. Mamy więc pamiętniki Wydżgi, Medekszy, Chrapowickiego, Jerlicza, Poczobuta Odlanickiego, Jemiołowskiego i wreszcie, najciekawsze z nich Jana Chryzostoma Paska (1630(?) — 1701).

Autor ich przeszedł dość typowe dla swego pokolenia dzieje. Zamłodu żołnierz, szukający nietyle sławy, co zarobku i wzbogacenia się na wojnie, z biegiem czasu ziemianin, rozkochany w swem gospodarstwie, polowaniu i zwierzętach, ukazuje nam oblicze psychiczne, jako indywidualność, mało ciekawe i budujące. Wykształcenie małe, do niezbędnej znajomości łaciny ograniczające się, brak zainteresowań umysłowych, rozpaczliwy poziom myślenia o sprawach publicznych, interesowność i życiowy spryt, a obok tego fanatyzm i zabobonność, niewątpliwe cnoty żołnierskie, naiwna dobroduszność, serdeczny stosunek do zwierząt — oto najważniejsze rysy duchowe autora *Pamiętników*. Zabierając się do ich pisania, Pasek nie zdawał sobie sprawy, że twórczość literacka jest sztuką: w prostocie ducha, szczerze, naiwnie i bezpośrednio opowiada nam rok za rokiem koleje swego życia. W tej naiwnej postawie autora tkwi największa wartość jego *Pamiętników*, które dają świetne odbicie ducha, nastrojów i języka epoki. Dzięki temu, jak również dzięki niewątpliwemu talentowi narratorskiemu Paska, lektura jego *Pamiętników* sprawia dzisiejszemu czytelnikowi prawdziwą satysfakcję: rzadko kiedy otrzymujemy, tak jak tu, plastyczny obraz minionego życia, uchwyconego niemal na gorącym uczynku. W świetle tego dzieła rozumiemy umysłowość epoki, odbijającą się w twórczości innych, o wiele wyżej stojących jednostek, jak Potocki i Kochowski. Pasek, nienawidzący grupy senatorów, sympatyków Francji, uczestnik elekcji króla Michała, do końca zachwycony swojem dziełem, jest nadzwyczajnym okazem ogłupienia politycznego, które u takich typów, jak on, było już nieuleczalne. I dlatego refleksje, jakie napływają przy czytaniu jego *Pamiętników*, będących niezrównanym dokumentem dziejowym, są, mimo wszelkich mimowiednych walorów artystycznych tej książki, przykre i bolesne. Czujemy tu przedsmak zbliżającego się nieuchronnie umysłowego i moralnego zwyrodnienia szlachty polskiej w dobie saskiej.

Pamiętniki Paska przeleżały w rękopisie, podobnie jak *Wojna chocimska*, aż do XIX wieku. W całości ukazały się w druku po raz pierwszy w 1836 roku. Zareagował na nie odrazu Słowacki i echo tego znajdujemy w *Mazepie*; nie omieszkał podnieść ich znaczenia Mickiewicz w *Prelekcjach* paryskich, a dla Sienkiewicza w okresie tworzenia *Trylogji* Pasek był jednem z najcenniejszych źródeł dla poznania struktury duchowej ludzi XVII wieku.

GŁOS WOLNY
WOLNOŚĆ
UBESPIECZAIĄCY.
ELEMENTUM MEUM LIBERTAS
ROKU PANSKIEGO
M. DCC. XXXIII.

Rys. 90. Karta tytułowa I wyd. „Głosu Wolnego", napisanego w 1738, wyd. 1749 w Nancy; druk antidatowany.

Z autorów tego wieku, których nazwiska rzadko się obijają o uszy współczesnego czytelnika, wymienimy na tem miejscu jeszcze dwóch. Pierwszym jest Stanisław Herakljusz Lubomirski (1636—1702), autor wielu dzieł poetyckich, ale sławiony przez współczesnych, jako „Salomon polski", głównie dla pisanych po łacinie i po polsku rozpraw moralistycznych. Z nich najciekawszą polską książką są *Rozmowy Artaksessa i Ewandra* (1683). Drugim jest cytowany często przez Aleksandra Fredrę na czele komedyj, przodek jego, Andrzej Maksymiljan Fredro (1620—1679). Napisał on *Przysłowia mów potocznych* (1658) i szereg łacińskich dzieł historyczno-politycznych, w których okazał się teoretykiem dążeń i pojęć ówczesnych mas szlacheckich w zakresie państwowym i politycznym.

Bibljografja. J. Czubek: J. C. Pasek w oświetleniu archiwalnem (1667—1701), Rozp. Ak. Um. Wydz. filol. t. 28, Kraków, 1900; — B. Chlebowski: J. Chr. Pasek i jego pamiętniki., Pisma, t. III; Ign. Chrzanowski: Hist. lit. niepodl. Polski, 1930; A. Brückner: Wstęp do wydania *Pamiętników* w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 62. ; Bibljografja o Lubomirskim i Fredrze — p. Korbut: Lit. pol. t. I.

LITERATURA POLSKA WIEKU XVIII I POCZĄTKU XIX-ego.

I. Czasy saskie.

Epoka saska jest okresem wybitnie niejednolitym i przejściowym w dziejach naszej kultury, okresem współistnienia przeżywających się kierunków, dążeń i obyczajów

doby poprzedzającej wraz z rodzącemi się nowemi prądami duchowemi, których rozkwit przypadnie dopiero na drugą połowę XVIII wieku. Te kontrasty charakterów, pragnień i kulturalnej twórczości między barbarzyńską, zacofaną i — niestety, znacznie przeważającą większością narodu, oraz wykształconą i postępową, lecz bardzo nieliczną, elitą intelektualną — nadają epoce saskiej odrębne i charakterystyczne znamię. W spadku po okresie oświecenia, który później nastąpił, a był w stosunku do czasów saskich niezwykle wrogo nastrojony, pozostało w historji polskiej kultury na długie dziesiątki lat uczucie pewnej pogardy i lekceważenia dla tych czasów, określanych zawsze jako doba mroku, zastoju, zdziczenia umysłowości i obyczajów. Pisał Krasicki sarkastycznie: „Bodaj ów czas szczęśliwy nigdy był nie mijał, kiedy się król ze trzema stanami upijał!" i znęcał się nad typami szlacheckiemi z owej doby w *Doświadczyńskim*, a nad duchowieństwem w *Monachomachji*; podobnie i Niemcewicz wydobywał w powieści *Dwaj Panowie Sieciechowie* cały kontrast umysłowy i moralny między pokoleniem czasów saskich i pokoleniem Księstwa Warszawskiego, i w tem oświetleniu satyrycznem przeszedł obraz nieszczęsnej epoki do umysłów i pamięci wszystkich pokoleń następnych, niemal aż do lat ostatnich.

Rys. 91. Stanisław Konarski, według portretu u Ks. Pijarów w Warszawie (Łaski, „Portrety historyczne")

Nie ulega w ą t p l i w o ś c i, że w ujemnych sądach o pierwszej połowie XVIII wieku w Polsce tkwiło i tkwić będzie zawsze wiele słuszności i prawdy. Ale nie cała prawda! Syntezy dawniejsze grzeszą jednostronnością ujęcia, zbyt wielkim naciskiem na zjawiska ujemne przy jednoczesnem traktowaniu tego, co było dobre, jako wyjątku od reguły. Dopiero od lat kilkunastu rewizja tradycyjnych poglądów na czasy saskie przyniosła bardziej sprawiedliwy i zrównoważony sąd o tej epoce.

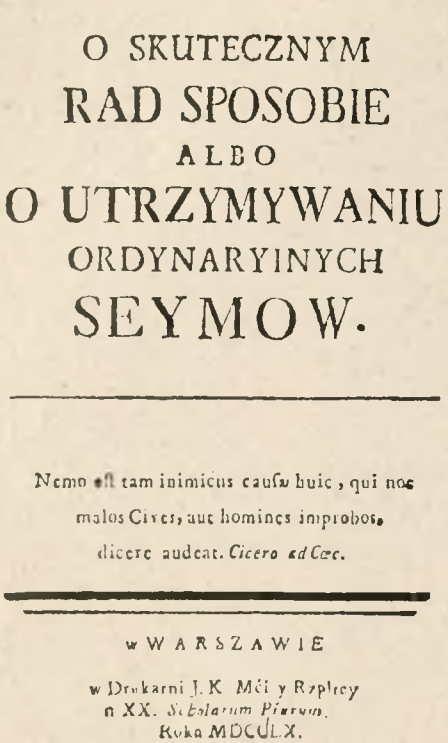
Oczywiście do narzekań materjału i potępień zostało wiele. Polska, która w drugiej połowie XVI-ego wieku wzniosła się do poziomu kulturalnego przodujących narodów europejskich, stopniowo utraciła tę wysoką rangę. Po triumfie katolicyzmu ustalił się nowy kierunek kultury — barok, który był pewną syntezą humanizmu i katolicyzmu, odrodzonego umysłowo i moralnie w zapasach z reformacją. Pionierami tego kierunku w sztuce, literaturze i szkolnictwie byli jezuici, którzy w XVII wieku nadają główny ton życiu narodów katolickich, a więc i Polsce. Zwycięstwo ich na całej linji stało się zarodkiem przyszłego upadku, po wyczerpaniu się żywotnych podstaw kultury baroku. Zerwanie skutkiem warunków politycznych kontaktu umysłowego z Zachodem spowodowało u nas pewnego rodzaju kręcenie się wkółko w granicach coraz bardziej przeżywającego się baroku, który w zakresie religijnym sprowadzać się zaczął do bigoterji i fanatyzmu, a w zakresie umysłowym do ponownego, choć na inną modłę, zbarbaryzowania i zwyrodnienia języka i stylu łacińskiego, przeciwko czemu walczył niegdyś humanizm doby renesansu. Proces tego stopniowego przeżywania się i wyjałowienia baroku ciągnął się przez drugą połowę wieku XVII-ego, ale w czasach saskich osiągnął swój szczyt. Zupełny upadek szkolnictwa polskiego w tym okresie, zarówno średniego, jak i wyższego, idzie w parze z zanikiem kultury umysłowej i literackiej w społeczeństwie. Literatura nasza w czasach saskich to pod wieloma względami dalszy ciąg i naśladownictwo poezji staroszlacheckiej XVII wieku, ale „ze zwężonym widnokręgiem" (Brückner). W tem kryje się istotna przyczyna uznania owej epoki za czas „mroku i zastoju" (Chmielowski), barbarzyństwa i upadku.

Jeśli z jednej strony ówcześni nasi twórcy literatury pięknej nie mieli możności ani talentu, aby wyjść poza zwyrodniałą tradycję wieku ubiegłego, to znowuż ci, co rozumieli konieczność odrodzenia literatury zapomocą nowych wzorów i zwrócili się po nie do skarbów piśmiennictwa francuskiego, nie mogli dla braku większego talentu i odpowiedniej atmosfery umysłowej dokazać zbyt wiele w nowym kierunku literackim. Ich rola ograniczała się do przygotowania gleby, na której wyrosną prawdziwe talenty dopiero w czasach stanisławowskich.

Tak więc literatura piękna czasów saskich nie ma się bardzo czem chwalić. Zato inne działy ówczesnej pracy umysłowej w znacznej mierze rehabilitują tę epokę w naszych oczach. Wychodzą wtedy wielkie monumentalne dzieła, będące zbiorem historycznych dokumentów, informacyj, praw i t. p., jak *Herbarz* Kacpra Niesieckiego, *Codex diplomaticus* Macieja Dogiela, *Volumina legum* Stanisława Konarskiego, *Collectio magna* historyków Polski i Litwy, wydana przez Mitzlera de Koloff, aby wymienić już tylko pozycje najważniejsze. Było to przygotowywanie warsztatu naukowego dla przyszłych czasów, praca u podstaw późniejszej twórczości. Tu należy i działalność J. A. Załuskiego w kierunku stworzenia wielkiej bibljoteki narodowej i bibljografji polskich pisarzy. Podobną pracą u podstaw przy-

szłości, tym razem politycznej, była dość obfita literatura polityczna, zgłębiająca przyczyny niedomagań państwowych i wysuwająca różne programy reform i naprawy. Ta ostatnia gałąź naszego ówczesnego piśmiennictwa osiąga swój szczyt w dziełach politycznych Stanisława Konarskiego, okupując zarazem wiele z tego złego, które o czasach saskich powiedzieć trzeba.

Pobieżny przegląd ówczesnych poetów i pisarzy rozpocznijmy od przedstawicieli zwyrodniałego baroku. Człowiekiem, którego życie i twórczość częściowo jeszcze na czasy


O SKUTECZNYM
RAD SPOSOBIE
ALBO
O UTRZYMYWANIU
ORDYNARYINYCH
SEYMOW.

Nemo eſt tam inimicus cauſæ huic, qui nos malos Cives, aut homines improbos, dicere audeat. *Cicero ad Cæc.*

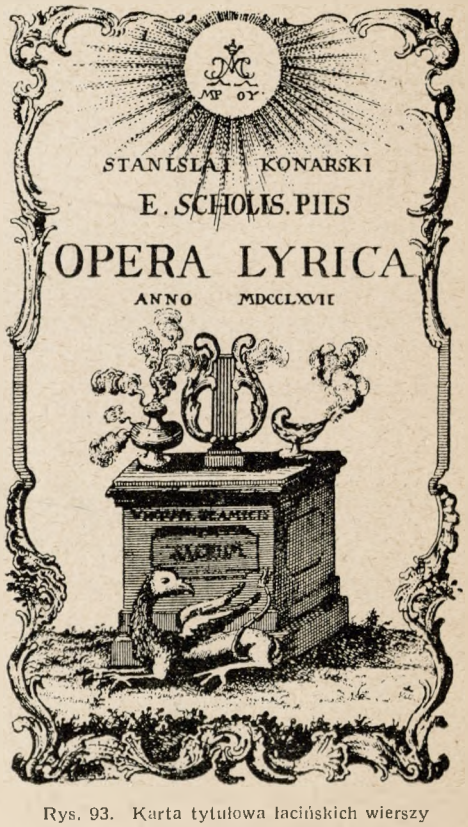
w WARSZAWIE

w Drukarni J. K. Mći y Rzpltey
u XX. *Scholarum Piarum.*
Roku MDCCLX.

Rys. 92. Karta tytułowa St. Konarskiego „O skutecznym rad sposobie", 1760, Warszawa, Drukarnia Pijarska.

satyry *Skrupuł bez skrupułu* w *Polszcze*, wreszcie kilku tłumaczów romansów wierszowanych mniejszego znaczenia.

Najznakomitszą jednak autorką tego okresu, tkwiącą wprawdzie w baroku, jeśli chodzi o artyzm, ale przejawiającą niewątpliwie talent i pewną samodzielność stylu, była Elżbieta Drużbacka (1695 — 1765). Twórczość jej wyraża się głównie w powieściach wierszowanych i poematach opisowych, a przepojona jest silnie pierwiastkiem religijno-moralizatorskim. Do najbardziej znanych jej epickich utworów należy *Fabuła o książęciu Adolfie*. Jest



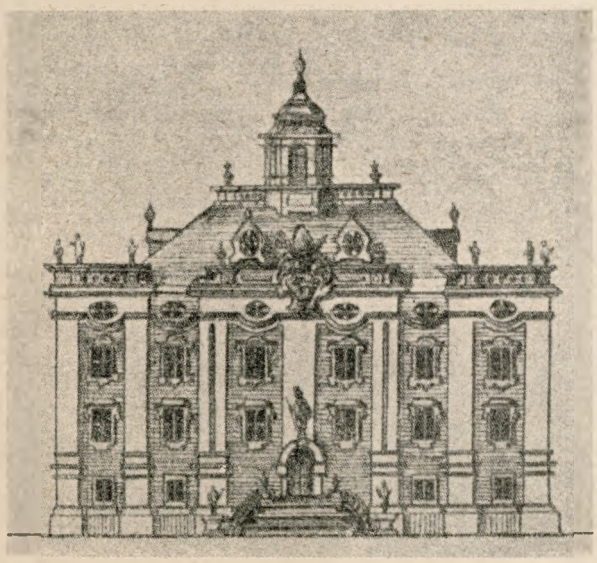
Rys. 93. Karta tytułowa łacińskich wierszy St. Konarskiego, 1767.

Jana III przypadają, jest Wojciech Chróścińs k i[1])—uprawiający głównie epikę, zresztą mało oryginalną. Tłumaczył poetów łacińskich (Lukan, Owidjusz), opowiadał wierszem historje biblijne (*Amon*, *Job*, *Józef*), pisał utwory polityczne (*Lament strapionej ojczyzny*), wreszcie liryki religijne i okolicznościowe (*Treny* — po śmierci pierwszej żony Agnieszki). Jest to typowy epigon, naśladowca W. Potockiego i S. H. Lubomirskiego, i choć porównania z nimi nie wytrzymuje, to jednak na ogólnem tle saskiej epoki za jednego z lepszych pisarzy musi być uznany.

Epikami również są: Franciszek Gościcki (1668 — 1729), autor poematu *Poselstwo wielkie... JW. S. Chomętowskiego... do Achmeta II*, następnie Jan Kajetan Jabłonowski, Stanisław Wincenty Jabłonowski, Jan Stanisław Jabłonowski (1669 — 1731), tłumacz *Telemaka* Fenélon'a i autor to fantastyczna historja pewnego księcia, władcy Roxolanji, który cudownym sposobem przeniesiony na „wyspę szczęśliwości" stał się tam małżonkiem bogini szczęścia, ale gdy po 300 latach błogiego życia zapragnął ujrzeć swoje rodzinne strony, w podróży zwabił go podstępnie w swoje sidła Czas i udusił. Historję tę autorka przetyka gęsto różnemi moralami i realistyczną obserwacją życia. Już dawniejszym badaczom rzucało się w oczy wiele szczegółów nieoryginalnych w tym utworze, jakby przejętych z powieści średniowiecznych. Badania lat ostatnich (Borowy) wykazały, że cały pomysł *Fabuły* i rozwinięcie w większości szczegółów zawdzięcza polska autorka francuskiej literatce, Marji d'Aulnoy. Powieść tej ostatniej *Histoire de Hyppolite, Comte de Duglas* (1690) przełożył i wydał w 1743 roku J. Raczyński. W drugiej części tej powieści jest wstawka nowelistyczna, która się stała wzorem utworu Drużbackiej. Zważywszy, że nasza poetka nie znała — jak się zdaje — języka francuskiego, jest rzeczą wielce prawdo-

[1]) Umarł w sędziwym wieku na początku panowania Augusta III. Bliższe szczegóły życia, ani ścisłe daty nieznane (Korbut).

podobną, że przerobiła pomysł pani d'Aulnoy nawet nie z oryginału, lecz z polskiego przekładu. W tej parafrazie powiastka francuska, pełna delikatnego sentymentu i fantastyki, wiele straciła skutkiem gadatliwości, moralizatorstwa i często nieporadności stylowej polskiej tłumaczki. — Inne powieści wierszowane Drużbackiej, jak *Historja księżny Elefantyny Eufraty*, albo *Historja Ortobana*, są jeszcze słabsze i prawdopodobnie tak samo nieoryginalne, choć wzory ich dotąd odszukane nie zostały. Więcej talentu i samodzielności, niż w epice, ujawniła Drużbacka w poezji opisowej (*Opisanie czterech części roku*, *Pochwała lasów*), gdzie dowiodła wrażliwości na piękno przyrody i pewnej — ograniczonej zresztą barokiem stylu — szczerości przeżycia. Poza tem próbowała z powodzeniem satyry, wykazując dobrą obserwację obyczajów, ciętość i dowcip (np. *Skargi kilku dam*). O powodzeniu literackiem Drużbackiej świadczy uznanie, jakie umiała zdobyć nietylko wśród swego pokolenia, ale i u takich pisarzy epoki następnej, jak np. Krasicki.



Rys. 94. Bibljoteka Załuskich w Warszawie według winiety z dzieła Janockiego, 1752.

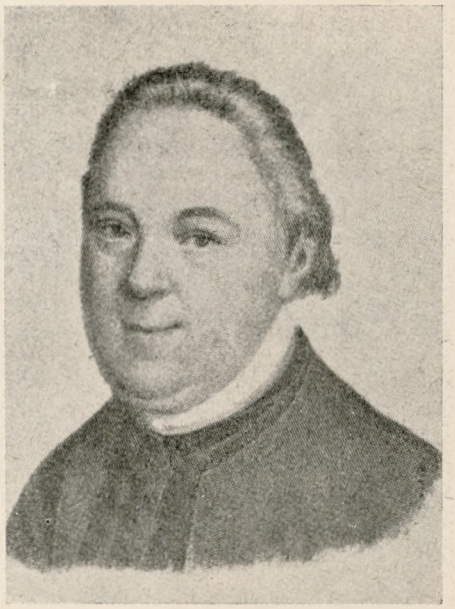
Rys. 95. Exlibris Bibljoteki Załuskich roboty Józefa. Filipowicza ze Lwowa. U góry napis; „Zalusciana publica et prima in regni Poloniae bibliotheca.

Zkolei przejdziemy do scharakteryzowania pisarzy, którzy szczepili nowy smak i nowe ideały literackie. Na czele ich kroczy człowiek, który pod tylomą innemi względami był pionierem nowego życia w Polsce — Stanisław Konarski[2]). Wydane przezeń w 1741 roku dzieło *De emendandis eloquentiae vitiis* (o poprawie wad wymowy) zwrócone było wprawdzie przeciw zwyrodniałościom i śmieszności baroku w ówczesnej poezji i wymowie łacińskiej w Polsce, ale duchem swym wymierzone było przeciwko zepsutemu smakowi literackiemu czasów saskich w ogólności. Wbrew opozycji jezuitów (Kazimierz Wieruszowski) dzieło Konarskiego zadało cios śmiertelny przestarzałemu stylowi, otwierając tem samem drogi nowym prądom literackim. Przenikanie tych nowych prądów umożliwił Konarski, organizując w założonem przez siebie *Collegium Nobilium* przedstawienia teatralne w języku francuskim i polskim: francuskie komedje grano w oryginale, tragedje Corneille'a, Racine'a, Voltaire'a tłumaczono i grano po polsku. Sam Konarski napisał oryginalną *Tragedję Epaminondy* (1756) w duchu klasycyzmu francuskiego, ale z tendencją aktualną, przystosowaną do warunków politycznych Polski, a mianowicie zwróconą niedwuznacznie przeciwko *liberum veto*.

Oczywiście takie zajęcia literackie były dla Konarskiego, przy ogromie donioślejszych zadań i dążeń, pracą uboczną. U innych autorów, sprzyjających francuszczyźnie, spotykamy się z obfitszym dorobkiem literackim. Należą do nich: księżna Urszula Franciszka Radziwiłłowa (1705 — 1753), Wacław Rzewuski (1706 — 1779) i ksiądz Franciszek Bohomolec (1720 — 1784). Księżna Radziwiłłowa jest autorką 16 sztuk teatralnych, tragedyj, komedyj i oper, wśród których znajdujemy trzy przeróbki utworów Molière'a. Należą te tłumaczenia do ostatnich prac autorki, która początkowo lubowała się w dramatach pasterskich lub mitologicznych o silnej tendencji moralizatorskiej. Jesteśmy więc świadkami ewolucji smaku u osoby, należącej w każdym razie do ówczesnej elity

[2]) Urodzony 1700 r. w Żarczycach, woj. sandom., kształcił się w szkołach pijarskich w kraju. Po wstąpieniu do tegoż zakonu wysłany zostaje na dalszą naukę do Rzymu; stamtąd po kilku latach przejeżdża do Francji. W 1731 r. wraca do Polski, poświęcając się różnostronnej działalności reformatorskiej, głównie w szkolnictwie i na polu politycznem. Ogłasza przytem wiele dzieł naukowych, literackich i publistycznych. Zmarł 1773 r. w Warszawie.

umysłowej. — Wacław Rzewuski stoi już znacznie wyżej w rozwoju nowego kierunku literackiego od ks. Radziwiłłowej. Przedewszystkiem zapragnął być pierwszym teoretykiem nowej poetyki w Polsce, pisząc poemat *O nauce wierszopiskiej* (1762), który był niejako naśladowaniem w minjaturze dzieła Boileau *L'art poetique*. Rzewuski głosi znane zasady francuskiego klasycyzmu: przewagę czynników rozumowych w treści, jasność, elegancję, staranność wykończenia w formie dzieła literackiego. W stosowaniu przepisów dla poszczególnych gatunków literackich okazuje się skłonnym do pewnego liberalizmu, zgodnie zresztą ze zwyciężającą wówczas we Francji analogiczną tendencją. We własnej praktyce pisarskiej Rzewuski był przedewszystkiem dramaturgiem. Pisał wprawdzie wiersze religijne (*Psalmy pokutne* — przekład z łac.) i broszury polityczne, ale największe znaczenie w jego twórczości mają dwie tragedje: *Żółkiewski* (1758) i *Władysław pod Warną* (1760), oraz dwie komedje: *Natręt* (1759) i *Dziwak* (1760). W obu rodzajach autor wielkiego talentu nie wykazał, ale popularyzował u nas typ klasycznego dramatu francuskiego, a prócz tego zasłużył się wprowadzeniem do literatury bohaterów historycznych, i to wziętych z naszej historji narodowej.



Rys. 96. Ks. Franciszek Bohomolec z litogr.

Najgodniejszym uwagi z pionierów klasycyzmu francuskiego był ks. Franciszek Bohomolec, zasłużony równie dla literatury, jak i dla publicystyki polskiej. Pogląd jego na komedję, którą głównie uprawiał, był nieco utylitarny: chciał „na śmiech podając, poprawiać złe obyczaje". Hołdował przedewszystkiem wzorom moljerowskim, chociaż i do włoskich (Goldoni) parokrotnie sięgał. Twórczość jego rozpada się na dwa okresy: pierwszy — kiedy tworzył dla sceny szkolnej, jezuickiej; drugi — gdy pisał dla Teatru Narodowego w Warszawie. Ten drugi okres przypada już na czasy stanisławowskie. Pierwsze komedje, dla sceny szkolnej przeznaczone (jest ich 25, m. i. — *Figlacki*, *Dziedzic chytry*, *Pan do czasu*, *Dziwak*), piętnują różne wady młodzieży; intryga w nich, a najczęściej i główne typy zaczerpnięte są z komedyj Molière'a, ale zmienione o tyle, że Bohomolec zgodnie z warunkami sceny jezuickiej nie mógł wprowadzić kobiet i musiał odpowiednio akcję do tej okoliczności przystosować. Powodowało to liczne niekonsekwencje i nieprawdopodobieństwa w przeprowadzeniu intrygi. Dopiero gdy Bohomolec zaczął pisać komedje dla teatru warszawskiego, mógł niekrępowany narzuconemi warunkami lepiej rozwinąć swój talent komedjopisarski. Wprawdzie w nowej serji jego sztuk (*Małżeństwo z kalendarza*, *Staruszka młoda*, *Pan dobry*, *Nędza uszczęśliwiona* i inne) intryga też nieszczególnie jest pomyślana, ale zato obserwacja rodzimych typów: zacofańców, marnotrawców, podstarzałych kokietek — odznacza się trafnością i dowcipem. Ostrze satyry kieruje teraz Bohomolec przeciwko rozpowszechnionym w całem społeczeństwie wadom, dzięki czemu komedje jego znalazły licznych naśladowców i odegrały poważną rolę w rozwoju tego rodzaju twórczości na naszym gruncie.

Tak się przedstawia w najważniejszych objawach dorobek epoki saskiej na polu literatury pięknej. Trwalsze i głębsze wartości przyniosła ówczesna literatura polityczna, której kilka pozycyj uwzględnić należy. Pośrednio należą do niej *Pamiętniki* Marcina Matuszewicza (1714 — 1768), ogłoszone drukiem dopiero w 1876 r., a ważne ze względu na obraz upadku obyczajów politycznych w ówczesnej Rzeczypospolitej. W ich świetle ukazuje się dopiero konieczność reformy zarówno moralności publicznej, jak i urządzeń państwowych. Świadomość tej konieczności zjawiła się w wielu umysłach już w zaraniu XVIII wieku, czego dowodem traktat Stanisława Dunin-Karwickiego. *De ordinanda republica* (O urządzeniu Rzeczypospolitej), napisany w 1709 roku, choć wydrukowany dopiero w 1871. Autor, „najkonsekwentniejszy republikanin" (Konopczyński) pragnie wprawdzie jeszcze bardziej ograniczyć władzę królewską, ale zato tak zorganizować pracę sejmu, aby istotnie była skuteczna. W zasadzie nie proponuje obalenia *liberum veto*, ale różnemi zastrzeżeniami chce uniemożliwić jego zastosowanie; w całym szeregu spraw najważniejszych domaga się decydowania większością głosów i wysuwa projekt „sejmu gotowego", czyli wybierania posłów na pewien stały okres czasu, w ciągu którego król miałby prawo dowolną ilość razy zwołać ich na sejmowe obrady. Niezależnie od Karwickiego, który nie ośmielił się ogłosić drukiem swoich projektów, długi szereg pisarzy polskich czasów saskich rozmyśla nad reformą państwa. Wzmiankowany wyżej Jan Stanisław Jabłonowski piętnuje otwarcie zepsucie obyczajów publicznych w swoim *Skrupule bez skrupułu w Polszcze* (1730), ale ciekawszym programem własnym poszczycić się nie może. Ostrożniejszym od Karwickiego w proponowaniu reform, ale też bardziej liczącym się z możliwościami, jest król Stanisław Leszczyński. Jego *Głos wolny wolność ubezpieczający* (data druku 1733 —

fikcyjna; dzieło napisane około 1738 roku, wydane około 17 49 r.) proponuje tylko częściowe ograniczenie *liberum veto*; chodzi o to, aby nie rozciągać protestu na uchwały, które nie były przyczyną protestacyjnego wystąpienia. Poza tem Leszczyński chciałby rozdzielić pracę Sejmu na cztery wydziały, odpowiadające analogicznemu podziałowi pracy w rządzie (co przypominałoby poniekąd dzisiejsze komisje sejmowe). Pomijając reformatorskie wystąpienia Stanisława Poniatowskiego[1]) (*List Ziemianina do przyjaciela* — 1744) i Stefana Garczyńskiego (*Anatomja Rzeczypospolitej* — 1751), stwierdzić należy, że po Karwickim i Leszczyńskim istotnie ważkie słowa w sprawie reformy państwa rzucił dopiero Stanisław Konarski.

Największem złem ustroju polskiego była zwyczajowa instytucja *liberum veto* i wszelka ówczesna myśl reformatorska walczyła o znalezienie wyjścia ze ślepej uliczki, do której fatalny zwyczaj zapędzał wszystkie sprawy państwowe. Nikt nie miał jednak odwagi zaatakować *liberum veto* otwarcie i domagać się jego zniesienia. Nikt — z wyjątkiem Konarskiego! Ten akt odwagi cywilnej dostatecznie usprawiedliwiał słowa, które król Stanisław August wypisać kazał na medalu, wybitym na cześć wielkiego reformatora: *Sapere auso* — Temu, co się ośmielił być mądrym. Pierwszy atak na *liberum veto* przypuścił Konarski jeszcze w 1733 roku, pisząc *Rozmowę pewnego ziemianina ze swoim sąsiadem*, gdzie wykazywał, że zrywanie sejmów jest nadużyciem i skrzywieniem pierwotnego porządku sejmowania. Decydującą walkę podjął jednak w dziele *O skutecznym rad sposobie*, wydanem w czterech tomach w latach 1760—1763. Jest to wszechstronna analiza tego dziwolągu prawno-państwowego, jakiem było *liberum veto*. Konarski odrzuca naprzód wszelkie półśrodki, jakie projektowali inni, chcący pozostawić zasadę veta, ale je silnie ograniczyć. Podkreśla z naciskiem, że tylko całkowite i bezwzględne zniesienie tego nadużycia może uzdrowić państwo polskie. Czując, że argumenty oderwane nie wystarczą dla przekonania czytelnika, popiera swoje wywody ogromnym materjałem historycznym i daje szczegółową relację o zakulisowych machinacjach, które doprowadziły do zerwania wszystkich sejmów, udaremnionych od chwili rozpowszechnienia się *liberum veto*. Ta relacja działa na dzisiejszego czytelnika w sposób przygnębiający i budzi uczucie wstydu i upokorzenia. Dla ludzi jako tako myślących i uczciwych argument historyczny Konarskiego, stwierdzającego, że nie interes państwowy, lecz zła wola i prywata prowadziły zawsze do zrywania sejmów, musiał przesądzać o poglądzie na *liberum veto*. Wykazawszy zupełne przeżycie się dotychczasowego ustroju państwowego Polski, Konarski przechodzi w ostatniej części dzieła do projektu nowej organizacji sejmu i rządu. Proponuje utworzenie dwóch izb, wybór posłów na okres dwuletni, stałe funkcjonowanie sejmu, głosowanie większością głosów, odebranie prawa wyborczego ludziom bez majątku i banitom, wreszcie taką organizację władz wykonawczych, aby przedstawiciele sejmu mogli pracować w nieustannym kontakcie z ministrami, mianowanymi przez króla. Wiele z tych myśli twórczych zrealizują dopiero uchwały sejmu czteroletniego i Konstytucja 3-ego maja, ale narazie mógł się Konarski poszczycić innym sukcesem swego dzieła: po jego ukazaniu się, *liberum veto*, choć nie było zniesione formalnie, w praktyce przestało istnieć; ani jeden sejm do końca istnienia Rzeczypospolitej nie był więcej zerwany.

Rys. 97. Porwanie Eropy przez Jowisza, miedzioryt Michała Żukowskiego ze Lwowa, ilustr. do opery „Szczęśliwe nieszczęście" przy wyd. „Komedyi i tragedyi" Franc. Radziwiłłowej, 1754.

W osobie Konarskiego skupiają się wszystkie najlepsze i najmądrzejsze dążenia czasów saskich: reforma szkol-

[1]) Ojciec króla.

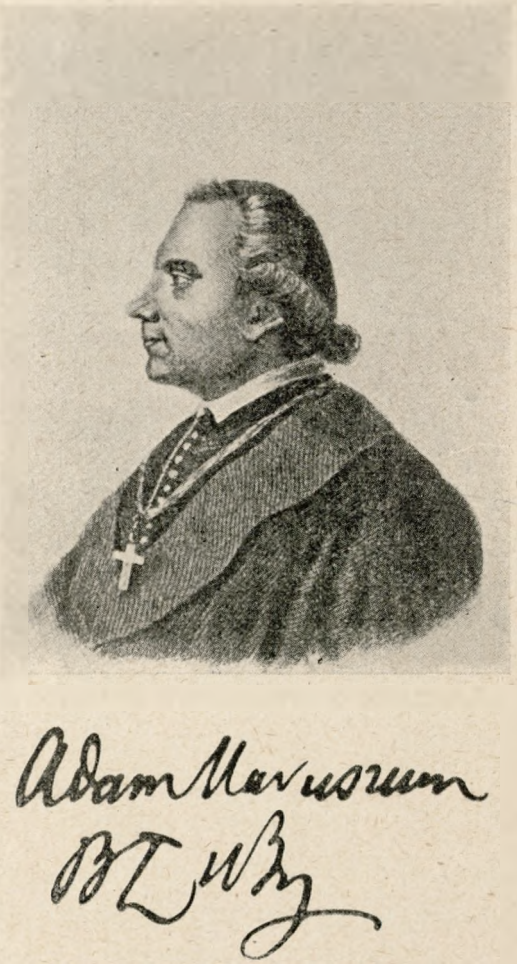
nictwa, szukanie nowych dróg dla twórczości literackiej, praca żmudna zbieraczy i erudytów, przygotowujących materjał naukowy dla przyszłych uczonych, i wreszcie myśl naprawy Rzeczypospolitej: reformy ustroju państwowego i obyczajów politycznych. Bez tej pracy przygotowawczej, wykonywanej przez znikomą mniejszość narodu, nie byłoby jednak rozkwitu umysłowości polskiej w czasach stanisławowskich, to też epoka saska może być przyrównana do gleby rodzajnej, pokrytej w zimie skorupą śniegu i lodu, jednak pod powłoką martwoty „tysiącem kiełków drży już ziemi łono".

Bibljografja:
Encyklopedja Polska Ak. Um. tomy XXI XXII: *Dzieje literatury pięknej w Polsce* (o czasach saskich piszą tam: Bruchnalski, Brückner, Gubrynowicz i Hahn). A. Brückner — Skarby dawnej poezji polskiej, Bibl. Warsz. 1899. W. Borowy — Drużbacka i pani d'Aulnoy, Pam. Lit. 1920. P. Chmielowski — Dzieje krytyki literackiej w Polsce, Warszawa, 1902. *Czasy saskie* — oprac. J. Feldman, Bibl. Nar. S. I, Nr. 110, Kraków, 1928. M. Janik — Z dziejów wymowy w wieku XVII i XVIII. Pam. Liter. 1908 i 1910. W. Konopczyński — Stanisław Konarski, Warszawa, 1926. Stanisław Konarski — Wybór pism politycznych — oprac. W. Konopczyński, Bibl. Nar. S. I, Nr. 35, Kraków, b. r. — B. Kielski — O wpływie Moliera na rozwój komedji polskiej, Kraków, — 1906. G. Korbut — Literatura polska, tom II, Warszawa, 1918. — W. Strusiński, Komedje ks. Fr. Bohomolca w stosunku do teatru francuskiego i włoskiego — Pam. Liter. 1905. A. Tyszyński — Komedja polska XVIII w. (Wizerunki polskie, Warszawa, 1875).

II. Czasy stanisławowskie.

a) Charakterystyka ogólna.

Czasy Stanisława Augusta są okresem twórczości kulturalnej, powstałej dzięki ponownemu nawiązaniu przez Polskę kontaktu z życiem Europy zachodniej. Przygotowały grunt ku temu wysiłki naszej elity umysłowej w epoce poprzedniej, a rozstrzygnął o zbliżeniu z przodującą wówczas na Zachodzie Francją wpływ dworu nowego króla i przykład wielu magnackich rodzin, które od czasów Władysława IV i Jana Kazimierza ulegały kulturalnemu oddziaływaniu Francji. Kultura nasza w czasach stanisławowskich staje się więc odblaskiem kultury zachodniej, głównie francuskiej, a poniekąd i angielskiej, będąc wyrazem tych prądów umysłowych, których całokształt nazwany został oświeceniem.



Rys. 98. Adam Naruszewicz, według popiersia, będącego na zamku warszawskim, rysował Norblin.

Geneza oświecenia tkwi w fermencie umysłowym, zapoczątkowanym przez humanizm i reformację. Systemowi pojęć o świecie, reprezentowanemu przez Kościół i wypracowanemu przez długi ciąg wieków średnich, przeciwstawiono krytycyzm, oparty na przeświadczeniu o zdolności rozumu ludzkiego do wytłumaczenia w sposób naturalny wszystkich zagadek życia. Wiek XVII był okresem formowania się kierunku filozoficznego, zwanego racjonalizmem, ze względu na cechujące go przekonanie o nieograniczonej i wyłącznej zdolności poznawczej ludzkiego rozumu (Descartes, Spinoza, Leibniz). Do pewnego stopnia opozycyjnie wobec czystego racjonalizmu występujący sensualizm (Locke), chociaż poczytywał nie sam rozum, lecz doświadczenie zmysłowe za źródło poznania, godził się jednak z racjonalizmem w odrzuceniu wszelkich nadprzyrodzonych źródeł poznania, w sprowadzeniu naszych aktów poznawczych do naturalnych czynności umysłu ludzkiego bez udziału i potrzeby objawienia. Kultura oświecenia rozwijała się na tej właśnie płaszczyźnie walki z objawieniem, z dogmatem, ze wszystkiem, co zawdzięcza swoje istnienie tylko tradycji i nie da się uzasadnić aktualnym stanem dochodzeń i badań rozumowych. Stąd ogromna przewaga elementów krytycznych, burzycielskich w poszukiwaniach i wywodach ludzi oświecenia.

Jeśli metodą myślenia o rzeczywistości w epoce oświecenia było ocenianie wszystkiego ze stanowiska zgodności czy niezgodności z rozumem, to znów celem działania był człowiek i jego doczesne dobro. Była to epoka już nie humanizmu, lecz humanitaryzmu, jako postawy moralnej wobec świata. Racjonalistyczne ujęcie podstaw etyki i psychologji ludzkiego postępowania skłaniało do moralnego optymizmu. Powszechnie uznawano, że każdy człowiek, idąc za przyrodzonym popędem zapewnienia sobie szczęścia, stara się wybrać najrozumniejszą czyli najskuteczniejszą drogę do osiągnięcia go. Jeśli popełnia przytem błędy, to są to objawy nieświadomości, lecz nie złej woli. Człowiek „oświecony" t. j. rozumiejący, że nie można osiągnąć własnego szczęścia ze szkodą dla dobra powszechnego, nie zbłądzi, bo wie, czego ma unikać. W ten sposób we własnym dobrze zrozumianym interesie lepiej jest być szlachetnym i cnotliwym, niż złym, i tylko

brak odpowiedniego uświadomienia prowadzi do niecnych czynów. To stanowisko etyczne i psychologiczne, podkreślające doniosłość oświaty i wiedzy dla moralnego poziomu społeczeństwa, harmonizowało świetnie ze stanowiskiem poznawczem, uzależniającem naszą wiedzę o świecie tylko od rozumu; negacja objawienia i zlekceważenie zaświata kierowały uwagę ku przeznaczeniu człowieka na ziemi, pojętemu w duchu zorganizowania możliwie najszczęśliwszego doczesnego bytu dla ludzkości.

HISTORYA
NARODU POLSKIEGO
OD POCZĄTKU CHRZEŚCIANSTWA.

Antiquam exquirit matrem VIRG.

PANOWANIE PIASTOW.

TOM II

W WARSZAWIE 1780.

w Drukarni J. K. Mci i Rzeczypospolitey uprzywileiowaney

CRÖLLOWSKIEY.

Rys. 99. Adama Naruszewicza, Historja Narodu Polskiego, Warszawa, 1780.

Idealizacja człowieka, wiara w potęgę jego rozumu, w przyszłe zapanowanie jego nad przyrodą przy pomocy wiedzy, skierowanie wysiłków moralnych ku celom społecznym i ogólnoludzkim, wynikający z humanitarnych założeń kosmopolityzm, pozytywny i praktyczny stosunek do życia, pęd do jego ulepszenia dla dobra największej ilości ludzi — wszystko to są najbardziej charakterystyczne znamiona moralnej postawy ludzi oświecenia. Najlepiej wyraziło się to w idejach i hasłach wolnomularstwa, którego przewodnią myślą był kult człowieka i jego rozumu. Moralną wartość czynów ludzkich mierzono ich społecznym pożytkiem, a całą etykę starano się sprowadzić do zasady: „Nie czyń drugiemu, czegobyś nie chciał, aby tobie czyniono".

Konsekwencją tych filozoficznych i etycznych założeń oświecenia było odrzucenie wszelkich religij historycznych. Poglądy religijne ograniczano przeważnie do t. zw. deizmu, czyli filozoficznej religji, uznającej istnienie Boga, jako stwórcy świata i praw nim rządzących, lecz nie wtrącającego się do obecnego biegu dziejów kosmosu. Było to całkowite zrujnowanie uczuciowej podstawy religji, polegającej na osobistym stosunku duszy ludzkiej do Boga. Od takiego ujęcia zagadnień religijnych już tylko krok jeden pozostawał do ateizmu i bardziej konsekwentne jednostki nie wahały się tego kroku uczynić (Helvetius, Holbach, de Lamettrie). W zakresie życia społecznego i politycznego oświecenie ożywione było duchem reformy w kierunku zrównania praw i obowiązków wszystkich ludzi, obalenia przeżytych form życia (feodalizmu), skierowania sił ku pracy kulturalnej, nie zaś ku poczynaniom,

Rys. 100. Biskup Ignacy Krasicki, według litogr. Ant. Oleszczyńskiego.

wynikającym z pobudek ambicji i sławy, za jakie uważano np. wojny i podboje.

Literatura wieku oświecenia we Francji i Anglji była wiernem odbiciem panującego ducha reformy. Dlatego tak wiele spotykamy w niej pierwiastków z jednej strony satyrycznych, z drugiej — dydaktyczno-utopijnych: walczy się z tem, co jest, i kreśli się ideał życia nowego. Poezja, jako wyraz uczuciowych, irracjonalnych stanów duszy jednostkowej, nie ma wówczas widoków rozwoju. Literatura nakreśla sobie praktyczne cele społeczne, staje się tendencyjną, przesycona jest publicystyką. Dla uzasadnienia swego utylitarnego charakteru literatura ówczesna znajduje materjał w estetyce klasycyzmu francuskiego. Teorja klasycyzmu, wysnuta przez Boileau z dzieł francuskiej literatury XVII wieku i z przesłanek teoretycznych Arystotelesa i Horacego, nadaje ogólny kierunek ówczesnemu

smakowi literackiemu. Poezja jest ze stanowiska klasycyzmu obrazowem wypowiedzeniem prawdy, która jest właściwym celem tworzenia; stąd ogromne znaczenie czynnika rozumu w literackiej twórczości, nietylko w charakterze źródła idej i pomysłów, lecz również jako czynnika kontrolującego fantazję i uczucie. Dla uniknięcia wykroczeń przeciw rozumowi i gustowi w literaturze, klasycyzm kreślił dla każdego gatunku literackiego ścisłe przepisy,

MIKOŁ. DOŚWIADCZYNSKIEGO
PRZYPADKI
PRZEZ NIEGOŻ SAMEGO OPISANE
NA TRZY KSIĘGI
ROZDZIELONE.

Za Przywileiem Jego Krolewſkiey Mości.

w WARSZAWIE, 1776.
Nakładem MICHAŁA GROELLA,
J. K. M. Kommiſſarza i Bibliopoli,
w Mariwilu No. 19. pod znakiem Pocztow.

Rys. 101. Krasickiego, „Mikołaja Doświadczyńskiego Przypadki" Warszawa 1776

przychodzi do nas już jako gotowy sformułowany pogląd na świat, zaszczepiony przez elitę umysłową, utrzymującą kontakt z Zachodem. Do elity tej należą w dużej liczbie przedstawiciele duchowieństwa, dzięki czemu skrajne kierunki antyreligijne oświecenia nie zostały u nas spopularyzowane. Oczywista konieczność poprawy naszego życia politycznego, społecznego, obyczajowego i umysłowego skłania naszych szermierzy oświecenia do wysuwa-

Rys. 102. Krasickiego „Satyry", Warszawa 1779.

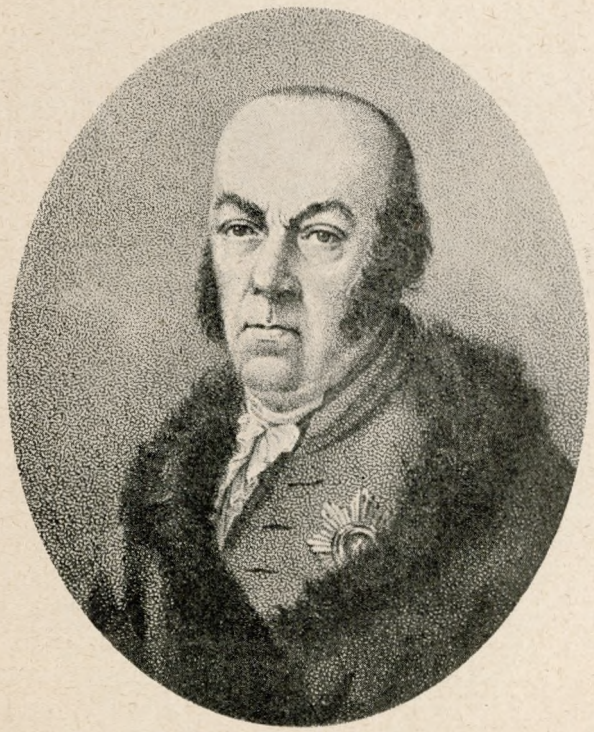
ograniczające swobodę twórczą poety. Zadaniem krytyki było skontrolowanie, czy i w jakim stopniu autor ukształtował swoje dzieło według obowiązujących przepisów literackiego smaku. Przy tak pojętych celach i zadaniach literatury najbardziej cenionemi właściwościami autorów musiały być oczywiście poprawność, dowcip, inteligencja, przenikliwa obserwacja, elegancja stylu, podczas gdy gwałtowniejszy wyraz uczuć lub śmielszy objaw fantazji musiałby się wydać jakimś wybrykiem nieopanowanego talentu, czy dziwactwem. Autorów obcych, a zarazem dalekich od prawideł klasycyzmu, których genjuszowi trudno było jednak się oprzeć, jak np. Szekspir, przerabiano we Francji, przystosowując do reguł klasycznych, aby złagodzić ich „dzikość".

Kultura oświecenia przyszła do Polski względnie późno, bo na dobre szerzyć się zaczęła dopiero w czasach stanisławowskich, gdy epoka saska zaledwie przygotowaniem gruntu po temu zająć się mogła. Prócz tego oświecenie

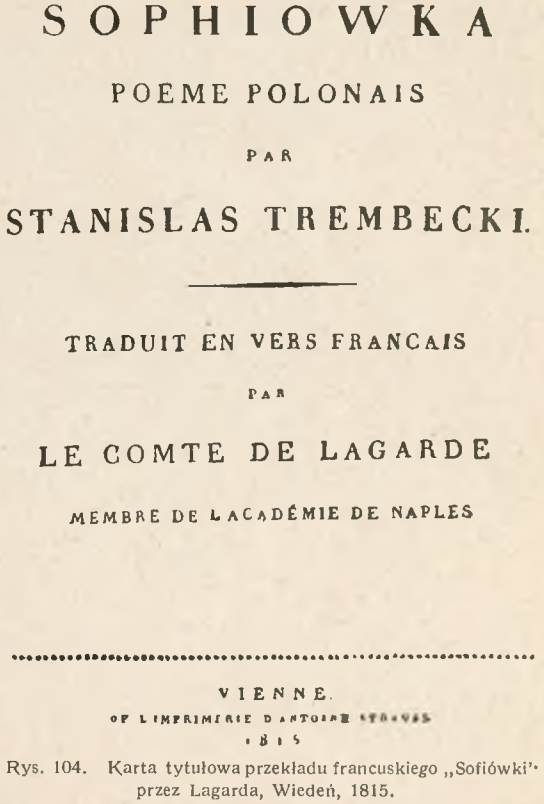
nia głównie haseł praktycznych reformy we wszystkich kierunkach, z odwróceniem się od teoretycznych zagadnień, z których rozwijało się oświecenie. Można więc powiedzieć, że Polska XVIII wieku przyjęła oświecenie, ale nie przeżyła racjonalizmu, popularne natomiast stały się u nas liczne pojęcia etyczne i hasła społeczne, propagowane przez literaturę współczesną na Zachodzie, głównie we Francji. To, że polskie oświecenie, jako prąd filozoficzno-kulturalny, nie sięgnęło zbyt głęboko do świadomości naszych ówczesnych warstw wykształconych, wyraziło się choćby w akcentowaniu praktycznej doniosłości nauk przyrodniczo-matematycznych przy jednoczesnej niechęci do logiki, metafizyki i wszelkiej oderwanej spekulacji (Staszic). Spotkamy się nieraz nawet z wyraźną nieufnością do sił rozumu (Krasicki). W zakresie etyki natomiast utylitaryzm staje się poglądem panującym; utożsamienie dobra jednostki z dobrem ogółu, hasło pracy dla zbiorowości, mierzenie wartości czynu stopniem jego społecznego

pożytku — są ogólnie uznanemi zasadami etyki. Najlepszym ich wyrazicielem jest Kołłątaj. W poglądach społecznych wysuwane jest na czoło hasło oświaty narodowej i reformy społeczno-państwowej w duchu liberalnym i postępowym: wszyscy przedstawiciele naszego oświecenia podnoszą kwestję chłopską i ciemnotę niższego duchowieństwa, domagają się przekształcenia państwa pod względem politycznym i stworzenia nowych warunków rozwoju ekonomicznego.

W poglądach na twórczość literacką oświecenie nasze nie wnosi wiele nowego w stosunku do zagranicy. Pisarze



Rys. 103. Stanisław Trembecki, według miedziorytu Dawida Weissa przy franc. przekł. „Sofiówki" przez Lagarda, Wiedeń 1815.


SOPHIOWKA

POEME POLONAIS

PAR

STANISLAS TREMBECKI.

TRADUIT EN VERS FRANCAIS

PAR

LE COMTE DE LAGARDE

MEMBRE DE LACADÉMIE DE NAPLES

VIENNE.

Rys. 104. Karta tytułowa przekładu francuskiego „Sofiówki" przez Lagarda, Wiedeń, 1815.

nasi przejmują gotowe zasady klasycyzmu francuskiego, przystosowując pod względem treści twórczość oryginalną do lokalnych warunków życia. Na rozbudzenie jednak naszej literatury, na podniesienie jej poziomu wywarło to wpływ ogromny. Czasy stanisławowskie są epoką powstania bardzo wielu nowych gatunków literackich, dotąd w naszem piśmiennictwie niespotykanych, względnie zaniedbanych. Oczywiście duch tej literatury jest taki sam, jak i na Zachodzie. Walka z istniejącemi obyczajami i warunkami życia zapomocą satyry, oraz kreślenie ideałów życia przyszłego w utworach, przesyconych dydaktyką i tendencją. Ożywieni tym duchem pisarze nasi uprawiają ze szczególnem zamiłowaniem takie gatunki literackie, jak: satyra, bajka, komedja obyczajowa i polityczna, oraz powieść satyryczna i dydaktyczna. Obok tego widzimy wzrost prozy: historjografja i literatura polityczna, dotykająca aktualnych zagadnień reformy państwa, zyskują duże znaczenie w ogólnym dorobku ówczesnego piśmiennictwa. W ostatniem dziesięcioleciu panowania Stanisława Augusta zauważyć można także energiczniejsze przenikanie objawów sentymentalizmu i wpływ utworów, które przygotowują grunt do powstania nowego kierunku w przyszłości, — romantyzmu.

Literaturę stanisławowską możnaby podzielić na trzy okresy. Pierwszy, obejmujący dziesięciolecie od 1764 do 1774 roku, ma charakter przygotowawczy: najwybitniejszemi indywidualnościami wówczas są Bohomolec i Naruszewicz. Drugi — od 1775 do 1785 roku jest epoką rozkwitu literatury pięknej; na ten czas przypadają najświetniejsze utwory Krasickiego, Zabłockiego, Węgierskiego, Kniaźnina, Karpińskiego i Trembeckiego. Wreszcie trzeci okres, przypadający na ostatnie dziesięciolecie (1785—1795), upływa pod znakiem literatury politycznej, wyrażającej się zarówno w dziełach programowych i polemicznych (Staszic, Kołłątaj), jak i w publicystycznej poezji (Niemcewicz). We wszystkich trzech okresach rozwija się czasopiśmiennictwo, świadczące najlepiej o rozbudzonym ruchu umysłowym. W latach 1765—1784 wychodzi *Monitor*, redagowany przez Fr. Bohomolca, w latach 1770—1777 *Zabawy przyjemne i pożyteczne* Albertrandiego i Naruszewicza, od 1782 do 1792 — *Pamiętnik polityczny i historyczny* — Piotra Świtkowskiego, w 1791 i 1792 — *Gazeta Narodowa i Obca* — redagowana przez Weyssenhoffa i Niemcewicza. Pisma te wpływają silnie na poziom obyczajowy i umysłowy społeczeństwa, uzyskując specjalne znaczenie

dla dziejów literatury. Poza tem wychodzą pisma o charakterze dziennikarsko-informacyjnym, jak *Wiadomości Warszawskie* (1765—1774) lub *Gazeta Warszawska* (od 1774).

Bibljografja. Z. Łempicki: Renesans Oświecenie Romantyzm, Warszawa-Lwów, 1923; Wł. Smoleński: Przewrót umysłowy w Polsce wieku XVIII, wyd. drugie, Warszawa, 1923; I. Chrzanowski: Poezja za czasów Stanisława Augusta, Enc. Polska Ak. Um. t. XXI; St. Tync: Nauka moralna w szkołach Komisji Edukacji Narodowej, Kraków, 1922 St. Kot: Historja wychowania, Kraków, 1924 (o Komisji Edukacji Narodowej); M. Smolarski: Studja nad Wolterem w Polsce, Lwów, 1918; K. Górski: Pogląd na świat młodego Mickiewicza, Warszawa, 1925 (w I rozdz. ogólna charakterystyka polskiego oświecenia).

b) *Pierwsze dziesięciolecie* (1764—1774).

Na czoło działalności literackiej w pierwszych latach panowania Stanisława Augusta wysuwają się, jak wspominaliśmy, Bohomolec i Naruszewicz.

Ksiądz Franciszek Bohomolec rozwija w tym czasie bardzo różnostronną działalność, jako publicysta, wydawca i komedjopisarz. Od roku 1765 wydaje czasopismo *Monitor*, które jest rzecznikiem umiarkowanego postępu, wyrazem dążeń reformatorskich. Obrona praw mieszczaństwa i ludu, idea zorganizowania życia ekonomicznego na nowych podstawach przez podniesienie rolnictwa i rozpowszechnienie przemysłu i handlu, poprawa ustroju politycznego Polski, podniesienie obronności kraju zapomocą stałej i licznej armji — oto były główne hasła i dążenia *Monitora*; obok tego pismo uprawiało ostrą i dotkliwą satyrę, atakując zarówno objawy wstecznictwa, ciemnoty, zastarzałego sposobu życia i myślenia, jak i liczne ujemne cechy tych sfer społeczeństwa, co przejąwszy z zagranicy powierzchowną ogładę i zepsucie obyczajów, szkodziły swym przykładem idei postępu i zaszczepienia na naszym gruncie kultury oświecenia. Satyra uderza więc na edukację naszą, na różne „żony modne", próżniaczo i rozrzutnie przepędzające życie, na fircyków, tracących zdrowie i majątki, na upadek obyczajów, na rozwody i t. p. Bardzo wiele artykułów *Monitora* Bohomolec przerabiał z angielskiego pisma *Spectator*, przystosowując je do lokalnych polskich warunków. Z biegiem czasu wciągał do współpracy i młodsze siły literackie, które na łamach *Monitora* wyrabiały się i dojrzewały artystycznie. Takim autorem, który debiutował w tem piśmie, był Ignacy Krasicki. Kilkanaście numerów *Monitora* z 1768 roku i cały rocznik 1772 roku wyszły z pod pióra Krasickiego.

Bohomolec przyczynił się też do ożywienia i odrodzenia literatury, wydając niektórych dawnych autorów złotego wieku i późniejszych (Kochanowski Jan, Orzechowski, Kochanowski Piotr, Sarbiewski, Fredro) i tem nawiązując nową twórczość do tradycji literackiej, przerwanej skutkiem degeneracji smaku.

Rys. 98. Pałac ks. Czartoryskich w Puławach, rys. z natury A. Lerue, litogr. Matuszkiewicza Album Lubelskie 1857—60.

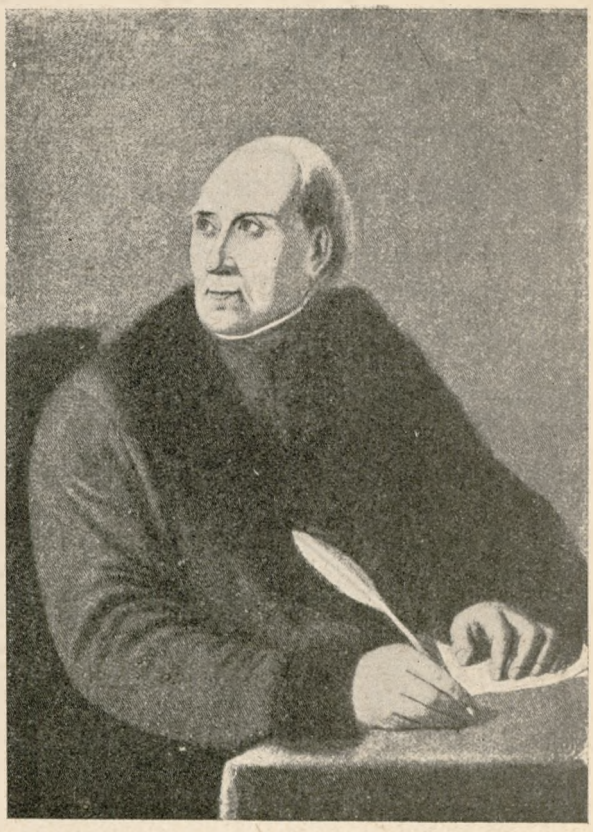
O komedjach Bohomolca, pisanych w tym czasie, mówiliśmy już poprzednio. Do pobudzenia jego twórczości, jak i innych autorów, przyczyniło się otwarcie Teatru Narodowego w Warszawie w 1765 roku. Wprawdzie teatr ten szybko podupadł, ale mimo to wywarł wpływ na wzmożenie się twórczości komedjopisarskiej, nietylko bowiem ksiądz Fr. Bohomolec para się tą dziedziną twórczości. Dwie komedje, zresztą bardzo nieudolne i przez współczesnych wyśmiewane: *Natręci* (1765) oraz *Dziwak* (1766), pisze Józef Bielawski. Bardziej utalentowanym współzawodnikiem Bohomolca okazał się książę Adam Kazimierz Czartoryski (autor *Katechizmu* kadeckiego), który w 1774 daje dwie komedjowe przeróbki: *Panna na wydaniu* (z angielskiego) oraz *Pysznoskąpski* (z francuskiego), a w 1779 zdobywa się na oryginalną komedję *Kawa*.

Drugim najwybitniejszym literatem tego dziesięciolecia jest biskup Adam Naruszewicz[1]). Jako historyk występuje wprawdzie znacznie później, gdyż dopiero w latach osiemdziesiątych, ale jako poeta tworzy najwięcej w latach 1770—1775, ogłaszając swoje ody, sielanki, satyry, i bajki w *Zabawach przyjemnych i pożytecznych*. Pracował również jako tłumacz, wydając przekład Tacyta (1772—1783), Horacego (1773) i Anakreonta (1774).

[1]) Urodzony w 1733 roku, kształci się u jezuitów w Pińsku, poczem wstępuje do ich zakonu. Wyjeżdża dla studjów zagranicę, zostaje profesorem poetyki w akademji wileńskiej, a następnie w kolegjum jez. w Warszawie. Zasłynąwszy swemi odami, zostaje przyciągnięty przez króla Stan. Aug. do dworu. W 1784 zostaje pisarzem W. Ks. L., w 1788 — biskupem smoleńskim, a w 1790 r. łuckim. Zmarł 1796 roku.

Naruszewicz, choć się cieszył u współczesnych opinją znakomitego poety, nie był talentem, którego dzieła posiadają przywilej nieśmiertelności. Wychowaniec szkół jezuickich, choć pogłębił swe wykształcenie zagranicą i świadomie drogę klasycyzmu francuskiego obrał, nie wolny był jednak od pewnych tradycyj barokowych, które styl jego i język lekkości i wdzięku pozbawiły. Napuszony i patetyczny w odzie, gadatliwy i rzadko kiedy dowcipny, raczej zrzędzący w satyrze, pochłonięty aktualnością i stąd zbyt wyraźnie tendencyjny w bajce, banalnie sentymentalny w sielance, Naruszewicz z trudnością tylko zdolny jest skupić uwagę dzisiejszego czytelnika. Z wyjątkiem kilku nielicznych utworów, dorobek jego stał się już tylko dokumentem historycznym.

Rys. 106. Franciszek Zabłocki.

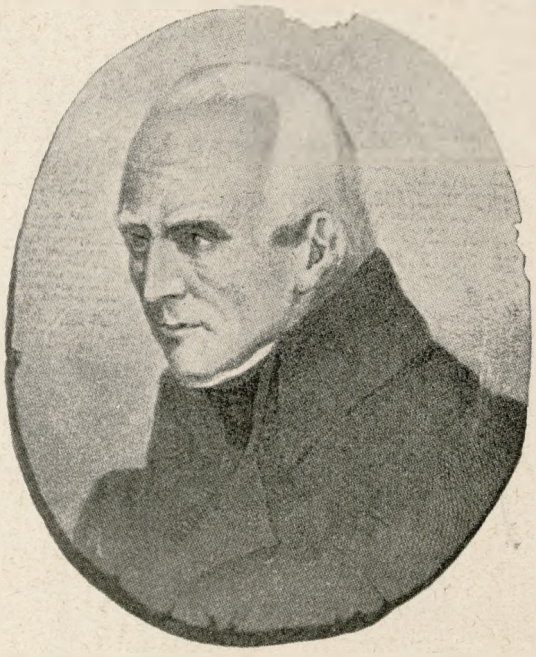


Rys. 107. Stanisław Staszic.

W poglądach swoich był wyrazicielem dążeń i programu króla Stanisława Augusta, dla którego czuł szczery entuzjazm. Osoba króla była skutkiem tego częstym tematem poezyj Naruszewicza. Urodziny królewskie, powrót do zdrowia, rocznice koronacji, szczęśliwe ocalenie króla od konfederackiego zamachu, różne akty wdzięczności dla ulubionego monarchy — są treścią licznych ód Naruszewicza, pisanych na cześć króla nie dla celów panegirycznych, lecz pod wpływem prawdziwego zachwytu dla osoby i działalności Stanisława Augusta. Podobnie i inne osoby rodziny królewskiej, lub otoczenia dworskiego, jak również godne uwagi zdarzenia, związane z życiem ówczesnej elity towarzyskiej, dają Naruszewiczowi okazję do poetyckiej gloryfikacji ludzi i wypadków własnej epoki. Styl tych ód razi sztucznością i przesadą: nagromadzenie obrazów i skojarzeń mitologicznych, przypominające barok pisarzy XVII wieku, częste peryfrazy, patetyczne wykrzykniki i apostrofy, wreszcie nieszczęsne, wbrew duchowi języka ukute, epitety złożone (jękorymna wena, płaczobójny krokodyl, gałęzioroga sarna, kudłogady poczet i t. p.) stanowią charakterystyczne cechy poetyckiego języka w odach Naruszewicza.

Nierównie lepszym, chwilami nawet znakomitym, okazuje się Naruszewicz w satyrach. Napisał ich osiem, w tem trzy wzorowane na satyrach Boileau (*O prawdziwem szlachectwie*, *Głupstwo*, *Małżeństwo*), reszta w zasadniczym pomyśle oryginalna. Pobudką do pisania satyr była dla Naruszewicza nie złośliwa satysfakcja w stwierdzaniu cudzych błędów, nie dowcipkowanie cudzym kosztem, ani zamaskowana żyłka paszkwilanta, lecz patrjotyczne i szczere oburzenie na widok niedomagań państwa i narodu. Jak niemal wszyscy satyrycy ówcześni, walczy Naruszewicz z dwoma przeciwnemi sobie i równie szkodliwemi odłamami społeczeństwa: ze światem zdegenerowanego sarmatyzmu i z zepsutą czeredą bezmyślnych i płytkich naśladowców cudzoziemczyzny. Na karb pierwszych składa anarchję

i osłabienie państwa, ciemnotę, samowolę szlachecką, krzywdzenie ludu, tumanienie się głupiem pochlebstwem, na karb drugich — zepsucie moralności, utracjuszostwo, karciarstwo, wszystko to, co Krasicki nazwie później „grzecznemi występkami". Sylwetki satyryczne kreśli Naruszewicz naogół dość plastycznie, okazując niepośledni dar obserwacji. Humoru jednak mało tu spotykamy, raczej gryzący sarkazm, oburzenie, zjadliwą ironję człowieka, którego wszystkie te rzeczy zanadto bolą, aby go stać było na szczery śmiech. Najlepszą niewątpliwie satyrą Naruszewicza jest *Chudy literat*. Mamy tu rozmowę sławnego, choć mimo to w nędzy żyjącego, literata ze swym znajomym, który ironicznie wytyka mu jego ubóstwo, nieoczekiwane i niezrozumiałe — zdawałoby się — wobec sławy, jaką się ów literat cieszy. Zgnębiony pisarz opowiada więc dla ilustracji naszych stosunków literackich o pewnym szlachcicu z prowincji, co chciał w Warszawie zakupić trochę książek, aby sobie na wsi „przy piwku co poczytać czasem", przewrócił więc do góry nogami całą księgarnię, ale nie kupił żadnego z wartościowych dzieł, które mu proponował księgarz, i ograniczył się do nabycia recepty na driakiew i nowego kalendarza.



Rys. 108. Stanisław Staszic według litogr. Sew. Oleszczyńskiego przy wyd. dzieł Staszica z r. 1819.

Moralizatorem i satyrykiem raczej, niż obserwatorem życia jest Naruszewicz w bajkach; niektóre z nich przerobił z Lafontaine'a (np. *Jaskółka, Szczur na pustyni, Wyprawa na wojnę*). Zarówno w przeróbkach, jak i w bajkach oryginalnych, morał zostaje sformułowany na końcu w sposób dobitny i wyraźny, z niedwuznacznem nawiązaniem do aktualnych zagadnień życia. Ze sprawami politycznemi Polski wiąże się treść takich bajek, jak *Towarzysz, Wyprawa na wojnę, Rada zwierząt, Jaskółka*; antyklerykalizm oświecenia widny jest w bajce *Szczur na pustyni*, pragnienie poprawy naszych staroszlacheckich wad narodowych w bajkach: *Kanarki* lub *Dwa drzewa*. Naogół bajki Naruszewicza nie odznaczają się wielkim artyzmem, nie mają wdzięku ani plastyki, będąc zgóry pomyślane, jako ilustracje do wysuwanego na czoło morału.

Sielanki Naruszewicza są w przeważnej części przeróbkami z obcych autorów. Na 14 utworów tego gatunku spotykamy pięć przeróbek z niemieckiego sielankopisarza Gessnera (*Mirtyl, Dafne, Wiosna, Pacierz staruszka, Folwark*), którego Naruszewicz tłumaczył z przekładu francuskiego, następnie cztery przeróbki z różnych autorów francuskich (*Dziecię poprawione, Strumień, Narcyz, Przymierze śmierci z miłością*), oraz pięć utworów oryginalnych (*Na wesele Ign. Potockiego, Oczekiwanie, Smutek, Małżeństwo szczęśliwe, Do poezji*). Sielanki te nie mają jednolitego charakteru. Przeważnie są to czułostkowe i konwencjonalne opowiadania, które w szacie wiejskiej lub pasterskiej ukazują nam bohaterów wykwintnych i wykształconych; inne są dydaktycznemi powiastkami, inne wreszcie wierszami okolicznościowemi, napisanemi z okazji czyjegoś wesela lub śmierci, gdzie poeta dostosowywa wyraz uczuć do sielankowej dekoracji (np. *Smutek*). Naogół sielanki Naruszewicza nie wychodzą poza ramy utartego konwenansu, panującego w dziedzinie ówczesnego sielankopisarstwa, i wobec tego w dorobku literatury naszej nie mają wielkiego znaczenia.

W ciągu lat późniejszych Naruszewicz stopniowo odszedł od twórczości poetyckiej, poświęcając się całkowicie pisaniu *Historji Narodu Polskiego*, której poszczególne tomy ukazywały się od r. 1780 do r. 1786. Doprowadził swą pracę do 1386 roku, t. j. do ślubu Jagiełły z Jadwigą. Była to pierwsza historja polska, ożywiona naukowemi tendencjami wieku oświecenia. Naruszewicz zebrał bardzo starannie materjały historyczne, przerobił sumiennie wszystkie dostępne mu źródła, stosując bardzo ostry krytycyzm wobec wszystkiego, co mogło się wydawać legendą czy anegdotą. Jako człowiek oświecenia, obcy jeszcze pojęciu ewolucji historycznej i zrozumieniu tego, co się nazywa duchem każdej epoki, oceniał ludzi i fakty ze stanowiska współczesnych mu ideałów, akcentując typowy dla oświecenia humanitaryzm. W okresie przygotowywania materjałów, kiedy zaczęły się zarysowywać przed nim pierwsze rozleglejsze syntezy, dotyczące naszych dziejów, napisał wiersz *Głos umarłych* (1778), jeden z najlepszych jego utworów, zarówno w treści, jak i w formie. Poeta piętnuje szlachecką anarchję, samowolę, egoizm stanowy, rozpasanie obyczajów, jako powody osłabienia kraju i państwa; wszyscy wybitni monarchowie polscy byli męczennikami na tronie: naród ubóstwia ich po śmierci, ale za życia nie pozwalał na realizację pożytecznych dla państwa zamiarów; los ich niech będzie pociechą i dla Stanisława Augusta, który, najlepsze mając chęci, też musi ciągle przełamywać opór narodu i spotykać się z po-

2650

wszechną niewdzięcznością. Cały wiersz tchnie uwielbieniem dla jednolitej silnej władzy monarchicznej, w której poeta widzi zbawienie państwa i narodu. Tą samą tendencją ożywił Naruszewicz i swoją *Historję*, czyniąc z niej w ten sposób jeszcze jeden atut polityczny w rękach najlepszej części narodu, dążącej do reform.

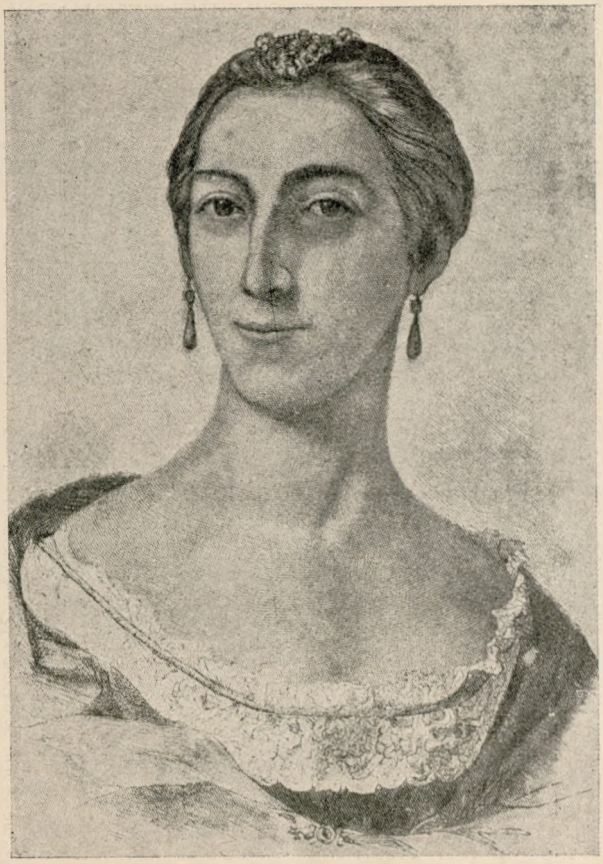
Bibljografja:

P. Chmielowski — Adam Naruszewicz jako poeta (przy Wyborze Poezyj Naruszewicza, Warszawa, 1882); I. Chrzanowski — Z dziejów satyry polskiej XVIII wieku, Warszawa, 1909; M. Szyjkowski — Gessneryzm w poezji polskiej, Kraków, 1914; K. Chodynicki — Poglądy na zadania historji w epoce Stanisława Augusta, Kraków, 1915; — Pilat — Hist. literat. polskiej, t. IV.

c) *Drugie dziesięciolecie (1775—1785).*

Pojawienie się *Myszeidy* Krasickiego (1775) rozpoczyna nowy okres literatury stanisławowskiej, okres jej rozkwitu. Naczelnym jej twórcą, „księciem poetów polskich", był Ignacy Krasicki[1]).

Człowiek ten łączył jasną, trzeźwą, choć niezbyt głęboką umysłowość, z dużym talentem pisarskim, wykwintem i elegancją języka, a wreszcie z obywatelskiem zrozumieniem potrzeb kraju i państwa. Nie czuł się stworzony do działalności politycznej i choć zawdzięczał swe szybkie wyniesienie w karjerze duchownej nadziejom króla na przyszły jego udział w sprawach publicznych, zawiódł te nadzieje i ograniczył się do roli literata, którego twórczość, zresztą pełna świetnego dowcipu i talentu, podyktowana jest głosem aktualnych spraw i dążeń publicznych. Krasicki pojmował potrzeby społeczeństwa bardzo szeroko, starając się wypełniać luki naszego ówczesnego piśmiennictwa, jak również walczyć z brakami naszego życia i wykreślać drogi poprawy. Stąd też jego działalność pisarska była ogromnie różnostronna i bogata. Pierwszy wprowadził u nas bohatersko-żartobliwą epopeję, napisał pierwszą oryginalną powieść polską, stworzył nowy, wysoce artystyczny typ bajki, uprawiał z powodzeniem satyrę, powiastkę, ze słabszym już wynikiem — poemat bohaterski, komedję, przekładał Plutarcha i Pieśni Ossjana, a wreszcie dał Polsce pierwszą historję literatury powszechnej (*O rymotwórstwie i rymotwórcach*) oraz podręczną encyklopedję (*Zbiór potrzebniejszych wiadomości*). Podziwiać więc musimy jego pracowitość, zrozumienie potrzeb duchowych i umysłowych społeczeństwa, trafne wyczucie chwili i ducha własnego narodu. Pomogło mu do tego szerokie wykształcenie, znajomość francuskiej i angielskiej literatury współczesnej, umysł praktyczny, orjentacja w naszych narodowych i w cudzych stosunkach.



Rys. 109. Elżbieta Drużbacka (1695—1765).

Rozpoczął Krasicki zawód pisarski względnie późno, bo dopiero w trzydziestym roku życia od kazań i od artykułów w *Monitorze*. Tam również pojawiły się jego pierwsze utwory wierszowane, a *Monitor* r. 1872, jak wspominaliśmy, jest całkowicie tworem Krasickiego. Pierwszym jego większym utworem jest ogłoszona w 1775, a więc w 40-tym roku życia autora *Myszeida*.

Poemat ten należy, podobnie jak późniejsza nieco *Monachomachja*, do epiki bohatersko-żartobliwej. Gatunek ten rozwinął się we Francji, gdzie go zapoczątkował Boileau swoim *Le lutrin* (*Pulpit*). Ze współczesnych Krasickiemu poematów tego rodzaju największą sławę zyskała Voltaire'a *Pucelle d'Orléans* (*Dziewica Orleańska*), którą będzie później przekładać młodzieńczy filomata Mickiewicz. Jeśli Voltaire targnął się w swej parodystycznej historji o Joannie d'Arc na legendę o prawdziwej bohaterce Francji, to Krasicki w *Myszeidzie* zaatakował tylko podanie, przekazane przez Kadłubka, o zjedzeniu króla Popiela przez myszy. Była widoczna w wyborze takiego tematu zwykła tendencja oświecenia — oczyszczanie krytyczne historji z bajek i bezsensownych podań, walka z przesądem na terenie przeszłości. Ale Krasicki, chcąc rozwinąć ubogi sam przez się temat w duży epicki utwór, wprowadził motywy nowe,

[1]) Pochodził ze starożytnej magnackiej rodziny, wywodzącej się z Krasiczyna ziemi przemyskiej. Ur. w 1735 r. w Dubiecku nad Sanem z ojca Jana, kaszt. chełmskiego, i Anny Starzechowskiej. Przeznaczony do stanu duchownego przez rodzinę, uczył się w kol. jez. we Lwowie. W latach 1758—1761 kształcił się dalej w Rzymie. Po elekcji Stan. Augusta zostaje jego kapelanem, w 1765 prezesem trybunału małopolskiego w Lublinie i Lwowie, w 1766 — biskupem warmińskim z tytułem księcia (stąd jego częsty kryptonim: X.B.W. — Xiążę Biskup Warmiński), Mimo urzędowej rezydencji w Heilsbergu, przebywa w Warszawie aż do pierwszego rozbioru (1772), gdy stawszy się poddanym króla pruskiego, zmuszony jest pozostawać w Prusach. Odwiedza Warszawę w l. 1782 i 1789. Już po trzecim rozbiorze zostaje arcybiskupem gnieźnieńskim, przebywając odtąd w Skierniewicach i Łowiczu. Z działalności jego społecznej w owym czasie wymienić należy udział w założeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie. Zmarł w 1801 r. i pochowany w katedrze gnieźnieńskiej.

2656/II

których wcale w podaniu nie było, a przypominające częściowo starożytną *Batrachomyomachję* (*Wojnę żab i myszy*), częściowo średniowieczny epos zwierzęcy. Poemat stał się przez to rozwlekły, ale zato dał okazję do satyrycznych wycieczek w najrozmaitszych kierunkach. Obraz dworu Popiela pozwolił autorowi rozwinąć satyrę na ułomności i śmieszności życia dworskiego, na pochlebców i panegiryzm (Nagrobek Filusia), na rządy kobiet, wzmianka o klasz-

Rys. 110. Franciszka Urszula Radziwiłłowa (1705—1753) druk ulotny, wydany w 1755 przez nieświeskich Jezuitów.

torze stała się powodem do satyry na próżniacze życie ciemnych mnichów (zapowiedź *Monachomachji*) i t.p. Wogóle *Myszeida* jest w całości satyrą na ciemnotę, zaśniedziałość, wstecznictwo, czyli niejako na wszystko, z czem walczył wiek oświecenia, a król Popiel, gnuśny, zniewieściały, rozpity — jest częstą w ówczesnej literaturze europejskiej karykaturą złego władcy, któremu chętnie przeciwstawiano ideał oświeconego i humanitarnego monarchy. Częste w owym wieku przyjaźnie między filozofami i monarchami (Katarzyna II i Diderot, Fryderyk II i Voltaire) nie były wcale przypadkiem, lecz konsekwencją niektórych ideałów i dążeń epoki.

Myszeida, podobnie jak później *Monachomachja*, *Antimonachomachja* i *Wojna Chocimska*, pisana jest oktawami. Krasicki nawiązywał w ten sposób do tradycji literackiej Piotra Kochanowskiego (przekład *Jerozolimy Wyzwolonej*, wydany na nowo przez Bohomolca w 1772 roku), a wydoskonaleniem tej trudnej i melodyjnej strofy torował drogę największemu mistrzowi oktawy polskiej — Juljuszowi Słowackiemu.

Drugi żartobliwy epos Krasickiego *Monachomachja* (1778) jest artystycznie znacznie lepsza od *Myszeidy*: bardziej zwarta, mniej naciągana w szczegółach akcji epickiej. Walka oświecenia z Kościołem i katolicyzmem ograniczyła się u Księcia Biskupa Warmińskiego do napiętnowania upadku oświaty i moralności w ówczesnych klasztorach. Ale metoda wolterjańska przejęta została całkowicie: sparodjowanie „wielebności", zachowanie pozornego szacunku przy niemiłosiernem schłostaniu ironją całego mniszego środowiska. Zresztą walka z ciemnotą i upadkiem kultury nie ograniczają się w tym utworze do wyśmiewania mnichów. Ci mnisi są tacy sami, jak reszta

Rys. 111. Franciszek Kniaźnin (1750—1807), według litografji przy wydaniu dzieł Kniaźnina, Lipsk, 1837.

społeczeństwa. Już wstępny opis miasteczka, w którem rozgrywa się akcja, o tem mówi. W mieście tem, „zbiorze pustek", obok ruin starych fortyfikacyj i nielicznych domków widzimy trzy karczmy i klasztorów dziewięć. Cały beznadziejny upadek polskich miast widnieje w tym krótkim opisie. Rezydujące w takiej ziemiańskiej stolicy zakony zdawna rywalizują ze sobą i pobudzone przez „jędzę niezgody" występują do walki. Zrazu chcą walczyć dawnym sposobem, drogą dysputy scholastycznej, ale stępiałe w długiem próżniactwie i pijaństwie głowy niezdolne są już do błyskawicznej szermierki myśli: dysputa przeistacza się w ordynarną walkę na pięści, z której niespodziewane wyjście znajduje przeor, ukazując walczącym cudownej roboty olbrzymi puhar, napełniony winem, i tym sposobem odwraca uwagę od sporów i walk, a kieruje ku godzącej przeciwników wspólnej pijatyce. I tu szczegóły akcji pozwoliły uderzyć na różne ujemne objawy, rozpowszechnione nietylko w klasztorach. Erudycja, którą się popisuje jeden z mnichów w I-ej pieśni, każąc greckiemu filozofowi Chryzyppowi pisać o hiszpańskim królu Alfonsie, albo kapital-

na barokowa przemowa, wygłoszona przez mnicha, który ma w dyspucie być „obrońcą" (*defendens*) tezy, napewno mogły być przyczynkiem do obrazu większości społeczeństwa w niedalekich jeszcze czasach saskich i nabierają jako satyra głębszego znaczenia.

Ogłoszenie poematu wywołało naturalnie ostre napaści na Krasickiego ze strony bigotów i wstecznikow, co zmusiło poetę do napisania *Antimonachomachji*, pozornego odwołania zarzutów przeciw stanowi mniszemu. Ale zakończenie tego nowego utworu nie pozostawiało żadnych wątpliwości, że był on nowym pociskiem, wymierzonym w tę samą stronę.

Krasicki, jak wspomnieliśmy, świadomie wypełniał luki naszej ówczesnej literatury. Stworzenie poematów bohatersko-żartobliwych leżało całkowicie w granicach jego talentu i upodobań satyrycznych. Gorzej poszło mu, gdy zechciał napisać epopeję bohaterską poważną, taką, jakich wiele liczyły nowsze literatury europejskie (*Jerozolima Wyzwolona* Tassa, *Luzjady* Camoënsa, *Henrjada* Voltaire'a). Krasicki sięgnął do tematu, opracowanego już niegdyś przez Wacława Potockiego, o czem jednak nie wiedział, gdyż utwór naszego epika z XVII w. spoczywał w rękopisie. Napisał więc *Wojnę Chocimską* (1780), starając się poetycko zobrazować dzieje wojny 1621 roku. Poemat w 12 pieśniach, pisany oktawą, jest słabem naśladownictwem *Jerozolimy Wyzwolonej*. Krasicki nie miał bogatej wyobraźni poetyckiej, siła jego talentu tkwiła w bystrej i dowcipnej obserwacji rzeczywistości aktualnej, a poza tem jako wychowaniec oświecenia nie umiał w sobie wzbudzić prawdziwego entuzjazmu dla wojennej treści swego utworu. Dla zadośćuczynienia przepisom wprowadził do utworu wpływ sił nadprzyrodzonych na akcję, niezbędną w klasycznej epopei „machinę cudowną", przedstawiając np. czary i strachy w bukowińskiej puszczy, ale za chwilę, wierny pojęciom swej epoki, rozbijał tę fikcję poetycką ustami jednego z bohaterów, który pogardliwie przechodzi do porządku dziennego nad podobnemi zabobonami. Temat więc kłócił się zarówno z charakterem talentu, jak i z pojęciami Krasickiego i utwór musiał się stać wobec tego płodem poronionym.

Rys. 112. Franciszek Karpiński (1741 – 1825, według współczesnej litografji.

O wiele szczęśliwszym nowatorem okazał się Krasicki w zakresie powieści. W rok po *Myszeidzie* ukazała się pierwsza oryginalna polska powieść *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* (1776). Jest to synteza różnych typów ówczesnej powieści europejskiej. Krasicki wiedział, jak nędznemi okruchami karmi się czytający ogół polski, jeśli chodzi o powieść. W *Doświadczyńskim* wymienia nawet, jako lekturę swego bohatera, różne sentymentalne bzdury, któremi się wówczas zaczytywano, a wśród których prym trzymał Mariniego *Koloander wierny Leonildzie przyjaźni dotrzymujący*. Ale chcąc się przeciwstawić złym książkom, trzeba było upodobnić się chociaż zewnętrznie do zwalczanej lektury, aby nie pozostawać w zbyt rażącej sprzeczności z gustem czytelników. Znajdziemy więc w *Doświadczyńskim* również motywy sentymentalnych i modnych powieści. *Doświadczyński* jest pamiętnikiem szlachcica, którego życie poznajemy od dzieciństwa. Fatalne i bezmyślne wychowanie czyni zeń stopniowo człowieka doszczętnie zepsutego. Straciwszy cały majątek, puszcza się w podróż do Batawji, ale skutkiem rozbicia okrętu dostaje się na wyspę Nipu, którą zamieszkuje jakieś idealnie i zgodnie z naturą żyjące plemię. Pobyt wśród Nipuańczyków uzdrawia moralnie Doświadczyńskiego i pozwala mu zrozumieć braki europejskiej cywilizacji. Zatęskniwszy za krajem, bohater nasz opuszcza wyspę Nipu i po straszliwych przygodach i tarapatach dostaje się do Polski. Tu, ożywiony szlachetną chęcią pracy dla dobra powszechnego, pragnie wziąć udział w życiu politycznem. Przebieg sejmiku, na którym obrano go posłem, i szybkie zerwanie sejmu przekonywa go, że na tej drodze nie będzie mógł nic zrobić dla kraju, ogranicza się więc do pracy w ciasnym zakresie własnego gospodarstwa, które będzie się starał urządzić możliwie najlepiej. Rozstajemy się więc z Doświadczyńskim, jako oświeconym, dojrzałym i szlachetnym obywatelem, którego takim uczyniło ciężkie życie, podczas gdy złe wychowanie było poprzednio źródłem jego moralnego upadku.

Przekonanie ludzi oświecenia, że cnota jest wynikiem uświadomienia człowiekowi jego obowiązków, a występek tylko rezultatem braku oświaty, — znalazło w tej historji swój pełny wyraz. *Doświadczyński* jest zespoleniem wszystkich najbardziej typowych dążeń wieku i literatury oświecenia. Jest satyrą na ciemnotę i zaśniedziałość naszej

szlachty, na przekupstwo sądów, ignorancję wysokich nawet urzędników (dysputa o Jadźwingach między członkami trybunału), demoralizację i głupotę życia politycznego (historja sejmiku i sejmu), na wychowanie domowe dzieci, oddawanych pod opiekę pospolitych oszustów (Damon), wreszcie na modne zepsucie młodzieży w miastach (rady warszawskiego przyjaciela, dawane Mikołajowi), które autor uważa za objaw jeszcze gorszy i bardziej niepokojący, niż prostactwo duchowe starego pokolenia. Obok tych głównych tematów satyrycznych spotykamy wiele ubocznych

Rys. 113. Ks. Onufry Kopczyński (1735—1817), rys. Polkowskiego, drzeworyt J. Styfiego.

Rys. 114. Tadeusz Czacki (1765—1813) w/g portretu Pitchmana.

uwag o naszem życiu ówczesnem, co czyni powieść Krasickiego najwszechstronniejszą krytyką ujemnych stron owej epoki. Zarazem wyczuć można wszystkie pozytywne tendencje wieku: wiarę w wychowanie (znamienny brak satyry na szkołę!), w znaczenie oświaty, potrzebę reformy życia politycznego, utopijne marzenia o idealnem społeczeństwie, humanitaryzm i praktyczne podłoże wszystkich niemal poglądów na braki i zalety europejskiej cywilizacji.

Jeśli w satyrycznej obserwacji naszego życia Krasicki jest najzupełniej oryginalnym, to w ukształtowaniu akcji i kompozycji *Doświadczyńskiego* widzimy wyraźną zależność od literatur obcych.

Jako powieść biograficzna w formie pamiętnika, w której losy bohatera stają się okazją do satyrycznego oświetlenia różnych stron życia, *Doświadczyński* przypomina *Gil Blas'a* Lesage'a. Analogja znów do wolterowskiego *Candide'a* polega na tem, że w obu powieściach doświadczenia życiowe urabiają charakter czy poglądy bohatera w duchu zamierzonej przez autora tendencji: u Voltaire'a chodzi o rozbicie optymistycznego ujmowania świata, u Krasickiego o uszlachetniający wpływ poznania prawdy i obowiązków społecznych człowieka drogą cierpień i doświadczeń życiowych. Ostateczny wynik obu powieści jest uderzająco podobny: ograniczenie się Doświadczyńskiego do pracy rolniczej przypomina decyzję Kandyda, aby „uprawiać już tylko własny ogródek", niczego więcej w życiu nie pragnąc. Awanturnicze podróże Mikołaja i ocalenie na nieznanej wyspie jest typową robinsonadą; Defoemu zawdzięcza zresztą *Doświadczyński* i swój charakter powieści wychowawczej. Wreszcie utopja nipuańska ma liczne pokrewieństwa w literaturze europejskiej. Myśl zasadnicza: idealizacja ludu pierwotnego, żyjącego w ścisłym związku z naturą, pochodzi oczywiście od Rousseau, ale pozatem wszelka utopja jest w owym czasie bardzo modna. Nie pogardził nią nawet trzeźwy umysł Voltaire'a, który i Kandydowi pozwala zawędrować do cudownego Eldorado, gdzie zwykły piasek jest złotem, kamienie przydrożne klejnotami, ludzie są oświeceni, bogaci, i korzystają z wszelkich rozkoszy życia.

Doświadczyński, mimo optymizmu moralnego, widniejącego w fakcie odrodzenia wewnętrznego bohatera, był powieścią przedewszystkiem satyryczną, ukazywał życie nasze ze złej strony, a końcową decyzją Mikołaja odsunięcia się od życia publicznego mógł wywierać nawet przygnębiające wrażenie. To też dopełnieniem *Przypadków Doświadczyńskiego* miał być *Pan Podstoli*, przynoszący sylwetkę idealnego szlachcica-ziemianina. Odwiecznym jednak losem świetnych satyryków jest zupełne niedołęstwo w kreśleniu postaci dodatnich. Otóż i Pan Podstoli jest osobistością całkowicie papierową. Akcja powieści nikła, traktowana tylko jako okazja do mądrych wywodów Pana Podstolego, który uosabia ideję umiarkowanego, rozum-

nego postępu, godzącego niezbędne reformy ze staropolską tradycją. Pan Podstoli jest znakomitym rolnikiem i organizatorem pracy, rozumie znaczenie cywilizacji materjalnej, buduje dobre mosty, sypie groble, stawia nowe budynki, dba o dobrobyt chłopa, a zarazem chodzi w kontuszu, ceni dawne obyczaje i ma kult dla cnoty przodków. Z tem wszystkiem stał się żywym człowiekiem dopiero wtedy, gdy go Mickiewicz do Soplicowa przeniósł i Sędzią mu być rozkazał, i ten, stwierdzony zresztą dawno, wpływ literacki jest może jedynym tytułem do sławy, jaką *Pan Podstoli* w literaturze naszej mieć może. Pierwsza część tej powieści wyszła w 1778 roku, druga — w 1784, a trzecia już po śmierci autora w 1804 roku.

Rys. 115. Pałac Kazimierzowski (Uniwersytet warszawski) 1824 r., rys. J. F. Piwarskiego, lit. Lasfallego; z wydawnictwa Piwarskiego, Kram malowniczy warszawski, Warszawa 1859.

Jeszcze jedną większą powieścią Krasickiego jest *Historja na dwie księgi podzielona*. I znów nie literacki, lecz dydaktyczny cel przyświecał autorowi, mianowicie chęć oczyszczenia historji z balastu legend i anegdot. Wprowadza więc Krasicki człowieka, który dzięki specjalnemu balsamowi odmładza się ciągle, żyjąc wiecznie. Człowiek ten w ciągu wielu wieków bierze udział w różnych wydarzeniach historycznych i jest ich świadkiem naocznym; jako taki, obala różne rozpowszechnione o faktach i ludziach bajki, których bezsensowność i niekonsekwencję ujawnia. Małoby nas interesowała dziś ta popularna lekcja krytycyzmu historycznego, gdyby znów nie Mickiewicz, który ze sztucznej fikcji Krasickiego wysnuł w *Prelekcjach* paryskich (Lekcja 31 kwietnia 1844 r.) swą cudowną koncepcję *wiecznego człowieka*, symbol niestrudzonego w poszukiwaniu wyższych form rozwoju ducha ludzkiego; w tej formie koncepcja ta znajdzie jeszcze echo w *Promethidionie* Norwida.

Z mniejszych powiastek Krasickiego (a jest ich przeszło dwadzieścia — oryginalnych i przełożonych) na uwagę zasługuje *Powieść prawdziwa o narożnej kamienicy w Kukurowcach* (1794) — alegoryczna historja Polski, opowiadana w formie dziejów pewnej kamienicy, postawionej niegdyś znakomicie przez dawniejszych jej panów, a zrujnowanej stopniowo, gdy czeladź nie miała już dziedzicznych władców i zaczęła sobie wybierać panów wedle uznania i potrzeb chwili. Wartości artystycznej rzecz ta nie posiada, jest produktem publicystyki, posługującej się formą alegorycznej powiastki.

Jeśli w zakresie powieści jest Krasicki pisarzem o nierównym poziomie, to jako twórca *Satyr* (1779 i 1784) wznosi się do wyżyn prawdziwego artyzmu. W rozważaniach o satyrze, które zawarł w dziele *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, Krasicki podkreśla, że „istotą satyry i celem jest uskramiać bronią dowcipnego żartu nieprzyzwoitości i zbrodnie". Twierdzenie to najzupełniej zrozumiałe w ustach autora takich satyr, jakie tworzył Krasicki. Ironja, dowcip, żartobliwy ton przeważają w nich nad oburzeniem moralisty; czasem wysunie się na czoło i sprawiedliwy gniew uczciwego człowieka, ale zresztą nasz satyryk zdaje sobie sprawę, że śmiech może być skuteczniejszą bronią, niż ostre potępienie występku. Temi cechami różni się zasadniczo satyra Krasickiego od satyry Naruszewicza. Pod względem tematów zauważyć można wiele zbieżności u obu autorów, ale i znaczne rozszerzenie obserwacji życia u Krasickiego. Niektóre kreślone przezeń sylwetki ludzkie przestają być typami epoki i powiększają galerję postaci ogólnoludzkich (*Pijaństwo*). Poza tem Krasicki oddala się w satyrach od stanowiska, przeważającego jeszcze w *Doświadczyńskim*, i atakuje coraz ostrzej raczej „grzeczne występki" modnych dam i kawalerów, niż błędy starego pokolenia. Po raz pierwszy występuje tu jako chwalca czasów minionych (*Świat zepsuty*), a w jednej z późniejszych satyr (*Pochwała wieku*) postawi znak zapytania nad jedną z najkapitalniejszych idej swego wieku, nad ideą postępu, wyrażając wątpliwości, czy lepiej rzeczy teraz stoją, czy gorzej. Naogół obraz świata ówczesnego rysuje się w satyrach Krasickiego dość przygnębiająco, nie dlatego zresztą, że istnieją różne występki, ale dlatego, że stały się niemal warunkiem powodzenia wśród

ogólnego zepsucia. Stwierdzając ten stan rzeczy, autor dochodzi do bezlitosnego sarkazmu:

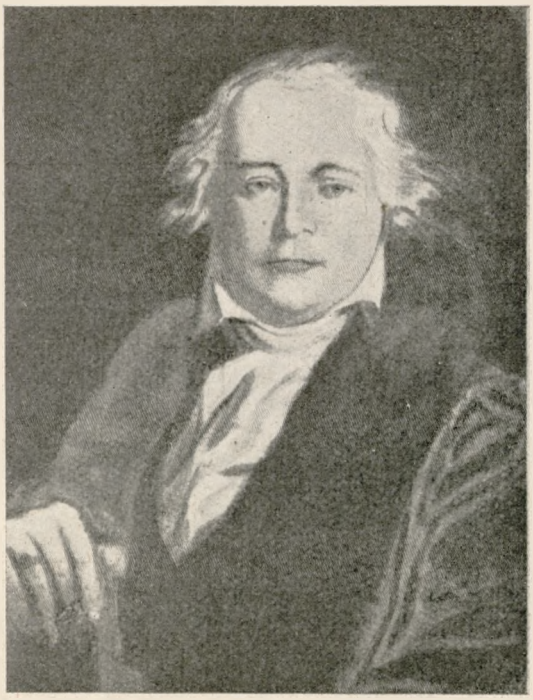
– Świat się wypolerował i my też za światem.
Ja, co jestem dotychczas mości panem bratem,
Patrzę z kąta na drugich, widzę drogi snadne,
Chciałbym i ja też urość; cóż – kiedy nie kradnę.
Straszy mnie szubienica, jak spojrzę na sosnę,
Więc Piotr rośnie, Jan urósł, a ja nie urosnę.
(*Wzięłość*)

Wysoką wartość satyrom Krasickiego nadają jednak nie te nowe poglądy na epokę i obserwacje, których inni nie dokonali, lecz przedewszystkiem artyzm w przedstawieniu życia i w charakterystyce postaci. Autor nadaje satyrom formę przemowy od siebie, albo dialogu; czasem mamy połączenie obu tych form, gdy jedna z osób dialogu, wyrażająca poglądy autora, omawia i potępia jakieś występki i śmieszności, a druga, podsuwając różne pytania, czy sprzeciwiając się wywodom pierwszej, podnieca ją do dalszej przemowy. W satyrach pierwszego typu Krasicki daje znakomite portrety duchowe różnego rodzaju ludzi: oszustów, hipokrytów, cynicznych łotrów, utracjuszów, fircyków i t.p. Portrety te, jak np. w satyrach *Złość ukryta i jawna*, lub *Przestroga młodemu*, są mistrzowskiem zestawieniem kilku obserwacyj zewnętrznego zachowania się i cech charakteru, wystarczających zupełnie do stworzenia plastycznej wizji człowieka. Odmienny, ale niemniej świetny, wynik osiąga Krasicki w satyrach, które całkowicie są dialogiem, jak *Pijaństwo* i *Żona modna*. Są to dramatyczne obrazki, małe komedje pełne humoru i żywych sytuacyj, w których ujawnia się istota charakteru wyśmiewanych ludzi. Przepyszna jest sofistyka pijaka, który nie chce się wcale upić i pijaństwo potępia, ale zawsze najkrótszą drogą do kieliszka trafi i sam nie wie, kiedy swemu nałogowi znów ulegnie. Podobnie w *Żonie modnej* z każdego słowa i odruchu poznajemy istotę głupią i oschłą, naśladującą wszystko, co bieżąca chwila za dowód ogłady i oświecenia uznała, aż do sentymentalnych wzruszeń włącznie, które idą u niej w parze z zupełnym brakiem serca i szlachetności. Wydobycie tego kontrastu między pozorem, dyktowanym przez modę, i prawdą wewnętrzną jest triumfem psychologa i artysty. Krasicki umie także ożywić niezrównanym dowcipem nawet tradycyjne motywy literackie, jak w *Odwołaniu*, które kształtuje na wzór starożytnej p a l i n o d j i (cofnięcia poprzednich mniemań). Pozornie rezygnuje z pisania satyr: nie warto tego czynić, gdyż „świat, poprawiać — zuchwałe rzemiosło", postanawia więc chwalić tych, co ganił, ale w zakończeniu swych zabójczych pochwał, robi niespodziewaną propozycję:

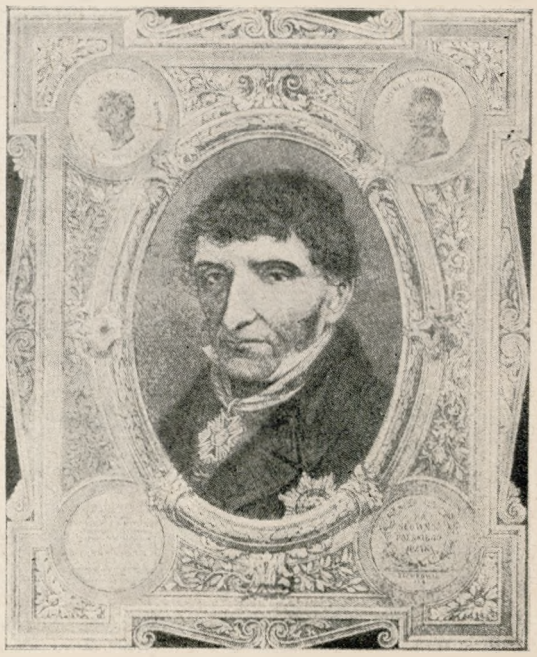
Kiedym ganił, taiłem ganionych nazwiska;
Chwalę, niech będą jawni... Rumieniec... Nie chcecie.
Zacny wstydzie! Osiadłeś na tych czołach przecie.

Ten dowcip czyni *Satyry* Krasickiego utworem o trwałej wartości literackiej i stawia je w rzędzie skończonych arcydzieł naszego piśmiennictwa.

Satyrycznym duchem przeniknięte są także jego *Bajki*. (Dwa zbiory: *Bajki i Przypowieści* — 1779, oraz *Bajki Nowe* — ogłoszone po śmierci poety w pierwszem wydaniu zbiorowem dzieł w 1802 r.). Bajka jest jednym z najstarszych gatunków literackich i geneza wielu tematów i motywów bajki tkwi w pierwotnej twórczości ludowej. Od wieków przeto zagadnienie oryginalności bajki sprowadzało



Rys. 116. Juljan Ursyn Niemcewicz (1758 – 1841) według portretu A. Brodowskiego.



Rys. 117. Samuel Bogumił Linde (1771 – 1847) rys. Buchbindera, drzeworyt Styfiego.

się nie do wymyślania nowego tematu, lecz do samodzielnego i nowego ujęcia pewnych tradycyjnych pomysłów i sytuacyj, które stały się z biegiem czasu własnością powszechną. Oryginalność Krasickiego polega na stworzeniu nowego typu bajki. Jest to bajka zwięzła, rezygnująca z opisu faktów na rzecz możliwie krótkiego, ale zato niezmiernie wyrazistego ich zestawienia. Wartość takiej formy literackiej polega na osiągnięciu maximum wyrazistości myśli zapomocą minimalnej ilości słów. Jest to poezja racjonalistyczna: nad utworem dominuje nie obraz, lecz myśl, tem dobitniejsza, im krócej wyrażona. Ta myśl nieraz wypowiedziana jest w pierwszym wierszu bajki: — w dalszych mamy podane krótkie następstwo faktów, całkowicie ją potwierdzających (np. *Woły krnąbrne, Syn i Ojciec, Ojciec łakomy Syn rozrzutny, Komar i Mucha*); czasem znów morał bajki włożony jest w usta jednej z występujących osób i stanowi sentencję końcową (*Rybka mała i Szczupak, Pszczoły i Mrówki, Lew i zwierzęta*); innym razem autor nie podaje od siebie żadnego wniosku, lecz ogranicza się do samego zestawienia kilku nagich faktów, z których aż nadto dobitnie wypływa myśl utworu (*Pan i pies, Małżeństwo, Przyjaciel, Lew pokorny, Furman i motyl, Król i pisarze*).

W niezmiernie szczupłych granicach słownych, jakie zakreśla sobie bajka Krasickiego, obserwujemy ponadto zdumiewający ład i symetrję. Poeta operuje nieraz antytezą pewnych zjawisk w ten sposób, że ujmuje opis każdego z nich w odrębną całość rytmiczną; tak zestawione fakty tworzą dopiero wyższą jednostkę myślową i rytmiczną. Tak przeciwstawiają się sobie i dopełniają zarazem dwie części tego samego wiersza, oddzielone cezurą, albo dwa rymujące się ze sobą kolejne wiersze, albo wreszcie dwie, następujące po sobie jednakowego rozmiaru grupy wierszowe. Zwróćmy uwagę dla przykładu na bajkę *Syn i Ojciec*.

Każdy wiek ma goryczy, ma swoje przywary:
Syn się męczył nad książką, stękał ojciec stary.
Ten nie miał odpoczynku, a tamten swobody;
Płakał ojciec, że stary; płakał syn, że młody.

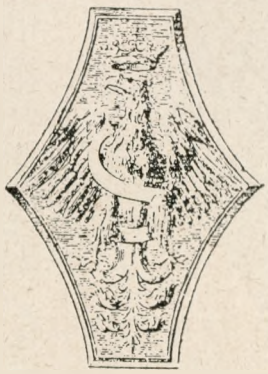
Trudno sobie wyobrazić coś bardziej precyzyjnego, niż kompozycja tej prostej bajki. Tak zbudowane są bardzo często ostatnie wiersze różnych bajek, zawierające końcowy wniosek z całej historji np.: Lepiej krótko, a dobrze, niż długo a miernie (*Słowik i Szczygieł*), albo: Ty pracujesz, bo musisz; my mrówki z ochoty (*Wół i Mrówki*), albo: On zmyśla to, co będzie; ty zmyślasz, co było (*Księgi*) i t. p.

Obserwacja życia w *Bajkach* Krasickiego jest przesycona pesymizmem. Zapowiada to już *Wstęp do bajek*, gdzie poeta, wyliczając naprzód różnych ludzi, nieobarczonych zwykłemi ich wiekowi czy zawodowi wadami, niespodziewanie kończy:

A cóż to jest za bajka? Wszystko to być może,
Prawda! jednakże ja to między bajki włożę.

Będziemy mieli zatem satyryczny obraz świata. Istotnie, Krasicki dostrzega w ludziach przedewszystkiem braki. Podłożem wszelkich działań jest egoizm, tem śmieszniejszy, że pragnący się ubierać w pozory altruizmu i poświęcenia (*Pasterz i owieczka, Pan i kotka, Osioł i wół, Przyjaciel*); drugą najczęściej spotykaną cechą ludzką — to głupota, różne formy przybierająca: pychy, zarozumialstwa, lekkomyślności, pogoni za blichtrem, naiwnej łatwowierności. Świat składa się z istot słabych i wyzyskiwanych oraz z drapieżnych i cynicznych rabusiów, którzy żerują na głupocie, słabości czy nieporadności życiowej bliźnich. Cechą tych jednostek drapieżnych jest cynizm, gdy się czują silni (*Jagnię i Wilcy*), przebiegłość i hipokryzja, gdy nie mogą nic wskórać bezpośrednią przemocą (dwie bajki na temat *Wilk i Owce*). Hipokryzja wrosła tak głęboko w duszę tego typu ludzi, że nawet, gdy chcą się poprawić, ulegając wrodzonej sofistyce, pozostają zawsze sobą (*Wilk pokutujący*). Jedyną pozytywną mądrością życia, przejawiającą się w *Bajkach* Krasickiego, jest nakaz ograniczenia się do mierności, poprzestania na małem (*Żółw i Mysz, Pszczoły i mrówki, Chart i kotka, Rybka mała i szczupak*). Poeta ma wyraźną sympatję dla ludzi skromnych, niebłyskotliwych, ale zato sumiennych, cichych i niezależnych, spełniających swój obowiązek bez myśli o karjerze, czy przypodobaniu się komukolwiek (*Wół minister*).

Mimo przejęcia wielu bardzo pomysłów i motywów z bajkopisarzy obcych (Gellert, John Gay, Imbert, Bidpaj i in.), *Bajki* Krasickiego pozostają dziełem oryginalnem nietylko pod względem formy i morału, lecz także w sposobie wyzyskania tematów i tradycyjnej charakterystyki zwierząt. Wilk jest rozbójnikiem, ale poza tem hipokrytą, wykrętnym prawnikiem, kazuistą; pszczoła — pracowitą, ale niesympatyczną przez zarozumiałość ze swej cnoty,



SPIEWY
HISTORYCZNE
z MUZYKĄ i RYCINAMI,
przez
JUL. URS. NIEMCEWICZA, S. S.
Członka T. K. W. P. N. Akad: Wileń. To Nauk: w Krakowie, Tow. Filoz: w Filadelfji i Tow: Woysk: w West Point w Ameryce.

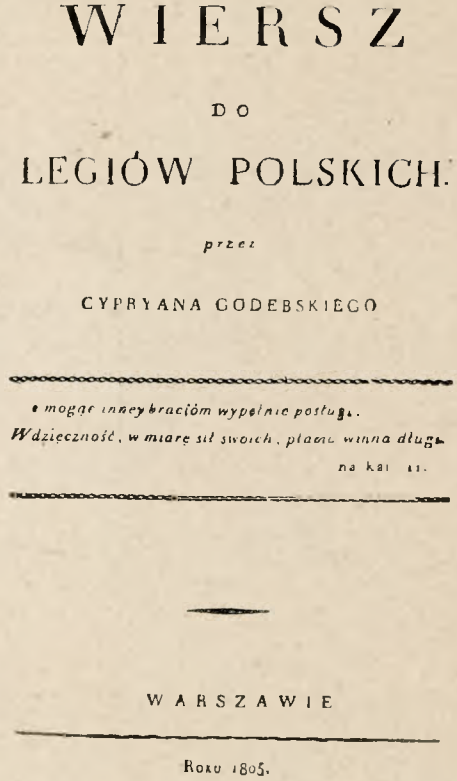
Orzeł z Kaplicy Jagiellońskiéy w Krakowie.

Wyciśnięto w WARSZAWIE.
w Drukarni Nro 646. przy Nowolipiu.
1816.

Rys. 118. Pierwsza strona „Śpiewów historycznych" Juljana Ursyna Niemcewicza, Warszawa, 1916.

egoizm i ciasnotę wewnętrzną; lew — jest przedewszystkiem tyranem bez wspaniałomyślności, a owca — irytuje bardziej głupotą, niż budzi sympatję dla swej łagodności; lis jest chytry, ale trafia niespodziewanie na mądrzejszych lub złośliwszych od niego. Słowem — zwierzęta w *Bajkach* Krasickiego posiadają swą własną indywidualną fizjonomję, zupełnie rozmijającą się z utartą tradycją. Obok świata zwierzęcego występują rośliny, przedmioty martwe, pojęcia abstrakcyjne, oczywiście i ludzie, nazywani zazwyczaj według cechy wewnętrznej lub zewnętrznej, którą ma odzwierciadlać bajka (*Hipokryta, Dewotka, Łakomy i zazdrosny, Mądry i głupi, Kulawy i Ślepy*).

Rys. 119. Cyprjan Godebski (1765—1809) według litografji.


WIERSZ

DO

LEGIÓW POLSKICH.

przez

CYPRYANA GODEBSKIEGO

• mogąc innych braciom wypełnić posługi.
Wdzięczność, w miarę sił swoich, płacić winna długi.
na kal. 11.

WARSZAWIE

Roku 1805.

Rys. 120. Karta tytułowa „Wiersza do legjów polskich" Cyprjana Godebskiego Warszawa 1805.

Bajki Krasickiego dają obraz ludzi i życia, wychodzący poza ramy epoki i miejsca, charakteryzują naturę ludzką jako taką, to też najmniejszy procent znajdziemy wśród nich utworów, podyktowanych przez wydarzenia czy stosunki aktualne. Ale są i takie, np. *Ptaszki w klatce* — liryczne westchnienie poety, który znalazł się po pierwszym rozbiorze w granicach obcego państwa, *Chleb i szabla* — obraz stosunku między szlachtą i chłopstwem w Polsce, *Małżeństwo* — przyczynek do obrazu „modnych" obyczajów ówczesnych, lub *Sąsiedztwo* — aluzja do sąsiadów Polski.

Wszystko, co powiedziane tu zostało o cechach istotnych bajki Krasickiego, odnosi się przedewszystkiem do *Bajek i Przypowieści*, wyd. w 1779 roku. Ogłoszone już po śmierci poety *Bajki nowe* zawierają, obok utworów w rodzaju dawniejszym, wiele bajek rozwiniętych, opisowych, typu Lafontaine'owskiego. Niektóre z nich stały się bardzo popularne (*Czapla, ryby i rak, Przyjaciele, Dzieci i żaby, Wilczki*), ale naogół cykl ten słabszy jest od poprzedniego. Krasicki miał w sobie za mało „poetyckiego na świat spojrzenia", aby tworzyć udatne obrazki życia zwierzęcego, choćby o symbolicznym podkładzie. Wyobraźnia jego pracowała wówczas na obcym sobie terenie i wynik artystyczny był przeważnie chybiony.

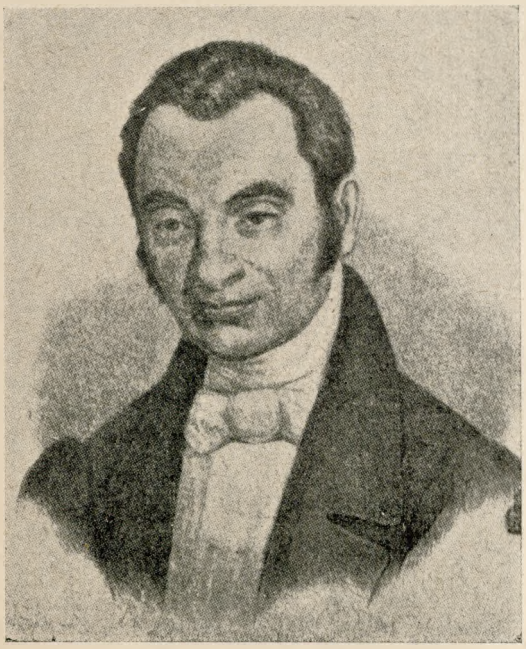
Tem poniekąd możnaby wytłumaczyć mierny naogół poziom komedyj Krasickiego, których napisał siedem. Trzy z nich (*Solenizant, Statysta, Łgarz*) grane były w teatrze warszawskim w 1779 roku, i w rok potem drukowane (1780), a pozostałe cztery (*Frant, Mędrzec, Krosienka, Pieniacz*) ogłoszone dopiero w 1832—33 roku w zbiorowem wydaniu dzieł Krasickiego (u Glücksberga). Komedje te nie odegrały wielkiej roli w rozwoju naszej literatury dramatycznej; satyryczny talent autora nie wystarczył do stworzenia żywych ludzi i sytuacyj komedjowych. W treści swej — są obrazem ujemnych objawów naszego życia, w formie — naśladownictwem komedji francuskiej, głównie Molière'a, nie wychodzą zatem poza szablon, stworzony już przez Bohomolca.

Oto w ogólnych zarysach obraz poetyckiego dorobku Krasickiego. Uderzają w nim dwa pierwiastki twórcze: kunszt i duch obywatelski, ożywiający wszystkie dzieła Księcia Biskupa Warmińskiego. Poeta nie był zarazem człowiekiem czynu; czynem jego była twórczość literacka i w tym zakresie dał narodowi wszystko, co tylko mógł dać.

Bibljografja:
Charakterystyki ogólne: J. I. Kraszewski Krasicki. Życie i dzieła, Warszawa, 1879, P. Chmielowski — Studja i Szkice

Kraków, 1886, W. Nehring. Szkice Literackie, Poznań, 1884; Pilat — Hist. liter. pol., tom IV; I. Chrzanowski — Hist. liter. niepodl. Polski, 1930. — Studja szczegółowe: I. Chrzanowski — Z dziejów satyry polskiej XVIII wieku, Warszawa, 1909; Z. Gąsiorowska — O wpływie Moliera na komedje Krasickiego, Pam. Liter., 1914/15; B. Gubrynowicz — Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta, Lwów 1904; P. Mączewski — Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki, Pam. Liter., 1904; K. Wojciechowski — Zagadnienia społeczne w powieści polskiej w XVIII w. i w pocz. XIX w., Lwów, 1906; Konstanty Górski — Studja nad bajkami Krasickiego (Pisma literackie, Kraków, 1913); J. Kleiner. — Krasickiego „Bajki i przypowieści" (Studja z zakresu literatury i filozofji, Warszawa, 1925); M. Szyjkowski — Ossjan w Polsce — Kraków, 1912; L. Bernacki — Przyczynki do genezy i dziejów „Myszeidy" Krasickiego, Lwów, 1910; P. Chmielowski — Dzieje krytyki literackiej w Polsce, Warszawa, 1902.

Inaczej się przedstawia stosunek możliwości talentu do osiągniętego plonu poetyckiego u innego znakomitego



Rys. 121. Antoni Górecki (1787—1861), według litografji.

poety tych czasów, Stanisława Trembeckiego[1]) Łączy on w sobie duży talent pisarski, niepospolite zdolności umysłowe, inteligencję i bystrość, wielkie wykształcenie i kulturę intelektu z... sybarytyzmem, lenistwem i marnym charakterem. Był znakomitym artystą słowa, a jednocześnie najgorszym typem dworaka i panegirysty. Do twórczości własnej nie przywiązywał wagi, traktując ją nieraz tylko jako źródło zarobku, względnie formę wysługiwania się dążnościom politycznym króla Stanisława Augusta. Puszczał w świat wiele utworów bezimiennie lub pod coraz to nowemi pseudonimami i wobec tego autorstwo licznych jego wierszy podlega wątpliwości.

1) Ur. między 1730 a 1737 rokiem w ziemi proszowskiej (woj. krak.); pochodził z zamożnej szlachty. Czas pewien kształcił się w Ak. Krak. Dwa razy wyjeżdżał zagranicę, prowadząc w Paryżu żywot burzliwy i awanturniczy, ale zarazem zbliżając się do sfer umysłowych ówczesnej Francji. Po powrocie do kraju (1769) zostaje dworzaninem Stan. Augusta, szambelanem i sekretarzem królewskim. Wraz z królem przystępuje do Targowicy,a po trzecim rozbiorze towarzyszy królowi w Petersburgu aż do śmierci Stan. Augusta. W 1802 r. opuszcza Petersburg i znajduje przytułek zrazu u Czartoryskich, wreszcie u Potockich w Tulczynie, gdzie umiera w 1812 roku.

Twórczość jego w przeważnej części ma charakter okolicznościowy, a więc poniekąd przypadkowy. Trembecki rzadko kiedy zdobywał się na utwory dłuższe, wymagające większego wysiłku. Mimo tylu ujemnych stron, jest to pisarz niezmiernie ciekawy i oryginalny, a jego doniosłość w historju naszej literatury najlepiej ilustruje wpływ, jaki wywarł na język i artyzm młodzieńczej twórczości Mickiewicza,

Rys. 122. Stanisław Kostka Potocki, generał artylerji koronnej, potem prezes Senatu i minister Wyznań i Oświaty za Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego. Portret pendzla Kokulara.

odnoszącego się doń jako do artysty z bezwzględnem uwielbieniem. Wśród wierszy Trembeckiego spotykamy naprzód bajki (12), listy poetyckie (zwrócone do różnych wybitnych osób współczesnych, jak król Stanisław August, Ignacy Krasicki, Naruszewicz, księżna Czartoryska i t. p.), ody okolicznościowe (*Na ruinę zakonu Jezuitów, Balon, Do Kosowskiej w tańcu*), satyry, epigramaty, anakreontyki, poematy opisowe (*Sofiówka, Powązki, Polanka*), wreszcie różne przeklady, wśród których najważniejsze jest tłumaczenie komedji Voltaire'a *Syn Marnotrawny*. Mimo różnorodności tematów i rodzajów, dorobek ten objętościowo nie jest wielki, szczególnie jeśli zważymy na długi żywot poety. A jednak szczupłość tego plonu poetyckiego nie osłabia w nas wysokiego pojęcia, jakie musimy mieć o talencie autora. Przedewszystkiem Trembecki jest świetnym bajkopisarzem, który stanowi artystyczny kontrast, ale i dopełnienie zarazem Krasickiego, jako twórcy *Bajek i przypowieści*. W XVIII wieku bajka cieszyła się u nas powodzeniem: poza Krasickim uprawiali ten gatunek Naru-

szewicz, Węgierski, Niemcewicz, ale żaden z nich nie może się równać z artyzmem Trembeckiego w tym zakresie. Kilka jego bajek, jak *Myszka, kot i kogut*, *Wilk i baranek*, *Koń i wilk*, *Lew i mucha*, należą do najlepszych utworów tego gatunku w naszej literaturze. W przeciwieństwie do Krasickiego Trembecki jest w bajce niezrównanym gawędziarzem, umiejącym osiągnąć naiwność, wdzięk, prostotę opowiadania, a więc wszystkie cechy bajki, jako pierwotnego ludowego gatunku literackiego; — tę ludowość ujęcia tematu Trembecki pogłębia przez użycie mnóstwa słów i wyrażeń języka potocznego i przysłowiowych zwrotów, nieraz zapożyczonych z gwary. Ten język jego bajek użycza im niezrównanej bezpośredniości i wyrazu. W bajce *Koń i wilk* tak np. opisana została scena, gdy koń domyśla się podstępu w propozycjach wilka, przedstawiającego się za lekarza:

Pan ogierowicz, nie w ciemię go bito,
„Mam — rzecze — uczciwszy uszy,
Sprośny wrzód, który mi się zakradł pod kopyto."
„Nietroszcz się moje dziecię — jeśpan medyk mówi, —
Z skutecznych leków wzrosła moja sława,
Każemy się wnet ustąpić wrzodowi
I cyrulictwo bowiem jest moja zabawa".
Tymczasem z tyłu zachodzi,
Rzkomo nogę oglądać, a do brzucha godzi.
Zwąchał koś i nie chce tego czekać losu;
Podnosząc nogę ochotnie,
Z całej siły jak go grzmotnie,
Z paszczy narobił bigosu.

Rys. 123. Apoteoza Napoleona pomysłu W. Bogusławskiego, na przedstawieniu Osińskiego *Andromedy* w teatrze warszawskim w obecności Napoleona, 14 stycznia 1807. Rys. C. Woyniakowskiego.

Żywość i barwność tego opisu powoduje, że morał bajki zupełnie nas nie interesuje; jakoż Trembecki daje najczęściej morał banalny, jak np. w powyższej bajce, gdzie czytamy na końcu wniosek: „Niechby każdy pilnował swojego rzemiosła". Można powiedzieć, że treść całej bajki ma właściwie luźny związek z tem zakończeniem, boć nie o nie przecież chodzi, lecz o pyszną w swym realizmie i humorze scenę. W innej bajce, osnutej na morale, że nie trzeba nikogo sądzić po minie (*Myszka kot i kogut*), mała myszka opowiada matce swej o tem, jak widziała dwoje nieznanych jej zwierząt: jedno o mince łagodnej i słodkiej wzbudziło jej zaufanie i chęć zbliżenia się do niego, drugie — niespokojne, hałaśliwe, o dziwacznej postaci, napędziło jej strachu swoim krzykiem i uniemożliwiło poznanie się z owem skromnem stworzeniem. Stara mysz domyśla się z opisu, że pierw-

szem zwierzęciem był kot, a drugiem kogut, i tłumaczy córce, jak wielkiego niebezpieczeństwa uniknęła dzięki zbawczej, choć mimowolnej interwencji koguta. I znów nie sam morał, ale świetna scena i plastyczny opis zwierząt stanowią o wdzięku i wartości bajki, w której spotykamy pozatem szereg wyrażeń i form języka ludowego (d y r d a j ą c, ś m i g a ł, n a k l e n a t. zn. nakłęła, w z i e n a, k r z y k a ł a, p o i s k a ć, s c h r u s t a, b o s i ę w s ą d z e n i u p o s z k a p i s z). W bajkach tych mamy do czynienia z utworami czystego artyzmu, wolnemi od wszelkiej aktualnej tendencji, co jest jeszcze jedną racją ich wyższości ponad bajkami np. Naruszewicza, czy Niemcewicza, kryjącemi pod formą opowiadania o zwierzętach najczęściej jakieś współczesne aluzje.

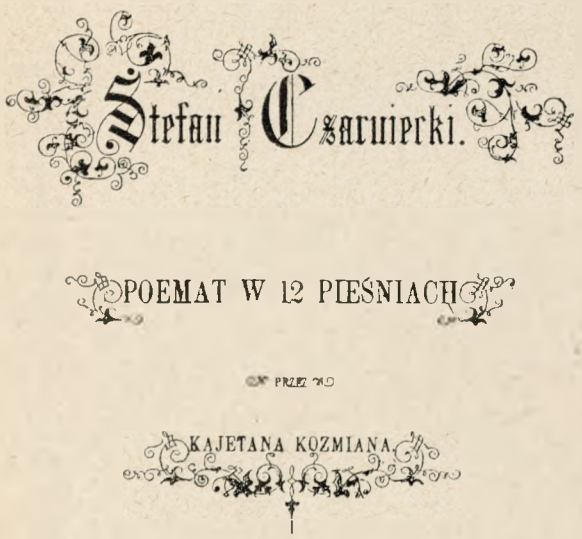
Rys. 124. Ludwik Osiński (1775—1838), jako wielki mistrz masonerji polskiej. Z albumu J. Laskiego „Portrety Histor.".

Rys. 125. Kajetan Koźmian (1771—1856), dagerotyp współczesny.

L i s t y poetyckie Trembeckiego zawierają najczęściej wyraz jego poglądów politycznych (np. *Gość w Heilsbergu* — zwrócony do Krasickiego) i odznaczają się wielką elegancją języka, precyzją i jasnością myśli, nieskazitelną rytmiką wiersza. Tę poważną i nieco ciężką formę poetycką umiał Trembecki stosować i przy tematach bardziej błahych, jak świadczy np. list *Do Irydy*, będący eleganckiem oświadczeniem dość powierzchownych zresztą afektów miłosnych, albo *Do Jasia o fryzowaniu*.

Najznakomitszym jednak czynem poetyckim Trembeckiego jest opisowy poemat *Sofiówka*. Utwór ten powstał już na schyłku życia poety (między 1804 a 1806), gdy były dworzanin Stanisława Augusta znalazł po śmierci króla gościnę w Tulczynie u Szczęsnego Potockiego. Wywdzięczając mu się za to, opisał wierszem przepiękny park, założony przez Potockiego pod Tulczynem i nazwany od imienia jego żony, Zofji (z pochodzenia Greczynki) — Zofjówką. Poezja opisowa, stawiająca sobie za cel odtworzenie słowem poetyckiem malarskich piękności przyrody, była w XVIII wieku gatunkiem rozpowszechnionym i ulubionym. Wynikało to z kilku przyczyn. Po pierwsze z estetycznego stanowiska francuskiego klasycyzmu, który uważał, iż sztuka winna naśladować naturę, co zastosowane do poezji prowadziło do narzucenia jej zadań właściwych raczej sztukom plastycznym. *Ut pictura poësis* — niech poezja będzie jako malarstwo — tę zasadę Horacego uważano za rację bytu poezji opisowej. Drugim czynnikiem, sprzyjającym rozwojowi tego gatunku twórczości, było rozpowszechniające się zamiłowanie do sztuki ogrodniczej, która dawała zaspokojenie budzącemu się coraz silniej poczuciu piękna natury. Koryfeuszem poezji opisowej we Francji był J a c q u e s D e l i l l e, którego poematy *Les Jardins* (*Ogrody*) oraz *L'homme des champs* (*Ziemianin*) wielokrotnie tłumaczono u nas na przełomie XVIII/XIX wieku, uważając je za twory znakomitego artyzmu (m. in. przekładali je F. Ks. Dmochowski, Karpiński, Godebski, E. Słowacki A. Feliński). *Sofiówka* Trembeckiego jest na naszym gruncie najlepszym utworem tego rodzaju. Autor uniknął jednostajności i bezbarwności, które cechują zazwyczaj podobne opisy, wprowadzając pewien element akcji, wplatając dygresje w formie panegirycznych zwrotów i refleksyj filozoficznych, a wreszcie urozmaicając całość epickiemi wstawkami z mitologji starożytnej. Akcja utworu polega na tem, że autor oprowadza nas niejako po prześlicznym

parku, zwracając kolejno uwagę na dzieła sztuki i natury, obeliski, mosty, groty, stawy i wodospady, tak że następstwo opisów i szczegółów wynika logicznie z naszej fikcyjnej podróży po parku. Mickiewicz, który napisał entuzjastyczny wstęp i komentarz do wileńskiego wydania *Sofiówki* (1822), podnosi to jako szczególną wartość utworu, że poeta „oprowadzając niejako za sobą czytelnika, martwemu obrazowi życie i ruch nadał". Pierwiastek panegiryczny wyraża się w pochwałach, które autor sypie na cześć carowej Katarzyny, cara Aleksandra I, Potockiego i jego żony,


Stefan Czarniecki.

POEMAT W 12 PIEŚNIACH

PRZEZ

KAJETANA KOŹMIANA

POZNAŃ.
NAKŁADEM JANA KONSTANTEGO ŻUPAŃSKIEGO
1858.

Rys. 126. Karta tyt. poematu „Stefan Czarniecki" Koźmiana (wyd. 1858 po zgonie autora).

Charakterem i różnorodnością tworzonych wierszy przypomina Trembeckiego Tomasz Kajetan Węgierski (1755—1787), autor *Organów*, bohatersko-żartobliwego poematu, będącego naśladownictwem *Le lutrin* (*Pulpit*) Boileau. Twórczość jego dziś całkowicie przebrzmiała, choć u współczesnych wiersze jego cieszyły się niejakiem powodzeniem. Talent jego, średniej miary, nie zdążył się zresztą poważniej rozwinąć skutkiem wczesnej śmierci poety.

Bibljografja:

J. Tretiak — Mickiewicz i Trembecki (Szkice literackie, 1806); M. Szyjkowski — Stanisław Trembecki, Bilj. Warsz. 1912; M. Piszczkowski — Kształt i ruch w poezji Trembeckiego, Lwów. 1924; — Wł. Jankowski — Wstęp i objaśnienia w wyd. Sofjówki i Wyboru poezyj Trembeckiego, Bibl. Narod. Ser. I, nr. 80.

Rys. 127. Alojzy Feliński (1771 — 1820), rys. ołówkiem w Muzeum Czapskich w Krakowie.

natomiast refleksje filozoficzne dotyczą spraw etycznych (epikureizm) lub metafizycznych (materjalizm), wreszcie całkiem praktycznych życiowych rad. Z epickich wstawek najobszerniej zostało potraktowane porwanie Tetydy przez Peleusa. Cały ten różnorodny materjał poetycki ujęty został w formę świetnego słowa, które budziło tak szczery zachwyt Mickiewicza, że największy nasz poeta szereg wyrażeń świadomie od Trembeckiego zapożyczył, a w *Panu Tadeuszu* dwa wiersze *Sofiówki* niemal bez zmian powtórzył (księga III, w. 537—538). Język Trembeckiego rozstrzyga też i dziś o znaczeniu *Sofiówki* w naszej literaturze: rodzaj opisowy tak, jak go traktowano w XVIII wieku, przeżył się i niezdolny jest budzić w nas estetycznych wzruszeń, ale piękno języka i wiersza *Sofiówki* okazało się trwalsze od ówczesnych gustów literackich i rozstrzyga o znaczeniu Trembeckiego w naszym artystycznym dorobku.

Na drugie dziesięciolecie okresu stanisławowskiego przypada też rozkwit twórczości komedjowej najznakomitszego z naszych ówczesnych komedjopisarzy Franciszka Zabłockiego (1750-1821). Pisał on z powodzeniem i inne utwory: ody, sielanki, bajki, a zwłaszcza satyry polityczne, któremi zasłynął w okresie późniejszym podczas Sejmu Czteroletniego, z niesłychaną odwagą cywilną występując w obronie obozu reformatorskiego a przeciw wstecznikom i zdrajcom. Ale istotna jego rola w dziejach naszej literatury wyraża się w twórczości komedjowej, bardzo rozległej i obfitej! Zabłocki pisał dla teatru warszawskiego, który w latach 1779—1784 wystawił wiele jego sztuk. Ogółem stworzył ich około 70-ciu, ale są to niemal wyłącz-

nie przeróbki i tłumaczenia utworów przeważnie francuskich XVII i XVIII wieku. Oryginalność Zabłockiego polegała na umiejętnem przeniesieniu zasadniczego wątku akcji obcej komedji na grunt polski z doskonałem przystosowaniem do naszych warunków życia i spotykanych u nas typów. Dzięki temu, czytając komedje Zabłockiego, mamy wrażenie, że osnute zostały na faktach polskiej rzeczywistości, wzięte wprost z naszego życia. Do najlepszych jego komedyj zaliczane bywają powszechnie dwie: *Fircyk w zalotach* (1781) i *Sarmatyzm* (1784.)

Rys. 128. Marja z ks. Czartoryskich ks. Wirtemberska — autorka „Malwiny". Z albumu Łaskiego „Portrety histor.".

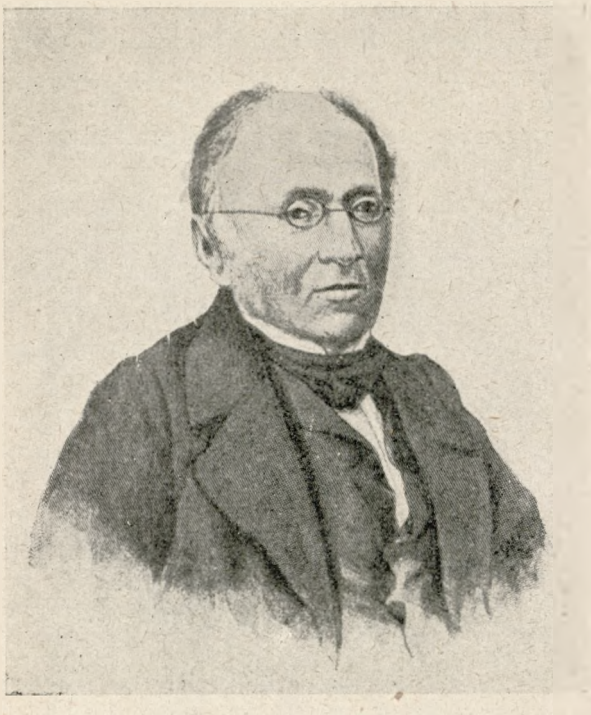
Rys. 129. Ludwik Kropiński (1767—1844) generał i poeta (litogr Śliwickiego).

Pierwsza jest pełną humoru historją „nawrócenia" fircyka, odrodzenia go i ustatkowania dzięki małżeństwu z miłości. Postać młodzieńca, oddanego hulankom i wielkomiejskim rozrywkom, lekkomyślnego utracjusza, aż nadto częsta jest w satyrze i komedji XVIII wieku. Ale Zabłocki, przerabiając w tym wypadku komedję Romagnesi'ego *Le petit-maitre amoureux*, dał typ fircyka, który obok zwykłych tego rodzaju ludziom wad ma sporo cech sympatycznych: jest zdolny do prawdziwego uczucia, pełen fantazji, rozmachu i wdzięku młodości. Nierównie silniej jeszcze wiąże się z naszem życiem ówczesnem komedja *Sarmatyzm*, choć i jej wątek główny ze źródła francuskiego pochodzi (Hauteroche'a *Les nobles de province — Szlachta prowincjonalna*). Występują tam dwie rodziny szlacheckie, zwaśnione ze sobą na tle urojeń dumy rodowej i skutkiem błahych sporów granicznych. Kłótnie, zajazd, bójki chłopów o sporną granicę, niepokojenie całego powiatu prywatnym sporem dwu rodzin — oto skutki głupiej pychy, uporu i bezmyślności obu stron walczących. Spór ten udaje się wreszcie załagodzić dzięki interwencji rozumnych sąsiadów i miłości, jaka wiąże przedstawicieli młodego pokolenia: córka jednego z przeciwników wychodzi zamąż za syna drugiego i w ten sposób spór rodowy zakończony zostaje małżeństwem. W tym zarysie akcji *Zemsta* Fredry wykazuje duże podobieństwo do *Sarmatyzmu*, a niektóre postaci, jak np. Burzywój i Papkin są blisko ze sobą spokrewnione. W charakterystyce głównych postaci Zabłocki uwydatnił naczelne rysy „sarmatyzmu", a więc umysłowego zdziczenia i barbarzyństwa obyczajów naszej parafjańskiej szlachty, piętnowanego ostro przez wszystkich szermierzy i literatów oświecenia. Dzięki wiernemu odtwarzaniu polskiego środowiska i obyczajów naszych komedje Zabłockiego nie straciły swego znaczenia — mają wartość autentycznych dokumentów ówczesnej kultury. Pozatem Zabłocki, mimo małej oryginalności pomysłów, wyrósł na najznakomitszego poprzednika Fredry, gdyż postaci jego nie są tylko wcielonemi abstrakcjami wad czy śmieszności, jak w komedjach Bohomolca i Krasickiego, lecz żywymi ludźmi, plastycznemi wizjami charakterów. Doskonały dialog, szybki, naturalny, pełen dowcipu jest też niezaprzeczoną wartością tych komedyj, które — jak tego dowodzi wznowienie *Fircyka w zalotach* w teatrze „Reduta" w Warszawie (1919) — wytrzymują nawet próbę współczesnego teatru.

Bibljografja:

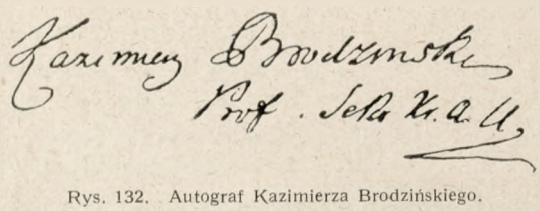
M. Gawalewicz — O autorze „Fircyka w zalotach", Tyg. Ilustr. 1890 (osobno p. t. Franciszek Zabłocki, Kraków, 1894); — L. Bernacki — Źródła niektórych komedyj Fr. Zabłockiego, Pam. Liter. 1907 i osobno, Lwów, 1908; Br. Kąsinowski — Wstępy do wydań Zabobonnika i Fircyka w zalotach, Brody, 1906 i 1907. — Ostatnie popularne wydania: Sarmatyzmu — Nasza Bibloteka Nr. 11 (Ossolineum), Lwów, 1926; — Fircyka w zalotach — Wielka Bibljoteka Nr. 101, (Inst. Wyd. Bibljoteka Polska), Warszawa, b. r.

Na początek lat osiemdziesiątych przypada też wystąpienie poety, który, nie będąc żadnym nowatorem w zakresie programu literackiego, czy estetyki literackiej, stał się jedynie dzięki swej bezpośredniości i „rodzimości" zwiastunem nowych potrzeb i kierunków twórczości, choć one znalazły swój pełny wyraz znacznie później, już w dobie romantyzmu. Tym oryginalnym, choć skromnym, twórcą był Franciszek Karpiński[1]). Pochodził ze środowiska drobnej, ubogiej szlachty, przepojonej jeszcze tradycją dawnych surowych obyczajów i duchem wielkiej religijności. Pochodzenie to i wychowanie domowe odbiło się na poecie, czyniąc go człowiekiem wielkiej uczciwości i czystości, ale zarazem i pewnej ciasnoty umysłu i ducha. Gdy rozpoczynał swą twórczość literacką, pisząc konwencjonalne sielanki i pieśni, zbliżone nieraz do charakteru pieśni ludowej, jego wykształcenie literackie ograniczało się do znajomości tylko wzorów polskich i szkolnego poznania autorów rzymskich. Z biegiem czasu rozszerzył się jego widnokrąg umysłowy, gdy Karpiński nauczył się, mając już dwadzieścia kilka lat, języka francuskiego i dzięki temu poznał współczesne mu kierunki literackie, z których najbardziej przypadł mu do gustu sentymentalizm. W ten sposób Karpiński stał się inicjatorem prądu, nie będącego wprawdzie zaprzeczeniem klasycyzmu, ale stanowiącego pewną reakcję przeciw niemu i zarazem dopełnienie. Przejęcie się sentymentalizmem wynikało u niego nie z mody, lecz z wewnętrznego duchowego pokrewieństwa z tym prądem. Karpiński był człowiekiem o charakterze łagodnym, cichym, uczuciowym, skłonnym do melancholji i marzycielstwa. Nie był typem zdobywczym, nie bardzo więc powodziło mu się w życiu i to tem więcej przyczyniło się do rozwinięcia w nim powierzchownego zresztą smutku, lezki i roztkliwienia nad samym sobą. Pisał dość dużo. Spotykamy w jego dorobku sporo pieśni nabożnych i refleksyjnych, utwory okolicznościowe, sielanki, elegje, kilka utworów dramatycznych (tragedja *Judyta królowa polska*, komedja *Czynsz*, opera *Alcesta*), przekłady (Delille'a *Ogrody*, nowe tłumaczenie psalmów Dawida) i pisma prozaiczne,



Rys. 130. Franciszek Wężyk (1785–1862).

Rys. 131. Kazimierz Brodziński (1791–1835) według portretu pendzla Ślendzińskiego



Rys. 132. Autograf Kazimierza Brodzińskiego.

[1]) Ur. w. 1741 r. w Hołoskowie na Pokuciu (pow. kolomyjski) kształcił się w szkołach jezuickich w Stanisławowie i w akademji jez. we Lwowie, gdzie studjował teologję; nie poszedł jednak na księdza, lecz poświęcił się zrazu nauczycielstwu, pracując jako wychowawca w różnych domach magnackich. Był czas pewien sekretarzem ks. A. K. Czartoryskiego, to znów imał się niejednokrotnie dzierżaw, aż wreszcie dorobił się po wielu latach własnej wsi Chorowszczyzna, gdzie zakończył życie w 1825 roku. W r. 1800 wybrany został członkiem Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

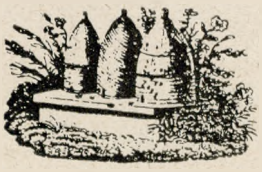
literackie (*O wymowie*) i publicystyczne różnej treści. Poziom artystyczny tego plonu poetyckiego jest dość nierówny. Przekład *Psalmów* równać się nie może z *Psalterzem* Kochanowskiego, o jego twórczości dramatycznej słusznie zapomniano, pisma prozaiczne są drugorzędnej wartości dokumentem historycznym, ale zato szereg jego utworów lirycznych weszło do żelaznego kapitału polskiej poezji.

PISMA

ROZMAITE

KAZIMIERZA BRODZIŃSKIEGO

TOM PIERWSZY



W WARSZAWIE

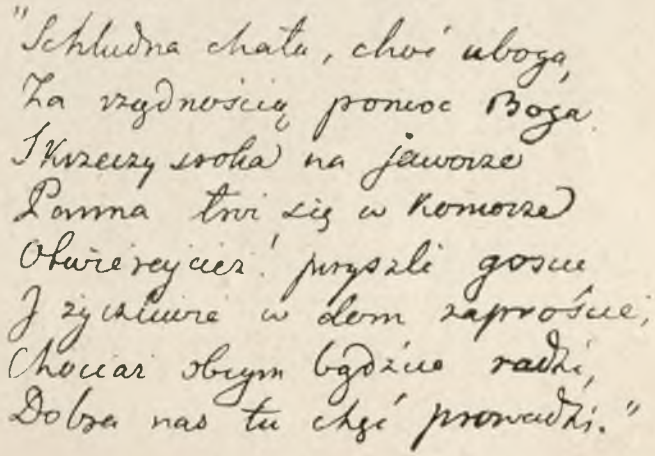
W DRUKARNI JÓZEFA WĘCKIEGO

przy ulicy Senatorskiéj obok Ratusza Głównego Nro 463,

NAKŁADEM AUTORA.

Rys. 133. Karta tytułowa pierwszego zbiorowego wydania pism Brodzińskiego z r. 1830, wydania tego wyszedł tylko pierwszy tom.

Naprzód dotyczy to niektórych pieśni nabożnych, które żyją dotąd w ustach najszerszych warstw ludowych i czynią dlatego wrażenie jakichś prastarych utworów naszej poezji. Są to pieśni: *Bóg się rodzi, moc truchleje*, *Kiedy ranne wstają zorze* i *Wszystkie nasze dzienne sprawy*. Ogromną popularnością cieszyły się w swoim czasie niektóre jego sielanki, a w szczególności *Laura i Filon*, która jest najbardziej typowym okazem konwencjonalnej sielanki w guście ówczesnym. Dorobiono do niej muzykę i śpiewano z zachwytem, a entuzjastą zarówno utworu samego, jak i tej melodji, był jeszcze młodzieńczy Mickiewicz, którego *Świtezianka* w zasadniczym swoim obrazie chłopca, spotykającego się z dziewczyną w lesie przy świetle księżyca, wraz z całym aparatem drugorzędnych szczegółów („Ona mu z kosza daje maliny, A on jej kwiaty do wianka") — jest wyraźnem echem *Laury i Filona*. Już nie fałszywą, lecz prawdziwą ludowością tchnie przepyszna *Pieśń dziada sokalskiego*, mimo dziadowskiej nuty pełna elegijnego smutku z powodu pierwszego rozbioru Polski. Niemniej rzewności i szczerego liryzmu zawierają takie rzeczy, jak *Duma Lukierdy*, w której poeta zawarł skargę nieszczęśliwej żony Przemysława, Ludgardy, na okrucieństwo męża, albo wiersz *Głos zabitego do sądu*, napisany z okazji pewnego procesu o morderstwo i uwydatniający wielkość krzywdy, jaką zabójca uczynił zabitemu. Ale najgłębiej przemówił Karpiński, jako liryk, w dwóch utworach elegijnych: *Powrót z Warszawy na wieś* oraz *Żale Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta*. Pierwszy utwór, napisany w 1784 roku, odtwarza rozgoryczenie i zawód poety z powodu jego nieudanej karjery na dworach wielkopańskich. Wiele oczekiwał, mało otrzymał, a wszystko — jak twierdzi — z powodu prawdomówności i cnoty, którą się kierował. Narzeka, że niema już w Polsce wielkich mecenasów literatury, którzy działali niegdyś za czasów Kochanowskiego i Szymonowicza, przyczyniając się do wzrostu ogólnej kultury.


"Schludna chata, chwi' uboga,
Za wzgardnością pomoc Boga
I Krzeczy sroka na jaworze
Panna tuci się w komorze
Otwórz wrzeciec, przyszli goście
I zyczliwie w dom zaprośce,
Chociaż bym bydzie radzi,
Dobza nas tu chęć prowadzi."

Rys. 134. Autograf „Wieslawa" Brodzińskiego.

Jeśli o niego chodzi, to tak mało byłoby mu wystarczyło do szczęścia, a więc i do spokojnej a owocnej pracy twórczej:

Jedna wioska do śmierci, jeden dom wygodny
Gdziebym jadł nie z wymysłem ale wstał niegłodny;
Gdziebym się nie usuwał nikomu do zgonu,
Swym pługiem zoranego pilnował zagonu.

Nie otrzymał nawet i tego, wraca więc zniechęcony do opuszczonej niegdyś rodzinnej sadyby, pragnąc na niej poprzestać. Wiele w tem filisterstwa i ubóstwa duchowego, ale zarazem wiele szczerego liryzmu, który w naiwności i bezpośredniości czerpie swoją siłę. Jakiekolwiek mielibyśmy zastrzeżenia co do ideałów Karpińskiego tu wyrażonych, będziemy musieli ulec wreszcie poetyckiej sile nastroju rzeczywistego smutku, jaki w tej elegji panuje. —

O wiele głębszy jeszcze nastrój bólu i rozdzierającego żalu płynie z *Żalów Sarmaty*. Jeden to z najlepszych utworów Karpińskiego, wspaniała elegja patrjotyczna, typowa jako wyraz beznadziejności, panującej w sercach pewnej części naszego społeczeństwa po dokonaniu rozbiorów Polski. Nad grobem Zygmunta Augusta, ostatniego i bezpotomnego, dziedzicznego monarchy polskiego, przyszedł poeta wylewać łzy po upadku ojczyzny. Już niema Polski; w jej ciele była miljonów dusza, a dziś ten wielki trup kawałka ziemi nie ma na mogiłę. Na zniszczonych ziemiach dawnej Rzeczypospolitej siedzą już nie Polacy, lecz cudzoziemcy, albowiem już się Polakami nazywać nie mają prawa. Dzieci ich, nauczane pod przymusem panującego języka, zapomną, czem byli ich rodzice. Tę bolesną i rozdzierającą skargę kończy poeta takim akordem, niespodziewanie przechodząc od jedenastozgłoskowca, ujętego w sekstyny, do nowego, krótszego rytmu:

Zygmuncie! przy twoim grobie,
Gdy nam już wiatr nie powieje,
Składam niezdatną w tej dobie
Szablę, wesołość, nadzieję...

I tę lutnię biednę —
Oto mój sprzęt cały!
Łzy mi tylko jedne
Zostały...

Wprawdzie i w wielu innych wierszach Karpiński składał świadectwo, że ma poczucie możliwości artystycznych, tkwiących w urozmaicaniu budowy zwrotkowej, ale w tem zakończeniu okazał się już mistrzem. To cudowne zamieranie rytmu wiersza, idące wślad za uczuciem rozpaczy, niezdolnej już do słów, lecz tylko do łez i niemego bólu, jest pomysłem niezwyklym, pozwalającym zaliczyć *Żale Sarmaty* do najcenniejszych pereł naszej liryki. Dodajmy, że w czasach Karpińskiego był to środek artystyczny całkiem nowy, choć potem w okresie romantyzmu nieraz stosowany. A jednak mimo tej artystycznej doskonałości wiersza, buntujemy się przeciw jego treści. Mickiewicz, który zamłodu rozczytywał się chętnie w Karpińskim, potraktował go potem dość ostro w *Prelekcjach* paryskich, wytykając mu „niepolską rezygnację". Musimy mu przyznać słuszność, a wiersz *Żale Sarmaty*, jako wyraz li tylko beznadziejności i słabości, z piedestału wielkiej poezji strącić. Tak zresztą, jak i całą poezję Karpińskiego. Twórczość jego odegrała swą rolę, sympatyczną i chwilami pełną wdzięku; niektóre jej tony brzmią miło i czysto jeszcze dzisiaj: jest w nich prawda i prostota, ale prostota bez wielkości i głębi.

Rys. 135. Wilno, obraz który wisiał nad biurkiem Adama Mickiewicza, a obecnie znajduje się w zbiorach Bibljoteki Polskiej w Paryżu (H. Mościcki: Z filareckiego świata).

Bibljografja:

K. M. Górski: Franciszek Karpiński (Pisma literackie, Kraków, 1913); — M. Szyjkowski — Ossjan w Polsce, Kraków, 1912; — tenże — Myśl J. J. Rousseau w Polsce XVIII wieku, Kraków, 1913; — Wł. Włoch — Polska elegja patrjotyczna w epoce rozbiorów, Kraków, 1916; — R. Pilat — Hist. liter. pol. t. IV, cz. I, 1908; I. Chrzanowski — Hist. lit. niepodleg. Polski, 1930 (wyd. 10).

2650/I

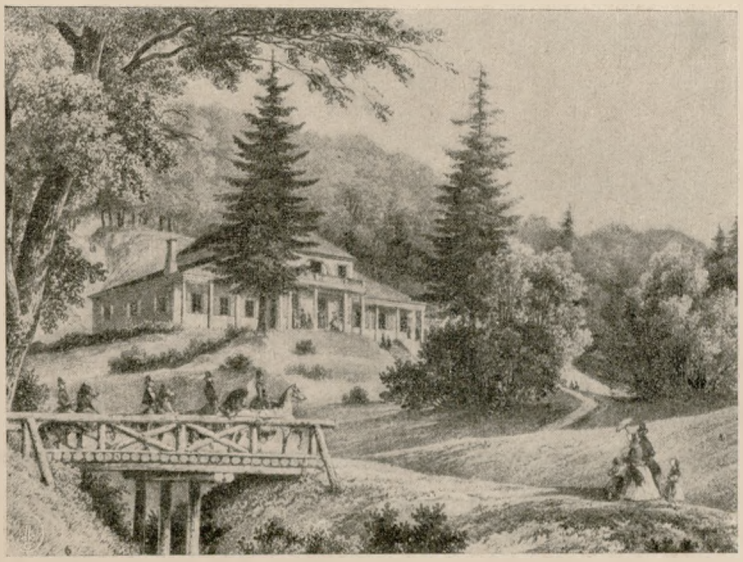
Charakterem talentu i rodzajem twórczości zbliża się do Karpińskiego Franciszek Dionizy Kniaźnin (1750 — 1807), choć znaczenie jego w dalszym rozwoju poezji polskiej jest bez porównania mniejsze. Dość wcześnie losy zaprowadziły go na dwór ks. Czartoryskich w Puławach, gdzie przebywał w roli poety nadwornego, uświetniającego swem piórem różne ważniejsze i mniej ważne zdarzenia w życiu swych mecenasów. Pisał bajki, erotyki, różne wiersze okolicznościowe, poematy, tragedje i komedje. Z utworów tych wyróżniają się niektóre liryki patrjotyczne i sielankowo-miłosne, jak wiersze: *Do ojczyzny*, *Matka obywatelka*, *Dwie lipy*, *Do strumienia* i inne. Z tragedyj jego najbardziej znaną była *Matka spartanka*, rzecz o tendencji patrjotycznej, a z komedyj *Cyganie*, zwracający uwagę jako próba obrazka z życia ludowego. Kniaźnin jest poetą sentymentalnym, o małej oryginalności artystycznej. Nieliczne utwory, w których zdobywa się na bardziej samodzielny i szczery charakter uczuciowy, toną w powodzi jego obszernej twórczości, traktowanej nagół szablonowo.

Rys. 136. Jan Paweł Woronicz, arcyb. Warszawski.

Bibljografja L. Dębicki: Puławy, Lwów, 1887 - 1888; tenże: Fr. D. Kniaźnin, Przew. nauk. i liter. 1888; Wł. Jankowski: Fr. D. Kniaźnin, Pam. liter. 1904; — pozatem p. Pilat, tom IV i Chrzanowski, Hist. lit. niepodl. Polski.

d) Trzecie dziesięciolecie (1785—1795).

W ostatniem dziesięcioleciu panowania Stanisława Augusta wysuwają się na czoło literatury politycy i publicyści. Myśl reformy już dojrzała i wchodzi w stadjum realizacji. Uwagę powszechną zaczynają zwracać ci, co starają się w pismach swych skonkretyzować potrzeby społeczeństwa i drogi naprawy. Takim pisarzem jest przedewszystkiem Stanisław Staszic[1]). Przyrodnik i myśliciel, gorąco przejęty demokratycznemi i racjonalistycznemi prądami oświecenia, Staszic odegrał w dziejach naszej kultury rolę niezwykłą, której drobną tylko cząstką jest jego twórczość publicystyczna. Działalność jego wyrażała się w pracy naukowej (badanie geologji Karpat, czego owocem jest dzieło *O ziemiorodztwie Karpatów*), oświatowej, gospodarczej, filantropijnej, co wszystko czyni go jedną z najszlachetniejszych i największych postaci w dziejach naszej kultury. W okresie, poprzedzającym wielką reformę państwową i społeczną, wyrażoną w konstytucji 3 maja, Staszic ogłosił dwa dziełka: *Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego* (1785) oraz *Przestrogi dla Polski* (1790). Pierwsze dzieło jest traktatem na temat, co Polska ma czynić, aby uniknąć grożącego jej niebezpieczeństwa dalszych rozbiorów. Autor nawiązał do wydanego przed paru laty przez ks. Franciszka Bohomolca dziełka: *Życie Jana Zamoyskiego* (1775). Nazwisko wielkiego kanclerza służy Staszicowi raczej jako hasło i sztandar, gdyż treść jego *Uwag* bardzo luźno się wiąże z dziełkiem Bohomolca. Zamoyski — to symbol potęgi Rzeczypospolitej i o jej wskrzeszenie chodzi właśnie Staszicowi. Poddaje zatem szczegółowej analizie naszą sytuację wewnętrzną i zewnętrzną, dezorganizację ekonomiczną i wojskową z jednej strony, a zupełne skrępowanie ruchów przez wpływ ościennych mocarstw — z drugiej. Dla obrony wolności i samodzielności państwa, zagrożonego w swym bycie, Staszic domagał się zrównania praw obywatelskich szlachty z mieszczanami, zniesienia obieralności królów, ustanowienia podatków na utrzymanie stałego wojska, ulżenia doli chłopów, podniesienia kraju pod względem eko-



Rys. 137. Rybiszki pod Wilnem, miejsce wycieczek młodzieży Wileńskiej. *H. Mościcki. Z filareckiego świata.*

[1]) Ur. w r. 1755 w Pile (Wielkopolska, dziś w Niemczech: Schneidemuhl) z rodziców mieszczańskich, kształcił się w kraju i zagranicą, studjując głównie nauki przyrodnicze. W 1778 r. wyświęcił się na księdza a po powrocie z zagranicy został wychowawcą synów Andrzeja Zamoyskiego i wraz z nimi odbył podróż do Wiednia i do Włoch. W 1800 obrany członkiem Tow. Przyjac Nauk, od 1808 staje się jego prezesem. Przyjmuje wybitny udział w organizacji oświaty za czasów Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego. W 1824 r. jest ministrem. Zmarł 1826 r. w Warszawie.

26501

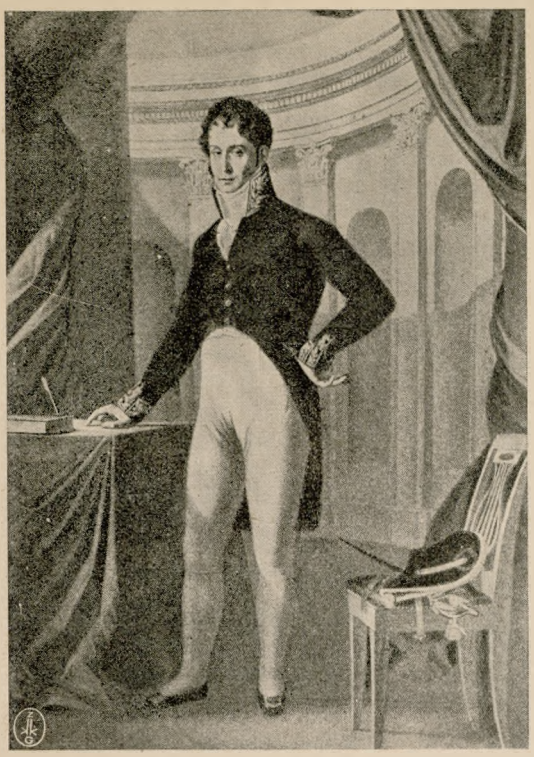
nomicznym, rozwoju miast i przemysłu. Rozumiejąc dobrze, że przeprowadzenie tych reform zależy od dobrej woli warstwy rządzącej, podkreśla na początku znaczenie oświaty i wychowania obywatelskiego, które winno wzbudzić w sercu jednostki obowiązek pracy i poświęcenia dla dobra powszechnego. W wywodach tych okazuje się Staszic dzieckiem swej epoki, głęboko wierzącej w oświatę i skuteczność utylitarnej etyki. — *Przestrogi dla Polski* są dziełem o treści zbliżonej i analogicznej do *Uwag*, poruszają te same tematy i ożywione są tym samym duchem. Ale w szczegółach wywodów niejedno musiało ulec zmianie wobec rozwoju wypadków i ewolucji życia, a i ton książki jest jakby zabarwiony akcentem groźby i nakazu, popartego autorytetem zwycięskiej rewolucji we Francji. Obydwa te dzieła Staszica należą do najcenniejszych dokumentów polskiego oświecenia. Najszlachetniejsze tendencje moralne tej epoki wyraził Staszic poza tem w wielkiem dziele *Ród ludzki*, które pisał niemal przez całe życie (1780—1820). Jest to poemat dydaktyczny, uzupełniony uwagami prozą, które rozwijają zawarte w tekście wierszowym myśli. Rzecz nie posiada oczywiście żadnej wartości, jako poezja, ale jest nadzwyczaj ciekawą syntezą ideologji oświecenia. Deistyczne pojmowanie religji, humanitaryzm, wiara w dobroć człowieka, w potęgę i skuteczność oświaty, w rozum i w etykę społeczną ożywiają to dzieło szlachetnego działacza i myśliciela. Jest ono poniekąd jego moralnym testamentem.

Drugim publicystą i pionierem reformy państwa był Hugo Kołłątaj[1]), osobistość potężna jako umysł i działacz polityczny. Myśli jego idą w wielu razach temi samemi drogami, co i Staszica, ale Kołłątaj ma w sobie mniejszy rozmach filozoficzny, zato więcej praktycznego zmysłu. W okresie sejmu czteroletniego wydał słynne: *Do Stanisława Małachowskiego... Anonima listów kilka* (w 3 częściach, Warszawa, 1788—1789) oraz *Prawo polityczne narodu polskiego* (1790). W pismach tych występuje jako szermierz tych idej reformatorskich, które wcieliły się później w akcie konstytucji 3 maja. Rozumiejąc doskonałe znaczenie propagandy, która musiała poprzedzać decyzję sejmu w sprawie reformy, Kołłątaj zorganizował cały sztab publicystów, zasypujących rynek księgarski ulotkami i broszurkami, pisanemi w duchu jego politycznych tendencyj (t. zw. Kuźnica Kołłątajowska). Gdy jednak, mimo wysiłków garstki patrjotów, konstytucja 3 maja padła pod ciosami Targowicy i najazdu rosyjskiego, Kołłątaj, uszedłszy zagranicę, napisał dzieło *O ustanowieniu i upadku konstytucji polskiej 3 maja 1791* (wyd. w 1793 roku), które ma dużą wartość jako źródło historyczne. Oprócz działalności publicystycznej Kołłątaj, umysł żywy i niestrudzony, próbował swoich sił na polu historji, filozofji i poezji. Są to przeważnie rzeczy wydane już po śmierci autora, świadczące o jego duchowej żywotności, mimo ciężkich warunków, w jakich je pisał. Najciekawszem z jego dzieł filozoficznych jest *Porządek fizyczno-moralny* (druk. 1810), próba

[1]) Ur. w 1750 r. na Wołyniu, kształci się w kraju i zagranicą. W Rzymie zyskuje tytuł doktora prawa i teologji, a po powrocie do kraju zostaje kanonikiem katedralnym krakowskim. Jako delegat Kom. Eduk. Narod. reformuje Akademję Krakowską, której jest rektorem w l. 1783—1786. Podczas Sejmu czteroletniego rozwija ożywioną działalność publicystyczną. Po ogłoszeniu konst. 3 maja zostaje podkanclerzym. Po upadku powstania Kościuszki przez 8 lat więziony jest przez Austrjaków. W 1803 wraca do kraju. Od 1809 r. członkiem Tow. Przyj. Nauk. Zmarł 1812 roku.

Rys. 139. Podwórze Uniwersytetu i kościół św. Jana w Wilnie. *H. Mościcki. Z filareckiego świata.*

Rys. 138. Kalwarja pod Wilnem, miejsce wycieczek młodzieży wileńskiej. *Lit. w Album e Wilczyńskiego.*



Rys. 140. Adam ks. Czartoryski.
Portret J. Oleszkiewicza.

wysnucia utylitarnej etyki, tak powszechnej w dobie oświecenia, z systemu praw fizycznych, rządzących życiem człowieka. Konsekwencja myślenia Kołłątaja odsłania wprawdzie wszystkie słabe strony tej etyki, ale zarazem pozwala mu na najlepsze sformułowanie jej społecznego charakteru i racjonalistycznych przesłanek. Wreszcie wiersze Kołłątaja, podobnie jak poetyckie prace Staszica, artystycznej wartości nie przedstawiają.

Bibljografja. Stefan Czarnowski — Filozofja społeczna w Polsce w końcu XVIII i pocz. XIX w. — Bibl. Warszawska, 1904; tenże — wstępy do wydania w Bibl. Narodowej *Uwag nad życiem Jana Zamoyskiego* (Ser. I, nr. 90, Kraków, 1926) oraz *Przestróg dla Polski* (Ser. I, nr. 98, — 1926); S. Krzemiński — Stanisław Staszic, Sto lat myśli polskiej, I; I. Chrzanowski — „Ród ludzki" Staszica jako wytwór filozofji wieku oświeconego, Arch. Kom. do bad. hist. filozof. w Polsce, I, Kraków, 1915; Czesław Leśniewski — Stanisław Staszic, Warszawa, 1926; Stanisław Staszic — Księga zbiorowa, Lublin, 1926 — 1928. — M. Janik — Hugo Kołłątaj, Lwów, 1913; W. Tokarz — Ostatnie lata Hugona Kołłątaja, Kraków, 1905; S. Krzemiński — Hugo Kołłątaj, Sto lat myśli pol., I; Wł. Smoleński — Kuźnica Kołłątajowska, Kraków 1885, (i Pisma histor. II); Z. Daszyńska-Golińska — H. K. jako filozof społeczny (Wstęp do wyd. *Porządku fiz.-mor.* w Bibl. dzieł społ.-ekonomicznych, Warszawa, 1912); I. Dobrzyńska-Rybicka — System etyczny Hugona Kołłątaja, Kraków, 1917.

Poetą-publicystą, którego debiut literacki przypada współcześnie z działalnością Staszica i Kołłątaja na polu publicystyki politycznej, jest wielki pisarz i patrjota, autor *Powrotu Posła*, pierwszej polskiej komedji politycznej, Juljan Ursyn Niemcewicz[1]). Jako polityk jest to człowiek wielkich zasług dokoła zwycięstwa idei reformy, jeden z moralnych twórców konstytucji 3 maja; jako pisarz — Niemcewicz ogromnie przyczynił się do postępu naszej literatury nietyle dzięki talentowi, bo ten posiadał raczej w skromnym zakresie, ile dzięki wszechstronności umysłu i wrażliwości artystycznej. Jak życie jego stanowi „arkę przymierza między dawnemi i młodszemi laty", pomost między Polską niepodległą i Polską, walczącą o wolność, podobnież i twórczość literacka, tkwiąc wszystkiemi korzeniami w klasycyzmie XVIII-ego wieku, jest zarazem przygotowaniem nowej epoki i nowej szkoły twórczości — romantyzmu. W dobie, gdy rozpali się już namiętny spór między klasykami i romantykami, Niemcewicz, wówczas już patrjarcha naszej literatury i klasyk z wykształcenia, jeden jedyny ze starszego pokolenia pisarzy odniesie się z sympatją i bez żadnych uprzedzeń do nowego prądu. Szczegół ten doskonale go charakteryzuje, gdyż Niemcewicz, nie bacząc na wielką obfitość swej twórczości, patrzył na literaturę nie jak na sztukę, lecz jak na formę służby społecznej, strona estetyczna zatem nie była dlań wcale naczelną wartością dzieła literackiego. Był to publicysta, dla którego każda forma literacka i każda szkoła była dobra, jeśli wyrażała to, co w danej chwili chciał społeczeństwu powiedzieć. Dzięki temu Niemcewicz wprowadził do naszej literatury szereg nowych gatunków literackich, jak komedja polityczna, ballada, powieść historyczna, powieść o tendencji społecznej, różne formy satyry, przyczyniając się tem do wzbogacenia naszego piśmiennictwa i torując drogę młodszym pisarzom. Ale publicystyczny stosunek do literatury zemścił się na nim w zaniedbaniu strony artystycznej,

[1]) Ur. w 1757 r. w Skokach pod Brześciem nad Bugiem, kształcił się w korpusie kadetów w Warszawie. W l. 1783—1788 zwiedził Niemcy, Włochy, Francję i Anglję. Jako poseł inflancki uczestniczył w pracach sejmu czteroletniego. Podczas powstania 1794 r. jest adjutantem Kościuszki i razem z nim dostaje się pod Maciejowicami do niewoli rosyjskiej. Wypuszczony na wolność wyjeżdża do Ameryki. Po utworzeniu Księstwa Warszawskiego wraca do kraju i bierze udział w pracach Izby Edukacyjnej. Za czasów Król. Kongresowego jest członkiem senatu. W 1826 r. obrany prezesem Tow. Przyj. Nauk. Podczas powstania listopadowego jedzie z misją dyplomatyczną do Anglji, gdzie zastaje go wieść o upadku powstania. Niemcewicz pozostaje na emigracji naprzód w Anglji, potem we Francji, gdzie umiera w 1841 roku.

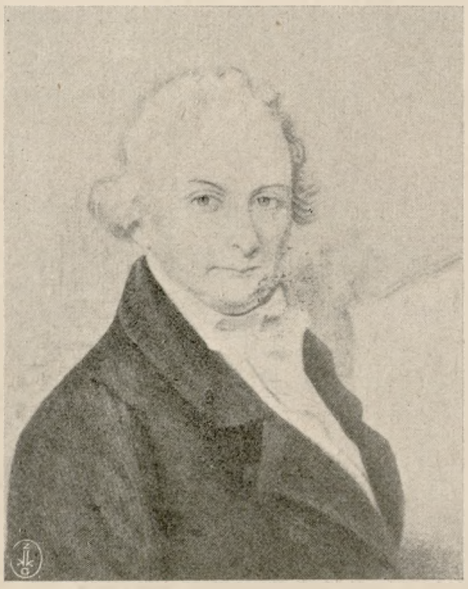
Rys. 141. Jan Śniadecki.

w pośpiechu wykonania i prymitywiźmie środków, co czyni jego dzieła nieraz mało pociągającemi dla dzisiejszego czytelnika, dla którego tendencja już jest nieaktualna, a wartość artystyczna w oderwaniu od tendencji zbyt nikła.

Mimo tych braków, widnych we wszystkich jego utworach, dawał czasem rzeczy znakomite, jak wymieniona już komedja *Powrót Posła* (1790), należąca do najlepszych dzieł epoki stanisławowskiej. Niemcewicz skreślił w niej moralne oblicze dwóch obozów politycznych: stronnictwa patrjotycznego, do którego sam należał, i ówczesnej opozycji, która zdemaskowała później swą nikczemność aktem konfederacji targowickiej. Osoby, przedstawiające w komedji ideologję stronnictwa patrjotycznego, odmalowane są blado, ze zwykłą u satyryków nieudolnością w kreśleniu dodatnich postaci, ale zato trzy satyryczne typy: starosta Gadulski, Starościna i Szarmancki — są arcydziełem komedjowej charakterystyki. Gadulski, zagorzały zwolennik dawnych form państwowości polskiej, odsłania nam z podświadomym cynizmem istotne przyczyny swych poglądów: — oto na anarchji wewnętrznej, na liberum veto, na wolnej elekcji zawsze można było coś zarobić! Ten motyw zarobku i pieniędzy rozstrzyga też we wszystkich życiowych decyzjach Gadulskiego: choć jest chwalcą minionej epoki, żeni się z niewiastą, która żyje tylko modnemi wyobrażeniami, ponieważ ta żona, tak bardzo od niego różna, ma wielki posag. Córkę swą gotów wydać za byle kogo pod warunkiem, że zięć nie będzie znów odeń żądał posagu. A w każdym momencie, gdy motywy interesu pieniężnego kierują jego krokami, szermuje grzmiącym frazesem o ojczyźnie, cnocie i dawnych, nieskażonych obyczajach, nie szczędząc przytem patosu i łezki. Obok tego typu, reprezentującego ginący i zdegenerowany sarmatyzm, mamy w osobie Starościny i Szarmanckiego satyrę na plagę powierzchownego przejęcia się wpływem Francji, na modę francuszczyzny. Starościna jest zjawiskiem społecznem wprawdzie szkodliwem, ale głupota czyni ją postacią bardziej śmieszną i godną litości, niż budzącą oburzenie; zato Szarmancki może współzawodniczyć z Gadulskim w podłości i zupełnej obojętności na sprawy publiczne: ci dwaj ludzie to symbol tych moralnych czynników bezwładu i upodlenia, jakie musieli zwalczać patrjoci, aby naród wydźwignąć z upadku.

Rys. 142. Józef Twardowski, rektor Uniwersytetu Wileńskiego w latach 1820—24.

Poza satyrą *Powrót Posła* zawierał pewne programowe akcenty, które znalazły później odbicie w *Panu Tadeuszu*, np. uwolnienie włościan przez Podkomorzego w dniu ślubu jego syna. Śmiałość tego wystąpienia należy mierzyć faktem



Album Wilczyńskiego.
Rys. 143. Jędrzej Śniadecki.

Rys. 144. Szymon Malewski, rektor Uniwersytetu Wileńskiego, ojciec Franciszka.

że konstytucja 3 maja, która przyszła później, jeszcze ideału uwolnienia chłopów wcale nie zrealizowała. Cała komedja Niemcewicza przeniknięta jest temi myślami, które znajdą przeważnie swój wyraz w majowej ustawie, i dzięki temu promieniuje jakimś nowym duchem i wiarą. Mimo niedociągnięć artystycznych i szablonów, wywiera wrażenie i wzrusza jeszcze dzisiaj.

Foto dr. Konrada Górskiego.
Rys. 145. Ruiny zamku w Nowogródku (stan dzisiejszy).

Inne pisma Niemcewicza z tej doby nie stoją już na tym poziomie. Ważniejszemi z nich są: dramat *Kazimierz Wielki*, wystawiony w pierwszą rocznicę konstytucji 3 maja w Warszawie, szereg satyrycznych ulotek przeciw twórcom konfederacji targowickiej (*Fragment Biblji Targowickiej*, *Na herszтów targowickich* i t. p.), oraz elegja *Wiosna*, napisana z powodu nowego rozbioru Polski (1793) i wyrażająca ból i rozpacz wielkiego patrjoty na widok klęski narodu. Następujące potem wielkie wydarzenia historyczne i związane z niemi perypetje osobiste poety wytrącają mu na długo pióro z ręki. Niemcewicz wróci w całej pełni do twórczości literackiej dopiero w czasach Księstwa Warszawskiego.

Bibljografja. I. Chrzanowski: Z dziejów satyry polskiej XVIII wieku, Warszawa, 1909; S. Kot: Wstęp do wyd. *Powrotu Posła* w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 4; W. Kalinka: Sejm czteroletni (wyd. IV), Kraków, 1896 B. Kielski: O wpływie Moliera na rozwój komedji polskiej, Kraków, 1906 W. Włoch: Polska elegja patrjotyczna w epoce rozbiorów, Kraków, 1916; Pilat — Hist. lit. pol., tom IV; I. Chrzanowski: Hist. lit. niepodl. Polski, 1930.

Na ostatnie lata panowania Stanisława Augusta przypada też rozkwit działalności Wojciecha Bogusławskiego (1757—1829). Zasłużył się on raczej jako twórca i kierownik teatru narodowego, który w latach 1790—1794 przeżywa w Warszawie swój okres świetności, ale i na polu literackiem zapisał się chlubnie, pisząc i tłumacząc wiele sztuk dla potrzeb prowadzonego przez siebie teatru. Najznakomitszą z nich (a może jedyną godną uwagi) jest komedjo-opera *Cud czyli Krakowiacy i Górale*, wystawiona wiosną 1794 r. w Warszawie, gdzie ze względu na popularność ludu krakowskiego po zwycięstwie racławickiem budziła szalony entuzjazm. Wprowadzenie na scenę ludu już nie w formie konwencjonalnej, ani ckliwej (jak to było jeszcze w *Cyganach* Kniaźnina), lecz z najwyższym realizmem, na jaki stać było ówczesną sztukę i gust epoki, było wielką zasługą autora, który zdobył sobie tem dziełem wielką popularność, nietylko w Warszawie, ale i w wielu innych miastach Polski. Do lepszych dzieł Bogusławskiego należy też komedja *Spazmy modne*, wyśmiewająca rzekomą chorobę spazmów, a napisana już w latach późniejszych (1797).

Bibljografja. Leon Galle: Wojciech Bogusławski i repertuar teatru polskiego w pierwszym okresie jego działalności (do r. 1794), Warszawa, 1925; K. Estreicher: Teatra w Polsce 3, tomy, Kraków, 1873—79; E. Kucharski: Bogusławskiego „Cud czyli Krakowiacy i górale", Pam. Lit., 1914.

Rys. 146. Joachim Lelewel.

Foto d-ra Konrada Górskiego.
Rys. 147. Leon Borowski, profesor poezji i wymowy w Uniw. Wileńskim, pierwszy przeczuł w Mickiewiczu wieszcza narodowego.

III. CZASY LEGJONÓW I KSIĘSTWA WARSZ.

„Paść może i naród wielki: zniszczeć nie może, tylko nikczemny" — pisał Staszic w swem dziele *O ziemiorodztwie*

Karpatów i słowa te mogą być dewizą usiłowań najlepszej części ówczesnego społeczeństwa po ostatniej katastrofie rozbiorów. Usiłowania te znalazły swoje odbicie i w literaturze, która weszła teraz w okres pewnego jednak wyjałowienia i bezkierunkowości. Uwagę narodu pochłaniają silnie wypadki zewnętrzne; wojny napoleońskie i sama postać cesarza Francuzów każą więcej myśleć o życiu bieżącem, niż o sztuce, a mimo to w literackiej twórczości tej doby wyraźnie można dostrzec krzyżowanie się najrozmaitszych wpływów: ostatnie wysiłki i triumfy klasycyzmu i stopniowe nasiąkanie pierwiastkami nowego kierunku —romantyzmu. O jakowejś walce między temi szkołami niema jeszcze mowy, klasycyzm jest panem sytuacji, a na dyskusje literackie nikt nie ma czasu.

Zaczniemy od rozpatrzenia tej twórczości, która bezpośrednio związana jest z zagadnieniem walki o wolność i odrodzenia ojczyzny. Na beznadziejną rozpacz *Żalów Sarmaty* Karpińskiego, na melancholję *Barda Polskiego* ks. A. Czartoryskiego, opiewającego cały bezmiar klęski i zniszczenia kraju, dawała męską i pełną wiary odpowiedź pieśń Józefa Wybickiego (1747—1822): *Jeszcze Polska nie umarła, kiedy my żyjemy* — bo tak brzmiał pierwotnie tekst tego aktu mocy (1797). Z bogatej twórczości Wybickiego, obejmującej pisma polityczne i literackie, tragedje, komedje i opery, ta jedna piosenka zapewniła mu nieśmiertelność, odkrywała bowiem nową prawdę, nieznaną jeszcze takiemu np. Karpińskiemu, prawdę o tem, że Polska to nietylko pasństwo, które istnieć chwilowo przestało, ale przedewszystkiem naród, który — nie stracił swego poczucia niezależności i czuje się zdolny do odzyskania tego, co mu obca przemoc wzięła. *Pieśń Legjonów* zawierała, oprócz tej rewelacyjnej prawdy i nowego ducha wiary, zupełnie konkretny program strategiczny i polityczny legjonów, była hasłem do walki i tylko w walce prowadzonej własnemi siłami, kazała widzieć wybawienie. I to jest jej wielkie dziejowe znaczenie, które przekształciło prostą piosenkę żołnierską w hymn narodowy.

Pieśń Legjonów była pierwszem ogniwem dość obfitej

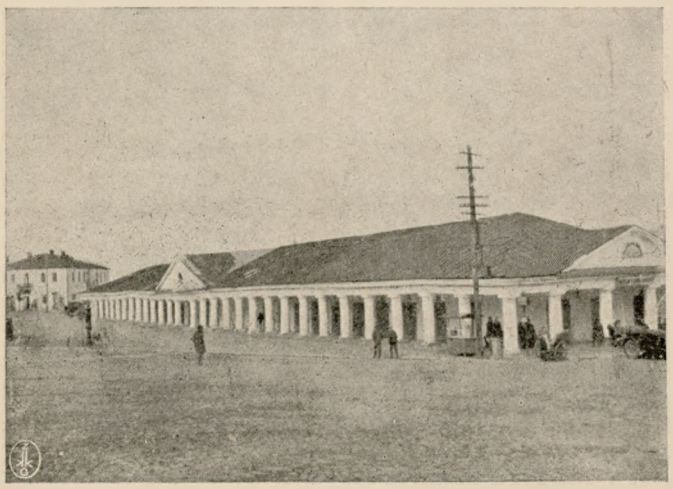


Foto d-ra Konrada Górskiego.
Rys. 148. Nowogródek. Kramy na rynku.

Foto d-ra Konrada Górskiego.
Rys. 149. Nowogródek. Stary dworek.

poezji, stworzonej przez uczestników ówczesnych walk w dobie legjonów Dąbrowskiego i Księstwa Warszawskiego. Koryfeuszem tej żołnierskiej poezji był Cyprjan Godebski (1765—1809) autor powieści *Grenadjer-filozof* (1805), oraz sławnego *Wiersza do legjów polskich* (1805) którego echa dźwięczą silnie w *Panu Tadeuszu*. Wiersz ten to wielka elegja, rozpamiętująca dzieje legjonów Dąbrowskiego i Kniaziewicza. Autor kreśli okropny stan umysłów w kraju, bezradność i upadek ducha, stanowiące kontrast do bohaterskiego czynu legjonów, opowiada o bolesnych i zawikłanych dziejach Polaków, walczących w armji francuskiej, o niewdzięczności Francuzów i nikczemnem wysyłaniu polskich oddziałów na San Domingo, przeplatając luźny dosyć tok opowiadania częstemi dygresjami. Uczucia, przebijające w wierszu, przebiegają bogatą skalę nastrojów od smutku, goryczy i oburzenia aż do triumfalnych akordów dumy i radości na widok czynów i sławy Polaków:

Tam, okryty laurami na werońskiem polu,
Dzienne rozkazy Polak dawał z Kapitolu —

woła o Kniaziewiczu. Dla Godebskiego, tułacza i żołnierza, goniącego po świecie, aby odzyskać straconą ojczyznę, dziwnie bliskim był wówczas Wergiljusz, jako autor *Eneidy*. I nietylko dla Godebskiego, ale dla wielu ówczesnych Polaków, którzy w błądzeniach i walkach Eneasza po utracie ojczyzny widzieli odbicie ich własnego życiowego losu! Za przykładem Wergiljusza wpada więc Godebski pod koniec swego utworu w ton prorocki i tak siebie i innych pociesza:

Myśl słodka mnie cieszy, że pamięci córa
Dar nam gotuje w płodzie ojczystego pióra;
I że z waszych popiołów (przeczucia me tuszą)
Powstanie polski Maro z Jasińskiego duszą;
On wasze czyny poda do wiecznej pamięci,
A gasząc moje rymy, wspomni dobre chęci.

Godebski jest najciekawszym z naszych poetów-legjonistów. Pod względem artyzmu tkwi on całkowicie w kla

Foto d-ra Konrada Górskiego.
Rys. 150. Wieś białoruska Łoszyca, pow. nowogródzki.

sycyzmie, ale jego pogłębiona uczuciowość i charakter patrjotyzmu zbliża go do ducha późniejszych naszych romantyków.

Podobnie przedstawia się twórczość innych poetów, którzy łączyli w tym czasie fach żołnierski z literaturą. Najczęściej uprawiają elegję patrjotyczną w ramach klasycznej poetyki i obrazowania, jak Konstanty Tymowski (1790—1850), autor *Dumań żołnierza polskiego w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem*, oraz Antoni Gorecki (1787—1861), który napisał m. in. dumę *Zdobycie wąwozu pod Samo-Sierra*. W latach późniejszych za czasów Królestwa Kongresowego Gorecki wsławił się bajkami treści politycznej, z których *Bajka o furmanach* (1828), niedwuznacznie potępiająca działalność ks. Konstantego i Nowosilcowa, ściągnęła nań prześladowanie w postaci półrocznego aresztu. Inną jego bajkę *Djabeł i zboże* sparafrazował pięknie Mickiewicz w III-ej części *Dziadów*. Ta popularność skończyła się wraz z aktualnością treści owych bajek, nie zawierających poza aluzjami współczesnemi głębszych wartości artystycznych.

Odrębny nieco charakter przedstawia poezja dwóch młodych poetów-żołnierzy, Wincentego Reklewskiego (1786—1812) i Andrzeja Brodzińskiego (1786—1812). Nie zdążyli rozwinąć swych talentów, zginęli bowiem obaj w kampanji 1812 roku, ale zdobyli się na oryginalność w pewnem zbliżeniu się do ludowości i wyraźnem upodobaniu do sielanki. Torowali w ten sposób drogę twórczości i teorjom Kazimierza Brodzińskiego (młodszy brat Andrzeja), który zawdzięczał im, jako starszym kolegom i przyjaciołom, niejedną twórczą podnietę.

Na czoło ówczesnej poezji patrjotycznej, dotykającej sprawy odrodzenia Polski, wysuwa się twórczość Jana Pawła Woronicza[1]). Pierwsze jego utwory (sielanki i wiersze okolicznościowe) przypadają na lata 1782—1784, ale najbardziej charakterystyczne i ważne dzieła swoje napisał Woronicz już po rozbiorach. Są to: *Świątynia Sybilli* (pisane w l. 1795—1800, I wyd. w 1818), *Hymn do Boga* (1805), *Zjawienie Emilki* (1807?), *Assarmot* (1805) i *Lech* (pis. 1807 r.). Poza tem Woronicz jest twórcą wielu kazań, mów, rozpraw i odezw, w których jego talent pisarski przemówił nieraz o wiele silniej, niż w poezjach. Był to poeta mierny, którego oryginalność wyrażała się przedewszystkiem w nowej ideologji patrjotycznej. Próbując wytłumaczyć upadek Polski ze stanowiska wiary w Opatrzność, odrzucał możliwość jakiegoś trafu, przypadkowego i niepomyślnego dla nas zbiegu okoliczności. Dzieje Polski wydały mu się objawieniem szczególnej opieki, jaką Bóg roztaczał nad nami, wynikiem jakiegoś paktu moralnego między Bóstwem i wybranym narodem. Upadliśmy, bo Bóg odwrócił od nas twarz, ale wynika stąd, że widocznie musieliśmy zawinić. Jakakolwiek była ta wina, cierpienie późniejsze i skrucha są zadośćuczynieniem za nią, dlatego poeta wierzy, że wskrzeszenie Polski jest koniecznością dziejową, wynikającą z pojęcia Opatrzności i sprawiedliwości Boskiej. Tak rozumuje w *Hymnie do Boga*, a w *Sybilli* snuje oczekiwania i nadzieje, że odrodzenie nasze po wznowieniu przymierza z Bogiem stanie się początkiem jeszcze większej potęgi: „Troja na to upadła, aby Rzym zrodziła". Są to ideje, które znajdą o wiele silniejszy wyraz w naszym mesjanizmie po powstaniu listopadowem; Woronicz może uchodzić zatem za jednego ze zwiastunów i poprzedników tego prądu umysłowego. Podobną odegrał rolę i w zakresie innego rozpowszechnionego później kierunku, mianowicie słowianofilstwa. W swym *Assarmocie* wyraził wiarę w przyszłą potęgę zjednoczonej Słowiańszczyzny, o ile plemiona słowiańskie zachowają odwieczne prawa moralne swych przodków: kult cnoty i sławy. Poglądy te utwierdziły się w nim w okresie Królestwa Kongresowego; Woronicz reprezentował wtedy odłam zachowawczy, dążący do porozumienia i współpracy z Rosją. W rozwoju artystycznym polskiej poezji Woronicz wiele nie zaważył, ale jako

Foto Jan Bułhak.
Rys. 151. Cerkiewka w Wołkowiczach przy trakcie z Nowogródka do Miru i Nieświeża.

[1]) Ur. w 1757 r. na Wołyniu. Kształcił się u jezuitów i wstąpiwszy do zakonu, został nauczycielem w szkołach jezuickich. Od 1784 r. jest proboszczem na Podlasiu, od 1791 r. osiada w Warszawie. W dobie Księstwa Warszawskiego zostaje radcą stanu i dziekanem kapituły warszawskiej. W 1815 r. zostaje biskupem krakowskim, w 1828 r. arcybiskupem warszawskim i prymasem Król. Polskiego. Zmarł w 1829 r. w Wiedniu, pochowany na Wawelu.

prekursor mesjanizmu i słowianofilstwa miał dla swej epoki niewątpliwe znaczenie.

Bibljografja. L. Finkel — Pieśń legjonów, Lwów, 1884; tenże — Kiedy powstała „Pieśń legjonów", Tyg. Ilustr. 1911, nr. 4; W. Orłowski — Pieśń legjonistów „Jeszcze Polska nie zginęła", jej powstanie i historja, Kraków, 1911; I. Chrzanowski — Nasz hymn narodowy, Lwów, 1922 (poprzednio w Tyg. Ilustr.); M. Smolarski — Poezja legjonów, Kraków, 1912; W. Włoch — Polska elegja patrjotyczna w epoce rozbiorów, Kraków, 1916; I. Chrzanowski — Czem był Wirgiljusz dla Polaków po utracie niepodległości (W książce — Z epoki romantyzmu, Kraków, 1918); K. Jarecki — Ideje historjozoficzne Woronicza a mesjanizm polski, Pam. Liter., 1904, Z. Klarnerówna — Słowianofilstwo w literaturze polskiej l. 1800—1848, Warszawa, 1926; I. Chrzanowski — Idea mesjaniczna Woronicza („Studja staropolskie" — Książka z okazji jubileuszu Brücknera. 1928); A. Drogoszewski — Elementy XVIII w. w historjozofji Woronicza Studja staropolskie, 1928).

Poza tem obacz: Korbut — Liter. polska, tom II, *Sto lat myśli polskiej*, tom I i II (Warszawa, 1903—1907) oraz Pilat — Hist. lit. pol. tom IV, cz. 2.

Doba Księstwa Warszawskiego była okresem rozkwitu kilku drugorzędnych talentów, które hołdowały zasadom klasycyzmu francuskiego. Jeśli pisarze XVIII wieku przyjęli bez zastrzeżeń formy literackie, modne wówczas we Francji, to wynikało to po części i stąd, że dążenia ich nie artyzm, lecz szerzenie zbawiennych dla Polski idej miały na widoku; pisano według wzorów gotowych, bo nie było czasu nowych próbować. Klasycy nasi z początku XIX-ego wieku w innej byli sytuacji. Na literaturę patrzyli jako na sztukę, o społeczno-politycznej roli dzieł literackich nie myśleli, ale jednocześnie wyłączali myśl o jakichkolwiekbądź innych kierunkach literackich, niż klasycyzm francuski. Cechowała ich skostniałość umysłu, typowa dla wszelkich epigonów. To też dorobek ich poetycki, choć obszerny, nie wyrósł z małemi wyjątkami nad poziom poprawnej roboty bez natchnienia i polotu. Najwybitniejszymi z tych klasyków (których często nazywamy „warszawskimi", ponieważ grupowali się przeważnie w Warszawie) byli: Kajetan Koźmian, Ludwik Osiński i Alojzy Feliński.

Foto Jan Bułhak.
Rys. 152. Zaścianek w Borku, pow. nowogródzki.

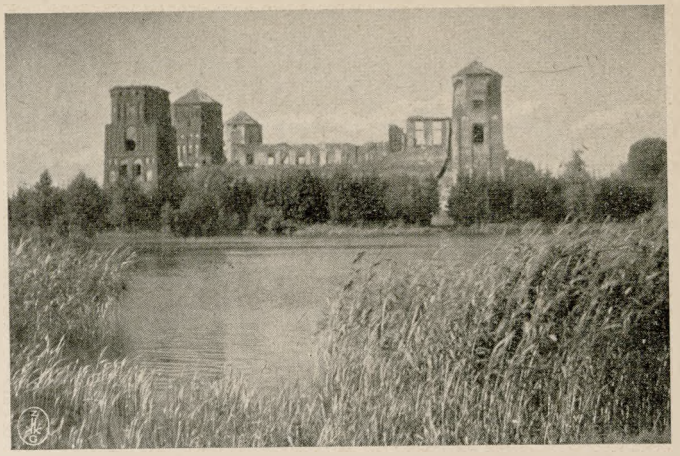
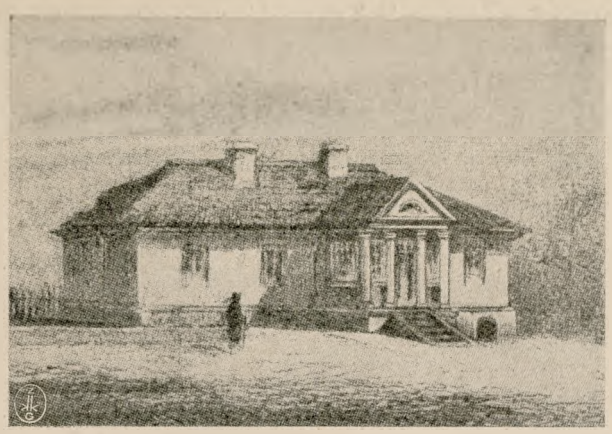


Foto Jan Bułhak.
Rys. 153. Zamek w Mirze.

Kajetan Koźmian[1]) był z nich największym w swoim czasie literackim autorytetem. Rozpoczął on od przekładów z autorów rzymskich i francuskich i od wierszy okolicznościowych, ale wsławił się dopiero w dobie Księstwa Warszawskiego odami, które pisał z okazji wydarzeń współczesnych. Zrazu wielbił w nich Napoleona (*Oda na zawieszenie orłów francuskich w Lublinie, Oda na pokój 1809 r., Oda na pożar Moskwy*), ale po klęsce 1812 roku zmienił pogląd i napisał *Odę na upadek dumnego*, w której potępił pychę cesarza Francuzów, uznając swój dawniejszy dla niego entuzjazm za „bluźniercze uniesienie". Z tego samego czasu datuje się jego patrjotyczny wiersz *Do tańcującego Krakowa* (1813), wyrzucający Polakom niewczesną wesołość w czasie narodowej klęski. Działalność literacka Koźmiana

[1]) Ur. 1771 r. w Lubelskiem, uczył się w szkołach w Lublinie i Zamościu, jakiś czas był palestrantem, brał udział w powstaniu Kościuszki, po upadku kraju osiadł na wsi jako rolnik. Za czasów Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego piastował szereg urzędów państwowych w administracji kraju, osiągając w 1829 r. godność kasztelana i senatora. Po powstaniu 1831 r. wrócił na wieś, do Piotrowic (w Lubelskiem) i tam umarł w 1856 r.

Rys. 154. Zaosie, miejsce urodzenia Mickiewicza.



Rys. 155. Nowogródek. Dom Mickiewiczów.

w dobie Księstwa Warszawskiego, wyrażająca się jeszcze w twórczości krytycznej i publicystycznej, wsławiła go do tego stopnia, że zaczęto go uważać za najznakomitszego przedstawiciela ówczesnej literatury. W tym charakterze Koźmian rządził opinją publiczności warszawskiej i w latach następnych, gdy (już za czasów Królestwa Kongresowego) wystąpili na arenę literacką romantycy. Wówczas to Koźmian, jakby nie troszcząc się o zmianę gustu i umysłowości, cyzelował zaczęty jeszcze w 1805 roku poemat *Ziemiaństwo polskie*, który wydrukowany został w całości dopiero w 1839 roku. Wyjątki ukazywały się co pewien czas w czasopismach, nie wywołując zresztą głębszego oddźwięku w ówczesnem życiu literackiem. Do tego to utworu, który był naśladowaniem *Georgik* Wergiljusza i *L'homme des champs* Delille'a, uczynił Mickiewicz złośliwą aluzję w III-ej części *Dziadów*, mówiąc tam o poecie, co „opiewa tysiąc wierszy o sadzeniu grochu". A już po powstaniu listopadowem, gdy klasycyzm francuski przeszedł całkowicie do historji, a romantycy wydawali swe najwspanialsze i najdojrzalsze dzieła poetyckie, Koźmian wziął się do tworzenia bohaterskiej epopei według wzorów klasycyzmu francuskiego p. t. *Stefan Czarniecki*. Poemat ten w 12 pieśniach wyszedł już po śmierci autora (1858), stanowiąc oczywiście w ówczesnym dorobku polskiej literatury zupełnie martwą pozycję.

Foto. dr. Konrad Górski.

Rys. 156. Jezioro Świteź: fragment wybrzeża.

Drugi koryfeusz klasycyzmu Ludwik Osiński (1775—1838) wsławił się więcej jako tłumacz i krytyk, niż jako twórca oryginalny. Z utworów jego największą sławę zdobyły: *Oda na cześć Kopernika* (1808), *Wiersz na powrót zwycięskiego wojska do stolicy* (1809), oraz dramat liryczny *Andromeda* (1807). Przekładał głównie Corneille'a, Voltaire'a i pomniejszych autorów francuskich. W latach 1809—1810 redagował *Pamiętnik Warszawski*, a od roku 1814 do 1833 prowadził Teatr Narodowy w Warszawie. Zgodnie ze swemi poglądami pragnął wystawiać sztuki w guście klasycznym ale musiał czynić nieraz ustępstwa na rzecz upodobań publiczności i dawać utwory trzeciorzędnej romantyki,

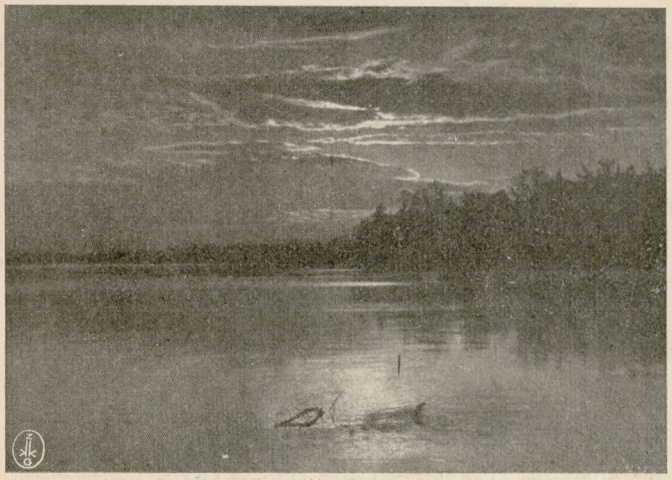


Foto. Jan Bułhak.

Rys. 157. Jezioro Świteź.

oparte na sensacji i tanim sentymentaliźmie (t. zw. „dramy", najczęściej przekładane z niemieckiego); przyczyniło się to niemało do spopularyzowania pewnych motywów romantycznej poezji i tem samem torowało drogę nowemu kierunkowi literackiemu. W latach 1818—1830 był profesorem literatury powszechnej na uniwersytecie warszawskim, wzorując swój kurs na dziele francuskiem Laharpe'a *Lycée on cours de Littérature*. Oczywiście, jego ujęcie zjawisk literackich odpowiadało ściśle zasadom klasycyzmu francuskiego.

Najtrwalsze wartości literackie udało się stworzyć z klasyków warszawskich tylko Alojzemu Felińskiemu (1771—1820). Pisał dużo i tłumaczył, okazując od wczesnej młodości upodobanie do twórczości dramatycznej. Przetłumaczył też Delille'a *L'homme des champs* (pis. w l. 1801—1809) i przerabiał tragedje Alfierego i Crébillon'a. Jego autorstwa jest znana pieśń patrjotyczna *Boże coś Polskę*, którą napisał w 1816 jako *Hymn na rocznicę ogłoszenia Królestwa Polskiego* (ostatni wiersz każdej strofy brzmiał: „Naszego króla zachowaj nam, Panie"). Największe

Foto d-ra Konrada Górskiego.
Rys. 158. Kurhanek w pobliżu parku w Szczorsach.

jednak powodzenie i uznanie zdobył, pisząc tragedję p. t. *Barbara* (ukończ. w 1811 r., wystawiona w Warszawie w 1817 r., druk. w 1820). Treścią utworu jest walka, jaką prowadzi Zygmunt August z możnowładcami i szlachtą o uznanie jego małżeństwa z Barbarą Radziwiłłówną. W walce tej obie strony powodują się szlachetnemi pobudkami: król broni swych uczuć i przysięgi małżeńskiej, a przedstawiciele izby poselskiej i senatu walczą o całość praw Rzeczypospolitej. Jedna tylko Bona kieruje się w swej walce z Barbarą nikczemną nienawiścią, obmyślając potajemnie zgubę Barbary w razie niepowodzenia akcji politycznej, którą stara się wszelkiemi sposobami poprzeć. Wreszcie król moralnie zwycięża: naród ustępuje i uznaje Barbarę za swą królowę, ale w tym samym momencie Barbara, otruta przez lekarza Bony Monti'ego, umiera. Efektowny dosyć pomysł nie został jednak najszczęśliwiej wyzyskany. Bohaterka tytułowa nie bierze czynnego udziału w akcji' jest raczej ofiarą, niż jednostką walczącą z losem. Tragedja jest deklamacyjna, obfituje w patrjotyczne tyrady, silniejszego napięcia dramatycznego nie posiada. Bezsprzecznie jednak jest to najlepsza tragedja w guście klasycznym, jaką napisano u nas w owej epoce. Czasy stanisławowskie były okresem rozkwitu komedji, głównie obyczajowej, na tragedję ówczesna literatura zdobyć się nie umiała. Zato w dobie Księstwa Warszawskiego cała ambicja naszych klasyków zwróciła się w kierunku stworzenia narodowej tragedji i Feliński osiągnął w tym zakresie sukces największy. Niewątpliwą zaletą *Barbary* Felińskiego jest piękny, potoczysty i nieskazitelny język i wiersz. Mimo braków tego utworu jako dramatu, jego wartości formalne stawiają go w rzędzie wybitnych dzieł polskiej literatury, skupiających najlepsze i najciekawsze cechy artyzmu swej epoki.

Oprócz wymienionych koryfeuszów klasycyzmu warszawskiego w duchu klasycznym tworzyli tacy poeci, jak Ludwik Kropiński (1767—1844), autor tragedji *Ludgarda* (pis. w l. 1807.—1809, wyst. w 1816 r.), Franciszek Morawski (1783 — 1861) — doskonały bajkopisarz, odnoszący się, —mimo swych klasycznych gustów, z sympatją i zainteresowaniem do poczynań romantyków, oraz Franciszek Wężyk (1785—1862) twórca kilku tragedyj, powieści, rozpraw literackich, tłumacz *Eneidy* Wergiljusza, człowiek, który w poglądach teoretycznych (rozprawy: *O poezji dramatycznej* — 1811; *O poezji w ogólności* — 1815) zbiżał się wyraźnie ku romantyzmowi, ale w swej własnej twórczości nie umiał zrzucić pęt szablonu; z tego względu może być uważany za indywidualność epoki przejściowej, nie posiadającą własnego i zdecydowanego oblicza artystycznego.

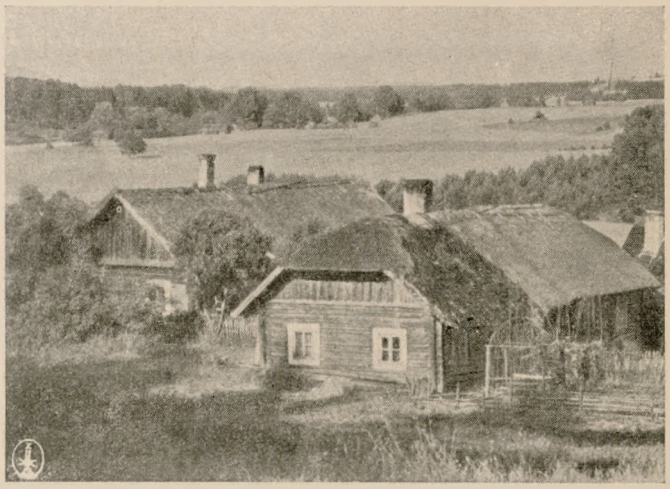


Foto J. Bułhak.
Rys. 160. Zaścianek pod Wilnem
(w pobliżu Werek 10 km. od Wilna nazwa „Werki").

Rys. 159. Mickiewicz w młodym wieku.

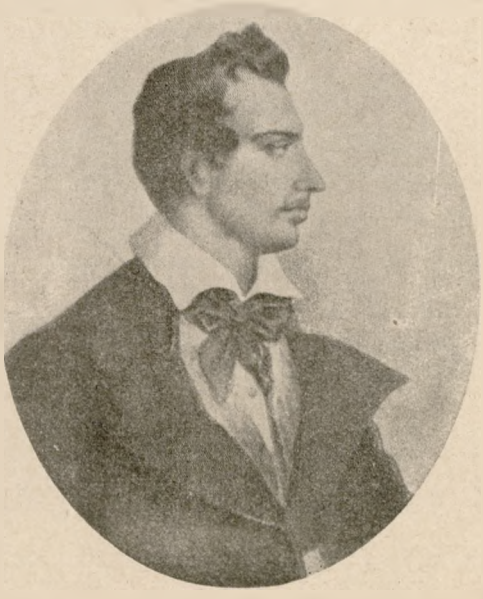
Bibljografja. K. Wojciechowski — Kajetan Koźmian. Życie i dzieła, Lwów, 1897; L. Siemieński — Obóz klasyków, Kraków, 1866; T. Grabowski — Ludwik Osiński i ówczesna krytyka literacka, Kraków, 1901; Wł.

Folkierski — „Cyd" Kornela w Polsce, Rozpr. Ak. Um. t. 57 (1917); M. Szyjkowski — Dzieje nowożytnej tragedji polskiej. Typ pseudoklasyczny, Kraków, 1920; tenże — Wstęp do wyd. *Barbary Radziwiłłówny* w Biblj. Narod., Ser. I, nr. 9, Kraków, b. r.; K. Wóycicki — Wiersz „Barbary Radziwiłłówny" jako wzór pseudoklasycznego trzynastozgłoskowca, Warszawa, 1912; P. Chmielowski — Znaczniejsze teorje dramatu w literaturze polskiej, Pam. Liter., 1902; H. Życzyński — Estetyka Pamiętnika Warszawskiego, Pam. Liter. 1918; poza tem: historje literatury — Pilata, tom IV, cz. 2, Chmielowskiego, Korbuta tom II, oraz *Sto lat myśli polskiej* tomy II i III.

Charakter elegijno-patrjotyczny twórczości jednej grupy poetów oraz rutyna klasyczna innej grupy stanowią dwa fakty podstawowe literatury naszej w latach 1795 — 1815; trzecim faktem jest stopniowe przenikanie nowych wyobrażeń i gustów literackich, które torują drogę romantyzmowi. Proces ten rozpoczął się już w czasach stanisławowskich w postaci wpływów wzmagającego się sentymentalizmu. Ten ostatni kierunek nie może być uważany za jakieś początkowe stadjum romantyzmu, posiada bowiem wiele motywów i szablonów, odziedziczonych po wiekach wcześniejszych i doskonale godzących się z klasycyzmem, ale mimo to odegrał dużą rolę w przygotowaniu terenu dla późniejszego zwycięstwa romantyzmu. Sentymentalizm drugiej połowy XVIII wieku posiada wprawdzie sporą dozę tradycji konwencjonalnej, ale nie przestaje być przez to pewną rewolucją literacką, buntem uczucia przeciw ciasnocie duchowej rozumu. Wybuchowość i rewolucyjność sentymentalizmu związana jest z dziełem literackiem Jana Jakóba Rousseau. Jego kult natury i swobody uczucia, jego protest przeciw wynaturzeniu duszy ludzkiej przez cywilizację zapłodniły umysły nietylko we Francji, lecz i w Anglji, i w Niemczech. Anglja przyczyniła się wybitnie do rozpowszechnienia się sentymentalizmu szeregiem zjawisk literackich. A więc przedewszystkiem sławnemi *Pieśniami Ossjana*, których autor, podający się tylko za wydawcę, — Macpherson — wnosił do literatury ówczesnej wybujałą uczuciowość, nową i niezwykłą, oraz nowe pojęcia estetyczne. *Pieśni Ossjana* — rzekomy twór poezji ludowej, wprowadzały kult ludowej literatury, potwierdzały dzięki swemu autorytetowi prymitywu teorje Rousseau o szlachetności i subtelności duchowej człowieka, bliskiego jeszcze naturze, głosiły wreszcie kult bohaterstwa, miłości i natury. Dziki i fantastyczny krajobraz ossjaniczny wraz z wierzeniami w obcowanie duchów ludzi zmarłych

Rys. 161. Tomasz Zan w młodości.
Portret olejny w zbiorach p. Jana Michalskiego, wizytatora w Warszawie.

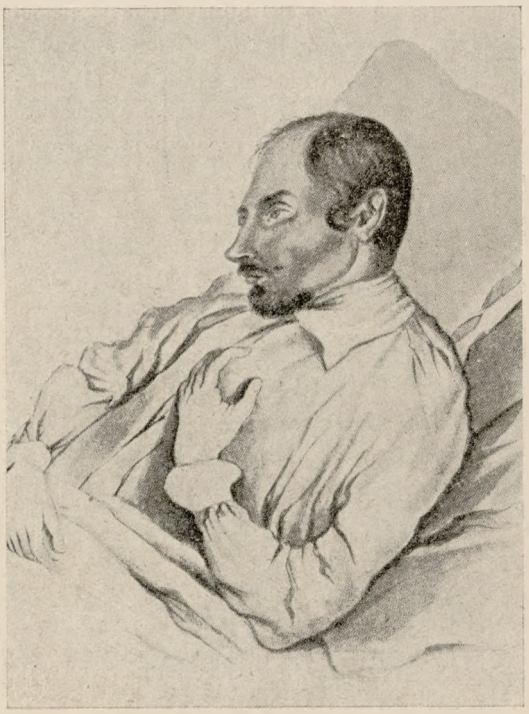
Rys. 162. Tomasz Zan, modlący się w kościele podczas podróży na miejsce zesłania.
Portret w muzeum ks. Lubomirskich we Lwowie.



Rys. 163. Tomasz Zan.

z żywymi przynosiły dla umysłów, wychowanych w klasycyzmie i racjonalizmie, zupełną rewolucję pojęć. Gdyby utwór ten ogłoszony został podobnie do innych pod nazwiskiem prawdziwego autora, wszystkie jego niezwykłości pojęciowe i stylowe zapewne ośmieszyłyby tylko dziwacznego twórcę, ale podany publiczności, jako zabytek ludowej poezji z pierwszych wieków po Chrystusie, olśnił wszystkich i zmusił krytykę do milczenia. Zaczęto mówić o Homerze północy, rezygnując ze ścisłego mierzenia *Pieśni Ossjana* zasadami obowiązującej literackiej szkoły. Dzięki temu dzieło to, przygotowujące rewolucję smaku i budzące zupełnie nowe uczucia, rozpowszechniło się ogromnie bez walki i oporu ze strony panujących wówczas autorytetów literackich. W Anglji też rozwinął się w drugiej połowie XVIII wieku sentymentalny romans (Richardson, Goldsmith, Sterne), dramat mieszczański, poezja ruin i grobów (Gray, Young), a wreszcie upodobanie do ballady, gatunku, łączącego w sobie ludową fantastykę baśni z liryczną formą pieśni, a mającego poza tem starą tradycję w angielskiej i szkockiej literaturze (zbiór ballad średniowiecznych, wydany przez Tomasza Percy'ego w 1765 r.).

Wpływ Rousseau, Ossjana i angielskiej literatury sentymentalnej zaważył silnie i na powstaniu niemieckiej szkoły literackiej, która w latach siedemdziesiątych XVIII wieku wystąpiła z hasłem „burzy i naporu" (*Sturm und Drang*). Zarówno Goethe, jak i Schiller, przeszli przez nastroje rewolucyjnego sentymentalizmu. *Werter* i *Götz von Berlichingen* Goethego oraz *Zbójcy* Schillera są wyrazem tego samego prądu duchowego i literackiego, który we Francji zapoczątkował Rousseau. A choć w latach późniejszych obydwaj koryfeusze niemieckiej poezji staną się „klasykami", według terminologji niemieckich historyków, to jednak klasycyzm ich nie ma nic wspólnego z francuską literaturą XVII i XVIII wieku, jest natomiast bardzo bliski duchem i formą późniejszemu romantyzmowi Mickiewicza.



Rys. 164. Jan Czeczott, ur. 1794, um. w Druskienikach 11. VIII. 1847, pochowany w Rotnicy.
Rys. z natury 27.VII. 1847, przed zgonem, R. Wilczyński.

Rys. 165. Franciszek Malewski, szwagier Mickiewicza, założyciel „Tygodnika Petersburskiego".
Portret W. Wańkowicza w zbiorach mickiewiczowskich w Paryżu.

Te nowe zjawiska europejskiej literatury zaczęły do nas przenikać, jak wyżej zaznaczyliśmy, już w czasach stanisławowskich; wpływ ten ograniczył się jednak przeważnie do francuskiego i angielskiego sentymentalizmu, o pisarzach niemieckich nie było jeszcze mowy. Czytano Rousseau, Richardsona, Younga, *Pieśni Ossjana*. Ten ostatni utwór tłumaczyli nawet zdecydowani klasycy, jak Ignacy Krasicki, przykrawając go jednak do panującego gustu tak silnie, że wiele charakterystycznych znamion ossjanicznej poezji ginęło w przeróbce. Z Niemców pewnem powodzeniem cieszył się tylko sielankopisarz Gessner, tkwiący zresztą dość głęboko w sentymentalnym konwenansie.

W pierwszych latach porozbiorowych i w dobie Księstwa Warszawskiego wpływy nowinek literackich wzmogły się jeszcze skutkiem oddziaływania literatury niemieckiej. Ogromna część dawniejszej Korony znalazła się pod panowaniem austrjackiem i pruskiem, a zaborcze rządy nie omieszkały przystąpić natychmiast do roboty germanizacyjnej w szkole. Do szerzenia znajomości literatury niemieckiej przyczynial się teatr, od czasu do czasu i prasa. W 1803 r. wystawiono w Warszawie *Zbójców* pod zabawnym tytułem *„Rabusie"* w 1805 r. zamieściła *Gazeta Warszawska* wzmiankę o śmierci Schillera, innym razem

Rys. 166. Maryla Wereszczakówna.

przedrukowała znów z jednego z dzienników niemieckich napastliwy artykuł o Goethem. Na scenę warszawską wtargnęła ku zgorszeniu klasyków „drama" niemiecka, szerząc motywy grozy i sensacji, romantykę zbójców i rycerzy.

Pod wpływem głównie angielskim rozwija się teraz dalsza twórczość Niemcewicza. W jego *Pismach różnych* (1803) znajdujemy pierwsze polskie ballady m. i. przeróbkę z angielskiego p. t. *Alondzo i Helena*. W balladzie tej spotykamy typowe pomysły romantyczne: upiór rycerza, co zginął w wyprawie krzyżowej, porywa na uczcie ślubnej dawną kochankę, która złamawszy przysięgę, daną niegdyś rycerzowi, wychodzi zamąż za jakiegoś bogacza; zamek, gdzie się to odbyło, stoi niezamieszkany, a co pewien czas po pustych jego salach tańczą larwy i straszydła, otaczające widmową parę: rycerza i jego niewierną kochankę. Ponura fantastyka tego obrazu, średniowieczno-rycerskie tło, pierwiastki ludowej wiary w zjawianie się duchów i upiorów — wszystko to znamionuje nowy gust literacki, którego rzecznikiem staje się pisarz, wykształcony w zasadach klasycyzmu i według nich poprzednio tworzący. Drugą cechą twórczości Niemcewicza w tym okresie jest zwrot do przeszłości, wyrażający się w kilku utworach dramatycznych, osnutych na tle dziejów polskich, oraz w stworzeniu dzieła bardzo w swoim czasie popularnego, mianowicie *Śpiewów historycznych* (pisane przeważnie w latach 1808 — 1813, drukowane w 1816 r.). Był to zbiór dum o najważniejszych królach i bohaterach dawnej Polski wraz z przypisami historycznemi, rozszerzającemi i pogłębiającemi wiadomości o nich, zawarte w tekście poetyckim. Całość miała służyć popularyzacji dziejów naszych ale rozpowszechniała zarazem nowe wyobrażenia literackie, np. pewne obrazy i pomysły, przejęte z *Pieśni Ossjana*, oraz samo upodobanie do tematów historycznych w poezji.

W przygotowaniu umysłów do nowego pokarmu literackiego niemałą rolę odegrała powieść, głównie sensacyjna i sentymentalna. W zakresie pierwszego rodzaju — powieści, opartej na motywach grozy i tajemniczości, wyróżniła się Anna z Radziwiłłów Mostowska (1762—1833?), autorka kilku romansów sensacyjnych, jak np. *Strach w zameczku* (1806). Powieści sentymentalne, które po 1815 roku rozmnożą się jeszcze bardziej, pisali w tym czasie Ludwik Kropiński (*Julja i Adolf* — drukow. 1824 r.) i Niemcewicz.

Bibljografja. M. Szyjkowski — Gessneryzm w poezji polskiej, Kraków, 1914; tenże — Ossjan w Polsce, Kraków, 1912; tenże — Schiller w Polsce Kraków, 1915; tenże — Dzieje polskiego upiora przed wystąpieniem Mickiewicza, Rozpr. Ak. Um. t. 55 (1917); Ig. Górski — Ballada polska przed Mickiewiczem, Kraków, 1920; L. Płoszewski — Pierwsza redakcja „Śpiewów historycznych", Pam. lit. 1916; J. Gebethner — Poprzedniczka romantyzmu (o Mostowskiej), Kraków, 1918; K. Wojciechowski — Historja powieści w Polsce, 1925.

ROMANTYZM (1815—1863).

Wstęp.

O ile słowo „klasycyzm" oznacza tylko pewną szkołę literacką, o tyle znaczenie terminu „romantyzm", obejmując pewien nowy program literacki, posiada zarazem bardzo bogaty zasięg historyczno-kulturalny. I jakkolwiek epokę romantyczną w Europie cechowała wielka przewaga literatury w życiu duchowem ówczesnych ludzi, to jednak

Rys. 167. Marja z Wereszczaków Puttkamerowa w sędziwym wieku.

Rys. 168. Maryla Wereszczakówna.

romantyzm był czemś znacznie więcej, jak tylko nowym kierunkiem literackim. Słowem przez romantyzm rozumiemy wielki prąd kulturalno-umysłowy, który wyraził się najsilniej i najlepiej w poezji, ale objął wszystkie dziedziny życia duchowego i podobnie, jak niegdyś renesans lub oświecenie, był nowym poglądem na świat.

Zrozumiałą jest rzeczą, że ze względu na swą powszechność romantyzm przybierał bardzo różnorodne formy wyrazu, a do zróżniczkowania tego przyczyniła się jeszcze i ta okoliczność, że w przeciwieństwie do kosmopolitycznej i niwelującej jednostkowe odchylenia tendencji wieku oświecenia, romantyzm uprawiał kult indywidualności, a więc pobudzał do szukania własnych dróg myślowych i artystycznych. Wobec tego synteza romantyzmu jest rzeczą dość śliską i niebezpieczną: każde uogólnienie pociąga za sobą szereg zastrzeżeń i wyjątków i często jesteśmy zmuszeni najbardziej przeciwne sobie zjawiska interpretować jako wyraz wspólnego, głęboko ukrytego pod ich zewnętrzną powierzchnią źródła. W uwagach poniższych spróbujemy zebrać najbardziej charakterystyczne cechy europejskiego romantyzmu, jako poglądu na świat i jako literackiej szkoły, ze szczególną jednak uwagą, zwróconą na te zjawiska, które się silniej zaznaczyły w polskiej literaturze.

Rys. 169. Murowanka w Tuhanowiczach (zburzona podczas wojny światowej; tu mieszkał Mickiewicz).

Rys. 17 Dworek Maryli w Tuhanowiczach (zburzony podczas wojny· zdjęcie prof. B. Dybowskiego).

Naprzód samo słowo i jego pierwotne znaczenie. Abstrakcyjny termin „romantyzm", „romantyczność" w znaczeniu nowego prądu literackiego pojawia się dość późno, już w okresie walk o nowy kierunek, gdy przychodzi konieczność sformułowania jego ideologji i programu. Znacznie wcześniej natomiast występuje przymiotnik „romantyczny", wyraźnie nawiązujący do tradycji średniowiecznego rycerskiego romansu, pełnego fantastycznych i niezwykłych przygód. W powieści angielskiej XVII wieku przymiotnik *romantic* — „romantyczny" — równoważny jest słowu: „baśniowy", „piękny jak w bajce", „romansowy". W XVIII wieku pogłębienie związku tego słowa z rycerskim romansem przynosi nowe znaczenie: „fantastyczno-średniowieczny"; w tym sensie mówi niemiecki poeta Wieland na początku swego poematu *Oberon* o średniowiecznej przeszłości, jako o starej „romantycznej krainie"! Na początku XIX -ego wieku pod wpływem niemieckiej romantyki stary przymiotnik nabrzmiewa szeregiem nowych znaczeń, kojarzących się z poprzedniemi, i równoważy się ze słowami: rycerski, fantastyczny, sensacyjny, tajemniczy, związany z daleką i piękną przeszłością. Z chwilą rozwoju nowego kierunku w innych krajach Europy słowo „romantyzm" przybiera tyle znaczeń, ilu jest poetów, występujących pod jego sztandarem; każdy stara się związać z nim własną treść duchową, którą uważa za naczelną cechę rozpowszechniającego się prądu. Mimo różnic indywidualnych w sformułowaniu i sposobie przeżywania nowego kierunku, można dostrzec wiele podstawowych punktów wspólnych, składających się, rzec można, na „ducha epoki" romantycznej, i te punkty wspólne, dostrze-

galne dziś z oddalenia historycznego, wypełniają treść pojęcia „romantyzm".

Historycy francuscy, usposobieni naogół dość surowo i krytycznie wobec romantyzmu we Francji, określają go jako uczuciową reakcję przeciwko racjonalizmowi i klasycyzmowi. Ujęcie to jest częściowo słuszne, ale grzeszy jednostronnością, podkreśla bowiem tylko burzycielską,

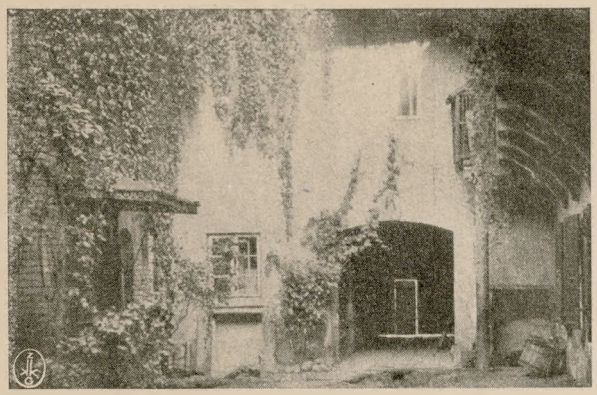


Foto J. Bułhak.

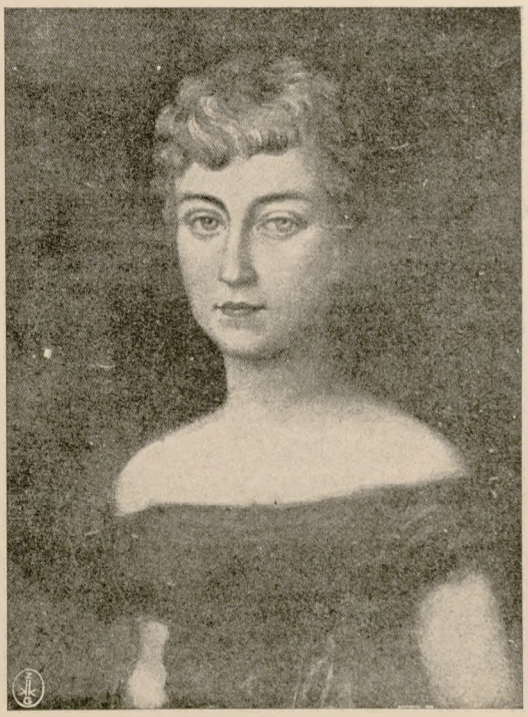
Rys. 171. Podwórze domu przy zaułku Bernardyńskim, gdzie została napisana „Grażyna".

Foto d-ra K. Górskiego.

Rys. 172. Altana lipowa Maryli w Tuhanowiczach.

negatywną stronę romantyzmu, przemilczając to, co w nowym kierunku było twórcze i naprawdę nowe. Romantyzm walczył z wieloma poglądami oświecenia, ale bardzo wiele przejął od epoki poprzedniej i niemniej własnych doświadczeń i odkryć do ogólnej skarbnicy ducha dorzucił. Rezygnując zatem z tak ogólnych i niewystarczających syntez, jak wspomniany pogląd, spróbujemy nakreślić, co w poszczególnych dziedzinach życia duchowego romantyzm wniósł jako rzecz własną i nową.

W zakresie religji romantyzm był odrodzeniem religijnych przeżyć i uczuć! Filozoficzna religja wieku XVIII, uznająca Boga jako „pierwszą przyczynę" wszechświata, ale odrzucająca potrzebę Opatrzności, była ukrytym ateizmem. Bóg, który nie wpływa więcej na bieg świata, rządzonego niezmiennemi prawami, jest duszy ludzkiej niepotrzebny; od takiej religji do zupełnego odrzucenia wiary w Boga przejście jest nad wyraz łatwe, stosunek osobisty między duszą ludzką i Bogiem jest w ramach takich pojęć niemożliwy. Otóż romantyzm jest wyraźnym nawrotem do osobistych wzruszeń religijnych, jako podstawy wszelkiej religji. Przywracając w ten sposób praktyczny sens tej dziedzinie ludzkiego ducha, romantyzm jednostronnie akcentował stronę uczuciową religji jako najważniejszą i jedynie istotną. W *Fauście* Goethego podczas rozmowy z Małgorzatą o religji Faust nie chce formułować swych przeżyć w postaci tradycyjnego wyznania wiary w Boga; on opisuje pewien stan ducha, w którym człowiek i wszechświat zlewają się w jedno, a gdy osiągnie się ten stan, wówczas wszystko jedno, jak nazwiemy to coś, co nas ogarnia i podtrzymuje, możemy nazwać to i Bogiem, ale istotą rzeczy będzie tu nasze uczucie, nie zaś pusty dźwięk imienia. Mimo różnicy przekonań religijnych, bliski był tego stanowiska Chateaubriand, gdy pisał swą obronę chrześcijaństwa i katolicyzmu p. t. *Génie du christianisme*, jedno z najbardziej charakterystycznych dzieł romantyzmu, traktujących o religji. W ujęciu Chateaubrianda ogromną rolę odgrywa strona liturgiczna katolicyzmu właśnie przez potęgę swego estetycznego oddziaływania na uczuciowość religijną. Konsekwencją



Rys. 173. Maryla Wereszczakówna.
Według miniatury współczesnej odtworzył Mordasewicz.

tego stanowiska było ciekawe odrodzenie katolicyzmu; w Niemczech romantyk Fryderyk Schlegel przyjął katolicyzm, uważając go za podstawę kultury europejskiej i źródło natchnień romantycznej poezji.

Idąc po linji uczuciowej ekstazy, romantyczna religijność znajdowała najchętniej swe ujście w mistycyzmie. Popularny, jako forma przeżywania religijnego, mistycyzm jest niezmiernie częstą postacią romantycznej filozofji, zdecydowanie idealistycznej. Nie mówiąc już o nawiązaniu do starożytnej szkoły neoplatońskiej, która w ekstazie widziała źródło najwyższego poznania przez zjednoczenie duszy ludzkiej z Bogiem, należy stwierdzić u romantyków upodobanie do mistyków nowożytnych, Jakóba Bochmego, Swedenborga, Saint-Martina, łączących wyobrażenia chrześcijańskie i biblijne z mistyką Wschodu m. i. z żydowską Kabałą. W ten sposób da się zaobserwować w romantyzmie jakiś podziemny nurt mistyki i filozofji, sięgający swą tradycją nawet starożytności i usiłujący pogodzić nieraz bardzo odległe od siebie systemy religijno-filozoficzne. Nie wszyscy romantycy objawiali skłonności do tak pojętego mistycyzmu, wszyscy natomiast dzielili głęboką wiarę w uduchowienie świata. Młodzieńczy Mickiewicz wyraził w *Romantyczności* jedną z zasadniczych tez swojego wieku. Rozum został uznany za niewystarczający środek poznania świata, odkrywa bowiem tylko prawdy, dotyczące materji; prawdy najistotniejsze, prawdy żywe, prawdy o duchu, jako tym czynniku, co „martwą bryłę" materji pcha do życia, poznajemy uczuciem, wiarą, intuicją! To jest jedno z najbardziej podstawowych stanowisk romantyzmu w zakresie religji i filozofji.

Rys. 174. Mickiewicz w młodym wieku podług miniatury, należącej niegdyś do Maryli.

Ten pogląd na istotę świata musiał mieć swe konsekwencje etyczne. Wiek oświecenia, wierząc w przekształcenie świata wysiłkiem rozumu i pracy w radosny i kwitnący przybytek ludzkiego życia, a kierując przytem wzrok ludzi wyłącznie ku doczesności, hołdował etyce społecznej, czynił jednostkę tylko drobnem kółkiem w wielkiej machinie zbiorowości i opierał się na przekonaniu, że szczęście jednostki jest osiągalne tylko w formie dobra powszechnego. Inaczej musieli ujmować tę sprawę romantycy. Dla nich świat widzialny był ułudą zmysłów, padołem nędzy ducha, przewagi materji. W spadku po wieku XVIII-ym wzięli niezadowolenie z rzeczywistości ale je niesłychanie pogłębili. Ludzie oświecenia wierzyli, że świat da się łatwo przekształcić, romantycy patrzyli na to nierównie sceptyczniej. Koniec XVIII-ego wieku przyniósł wielki dziejowy eksperyment rewolucji, wykazujący, jak wielkie omyłki tkwiły w rozumowaniu filozofji oświecenia. Przekształcić świat — to znaczyło przekształcić duszę ludzką, która okazała się o wiele bardziej skomplikowaną, niż to sobie wyobrażali naiwni teoretycy XVIII-ego wieku. Bogatsi od ludzi oświecenia o wielkie doświadczenie rewolucji francuskiej, romantycy odczuwali niezadowolenie z rzeczywistości w postaci głębokiego pesymizmu. Ale konsekwencje tego pesymizmu były różne u poszczególnych jednostek. Jedni głosili bohaterską walkę o zwycięstwo

POEZYE

ADAMA MICKIEWICZA.

TOM PIERWSZY.

WILNO.

DRUKIEM JÓZEFA ZAWADZKIEGO

1822

Rys. 175. Karta tytułowa I wyd. I tomu „Poezyj" Mickiewicza, Wilno 1822.

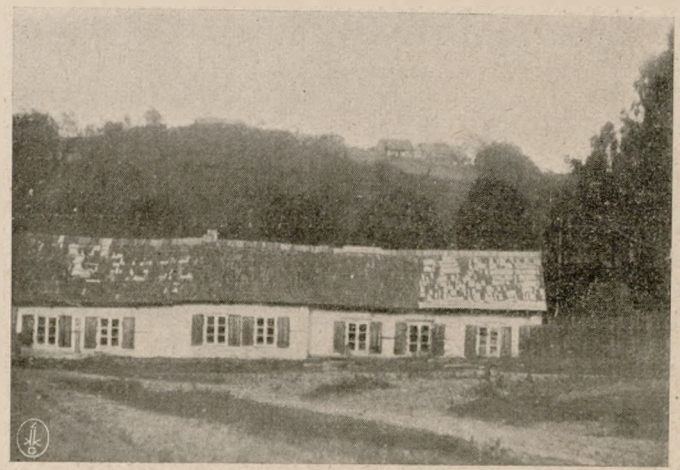


Foto J. Bułhak.

Rys. 176. Kowno. Dom w którym mieszkał Mickiewicz.

2650/II

„świata ducha", choć wiedzieli, że ziemia to „obszar gnuśności zalany odmętem": — jest to stanowisko Mickiewicza w *Odzie do młodości*; inni uważali, że ten tylko szczęśliwy, „kto się w ciemnych marzeń zamknął ciszę, kto ma sny i o chwilach prześnionych pamięta": — tak pisał Słowacki w *Godzinie myśli*. Mimo tych różnic, oba typy romantyków: i ci, co głosili walkę ze światem, i ci, co pragnęli uciec od znienawidzonej rzeczywistości, jednako wrogo odnosiły się do tendencji oświecenia, degradującej jednostkę do roli tylko członka społeczeństwa. Skoro absolutny cel życia człowieka umieszczony został poza ziemią, w krainie ducha, skoro podstawą czynów i dążeń stał się stosunek między duszą ludzką i Bogiem, wówczas społeczeństwo zeszło na plan drugi i jednostka przestała widzieć w pracy dla dobra powszechnego jedyną rację swego istnienia. Prawo indywidualne jednostki, własny kosmiczny cel istnienia duszy stają się teraz podstawami etyki. Romantyzm w przeciwieństwie do społecznej etyki oświecenia głosi etykę indywidualistyczną. Konflikt jednostki ze światem, z otoczeniem staje się niezmiernie częstym tematem poezji romantycznej. Jak wszystko, tak i to bywa u niektórych autorów doprowadzone do skrajności i niemal do karykatury. W *Zbójcach* Schillera Karol Moor walczy ze światem, tworząc bandę rozbójniczą, która napada na bogaczy i rządców ówczesnego społeczeństwa; nie jest to oczywiście walka programowa, tylko forma rozpaczliwego protestu przeciw temu, co jest. *Korsarz* Byrona idzie jeszcze dalej: czuje się pokrzywdzony moralnie nawet nie przez ustrój społeczny, ale przez złych ludzi i, choć wie, zapomina, że są lepsi ludzie, aby za winy kilku mścić się nad wszystkimi. W tym wypadku już nie indywidualizm, ale ciasny egoizm jest pobudką walki! Jednostki, którym obcy jest duch walki, przeżywają konflikt z otoczeniem w innej formie: pogardzają szarą rzeczywistością i zwykłymi codziennymi ludźmi, uciekają w świat marzeń lub szukają egzotycznych krajów, które nowością wrażeń zdolne są rozproszyć choć na chwilę ich przesyt i nudę; chroniąc się

Rys. 177. Karta tytułowa „Grażyny" Mickiewicza w wyd. poznańskiem Żupańskiego z 1864. Rys. A. Zaleski.

Rys. 178. Ilustr. do „Grażyny" w wyd. Żupańskiego, rys. A. Zaleski (1859). *„Ku niemu wszystkich podnoszą się oczy, Stoi na koniu...*

Rys. 179. Ilustr. do „Grażyny" w wyd. Żupańskiego, rys. A. Zaleski. *„Samotrzeć pędzą z bojowiska"...*

Rys. 180. Ilustracja Cz. B. Jankowskiego do „Dziadów" Mickiewicza cz. I. w wyd. Altenberga (1896): *„Zaszło słońce, biegą dzieci, Idą starce, płaczą, nucą..."*

Rys. 181. Ilustr. Cz. B. Jankowskiego do I cz. „Dziadów" w wyd. Altenberga: *„Boże! coś mi rozkazał spełnić kielich życia, I zbyt wielki, zbyt gorzki daleś mi do wypicia,..."*

przed zimnym rozsądkiem i szyderstwem świata, który ich nie może zrozumieć, zamykają się w dumnem odosobnieniu i szukają ukojenia na tle dzikiej przyrody.

Te ostatnie przejawy romantycznego indywidualizmu wyrastają na tle poczucia własnej słabości wobec życia; indywidualizm, złączony z potężną ekspansją sił żywotnych, prowadził romantyków czasem do skrajnego egotyzmu. Jednostka, czując swą umysłową i moralną przewagę nad otoczeniem, chce mu narzucić swą indywidualność, uzurpuje sobie władzę nad duszami i pragnie niemi rządzić według własnego uznania. Polska literatura romantyczna zna dwie potężne kreacje egotyczne: Konrad z *Improwizacji* i *Król-Duch*; w nich romantyczny indywidualizm, doprowadzony do szczytu, łączy się z ideą poświęcenia się wybitnej jednostki za zbiorowość, z ideą służby własnemu narodowi. Najwyższa osobista ambicja jednostki utożsamia się tu z najwyższem dobrem narodu, dzięki czemu egotyzm zostaje oczyszczony z pobudek egoizmu; nie ustępując ze swej bezwzględności wobec ogółu, staje się bohaterskiem poświęceniem.

Zrozumiałą jest rzeczą, że okres romantyzmu był wskrzeszeniem kultu wielkich bohaterów, zaniedbanego i zwalczanego przez wiek oświecenia. Ludzie XVIII-ego stulecia oceniali wielkich ludzi w historji świata miarą pożytku, jaki ci ostatni przynieśli dobru ogólnemu; poważano więc i wysławiano humanitarnych monarchów, miłujących pokój i dobrobyt, potępiano lub ironizowano czyny sławnych wojowników, uważając, że kierowały nimi pobudki tylko osobistej sławy i wyniesienia. W przeciwieństwie do tego romantycy kochali się w postaciach wielkich i bohaterskich, niezależnie od tego, jaki był ciasno pojmowany „pożytek" ich czynów. „Pierwiastek cnoty i zbrodni jeden jest: moc ducha; tylko kierunki różne"! — pisał Krasiński, doskonale formułując podstawę i istotę romantycznego kultu bohaterów, opartego na uwielbieniu potęgi i wielkości ducha. Dlatego bohaterami utworów romantycznych są nietylko ludzie o wielkich cnotach, lecz i wielcy zbrodniarze, a najczęściej ci, co łączą w swej duszy cnotę

Rys. 182. Ilustracja Cz. B. Jankowskiego do II cz. „Dziadów" w wyd. Altenberga: *„Patrzcie, ach, patrzcie do góry! Cóż tam pod sklepieniem świeci?"*

Rys. 183. Ilustr. Cz. B. Jankowskiego do IV cz. „Dziadów" w wyd. Altenberga: *„Czemu waspan tak jesteś dziwacznie ubrany? Jak strach, albo rozbójnik, co to mówią w bajce".*

Rys. 185. Ilustr. Cz. B. Jankowskiego do IV cz. „Dziadów" w wyd. Altenberga: *„Kruku mój! pójdź tu, Kruku! — [bieży, staje, słucha, skacze na piersi, wyje i pada bez ducha!...*

ze zbrodnią, przejawiając w obu kierunkach prawdziwą wielkość duszy.

Upodobanie do kreślenia takich postaci było odbiciem nowej psychologji, jaką reprezentował romantyzm. Oświecenie, akcentując prymat rozumu w życiu duchowem człowieka, upraszczało zagadnienia psychologiczne, prowadziło do zbyt prostolinijnego i zbyt prymitywnego pojmowania zjawisk naszego ducha. Romantyzm dopiero odkrył całą złożoność ludzkiej psychiki, dostrzegł, że pod zewnętrznym pancerzem woli i rozumu, decydujących rzekomo o naszych czynach, odbywa się gra uczuć — rzeczywistych motorów ludzkiego postępowania. Bogactwo ich, złożoność i zróżniczkowanie stanowi podstawę indywidualnych różnic w charakterze ludzkim; ich siła i spontaniczność nadają czynom naszym pewną nieobliczalność i piękno. Podkreślenie tych cech duszy człowieka, dzięki którym każdy posiada swe odrębne, indywidualne oblicze duchowe, wydobycie na jaw prymatu uczucia w naszej psychice, odkrycie głębokiego nurtu podświadomego życia duszy — stanowi niewątpliwie zasługę romantyzmu, jest tym krokiem naprzód, jaki w zakresie poznania człowieka zrobił romantyzm. Ale każda epoka, jak i każda jednostka, skłonna jest przeceniać wagę swych odkryć, wnioski z nich doprowadza prędko do szablonu i do absurdu; podobnie i romantyzm nadużył swych psychologicznych rewelacyj, zbyt często operując motywem szlachetnego i cnotliwego zbrodniarza. Wprawdzie i oświecenie dopuszczało możliwość przerodzania się człowieka zepsutego w szlachetnego obywatela i członka społeczeństwa (przykładem — Doświadczyński!), ale proces taki możliwy był tylko jako ewolucja od upadku do cnoty, dzięki dobroczynnemu wpływowi oświaty. W duszach romantycznych bohaterów niema mowy o takiej ewolucji: zbrodnia i cnota żyją współcześnie w jednej duszy, są owocem różnokierunkowych odruchów uczuciowych ku złemu lub dobremu. Zbójca z *Powrotu Taty* jest w tym wypadku bardzo typową postacią, ilustrującą romantyczną psychologję w jej prymitywnej i naiwnej nieco formie, ale jednak należy do tej szeroko rozgałęzionej rodziny bohaterów romantycznych, których najbardziej charakterystycznym przedstawicielem może być bajronowski Korsarz: człowiek jednej cnoty i zbrodni tysiąca!

Rys. 184. Bohdan Zaleski, według portretu J. Kurowskiego.

Streszczone do tej pory główne idee romantyzmu dotyczyły zagadnień życia wewnętrznego jednostki; przej-

Rys. 186. Seweryn Goszczyński (1801—1876), sztych Kulesińskiego.

Rys. 187. Antoni Malczewski w młodości, jako kozaczek.

dziemy teraz do scharakteryzowania poglądów romantycznych na sprawy życia zbiorowego. Przejmując od oświecenia ideę postępu, romantyzm nadał jej inną postać. Rewolucjonistycznemu racjonalizmowi przeciwstawił hasło ewolucji, opartej o tradycję. Romantyzm jest prądem, starającym się nie osądzać przeszłości, jak to czyniło oświecenie, lecz zrozumieć ją i dzięki zrozumieniu ukochać! Zwrot do średniowiecza, będąc jednym z najznamienniejszych objawów romantyzmu, kojarzy się z idealizacją przeszłości. Rzecz ta wypływa z bardzo ciekawych źródeł i posiada niemniej interesujące następstwa.

Niemożna zarzucać ludziom oświecenia, że nie interesowali się przeszłością; w wieku XVIII-ym pracowano wiele nad historją, ale oceniano wieki ubiegłe ze stanowiska ideałów współczesnych. Osądzano przeszłość, nie starając się zrozumieć przyczyn jej odrębności, nie objawiano jeszcze „zmysłu historycznego". — Romantyzm natomiast był okresem, w którym docieranie do ducha minionych stuleci, myślenie kategorjami historycznemi odgrywało wielką rolę w umysłowości ówczesnej. Zrozumienie przeszłość prowadziło łatwo do jej kultu i idealizacji, tembardziej że dla romantyka myśl o przeszłości była jedną z form ucieczki od świata, od pogardzonej teraźniejszości. Jest to niewątpliwie starczy rys w zespole cech duchowych romantyzmu, wyraz pewnego znużenia i zniechęcenia do jednostronnych dążeń wieku ubiegłego, który całe piękno życia ludzkiego widział tylko w wyimaginowanej lepszej przyszłości.

Idealizacja minionych wieków, zainteresowanie dla dawnych form życia — wynikały poza tem z nowego stosunku do pojęcia ojczyzny i uczuć patrjotycznych. Wprowadzając kult indywidualności jednostki, romantyzm prowadził do kultu indywidualności narodowej. Oświecenie tchnęło duchem kosmopolityzmu; najlepszym wyrazem tego były ideały i pojęcia wolnomularskie. Przynależność państwowa i narodowa, religja, rasa — wszystko to, co dzieli człowieka od człowieka, winno być zepchnięte, zdaniem wolnomularzy, na plan ostatni; dążyć winniśmy do wspólnej płaszczyzny człowieczeństwa, na której wszyscy poczują się braćmi! — Romantyzm, nie walcząc wcale z ideałem ogólnoludzkiego zbliżenia, akcentował jednak wartość pierwiastków narodowych w życiu duchowem jednostki. Przypuszczano, że każdy człowiek posiada oprócz swych cech indywidualnych pewne rysy wspólne z innemi jednostkami swego plemienia i zespół tych cech plemiennych, stanowiących podłoże dla charakteru jednostkowego, nazwano charakterem narodowym. W całej przeszłości na-

Rys. 188. Obraz ten znajduje się w posiadaniu p. ministra St. Patka. Według tradycji jest portretem autora „Marji"; prawdopodobnie przedstawia Jana Malczewskiego z synem Antonim.

Z ballady Mickiewicza „Rybka" — rys. *C. Jankowski.*

Z ballady Mickiewicza „Powrót taty" — rys. *Maryla Młodnicka.*

Z ballady Mickiewicza „To lubię" — rys. *Piotr Stachiewicz.*

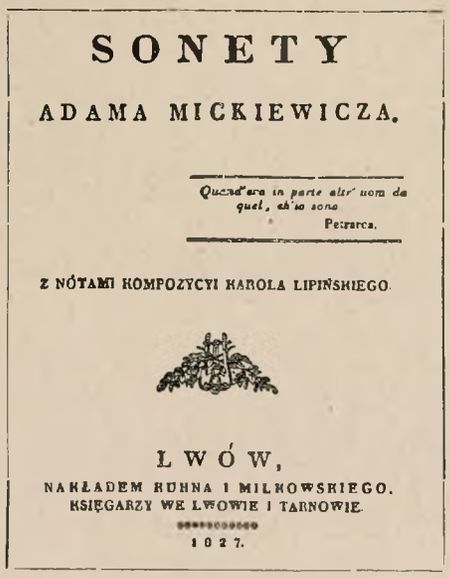
Z ballady Mickiewicza „Pani Twardowska" — rys. *E. M. Andriolli.*

Z ballady Mickiewicza „L i l j e" — rys. *Piotr Stachiewicz.*

Z ballady Mickiewicza „C z a t y" — rys. *St. Kaczor-Batowski.*

Z sonetu Mickiewicza „G r ó b P o t o c k i e j" — rys. *Juljusz Makarewicz.*

Z sonetu Mickiewicza „Droga nad przepaścią w Czufut-Kale" — rys. *St. Kaczor Batowski.*


SONETY

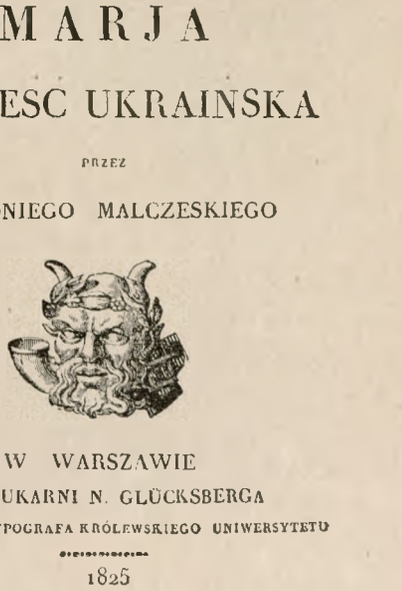
ADAMA MICKIEWICZA.

Quand'era in parte altr' uom da quel, ch'io sono
Petrarca.

Z NÓTAMI KOMPOZYCYI KAROLA LIPIŃSKIEGO.

LWÓW,
NAKŁADEM KUHNA I MILKOWSKIEGO.
KSIĘGARZY WE LWOWIE I TARNOWIE.
1827.

Rys. 189. Karta tytułowa lwowskiego wyd. „Sonetów" Mickiewicza, Lwów, 1827 (ogłoszone bez wiedzy i wbrew interesom poety).


MARJA

POWIEŚĆ UKRAIŃSKA

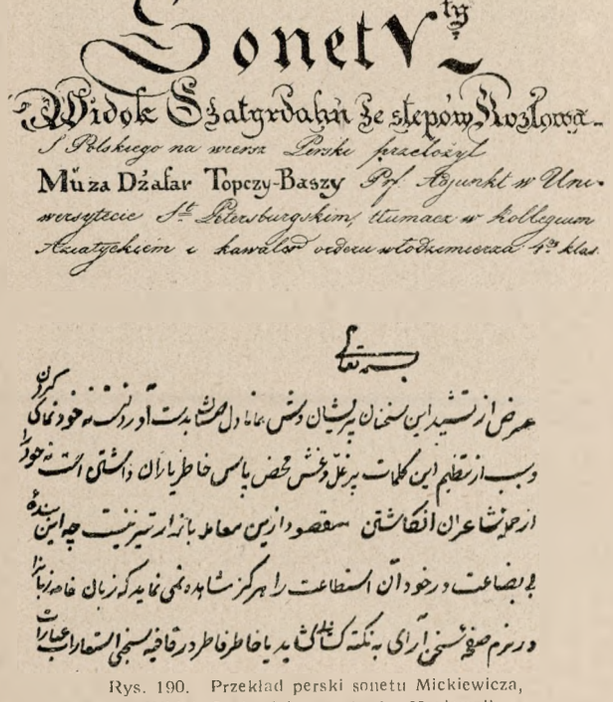
PRZEZ

ANTONIEGO MALCZESKIEGO

W WARSZAWIE
W DRUKARNI N. GLÜCKSBERGA
KSIĘGARZA I TYPOGRAFA KRÓLEWSKIEGO UNIWERSYTETU
1825

Rys. 191. Karta tytułowa I wyd. „Marji" Malczewskiego, Warszawa 1825.

rodu, w jego instytucjach publicznych, w produktach pracy umysłowej, w sztuce i obyczajach wszędzie doszukiwano się tych znamion „ducha narodowego". W ten sposób dokonało się pewne przesunięcie akcentu uczuciowego w ówczesnym patrjotyzmie; pojęcie ojczyzny zmieniło się i nie ziemia, gdzie się człowiek urodził, nie państwo, do którego należy, lecz naród, z którego dana jednostka pochodzi, stał się punktem, na którym ześrodkowała się cała potęga uczuć patrjotycznych. Tak narodził się nowy patrjotyzm, w którym czynniki rasowe i tradycyjno-kulturalne odgrywały decydującą rolę.


Sonety

Widok Czatyrdahu ze stepów Kozłowa

S Polskiego na wiersz Perski przełożył

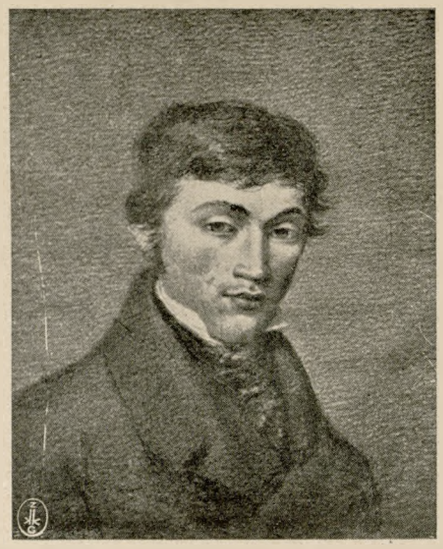
Mu'za Dżafar Topczy-Baszy Prof. Adjunkt w Uniwersytecie St. Petersburgskim, Tłumacz w Kollegium Azjatyckiem i kawaler orderu włodzimierza 4ej klas

Rys. 190. Przekład perski sonetu Mickiewicza, „Widok Czatyrdahu ze stepów Kozłowa"

Docierając do podstaw i głębin ducha narodowego, romantycy ocenili należycie, jakie znaczenie musi mieć dla nich poznanie ludu. Nie warstwa wykształcona i inteligentna, mieszkająca w mieście i łatwo zatracająca odrębne znamiona kultury narodowej na rzecz kosmopolitycznej cywilizacji, ale lud, przywiązany do ziemi i tradycji przodków, przechowujący odwieczne zwyczaje i podania, mógł być niewyczerpaną skarbnicą przy poznawaniu źródeł i cech podstawowych narodowego ducha. W ten sposób kult ludu, jego literatury i wyobrażeń stał się jednym z najistotniejszych punktów romantycznego programu.

Z wyliczonych tu najważniejszych poglądów romantycznych na sprawy jednostki i narodu łatwo wywnioskować, dlaczego najulubieńszą epoką w przeszłości było dla romantyków średniowiecze, tak że nawet kierunek ten za pewnego rodzaju odrodzenie średniowiecza uważano. Silny nurt przeżyć religijnych, skłonność do mistyki, sympatja dla silnych i niezależnych indywidualności, przejawiających rycerską fantazję i bohaterstwo, doszukiwanie się źródeł ducha narodowego w przeszłości, w ludowych pojęciach i w najstarszych zabytkach ludowej literatury, wreszcie cały egzotyzm średniowiecza, pozwalający na myślową ucieczkę od otaczającego świata w krainę jakby baśni i fantazji — oto te cechy średniowiecza, dzięki którym pociągało ono ku sobie myśl i uczucie romantyków.

Wszystko, co było tu dotąd powiedziane o romantyzmie, dotyczyło sfery ogólnych pojęć i dążeń kulturalnych tej epoki. Przejdziemy teraz do charakterystyki nowego kierunku jako prądu estetyczno-literackiego. I tu na każdym kroku zaznaczać się będzie kontrast z pojęciami oświecenia. Najznakomitszy teoretyk francuskiej poetyki klasycznej, Boileau, kazał uwielbiać i kochać rozum, jako źródło również i twórczości literackiej, bo celem dzieła sztuki dla klasyków było powiedzenie pewnej prawdy, odkrycie jej i za-



Rys. 192. Adam Mickiewicz, rys. Walentego Wańkowicza, Wilno 1823. Muzeum Narodowe w Krakowie.

szczepienie umysłowi ludzkiemu. Od nauki różniła się sztuka nie celem, lecz metodą: uczyła nie zapomocą abstrakcyjnych pojęć, lecz obrazami, mającemi poza tem pewną wartość estetyczną. — Otóż romantyzm zakładał przeciw temu stanowczy sprzeciw. Dzieło sztuki stworzone jest poto, aby wzruszać, nie zaś uczyć; bezinteresowne estetyczne wzruszenie jest ostatecznym celem i wystarczającą racją istnienia sztuki. Podobnie i sam akt tworzenia literackiego dzieła jest wynikiem uczucia i fantazji, nie zaś rozumu; ten ostatni czynnik ma znaczenie raczej przy technicznem ukształtowaniu dzieła, ale istota twórczości artystycznej zależy od natchnienia, nie od rozumu. Z tego względu krępowanie artysty przepisami, opartemi na dziełach, dotychczas stworzonych i za doskonałe uznanych, hamuje wszelki rozwój literatury, nie pozwalając na osiąganie nowych form wyrazu. Romantyzm walczy więc z ograniczonością estetyki klasycznej; nie zaprzecza, że przepisy klasycyzmu mogą zawierać niejedną prawdę, szczególnie dotyczącą technicznej strony sztuki literackiej, ale protestuje przeciw zamykaniu dróg do szukania nowych artystycznych możliwości. W żadnym razie romantyzm nie głosi jakiejś anarchji estetycznej, tylko dąży do znalezienia nowych form artystycznego wyrazu, nieraz korzystając i ze zdobyczy klasycyzmu.

Wyzwolenie się ze stężałych form klasycyzmu wyrażało się w upłynnieniu granic między poszczególnemi rodzajami poezji i gatunkami literackiemi. Klasycy pilnie przestrzegali „czystości" rodzaju i gatunku, romantycy natomiast chętnie łączyli epikę i dramat z liryką, stwarzali nowe gatunki literackie i wydobywali nowe możliwości z gatunków już istniejących. — Romantyzm przyniósł ogromny rozwój liryki. Zwyciężyła liryka osobista, wyrażająca najsubtelniejsze odcienie uczuciowe, nad chłodną, abstrakcyjno-deklamatorską liryką klasyków. Bogactwu nowej treści lirycznej odpowiadała wielka pomysłowość i w zakresie formy: rytmika wiersza odtwarzała u romantyków falowanie i napięcie wyrażanego uczucia, wydobywając z języka wszystkie muzyczno-nastrojowe wartości. W zakresie epiki ulubionemi gatunkami romantyków były: ballada i powieść poetycka (epyljon), urozmaicana różnemi wstawkami o charakterze lirycznym lub balladowym. Największe jednak inowacje wprowadził romantyzm do dziedziny dramatu. Klasycznym koryfeuszom dramatu przeciwstawiono jako wzór i najwyższy autorytet — Szekspira! W konsekwencji zerwano z zasadą trzech jedności: akcji, czasu i miejsca, wprowadzono do dramatu motywy epickie i liryczne, łączono w jednym utworze tragizm i komizm, co było w tragedji klasycznej rzeczą nie do pomyślenia.

Z rzeczy, które zasługują na specjalną uwagę wśród znamion romantycznej poezji, wymienić należy lubowanie się w fantastyce, wprowadzanie świata nadprzyrodzonego do akcji utworu. Był to poetycki wyraz metafizycznej tęsknoty romantyków, ich wiary w uduchowienie świata, w istnienie tajemnych potęg, których władztwu świat widzialny podlega. Idealizacja ludu, przekonanie, że zachował on zdolność intuicyjnego poznawania prawdy, w przeciwieństwie do rządzącej się tylko rozumem inteligencji, powodowały, że romantycy chętnie posługiwali się fantastyką ludową, uważając ją za prymitywny, ale niepozbawiony pewnej prawdy, wyraz tajemnic wszechświata.

Tak się przedstawia w ogólnych zarysach duchowe oblicze tego prądu, który na gruncie polskiej literatury wydał niezrównane i, jak dotąd, nieprzewyższone pod względem artyzmu i polotu ducha arcydzieła. W innych literaturach, jak niemiecka czy francuska, romantyzm nie stanowi najwyższego wzlotu narodowego genjuszu, u nas jest on niewątpliwie szczytowym punktem artystycznego piśmiennictwa. I dlatego, mimo nieaktualności wielu spraw i poglądów,

Rys. 193. Mickiewicz na Ajudahu skale (Krym). Wg. portretu ol. W. Wańkowicza, Petersburg 1828, przerys. Wł. Podkowiński.

któremi przesycona jest nasza romantyczna poezja, pozostanie ona zawsze nam bliska i ważna, jako jedno z najświetniejszych ogniw rozwoju naszej kultury.

W ewolucji romantyzmu polskiego można wyróżnić następujące okresy: I — preromantyzm (1815—1822), gdy więcej dyskutowano o nowym programie literackim, niż go realizowano; koryfeuszem tego okresu jest Kazimierz Brodziński; II — romantyzm wojujący (1822—1831), okres wystąpienia Mickiewicza, Zaleskiego, Malczewskiego, Goszczyńskiego i całej plejady mniejszych poetów nowego kierunku; triumfem moralnym romantyzmu jest wybuch powstania listopadowego, które pchnie literaturę na zupełnie nowe drogi; III — rozkwit romantyzmu i mesjanizmu (1832—1848); na ten okres przypadają największe dzieła Mickiewicza, cała twórczość Słowackiego i najlepsze utwory Krasińskiego, następnie rozwijają się wtedy nowe dziedziny twórczości, jak powieść historyczna, obyczajowa i społeczesna (Rzewuski, Korzeniowski, Kraszewski, Czajkowski), nakoniec wielkie znaczenie zyskują przedstawiciele narodowej filozofji (Trentowski, Cieszkowski); IV — zmierzch romantyzmu (1849 — 1863); jest to z jednej strony okres epigonów (Ujejski, Pol, Romanowski, Anczyc), z drugiej znów czas działania potężnych i niezależnych indywidualności, które wychodzą już poza romantyzm i idą nowemi drogami (Norwid, Lenartowicz, Faleński); powstanie 1863-go roku, zakończone klęską, jest katastrofą romantycznego sposobu myślenia o sprawie narodowej i przynosi kres przeżytemu już kierunkowi.

Bibljografja: J. Kleiner — Romantyzm. Historja wyrazu i konstrukcja pojęcia (Studja z zakresu literatury i filozofji, Warszawa, 1925); A. Łucki — Pochodzenie wyrazu romantyzm i ewolucja jego znaczenia, Pam. Liter., 1911; Z. Łempicki — Renesans, Oświecenie, Romantyzm, Warszawa, 1923; J. Chrzanowski — Charakterystyka romantyzmu (Z epoki romantyzmu, Kraków, 1918); szczegółowsze dane bibljograficzne — Korbut — Literatura polska, t. III (wydanie drugie, Warszawa, 1930).

Rys. 194. Adam Mickiewicz w 1827 r., minjatura L. de Vivien.

Rys. 195. Karolina Jaenisch, rys. Bieneman w Moskwie. Muzeum Mickiewicza w Paryżu.

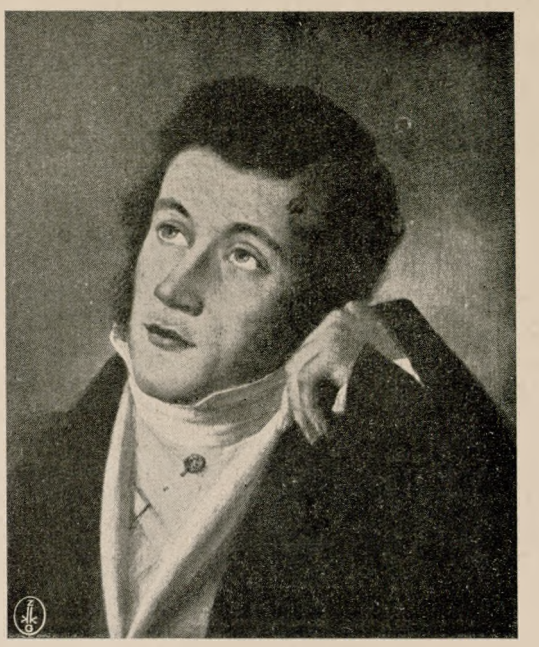
I. PREROMANTYZM (1815—1822).

Przenikanie do Polski nowych kierunków literackich dokonywało się, jak o tem wyżej była mowa, jeszcze w czasach stanisławowskich, w pierwszych latach porozbiorowych i w dobie Księstwa Warszawskiego. Ale dopiero po kongresie wiedeńskim, po utworzeniu się t. zw. Królestwa Polskiego, złączonego unją dynastyczną z Rosją, zaczęto u nas mówić o romantyzmie i przeciwstawiać go klasycyzmowi. Zależność tego faktu od daty politycznego zdarzenia jest zupełnie zrozumiała, ponieważ kongres wiedeński był zlikwidowaniem okresu dziejów, zapoczątkowanego przez rewolucję francuską, a wypełnionego później wojnami napoleońskiemi, po kongresie więc wydawało się, że Europa została na nowo zorganizowana i to na czas dłuższy, że nastała teraz doba dłuższej stabilizacji stosunków politycznych. Przekonanie to było szczególnie silne w Polsce, która po klęsce Napoleona osiągnęła, jak się zdawało współczesnym, maximum tego, co można było zdobyć. Car Aleksander, jako król polski, kokietował zrazu Polaków swym liberalizmem i obietnicami połączenia Litwy z Królestwem, przez co Polska odzyskiwałaby większość swego dawnego terytorjum. Nadzieje, związane z osobą Aleksandra, wpływały na wytworzenie się w społeczeństwie naszem przyjaznego usposobienia wobec Rosji. Rozbudzające się coraz więcej zainteresowanie Słowiańszczyzną i pomyślne, jak sądzono, warunki naszego rozwoju na przyszłość niweczyły żal i nienawiść za tak niedawne zbrodnie Rosji wobec nas, budząc nawet objawy wyraźnej sympatji dla „bratniego" narodu.

Okoliczności te wywołały pewne odwrócenie uwagi od spraw politycznych i skierowanie jej ku działalności oświatowej i literackiej. Długie lata wojen z konieczności nie pozwalały na intensywny rozwój kulturalny, nadszedł wreszcie okres wytchnienia, bezpieczeństwa i pokoju, gdy mogły zakrólować muzy. Istotnie od 1815 roku obserwujemy u nas

wzmożony ruch umysłowy, wyrażający się w działalności naukowej, literackiej i oświatowej. Dwa były wówczas główne ośrodki tego życia umysłowego: Wilno i Warszawa. Wilno zyskało wielki wpływ dzięki uniwersytetowi, który zreformowany w 1803 roku, z dawnej akademji jezuickiej stał się jedną z najlepszych wszechnic europejskich i począł oddziaływać na ruch intelektualny całej Polski. Warszawa otrzymała uniwersytet dopiero w 1818 roku, ale skupiła w nim najlepsze siły naukowe, jakie wówczas kraj posiadał. W obu stolicach zaczęły wychodzić w tym okresie liczne czasopisma, zamieszczające artykuły z dziedziny literatury, historji, polityki, ekonomji i nauk ścisłych. Ukazywały się więc: *Pamiętnik Warszawski*, *Dziennik Wileński*, *Tygodnik Wileński*, *Tygodnik polski i zagraniczny*. Z innych miast Polski najżywszy ruch umysłowy można było obserwować we Lwowie, gdzie wychodził *Pamiętnik Lwowski* i *Rozmaitości Lwowskie*. Wśród czasopism ówczesnych wymienić jeszcze należy *Wiadomości Brukowe*, satyryczny tygodnik, odgrywający wielką rolę społeczną, a wydawany w Wilnie przez t. zw. żartobliwie Towarzystwo Szubrawców, następnie *Pamiętnik Magnetyczny Wileński*, zajmujący się propagandą t. zw. magnetyzmu zwierzęcego albo mesmeryzmu, wreszcie *Miesięcznik Połocki*, wydawany przez jezuitów, utrzymujących akademję połocką (erygowaną w 1812 roku). Poza temi perjodykami wychodziło jeszcze sporo pism codziennych, nie mówiąc o wielu różnych krótkotrwałych czasopismach, które kończyły swój żywot po kilku czy kilkunastu numerach.

Na łamach wymienionej tu prasy rozpoczęła się polemika na temat nowych kierunków i możliwości twórczych w literaturze. Polemika ta nieodrazu weszła na właściwe tory. Spór literacki splecione był zrazu z walkami publicystycznemi, jakie wiodły ze sobą dwa obozy o przeciwnych dąże-



Rys. 197. Adam Mickiewicz, portret olejny Józefa Oleszkiewicza, Petersburg 1828, Muzeum Narodowe w Krakowie.

Rys. 196. „Farys" F. Rissa z fr. przekł. poem. Mickiewicza, Peters. 1833: *„Je l'ecrase en mes bras, Des dents je le dechire..."*

Rys. 198. Rysunek z I wyd. „Konrada Wallenroda", Petersburg 1828.

2610

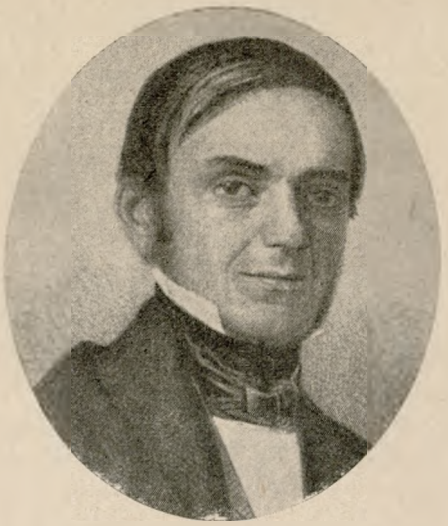
Rys. 199. Marja Szymanowska.

niach kulturalno-społecznych i politycznych, mianowicie t. zw. liberałowie i obskuranci.

Tłem tego antagonizmu duchowego był stosunek ludzi w epoce po kongresie wiedeńskim do pojęć i dążeń wieku oświecenia. XVIII stulecie, głoszące ideje postępu, przekształcenia świata zgodnie z rozumem, odrzucenia większości wyobrażeń religijnych jako przesądu i t.p., doprowadziło do wielkiego eksperymentu dziejowego w postaci rewolucji francuskiej. Napoleon, choć położył koniec duchowi rewolucyjnemu, zachował jednak i rozpowszechniał w całej Europie dzięki swym podbojom wiele zdobyczy moralnych i społecznych rewolucji. Kongres wiedeński, będąc próbą likwidacji zmian, które wywołała w Europie rewolucja francuska pod względem politycznym, dał hasło do walki ze wszystkiem, co pozostawił po sobie w spadku wiek oświecenia. Nastały teraz na Zachodzie czasy reakcji politycznej, zwalczania wszelkich odruchów rewolucyjnych, ale zarazem i wyobrażeń filozoficznych, którym hołdowało XVIII stulecie. W obronie propagowanych przez wiek poprzedni ideałów postępu, oświaty i wolności, a teraz zwalczanych przez zaślepionych często fanatyzmem i politycznym interesem reakcjonistów, wytworzył się na Zachodzie prąd polityczny, zwany liberalizmem, mający i u nas swoich przedstawicieli. U nas zwolennikami liberalizmu byli przeważnie ludzie, wykształceni w ideologji XVIII stulecia, którzy za czasów stanisławowskich jeszcze rozwinęli wielką i pożyteczną działalność oświatową i reformatorską. Tacy zasłużeni mężowie, jak Stanisław Kostka Potocki, minister wyznań i oświecenia w Królestwie Kongresowem, czy obaj bracia Śniadeccy, Jan i Jędrzej, profesorowie uniwersytetu wileńskiego, uważali za swój najgłębszy obowiązek patrjotyczny czuwać nad szerzeniem nadal oświaty na ziemiach polskich, dążyć do ostatecznego wyzwolenia włościan i do postępu duchowego i materjalnego całego kraju. Nie

Rys. 200. Rysunek z I wyd. „Konrada Wallenroda", Petersburg 1828.

Rys. 201. Rysunek z I wyd. „Konrada Wallenroda", Petersburg 1828.



Rys. 202 Antoni Edward Odyniec, lit. Fajansa.

ulega wątpliwości, że obóz liberałów skupiał u nas ludzi najczystszych, przejętych troską o dobro powszechne, pełnych najlepszej woli, ale zarazem nie dostrzegających braków moralnych i ideowych oświecenia. Obóz im przeciwny, nazwany pogardliwie przez liberałów obskurantckim, a więc niejako hołdującym ciemnocie, występował przedewszystkiem w obronie religji, ale nie doceniał z drugiej strony dobrodziejstw, jakie przyniosły społeczeństwu naszemu ideje oświecenia przez podźwignięcie z upadku naszej kultury w XVIII ym wieku. Prócz tego do obozu obskurantów przylgnęły wszystkie najbardziej antypatyczne żywioły ówczesne, które obawiały się jakiejkolwiek reformy społecznej i politycznej, duchowi potomkowie

Rys. 203. Maurycy Mochnacki.

i spadkobiercy Targowicy, drżący o całość swoich majątków i przywilejów. Obóz obskurantów, podlizujący się Rosji, denuncjujący przed rządem zaborczym najszlachetniejszych patrjotów, wywoływał ze strony liberałów satyryczne, często pełne żółci i nienawiści, ataki w prasie, grzeszące znowu niewątpliwą tendencją antyreligijną. W kampanji prasowej, jaką rozwinęły obydwa obozy w latach 1816—1818, liberałowie, zwalczając przeciwników postępu, oświaty i wolności, zaatakowali i romantyzm, jako zjawisko szkodliwe, świadczące o barbarzyństwie myśli i smaku. Stanowisko to wobec romantyzmu wynikło z powierzchownej znajomości jego haseł i pewnej skostniałości kultury literackiej, zaszczepionej zwolennikom liberalizmu jeszcze przez klasycyzm. Traktując zwrot do średniowiecza, jako objaw obskurantyzmu, a nową estetykę romantyczną, jako upadek gustu, liberałowie wystąpili przeciw pisarzom „smak i język psującym, smutno-wesołym, nadęto-płaskim,

Rys. 204. Jan Wolfgang Goethe, z obrazu Stielera.

tęskno-żartobliwym, nadewszystko zawiło-nierozsądnym”, jak określił romantyków Stanisław Potocki w swych zjadliwych feljetonach, drukowanych w *Pamiętniku Warszawskim* pod pseudonimem Świstka krytycznego. Zaliczenie romantyków do obozu, siejącego ciemnotę, barbarzyństwo, wstecznictwo, było oczywiście wielkiem nieporozumieniem, któremu sprzyjał brak poważniejszych talentów, tworzących w nowym kierunku. Aż do pojawienia się *Ballad i romansów* Mickiewicza wiele się u nas o romantyzmie mówi i pisze, ale utworów, któreby reprezentowały charakter i wartości nowego kierunku, prawie niema. To też okres naszego preromantyzmu jest przedewszystkiem okresem literackich dyskusyj, teoretycznych rozważań i popisu krytyki, lecz nie poetyckiej twórczości.

Pomijając głosy różnych pisarzy, którzy wiele nowego do powszechnej dyskusji nie wnieśli (Wężyk, Kaulfuss, Lach Szyrma), zatrzymamy się na człowieku, który wziął na siebie ogromny trud przemyślenia i opracowania sto-

sunku między klasycyzmem i romantyzmem i dzięki temu zdołał oddzielić czysto literackie zagadnienie romantyzmu od sporów między liberałami i obskurantami. Był nim Kazimierz Brodziński [1]).

Jedna to z najciekawszych i najsympatyczniejszych postaci ówczesnych. Nie był to typ rewolucjonisty, nowatora, człowieka walki! Przeciwnie! Cichy, skromny pracownik, zadziwiający wytrwałością więcej, niż zdolnościami, dojrzałością wewnętrzną bardziej, niż błyskotliwym umysłem. Jako poeta — był talentem średniej miary, okazującym upodobanie do sielanki i elegijnej liryki; jako krytyk — zadziwiał erudycją, choć okazywał wrażliwość estetyczną jakby nastawioną tylko w jednym kierunku:

Rys. 205. Adam Mickiewicz w Weimarze, portret J. Schmellera, 1829.

odczuwał żywo to, co tchnęło miękkim, marzycielskim liryzmem i sielanką, mroziła go natomiast i odpychała groza wielkiego tragizmu. Widział np. w Goethem tylko autora *Hermana i Doroty*, jakby zapominając, że jest to także twórca *Wertera* i *Fausta*. Mimo tej jednostronności odczuwania obcych mu psychik, Brodziński powiedział swemu pokoleniu niezmiernie wiele, otworzył współczesnym oczy na nowe zjawiska literackie i wysunął się dzięki temu na czoło pisarzy warszawskich nowego kierunku.

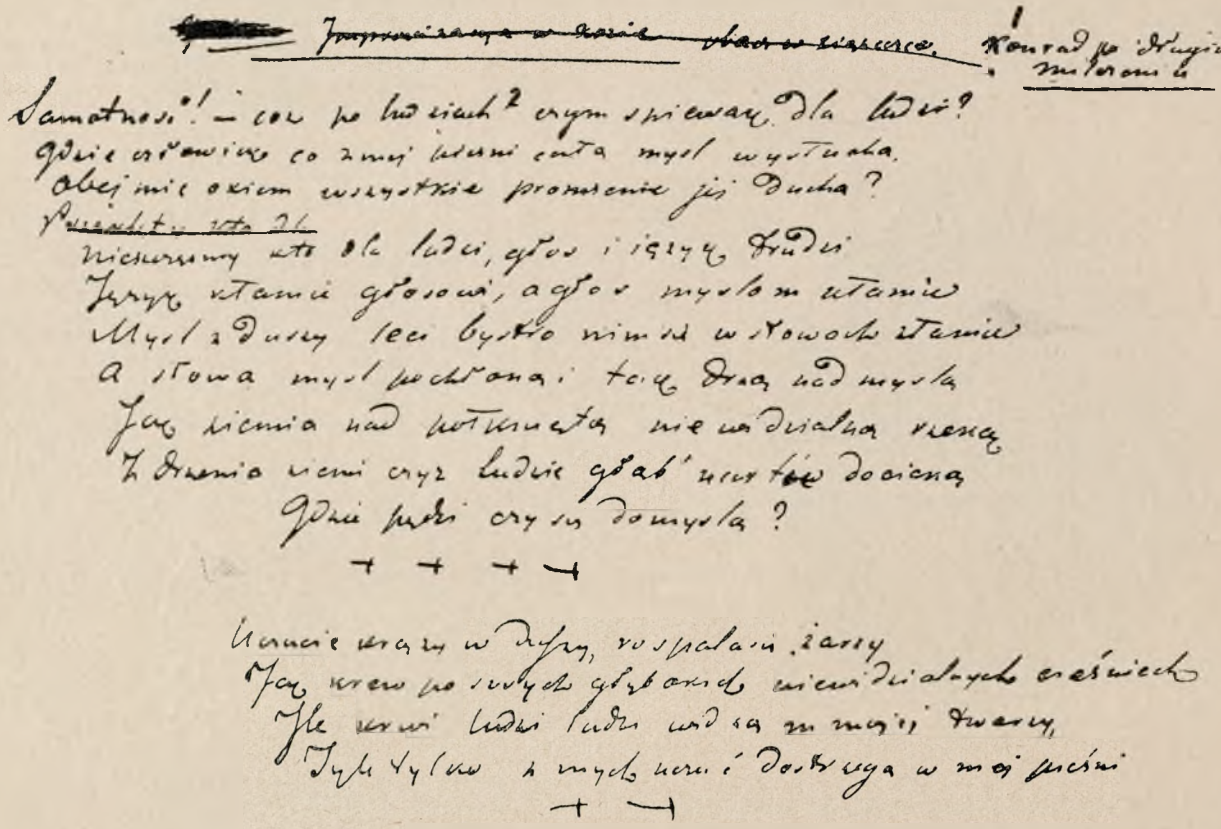
[1]) Ur. 8 marca 1791 r. w Królówce, ziemi Krakowskiej. Uczył się z przerwami, ale wreszcie ukończył w 1809 r. gimnazjum w Tarnowie poczem zapisał się do armji Księstwa Warszawskiego, uczęszczając jednocześnie na uniwersytet Krakowski. Odbył kampanję 1812 roku; ranny pod Lipskiem, dostaje się do niewoli pruskiej, a po uwolnieniu z niej udaje się w 1814 roku do Warszawy. Tu zajmuje kolejno różne stanowiska biurowe, stając się współpracownikiem *Pamiętnika Warszawskiego* i sekretarzem dyrekcji teatralnej. W r. 1818 rozpoczyna pracę jako nauczyciel języka i literatury polskiej, w 1821 zostaje profesorem liceum warszawskiego, a od roku 1822 profesorem uniwersytetu warszawskiego. W 1824 r. zostaje doktorem filozofji. Lata 1824—1826 spędza w Czechach, Włoszech, Szwajcarji i Francji. Po powstaniu listopadowem przebywa nadal w Warszawie. W 1835 wyjeżdża dla poratowania zdrowia do Karlsbadu i umiera w czasie podróży w Dreźnie 10 października tegoż roku.

Rys. 206. Mackiewicz rys. yrzez E. Lassalle'a w 1841, „Galerie des contemprais illustres".

Najdonioślejszym niewątpliwie czynem Brodzińskiego jako krytyka była praca, ogłoszona w *Pamiętniku Warszawskim* (1818): *O klasyczności i romantyczności, tudzież o duchu poezji polskiej*. Całkowicie nowem, oryginalnem stanowiskiem, jakie Brodziński zajął w tej rozprawie, było domaganie się „narodowości" w naszej poezji. „Nie bądźmy echem cudzoziemców" — oto hasło Brodzińskiego, najzupełniej zgodne z duchem romantyzmu. Aby odpowiedzieć więc na pytanie, która ze szkół literackich: klasycyzm, czy romantyzm, bardziej odpowiada potrzebom naszej narodowej literatury, Brodziński rozpatruje naprzód te literatury, które uważa za klasyczne, później dzieła pisarzy romantycznych, a wreszcie daje krótki przegląd naszej dotychczasowej twórczości i wysnuwa z charakteru jej wnioski o potrzebach na przyszłość. W całej rozprawie uderza ogromna jasność celu, do którego autor zdąża, i przejrzystość budowy. Do klasycyzmu Brodziński zalicza

Rys. 207. Ewunia (Henryetta Ankwiczówna).

literatury: grecką, rzymską i francuską. Z charakterystyki ich wynika, że grecką uważa za idealnie piękną, ale właśnie dlatego niedoścignioną i zbyt od nas odległą, aby mogła być dla nas wzorem; francuskiej przyznaje elegancję i dowcip, ale widać, że nie lubi jej za zbytnie skrępowanie uczucia i fantazji twórczej; najbliższą jest dlań literatura rzymska, choć niżej stojąca pod względem piękności od greckiej, ale zato mogąca nam służyć za wzór poetyckiego kunsztu. — Jeśli, mówiąc o literaturach klasycznych, Brodziński nie starał się dać estetycznego sformułowania pojęcia klasycyzmu, to przy przedstawieniu romantyzmu zaczyna od definicji t. zw. romantycznego czucia. Jest niem uczucie tęsknoty, melancholji, płynące ze wspomnienia lub miłości do tego, co jest albo musi pozostać nam odległe. Takie uczucie przeżywa każdy człowiek w stosunku do minionych epok, do których unosi się myśl jego jako człowieka, obywatela i chrześcijanina. Są to: początki rodu ludzkiego, początki danej narodowości i początki chrześcijaństwa. Według tego schematu Brodziński rozpatruje teraz dzieła takie, jak sielanki, odtwarzające niewinność pierwotnego człowieka na tle natury (Teokryt, Gessner), pieśni ludów o walecznych czynach ich w zaraniu dziejów (*Ossjan, Edda*), wreszcie literaturę średniowieczną ludów europejskich (trubadurowie, poezja włoskiego odrodzenia, nakoniec Szekspir, traktowany z szacunkiem, ale pozostawiony przez Brodzińskiego na uboczu jako „samotny genjusz", który nie może i nie powinien mieć naśladowców). Osobny rozdział poświęca autor nowszej niemieckiej poezji, najwięcej uwielbienia okazując dla Schillera za jego entuzjazm i idealizm. — Przechodząc do omówienia polskiej literatury, Brodziński daje obraz narodowego charakteru polskiego. Jest to pierwsza u nas próba dotarcia do źródeł „ducha" narodu — usiłowanie głęboko z romantyzmem związane. Brodziński okazuje tu, jak zawsze, typową dla niego jednostronność: zaznaczył w naszym charakterze cnoty patrjarchalne i rycerskie, brak wybujałej fantazji, słowiańską miękkość i idyliczność. Tego ducha doszukiwał się potem w poszczególnych pisa-



Rys. 208. Autograf początkowych wierszy Improwizacji Konrada.

rzach, najwyżej ceniąc literaturę XVI wieku, którą chciałby uczynić wzorem dla autorów mu współczesnych. W rozdziale końcowym na podstawowe pytanie całej rozprawy odpowiada w duchu kompromisowym: nie oddawajmy się w niewolę żadnej ze szkół obcych, o których była mowa, bądźmy przedewszystkiem sobą i chciejmy tworzyć w duchu narodowym, a z klasycyzmu i romantyzmu bierzmy tylko to, co z naszym duchem i językiem jest zgodne. Sam Brodziński spróbował dokonać tego wyboru: z klasycyzmu zatrzymał tylko Rzymian jako najlepszych nauczycieli, od wpływu francuskiego delikatnie ale stanowczo nas odciągając; z romantyzmu przejął tylko hasło narodowości, ludowości i ukochania minionych wieków, ale przestrzegał przed zwrotem do europejskiego średniowiecza, nam zupełnie obcego, nakazując zato miłość do polskiej

Z ballady Mickiewicza „Panicz i dziewczyna" — rys. *Juljusz Kossak.*

Z poematu Mickiewicza „Warcaby" — rys. *Tadeusz Popiel.*

„F a r y s" Mickiewicza — rys. *Juljusz Kossak.*

Rotograwjura Koziańskich w Warszawie.

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 1) Pierwsze spotkanie z Zosią — rys. *E. M. Andriolli.*

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 2) Pan Rejent Bolesta — rys. *Andriolli.*

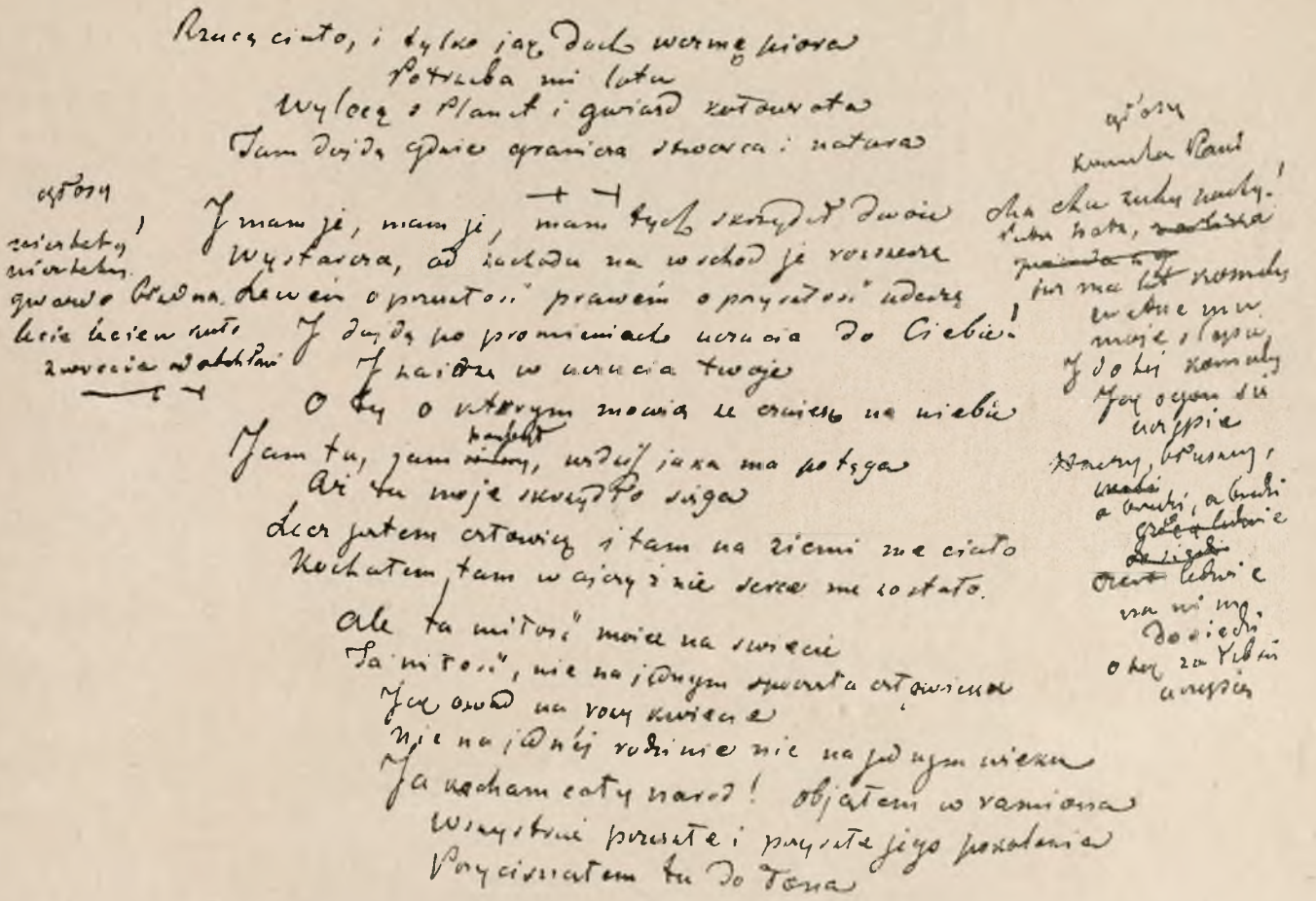
Mickiewicza „Pan Tadeusz": 3) Gerwazy i Hrabia — rys. *Andriolli.*

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 4) Hrabia i Ksiądz Robak — rys. *Andriolli.*

przeszłości! Niemiecką „filozoficzność i mistyczność", oraz romantyczną fantastykę, pełną przerażających widziadeł i okropności, potępił jako rzeczy obce naszemu charakterowi i językowi.

Jak widać z powyższego, Brodziński daleki był od propagowania wielu podstawowych haseł romantyzmu. Niewątpliwie znał on dobrze literaturę niemiecką i poglądy swoje na romantyzm oparł na lekturze rozpraw Herdera, cyzmie, które się rozległy już po ogłoszeniu rozprawy Brodzińskiego, przyjrzyjmy się jego własnej twórczości poetyckiej.

Twórczość ta jest dość obfita, ale nieco monotonna: przeważa w niej, jak mówiliśmy, skłonność do elegji i sielanki. Rozpatrzymy z niej kilka zaledwie, najbardziej charakterystycznych utworów. Po powrocie do Warszawy z niewoli pruskiej Brodziński zwrócił na siebie uwagę wier-



Rys. 209. Autograf Improwizacji; z boku dopisane głosy duchów z prawej i lewej strony (redakcja pierwotna — zaniechana).

Schillera, braci Schleglów, oraz na sławnej książce francuskiej autorki pani de Staël: *De l'Allemagne* (*O Niemczech*), ale zachował wobec swoich źródeł niezależność i krytycyzm: przejął tylko to, co odpowiadało jego własnej, oryginalnej koncepcji. Romantyzm Brodzińskiego, obcy mistycyzmowi, wybujałościom indywidualizmu, fantastyce, był właściwie sentymentalizmem, wzbogaconym o kilka nowych haseł, jak narodowość i ludowość literatury, oraz kult przeszłości rodzimej. Mimo tak skromnego programu, Brodziński wywarł duży wpływ na współczesnych, a jeszcze w 10 lat po wydaniu jego rozprawy, gdy przebywający w Rosji Mickiewicz pisał dla poety rosyjskiego Żukowskiego notatkę o polskiej współczesnej literaturze, nazwał w niej Brodzińskiego przywódcą romantycznej szkoły w Polsce.

Zanim rozpatrzymy inne głosy o romantyzmie i klasyszem *Na wprowadzenie zwłok ks. Józefa* (1814), wyróżniającym się z pośród licznych utworów z okazji tego samego zdarzenia prawdziwą głębią uczucia i powagą myśli. Jego ambicję pisarza narodowego polskiego charakteryzuje elegja *Żal za polskim językiem* (1818), w której ubolewa nad zaniedbaniem ojczystego języka przez Polaków; podobne napomnienia zawarł też i w swej znakomitej rozprawie, którą wyżej streściliśmy. Jego ideologję moralną i umysłowość charakteryzuje świetnie wolnomularski *Wiersz obrzędowy* (1815), podkreślający zasadnicze hasła oświecenia: oświatę, braterstwo wszechludzkie, cnotę, opartą na rozumie. Z sielanek jego najciekawszą i najlepszą jest poemacik *Wiesław* (1820), będący niejako realizacją artystyczną tego programu literackiego, który Brodziński naszkicował w rozprawie *O klasyczności i romantyczności.*

W ogólnym zarysie akcji przypomina *Wiesław* ulubiony utwór Brodzińskiego: *Hermana i Dorotę* Goethego, ale zresztą obfituje w rysy narodowe. Sielanka ta osnuta jest na tle życia krakowskiego ludu, przedstawionego bardzo idealistycznie. Niema tu wprawdzie dawnej konwencjonalnej ludowości, jak w sielance sentymentalnej XVIII-ego wieku, autor stara się dać obraz do pewnego stopnia realistyczny, ale nowym konwenansem jest zato przesadna idealizacja chłopa. Postacie *Wiesława* są dość blade; poeta wyposażył je w nadmiar łzawej tkliwości i zacności. Realizm przedstawionego tu życia ludu polega głównie na odtworzeniu niektórych scen obyczajowych, jak swaty i wesele krakowskie. Utwór posiada zlekka naszkicowane tło historyczne: pewne zdarzenia, od których zależy przebieg akcji, wiążą się z dziejami powstania Kościuszki. Tendencja przesycona pierwiastkami moralnemi i religijnemi; ostateczny wynik akcji świadczy o tem, że nad światem czuwa Opatrzność, nagradzająca ludzi za ich szlachetność: Stanisław i Bronisława odzyskują zaginioną córkę, ponieważ okazali w sprawie małżeństwa Wiesława zdolność wyrzeczenia się egoistycznych planów i zamiarów, myśleli tylko o szczęściu przybranego dziecka. Całość owiana jest znamienną dla Brodzińskiego łagodną melancholją, optymistycznym i serdecznym stosunkiem do ludzi. Wszystko tu spotkać można, co Brodziński za program polskiego romantyzmu uważał: tło narodowe i historyczne, obyczajowość ludową, i wreszcie owo „romantyczne czucie", które możnaby określić jako nową odmianę sentymentalizmu, wolną od salonowo-rokokowych konwenansów.

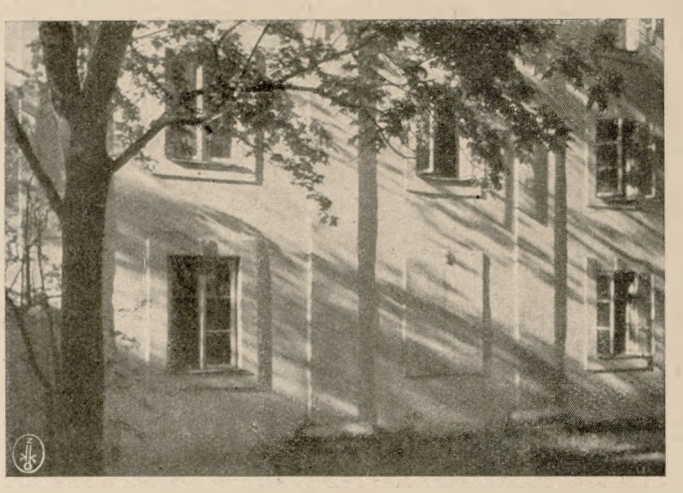


Foto J. Bulhak.
Rys. 210. Wilno. Klasztor Bazyljanów. Okna celi Konrada.

Rys. 211. Klasztor Dominikanów, w którym byli więzieni Filareci i kolegjum Pijarów w Wilnie, według litografji w albumie Wilczyńskiego.

W całokształcie ideologji Brodzińskiego dużą rolę odgrywa wiersz p. t. *Widzenie na górach Karpackich* (1822). Mamy w nim dowód nietylko ulegania wpływom Ossjana, ale i wyraźnych sympatyj słowianofilskich Brodzińskiego. W epoce Brodzińskiego zainteresowanie Słowiańszczyzną zrobiło u nas wielkie postępy. Dowodem tego choćby taka postać, jak Adam Czarnocki (pisał pod pseudonimem Zorjana Dołęgi Chodakowskiego), którego rozprawa *O Sławiańszczyznie przed chrześcijaństwem* jest najlepszym wyrazem ówczesnego entuzjazmu słowianofilskiego i kierunku badań, jakie chciano prowadzić. Otóż Brodziński sympatyzował bardzo z ideą słowiańską, utrzymywał stosunki z poetami czeskimi, pracującymi nad odrodzeniem literackiem i narodowem Czech, i wyraził wreszcie swój pogląd na charakter Słowian i ich przyszłość we wspomnianem *Widzeniu*. Podziela on oczywiście wygłoszone przez Herdera, a przyjęte przez wszystkich słowianofilów, przekonanie o łagodności i idyllliczności szczepu słowiańskiego, hołdującego ideałom pokoju i pracy rolniczej, wyrażając nadzieję, że jeśli Słowianie zdołają zachować swe moralne oblicze i uchronić się przed wpływem zasad chciwości i zaborczości, wówczas świat cały, osiągając coraz to wyższy stopień oświaty, przejmie się kiedyś ich moralnem dążeniem. Ideologja ta ma wielkie znaczenie dla późniejszego mesjanizmu, którego Brodziński był jednym z twórców; jest on najważniejszym może poprzednikiem Mickiewicza w poglądzie na charakter polskiego narodu i wynikającą stąd jego misję.

Jakkolwiek Brodziński odgrywał dominującą rolę w naszej literaturze przed ukazaniem się dzieł najwybitniejszych romantyków, jak Mickiewicz i Zaleski, to jednak i później, pod koniec lat dwudziestych XIX-ego wieku, autorytet jego był duży. Podczas powstania listopadowego napisał szereg utworów, tchnących patrjotycznym entuzjazmem, oraz słynną mowę *O narodowości Polaków*, wygło-

szoną dn. 3 maja 1831 r. w Towarzystwie Przyjaciół Nauk. Po powstaniu napisał *Posłanie do braci wygnańców* (1835), rzecz, nacechowaną już wyraźnym wpływem Mickiewiczowskich *Ksiąg Narodu i Pielgrzymstwa*. W ten sposób Brodziński, który zrazu utorował drogę naszemu romantyzmowi, a później stał nieco na uboczu, jakby się czuł obcy duchowi nowego kierunku, pod koniec życia zjednoczył się całkowicie z powszechnym nurtem myśli narodowej w porywie mesjanicznej wiary.

Rys. 212. Wilno. Cela Konrada (na lewo wmurowana tablica „Hic obiit" i t. d.)

Bibljografja. P. Chmielowski — Liberalizm i obskurantyzm na Litwie i Rusi, Warszawa, 1898; J. Kucharzewski — Czasopiśmiennictwo polskie wieku XIX. Warszawa, 1911; B. Gubrynowicz — Kazimierz Brodziński, Cz. I (1791—1821), Lwów, 1917; A. Łucki — Młodość Kazimierza Brodzińskiego, 1919; ten e — wstęp do wydania *Wyboru Poezyj* K. B. w Bibl. Narod. S. I, nr. 34; tenże — wstęp do wyd. *O klasyczności i romantyczności*, w Bibl. Narod. S. I, nr. 10; Z. Klarnerówna — Słowianofilstwo w lit. Pol. l. 1800—1848, Warszawa, 1926; H. Życzyński — Estetyka Pamiętnika Warszawskiego, Pam. Liter., 1918.

Po rozprawie Brodzińskiego, która wydobywała spór o romantyzm na światło dzienne z mętnych i zagmatwanych polemik publicystycznych, przeciwnicy romantyzmu nie mogli już zwalczać nowego kierunku podjazdową walką przycinków i satyrycznych wycieczek; trzeba było poważnie sformułować zarzuty i wyłuszczyć argumenty szkoły klasycznej. Podjął się tego zadania Jan Śniadecki, profesor astronomji i matematyki na uniwersytecie wileńskim, a zarazem jeden z najwybitniejszych filozofów ówczesnych w Polsce. W rozprawie *O pismach klasycznych i romantycznych* (*Dziennik Wileński*, 1819) wytoczył jeszcze raz zarzuty, jakie mógł stawiać romantyzmowi klasyk i człowiek wieku oświecenia. Jego zdaniem, romantyzm 1⁰ gwałci przepisy estetyczne, wypływające z rozumu ludzkiego, a sformułowane przez Arystotelesa, Horacego i Boileau, prowadzi więc do artystycznego barbarzyństwa; 2⁰ romantyzm jest nawrotem do średniowiecznej ciemnoty przez traktowanie na serjo różnych przesądów, gusel i innych fantastycznych wyobrażeń, któremi operuje. O definicjach romantyzmu, podanych przez Brodzińskiego, a opartych na dziełach niemieckich krytyków, Śniadecki nie chce wiedzieć; wystarcza mu własny rozsądek, aby ocenić, że romantyzm to szkoła zdrady i zarazy, prowadząca do upadku smaku i oświaty.

Rys. 213. Brama klasztoru Bazyljanów w Wilnie, w którym byli więzieni Filareci. *Foto J. Bułhak.*

Brodziński nie podjął dyskusji z tak krańcowemi wywodami przeciwnika romantyzmu, pojawiła się natomiast wkrótce potem nowa rozprawa na temat romantyzmu i klasycyzmu, bardzo ważna, nietylko ze względu na pierwszą próbę kompromisowego rozwiązania sporu, ale i dlatego, że jej autor, Leon Borowski, był profesorem poezji i wymowy na uniwersytecie wileńskim i wywierał duży wpływ na swoich studentów, wśród których znajdował się też Adam Mickiewicz. Rozprawa ta miała tytuł: *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy.* (*Dzien. Wil.* 1820). Borowski, pojmując romantyzm jako zespół cech literackich europejskiego średniowiecza, głosił, że najlepszą rzeczą byłoby łączenie klasycyzmu z romantyzmem, czego idealny przykład i wzór dał Tasso w swej *Jerozolimie Wyzwolonej*, złączywszy pierwiastki epiki klasycznej, homerowskiej z motywami rycerskiemi i fantastyką średniowiecza. Drugą ważną tezą Borowskiego było twierdzenie, że język polski, jako znajdujący się jeszcze w stadjum

młodości, umożliwia niezmiernie bogaty rozwój poezji; stąd wniosek, że najwyższego rozkwitu polskiej liliteratury należy jeszcze oczekiwać w przyszłości, nie zaś doszukiwać się go w minionych stuleciach. Była to nieskończenie trafniejsza ocena sytuacji, niż pogląd Brodzińskiego, który zapatrzony w literaturę naszą XVI-ego wieku skłonny był ją uważać za niedościgniony wzór dla współczesnych poetów.

Borowski nietylko teoretycznemi poglądami, ale i bezpośrednim wpływem oddziaływał na swoich uczniów, zachęcając ich do twórczości literackiej i niestrudzenie oceniając i poprawiając ich utwory. O jego autorytecie świadczy fakt, że Mickiewicz już po wydaniu *Ballad i romansów* przedstawiał mu w rękopisie poszczególne części *Dziadów* i przy wykończeniu dzieła liczył się ze zdaniem Borowskiego i proponowanemi przezeń poprawkami.

Po wystąpieniu Borowskiego wszystko, co było teoretycznie ważnego do powiedzenia, zostało powiedziane; stanowiska obu szkół literackich sformułowano. Aby romantyzm mógł się stać faktem literackim, nietylko programem, potrzeba było wielkiego talentu, znakomitych dzieł poetyckich, realizujących program. Potrzebie tej zadość uczynił dopiero Mickiewicz, ogłaszając w 1822 roku swój pierwszy tomik poezyj p. t. *Ballady i romanse*. Zanim przystąpimy do szczegółowego poznania warunków, w jakich się ten tomik ukazał, trzeba będzie poświęcić jeszcze parę słów twórczości literackiej w dobie preromantyzmu.

Uderza przedewszystkiem znaczna liczba przekładów, głównie z literatury niemieckiej i angielskiej. Schillera tłumaczą J. D. Minasowicz i J. N. Kamiński; dawniej jeszcze dokonany przez Andrzeja Brodzińskiego przekład *Dziewicy Orleańskiej* ukazuje się drukiem w 1821 roku. Pojawiają się pierwsze próby przekładów z Goethego, Byrona

Rys. 214. Mikołaj Nowosilcow, senator, według portretu w „Russkije Portrety" W. Ks. Mikołaja Michajłowicza.

Rys. 215. Lew Bajkow

i Waltera Scotta, a w 1822 r. wychodzi *Pani Jeziora* Scotta w tłumaczeniu Karola Sienkiewicza.

W twórczości oryginalnej przeważa romans sentymentalny. Najlepszą rzecz w tym zakresie stwarza Marja z Czartoryskich ks. Wirtemberska, pisząc *Malwinę* (1816). Mimo wielu motywów, przejętych z tradycji sentymentalizmu, mimo aż nadto wyraźnego wpływu *Pieśni Ossjana*, powieść ta zawiera wiele oryginalnych wartości, które ją czynią najciekawszem dziełem naszego sentymentalizmu. Akcja obfituje w szczegóły sensacyjne i otoczona jest tajemniczością, ale ostatecznie najważniejszą rzeczą w powieści jest psychologja głównej bohaterki, przeprowadzona z dużą subtelnością. Dzięki temu *Malwina* jest pierwszą powieścią polską, w której spotykamy próby głębszej analizy psychologicznej.

Również i Niemcewicz, obok różnych dzieł dramatycznych, tworzy w tym czasie kilka powieści, oczywiście przesyconych aktualną tendencją. Naprzód w powiastce *Dwaj panowie Sieciechowie* (1815) ilustruje odrodzenie się moralne społeczeństwa pod wpływem oświaty i kultury obywatelskiej, przeprowadza bowiem paralelę między młodością szlachcica, który się wychowywał i kształcił w czasach saskich, i młodością jego wnuka, należącego już do pokolenia młodzieży Księstwa Warszawskiego. — Inną tendencją przeniknięty jest romans sentymentalny w formie listów dwojga kochanków: *Lejbe i Siora* (1821). Jest to pierwsza próba rozwiązania kwestji żydowskiej w Polsce, dokonana w literaturze pięknej. Niemcewicz — wychowaniec oświecenia, chce wyrwać Żydów z ciemnoty i odosobnienia, do jakiego prowadzi ich religja talmudyczna. Bohaterowie powieści to kochająca się para młodych wykształ-

2670/II

Akt II, scena 1. Roza Weneda do Ślaza: „...Ty będziesz zbójcą — Mam tutaj sztylet".

Akt II, scena 3. Lilla Weneda: „Polelum ...topór weź. Ojciec nie widzi".

Akt III, scena 3. Lilla Weneda: „Kochajcie mnie bracia!".

Akt III, scena 4. Gwinona: „Patrzcie rycerze: człowiek ten niegdyś miał szacunek ludzki..."

Słowacki. Lilla Weneda, rys. Andriolli.

2650/I

A. III, s. 6. „Siedzi na harfie grająca..."

A. IV, s. 3. Lilla Weneda: „Widziciel ręce pokrwawił na strunach".

A. IV, s. 4. Roza Weneda wyprowadzą Lechona: „To syn królewski. Patrzciel jaki blady".

A. IV, s. 4. Lilla Weneda: „Ojcze! błogosław mi, — może nie wrócę".

Słowacki. Lilla Weneda, rys. Andriolli.

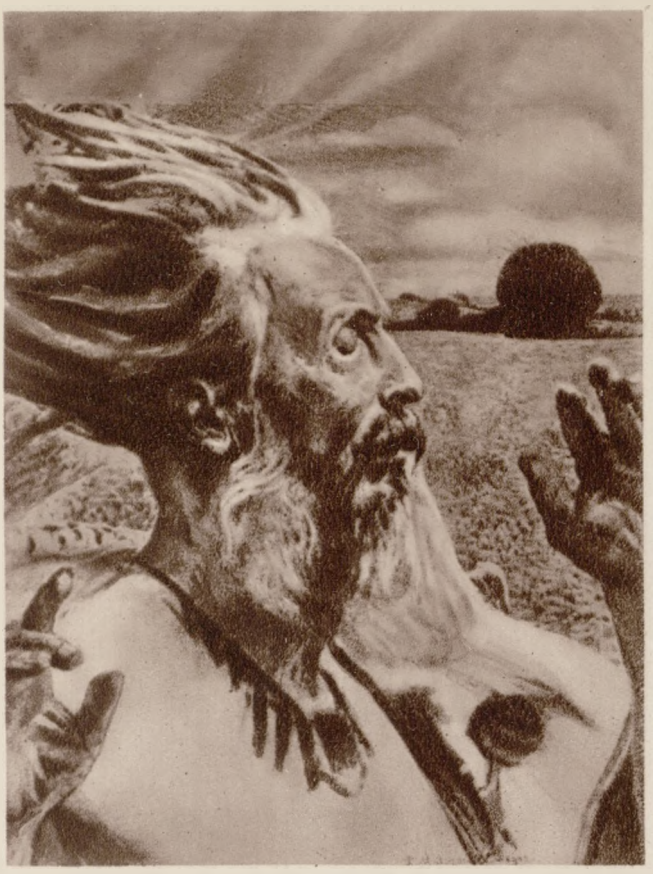
Lilla Weneda. A. V, s. 1. Gwinona: „Do mnie dziewice! Do mnie: Trup jest ze mną..."

Lilla Weneda. A. V, s. 8. Lech: „Stójcie, poganie, przynoszę wam życie!..."

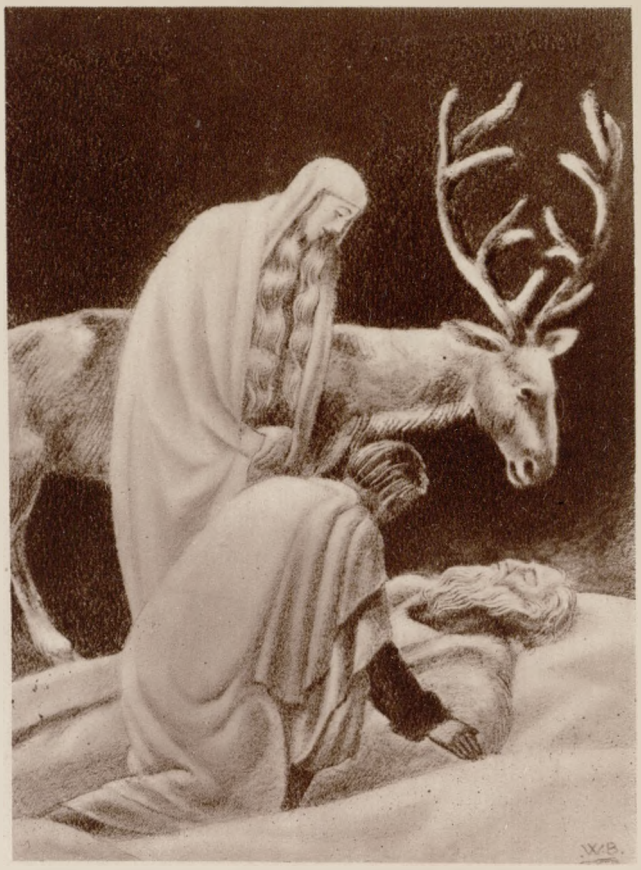
Słowacki. Balladyna. Przebudzenie Goplany. Rys. Pilecki.

Słowacki. Balladyna. Zabójstwo Aliny. Rys. Andriolli.

2672/II



Derwid z „Lilli Wenedy". Mal. Jacek Malczewski.



Słowacki. „Anhelli". Śmierć Szamana:
„Był to ren, który, stanąwszy nad umierającym panem, zadziwione oczy napełnił wielkiemi łzami". Rys W. Borowski.

Słowacki. „Anhelli". Śmierć Ellenai:
„Reny wyciągają mech z pod mojej pościeli i skubią łoże śmierci, jedząc... Biedne reny moje, żegnam was". Rys. W. Borowski.

Słowacki. „Anhelli". Śmierć Anhellego:
„Gdzie wy lecicie, o mewy?... Lecimy do ojczyzny twojej!... Eloe siedziała nad ciałem zmarłego"... Rys. W. Borowski.

2610/II

Rys. 216. Dr. Pelikan, rektor Uniw. Wileńskiego.

conych Żydów, przeciwstawiających się ciemnemu tłumowi żydostwa i prześladowanych za to przez rabinów. Powieść kończy się szczęśliwie całkowitem ideowem zwycięstwem zwolenników emancypacji i oświecenia Żydów. Od takiego zwycięstwa uzależniał Niemcewicz przekształcenie ciemnej masy żydowskiej w pożytecznych obywateli kraju.

Z innych, nierównie słabszych, powieści sentymentalnych pojawiły się jeszcze: F. Bernatowicza *Nierozsądne śluby* (1820), A. Kasperowskiego *Żale Elwiry* (1821), Łucji Rautenstrauchowej *Emmelina i Arnolf* (1821). Z autorów tych Bernatowicz zasłynął później jako twórca powieści historycznej, wzorowanej na romansach Waltera Scotta, *Pojata córka Lezdejki albo Litwini w XIV wieku* (1826).

Naogół lata 1815—1822 są w o wiele wyższym stopniu okresem pracy naukowej, niż artystycznej. Obok prac filozoficznych, historycznych i filologicznych (szczególnie w zakresie badań nad Słowiańszczyzną), obok rozpraw i polemik krytyczno-literackich, pojawiają się studja nad techniką wiersza w języku polskim, mianowicie J. Elsnera — *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego* (1818), oraz ważne dzieło J. Królikowskiego *Prozodja polska* (1821). Prace te świadczyły o poszukiwaniu nowych form wierszowych, możliwych do zastosowania w języku polskim (analogiczne poszukiwania robiono wówczas i w Czechach); echem tych usiłowań była dokonana przez Mickiewicza próba napisania *Powieści Wajdeloty* (w *Konradzie Wallenrodzie*) — heksametrem.

Bibljografja: M. Straszewski — Jan Śniadecki, Kraków, 1875; S. Brzozowski — Jan Śniadecki, Warszawa, 1904 (Książki dla wszystkich); P. Chmielowski — Leon Borowski, Wielka Enc. Ilustr.; tenże — Dzieje krytyki literackiej w Polsce, Warszawa, 1902; *Sto lat myśli polskiej*, tom II; K. Wojciechowski — Wstęp do wydania Mawiny w Bibl. Narod. S. I, nr. 23; tenże — Historja powieści w Polsce, Lwów, 925; tenże — Zagadnienia społeczne w powieści polskiej w XVIII i pocz. XIX wieku, Lwów, 1906; J. Kleiner — Powieść Marji z Czartoryskich ks. Wirtemberskiej (Studja z zakresu literatury i filozofji, Warszawa, 1925); M. Szyjkowski — Schiller w Polsce, Kraków, 1915.

II. ROMANTYZM PRZED POWSTANIEM LISTOPADOWEM (1822—1830)

Ukazanie się *Ballad i romansów* Mickiewicza stanowi, jak wiadomo, przełomowy fakt w dziejach naszego romantyzmu, zajmiemy się więc bliżej osobą ich twórcy, który stał się z biegiem czasu wodzem duchowym swego narodu.

Adam Mickiewicz urodził się 24 grudnia 1798 roku w Nowogródku[1]), gdzie ojciec jego, Mikołaj, był komornikiem sądowym i obrońcą przy powiatowym sądzie. Wyrósł ze środowiska kresowej szlachty białoruskiego pochodzenia, ale od wieków spolszczonej i mającej bardzo silną świadomość narodową. Dzieciństwo spędzał w Nowogródku i w Zaosiu, leżącem niedaleko jeziora Koldyczewskiego, uwiecznionego w *Tukaju*. W 1807 roku począł chodzić w Nowogródku do szkoły O.O. Dominikanów, w której kolegował ze swym późniejszym przyjacielem i członkiem Towarzystwa Filomatów, Janem Czeczotem. W dzieciństwie przeżył kilka silnych i wstrząsających wrażeń, jak pożar Nowogródka w 1810 roku, przejście wojsk napoleoń-

[1]) Miejsce urodzenia poety nie jest pewne. Są pewne poszlaki, że się urodził w Zaosiu, posiadłości Mickiewiczów, leżącej o czterdzieści kilka km. na południe od Nowogródka.

PAN
TADEUSZ
CZYLI
OSTATNI ZAJAZD NA LITWIE.
Historja szlachecka
z r. 1811 i 1812,
WE DWUNASTU KSIĘGACH. WIERSZEM,
przez
ADAMA MICKIEWICZA.
TOM DRUGI.
Wydanie Aleksandra Jełowickiego,
z popiersiem autora.
PARYŻ.
1834.

Rys. 217. Karta tytułowa I wyd. „Pana Tadeusza".

2650

Foto St. Łuniewski.
Rys. 218. Puszcza Białowieska. Wywroty.

skich w 1812 r. i współczesna niemal temu faktowi śmierć ojca. Szkołę skończył w 1815 roku, udając się na uniwersytet do Wilna. Jako kandydat do stanu nauczycielskiego musiał zacząć naprzód od studjów matematyczno-przyrodniczych, w drugim zaś roku mógł już poświęcić się przedmiotom humanistycznym. Wówczas pracował pod kierunkiem trzech profesorów, którzy wywarli wielki wpływ na jego rozwój umysłowy. Byli to: E. G. Groddeck, profesor filologji klasycznej, Joachim Lelewel — najznakomitszy przedstawiciel nauki historycznej w ówczesnej Polsce, i wreszcie znany nam już Leon Borowski, profesor poezji i wymowy. Mickiewicz znalazł sobie wśród kolegów uniwersyteckich kilku przyjaciół, którzy, podobnie jak on, odczuwali potrzebę intensywnej pracy umysłowej, pogłębiającej wiedzę nabywaną na uniwersytecie. Do grona tego należeli zrazu Józef Jeżowski, Tomasz Zan, Onufry Pietraszkiewicz i kilku innych studentów. Aby zadośćuczynić wspomnianej potrzebie samodzielnej pracy, grono to zawiązało t. zw. Towarzystwo Filomatów, czyli „przyjaciół nauk". Ponieważ wszelkie stowarzyszenia studenckie były w Rosji zakazane, więc organizacja ich musiała pozostać tajną. Filomaci postawili sobie zrazu za cel wzajemną pomoc w kształceniu się i przyjaźń; tak sformułowano zadania towarzystwa w pierwszej ustawie z dn. 1 października 1817 roku. Nowych członków dobierano nader ostrożnie, przestrzegano wykonania obowiązków i posłuszeństwa władzom organizacji. Do obowiązków należało przygotowanie co cztery tygodnie jakiejś piśmiennej pracy (rozprawy lub utworu literackiego) oraz udział w zebraniach, na których prace członków były czytane, poddawane krytyce i wreszcie większością głosów przyjmowane lub odrzucane, jako bezwartościowe. Prezydentem towarzystwa, które liczyło zrazu sześciu członków, został wybrany Jeżowski, cieszący się wśród kolegów największą powagą. Filomaci kładli ogromny nacisk na karność organizacyjną, przemyśliwali też nieustannie, jak ulepszyć przepisy i ustawy, jak udoskonalić metody pracy. Bojąc się napływu niepewnych ludzi, bardzo powoli zwiększali ilość członków, która zresztą nie przekroczyła nigdy liczby dwudziestu. Prócz wymienionych wyżej przyjaciół Mickiewicza do najbliższych mu ludzi w tem gronie zaliczali się jeszcze Franciszek Hieronim Malewski i Jan Czeczot.

W ciągu pierwszego roku swego istnienia (1817/18) Filomaci prowadzili pracę naukową, nie dzieląc się na grupy według specjalności. Z biegiem czasu okazało się to niepraktyczne i w nowej ustawie, którą opracowali w czerwcu 1818 roku, wprowadzili podział towarzystwa na wydziały, odbywające posiedzenia naukowe każdy zosobna. Dla spraw organizacyjnych, obchodzących całe towarzystwo, zwoływano posiedzenia powszechne. Na takiem to posiedzeniu powszechnem dn. 14 września 1818 roku wygłosił Mickiewicz swój wiersz programowy, zaczynający się od słów: *Już się z pogodnych niebios oćma zdarła smutna*. Utwór ten, pod względem artystycznym tkwiący jeszcze całkowicie w klasycyzmie, wypowiada najważniejsze ideały i dążenia Towarzystwa Filomatów. Praca dla dobra powszechnego — jako cel wysiłków, przyjaźń — jako droga do rozszerzania w przyszłości uczuć braterstwa na całą ludzkość — oto główne wytyczne tej ideologji. Czujemy się owiani atmosferą wieku oświecenia, dążeń wolnomularskich. I jakby dla zadokumentowania swego związku z wolnomularstwem Towarzystwo ustami Mickiewicza powołuje

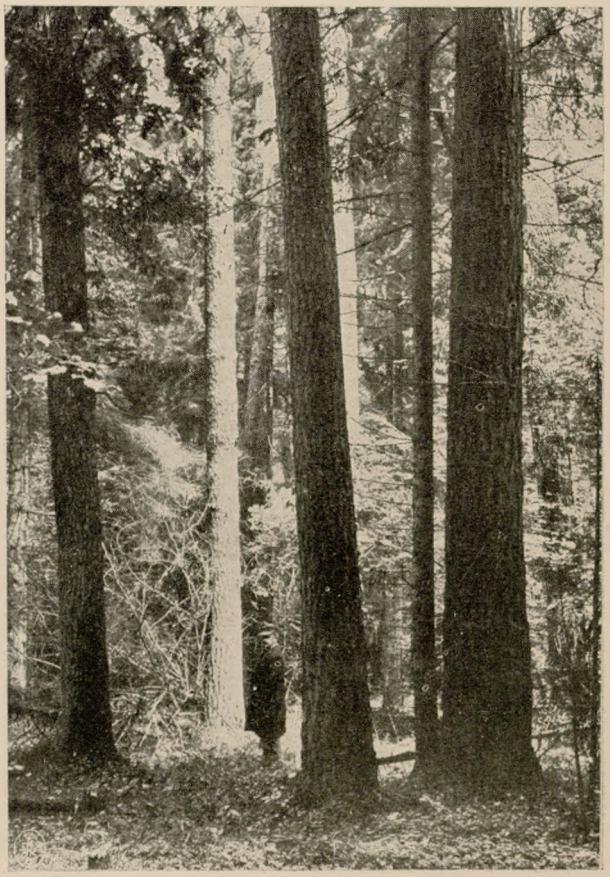


Foto St. Łuniewski.
Rys. 219. Puszcza Białowieska.

się na przykłady pytagorejczyków i misterjów eleuzyńskich, do których tylko nieliczni wybrani dopuszczeni być mogli; podobnie i Filomaci ostrożnym doborem członków zamierzają się uchronić od sprofanowania i unicestwienia ich dążeń. Oprócz tych myśli, zaczerpniętych z ducha XVIII wieku, jest tam jedno hasło, które już z samego Mickiewicza wypłynęło, które jest zarodkiem jego przyszłego egotyzmu: hasło bohaterstwa, sięgającego w poczuciu swej potęgi po najtrudniejsze zadania:

Niech każdy, jak ów Greczyn, głosi dzielność swoję:
Mocniejszy jestem, cięższą podajcie mi zbroję.

W słowach tych mamy ziarno nietylko pewnych idej *Ody do młodości*, ale także *Konrada Wallenroda* i *Improwizacji*.

Wiersz Mickiewicza odtwarzał ewolucję duchową wszystkich Filomatów, którzy w ciągu roku istnienia Towarzystwa ogromnie się rozwinęli, dojrzeli i sięgnęli po znacznie dalsze cele niż początkowo. We wspomnianej ustawie z czerwca 1818 roku mówi się już nietylko o doskonaleniu się własnem, ale i o pracy nad wzmaganiem powszechnego oświecenia, roztwierają się więc przed Towarzystwem dalekie horyzonty pracy dla społeczeństwa. W rok później, gdy Mickiewicz przystępował już do końcowych egzaminów uniwersyteckich (czerwiec 1819 r.), cel Towarzystwa określony został nierównie ściślej i bogaciej. Praca nad podźwignięciem całej młodzieży polskiej, aby ją wykształcić, pociągnąć do zamiłowania rzeczy ojczystych, popchnąć do rozszerzenia

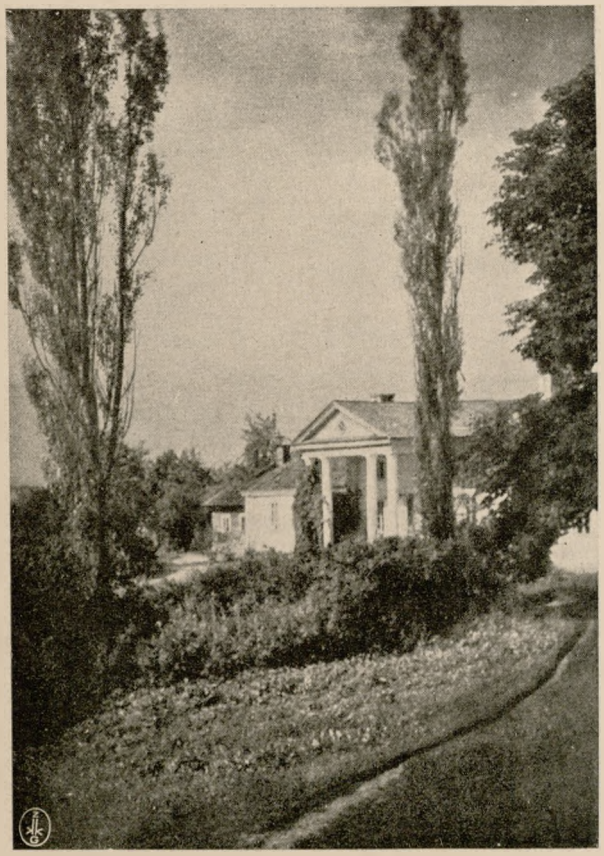
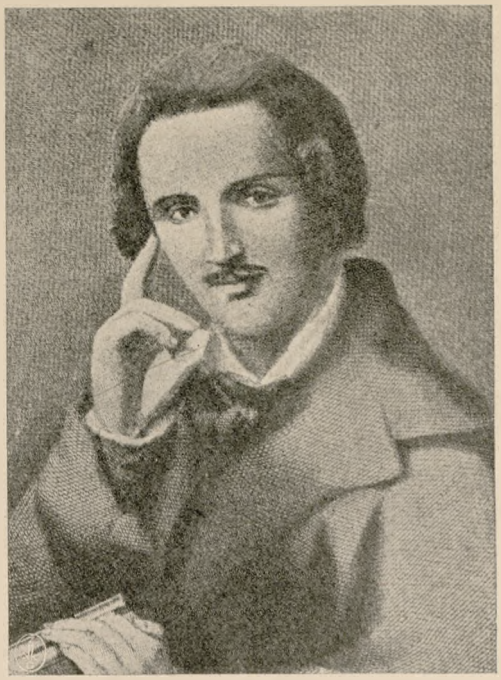


Foto J. Bułhak.
Rys. 220. Dwór w Czombrowie, przypuszczalnym Soplicowie.



Rys. 221. Stefan Garczyński, ze stalorytu w poznańskiem wydaniu jego „Poezyj".

narodowej oświaty i tym sposobem przyczynić się do dobra i pomyślności kraju — określona zostanie jako cel Towarzystwa. W ten sposób z nielicznej grupki studentów, pragnących zrazu tylko pomagać sobie wzajemnie w pracy, przerodzili się Filomaci w przeciągu dwóch lat we własnej świadomości w jakiś sztab generalny młodzieży polskiej, dążącej do odrodzenia kraju drogą pracy i oświaty.

Rola Mickiewicza w Towarzystwie Filomatów nie ograniczała się do pełnienia funkcyj członka czynnego, a później naczelnika pierwszego wydziału. Mnóstwo pism Mickiewicza, znalezionych w archiwum Filomatów, świadczy o tem, że poeta był duszą organizacji, że oprócz prac obowiązkowych składał wiele t. zw. „darowanych", że nieustannie myślał nad ulepszeniem organizacji i ustaw, wysuwając wiele projektów i poprawek. Z wiersza, o którym mówiliśmy, wynika, że poeta całkowicie dzielił społeczną i moralną ideologję Filomatów, opartą na pojęciach i teorjach oświecenia.

Jeśli w zakresie podstawowych idej filozoficzno-społecznych Mickiewicz tkwił jeszcze w tradycjach XVIII wieku, to i pod względem artystycznym nie odbiegał od klasycznego gustu. Ulubionym jego pisarzem polskim był Trembecki, ulubionym autorem francuskim — Voltaire, którego kilka utworów przerabiał w czasach uniwersyteckich na język polski. Powiastkę *Education d'un prince* przełożył, umieszczając akcję utworu w Nowogródku, p. t. *Mieszko książe Nowogródka*; podobnie uczynił z drugą powiastką *Education d'une fille*, która po polsku nazwana została *Pani Aniela*. Wziął się wreszcie do przekładania wolterowskiej *Pucelle d'Orleans* („*Dorczanka*") i ogromną część tego poematu przełożył, z czego do nas doszedł tylko ułamek (przekład V pieśni). We wszystkich tych przeróbkach młodociany poeta

Rys. 222. Stary Uniwersytet w Lozannie, gdzie wykładał Mickiewicz w latach 1839-40.

ze szczególnem upodobaniem przejmuje i wyjaskrawia antyklerykalne wycieczki Voltaire'a, co wynikało z sympatji, jaką obdarzał liberałów w ich walce polemicznej z obozem obskuranckim. W dobie uniwersyteckiej wreszcie Mickiewicz przystępuje do pisania oryginalnego poematu, żartobliwo-bohaterskiej epopei, p. t. *Kartofla*, w której chce opisać sprowadzenie kartofla z Ameryki do Europy. Wykończył z tego tylko jedną pieśń, ale pełną jakże znamiennych poglądów i uczuć! Przyszły romantyk rozumuje najzupełniej w duchu pozytywno-humanitarnych dążeń oświecenia, potępia średniowiecze, jako okres ciemnoty, ucisku religijnego i barbarzyńskich wojen, wyśmiewa świętych katolickich, formułuje swe poglądy religijne w ramach deizmu. Poemat ten, tak silnie przesiąknięty ideologją XVIII wieku, jest pod względem artyzmu utworem klasycznym, jak klasycznym aż do karykatury jest styl innego wiersza Mickiewicza, drukowanego w 1818 roku, p. t. *Zima miejska*. Dopiero gdy Mickiewicz opuści Wilno i zacznie żyć samodzielnem życiem duchowem, zdala od uniwersytetu i otoczenia Filomatów, załamie się w nim człowiek oświecenia i klasyk, wewnętrzne przeżycia zmuszą go do wyrobienia nowych pojęć i znalezienia nowych dróg artystycznych. Dokonało się to, gdy poeta po skończeniu uniwersytetu został wysłany do Kowna na stanowisko nauczyciela szkoły powiatowej.

Pierwszy rok nauczycielstwa, spędzony przez Mickiewicza w Kownie (1819/20), był dlań okresem przygotowania do wielkiej przemiany wewnętrznej. Czując wielkie osamotnienie duchowe, a niewiele wynosząc zrazu zadowolenia z pracy pedagogicznej, poeta bardzo ciężko przeżywał znalezienie się w nowych warunkach życiowych. Listy jego przepełnione są rozgoryczeniem i zniecierpliwieniem z powodu wszystkiego, co mu życie wówczas nastręczało. W tym nastroju powstają pierwsze ballady: *To lubię* (grudzień 1819), oraz *Tukaj* (kwiecień 1820). Choć poeta sięgnął tu do romantycznego gatunku literackiego, ale niewiele jeszcze w tych pierwszych balladach widzimy znamion romantyzmu: fantastyka traktowana żartobliwie i groteskowo, zagadnienia etyczne w *To lubię* postawione w duchu pojęć oświecenia. Mimo to widny jest także i dokonywający się przełom, szczególnie w *Tukaju*. Skargi umierającego Tukaja przypominają bardzo osobiste wyrzekania poety w listach współcześnie pisanych, niewzruszony, jak dotąd, gmach ideałów filomackich poczyna się rysować, skoro zakwestjonowany został jeden z filarów dawnej ideologji — przyjaźń. Zapewne dlatego poeta ballady nie dokończył. W obu tych pierwszych balladach widna jest jeszcze jedna ważna skłonność talentu Mickiewicza: konkretyzacja tła utworu przez wiązanie akcji ze stronami rodzinnemi, z Nowogródczyzną. *To lubię* jest wysławieniem okolic Ruty, a *Tukaj* — Zaosia. Nietylko szczegóły topograficzne, jak jezioro Kołdyczewskie i góra Żarnowa, ale nawet imię bohatera wzięte jest z autentycznego nazwiska mieszkańców pobliskiej wsi (Wojkiewicze — gdzie mieszka wielu Tukajów!). Skłonność tę poety obserwować będziemy w całej jego twórczości, która dzięki temu nosi tak wybitne piętno regjonalne.

Po *To lubię* i *Tukaju* przyszły *Lilje*, osnute na pieśni ludowej o pani, co pana zabiła, i powtarzające nawet pewne wiersze i zwroty z tej pieśni. Ale to, co poeta wprowadził własnego do akcji, świadczyło o wyrabiających się nowych gustach i pojęciach literackich. Pustelnika — cudotwórcę wziął Mickiewicz z tradycji sentymentalizmu, ale skomplikowaną psychologję zbrodniarki i, co najważniejsze, interwencję świata nadprzyrodzonego, wymierzającego sprawiedliwość i karę za zbrodnię, zawdzięcza już wpływom nowego kierunku. Na wiosnę 1820 roku zaczął się bowiem rozczytywać na dobre w niemieckiej literaturze, biorąc na pierwszy ogień Schillera. *Zbójcy* wywarli na niego niesłychanie silne wrażenie, a drobniejsze utwory niemieckiego poety zaczął Mickiewicz nawet tłumaczyć. Przełożył *Rękawiczkę*, *Światło i ciepło*, oraz marzył o przekładzie *Rezygnacji*, ale widocznie

Rys. 223. Tablica Mickiewiczowska, wmurowana w gmach Starego Uniwersytetu w Lozannie.

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 5) Zosia i Dzieci — rys. *Andriolli.*

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 6) Sędzia i Telimena — rys. *Andriolli.*

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 7) „Niedźwiedź, mospanie!" — rys. *Andriolli.*

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 8) Tabakierka Robaka — rys. *Andriolli.*

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 9) Wojski dmie w róg — rys. *Andriolli.*

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 10) Zosia się ubiera — rys. *Andriolli.*

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 11) Hrabia w obronie Gerwazego — rys. *Andriolli.*

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 12) Protazy czyta pozew — rys. *Andriolli.*

nie udało mu się pokonać trudności, jakie się nastręczały, bo tłumaczenia tego w spuściźnie literackiej Mickiewicza niema. Wybór wierszyka *Światło i ciepło* jest o tyle znamienny, że tam jest mowa o pewnym antagonizmie serca i rozumu; idealizacja uczucia, a specjalnie entuzjazmu w przeciwieństwie do zimnego rozsądku stanowi myśl przewodnią utworu. — Dokonanie tego przekładu (w czerwcu 1820 r.) jest wyrazem ewolucji, jaką przeszedł Mickiewicz w pierwszym roku swego pobytu w Kownie. Spragniony uczucia, gorętszych i żywszych przeżyć, opuszczał Kowno, udając się do Nowogródczyzny na wakacje 1820 roku.

Okres ten miał przynieść ważny zwrot w jego życiu, wtedy bowiem dojrzała jego miłość do Maryli Wereszczakówny, którą poznał jeszcze w 1818 roku. Niestety, sytuacja życiowa Mickiewicza unicestwiała wszelką nadzieję na to, aby ta miłość mogła się skończyć małżeństwem. Maryla, córka bogatego obywatelskiego domu, zaręczona wówczas już z hr. Wawrzyńcem Puttkamerem, człowiekiem inteligentnym i ustosunkowanym, odpłacała Mickiewiczowi żywą sympatją, czy nawet wzajemnem uczuciem, ale nie robiła mu żadnych nadziei, aby mogła zostać jego żoną. Pod koniec wakacyj 1820 roku Mickiewicz opuścił majątek Wereszczaków — Tuhanowicze i, przybywszy do Wilna, rozchorował się, tak że spóźnił się na początek roku szkolnego do Kowna.

W najgorszych zatem warunkach rozpoczynał się drugi rok pracy nauczycielskiej Mickiewicza w znienawidzonej przezeń mieścinie. Zdawałoby się, że powrót do tych samych warunków życia, co przed wakacjami, ale w znacznie gorszej sytuacji wewnętrznej, do reszty rozbije go duchowo. Tymczasem poeta okazuje nam niemal od pierwszej chwili po powrocie zupełnie nową stronę swego charakteru. Dokuczliwości przeszłorocznego życia wywołały w nim rozgoryczenie i skargi, ale doznany ostatnio wielki i bolesny cios wydobył zeń niespodziewane zasoby siły ducha. Mickiewicz pracuje bardzo intensywnie, przeważnie nad estetykami niemieckimi, zapoznając się z teoretycznemi przesłankami romantyzmu, czyta nadal niemieckich poetów, tym

Ze zbiorów Wł. Dzwonkowskiego.

Ryc. 224. Lozanna z widokiem na góry Sabaudzkie, położone z drugiej strony jeziora genewskiego.

Rys. 225. Adam Mickiewicz według dagerotypu paryskiego z 1842, przerysował Mordasewicz.

razem głównie Goethego, a wreszcie w grudniu 1820 roku wybucha całą gamą nowych utworów, świadczących o zupełnym przewrocie, jaki się w nim dokonał. Jeszcze *Kurhanek Maryli* mieści się w ramach tradycji sentymentalnej, ale zato *Hymn na Zwiastowanie N.M.P.*, *Oda do młodości* i *Pieśń filaretów* otwierają zupełnie nowe światy myśli i artyzmu.

Hymn stanowi pierwszy akord tak bogatej później religijnej poezji Mickiewicza. Religijność tego utworu okazuje znamiona pierwszej fazy nawrócenia, dokonywającego się w duszy dotychczasowego racjonalisty i wolterjanina. Jest to *Hymn na Zwiastowanie* bez... zwiastowania! Dwa obrazy zasadnicze utworu: prorok, śpiewający hymn uwielbienia dla N.M.P. w świątyni, pełnej kornie klęczącego ludu, oraz zejście Ducha świętego na Pannę Najświętszą, wchodzącą na górę Syjon, złączone są podstawową myślą o potędze człowieka, na którego zstąpi Duch Boży. Prorok — zdolny będzie wówczas zaśpiewać pieśń, która nieskończoność obleci i wieczność przeżyje, a Panna Najświętsza — urodzi Boga. W historji zwiastowania i wcielenia Syna Bożego poeta dostrzega nagle głęboki sens, wielką prawdę o zależności wielkich dzieł człowieka od natchnienia, płynącego z Boga. Refleks to zapewne zwycięstwa nad samym sobą, nad własnym bólem, osiągniętego nie drogą rozumową, lecz wielkim, irracjonalnym wysiłkiem ducha. Niezwykłe siły tego ducha, jakie poeta teraz w sobie czuje, odnosi do źródła nadprzyrodzonego, do Bóstwa.

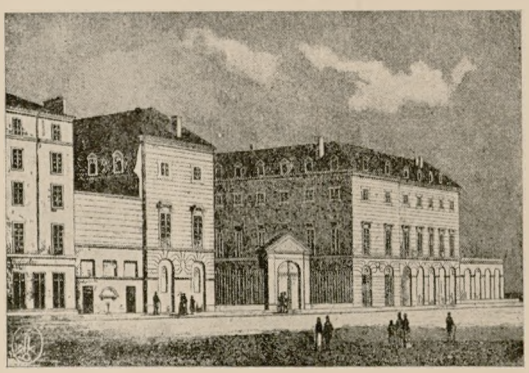
W świetle tej, zdobytej własnem doświadczeniem, prawdy o supremacji ducha, osiągającego najwyższy wyraz swej siły w ekstazie i entuzjazmie, inaczej się zarysowały filomackie ideały, w które poeta zaczął tracić wiarę jeszcze w poprzednim roku swej pracy w Kownie. Pod wpływem dokonywającej się rewizji pojęć w duchu nowej wiary ostały się wprawdzie hasła pracy dla dobra powszechnego,

Rys. 226. Celina z Szymanowskich Adamowa Mickiewiczowa, według dagerotypu paryskiego, przerys. Mordasewicz.

ale runęły dawniejsze racjonalistyczne przesłanki tych haseł. Wyrazem tego jest *Oda do młodości*, głosząca ideały, podobne do sformułowanych dawniej w wierszu *Już się z pogodnych niebios*, ale oparte na zupełnie innych podstawach. Powtarzają się hasła doskonalenia się, pracy dla szczęścia wszystkich, bohaterskiego wysiłku, walki z przesądem, ale wszystko to są środki do celu, którego dalekosiężność przewyższa nieskończenie poprzednie zamiary. Dawniej chciał poeta „nowe tworzyć gmachy na nowej posadzie", teraz śni o stworzeniu nowego świata, który będzie światem ducha, wyłonionym siłami młodości: entuzjazmem, bohaterstwem, miłością i przyjaźnią. Jeśli nakaz pracy dla dobra powszechnego uzasadniany był w XVIII wieku względami egoizmu, dobrze zrozumianego własnego interesu, to w *Odzie* wszelki przejaw egoizmu zostaje potępiony, jako cecha starcza, znamię upadku ducha; jeśli sam poeta otwierał dawniej furtkę dla osobistego szczęścia, podkreślając rozkosz zaspokojenia własnej ambicji („Szczęśliwy, komu pierwsze wieńce się dostały..." i t.d.), to teraz, jakby uzupełniając swój dawny wywód, głosi: „I ten szczęśliwy, kto padł wśród zawodu". — Najważniejszym jednak punktem nowej ideologji jest ta wiara w młodość, jako jedyny okres, kiedy człowiek zdolny jest być „rozumny szałem", „tam sięgać, gdzie wzrok nie sięga" i „łamać to, czego rozum nie złamie." Ta apoteoza uczucia wraz ze świadomem przeciwstawieniem go rozumowi, wiara, że tylko uczucie jest czynnikiem twórczym — jest już postawieniem nowego, romantycznego programu działania. Idea postępu, odziedziczona tu po oświeceniu, zostaje zinterpretowana w sposób najbardziej uduchowiony, świadomie uchylający materjalistyczne tendencje XVIII wieku. — *Oda do młodości* jest niezwykłą syntezą najważniejszych pierwiastków duchowych, jakiemi żył Mickiewicz w swej młodości. Zespoliły się tutaj w jedną całość filozofja społeczna oświecenia z romantycznym idealizmem, pokrewnym duchowi Schillera, a z drugiej strony obrazowanie poetyckie, osnute na reminiscencjach świata greckiego, z artyzmem klasycznej ody. Ciekawym paradoksem jest ten wyraz nowej wiary i nowego ducha, w formie zewnętrznej najbardziej typowego i ulubionego gatunku klasycznej liryki, jaką była oda. Podobnie i w stylu, w tak częstej w tym utworze personifikacji i konkretyzacji pojęć abstrakcyjnych („odmęt gnuśności", „gród sławy", „gwałt i słabość bronią wchodu", apostrofy do młodości) wyczuwamy silny jeszcze wpływ artyzmu klasycznego, użytego do wyrażenia nowych myśli i przeżyć.

Napisana wkrótce po *Odzie*, *Pieśń Filaretów* czyni wrażenie jakiejś popularyzacji haseł *Ody*, sformułowania ich w formie przystępniejszej, napoły żartobliwej. Powstanie tego utworu związane jest z dalszą działalnością Towarzystwa Filomatów. Pragnąc rozszerzyć swe wpływy wśród młodzieży i zjednoczyć większą jej ilość w organizacji jawnej i legalnej, Tomasz Zan rozpoczął na wiosnę 1820 roku tworzyć t. zw. Towarzystwo Promienistych. Nazwa ta wywodziła się z propagowanej przez Zana teorji (mocno zależnej od doktryn magnetycznych) o promieniowaniu ludzi szlachetnych na swoje otoczenie. Działalność

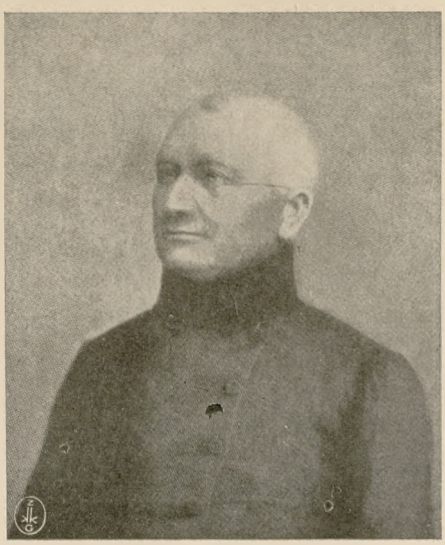
Ze zbiorów Wł. Dzwonkowskiego.
Rys. 227. Zamek Chillon nad jeziorem genewskiem.



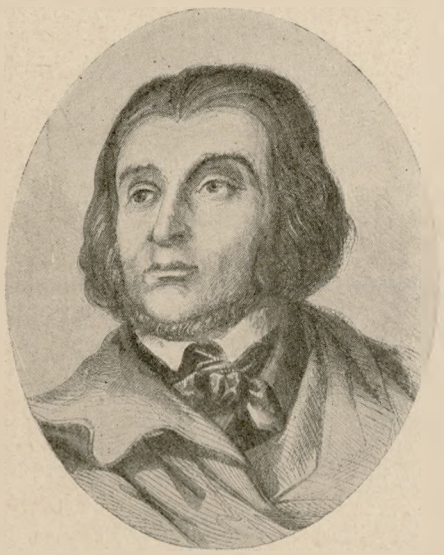
Rys. 228. Collège de France w Paryżu, gdzie wykładał Mickiewicz.

Towarzystwa rozpoczęła się od publicznie zorganizowanych majówek, ale wielkie ich powodzenie wśród młodzieży wywołało niepokój władz rosyjskich i rektor uniwersytetu zmuszony był Towarzystwo Promienistych rozwiązać. Wobec tego Filomaci postanowili zwerbowaną do Towarzystwa Promienistych młodzież zorganizować w inny sposób. Założono tajne związki Filaretów („przyjaciół cnoty"), których programem była praca naukowa i doskonalenie się moralne; metoda ich pracy wzorowana była na wypracowanych już przez Filomatów formach wzajemnej pomocy naukowej i samokształcenia. Działalność swą rozpoczęli Filareci na jesieni 1820 roku i dla nich napisał Mickiewicz swą *Pieśń*. Pierwsze jej strofy nastrojone są na ton wesołej burszowskiej piosenki, ale pod koniec padają hasła ważkie i doniosłe, choć nadal żartobliwie sformułowane. Te same ideje, co w *Odzie*, wysunięte zostają na czoło: ruszenie z posad ziemi wysiłkiem ducha, entuzjazmem, nie rozumowemi metodami, hasło jedności, walki i pracy dla dobra powszechnego, wreszcie hasło, sformułowane genjalnie w słowach: „Mierz siły na zamiary, nie zamiar podług sił." W późniejszych czasach, w dobie pozytywizmu, pojmowano te słowa zupełnie błędnie, jako zachętę do nieliczenia się z rzeczywistością, ostro krytykując przytem „lekkomyślność" twórcy naszego romantyzmu, ale uważniejsze wniknięcie w te słowa wykaże łatwo, że jest to poprostu istotny i konieczny warunek wszelkiego postępu.

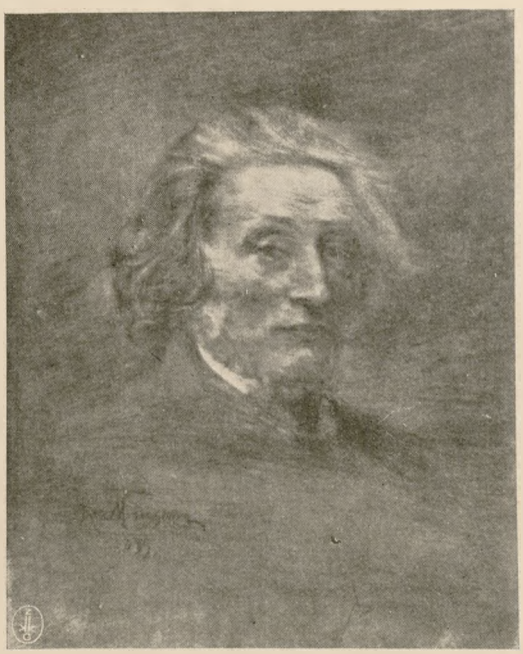
Hymn, *Oda* i *Pieśń* są to trzy poetyckie przejawy tej samej fali natchnienia, tego samego nastroju siły i twórczej radości, który zagościł w duszy poety pod koniec 1820 roku. Niestety, nowy cios miał się przyczynić do załamania tego stanu ducha. Gdy Mickiewicz przyjechał na Boże Narodzenie do Wilna, przyjaciele powiedzieli mu rzecz, ukrywaną dotąd umyślnie przed nim: oto 9 października 1820 roku umarła mu matka, którą poeta, równie jak inni jego bracia, niezmiernie kochał. Póki Mickiewicz znajdował się w gronie Filomatów, ci nie pozwalali mu oddawać się smutkowi, ale gdy wrócił znów do swej kowieńskiej samotni, bolesne uczucia przytłoczyły go tem mocniej. W tych ciężkich chwilach wrócił do lektury Schillera, nie doznając przytem żadnej pociechy ani pomocy od intelektu. „Rozum u mnie w takich chwilach zawsze nieczynny" — pisał do przyjaciół w liście z początku stycznia 1821 roku, donosząc zarazem, że napisał nowy wiersz p. t. *Romantyczność*. Stworzenie tego wiersza stanowi niezmiernie ważny etap w roz-



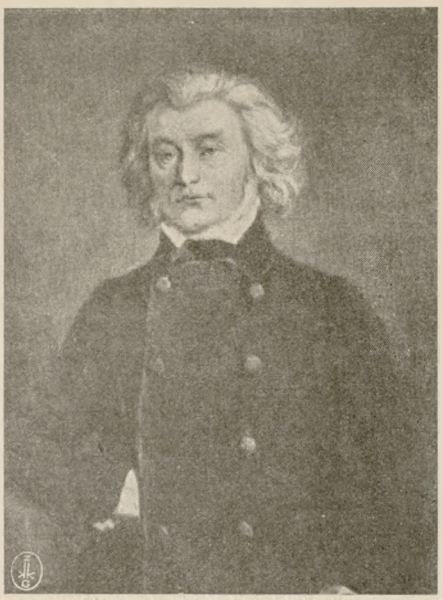
Rys. 230. Andrzej Towiański, Lit. J. Mackiewicza z 1857 r., Muzeum Czapskich w Krakowie.



Rys. 229. Mickiewicz, portretowany w Medjolanie (z M. Chodźki „A. Mickiewicz i legjon polski we Włoszech" 1848. Paryż 1862).



Rys. 231. Adam Mickiewicz, według dagerotypu paryskiego z 1848 (Muzeum Narodowe w Krakowie) przerys. Mordasewicz.



Rys. 232. Adam Mickiewicz, według portretu olejnego Aleksandra Kamińskiego w Paryżu w 1849 r. Muzeum Narodowe w Warszawie.

woju Mickiewicza. Tytuł wskazywał, że poeta uświadomił sobie wynik dotychczasowego wywalczania nowych pojęć: — stał się romantykiem, t. j. człowiekiem, który ujmuje świat cały od strony ducha, nie zaś materji. Wizja dziewczyny, która ma wrażenie, że rozmawia z duszą zmarłego kochanka, jest okazją do dyskusji między uczonym (Starcem) i poetą. Mądrość rozumu nie obejmie tego zjawiska, przekracza ono zdolności poznawcze intelektu, tylko wiara i uczucie mogą otworzyć oczy na prawdy żywe, dotyczące świata ducha. Jeśli *Oda do młodości* mówiła o wyższości uczucia nad rozumem w sferze działania, to *Romantyczność* podkreślała tę wyższość w zakresie poznania świata, zbliżenia się do prawd najistotniejszych, prawd żywych! I to uznawanie wyższości uczucia i wiary zostało nazwane romantyzmem. Był to więc utwór programowy i polemiczny w założeniu, słowa Starca bowiem były zupełnie wyraźną aluzją do poglądów Jana Śniadeckiego na romantyzm. Przesyłając przyjaciołom rękopis utworu, Mickiewicz dał odnośnik przy słowach Starca: „Obacz rozprawę w Dzienniku Wileńskim!" Nie ulega zatem wątpliwości, że pisząc miał Śniadeckiego na myśli!

Wkrótce po *Romantyczności* powstała ballada *Powrót Taty*, mówiąca o cudownem poruszeniu duszy zbrodniarza przez modlitwę dzieci, a w połowie kwietnia 1821 roku Mickiewicz pisze nowy i niezmiernie ciekawy wiersz: *Żeglarz*. Gdy zestawimy go z *Odą do młodości*, powstałą cztery miesiące przedtem, wydaje nam się, że nie mógł tego napisać autor *Ody*. Wiele bowiem czynników wpłynęło na tak gruntowną zmianę nastrojów poety. Wiadomość o śmierci matki złamała jego twórczy rozmach z końca 1820 roku, w lutym wieść o ślubie Maryli z Puttkamerem przygnębiła go ostatecznie. Poeta, spragniony ukojenia i oderwania od dręczących go cierpień, uległ czarowi pięknej mieszkanki Kowna, doktorowej Karoliny Kowalskiej, przeżywając w stosunku do niej uczucie przelotne i niewyraźne, pozbawione głębszych pierwiastków duchowych. Bywanie w domu pp. Kowalskich naraziło go skutkiem tego na niesmaczną i przykrą awanturę z niejakim szambelanem Nartowskim, który, sam podkochując się w uroczej mężatce, nie ukrywał swej antypatji do poety. Wyzwany na pojedynek, Mickiewicz zwrócił się do kilku Filomatów, zapraszając ich na sekundantów. Zanim przybyli, pani Kowalska całą sprawę załagodziła i do pojedynku nie doszło, ale Mickiewicz musiał wysłuchać od swych przyjaciół tyle morałów, przestróg i napomnień, że to pobudziło go do napisania *Żeglarza*. Wiersz jest wynikiem refleksji na temat samobójstwa, którego pokusa prześladowała wówczas poetę. Rozmyślając o zagadnieniu szczęścia, Mickiewicz uznaje, że tylko ten jest szczęśliwy, kto, hołdując cnocie, zaznał jednocześnie piękna osobistych przeżyć; nawet i ten, co tylko cnocie się poświęcił i o rozkoszy szczęścia osobistego nic nie wie, może być szczęśliwy. Ale ten, co raz zaznawszy piękna przeżyć osobistych, potem zostaje ich pozbawiony, nie zadowoli się już cnotą; skazany na walkę ponad siły, gdy znikąd nie widzi pociechy ani radości, w śmierci tylko szukać może ocalenia. Ale od własnowolnego szukania śmierci powstrzymuje poetę myśl, że dusza jest nieśmiertelna, więc cierpienia jej nie skończą się wraz ze śmiercią ciała. W poczuciu samodzielności i głębokich podstaw tej decyzji poeta zwraca się teraz do przyjaciół, dając im ostrą odprawę. Niech nie mieszają się do jego przeżyć i rozstrzygnięć, nie mogą go bowiem zrozumieć. Chcąc sądzić człowieka, trzeba być nie z nim, lecz w nim. „Ja płynę dalej — wy idźcie do domu!" — oto słowa końcowe

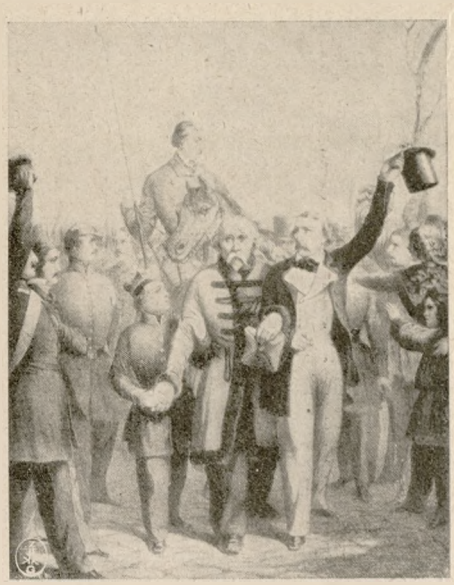
Rys. 233. Bratanie polsko-włoskie w 1848 r. „L. Mickiewicz (syn) Memorial de la Légion Polonaise de 1848".

wiersza, który jest pierwszym dokumentem uświadomionego indywidualizmu młodego romantyka. Wartość ideałów społecznych została ograniczona; czynnikiem, który ocalił człowieka w przełomowym momencie życia, okazała się wiara religijna, nie zaś stoicka, rozumowa cnota. Społeczeństwu odmówione zostało prawo sądzenia i moralnego kontrolowania jednostki. Po raz pierwszy w polskiej literaturze wyrażony został konflikt potężnej indywidualności z otoczeniem.

Refleksje te ujęte zostały w obrazie żeglarza, który, walcząc z falami morza, rozmyśla, czy ma płynąć dalej czy porzucić „korab żywota". W tem ujęciu wiersz przypomina nieco analogiczny utwór Goethego *Die Seefahrt*, szczególniej w końcowym zwrocie żeglarza do przyjaciół, przypatrujących się z brzegu jego zmaganiom się z żywiołem.

Stanowisko, zajęte przez poetę w *Żeglarzu*, miało się jednak okazać bardzo niebezpiecznem. Gdy po skończonym roku szkolnym Mickiewicz wyjechał na wakacje 1821 roku do Nowogródczyzny, sądzone mu było przeżyć teraz chwile niewymownego cierpienia. Czyhały nań zewsząd wspomnienia bolesne; w Nowogródku opuszczony dom rodzinny po śmierci matki, w Tuhanowiczach — altana, kolebka i grób przeszłorocznego szczęścia, budziły zbyt wiele skojarzeń ze scenami bezpowrotnie minionej przeszłości. Przeżycia tego okresu znalazły później swój wyraz w skargach i wspomnieniach Gustawa w drugiej godzinie IV części *Dziadów*, ale tymczasem odebrały poecie resztkę odporności duchowej. Przyszła powrotna fala miłości do Maryli i owładnęła całą jego duszę. Odbyta

Rys. 234. Legjonista polski we Włoszech (1848) pod bronią; z Wł. Mickiewicza „Mémorial..."



Rys. 235. Dzień Polski w Paryżu w 1848; z „L. Mickiewicz. Mémorial de la Légion Polonaise de 1848".

wówczas z bratem Maryli, Michałem Wereszczaką, wycieczka nad Świteź przyniosła plon poetycki w postaci dwóch nowych ballad: *Świtezi* i *Świtezianki*. Pierwsza przynosi znakomity w nastroju i plastyce opis jeziora, oraz wspaniałą akcję epicką; bohaterka jej składa dowód swej mocy duchowej w akcie wiary, sprowadzającej cud; pozatem jest to wysławienie rodzinnych stron ukochanej kobiety, której wyidealizowanym wizerunkiem jest bohaterska córka Tuhana. Druga ballada, odznaczająca się niezwykłą subtelnością fantastyki i opisu kobiecej urody, wprowadza pewien problem etyczny, stanowiący echo niedawnych przeżyć Mickiewicza w Kownie. W świetle wielkiej miłości, która teraz odżyła, zachwyty nad urodą pani Kowalskiej i uleganie jej pokusom okazały się zdradą uczuć świętych na rzecz pospolitych; zbyt surowa kara, jaka spotyka strzelca, to odbicie własnych wyrzutów sumienia. W tej, najpiękniejszej chyba, balladzie Mickiewicza kojarzą się ciekawe wpływy sentymentalizmu (scenerja i sytuacja wstępna żywo przypomina *Laurę i Filona* Karpińskiego) z reminiscencjami lektury Goethego (ballada *Der Fischer — Rybak*); podobieństwa te ograniczają się jedynie do zewnętrznych poetyckich obrazów, nie dotykając istotnej treści i myśli utworu.

Na jesieni 1821 roku Mickiewicz znalazł się w Wilnie, otrzymał bowiem całoroczny urlop dla pogłębienia swych naukowych studjów. Pragnął wyjechać w tym celu do Warszawy, ale nie uzyskawszy pozwolenia władz pozostał w Wilnie. Pierwsze miesiące tego nowego roku pracy były jednak dlań stracone: stan rozbicia wewnętrznego trwał dalej, a nawet pogorszył się, gdyż Maryla, mieszkająca teraz pod Wilnem, nieraz przyjeżdżała do miasta i częste widywania się ich ze sobą doprowadzały Mickiewicza do ostatecznego rozstroju ducha. Dopiero pod koniec 1821 roku można zauważyć pewne otrząśnięcie się poety z moralnego

odrętwienia. Dowodem tego jest powrót do pracy: do studjów i poetyckiej twórczości. Z okazji powrotu Lelewela na katedrę historji w Wilnie (po 4-letniej przerwie) Mickiewicz pisze wiersz *Do Joachima Lelewela*. Pod względem formy jest to typowy list poetycki, częsty i ulubiony rodzaj w poezji klasycznej, w treści zaś utwór ten odtwarza główny zrąb historycznych poglądów samego Lelewela w romantycznem ujęciu i oświetleniu poety. Najsilniej ten duch romantyzmu przejawił się w idealizacji Grecji i średniowiecza, w nieprzyjaznej charakterystyce Rzymian, w pełnem zastrzeżeń oświetleniu rewolucji francuskiej przy jednoczesnym entuzjazmie dla Napoleona. Wiersz ten wydrukowany został w osobnej ulotce na początku stycznia 1822 roku. List poety do Malewskiego z tego samego miesiąca świadczy, że Mickiewicz ma napisane też n o w e *Dziady*, przyczem jest to utwór, który — jak pisze poeta — „rzadki wydeklamować potrafi." Mowa tu oczywiście o późniejszej IV-ej części *Dziadów*, a nazwanie ich n o w e m i dowodzi, że t. zw. część II-a musiała być też już w ogólnych zarysach napisana. Wykańczanie utworu potrwa jeszcze cały rok, ale główny jego zrąb był już wówczas gotowy.

Jednocześnie Mickiewicz przystąpił do dalszych studjów literackich. „Po germanomanji przyszła brytanomanja" — pisał do Malewskiego we wspomnianym liście, po Schillerze i Goethem nastąpiło poznanie Szekspira i Byrona, a współcześnie pracował poeta i nad zgłębieniem naszej literatury, jak świadczą pisane wtedy O b j a ś n i e n i a do *Sofjówki* Trembeckiego, ulubionego przez Mickiewicza autora czasów stanisławowskich. Wreszcie przystąpił do zgromadzenia w jeden tomik i wydania poetyckiego plonu

Rys. 236. Legjoniści polscy we Włoszech (1848) w marszu, Wł. Mickiewicza „Mémorial..."

Rys. 237. Adam Mickiewicz, rysunek piórkiem C. Norwida, robiony w Rzymie w r. 1848 w czasie spotkania z Mickiewiczem. Zbiory Wildera w Warszawie.

ostatnich trzech lat. Składały się na to wszystkie dotychczasowe ballady (prócz omówionych jeszcze: *Rybka*, *Pani Twardowska*, *Do Przyjaciół*, *Pierwiosnek*, *Dudarz*), *Hymn na Zwiastowanie*, *Żeglarz*, *Warcaby i Przypomnienie*, *Ody do młodości* cenzura nie puściła, *Pieśń Filaretów* musiała pozostać zakonspirowana, podobnie jak sam związek Filaretów. Na czele tego zbioru, składającego się na tomik p. t. *Ballady i romanse*, umieścił Mickiewicz rozprawkę *O poezji romantycznej* w charakterze przedmowy. Występując świadomie pod sztandarem nowego kierunku, poeta chciał dać w swej rozprawce historyczne i artystyczne uzasadnienie romantyzmu. W stosunku do rozprawy Brodzińskiego wywody Mickiewicza stanowiły ogromny krok naprzód. Za prawdziwie klasyczną, t. zn. okazującą harmonję uczucia, rozumu i fantazji, uznał tylko literaturę grecką; rzymskiej odmówił wartości, jako naśladowniczej i pozbawionej narodowego ducha. Narodową literaturę ludów europejskiego średniowiecza ochrzcił mianem romantyzmu, a nowszej literaturze francuskiej zarzucił zbytnią przewagę pierwiastków rozumowych. Zaznaczył też konieczność historycznego, nie dogmatycznego, stosunku do różnych rodzajów piśmiennictwa, podkreślił, że literatura musi odtwarzać ducha narodowego i ducha epoki, wobec czego nie można jej zawsze oceniać według jednych i tych samych zasad i prawideł. Uważanie romantyzmu za średniowieczną ciemnotę i barbarzyństwo gustu lekceważąco zbył, nie podejmując dyskusji z zarzutami podobnego rodzaju. W zakończeniu dał wreszcie definicję ballady i romansy, komentując tem niejako utwory, z któremi występował. Ten pierwszy tomik ukazał się na półkach księgarskich w połowie 1822 roku, stanowiąc inaugurację naszej wielkiej poezji romantycznej. Do ówczesnego życia literackiego

Rys. 238. Michał Czajkowski (Sadyk Pasza).

pierwsze utwory Mickiewicza wnosiły świeżość i naiwność poetyckiej wyobraźni obok wyrobionego i opanowanego kunsztu formy, bezpośredniość przeżycia łączyła się ze świadomością artystyczną i literacką kulturą. Tem tłumaczy się wielkie wrażenie, jakie wywarła publikacja.

Nie ustając w rozpędzie pracy, Mickiewicz pojechał na wakacje do Szczors, gdzie spędził lato na studjach historycznych w tamtejszej bibljotece Chreptowiczów. Zbierał materjały do *Grażyny*, której pomysł zjawił się w jego wyobraźni jeszcze w 1821 roku, ale którą teraz dopiero poważnie zaczął opracowywać! Od jesieni musiał znów wrócić do Kowna na poprzednie stanowisko, ale poświęcał teraz każdą wolną chwilę na pracę, mając na ukończeniu dwa dzieła: *Dziady* i *Grażynę*. Pierwszy utwór składać się miał zrazu z trzech części, ale opracowanie części I-ej nastręczało różne trudności, które skłoniły poetę do chwilowego zaniechania pomysłu i ogłoszenia jedynie dwóch fragmentów dzieła. Wczesną wiosną 1823 roku ukazał się w Wilnie drugi tomik poezyj Mickiewicza, zawierający *Dziady* części II i IV-ą, oraz *Grażynę*.

Pierwsze większe dzieło poetyckie Mickiewicza raziło niewątpliwie „poczwarnością" kompozycji, jak stwierdzał sam poeta. Mimo licznych prób odtworzenia pierwotnego pomysłu i jego ewolucji, ustalenie poszczególnych stadjów rozwoju dzieła wydaje się zadaniem bardzo trudnem. Analiza tekstu drukowanego w zestawieniu z kopją pierwotnego tekstu części II-ej przekonywa, że najwcześniej powstała część II, później część IV, na ostatku część I, zachowana w rękopisie w postaci słabo powiązanych ze sobą fragmentów. Część I miała wyjaśniać prawdopodobnie związek kompozycyjny między częścią II i IV, albowiem gdy poeta zrezygnował z jej natychmiastowego wykończenia, wówczas, niemal w ostatniej chwili przed drukiem dzieła, napisał wiersz *Upiór*, który odgrywa rolę łącznika między dalszemi częściami. Różnicą bardzo ważną między częścią I-ą i pozostałemi jest wprowadzenie w niej Gustawa jako człowieka żywego, jeszcze przed poznaniem przyszłej kochanki i przeżyciem tragicznej miłości. W częściach II i IV Gustaw wystąpi już tylko jako upiór.

Część I wprowadza trzy czynniki akcji: Dziewicę, Gustawa i lud, udający się na obrzęd Dziadów. Domyślać się wolno, że Dziewica i Gustaw, jednakowo dotknięci „marzeń chorobą" i wybiegający duchem poza obręb nudnej rzeczywistości, znajdą się na Dziadach i tam się poznają ze sobą. Guślarz wzywa właśnie na ten obrzęd wszystkich ludzi, znajdujących się w podobnym stanie ducha, jak tych dwoje marzycieli, podczas gdy młodzież, żyjąca normalnie i pełna zdrowia duchowego, zostaje na połowie drogi, nie idąc wcale na cmentarz. Zarówno w charakterystyce postaci Dziewicy i Gustawa, jak i w powtarzającym się wielokrotnie motywie ideowym (potępienie ludzi, odrywających się od świata, aby się pogrążyć w osobistem cierpieniu) wyczuwamy nieustannie przeznaczenie I części *Dziadów* jako prologu do części następnych. Spotykamy się tu z wyrażoną silnie ideą predestynacji miłosnej, jako wynikiem jakiegoś kosmicznego prawa, widzimy pokrewieństwo duchowe obojga bohaterów, jednako tęskniących do wielkiego uczucia, pogrążonych w świecie marzeń i książek, nienawidzących pospolitej szarej rzeczywistości, wreszcie słyszymy ciągle tę samą przestrogę, że człowiek, odrywający się od świata, staje się umarłym za życia i ciężko tem grzeszy. Dziewczyna, co płacze wciąż po zmarłym kochanku, starzec, który nie wie, czy znajduje

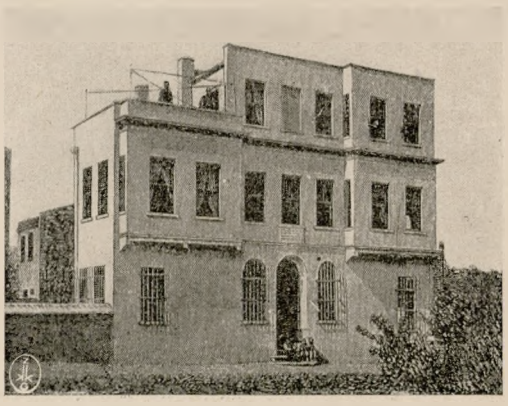
Rys. 239. Adam Mickiewicz według fotografji Michała Szwajcera z 1853, przerysował Mordasewicz.

Rys. 240. Mickiewicz w Konstantynopolu wraca z polowania z Michałem Czajkowskim i kozakami sułtańskimi. Z dzieła „Kozaczyzna" M. Czajkowskiego.

się pośród trupów, czy też sam jest umarły, ów młodzieniec zaklęty, zapatrzony w zwierciadło własnej duszy i wrastający w kamień, a nakoniec Gustaw, kuszony przez Czarnego Myśliwca, aby się wyrzekł świata za cenę wypełnienia się jego snu o miłości — ilustrują nam kolejno zasadniczą tezę właściwego utworu, wyrażoną w „godzinie przestrogi".

Gdy skutkiem pośpiechu, wynikającego ze zobowiązań wobec wydawcy, trzeba było zrezygnować z I części, jako ideowego i psychologicznego prologu, poeta skomentował dalszy ciąg dzieła wstępnym wierszem *Upiór*. Wynikałoby z niego, że Gustaw to upiór samobójcy, który za pokutę swej zbrodni musi co roku wychodzić z mogiły i przeżywać na nowo tragiczną historję własnej miłości, zakończonej samobójstwem. Zjawienie się na obrzędzie Dziadów byłoby zatem powtórzeniem sceny poznania kochanków, zjawienie się u księdza — końcowym etapem tej pośmiertnej wędrówki upiora. Takie jednak ujęcie całości utworu zjawiło się w umyśle autora niejako *ex post* i dlatego w dzisiejszem naszem odczuwaniu *Dziadów* wielkiej roli nie odgrywa. I bez tego zesztukowania części II i IV tworzą całość, może nawet w pierwotnym pomyśle miały stanowić jeden ciągły utwór. Ostatecznie Gustaw z IV-ej części jest jednym z duchów, zjawiających się na Dziady, którego grzech i cierpienie mogą być przestrogą dla żywych, podobnie, jak dzieje życia aniołków, złego pana i dziewczyny z części II-ej. Ale różne względy musiały skłonić poetę do potraktowania dziejów Gustawa jako osobnego rozdziału; naprzód subtelność i skomplikowanie przeżyć Gustawa, silnie uzależnionych od wpływu literatury i ogólnej kultury umysłu, uniemożliwiały szczegółową ich analizę przed tłumem wieśniaków, a następnie same rozmiary spowiedzi Gustawa, w zestawieniu ze skromną i zwięzłą opowieścią o sobie innych duchów, zburzyłyby kompozycyjną harmonję dzieła. Ale z chwilą, gdy Gustaw został wprowadzony do domku Księdza, który, jako dawny jego nauczyciel, mógł być odpowiednim słuchaczem jego zwierzeń, zmienić się musiało uzasadnienie jego pośmiertnej wędrówki: z ducha, przychodzącego na Dziady z prośbą o modlitwę i pokrzepienie, Gustaw stał się upiorem, przeżywającym za pokutę na nowo dzieje swej miłości. Różnice w ukształtowaniu poszczególnych części utworu ogromnie przez to wzrosły ale poeta świadomie zaznaczył pierwotną jedność i ciągłość części II i IV w zakończeniu części IV-ej: ostatnie słowa Gustawa wystylizowane są na podobieństwo analogicznych przestróg, wypowiadanych przez wszystkie duchy w części II-ej, a po słowach Gustawa odzywa się chór, żywcem z części II-ej przeniesiony.

Zatrzymamy się teraz nad poszczególnemi częściami *Dziadów*. Część II jest zobrazowaniem obrzędu ludowego Dziadów, oczywiście z silną domieszką poetyckiej stylizacji i fantazji. Kilka razy powtarzający się obrzęd wzywania duchów wykazuje pewne odmiany zależnie od charakteru moralnego wzywanych istot, ale stałą czynnością tutaj jest zawsze spalenie jakiegoś przedmiotu (kądziel, wódka, wianek). Formuła odpędzania duchów ma charakter zaklęcia. Powtarzanie się niektórych urywków, jak również oznaczenie przez samego poetę pewnych ustępów mianem duetu, arji i recitativa, nasuwa myśl, że tekst II części *Dziadów* jest jakiemś librettem do utworu muzycznego. Zgodnie z teorjami dobrze znanego Mickiewiczowi niemieckiego estetyka Sulzera możnaby określić II część *Dziadów* jako oratorjum, czyli poetycko-muzyczny utwór treści religijnej. Obrzędowość *Dziadów* niewiele oczywiście ma wspólnego z chrześcijaństwem; wyobrażenia chrześcijańskie występują tu w ścisłej łączności z tradycjami pogańskiemi. Idea moralna utworu stanowi znów, podobnie jak w części I-ej, przygotowanie „godziny przestrogi" części IV-ej. Sformułowanie tej idei przypomina silnie zasadnicze tezy etyki społecznej oświecenia. Aniołkowie doznali na ziemi tylko radości i słodyczy, to dowód, że żyli zdala od prawdziwego życia, które jest trudem i cierpieniem, muszą więc ponieść konsekwencję swej, choćby mimowolnej i bezwiednej, winy; tak każe — oczywiście — nie chrześcijaństwo, lecz jakiś „porządek fizyczno-moralny", poczytujący wszelkie oderwanie się od świata za grzech największy. Podobnie i dziewczyna, „pierzchliwa Zosia" — pokrewna duchem Maryli z *To lubię*, zgrzeszyła odsunięciem się od ludzi, niespełnieniem posłannictwa kobiety w społeczeństwie. Wreszcie zły pan pogwałcił najświętsze prawa ludzkości: ani razu nie okazał się człowiekiem, dlatego też jemu człowiek pomóc nie może. Epizod ze złym panem



Rys. 241. Dom w Konstantynopolu, w którym umarł Adam Mickiewicz.

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 13) Maciek i króliki — rys. *Andriolli.*

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 14) „Rózeczce scyzoryk się kłania" — rys. *Andriolli.*

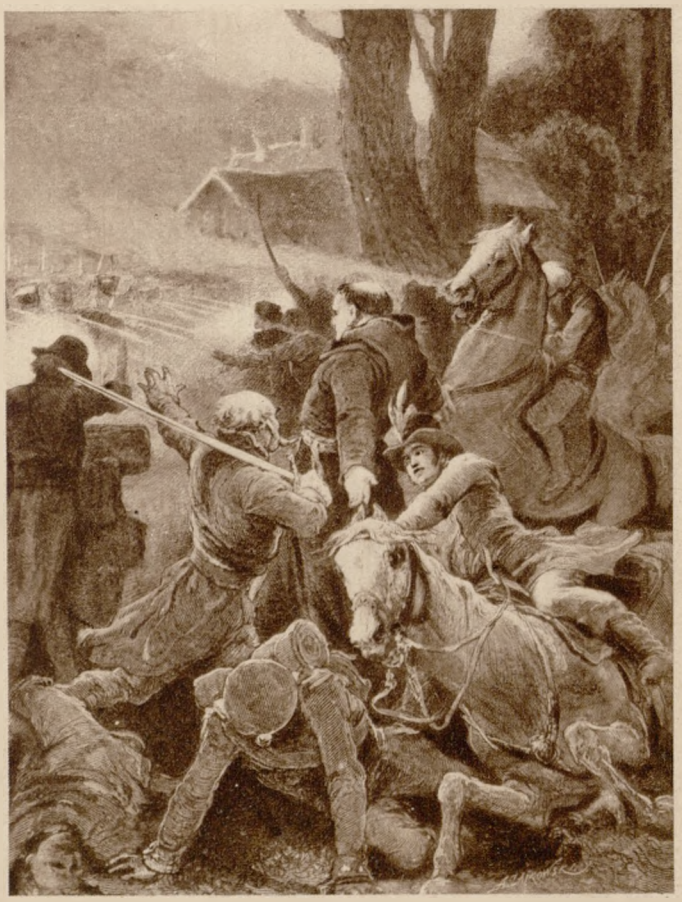
Mickiewicza „Pan Tadeusz": 15) Wjazd Hrabiego na folwark Maciejów — rys. *Andriolli.*

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 16) Sędzia i Robak — rys. *Andriolli.*

2650/II

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 17) Telimena wpadła między konie — rys. *Andriolli.*

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 18) Wjazd księdza kwestarza — rys. *Andriolli.*



Mickiewicza „Pan Tadeusz": 19)„Robak... Hrabię ciałem swem zakrywa"— rys. *Andriolli.*

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 20) Kapitan Rykow — rys. *Andriolli.*

Rys. 242. Adam Mickiewicz po zgonie; według fotografji z natury przerysował Podkowiński.

podkreśla mocno sympatję poety dla społecznych haseł obozu liberalnego; było to najlepsze odparcie zarzutów, jakoby romantyzm musiał się łączyć ze wstecznictwem i obskurantyzmem.

Ze względu na swą ideologję zarówno część I, jak i II, stanowią prolog części IV-ej, zawierającej istotną treść całego dzieła. W trzech godzinach, odtwarzających różne fazy ewolucji życiowej nietyle bohatera, ile autora (miłość, rozpacz, opamiętanie się i przestroga), rozgrywa się przed nami historja młodzieńca, żyjącego intensywnem życiem wewnętrznem, który znalazł na ziemi kochankę wymarzoną i przeznaczoną mu niejako przez Boga, ale nie mógł jej posiąść i z rozpaczy odebrał sobie życie. W wyznaniach Gustawa dość silnie dźwięczy nuta żalu i skruchy z powodu własnych błędów. Na czem polegał jego grzech? — Nie sama miłość była grzechem, bo on przeżył uczucie w stosunku do istoty, przeznaczonej mu jakby przez samego Boga, ale grzechem było naprzód pogrążenie się całkowite w radosnem upojeniu szczęścia, a potem, gdy szczęście znikło, — w rozpaczy tak wielkiej, że samobójstwo musiało być jej wynikiem. Ten pierwiastek przestrogi jest zasadniczym motywem ideowym całego dzieła; w świetle tego morału widzimy bankructwo stanowiska *Żeglarza* i rehabilitację filomackiej etyki. W *Żeglarzu* samobójstwo zostało odrzucone, jako rzecz bezcelowa wobec trwania duszy po śmierci, ale prawo nieszczęśliwego człowieka do odebrania sobie życia nie było kwestjonowane. Teraz poeta wysuwa tezę wprost przeciwną: niema nieszczęścia, któreby uprawniało człowieka do zaniedbania najwyższych jego obowiązków, któreby usprawiedliwiało samowolne zejście z posterunku, wyznaczonego nam w świecie! Nawet utrata wymarzonej, przeznaczonej od Boga kochanki nie usprawiedliwia grzechu samobójstwa. W ten sposób *Dziady* w zakresie pojęć etycznych przynoszą pewne cofnięcie się przed skrajnościami romantycznego indywidualizmu. Niema natomiast żadnego wycofywania się ze stanowiska, zaznaczonego dawniej w *Romantyczności*. Nie mówiąc już o tem, że całe *Dziady* osnute są na wierzeniu ludowem o kontakcie zmarłych ze światem ludzi żywych, dostrzegamy w nowym utworze świadome i wielokrotne podkreślanie tych samych tez, które stanowią treść *Romantyczności* i poniekąd *Ody do młodości*. Słyszymy z ust Gustawa, że natura ma swe tajemnice, których rozum, niezdolny do pojęcia cudu, wyjaśnić nie potrafi, że „głosu natury nie dosłyszą starzy", choćs łyszą go nieskażone jeszcze intelektualizmem, naiwne dzieci, a wreszcie w końcowej rozmowie Gustawa z Księdzem, która jest powtórzeniem jakby i rozwinięciem dawniejszej dysputy Starca i Poety z *Romantyczności*, padają jasne i mocne słowa o uduchowieniu świata:

Gdyby z twych oczu ziemskie odpadło nakrycie,
Obaczyłbyś niejedno wkoło siebie życie,
Umarłą bryłę świata pędzące do ruchu! —

Człowiekowi żyjącemu prawdy te zakrywa i zaciemnia rozum, który świat cały ujmuje jako pewien mechanizm zegarowy, ale nie może dostrzec ręki i klucza, co naciągnęły sprężynę.

Dziady są więc wyrazem pewnej równowagi myślowej, jaka nastąpiła w poecie po pierwszym okresie dość gwałtownego przejęcia się ideologją romantyczną. Nie schodząc ze stanowiska romantycznej wiary w uduchowienie świata, poeta wraca do zbyt lekko porzuconej ideologji społecznej oświecenia.

Najznakomitszy utwór młodzieńczych lat Mickiewicza, wnosząc do literatury ówczesnej niezmierne bogactwo nowości, oparty był jednak na literackiej tradycji sentymentalizmu. Pomijając już akcesorja drugorzędne (pustelnik, pasterka, kult przedmiotów i miejsc, związanych z miłością, wpływ książek na powstanie i charakter uczucia Gustawa i t. p.), widoczne są w *Dziadach* wpływy dzieł Rousseau (*Nowa Heloiza*, *Emil*) oraz *Wertera* Goethego. To ostatnie dzieło wywarło może na *Dziady* wpływ najgłębszy, chociaż sylwetki duchowe Gustawa i Wertera różnią się znacznie od siebie. Katastrofa życiowa Gustawa jest wykolejeniem się natury, mimo wszystko, zdrowej i pełnej rozmachu,

Rys. 243. Maska pośmiertna Adama Mickiewicza.

podczas gdy samobójstwo Wertera wydaje się nieuniknioną konsekwencją jego słabości i nieprzystosowania do życia. Ostatecznie jednak, pomimo wielu zależności od literackiej tradycji, jakie możnaby w *Dziadach* stwierdzić, dzieło Mickiewicza tryska potęgą młodego i oryginalnego talentu; to, co w niem jest naprawdę porywającego i pięknego, straszliwa pasja żywiołowego uczucia i cierpienia, wspaniały i szczery język namiętności — jest niepodzielną zasługą twórcy, który — podobnie jak Goethe — z poezji swej uczynił wielką spowiedź własnego życia. W tem tkwi tajemnica oryginalności i sugestywności poetyckiego słowa w dziele Mickiewicza.

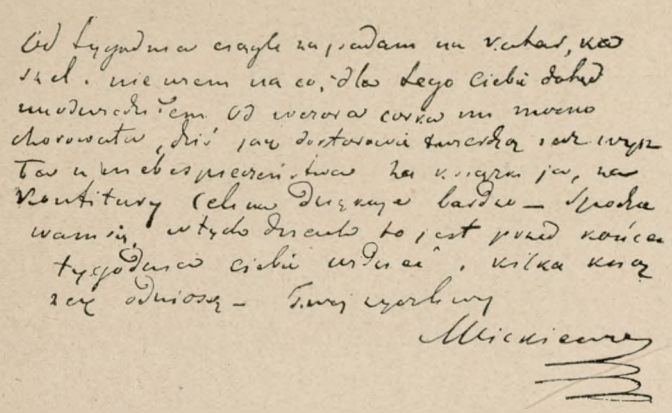
Wydana w tym samym tomiku *Grażyna* różni się pod każdym względem od przesyconych osobistemi przeżyciami poety *Dziadów*. W poemacie tym, pisanym trochę na zimno, cyzelowanym mozolnie w określonym artystycznym celu, Mickiewicz zrealizował wskazania swego profesora Borowskiego, który — jak wiadomo — radził łączyć klasyczność z romantycznością. Istotnie *Grażyna* zawdzięcza wiele prawdziwym klasycznym wzorom, a zarazem jest dziełem niewątpliwie romantycznem. Schemat treści przypomina *Iljadę*. Gniew Litawora, choć skierowany tylko przeciw osobie Witolda, zwraca się w swych skutkach przeciw interesom całego narodu; Grażyna, unicestwiając plany Litawora, broni jednocześnie ojczyzny i ocala honor męża, ale przypłaca to własnem życiem. Rola jej przypomina rolę Patroklesa, który też stał się ofiarą gniewu Achilla na Agamemnona. Podobnie i sylwetka starego Rymwida posiada niektóre rysy wspólne z Nestorem. Ale nietylko treść, lecz i pewne cechy artyzmu *Grażyny* okazują homerowski rodowód, jak metoda opisu bitwy i niektóre porównania. Nie mniej wszakże dostrzeżemy znamion i nowej szkoły literackiej w *Grażynie*. Tajemniczość akcji, temat, zaczerpnięty ze średniowiecza, dbałość o wierny koloryt historyczny i — co najważniejsze — psychologja czynu Grażyny, która w decyzji swej okazała się „rozumna szałem" i bohatersko poniosła konsekwencje swego czynu, — wszystko to wiąże poemat z dążeniami romantycznemi. Poglądy Borowskiego, który wskazywał na *Jerozolimę Wyzwoloną* jako idealny wzór złączenia klasycyzmu z romantyzmem, znalazły też swoje echo w języku i formie wiersza *Grażyny*. Świadoma archaizacja języka wynikła z rozczytania się poety w polskim przekładzie *Jerozolimy Wyzwolonej*, dokonanym przez Piotra Kochanowskiego; to samo dzieło sprawiło, że w *Grażynie*, pisanej zresztą urywkami wierszowemi bez określonej budowy stroficznej, poeta kilkanaście razy wpadł w rytm oktawy.

Rys. 245. Popiersie bronzowe na pomniku grobowym Ad. Mickiewicza w Montmorency pod Paryżem. Rzeźba Augusta Preaulta.

Rys. 244. Bohdan Zaleski w podeszłym wieku.

Grażyna wiąże się pozatem z motywami poprzedzającej twórczości Mickiewicza. Już przerabiając z Voltaire'a swego *Mieszka księcia Nowogródka*, poeta wyidealizował kobiecą bohaterkę tego utworu. W *Żywili* okazał niesłabnące upodobanie do kreślenia typu bohaterskiej kobiety; w *Świtezi* dał nową, jeszcze wyższą odmianę tego typu psychicznego, a w *Grażynie* osiągnął najwyższy wyraz dla ciągle powracającej i widocznie ulubionej koncepcji. Z balladami wiąże się natomiast *Grażyna* tendencją do wysławienia w poezji rodzinnej ziemi Mickiewicza. Wierność topograficzna w opisie położenia zamku, okolic miasta i pola bitwy, która się rozgrywa na błoniach leżącej na północ od Nowogródka Litówki (stąd „pole Litewki"), jest wprost zdumiewająca. Czytamy więc i o grobie Mendoga i o szczorsowskiej granicy, i o grobie Peresieka (chodzi tu o przedmieście Nowogródka — Peresiekę), a nakoniec o wspomnianem „polu Litewki", do którego zdążały wojska Grażyny nie gościńcem, lecz wijącym się wśród pól, zamaskowanym krzakami wąwozem.

Choć tak odległa tematem od *Dziadów*, stanowi *Grażyna* ideowe ich dopełnienie. Dzieje Gustawa były przestrogą dla tych, którzy chcieliby postawić wyżej osobiste szczęście czy nieszczęście ponad sprawy ogółu, dzieje Grażyny są



Rys. 246. Autograf listu Mickiewicza.

pozytywnym przykładem, jak dokonywa się poświęcenie osobistych spraw dla dobra powszechnego. Obydwa utwory jednakowo są nawrotem do ideologji dawnych filomackich utworów poety.

Z liryków niedrukowanych, ale współczesnych epoce wykończenia (a może wydania) *Dziadów*, na uwagę szczególną zasługuje mocny i oryginalny wiersz: *Precz z moich oczu...* (tytuł właściwy *Do M****, data napisania niepewna: 1822—1823 rok). Kochankę, która nie zdobyła się na pokonanie życiowych trudności, aby się złączyć z ukochanym, prześladować będzie pamięć przeżytych z nim razem chwil, pamięć silniejsza i trwalsza od uczucia i woli. Wiersz sam odzwierciadla już przemijanie namiętności tak, jakby w stosunkach między kochankami nastąpiło jakieś oddalenie. Istotnie po wydaniu *Dziadów* oddalenie to stało się faktem. Maryla teraz dopiero odczuła w całej pełni, co straciła, podczas gdy poeta doznał po raz pierwszy wyzwalającej mocy poezji. Wypowiedzenie cierpienia w dziele literackiem złamało jego ostrze w życiu osobistem twórcy; między oddalającemi się duszami zaznaczyły się rozdźwięki i nieporozumienia, równoznaczne z zerwaniem.

Chwila ta zbiegła się niemal z wydarzeniem, które skupiło teraz całą uwagę poety i jego przyjaciół. Był niem proces młodzieży szkolnej i uniwersyteckiej na Litwie, wywołany błahym incydentem w gimnazjum wileńskiem. Jeden z uczniów V-ej klasy napisał na tablicy w dniu 3 maja słowa: „Niech żyje konstytucja 3 maja!" Dało to powód do wielkiej awantury, która, celowo rozdmuchiwana przez władze rosyjskie, doprowadziła do aresztowania rektora uniwersytetu i prześladowania uczącej się młodzieży. W ciągu śledztwa, prowadzonego z powodu tych zajść, policja rosyjska natrafiła na ślad istnienia tajnych związków wśród młodzieży, a małoduszne zachowanie się podczas śledztwa jednego z zaaresztowanych filaretów doprowadziło do ujawnienia organizacyj Filomatów i Filaretów. Posypały się aresztowania wśród głównych twórców Towarzystwa Filomatów. Dnia 23 października 1823 roku uwięziony został i Mickiewicz, którego trzymano w więzieniu śledczem przeszło pięć miesięcy; po wypuszczeniu go na wolność pozostawał pod dozorem policji w oczekiwaniu na zakończenie procesu i wyrok. Wreszcie w sierpniu 1824 roku nadszedł wyrok, skazujący poetę wraz z kilkunastoma innymi jego towarzyszami na wyjazd w głąb Rosji; niektórzy, jak Zan i Czeczot, byli jeszcze skazani na uwięzienie w twierdzy. Wyjazd Mickiewicza z Litwy nastąpił dopiero w końcu października 1824 roku; zupełna zmiana warunków życia wpłynęła oczywiście na ciekawy i nieoczekiwany rozwój jego dalszej twórczości. Okres młodzieńczych burz i fermentów uległ gwałtownej przerwie; nieszczęście narodowe przyśpieszyło dojrzałość myśli i genjuszu poetyckiego.

Rozstając się na chwilę z osobistością wodza romantyzmu, aby się przyjrzeć innym współcześnie debiutującym młodym talentom, musimy jeszcze rzucić okiem na jego twórczość w okresie uwięzienia i procesu. Składają się na nią głównie przekłady. Mickiewicz pracuje nadal nad poznaniem nowszej literatury europejskiej, a tłumaczy to, co w danej chwili najlepiej odtwarza jego własny nastrój. Uwięzienie wytrąciło go z jakiej takiej równowagi ducha, wzbudziło tęsknotę do śmierci. W wierszu *Nowy Rok*, którego myśl główną poeta zawdzięcza niemieckiemu autorowi J.P. Richterowi, jak również w przekładzie *Euthanasii* Byrona drga silnie ta struna tęsknoty śmiertelnie znużonego człowieka do rychłego i łatwego zgonu. Przekładając *Sen* Byrona oraz *Pożegnanie Czajld Harolda*, Mickiewicz

Rys. 247. „Sobótka" Goszczyńskiego w wydaniu „Plejada polska", Petersburg 1857, drzeworyty Leonarda Straszyńskiego. Tytuł.

dawał wyraz swym własnym nastrojom: bolesnemu rozpamiętywaniu przeszłości i uczuciu zupełnego rozbratu z otaczającym światem. Prawdopodobnie w tym samym czasie dokonał Mickiewicz przekładu *Ciemności* Byrona; jest to jedna z najbardziej koszmarnych wizyj, na jaką się może zdobyć poetycka fantazja.

Bibljografja. Monografje: P. Chmielowskiego (II wyd. Warsz. 1898, 2 tomy), J. Kallenbacha (IV wyd. 1926, 2 tomy), St. Szpotańskiego (Warsz. 1921—1922, 3 tomy); życiorys wyłącznie daje Władysław Mickiewicz — wot Adama Mickiewicza, 4 tomy, Poznań, 1890—1895. Częściowe monografje: J. Tretiak Młodość Mickiewicza, Petersburg, 1898, tomy; tenże — Adam Mickiewicz w świetle nowych źródeł, Kraków, 1917. Studja: K. Górski — Pogląd na świat młodego Mickiewicza, Warszawa, 1925; H. Schipper — Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza, Lwów, 1926; Artur Górski — Monsalwat, Warszawa 1919 (III wyd.); J. Tretiak — Kto jest Mickiewicz, Kraków 1929; P. Chmielowski — Filozoficzne poglądy Mickiewicza, Przegl. Fil., 1898; tenże — Estetyczno-krytyczne poglądy A. M. — Pam. Tow. Liter. im. A. M. — roczniki: II, III, V i VI; M. Kridl — Mickiewicz w w świetle nieznanych pism, Spraw. Tow. Nauk., Warsz. 1910; M. Szyjkowski — Schiller w Polsce, Kraków, 1915; Z. Ciechanowska — Mickiewicz a Goethe, Pam. Liter. 1924/25; S. Zdziarski — Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX w., Warszawa, 1901; W. Bruchnalski — Mickiewicz — Niemcewicz, Pam. Liter., 1903—1905; A. Chorowiczowa — Ze studjów nad artyzmem ballad i romansów, Pam. Liter. 1923; J. Kleiner — Oda do młodości, Ateneum polskie, 1908; S. Dobrzycki — Klasycyzm w Odzie do młodości, Pam. Liter., 1903; I. Chrzanowski — Chleb macierzysty Ody do młodości, 1924 (wyd. III); W. Gostomski — Ideały filareckie w Odzie do młodości (w książce — Z przeszłości i teraźniejszości, Warszawa, 1904); T. Zieliński — Filarecka poezja A. Mickiewicza (Z ojczystej niwy, Zamość, 1923); R. Pilat — Wiersz Adama Mickiewicza do Lelewela, Pam. Tow. Liter. im. A. M., roczn. I; S. Pigoń — Historjozofja młodego Mickiewicza (Z epoki Mickiewicza, Lwów, 1922); T. Sinko — O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza, Kraków, 1923; B. Chlebowski — „Grażyna" i jej stosunek do „Jerozolimy" Tassa (Pisma, I); I. Chrzanowski — Źródła klasyczne dwóch utworów romantycznych (Z epoki romantyzmu, Kraków, 1918); W. Bruchnalski — Wstęp do wydania „Grażyny", Lwów, 1922 (Ossolineum); J. Tretiak — Wstęp do wydania „Grażyny" w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 74; J. Saloni — Objaśnienia i przypisy do wyd. „Grażyny" w Wielkiej Bibljotece (Warszawa, Inst. Wyd. Bibljoteka Polska); B. Chlebowski — Idea, układ i artyzm „Dziadów" kowieńskich (Pisma I); K. Wojciechowski — Werter w Polsce, Lwów, 1925 (II wyd.); Z. Matkowski — Studja literackie, Kraków, 1923; J. Kallenbach — Tło obrzędowe „Dziadów" (Rok Mickiewiczowski, Lwów, 1899); J. Gołąbek — Dziady białoruskie, Lud, 1926; W. Borowy — Zagadkowość w kompozycji „Dziadów", Przegl. Współcz. 1922; W. Bruchnalski — Przyczynki do genezy „Dziadów" wileńskich, Pam. Liter. 1910—1911; tenże — Przyczynki do genezy Upiora" i II części „Dziadów", (Księga pamiątkowa Uniw. Lwow., 1912); E. Land — Sulzer a II cz. Dziadów, Przegl. Humanist., 1924; S. Pigoń — Do źródeł „Dziadów" wileńsko-kowieńskich, Wilno, 1930; J. Ujejski — Porządek i czas powstania „Dziadów" młodzieńczych. Ruch Lit. 1928; — O Towarzystwie Filomatów: Archiwum Filomatów: Część I — Korespondencja, 5 tomów Kraków, 1913; cz. II — Materjały do historji Towarzystwa Filomatów 2 tomy, Kraków, 1922; Cz. III — Poezja Filomatów, 2 tomy, Kraków, 1922; — H. Mościcki — Promieniści — Filomaci — Filareci, Warszawa, 1916 (zawiera szereg wspomnień o towarzystwach młodzieży wileńskiej); tenże — Z filareckiego świata, Warszawa, 1924; St. Pietraszkiewiczówna — Dzieje Filomatów w zarysie, Kraków 1912; A. Łucki — Wstęp do wyboru tekstów z Archiwum Filomatów w tomiku Bibl. Narod. p. t. *Towarzystwo Filomatów*, Ser. I, nr 77; S. Pigoń — Głosy z przed wieku, Wilno, 1924.

Rys. 249. Seweryn Goszczyński.

Rys. 248. „Sobótka" Goszczyńskiego, drzeworyt L. Straszyńskiego.

Niemal współczesne wystąpieniu Mickiewicza jest pojawienie się w druku pierwszych utworów Józefa Bohdana Zaleskiego[1]). Dusza tego poety rozwijała się w warunkach dość wyjątkowych. Zaleski nie zaznał tak, jak Mickiewicz, dobrodziejstw atmosfery naukowej, ani podniet moralnych życia organizacyjnego, nie miał okazji zetknąć się ze zmaganiem się wielkich prądów kultury europejskiej. To też, mimo niewątpliwego talentu, jaki posiadał, nie osiągnął nigdy wyżyn wielkiej poezji; brakło mu pogłę-

[1]) Ur. w 1802 r. w Bohatyrce na Ukrainie. Uczył się w szkole bazyljańskiej w Humaniu. W 1820 r. udaje się do Warszawy, gdzie bierze udział w tajnych organizacjach patrjotycznych. W latach przedpowstaniowych pracuje jako nauczyciel domowy przeważnie poza Warszawą. Walczy w armji powstańczej w 1831 roku, a w czerwcu t. r. wchodzi do sejmu jako przedstawiciel ziem ruskich. Po upadku państwa udaje się na emigrację, osiadając we Francji. Bierze udział w pracach politycznych emigracji, czas pewien należy do Towarzystwa Demokratycznego. Odbywa podróże kilkakrotne do Włoch, oraz pielgrzymkę do Ziemi Świętej. Mieszka przeważnie poza Paryżem. Zmarł w 1886 r. w Villepreux.

2650/II

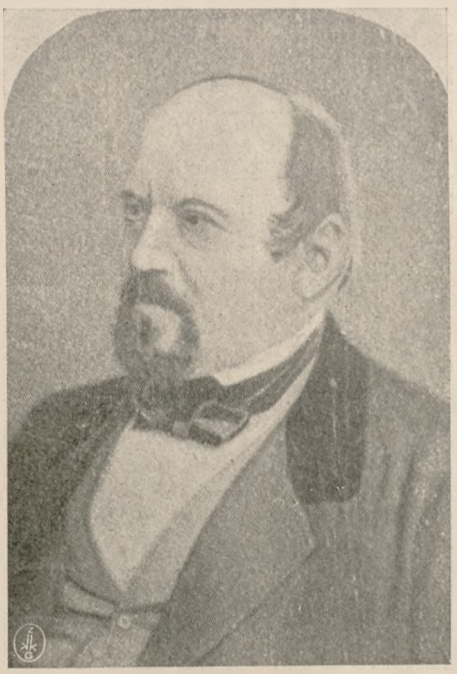
bienia artystycznego i umysłowego. A jednak w rozwoju naszego romantyzmu odegrał rolę niepoślednią, wnosząc do literatury polskiej nowy pierwiastek regjonalny: — życie i tradycje Ukrainy, ukochanie jej ludu i krajobrazu. Wpłynęły na to warunki jego dzieciństwa, spędzonego wśród

Rys. 250. „Sobótka" Goszczyńskiego w wyd. „Plejada polska". Petersburg 1857, drzeworyt Leonarda Straszyńskiego.

przyrody ukraińskiej i w żywym kontakcie z jej ludem, którego obyczaje i pieśni mógł poeta dobrze poznać i piękności ich ocenić. O pobycie swoim w latach dziecięcych w chacie znachora ukraińskiego pisał w wiele lat potem w wierszu *Ptaszę lasze*, gdzie te właśnie najwcześniejsze wrażenia dziecinne w piękny i pełen uroku sposób opisał. Dzięki wsłuchaniu się w nutę ludowej twórczości Zaleski rozwinął w swych lirykach niepospolitą muzykalność wiersza i języka, która wraz z naiwną bezpośredniością jego przeżyć i wrażeń nadaje poezjom tym swoisty wdzięk i czar.

Po pierwszych próbach, drukowanych jeszcze w 1819 roku w *Dzienniku Wileńskim*, Zaleski wystąpił dopiero w 1822 roku na łamach *Pamiętnika Warszawskiego*, ogłaszając pierwsze dumy ukraińskie, jak *Ludmiła*, *Nieszczęśliwa rodzina*, oraz balladę *Lubor*, w której po raz pierwszy występuje w jego poezji motyw rusałczany, tak wielką później odgrywający rolę. W roku następnym pojawiają się już dumy i rapsody historyczne: *Dumka hetmana Kosińskiego* i *Janusz Bieniawski*. W utworach tych wyobraźnia Zaleskiego lgnie do tradycji wojennej Kozaków i dziejów ich głównie w końcu XVI i pierwszej połowie XVII wieku, gdy Kozacy walczyli z Tatarami i Turkami, nie zaś z Rzecząpospolitą. Poeta zmienia zresztą wypadki i charaktery historyczne według własnego uznania. Rzekomy hetman, a właściwie ataman Kosiński, nie bacząc na ujemną rolę, jaką odegrał, bliski jest wyobraźni poety, jako typ junaka ukraińskiego, którego dusza łączy w sobie ukochanie walki i miękki liryzm miłości. Współcześnie z temi utworami Zaleski pisze wiersz *Śpiew poety* (pis. 1823 r., druk. 1825 r.), wyrażający jego ideały i świadomość poetycką. Wyznanie to nacechowane jest idealizmem i optymizmem. Z każdej strofki tchnie ukochanie natury, życia, wszystkiego, co budzi zachwyt, wzruszenie i tkliwość. Ani śladu romantycznego niezadowolenia z rzeczywistości. Poeta wie wprawdzie, że „czara życia nie wciąż miodna" i dlatego gotuje się na możliwe rozczarowania z chrześcijańską rezygnacją, ale rozważanie to jest czysto teoretyczne; wiersz promieniuje beztroską młodzieńczą radością życia, mówi tylko o jego pięknie. Natura objawia człowiekowi wielkość Boga, a człowiek całą duszą oddaje się ideałom „piękności — miłości — czucia — wiary". W słowach tych mamy niewątpliwe nawiązanie do programu Mickiewicza, którego wystąpienie ma na myśli Zaleski, gdy na początku swego *Śpiewu poety* mówi, jakby zwracając się do bratniego poety: „I ja śpiewam jak skowronek, i ja lecę pod niebiosa".

Następne lata aż do powstania listopadowego są okresem niewątpliwego wzrostu talentu Zaleskiego. Dalsze utwory poeta drukuje nadal tylko w czasopismach i noworocznikach, nie wydając żadnego zbioru poezyj, co nie przeszkadza jednak rosnącej wciąż jego sławie i popularności. Do tematów historycznych sięgnął znów w szeregu dumek i pieśni rycerskich. *Dumka Mazepy* (Bibl. Polska, 1825) odtwarza nastroje Kozaków już z okresu buntu Chmielnickiego, przyczem sympatja autora przechyla się w ocenie



Rys. 251. Seweryn Goszczyński, ze zbiorów L. Meyeta.

ówczesnych zdarzeń dość wyraźnie na stronę kozacką. *Damjan książę Wiśniowiecki* (Dziennik Warszawski, 1826) miał być utworem epickim, zakrojonym na większą miarę; poeta przyznaje w przedmowie, że osnuł go na opowiadaniu ukraińskiego bandurzysty, którego jeszcze w dzieciństwie spotkał. Niestety, z zamierzonych sześciu pieśni (dum) poeta napisał tylko dwie, pozwalające przypuszczać, że

2650/II

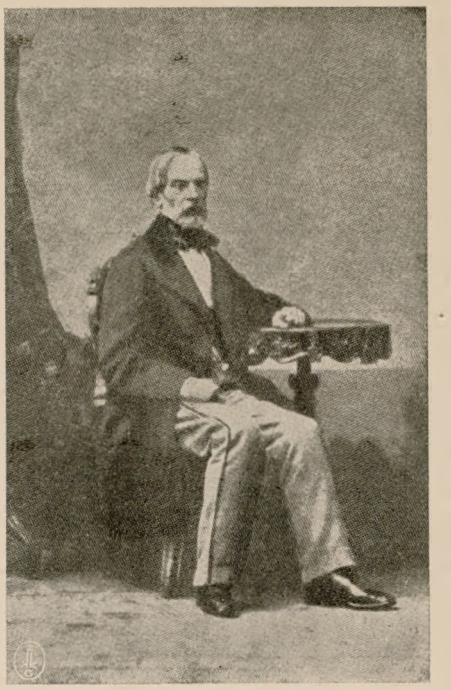
całość miała posiadać charakter posępny i wstrząsający. W obu napisanych pieśniach silnie występuje element przeczucia, zapowiadającego nieszczęście. *Czajki* (Melitele, 1830) są śpiewem triumfalnym Zaporożców na cześć hetmana Konaszewicza Sahajdacznego w chwili powrotu ze zwycięskiej wyprawy na tureckie grody w Anatolji. Wreszcie *Trzeci szturm do Stawiszcz* (Melitele, 1830) zbliża się charakterem raczej do *Śpiewów historycznych* Niemcewicza i poświęcony jest bohaterstwu Polaków w walce z Kozakami.

Osobisty stosunek poety do ziemi ukraińskiej, jako ciaśniejszej ojczyzny, wyraża wiersz *Westchnienie za rodzinną chatką* (Wanda, 1825), podczas gdy *Duma z pieśni ludu ukraińskiego* (Bibl. Polska, 1826), osnuta na tle autentycznej ludowej pieśni, maluje nam jego bezbrzeżną tęsknotę do kraju lat dziecinnych, tęsknotę, rzucającą już cień smutku na radosnego dotąd poetę.

Kulminacyjnym punktem jednak twórczości Zaleskiego przed powstaniem jest poemat *Rusałki* (Melitele, 1829), łączący motywy ukraińskiej pieśni ludowej, wierzeń miejscowych i obyczajów z najbardziej osobistemi przeżyciami poety, z jego tęsknotą miłosną i idealizacją młodości. Treść ma charakter fantastyczny, poniekąd symboliczny. Bohater utworu, dręczony przez kapryśną dziewczynę, w której jest zakochany, zanosi na nią skargę do rusałek, ale gdy rusałki porywają ze sobą jego ukochaną, młodzieniec żałuje swego kroku i wielkim wysiłkiem ducha i uczucia odzyskuje ją na nowo. Odzyskawszy jednak, porzuca, aby gonić za wyższemi ideałami, bardziej godnemi męskiej duszy. Mimo przestróg kochanki, która go ostrzega, że on utraci to, co posiada, a nie uzyska tego, czego pragnie, młodzieniec idzie w świat, aby się zbyt prędko przekonać

Rys. 252. „Sobótka" Goszczyńskiego, drzeworyt L. Straszyńskiego.

o prawdziwości tej przestrogi. Rzeczywistość przynosi mu zupełne rozczarowanie, młodzieniec przekonywa się, że się na „cały szczęścia wątek składa jakaś cudów chwilka, jakiś obraz, uczuć kilka, kilka z młodszych lat pamiątek!" — Daleko odbiegł zatem autor od optymizmu *Śpiewu poety* i w zrozumieniu tej zmiany wewnętrznej idealizuje na początku i w epilogu poematu wiek młodości, zdolny do marzeń, uczuć, prostoty, tkliwości i odczucia prawdziwego szczęścia. Rozczarowanie i gorycz przeniknęły więc z atmosfery wieku do duszy młodego poety i nakazały mu szukać



Rys. 253. Seweryn Goszczyński w podeszłym wieku.

szczęścia już tylko we wspomnieniach ubiegłych lat. — *Rusałki* są utworem ciekawym ze względu na oryginalność pomysłu i subtelny, właściwy Zaleskiemu artyzm. Wizja poetycka, ogromnie ruchliwa, nieuchwytna, koronkowa, znajduje swój odpowiednik muzyczny w żywej, nerwowej rytmice wiersza. Wszystkie obrazy przeniknięte są żywiołem ruchu, stanowiącego tu naczelny element estetyczny. Obok krajobrazu stron rodzinnych, będącego tłem fantastycznej akcji, obok pierwiastka wierzeń ludowych w rusałki i czarodziejską ich moc, poeta nadał dziełu koloryt ukraiński opisem tańca „przepióreczki" wraz z przekładem pieśni, którą się podczas tego tańca śpiewa. *Rusałki* są niewątpliwie najlepszem dziełem poetyckiem Zaleskiego, zawierają bowiem najbardziej znamienne dla jego talentu pierwiastki, uderzają świeżością przeżyć i oryginalnością ich wyrazu.

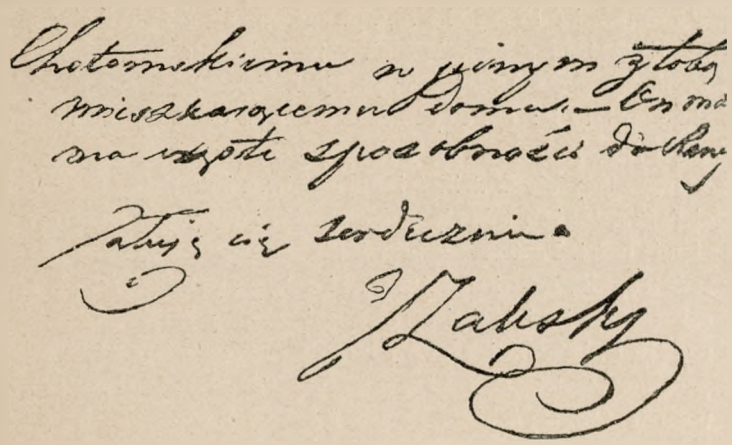
Osobne miejsce w ówczesnym dorobku poetyckim Zaleskiego zajmuje ballada *Śpiewające jezioro* (Melitele, 1830). Tłem utworu są tym razem wierzenia ludu kaukaskiego; wzorem tylu innych romantyków Zaleski sięgnął do obrazów orjentalnych i wyczarował z błahego dosyć tematu bardzo piękną wizję fantastyczną. Echem tego wiersza jest wzmianka w *Panu Tadeuszu* o śpiewających jeziorach (VIII,39).

Tak się przedstawia w krótkim zarysie twórczość Zaleskiego w pierwszych latach rozwoju jego talentu. Jakkolwiek w ciągu dalszego długiego żywota wieszcz ukraiński stworzy jeszcze pokaźny szereg utworów, to jednak

stwierdzić trzeba, że nie wyjdzie w nich już poza te granice artyzmu, jakie osiągnął w dobie pisania *Rusałek*. Niemniej to, co stworzył w okresie przedpowstaniowym, było poważnem wzbogaceniem poezji naszej, stanowiąc nową i wartościową strunę w całokształcie twórczości romantycznej.

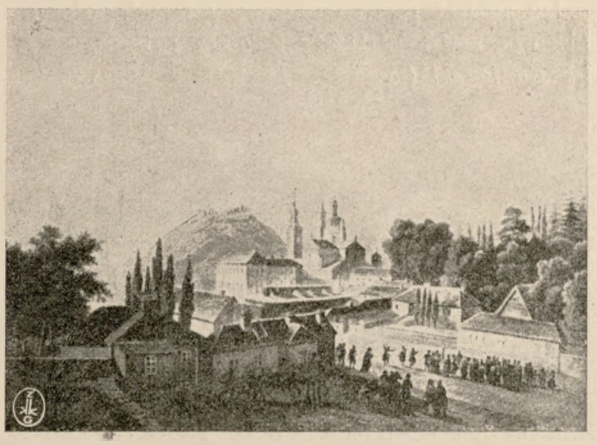
Bibljografja: J. Tretiak — Bohdan Zaleski, 3 tomy, Kraków, 1911—1914; S. Zdziarski — Bohdan Zaleski, Lwów 1902; Kolessa — Ukraińska rytmika ludowa w poezjach Bohdana Zaleskiego (Księga pamiątk. Uniw. Lwowskiego, Lwów, 1900); M. Konopnicka—O Bohdanie Zaleskim (Szkice, Lwów, 1905); P. Chmielowski — Bohdan Zaleski (Studja i szkice, 1886, tom II); J. Tretiak — wstęp do wydania *Wyboru poezyj* B. Z. w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 30; L. Komarnicki — Historja literatury polskiej, wieku XIX, część II, 1925 (wyd. IV); M. Kridl — Literatura polska wieku XIX, część II, Warszawa, 1927 (wyd. II).

Popularny wybór poezyj B. Zaleskiego ułożył J. Kallenbach Warszawa, 1909 (Gebethner i Wolff).



Rys. 254. Autograf zakończenia listu Bohdana Zaleskiego z Rawy dn. 1. V. 1827 r.

Jakkolwiek pierwsze lata istnienia Królestwa Kongresowego wydały się początkiem lepszej ery w naszem życiu, to jednak rozwój wydarzeń już koło 1820 roku musiał przynieść rozczarowanie. Cała Europa znajdowała się po kongresie wiedeńskim jak na wulkanie: gwałtowna reakcja polityczna, tłumiąca wszelki przejaw rewolucyjnego ducha, wywoływała nastrój nienawiści ludów do własnych rządów. Cesarz Aleksander długi czas umiał nadawać sobie pozory liberała i rewolucjonisty na tronie, ale rosnący ucisk polityczny w Rosji i w Królestwie Polskiem demaskował rzeczywiste oblicze duchowe monarchy—kabotyna. W rezultacie nastroje rewolucyjne zaczęły budzić się i u nas; wśród młodzieży i w starszem społeczeństwie zainicjowano tworzenie tajnych związków politycznych, przygotowujących zbrojny opór przeciwko ciemiężycielom. Poetą, który stał się wówczas wyrazicielem tego ducha zemsty, nienawiści i rewolucji, był Seweryn Goszczyński[1]). Była to natura śmiała, gwałtowna i niepodległa. Zamiłowanie do poezji i twórczości poetyckiej rozbudził w nim Bohdan Zaleski, gdy kolegowali ze sobą w szkole bazyljańskiej w Humaniu. To też jeszcze na ławie szkolnej Goszczyński rozpoczyna pisać wiersze (sonety, triolety, przekład jednej ody Horacego). Nie był to jednak materjał na literata. Temperament unosił go ku działalności praktycznej, a sam entuzjazm poetycki nie wystarczył, aby utworom jego nadać głębsze piętno artyzmu. Powierzchowność kultury umysłowej i literackiej stanęła na zawadzie do rozwoju jego talentu, zresztą niezbyt wielkiego. W wyniku ostatecznym Goszczyński zdobywa się nieraz na akcenty wielkiej siły, ale częściej jeszcze drażni zaniedbaniem języka, wiersza, czy prymitywną groteskowością wizji poetyckiej, która w intencji poety miała budzić w czytelniku wstrząsającą grozę. Jedno, co w nim ujmuje, to wielka szczerość przeżycia, prawość duszy, oburzonej do głębi widokiem krzywdy ludzkiej i cierpienia. W szeregu liryk patrjotycznych i rewolucyjnych, napisanych w 1824 roku, wyraził wszystkie uczucia i pojęcia swoje, któremi wówczas żył. *Modlitwa wolnego* stanowi jego religijne *credo*: widomy na ziemi Kościół wraz z jego przedstawicielami nie reprezentuje prawdziwego Boga, hołdując zabobonowi, kłamstwu i despotom; wiara prawdziwa opiera się na sumieniu, dusza wolnego człowieka jest obrazem Bóstwa, a kościołem — cała natura. Modlitwa poety kończy się wezwaniem Boga, aby ukarał świętokradców, którzy znieważają Go, zasłaniając się Jego imieniem. W wierszu *Rejtan — widzenie* mamy opis przyjęcia poety do tajnego związku Wolnych Polaków; widać z tego utworu, jak silnie przemawiały do jego wyobraźni tajemnicze obrzędy związku,



Rys. 255. Krzemieniec na początku XIX w.

wzorowane na wolnomularskim rytuale. Upodobanie do tajemniczości, grozy, przerażających i wstrząsających

[1]) Ur. w 1801 r. w Ilińcach na Ukrainie. Uczył się w różnych szkołach m. i. w gimnazjach w Winnicy i w Humaniu. 1819 r. opuszcza szkołę w Humaniu wraz z Zaleskim i udaje się do Warszawy, gdzie wstępuje do tajnego, związku Wolnych Braci Polaków. Nie mogąc się utrzymać w Warszawie, przebywa w następnych latach (1821—1829) na Ukrainie, gdzie tuła się z miejsca na miejsce, aby się skryć przed policją. W 1830 r. udaje się znów do Warszawy, bierze udział w napadzie na Belweder; a później walczy w armji powstańczej. Po upadku powstania przebywa w latach 1831—1838 w Galicji, gdzie organizuje stowarzyszenia demokratyczno-rewolucyjne. Ścigany przez policję, udaje się na emigrację do Francji. W 1842 r. wstępuje do Koła Towiańczyków. Odtąd zamieszkuje przeważnie w Paryżu, gdzie w latach 1870—1871 musiał przetrwać oblężenie i komunę. W 1872 opuszcza Francję i osiada we Lwowie, gdzie zmarł w 1876 roku.

wizyj stanowiło, jak się przekonamy i z dalszej jego twórczości, jeden z głównych rysów jego wyobraźni. Najbardziej przepojone duchem zemsty i nienawiści są: *Larwa niewoli* i *Uczta zemsty*. Pierwszy utwór jest widzeniem. Bezmiar klęsk, upodlenia, krzywdy i bólu, rodzący się z niewoli, poeta przedstawia w alegorycznej „larwie niewoli", siejącej śmierć i zniszczenie; ta larwa czyha i na samego poetę, który szukany i ścigany przez nią, zapowiada złowieszczemu widmu, że ona go nie dosięgnie, ale za to on stanie się jej prześladowczym duchem. Aż nadto przejrzyste są tu aluzje do osobistych przeżyć poety, kryjącego się w chwili powstania tego utworu przed pościgiem rosyjskiej policji na Ukrainie. *Uczta zemsty* ma charakter ogólniejszy. Symboliczna „Zemsta" wzywa „sieroty swobody" na straszną ucztę, gdzie napojem będą łzy i krew uciśnionych, a zakąską — sztylety. Na tę ucztę zjawiają się widma piekielne królów, duchowieństwa i szlachty, a więc cała czereda istot, odpowiedzalnych za ucisk, niewolę, ciemnotę, spodlenie mas, ich krew i nędzę. Końcowa wizja przedstawia nam niebo wypogodzone nad zburzonemi tronami i ołtarzami dotychczasowych panów świata; dopiero teraz, gdy ludzkość została oswobodzona, można będzie skruszyć sztylety i czary i zakończyć ucztę zemsty. Trudno było o bardziej gwałtowne i namiętne hasło rewolucji, niż ten wiersz który, (druk. dopiero w 1831 r.), wywoływał zrozumiałe protesty i oburzenie (np. odpowiedź Aleksandra Fredry p. t. *Przekleństwo*).

Goszczyński urodził się i wychował na Ukrainie, a przyjaźń z Bohdanem Zaleskim pogłębiła w nim zainteresowanie dla tego kraju. Długoletnia tułaczka po różnych kątach Ukrainy zbliżyła go z ludem, zapoznała z jego tradycjami i w nich znalazł poeta interesujący temat do wysnucia epickiego poematu. W 1828 roku ukazał się w druku jego *Zamek Kaniowski* (pisany w l. 1826 — 1827), zaliczany do wybitniejszych dzieł polskiego romantyzmu przed powstaniem listopadowem. Historycznem tłem akcji jest w nim rzeź humańska, główny wątek treści osnuty na podaniu, związanem z faktem spalenia zamku w Kaniowie przez hajdamaków w 1768 r. Główny bohater, Nebaba, ataman kozacki, typowy przedstawiciel junackiej i marzycielskiej zarazem psychiki Kozaków, chce się zemścić na rządcy kaniowskiego zamku za podstępne zabranie mu jego narzeczonej, Orliki. Przyłącza się więc do buntu hajdamaków, ale celu nie osiąga: inny oddział kozacki pali i rabuje zamek kaniowski, podczas gdy Nebaba wpada w zasadzkę i ginie na palu. Goszczyński świadomie skupił w swej powieści wszystko to, „przed czem się uchylił łagodny Zaleskiego genjusz" — jak sam później o tem pisał. Idyliczny obraz Ukrainy w poezjach Zaleskiego domagał się dopełnienia; był zbyt jednostronny! Goszczyński posunął się więc celowo do przeciwnej skrajności: narysował wstrząsający obraz dzikości obyczajów, nienawiści i okrucieństwa, jakiem tchnęły dusze zamieszkujących tę uroczą ziemię ludzi. Poeta nie zabarwił utworu wyraźną tendencją rewolucyjną, ale niemniej z treści dzieła wynika pośrednie oskarżenie ciemiężycieli o rozpętanie ciemnych instynktów zemsty i nienawiści w duszy ludu, czującego nieprzeparty pęd ku swobodzie i niezależności. Pod tym względem poemat Goszczyńskiego harmonizuje ideowo z całą jego twórczością lat młodych. Pod względem artystycznym *Zamek Kaniowski* zbliża się do typu romantycznych epyljonów. Tajemniczość postaci i akcji, skomplikowanej i częstokroć niejasnej skutkiem pogmatwania ze sobą kilku wątków epickich, nastrojowe opisy, zharmonizowanie tła przyrody z pełnem grozy opowiadaniem, liryczne dygresje, fantastyka (rozmowa puszczyków) — oto uderzające rysy poematu. Współczesnych zachwyciła w dziele zdolność poety „ogarnięcia mas wielkich", „całość głęboko pomyślana" (Mochnacki), ale szczegóły budziły zastrzeżenia nawet największych entuzjastów *Zamku Kaniowskiego*. Istotnie, mimo plastyki niektórych postaci i scen, mimo umiejętności stwarzania różnorodnych nastrojów (zajęcia panien w zamku w wieczór poprzedzający pożar i rzeź, dumania Nebaby pod dębem, obraz Nebaby na palu pośród trupów jego towarzyszy), opowiadanie Goszczyńskiego grzeszy często niejasnością; gwałtowne następstwo szczegółów obrazowania, a jednocześnie skłonność do niedopowiedzeń gmatwają plastyczną wizję i niejedno miejsce poematu wymaga męczącego skupienia uwagi i wyobraźni dla odtworzenia obrazu, o który poecie chodzi. Zapewne, można coś podobnego powiedzieć o trudnościach lektury

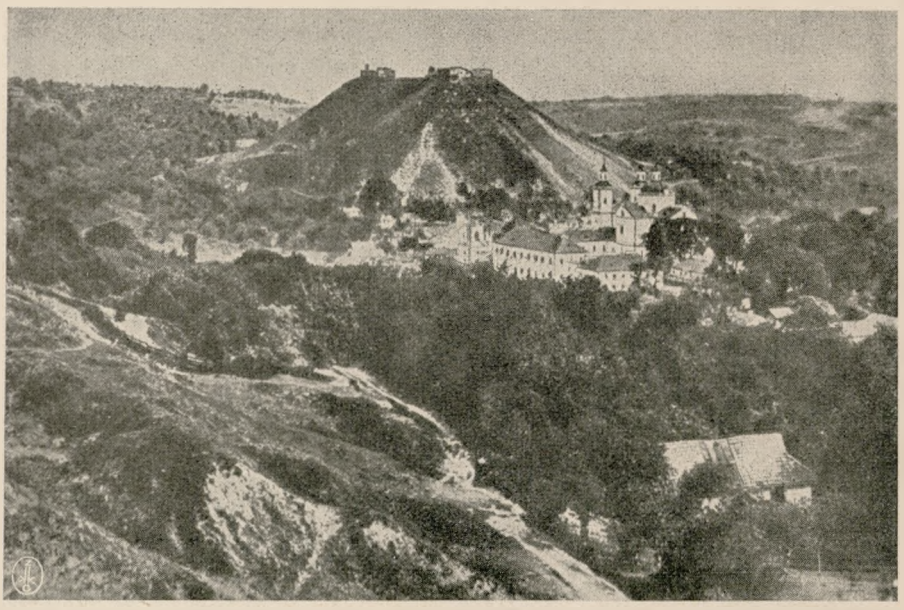


Foto H. Poddębski.

Rys. 256. Ogólny widok Krzemieńca z górą królowej Bony.

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 21) Robak na łożu śmierci — rys. *E. M. Andriolli.*

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 22) Protazy i Gerwazy — rys. *Andriolli.*

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 23) Tadeusz i Zosia — rys. *Andriolli.*

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 24) Gra Jankiela na cymbałach — rys. *Andriolli.*

2630/II

Mickiewicza „Pan Tadeusz": 25) Polonez — rys. *Andriolli.*

„Marja" Malczewskiego: 1) Wejście Wojewody z synem — rys. *Andriolli.*

„Marja" Malczewskiego: 2) Miecznik z córką — rys. *Andriolli.*

„Marja" Malczewskiego: 3) Wacław i Marja — rys. *Andriolli.*

Biblioteka im. Kazimierza Pułaskiego w Warce 2670/II

„Marja" Malczewskiego: 4) Kulig
— rys. *Andriolli.*

„Marja" Malczewskiego: 5) Bitwa z Tatarami
— rys. *Andriolli.*

nawet wielkich poetów (jak np. Norwid), tylko że Goszczyński nie ma tak wiele do powiedzenia, aby się taki trud zawsze opłacał. — Cokolwiek byśmy jednak mieli do zarzucenia *Zamkowi Kaniowskiemu*, ważnym dla oceny Goszczyńskiego pozostaje fakt, że jest to jego najlepsze dzieło. Po powstaniu listopadowem twórczość jego ulegnie dużej zmianie i Goszczyński zaznaczy swą działalność literacką kilkoma wybitniejszemi utworami, ale nad poziom swego ukraińskiego poematu już się nie wzniesie.

Bibljografja. Z. Wasilewski — Seweryn Goszczyński, Poznań 1923; B. Suchodolski — Seweryn Goszczyński, (1801—1830), Warszawa, 1927; J. Tretiak — Bohdan Zaleski, 3 tomy (głównie w tomie I i III); — tenże — Juljusz Słowacki, 2 tomy (w rozdz. 13, 14 i 23); tenże wstęp do wyd. *Zamku Kaniowskiego* w Bibl. Nar. Ser. I, nr. 44.

Ukraiński egzotyzm jest tłem jeszcze jednego dzieła romantycznego, które wzniosło się na nieskończenie wyższy poziom artyzmu, niż cała twórczość Zaleskiego i Goszczyńskiego. Jest niem *Marja* Antoniego Malczewskiego[1]). Twórca jej, wychowany w atmosferze klasycyzmu, panującego niepodzielnie w liceum krzemienieckiem, rozpoczął od utworów w stylu klasycyzmu francuskiego, jak *Oda do wojny* i list poetycki *Do Aleksandra Chodkiewicza* (1815). Dopiero dłuższy pobyt zagranicą umożliwił mu zapoznanie się z nowemi prądami literackiemi, a osobiste zetknięcie się z Byronem w Wenecji wpłynęło na tem silniejsze poddanie się wpływom angielskiego poety. W ten sposób Malczewski jest obok Mickiewicza drugim, całkowicie samodzielnym inicjatorem romantyzmu na naszym gruncie. Linja jego ewolucji artystycznej jest zupełnie niezależna od wystąpienia Mickiewicza i, gdyby Malczewski dalej żył i tworzył, mielibyśmy w zaraniu naszego romantyzmu dwa odmienne łożyska nowego prądu poezji, zapoczątkowane przez nader różne indywidualności twórcze. Stało się jednak inaczej. *Marja*, ogłoszona w 1825 roku, nie zwróciła zrazu uwagi publiczności, ani krytyków, autor jej wkrótce zmarł po wyjściu dzieła, a nad umysłami naszych romantyków zapanował niepodzielnie duch poezji Mickiewicza. Malczewski pozostał zrazu bez następców; dopiero Słowacki próbował nawiązywać do jego tradycji poetyckiej, podczas gdy krytyka literacka już w osobie Mochnackiego oddała sprawiedliwość wielkiemu i jedynemu arcydziełu, jakie przedwcześnie zmarły poeta po sobie zostawił.

Marja jest przykładem genjalnego przetworzenia historycznego faktu w dzieło sztuki, osnuta jest bowiem na prawdziwem zdarzeniu. Dzieje Wacława i Marji — to historja tragicznie zakończonego, potajemnego małżeństwa Szczęsnego Potockiego z Gertrudą Komorowską. Poeta cofnął datę tego wydarzenia o cały wiek, dając swemu poematowi tło historyczne XVII wieku (walki z Tatarami), ale dusze głównych bohaterów, Wacława i Marji, wypełnił melancholją i subtelnością przeżyć romantycznej doby. Rozmowa ich jest pierwszym dialogiem miłosnym w naszej literaturze, dialogiem o niezrównanej poetyckiej piękności i sile. Pod względem bogactwa charakterystyki na czoło wszystkich postaci *Marji* wysuwa się Wacław, typ zbliżony do bohaterów bajrońskich, ale zarazem pełen rysów indywidualnych, przeniesionych wprost z duszy samego autora. Zarówno tragiczny wynik akcji poematu, jak i osobiste wypowiedzenia się poety, jak wreszcie mistrzowsko odmalowane tło przyrody, zharmonizowane z nastrojem całości, nadają *Marji* piętno niezwykłego smutku, melancholji i tęsknoty. Podnosił to jako naczelną cechę poematu Juljusz Słowacki, gdy pisał o Malczewskiego tęsknocie, „co jest w ludziach pół-aniołach". Na czoło przeżyć poety wysuwa się pesymizm, będący nietyle konsekwentnie przeprowadzonym poglądem, ile wyrazem bezgranicznego duchowego zmęczenia. Świadomość bólu, cierpienia i zła przemaga nad dodatniemi wzruszeniami; stąd wniosek, że w życiu „rozkosz z cierpieniem, trud, nuda, wstyd i sława, kończą się znużeniem". Wynikająca z tego znużenia tęsknota do śmierci, łącząc się z romantyczną nieufnością do rozumu, wiarą w świat przeczuć i mglistym mistycyzmem, prowadzi poetę do jakiegoś surogatu wiary w najwyższe, niepojęte moce, kierujące w niezrozumiały sposób losami

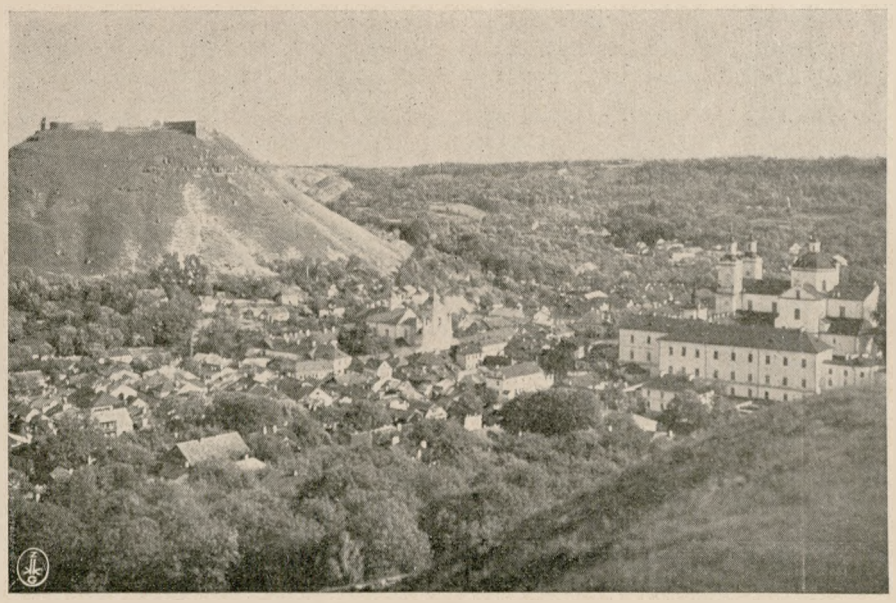


Foto H. Poddębski.

Rys. 257. Ogólny widok Krzemieńca z liceum Krzemienieckiem.

[1]) Ur. w 1793 r. (miejsce urodzenia niepewne). Wychowywał się na Wołyniu, kształcił w Liceum Krzemienieckiem. W 1811 r. wstąpił do armji Księstwa Warszawskiego. W 1813 r. bierze udział w obronie oblężonego Modlina. W 1815 r. występuje z wojska. W l. 1816—1821 przebywa zagranicą (Francja, Anglja, Szwajcarja, Włochy). W 1818 r. bierze udział w ekspedycji, która zdobyła po raz pierwszy szczyt góry Mont-Blanc. Od r. 1821 mieszka na Wołyniu, gdzie poznaje panią Zofję Rucińską. W 1823 r. przyjeżdża wraz z nią do Warszawy i tu umiera w 1826 r.

człowieka — wiecznego wygnańca z raju. Znużenie i bezradny irracjonalizm wobec struktury świata nie pobudzają do buntu, lecz wyzwalają z głębin duszy niepokonaną, palącą tęsknotę metafizyczną, będącą wynikiem podświadomego pragnienia śmierci. Jednakże w religijnych akcentach przeżyć, zawartych w poemacie, brak jednego tonu — radości! Nie jest to więc religijność pełna, zaledwie stadjum przygotowawcze, gdy człowiek jest już na progu odrodzenia, ale jeszcze nie może pokonać smutku na myśl o nicości własnego ziemskiego bytowania. Przyczyną tego braku pełni w religijnem przeżyciu jest romantyczny egotyzm, jak świadczy o tem sympatja poety dla bohatera poematu, Wacława, wybitnie spokrewnionego duchowo z bajrońskiemi wykolejeńcami moralnemi, co przeklinali cnotę jako cierpień swych źródło i za winy kilku mścili się nad wszystkimi.

Jakkolwiek obcą i przebrzmiałą musi nam się wydawać dziś ta egotyczna postawa Malczewskiego, będziemy musieli przyznać, że zawdzięczamy jej powstanie arcydzieła literackiego, które jest największym w naszej literaturze poetyckim wyrazem tęsknoty. Chyba tylko w niektórych kompozycjach Chopina i Karłowicza możnaby się doszukać jakiegoś odpowiednika artyzmu Malczewskiego. I to zestawienie *Marji* z dziełami muzycznemi nie jest przypadkowe o tyle, że Malczewski ujmuje rzeczywistość bardziej słuchowo, niż wzrokowo. On też pierwszy umie wyzyskać muzycznie frazes poetycki, operując nim na podobieństwo muzycznego tematu. Poza temi wartościami, posiadającemi pełną aktualność artystyczną, uderza w Malczewskim pęd do realizmu (opis bitwy, opis trupa Marji), sięganie do elementów stylu ludowej poezji, a wreszcie skłonności do symbolizmu (postać Pachołęcia), co czyni, że artyzm Malczewskiego wywiera na nas potężne wrażenie, wydaje się nam dziwnie bliski i świeży.

Na specjalną uwagę zasługuje język *Marji*, odstręczający w pierwszej chwili różnemi trudnościami. Wielki poeta, obdarzony poczuciem artystycznej odpowiedzialności za każde słowo, staczał upartą i ciężką walkę z ówczesnym językiem polskim. Malczewski wychowany był w tradycjach poezji klasycystycznej, ulegał tendencji personifikowania pojęć abstrakcyjnych, tkwił głęboko w nawykach przebrzmiałych form stylu, a jednocześnie czuł, że musi stworzyć nowy język dla wyrażenia zupełnie nowych przeżyć. Ta walka z językiem o nową treść psychiczną starych często wyrazów utrwalona została w ostatecznym kształcie słownym *Marji* i musi budzić w nas głęboką cześć dla wielkiego wysiłku artysty. Malczewski wymaga wczytania się, jak Norwid i Kasprowicz, ale gdy przełamiemy pierwszy opór tego języka, wówczas ogarnia nas, wymykający się wszelkim uczonym formułkom, niezrównany czar tej poezji, pełnej subtelności i głębi.

Mimo tych niezwykłych wartości, jakie Malczewski wnosił do naszej literatury, poemat jego nie wywołał zrazu większych zmian w ówczesnem życiu literackiem. Nad rozwojem poezji naszej dominowała już wtedy indywidualność Mickiewicza, promieniująca potęgą żywotnych sił, jakie pulsowały w jego dziele. To też Malczewski, nie bacząc na swą genjalność i artyzm, pozostał niejako na uboczu w rozwoju naszej literatury, stając się poetą dusz nielicznych, zbratanych z nim bolesną zadumą i zaświatową tęsknotą.

Zaleski, Goszczyński i Malczewski zaliczani bywali przez dawniejszych krytyków (M. Grabowski, Tyszyński) do t. zw. szkoły ukraińskiej. Ujęcie to nie ma żadnych podstaw, nie łączył ich bowiem żaden wspólny program literacki, w którym Ukraina byłaby jakimś głównym punktem zainteresowania i naczelnym tematem poezji. „Ukraińskim" całkowicie był tylko Zaleski; Goszczyński ograniczył swoje zainteresowanie Ukrainą tylko do jednego utworu (*Zamek Kaniowski*), a Malczewski umieścił akcję swego utworu na Ukrainie, bo tam rozegrała się rzeczywista tragedja, która posłużyła mu jako temat utworu, prócz tego zaś tło ukraińskiej przyrody dziwnie harmonizowało z nastrojem całego dzieła. O jakimkolwiek jednak „ukraińskim" programie literackim Malczewskiego mówić niepodobna.

Z pomniejszych twórców romantycznych, których debiut poetycki przypadł w tej samej dobie, wymienić należy przedewszystkiem Antoniego Edwarda Odyńca (1804 — 1885). Jego zasługi większe są nierównie na polu przekładów, niż w zakresie twórczości oryginalnej. Tłumaczył Waltera Scotta, Moore'a, Byrona, Schillera, Bürgera i Pusz-

Foto H. Poddębski.

Rys. 258. Ogólny widok Krzemieńca z góry królowej Bony.

kina, popularyzując w ten sposób romantyków obcych. Poza tem pisał wiele ballad oryginalnych i próbował swych sił w dramacie (*Izora*, *Felicyta* i in.), zresztą bez powodzenia. Cenne, choć grzeszące wieloma nieścisłościami, są jego *Listy z podróży* (1875 — 1878) oraz *Wspomnienia z przeszłości* (1884), w których zawarł sporo materjału do biografji Mickiewicza. W dobie przedpowstaniowej Odyniec był jednym z najruchliwszych romantyków na terenie warszawskim; m. i. wydawał roczniki poetyckie p. t. *Melitele* (1829, 1830), w których ukazało się sporo utworów młodej generacji ówczesnych poetów.

Drugim wybitniejszym poetą z pośród naśladowców Mickiewicza był Stefan Witwicki (1802 — 1847), autor *Ballad i romansów* (1824), powieści *Edmund* (1829), *Poezyj biblijnych* (1830) i *Piosnek sielskich* (1830). Po powstaniu listopadowem znalazł się na emigracji i ogłosił w Paryżu *Wieczory Pielgrzyma* (1837, 1842, II wyd. — 1844—1845).

Z wileńskiego środowiska młodzieży wyszedł Aleksander Chodźko (1804 — 1891), autor ballad (m. i. słynnej ballady *Maliny*) i znakomity orjentalista. W latach 1857—1883 był w Collège de France profesorem literatur słowiańskich.

Pomijając twórczość wielu innych drugorzędnych poetów tej doby (Tomasz Zan, Jan Czeczot, Juljan Korsak i inni), zatrzymamy się nieco nad wybitną indywidualnością Maurycego Mochnackiego (1804 — 1834), który był naczelnym krytykiem obozu romantycznego, świadomym i głębokim ideologiem nowego kierunku naszej literatury. Zabierał głos w sprawach literackich na łamach różnych pism codziennych (*Dziennik Warszawski*, *Gazeta Polska*, *Kurjer Polski* i in.), a na krótko przed powstaniem zaczął pisać niezmiernie ciekawe, choć niedokończone dziełko *O literaturze polskiej w w. XIX-ym* (1830). Była to pierwsza próba syntezy całego dorobku polskiego romantyzmu w pierwszych, bojowych latach jego istnienia. Wywody estetyczne Mochnackiego oparte są na przesłankach filozoficznych, zaczerpniętych głównie z systemu niemieckiego filozofa Schellinga i jego wyznawców. Centralnym punktem tych przesłanek jest idea ewolucji ducha w naturze i człowieku, wzrost rozbudzenia się świadomości ducha, jego „uznanie się", które osiąga swój szczyt w człowieku, w jego myśli! Do podobnego uznania siebie we własnem jestestwie musi dojść i naród, a wyrazem tego uznania się jest jego literatura. O ile piśmiennictwo nasze czasów stanisławowskich było, zdaniem Mochnackiego, nieporozumieniem, wyrazem ducha, który nie był duchem narodu, o tyle literatura lat ostatnich (doby romantycznej) przyniosła dopiero prawdziwą „refleksję" polskiego narodu, myśl przeszłości, ducha dziejów krajowych. Za najwybitniejszych reprezentantów tej literatury Mochnacki uważa Mickiewicza, Malczewskiego, Zaleskiego i Goszczyńskiego, aczkolwiek przyznaje wartość wysiłkom Woronicza, Niemcewicza i Brodzińskiego w kierunku przygotowania zwycięstwa poezji narodowej. W ten sposób Mochnacki wysunął na czoło wszystkich postulatów romantycznych hasło narodowości, chociaż nie zaniedbywał wcale i artystycznego punktu widzenia. Wiele jego uwag przy analizie estetycznej takich utworów, jak *Sonety* i *Konrad Wallenrod* Mickiewicza, nie straciło aktualności i dziś.

Mochnacki był nietylko krytykiem, lecz także pisarzem i działaczem politycznym. Po powstaniu listopadowem opracował historję roku 1830 — 1831, ale dzieła tego, niestety, nie pozwoliła mu skończyć przedwczesna śmierć. Wyszły tylko 2 tomy *Powstania Narodu Polskiego* (Paryż, 1834); były one wyrazem ostrego, lecz sprawiedliwego sądu, że nie brak środków i sił do walki, ale brak umiejętności i wiary w zwycięstwo był przyczyną klęski powstania.

Bibljografja. O Malczewskim: J. Ujejski — Antoni Malczewski. Poeta i poemat. Warszawa, 1921; tenże — Wstęp do wyd. *Marji* w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 46; M. Mazanowski — Żywot i utwory Antoniego Malczewskiego, Lwów, 1890; M. Zdziechowski — Byron i jego wiek, Kraków, 1897; A. Brückner — O „Marji" Malczewskiego słów kilka, Przegl. Warsz. 1923. — O pomniejszych romantykach — p. Hist. lit. Chmielowskiego, *Sto lat myśli polskiej i Złotą Przędzę* tom II. — O Mochnackim: A. Śliwiński — Maurycy Mochnacki, Lwów, 1909; J. Kucharzewski — Maurycy Mochnacki, Kraków, 1909; S. Szpotański — M. Mochnacki, Kraków, 1910; P. Chmielowski — Dzieje krytyki literackiej w Polsce, Warszawa, 1902; P. Bańkowski — Maurycy Mochnacki jako teoretyk i krytyk romantyzmu polskiego, Kraków, 1913; A. Drogoszewski — Wstęp do wyd. *O literaturze polskiej XIX w.*, Warszawa, 1911; H. Życzyński — Wstęp do wyd. tegoż dziełka w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 56.

Foto H. Poddębski,

Ryc. 259. Liceum Krzemienieckie.

Wrócimy teraz do dalszych losów życia i twórczości Mickiewicza, który, zainicjowawszy swemi dwoma pierwszemi tomikami *Poezyj* całą rewolucję literacką, wywieziony został wgłąb Rosji i na pewien czas

zamilkł, choć nie przestawał usilnie pracować nad dalszym rozwojem swego talentu i ducha. Warunki zewnętrzne oderwały go od życia literackiego w kraju, ale nie zniweczyły wzajemnego kontaktu między poetą i jego czytelnikami. Mickiewicz w czasie pobytu w Rosji ulegał silnemu oddziaływaniu życia umysłowego w Moskwie i Petersburgu, niemniej jednak usilnie dążył do zorjentowania się w dalszym rozwoju poezji polskiej, i naodwrót, każdy nowy utwór poety przyjmowany był w Warszawie i Wilnie z najwyższem zainteresowaniem

Rys. 260. Euzebjusz Słowacki, prof. Uniw. Wileńskiego, ojciec poety.

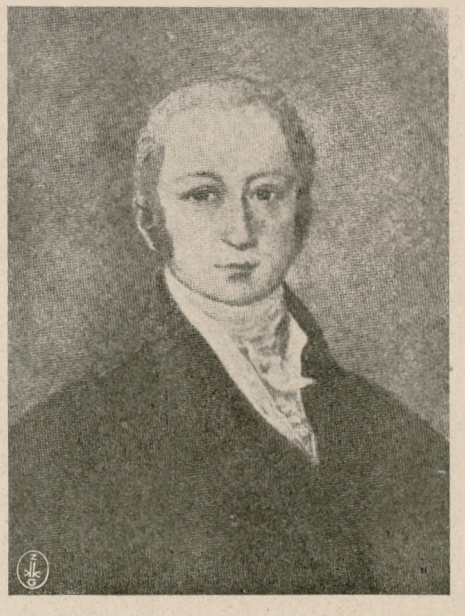
i entuzjazmem, wywoływał głębokie wrażenie, budził namiętne dyskusje i polemiki. Choć nieobecny w kraju, Mickiewicz przewodził duchowo całej młodej literaturze i przygotowywał umysły do wybuchu, sam o tem nie wiedząc.

Pobyt w Rosji nieodrazu wpłynął na wzmożenie się twórczości Mickiewicza. Po trzech miesiącach, spędzonych w Petersburgu (listopad 1824 — luty 1825), gdzie poeta zetknął się z przedstawicielami inteligencji rosyjskiej, którzy, jak Rylejew i Bestużew, wzięli później udział w tak zw. rewolucji dekabrystów (grudzień 1825 r.), udał się Mickiewicz do Odesy. Tu spędził — wbrew przewidywaniom — zaledwie osiem miesięcy, nader jednak bogatych w różne przeżycia. Okres ten przyniósł poecie wiele nowych doświadczeń i zawodów sercowych, ale przeżywane tym razem miłostki dalekie były od napięcia i tragizmu dawniejszych uczuć do Maryli. Może dlatego jednak pozostawiły w duszy poety pewien niesmak i rozgoryczenie, aż nadto widne w elegji *Dumania w dzień odjazdu* (z Odesy), gdzie czytamy m. i. takie wyznanie:

Lećmy! Szczęściem zostały pióra do powrotu.
Lećmy, i nigdy odtąd nie zniżajmy lotu!

Ale okres odeski dostarczył jeszcze jednego typu wrażeń: w sierpniu i wrześniu 1825 r. poeta odbył wycieczkę po Krymie, zbierając farby do napisanych później sonetów. Jak się przekonamy z ich treści, mimo przelotnej szarpaniny i cierpień, Mickiewicz wynosił ze swego pobytu w Odesie wzmożoną świadomość wewnętrznej mocy, jako poeta i jako człowiek.

W końcu października 1825 roku wyjechał do Moskwy, gdzie otrzymał posadę w kancelarji moskiewskiego generał-gubernatora. Pierwszy rok pobytu w nowem mieście Mickiewicz spędził w ciasnem kółku dawnych wileńskich



Rys. 261. August Bécu, ojczym Juljusza Słowackiego.

przyjaciół, wywiezionych wraz z nim do Rosji. Byli to Józef Jeżowski, Franciszek Malewski, Onufry Pietraszkiewicz, Cyprjan Daszkiewicz i inni. Wolne chwile od pracy biurowej Mickiewicz poświęcał na zapoznanie się z ruchem literackim Rosji i zagranicy i na własną twórczość. Przygotowując materjał do trzeciego tomiku poezyj, wydzielił zrazu wszystkie sonety i ogłosił je pod koniec 1826 roku jako osobny tomik p. t. *Sonety*. Zbiorek dzielił się na dwa cykle: sonety miłosne i *Sonety krymskie*, poświęcone towarzyszom wycieczki po Krymie i zaopatrzone w motto z Goethego: „Kto chce zrozumieć poetę, musi poznać jego kraje."

Cykl miłosny nie był wcale jednolity. Weszły doń sonety pisane jeszcze dawniej pod wpływem uczuć do Maryli, a w każdym razie odnoszące się do dawniejszego okresu życia poety (I — X), pozostałe zrodziły się z przeżyć odeskich i odtwarzają kolejne następstwo uczuć zachwytu dla nowej kochanki, a później rozczarowania i pogardy. Cykl ten zakończony jest sonetem *Ekskuza*, w którym poeta rozpra-

wia się z zarzutem, że jego poezja przesiąknięta jest wyłącznie sprawami miłosnemi samego twórcy.

Cykl drugi: *Sonety Krymskie* był na swoje czasy prawdziwą rewelacją artystyczną i nie stracił pod tym względem nic na aktualności. Nowością zupełną było przedewszystkiem zastosowanie sonetu do poezji opisowej. Wielowiekowa tradycja tej formy literackiej ograniczała ją do wyrazu uczuć miłosnych, co prowadziło nieuchronnie do pewnego skostnienia i konwenansu zarówno treści, jak i formy. Mickiewicz stwierdził nowe możliwości dla sonetu, operując przytem dwoma zasadniczemi wątkami: opisem i lirycznem wyznaniem. Najczęściej opis daje przygotowanie pewnego nastroju, część liryczna stanowi zakończenie (*pointe'ę*) sonetu, wypływając logicznie z całości opisu (*Stepy Akermańskie, Żegluga*), albo przeciwnie — stanowiąc wyraźny kontrast do niego (*Cisza morska, Burza*). Ale nieraz spotykamy się z całkowitem zespoleniem pierwiastków akcji, opisu i liryzmu (*Bajdary, Ałuszta w dzień*), to znów z wyraźną przewagą liryzmu czy refleksji, podporządkowujących sobie stronę obrazową sonetu (*Pielgrzym, Ajudah*). Rozmaitość wiązania głównych wątków jest zatem wielka i każdy sonet jest niespodzianką. Mickiewicz długo i starannie cyzelował każde słowo, każde wyrażenie sonetów, dzięki czemu dał utwór zupełnie dojrzałego artyzmu.

Metoda opisu przyrody była drugą rewolucyjną nowością. Poezja opisowa cieszyła się u klasyków, jak wiadomo, dużem uznaniem, sam więc wybór tego gatunku był jakby nawiązywaniem do tradycji Trembeckiego. Ale wykonanie już nie mogło klasyków zachwycić. Zamiast alegorji, mitologji, ciągłych peryfraz i poetyckiej pedanterji Mickiewicz przynosił nowe widzenie rzeczywistości, wizję egzotycznego świata, pełną ruchu, barw i blasku, zmieniającą się zależnie od oświetlenia dnia i nocy. Niedość było jednak patrzeć na tę „krainę dostatku i krasy" oczami zdziwionego pielgrzyma; aby ją rozumieć i ocenić w pełni, należało widzieć ją jeszcze oczami mieszkańca Wschodu. Sonety, w których występuje i przemawia Mirza, dostroił poeta do przepychu wyobraźni Wschodu, widzącej całą rzeczywistość w zwiększonych wymiarach, lubującej się w przesadzie i wzniosłości. Dopełnieniem kolorytu lokalnego było wprowadzenie szeregu słów turecko-tatarskich, co przyprawiło takiego np. Koźmiana o wybuch niepoczytalnej pasji i oburzenia na Mickiewicza.

Fot. H. Poddębski.
Rys. 262. Typowy dworek w Krzemieńcu.

Rys. 263. Salomea Słowacka, II voto Bécu, matka poety.

Kontrastem do cudów opisywanej natury Krymu były liryczne nastroje, przeżywane na jej tle. Poczucie bezgranicznego osamotnienia, opuszczenia przez ludzi i Boga („szczęśliwy, kto... modlić się umie"), paląca tęsknota do rodzinnego kraju, do kochanki lat młodych, prześladująca człowieka hydra wspomnień, od którychby się za wszelką cenę uciec chciało, smutek na widok nicości dzieł ludzkich wobec wiecznotrwałej przyrody — oto szereg bolesnych nastrojów i refleksyj, zrównoważonych jednak końcowym akordem mocy i dumnego samopoczucia twórcy. Sonet *Ajudah* odkrywa nam tajemnicę wewnętrznej potęgi, jaką czuje w sobie młody poeta. Wyzwalająca moc poezji daje mu zawsze możność zapanowania nad namiętnościami i zwycięstwa, które jest równoznaczne ze wzrostem własnej potęgi. Było to świetne zamknięcie tomiku, którego połowa wypełniona była dziejami namiętności poety.

Ukazanie się *Sonetów* wywołało w Warszawie gwałtowną polemikę między stronnikami i przeciwnikami poety. Głosy te, zarówno dodatnie, jak ujemne, wywarły na Mickiewiczu bardzo niekorzystne wrażenie, świadczyły bowiem

Rys. 264 Teodor Januszewski, dziadek J. Słowackiego.

o niskim poziomie życia literackiego w Warszawie. Tem więcej musiał go ująć zachwyt, okazywany mu ze strony rosyjskich sfer literackich, które postarały się teraz o nawiązanie z Mickiewiczem żywszego kontaktu. Poeta zaczął bywać w salonach arystokracji rosyjskiej i zetknął się z najwybitniejszemi umysłami ówczesnej Rosji. W gronie swoich „przyjaciół—Moskali" doznawał objawów nietylko życzliwości i podziwu, ale czasem wprost bałwochwalczego uwielbienia, jakie budził m. i. rozwiniętym wówczas do niebywałych rozmiarów darem improwizatorskim. Bywanie w środowisku inteligencji rosyjskiej (nastrojonej przeważnie opozycyjnie wobec rządu) nie oznaczało wcale duchowej kapitulacji Mickiewicza wobec zaborcy. Świadczy o tem najlepiej pisany w latach 1826—1827 *Konrad Wallenrod*, którego pierwszy pomysł odnieść należy jeszcze do czasów odeskich. Pisanie utworu szło bardzo opornie. Ze wzmianek w listach poety sądzić wolno, że poemat byłby już skończony w ciągu 1826 roku, ale później skutkiem całkowitej zmiany pierwotnego planu praca nad dziełem przeciągnęła się aż do sierpnia 1827 roku. Dla uzyskania pozwolenia cenzury Mickiewicz wyjechał pod koniec tegoż roku do Petersburga i tam wydrukował swój poemat, który ukazał się na półkach księgarskich w końcu lutego 1828 roku.

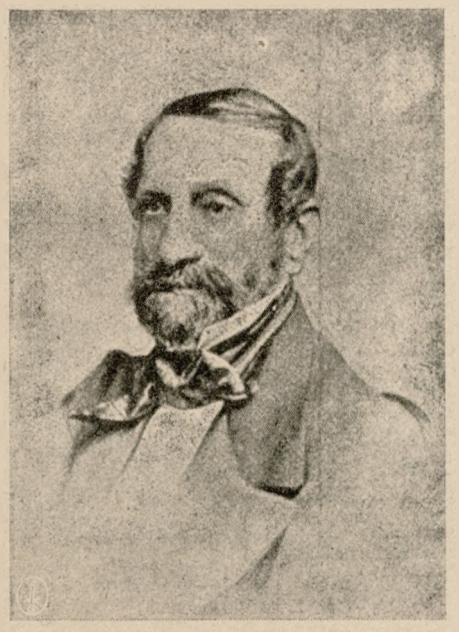
Konrad Wallenrod, lekkomyślnie aprobowany przez cenzurę petersburską, był czemś znacznie więcej, niż zwykłem dziełem literackiem; przypadła mu w udziale historyczna rola żagwi listopadowego wybuchu, a mimo tak ścisłego związku z warunkami politycznemi epoki, jest dziełem, które dotyka jednej z najaktualniejszych i najżywotniejszych spraw dzisiejszej doby.

Pisał Mickiewicz do Odyńca z powodu jego nieudanej *Izory*, że ma „wstręt okrutny do wszystkich wysp i krajów, których niema na mapie, i królów, których niema w historji." Ten wrodzony pęd do realizmu historycznego nie ujawnił się jednak w nowym poemacie Mickiewicza. *Konrad Wallenrod* jest tylko pozornie dziełem historycznem; jest to mozaika z różnych historycznych i pseudo-historycznych faktów, powiązanych ze sobą fantastyczną hipotezą o rzekomej litewskości mistrza Konrada Wallenroda, poemat o fantastycznej również chronologji i topografji. Z dzieł współczesnych poecie historyków niemieckich, Beckera, Kotzebuego, Voigta, piszących o Zakonie krzyżackim i Malborgu, zebrał poeta szereg informacyj o Litwinie Alfie, o rycerzu Walterze Stadionie, o dziwnym charakterze i postępowaniu mistrza Konrada Wallenroda, którego wyprawa na Wilno miała rzekomo sprowadzić na Zakon wielkie klęski (żadnej wyprawy nie było, jak wykazały późniejsze badania!), o pustelnicy Dorocie z Montowy, która żyła zamurowana w celi koło kościoła w Kwidzyniu, o działalności tajemnego trybunału w Malborgu i z tych wszystkich prawdziwych i zmyślonych szczegółów wysnuł

Rys. 265. Juljusz Słowacki w 5 roku życia jako amorek. (obraz J. Rustema).

dzieje swego bohatera i jego kochanki. Poeta uzasadnia swą hipotezę argumentem, że dziwaczne i sprzeczne z interesami Zakonu postępowanie Wallenroda stanie się zrozumiałe i konsekwentne, gdy przypuścimy jego litewskie pochodzenie i świadomy zamiar podstępnego zgubienia Zakonu. W hipotezę tę sam poeta zapewne nie bardzo wie-

rzył, naukowe wywody w przypisach historycznych do poematu, podobnie jak przedmowa, zaznaczająca, że opisane tu fakty należą już całkowicie do historji, miały na celu zmylenie czujności cenzury, odwrócenie uwagi od aktualności zagadnień, narzucających się przy lekturze poematu. W odtworzeniu przeżyć Wallenroda, które były własnemi przeżyciami poety, Mickiewicz trzymał się nakazów poetyckiej fantazji, nie licząc się zbytnio z topografją i chronologją. Młodociany Alf nie mógł udawać się wraz z Wajdelotą nad Niemen i do Połągi, bo na to nie pozwoliłaby im zbyt wielka odległość od Malborga; szczegół ten dostał się do poematu, jako echo własnego pobytu Mickiewicza w Połądze w 1824 roku. Podobnie, sądząc według zdarzeń historycznych, w których Konrad bierze udział, należałoby dać mu w chwili akcji poematu około 50 lat, poeta jednak, myśląc o swym bohaterze, uważa go za znacznie młodszego; jest on przedwcześnie zestarzały skutkiem cierpień, ale latami jeszcze dość młody. W liście do malarza Gotarda Sobańskiego (z sierpnia 1827) Mickiewicz, omawiając sprawę winiety tytułowej do *Konrada Wallenroda*, pragnie mieć narysowaną scenę, jak Halban uspokaja wzrokiem wzburzonego Konrada (I, w. 108—123), przyczem daje następującą wskazówkę: „Wielki Mistrz ma mieć lat trzydzieści kilka, chudy i twarzy ponurej..".



Rys. 266. Teofil Januszewski, wuj J. Słowackiego.

W osobie Konrada mamy zatem do czynienia z nowym autoportretem samego Mickiewicza. Nie troszcząc się więc już o anachronizmy i świadome naciąganie faktów historycznych, zajmijmy się historją przeżyć głównego bohatera, bo o niego tylko chodzi, a „historyczność" poematu jest tylko pretekstem.

Alf, wzięty jako dziecko przez Krzyżaków i wychowany przez nich, zachował duszę litewską dzięki wpływowi Wajdeloty. Jest wszelako jedna dziedzina, w której nie pozostał Litwinem: to religja chrześcijańska. Gdy wraz

Rys. 267. Hersylja Januszewska, z domu Bécu. (córka dr. Augusta Bécu).

z Wajdelotą ucieka do szeregów Kiejstuta, gdy wraca na łono ojczystej kultury, zachowuje w duszy wiarę chrześcijańską i nawraca Aldonę, ucząc ją o prawdziwym Bogu i „o niepokalanej Syna Bożego Rodzicy". Niestety, wiara ta nie wytrzymuje naporu klęsk narodowych. Rozmyślając o przyszłości Litwy, o nieuchronnej zgubie, która jej grozi ze strony Krzyżaków, Alf-Walter zapomina, że wiara jego zobowiązuje go do zaufania i poddania się wyrokom Boskim. W konsekwencji, gdy Alf nie znajdzie już godziwych środków obrony ojczyzny, chwyci się za niegodziwe i zostanie mistrzem dla Zakonu zguby. Zdecydowawszy się na ten krok, Konrad zachowa poczucie, że czyn jego, jakkolwiek konieczny, nie przestaje być zbrodnią, za którą on będzie musiał odpowiadać przed Bogiem. Ale tak porwany w nierozwiklany splot dwóch przeciwnych sobie nakazów etycznych: patrjotyzmu i chrześcijaństwa, Konrad dojdzie do bluźnierczych wniosków, że Bóg, który ludzi kochających ojczyznę doprowadza do takich ostateczności, nie jest miłością, lecz mądrością. Bluźnierstwa Improwizacji z III części *Dziadów* poprzedzały w przeżyciu samego poety koncepcję *Konrada Wallenroda*. Bohater Mickiewicza, przekonawszy się, że Bóg jest bez serca, musiał sięgnąć po materjalne środki zwalczenia wroga, podyktowane przez rozum, przechodząc do porządku dziennego nad etyką chrześcijańską. Ale nierozwiązalność tego konfliktu jest tragizmem Wallenroda, a utwór sam staje się rozpacz-

liwym głosem protestu przeciw tak potwornej strukturze świata. Konrad w chwilach szaleńczej rozpaczy miota bluźnierstwa, w rozmowie z Aldoną wyraża pewność, że czeka go wieczne potępienie.

Fot. K. *Górski*
Rys. 268. Grób Euzebjusza Słowackiego. (na cmentarzu na Rossie w Wilnie).

Jedna z ówczesnych czytelniczek poematu (Natalja Bisping) wyraziła się, że w Konradzie jest chrześcijaństwo żywe a potem zaniedbane, a poeta uznał tę uwagę za arcygłęboką, stwierdzała bowiem naijstotniejszy punkt moralnej zawartości dzieła.

Z osobą Konrada wiąże się wszakże jeszcze jedno zagadnienie. Dawne filomackie hasło Mickiewicza: „Mocniejszy jestem, cięższą podajcie mi zbroję" przyoblekło się w nową postać. Dlaczego Konrad właśnie ma brać na siebie ciężar takiej walki o wolność ojczyzny, gdzie jednostka nietylko szczęście osobiste na ziemi, ale nawet duszę własną poświęcić musi? Dlatego, że on jest największą jednostką w swoim narodzie. Ze stanowiska Konrada jest to przekleństwo wielkości, w ustach Wajdeloty, który w imieniu ducha narodowego przemawia — jest to apoteoza wielkości, apoteoza miłości ojczyzny, zdolnej do takich ofiar i poświęceń. Jeślibyśmy nawet musieli potępić sam czyn Konrada, to jego patrjotyzm winienby wzbudzić tylko najwyższe uwielbienie:

Lecz poco zbiegłe wywoływać wieki?
I swoich czasów śpiewak nie obwini,
Bo jest mąż wielki, żywy, niedaleki,
O nim zaśpiewam, uczcie się Litwini!

Pieśń ludowa, reprezentowana tu przez Wajdelotę, odgrywa też niepoślednią rolę w całokształcie ideologji poematu. Konrad zdolny był do najwyższych poświęceń w młodości (echo *Ody do młodości*, podobnie jak wiersz: „Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie"), ale w chwili, gdy został już mistrzem Zakonu, opadają go siły: traci czas w bezczynności, nie mogąc się wyrzec rozmów z Aldoną! Wówczas pieśń Wajdeloty budzi go z odrętwienia, zmusza do działania; ostateczny krok Konrada jest triumfem pieśniarza!

Jednem z krytycznych spostrzeżeń Mochnackiego na temat *Konrada Wallenroda* było stwierdzenie dysproporcji między ekspozycją i akcją poematu. Spostrzeżenie to jest słuszne, ale postawione jako zarzut uderza w próżnię. Jeśli za akcję poematu uznać wojnę z Litwą, opisaną w V części, to istotnie jest ona nikła w stosunku do wielkiej ekspozycji, odsłaniającej nam stopniowo tajemnicę osobistości Konrada. W rzeczywistości jednak akcją utworu są tylko wewnętrzne dzieje bohatera, postawionego w wyjątkowej sytuacji życiowej, nowożytnego Samsona, który postanowił zburzyć gmach potęgi wroga i sam zginął pod tym gmachem. — Pod względem kompozycyjnym poemat nie jest oczywiście bez wad, z których poeta zdawał sobie sprawę, ale których nie mógł uniknąć, chcąc usunąć nieco w cień aktualność zagadnień, poruszonych w dziele. Pierwotnie utwór miał się zaczynać od dzisiejszej *Pieśni Wajdeloty*, ale nie Wajdelota, lecz sam poeta miał przemawiać jej słowami. Przy bliższem rozważeniu patrjotycznego bólu i tęsknoty do kraju, jakie zawiera utwór, poeta

Fot. K. *Górski.*
Rys. 169. Ulica Zamkowa w Wilnie, gdzie mieszkał Słowacki wraz z matką i ojczymem.

uznał za konieczne włożyć go w usta Wajdeloty, podobnie jak *Powieść Wajdeloty*, która miała być początkowo pierwszą częścią dzieła. W ten sposób *Uczta* stała się nieproporcjonalnie długa w stosunku do innych części poematu, a rozwikłanie tajemnicy bohatera stało się głównym punktem zainteresowania czytelnika. Konieczność tych przeróbek

była przyczyną długotrwałej zwłoki w wykończeniu poematu.

Po wydrukowaniu *Konrada Wallenroda* Mickiewicz wrócił na pewien czas do Moskwy, ale już z postanowieniem

Rys. 270. Ze Śniadeckich Ludwika Czajkowska (córka Jędrzeja Śniadeckiego, małżonka Michała Czajkowskiego).

przeniesienia się na stałe do Petersburga. Jakoż w kwietniu 1828 roku opuścił Moskwę i zamieszkał w Petersburgu, gdzie sądzonem mu było przebywać jeszcze rok. W okresie tym intensywnie pracował nad pisaniem nowych utworów i przygotowaniem pierwszego zbiorowego wydania dzieł dotychczasowych. Wydanie to ukazało się w Petersburgu w 1829 r. z przedmową poety *O krytykach i recenzentach warszawskich*, w której Mickiewicz, cierpliwie dotąd wyczekujący na poważny i rzeczowy stosunek Warszawy do jego dzieł, przeszedł do ataku, wykazując bezlitośnie ubóstwo i zacofanie życia literackiego w Warszawie. Wydanie petersburskie zawierało prócz tego szereg wierszy, pisanych w Rosji, m. i. nowe ballady: *Czaty i Trzech Budrysów*, dalej *Popas w Upicie*, kilka bajek, przekładów, a wreszcie nowe arcydzieło poezji — *Farysa*.

Farys był wynikiem zarówno studjów, prowadzonych przez Mickiewicza nad poezją arabską (zaczętych jeszcze w dobie wykańczania *Sonetów Krymskich*), jak i własnych przeżyć poety, odbiciem rosnącego do niesłychanych rozmiarów poczucia własnej mocy, której najwyższym wyrazem będzie za parę lat *Improwizacja* Konrada. Pęd Farysa nie jest awanturniczem wyładowaniem się romantycznego indywidualizmu, jak sądzono później w dobie pozytywizmu, lecz zmierzeniem sił człowieka w walce z przyrodą. W tej walce dusza ludzka oczyszcza się z wszelkiej przymieszki małości i pospolitości, pokonywa wszystkie pokusy i słabości, osiągając szczyt religijnej ekstazy. Zakończenie *Farysa* to jeden z najwznioślejszych momentów naszej poezji. Zdumiewające też jest w tym wierszu dostrojenie się do stylu poezji Wschodu. Dla pędzącego przez pustynię Araba wszystkie przedmioty natury żyją ludzkiem życiem i wchodzą w bezpośredni kontakt duchowy z człowiekiem. Wszystkie zjawiska są zrozumiałe tylko jako wyraz czyichś przeżyć. Zmiany barw obłoku podczas zachodu słońca nie są przypadkową grą światła; — to obłok

Zaczerwienił się od złości,
Oblał się żółcią zazdrości,
Nakoniec jak trup zczerniał i w górach się schował.

Farys stanowi poza tem zdumiewający kontrast do nastrojów i stanu duchowego *Konrada Wallenroda*. Beznadziejność sytuacji narodowej, zmuszającej do imania się walki podstępnej, wstrętnej moralnie, stanowi dominującą nutę poematu litewskiego; w *Farysie* natomiast tryska całą piersią wiara w zwycięstwo, odniesione w walce otwartej. Najbardziej nieprawdopodobny wysiłek — pokonanie huraganu, wydaje się nieuniknionem następstwem mocy ducha. Czy jest to zatem powrót do młodzieńczej wiary w siłę ducha, władającego nad materją, wiary, którą zburzył potem widok niezwyciężonej, zdawałoby się, materjalnej potęgi Rosji, widnej we wspaniałych granitowych

Rys. 271. Juljusz Słowacki w 1831 r.

gmachach stolicy nad Newą (wiersz *Petersburg*)? — Powrót taki do wiary istotnie nastąpił wkrótce w Mickiewiczu, a w okresie petersburskim budził ją w poecie nowo pozyskany przyjaciel, malarz Józef Oleszkiewicz, pogrążony w mistycyzmie wyznawca Saint-Martin'a i wolnomularz. Późniejsze odrodzenie religijne Mickiewicza będzie silnie

uzależnione od obcowania poety z Oleszkiewiczem w latach 1828 — 1829. — Drugą osobą, z którą chętnie wówczas przestawał, była znakomita pianistka Marja z Wołowskich Szymanowska. Młodsza jej córka, Celina, wówczas piętnastoletnia panienka, była przedmiotem żywej sympatji poety; w parę lat potem stała się jego żoną.

Rys. 272. Marja Wodzińska.

Mickiewicz opuścił Petersburg w połowie maja 1829 roku, wyjeżdżając okrętem do Hamburga. Paszport zagraniczny uzyskał już dawniej, ale wobec denuncjacji Nowosilcowa, który zorjentował się trafnie w ideologji *Konrada Wallenroda* i omal nie spowodował nowego aresztowania poety, Mickiewicz przyspieszył swój wyjazd, nie zdążywszy się nawet pożegnać z najbliższymi przyjaciółmi. Wyjeżdżając, nie wiedział zapewne, że opuszcza granice Rosji nazawsze. W każdym razie rozpoczynał teraz nowy okres życia, wypełniony bogatemi wrażeniami i doświadczeniami, z których wyrosła jego twórczość po powstaniu listopadowem, stanowiąca najwyższe objawienie jego genjuszu.

Bibljografja. J. Klaczko — Półwysep Krymski w poezji (Szkice i rozprawy literackie, Warszawa, 1904); Aer (Rzążewski) — Mickiewicz w Odessie, Ateneum, 1884; G. Uzięblo — Kilka słów o orjentalizmie Ad. Mick. Ateneum, 1889; S. Windakiewicz — Sonety Krymskie, Przegl. Polski, 1896; S. Furmanik — Ze studjów nad Sonetami Mickiewicza, Rocznik koła polonistów U. W., Warszawa, 1927; — Wł. Nehring — Grażyna i Konrad Wallenrod (Studja literackie, Poznań, 1884); J. Tretiak — Idea Wallenroda, Pam. Tow. lit. im. A. M., I; W. Bruchnalski — Źródła historyczne *Konrada Wallenroda*, Pam. Tow. lit. im. A. M., III; tenże — Wstęp do wyd. K. W. przez Zakł. Nar. im Ossolińskich, Lwów, 1922; W. Spasowicz — Konrad Wallenrod, Pam. Tow. Lit. im. A. M., III; W. Grzegorzewicz — Czas akcji w *Wallenrodzie*, Pam. Lit., 1904; S. Windakiewicz — Walter Scott i Lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej, Kraków, 1914; J. Ujejski — Byronizm i Scottyzm w *Konradzie Wallenrodzie*, Kraków, 1923; tenże — Wstęp do wyd. K. W. w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 72; Z. Gąsiorowska — Idea wyzwolenia narodu w *Wallenrodzie*, Pochodnia, R. I, nr. 3 (1919); — B. Prus — *Farys*, Kraj, 1885, nr. 46; R. Pilat — Geneza *Farysa*, Pam. Tow. lit. im. A. M., II; S. Szczepanowski — Farys zwycięzca (Myśli o odrodzeniu narodowem, Lwów — Warszawa, 1923); S. Witkowski — Do genezy słynnej przenośni *Sonetów Krymskich* i *Farysa*, Przegl. Hum., 1925; J. B. Richter — do genezy *Farysa*; Pam. Liter. 1925/26; R. Blüth — Mickiewicz wobec ruchu literackiego w Rosji w okresie 1826/29, Pam. Lit. 1925/26; — tenże — Moskiewscy Filomaci, Przegl. Warsz., 1925.

Wybuch powstania listopadowego był triumfem romantycznego ducha w życiu politycznem narodu. „Słowo stało się ciałem, a *Wallenrod* — Belwederem" — powiedział Al. Chodźko, świetnie formułując tem rolę, jaką odegrał Mickiewicz w przygotowaniu powstania. Gdy Brodziński próbował uspokoić młodzież warszawską, ogłaszając rozprawę *O egzaltacji i entuzjazmie*, gdzie krytykował szerzące się podniecenie umysłów, celu nie osiągnął i tylko zachwiał własną popularnością wśród młodzieży. Ten sam Brodziński zresztą już po wybuchu powstania uległ fali zbiorowego entuzjazmu rewolucyjnego, „padł na kolana przed duchem narodu", jak się o nim później wyraził Mickiewicz, i szeregiem patrjotycznych utworów wzbogacił lirykę powstańczą. W pierwszych dniach powstania ludzie mieli na ustach *Odę do młodości*, specjalnie przedrukowaną dla budzenia zapału i ducha[1]). Nastrój masy musiał znaleźć swój wyraz i w poezji, która istotnie odbiła bardzo silnie ówczesny stan ducha narodu. Wśród poetów doby listopadowej znalazło się wielu autorów, którzy już zajmowali określone stanowisko w życiu literackiem, ale nie mniej było i takich, co pieśnią powstańczą zyskiwali sobie pierwszy rozgłos. Do pierwszych należeli: K. Brodziński, S. Goszczyński, M. Gosławski (znany już z wydanego w 1828 r. zbiorku *Poezyj*), K. Gaszyński (drukował różne wiersze już od 1826 r.); — do drugich: Juljusz Słowacki (*Bogarodzica*, *Oda do wolności*, *Kulik*, *Pieśń Legjonu Litewskiego*), Wincenty Pol (jego utwory powstańcze wyszły później w zbiorku *Pieśni Janusza* — 1833), Stefan Garczyński (pierwociny swe drukował jeszcze przed powstaniem), Rajnold Suchodolski i inni.

Rys. 273. Veytaux (Veytoux), część Montreux nad Lemanem (rys. J. Słowacki).

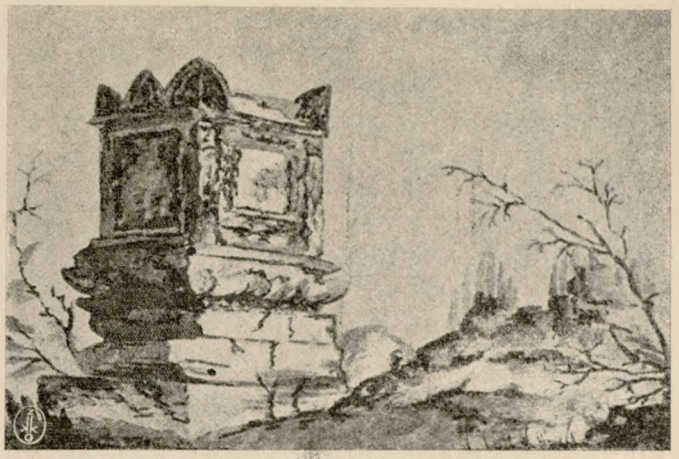
[1]) *Oda do młodości* wydrukowana została już w 1827 r. we Lwowie w zbiorze poezyj p. t. *Polihymnja*. Ogłoszono ją bez wiedzy poety z jakiegoś nieautentycznego odpisu. Podobny los spotkał szereg innych lryk Mickiewicza. Różne jego wiersze pojawiały się w czasopismach, ogłaszane na podstawie krążących odpisów, co nieraz irytowało poetę.

Pod względem artystycznym poezja listopadowa okazuje poziom bardzo nierówny. Z wyjątkiem kilku utworów, czy to napisanych przez poetów o wielkim talencie, czy też utrafiających świetnie w ducha i w rytm popularnej żołnierskiej piosenki (Pol), liryka powstańcza operuje przeważnie tradycją stylową klasycyzmu, mimo całą nowość przeżyć i nastrojów, jakie wyraża. Da się to wyjaśnić częściowo miernością talentów, które tę poezję w przeważnej liczbie tworzyły, ale poniekąd i pewną nieaktualnością zagadnień artystycznych: nie było czasu na pogłębianie i cyzelowanie utworów. Poezja odgrywała rolę publicystyki. A jednak znaczenie jej dla późniejszego rozwoju naszej literatury wykracza poza ramy doraźnej propagandy powstania. Równolegle ze wzrostem w świadomości narodu przekonania, że walka prowadzona jest bez nadziei zwycięstwa, ale z celem bardziej dalekosiężnym, niż wolność samej tylko Polski, poezja listopadowa zaczęła wypracowywać przesłanki ideologji mesjanicznej, tak ważnej w ukształtowaniu się naszej literatury na emigracji. Nieodrazu widzimy zjawienie się tej idei. Zrazu mamy w ówczesnej poezji wybuch długo tłumionego buntu, hasło walki, rewolucji politycznej (nie społecznej, z wyjątkiem Goszczyńskiego, nikt zagadnień społecznych nie porusza!); potem przychodzi uświadomienie, że toczymy walkę już nie o pogwałcenie praw konstytucyjnych Królestwa Kongresowego, lecz o niepodległość narodu w granicach dawnej Rzeczypospolitej; wreszcie, gdy zwycięstwo staje się problematyczne, a entuzjazm ludów europejskich, stojących w opozycji do własnych rządów, podnosi walkę naszą do godności walki o wolność całego świata, rodzi się w poezji naszej

Rys. 274. Pejzaż górski (rys. J. Słowacki).

przekonanie, że walczymy za Europę bez Europy, że poświęciliśmy się za wolność ludów, przyjmując na siebie Chrystusową mękę i ofiarę. W *Mowie o narodowości Polaków* Brodzińskiego, w wierszu Gosławskiego *Do Europy*, czy w wierszu Garczyńskiego *Do ludów*, jednako przejawiają się nowe ideje, które, zapłodniwszy wyobraźnię Mickiewicza, wydały owoc w postaci III części *Dziadów* oraz *Ksiąg Narodu i Pielgrzymstwa*.

Bibljografja. M. Smolarski — Poezja powstania listopadowego, Kraków, 1911; J. Znamirowska — Liryka powstania listopadowego, Warszawa, 1930; G. Korbut — Literatura polska, t. III (II wyd. Warszawa, 1930).



Rys. 275. Grobowiec Nerona w Rzymie (rys. J. Słowacki).

III. ROZKWIT ROMANTYZMU i MESJANIZMU (1832—1848).

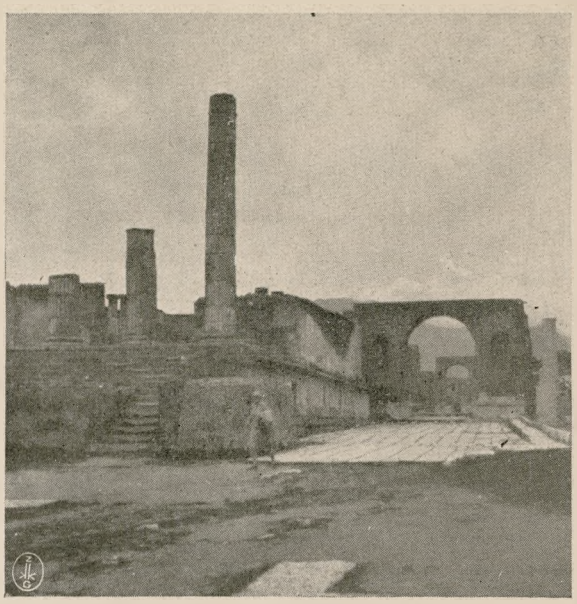
Po powstaniu listopadowem życie umysłowe i literackie Polski doznało nowego skomplikowania. Pewną decentralizację w tym zakresie stworzyły już dawniej rozbiory, utrwalone decyzją Kongresu Wiedeńskiego; teraz, po 1831 roku, gdy wraz z armją powstańczą opuściły Polskę najwybitniejsze siły umysłowe i artystyczne, punkt ciężkości życia duchowego Polski przeniósł się zagranicę, do środowisk emigracyjnych. Mówiąc słowami Mickiewicza, „duszą narodu polskiego było pielgrzymstwo polskie"! Przewaga duchowa emigracji w zakresie twórczości literackiej rzuca się w oczy szczególnie w latach trzydziestych; później obserwujemy jednak coraz większą działalność nowych talentów, które doszły do głosu w kraju, mimo ucisku rosyjskiej cenzury i mimo powszechnego przygnębienia z powodu ciężkich warunków życia. Rząd rosyjski czynił oczywiście wszelkie możliwe usiłowania, aby oddziaływanie duchowe emigracji na kraj uniemożliwić, względnie utrudnić, dlatego też literatura polska w latach 30-ych i 40-ych płynie zrazu dwoma niezależnemi łożyskami: w kraju i na emigracji! Zagranicą powstają wtedy najznakomitsze arcydzieła naszej poezji, co było wynikiem zarówno znalezienia się na emigracji największych ówczesnych talentów polskich, jak i wolności słowa, z której dopiero teraz poeci nasi mogą w całej pełni korzystać.

Pierwsze lata literatury na emigracji przynoszą ostateczny i absolutny triumf Mickiewiczowi; w tym okresie poeta osiąga szczyt swojej twórczości. Aby ogarnąć ówczesny jej kierunek i ducha, wróćmy na chwilę do przerwanej nici

jego życiorysu. Opuściwszy Petersburg, Mickiewicz udał się okrętem do Hamburga, a stąd zrazu do Berlina, gdzie został serdecznie przyjęty przez grono studentów Polaków; wśród nich był i Stefan Garczyński, z którym już wtedy poeta serdecznie się zbliżył. Następnie udał się do Pragi, aby się poznać z czołowymi przedstawicielami młodej literatury czeskiej; zabawił tam niespełna 2 dni, w ciągu których zetknął się m. in. z Wacławem Hanką i z Fr. Ład. Czelakowskim. W Karlsbadzie spotkał się z Odyńcem, z którym miał odtąd, zgodnie z dawniej powziętym planem, odbywać wspólną podróż. Obaj poeci zawitali do Weimaru. Poznanie się z Goethem, który święcił w 1829 r. osiemdziesięciolecie swych urodzin, ułatwiły im listy Marji Szymanowskiej, cieszącej się zdawna wielkiem uznaniem i przyjaźnią niemieckiego poety. W Weimarze zabawili dwa tygodnie, poczem przez środkowe i południowe Niemcy skierowali się do Szwajcarji. 24 września 1829 r. Mickiewicz pisze w Splügen piękny wiersz *Do *** Na Alpach w Splügen*, podyktowany wspomnieniem o Maryli i o niespełnionych młodzieńczych marzeniach miłosnych. W ciągu października i listopada poeci przebywają w najważniejszych miastach północnych i środkowych Włoch, aby pod koniec listopada zawitać do Rzymu. Pobyt w Rzymie trwał prawie pół roku. W ciągu tego czasu sądzonem było Mickiewiczowi przeżyć drugą w swem życiu wielką miłość, której wynik podobny był do zakończenia pierwszej. Ewa Henrjetta Ankwiczówna,

Fot. Dr. K. Górski.
Rys. 276. Uliczka w Pompei.

dziewiętnastoletnia córka hr. Stanisława Ankwicza (z pod Lwowa), ujęła poetę swą niezwykłą głębią duchową, wyrażającą się w intensywnem życiu religijnem. W Mickiewiczu poczęły budzić się wówczas coraz mocniej przeżycia, świadczące, że bunt przeciw Bogu z okresu *Sonetów Krymskich* i *Konrada Wallenroda* ustępuje przed nadchodzącą falą religijnego odrodzenia. Poznanie z Ewą (której ekstatyczną religijność uwiecznił Mickiewicz w *Widzeniu Ewy* w III cz. *Dziadów*) przyczyniło się do tem szybszej reakcji duchowej, jaka w poecie następowała. Zbliżyło ich zrazu

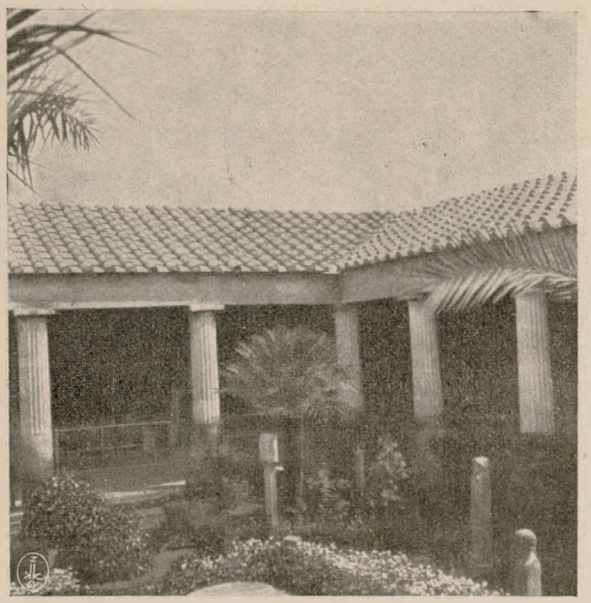


Fot. Dr. K. Górski.
Rys. 277. Pompea; ruiny świątyni Jowisza na forum.

wspólne zwiedzanie Rzymu, który Ewa doskonale już znała, służąc poecie za przewodnika. Wiersz *Do mego Cziczerona*, zapisany z tej okazji w imionniku Ewy, a będący subtelnem i dyskretnem wyznaniem uczuć Mickiewicza, obudził czujność ojca Ewy, niechętnem okiem patrzącego na zbliżenie ich ze sobą. Zachowując nienaganną uprzejmość wobec poety, udawał, że nie widzi rodzących się uczuć u obojga młodych, a jednocześnie dawał do poznania, że nie o takiem małżeństwie dla córki myślał. Wiernym obrazem jego postępowania jest nakreślony w *Panu Tadeuszu* stosunek Stolnika Horeszki do Jacka Soplicy, tak jak Ewa, córka Stolnika, szkicowym wizerunkiem Ewy Henrjetty może być nazwana. Wreszcie Ankwiczowie opuścili Rzym, a Mickiewicz podążył do Neapolu, gdzie wyraził swą tęsknotę za Ewą w mistrzowskiej przeróbce wiersza Goethego *Kennst du das Land...* zatytułowanej po polsku: *Do H*** Wezwanie do Neapolu*. W sierpniu 1830 r. poeta znalazł się znów w Szwajcarji. W czasie podróży, w drodze z Florencji do Genui, napisał wiersz *Do Matki Polki* (lipiec 1830). Powróciła w nim jeszcze raz fala beznadziejności na myśl o sytuacji Polski i bojowników jej wolności. Tragizm, odzwierciadlony w *Konradzie Wallenrodzie*, konieczność prowadzenia walki podziemnej, konspiracyjnej, kończącej się zazwyczaj haniebną śmiercią, napełnia duszę poety bezmiernym bólem, ale już nie buntem. Trudno nie dostrzec w tem wpływu rosnącej fali przeżycia religijnego, choć przygnębiający smutek tego wiersza świadczy, jak dalekim jeszcze poeta jest od wewnętrznego pogodzenia

2670/II

się z wolą Boga. Nastrój tego wiersza tłumaczy nam również tajemnicę późniejszego zachowania się Mickiewicza w czasie powstania, w którego pomyślny wynik poeta nie wierzył od pierwszej chwili. W stosunku do panujących



Fot. Dr. K. Górski.
Rys. 178. Jeden z najlepiej zachowanych domów starożytnych w Pompei.

wówczas nastrojów w Warszawie (na pół roku przed powstaniem!), obudzonych w wysokim stopniu przez poezję Mickiewicza, wiersz ten był zupełnym anachronizmem; gdyby został wówczas ogłoszony, w autorze jego nikt nie domyśliłby się Mickiewicza.

W czasie pobytu w Szwajcarji (sierpień—wrzesień) odbył wspólną wycieczkę z Odyńcem i młodocianym Zygmuntem Krasińskim, któremu zetknięcie się z Mickiewiczem przyniosło wówczas wiele korzyści i pogłębienia. W ciągu października Mickiewicz skierował się znów ku Rzymowi. Dowiedział się wtedy już z całą pewnością, że stary Ankwicz za żadne skarby świata nie zgodzi się na małżeństwo jego z Ewą. Zgryziony i zbolały przyjechał do Rzymu i pogrążył się w pracy, oddając się pilnie studjom historycznym.

Powtórzyła się teraz w życiu Mickiewicza sytuacja, którą już raz przeżył na jesieni 1820 roku po wyjeździe z Tuhanowicz. I jak wtedy, tak i teraz, ostatecznym wynikiem skupienia całej mocy wewnętrznej dla pokonania bólu stało się odrodzenie religijne. Składało się na to oddawna wiele czynników. Wpływ Oleszkiewicza, miłość do Ewy, lektura dzieł księdza Lamennais (*Essai sur l'indifference en matière de religion — O obojętności w sprawach religji*) wreszcie wpływ księdza Stanisława Chołoniewskiego, z którym się Mickiewicz zetknął w Rzymie. Dokonany przełom religijny wyraził się w szeregu wspaniałych liryk religijnych, powstałych w tym okresie. Są to *Arcymistrz, Aryman i Oromaz, Rozmowa wieczorna, Rozum i wiara.* Najwięcej bezpośredniego przeżycia zawiera *Rozmowa wieczorna,* obraz wzajemnego przenikania się Boga i duszy ludzkiej, mistycznego zespolenia się z Bóstwem, a jednocześnie podkreślenie moralnych, praktycznych wartości, jakie ten stosunek z Bogiem człowiekowi daje. *Arcymistrz* oraz *Rozum i wiara* przynoszą filozoficzne konsekwencje wiary: stwierdzenie ślepoty rozumu, który nie umie wyczytać prawd o Bogu z przeolbrzymiej karty, jaką jest natura — dzieło wielkiego Arcymistrza, nie umie wyjść poza ziemię i materję, nie może — bez wiary — przeniknąć tajemnicy Bóstwa. Wiersz *Aryman* i *Oromaz,* choć czerpie z wyobrażeń religji perskiej, stylizowany jest w duchu historji biblijnej o upadku Lucyfera, oraz greckiego mitu o strąceniu w przepaść zbuntowanego Prometeusza. Istotnie Mickiewicz planował wówczas dramat o chrześcijańskim Prometeuszu, jak o tem wspomina Odyniec, i omawiany wiersz jest zapewne echem tych zamiarów, które zostaną zrealizowane, choć w zupełnie innej formie, w dziejach buntu i upadku Konrada z III cz. *Dziadów.*

Pogrążonego w pracy i ekstatycznych przeżyciach Mickiewicza wiadomość o wybuchu powstania zaskoczyła jak grom z jasnego nieba. Niedawny autor wiersza *Do Matki Polki* wątpił od początku o celowości i skuteczności otwartej walki. Bawiący wówczas w Rzymie Stefan Garczyński podążył wkrótce do kraju, Mickiewicz nie mógł się zdobyć na tę decyzję. Stały wprawdzie na przeszkodzie

Fot. Dr. K. Górski.
Rys. 279. Ruiny amfiteatru w Pompei.

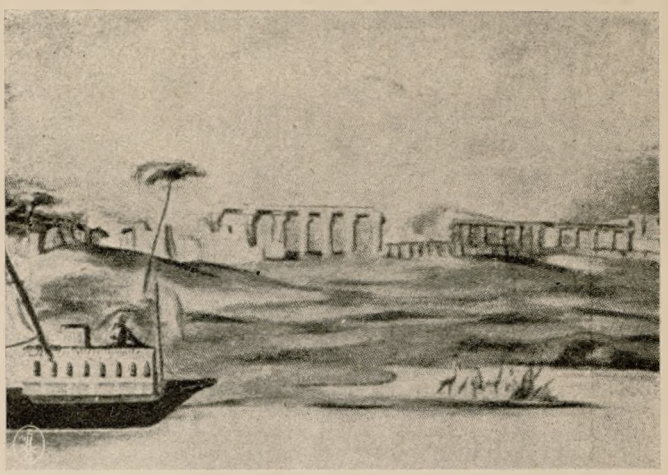
rzeczy zewnętrzne: brak pieniędzy na powrót, chwilowe niepokoje we Włoszech, uniemożliwiające normalną podróż, ale przy silnej i zdecydowanej woli poety dałyby się może pokonać! A tymczasem w Warszawie oczekiwano go, jako duchowego wodza, i niecierpliwiono się, czemu zwleka z przyjazdem (M. Gosławski napisał wiersz: *Do Mickiewi-*

2650/I

cza bawiącego w Rzymie!). Wreszcie w drugiej połowie kwietnia 1831 r. Mickiewicz opuszcza Rzym i udaje się do Szwajcarji, aby stąd skręcić znowu do Paryża, gdzie zabawił do końca lipca. Wyobrażał sobie widocznie, że będzie mógł coś zdziałać, aby skłonić Francję do interwencji na rzecz Polski, bo wyjeżdża z Paryża niesłychanie rozgoryczony, „brzydzi się nim jak piekłem", o Francuzach pisze, że są to Ateńczycy z czasów Demostenesa, zdolni tylko do demagogji i krzyku, ale nie do czynu. Teraz dopiero jedzie do Polski i w połowie sierpnia znajduje się w granicach Poznańskiego. Powstanie już jest w upadku. Mickiewicz nie przekracza granicy Królestwa, lecz goszcząc w domach arystokracji wielkopolskiej, jest wreszcie świadkiem przejścia przez Poznańskie pierwszych rzesz powstańców, którzy, złożywszy broń w ręce Prusaków, szli na emigracyjną tułaczkę.

Zetknięcie się z byłymi uczestnikami powstania wywarło na Mickiewiczu druzgocące wrażenie. Przebywając zdala od terenu walki i oceniając znaczenie powstania tylko ze stanowiska możliwości zwycięstwa, poeta usłyszał teraz z ust niedawnych bojowników, że oni walczyli nie o zwycięstwo, lecz o wolność Europy, że czyn ich nie był polityką, lecz poświęceniem, Chrystusową męką za innych. Zestawiwszy to przekonanie z niebywałem uwielbieniem, jakiem otaczano w Niemczech przeciągające na zachód rzesze emigrantów, trudno było nie ulec zbiorowej sugestji, że czyn powstańców zgoła na innej trzeba oceniać płaszczyźnie. Dotychczasowy sąd Mickiewicza o powstaniu musiał wydać się jemu samemu małością, dowodem katastrofy rozumu indywidualnego wobec genjalnej intuicji ludzi prostych, rządzących się czującem sercem. Poeta przeżył największe upokorzenie swego życia, największą porażkę swego indywidualizmu, nakazującego rozstrzygać wielkiej jednostce o losach narodu. Okazało się, że szara masa odgadła sercem lepiej misję narodu, niż genjalny rozum, zaufany w swej pysze. Skojarzenie tych przeżyć z niedawno dokonaną przemianą religijną, równie obniżającą znaczenie rozumu, mogło tylko pogłębić świadomość doznanej porażki moralnej.

Po paru miesiącach pobytu w Poznańskiem Mickiewicz rusza wślad za emigrantami do Drezna, gdzie zatrzymuje się na okres trzech miesięcy (od marca do czerwca 1833 r.). Płonie chęcią działania, odrobienia popełnionych błędów.



Rys. 281. Łódź na Nilu i ruiny świątyni egipskiej (rys. J. Słowacki).

Pisze do Lelewela, że Bóg nie pozwolił mu wziąć udziału w tak wielkiem i płodnem na przyszłość dziele, więc żyje tylko myślą, że bezczynnie ręki na piersiach w trumnie nie złoży. Gdy nie można już walczyć orężem, trzeba prowadzić walkę piórem i do tej formy działania poeta wówczas przystąpił. Wczesną wiosną 1832 roku nawiedziła go po długiem ugorowaniu potężna fala natchnienia. Pierwszy, gwałtowny jej przypływ objawił się w stworzeniu *Improwizacji*, która została napisana w ciągu jednej nocy! Na tym kamieniu węgielnym wyrosła III część *Dziadów*. Dla wykończenia i wydania nowego dzieła poeta przejechał do Paryża, gdzie postanowił osiedlić się na dłużej. W końcu roku 1832 ukazała się III część *Dziadów*, niemal jednocześnie z nią *Księgi Narodu Polskiego i Pielgrzymstwa Polskiego*, napisane już w Paryżu. W chwili ich ukazania się praca nad *Panem Tadeuszem* już była rozpoczęta. Wszystkie trzy dzieła

Rys. 280. Z nad brzegów Nilu (rys. J. Słowacki).

Rys. 282. Widok z nad Nilu (rys. J. Słowacki).

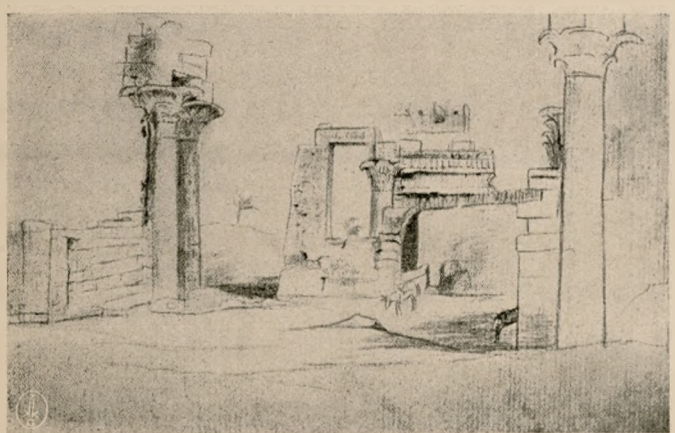
wyda ła ta sama fala natchnienia, wszystkie trzy są wyrazem jednego ducha i dążenia.

Zatrzymamy się naprzód na nowej części *Dziadów*. Nazwana została t r z e c i ą nie dlatego, żeby miała sta-

Rys. 283. Zenon Brzozowski (rys. J. Słowacki).

nowić jakiś łącznik między wydanemi dawniej II i IV, lecz poprostu jako trzecia d r u k o w a n a część poematu. Mickiewicz miał zamiar pisać jeszcze dalszy ciąg dzieła, a po skończeniu go dać wszystkim częściom zupełnie nową numerację. Bardziej zadziwia nazwanie nowego utworu *Dziadami*. Ostatnia scena, osnuta na znanym obrzędzie ludowym, który się odbywa zresztą za sceną, jest tylko formalnem, czysto zewnętrznem usprawiedliwieniem tego pomysłu. Przyczyna uznania nowego dzieła za dalszy ciąg pisanych przed 10 laty *Dziadów* tkwi w żywem poczuciu autobiograficznego charakteru dzieła. Są to późniejsze dzieje Gustawa, już nie jako kochanka Maryli, lecz jako bojownika o wolność ojczyzny. Bohater nowych *Dziadów* pierwotnie nazywał się też Gustawem; imię Konrada dał mu poeta później, co pociągnęło za sobą konieczność zaznaczenia ewolucji, jaka się w bohaterze dokonała: *Gustavus obiit... Natus est Conradus*. Powziąwszy zamiar kontynuowania *Dziadów*, Mickiewicz dał w ostatniej scenie (IX) wyjaśnienie postaci Gustawa w poprzednich częściach utworu: nie upiorem, lecz duchem żywego człowieka miał być duch, który, blady i milczący, zjawił się pod koniec obrzędu Dziadów (część II). Wyjaśnienie to, uczynione dla związania nowej części utworu z poprzedniemi, nie ma wielkiego znaczenia dla pojmowania dawniejszych *Dziadów*. Dzieło, pisane przed 10 laty, straciło dla Mickiewicza aktualność, interpretacja jego mało poetę obchodziła; zależało mu tylko na dziele nowem i ze stanowiska potrzeb nowego utworu dał wspomniane wyjaśnienie. Łączność bowiem z *Dziadami* kowieńsko-wileńskiemi narzucała się jeszcze pod jednym względem, zaznaczonym przez Mickiewicza w przedmowie do francuskiego przekładu wszystkich części *Dziadów*: oto cały poemat osnuty był na idei kontaktu świata widzialnego z niewidzialnym, nadprzyrodzonym, oddziaływania wzajemnego świata i zaświata. Wiarę w to, tak wielką w romantyzmie odgrywającą rolę, nazwał Mickiewicz ideą macierzystą (*idée-mère*) całego dzieła.

Wspominaliśmy wyżej, że w okresie rzymskim poeta snuł w myśli dramat o chrześcijańskim Prometeuszu. Miało to być (wedle Odyńca) przedstawienie odwiecznej historji ducha ludzkiego, nie bez dobrej woli w gruncie, ale obłąkanego przez pychę w zapasach z potęgami wyższemi, a raczej tylko silniejszemi od niego, których ani on uznać, ani im ulec nie chce i nie może. To też zbawcą i oswobodzicielem Prometeusza miał być Chrystus, przynoszący mu prawdę i miłość. — Nie trudno jest dostrzec w tym pomyśle zasadnicze jądro treści nowych *Dziadów*, ale ujęte nie jako dzieje mitycznego Prometeusza, lecz jako historja walk duchowych Polaka, należącego do młodzieży wileńskiej, prześladowanej w określonem miejscu i czasie przez rząd carski. Lokalizacja historyczna dramatu o Prometeuszu w tej formie wynikła z całokształtu osobistego stosunku poety do narodu i do byłych uczestników powstania. Mickiewicz nie wziął w niem udziału, uznał to za swój ciężki grzech i gotów był całem życiem błąd ten odrabiać, ale protestować musiał przeciw lekceważeniu jego osoby i nie docenianiu jego poświęcenia dla sprawy narodowej. Spotkawszy się z takiemi objawami, poeta czuł potrzebę samoobrony. Historją prześladowania Filomatów odpowiadał na zarzuty innych i na wyrzuty własnego sumienia.



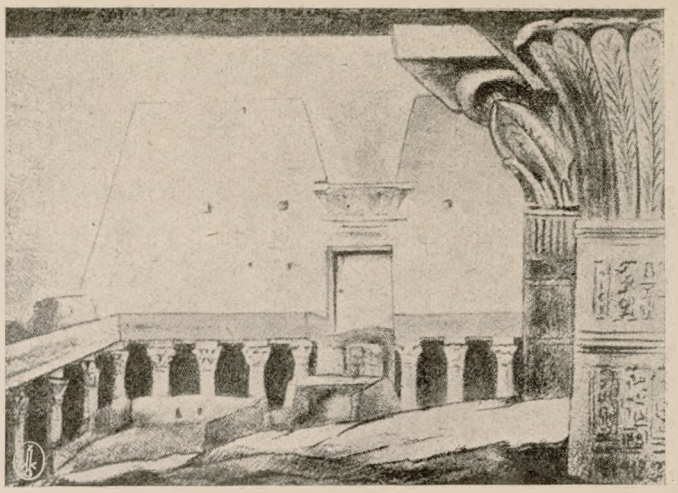
Rys. 284. Ruiny świątyni egipskiej (rys. J. Słowacki).

Rys. 285. Widok z nad Nilu (rys. J. Słowacki).

Gdy nie było jeszcze mowy o walce narodowej, on wraz z garstką swoich przyjaciół i kolegów już był na posterunku walki, prowadzonej wprawdzie nie orężem, ale niemniej groźnej dla zaborcy: — oto była treść odpowiedzi *pro domo sua*.

Ze względu na to ujęcie III cz. *Dziadów* jest splotem dwóch dramatów: filozoficznego i historycznego; punkt ciężkości dzieła spoczywa oczywiście na dramacie filozoficznym, do którego obecnie przechodzimy.

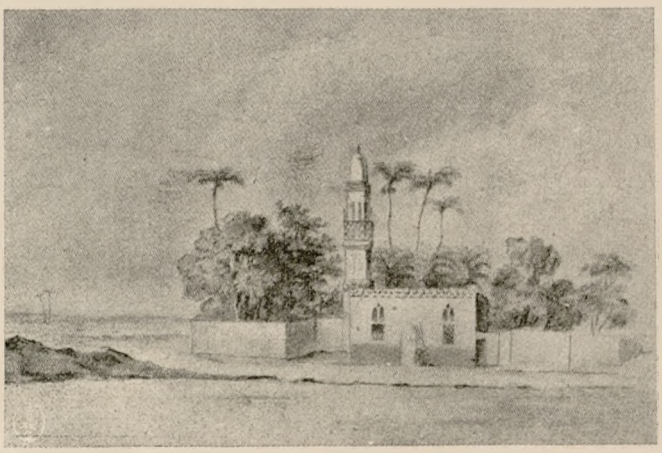
Podstawowem zagadnieniem jest wyjaśnienie tajemnicy cierpienia narodu. Dramat odtwarza dwie fazy usiłowań o rozwikłanie tej zagadki: dążenie Konrada do przeniknięcia wyroków boskich rozumem, zakończone buntem i upadkiem, oraz wyjaśnienie cierpienia drogą nadprzyrodzoną w *Widzeniu* ks. Piotra, który zdobył się na pokorę i poddanie się woli Boskiej. Przebieg tych spraw rzucony został na tło mistyczne; dramat filozoficzny rozgrywa się „za błękitami", w sferze snów, widzeń i ekstaz. Oprócz całej teorji snu, jaką poeta rozwija w „Prologu", obserwujemy dziwne stany widzeń u Ewy, Senatora, ks. Piotra, a nietrudno wymiarkować, że do tych stanów należy także *Improwizacja*. Ze słów aniołów lub szatanów, wywołujących w duszy człowieka śpiącego owe widzenia i czuwających nad ich przebiegiem, widzimy, że nie jest to „gra wyobraźni", lecz wejście duszy w kontakt z zaświatem. To, czy duchy jasne, czy ciemne panują nad sennem widzeniem człowieka, zależy od jego duszy, od swobodnej gry jego myśli i uczuć, które nie są skrępowane we śnie wolą ani rozumem. Swoboda procesów, odbywających się gdzieś w głębiach naszej podświadomości, odsłania zarazem tajemne skłonności i dążenia duszy, zdławione na jawie przemocą rozsądku i woli. Ale owe tajemne pragnienia decydują o naszej istotnej wartości i dlatego „czy zła myśl wygra, czy dobra pokona" — to rozstrzyga o poddaniu się duszy we śnie wpływowi jasnych czy ciemnych duchów! Jest w tem echo mistyki Swedenborga, ale jest zarazem genjalne przeczucie stanowiska dzisiejszej psychoanalizy. Mistyczna teorja snu potrzebna jest poecie do kompozycyjnego uzasadnienia *Improwizacji*. Ta forma walki z Bogiem, jaką widzimy w *Dziadach*, nie może być prowadzona przez człowieka, istotę cielesną, zamkniętą w chwili akcji dramatu w więzieniu, bezsilną wobec materjalnej przemocy wroga. W scenie *Improwizacji* duch Konrada, wyzwolony



Rys. 287. Świątynia egipska (rys. J. Słowacki).

z ciała, z ram czasu i przestrzeni, rozmawia z Bogiem, znajdując się tam, „gdzie graniczą Stwórca i natura." *Improwizacja* nie jest to w dosłownem znaczeniu sen, ani widzenie, ale nie jest także stanem jawy; po przeżyciu całego dramatu walki z Bogiem, strącenia w przepaść i wyzwolenia, Konrad przypomina sobie te wszystkie przejścia duchowe jako senne widzenie (ostatnia rozmowa z ks. Piotrem przy końcu VIII sceny), choć nie był to oczywiście zwykły sen. W słowach *Improwizacji* co chwila odnajdujemy świadectwo, że duch Konrada „wyleciał z planet i gwiazd kołowrotu" i dla jego przeżyć, jak dla owej symfonji, którą on wygrywa obrotem gwiazd, niema wyrazu w ludzkim języku.

Improwizacja nie jest monologiem, lecz sceną dramatyczną, rozegraną między duchem Konrada i Bogiem; milczenie Boga jest także odpowiedzią, a przynajmniej



Rys. 286. Klasztor nad Nilem (rys. J. Słowacki).

Rys. 288. Widok oazy El-Arish.

„Marja" Malczewskiego: 6) Wacław po powrocie z walki zastaje trupa Marji — rys. *Andriolli.*

„Marja" Malczewskiego: 7) „...Objął rycerza i w cwał polecieli" — rys. *Andriolli.*

2650/I

„Marja" Malczewskiego: 8) „...już spał — spał na wieki" — rys. *Andriolli.*

„Konrad Wallenrod" Mickiewicza. Powieść Wajdeloty: „Był Wajdelota wzięty w niewolę przed laty..." — rys. *Andriolli.*

„Konrad Wallenrod" Mickiewicza. Powieść Wajdeloty: „Skąd Litwini wracali? Z nocnej wracali wycieczki" — rys. *Andriolli.*

„Konrad Wallenrod" Mickiewicza. Alf i Halban na dworze Kiejstuta — rys. *Andriolli.*

„Konrad Wallenrod" Mickiewicza, pieśń VI: „Oto są grzechy mojego żywota" — rys. *Andriolli.*

2650/II

„Konrad Wallenrod" Mickiewicza. U c z t a. Powieść Wajdeloty — rys *Andriolli*

Słowacki „Lilla Weneda". 1) Prolog: „...Bracia twoi wzięci." — rys. *Andriolli.*

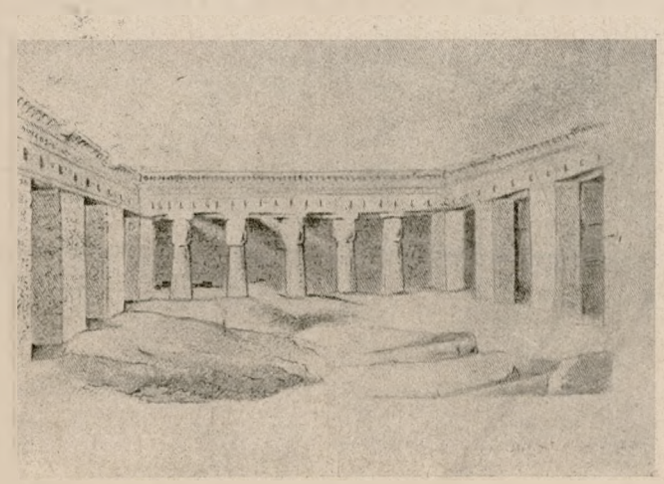
Słowacki „Lilla Weneda": 2) akt I, scena III: „...Ja przyszłam prosić..." — rys. *Andriolli.*

za odpowiedź bierze je Konrad, zakończenie sceny natomiast przynosi nawet bezpośrednią interwencję Boga w niedopuszczeniu Konrada do wymówienia ostatniego słowa. U podstawy olbrzymiego systemu myślowego, jaki

Rys. 289. Mogiła muzułmańska.

rozwija Konrad w swej rozmowie z Bogiem, leży niesformułowana zresztą przesłanka, że cierpienie narodu bez winy jest anomalją, podającą w wątpliwość uczucia ojcowskie Boga dla swoich stworzeń. W radosnej ekstazie, jaką przeżywa Konrad pod wpływem swojej pieśni, wygranej przez harmonję sfer, wysuwa się na czoło wszystkich przeżyć miłość twórcy do własnych tworów. Chcąc „zajrzeć w uczucia Boskie" i d o c i e c, czy Bogu nie zabrakło tej miłości, Konrad wystawia Stwórcę na próbę. Jeśli Bóg miłuje świat, a dopuścił do takiej anomalji, jak cierpienie całego narodu bez winy, to widocznie nie umiał tak urządzić świata, żeby podobne fakty były niemożliwością. Konrad, będąc „najwyższym z czujących na ziemnym padole", wie o tem, że duch jego posiada pełną władzę nad materją; od Boskiej wszechmocy różni go tylko brak władzy nad duszami. Jeśli Bóg użyczy mu tych środków działania, jakie sam posiada, wówczas Konrad dokona większego dziwu, niż Bóg: — „zanuci pieśń szczęśliwą". Jeśli Bóg odmówi — będzie to dowodem, że nie kocha świata, że jest tylko mądrością. Milczenie Boga uważa Konrad nietylko za odmowę, lecz i za potwierdzenie drugiej alternatywy swego przypuszczenia. Wobec Boga, który nie jest miłością i moralnie niczem nie różni się od szatana, pozostaje tylko droga walki. Czego nie można było uprosić, trzeba wydrzeć siłą i gwałtem. Głosy z prawej i z lewej strony, rozlegające się w miarę wzrastania szału Konrada, nie pozwalają wątpić, że Konrad stał się już pastwą ciemnych duchów, które opanowały go z chwilą zwycięstwa złych myśli. Pobudką Konrada była szlachetna miłość do własnego narodu, ale pycha rozumu, nie cofającego się w dociekaniu zagadki cierpienia nawet przed bluźnierczem posądzeniem Boga o brak miłości, zwyciężyła i uczyniła z duszy Konrada igraszkę w ręku szatanów. Ale ostatniego, najstraszliwszego bluźnierstwa, które miało być w zamiarze Konrada degradacją Boga do roli szatana i mogło bezpowrotnie zgubić jego duszę, Konrad nie powiedział. Nie dopuścił do tego Bóg, wyznaczający zbuntowanemu tytanowi inną przyszłość, wielką misję kapłana nowej wiary po nawróceniu. Za Konrada modlą się: w niebie matka, na ziemi — Ewa, potem ks. Piotr: im będzie zawdzięczał ocalenie. Ale nim to nastąpi, przeżywa on straszną chwilę strącenia w przepaść. Pierwsze słowa Konrada do ks. Piotra świadczą, że on czuje się szatanem, strąconym w przepaść na tysiąc lat (*Apokalipsa*, XX, 1—3). Powtarza się historja Lucyfera, Arymana i Prometeusza: strącenie w przepaść za bunt przeciwko Bóstwu. Z tej przepaści wydobywa go modlitwa ks. Piotra; nad uśpionym grzesznikiem archaniołowie odbywają sąd, zakończony wyrokiem przebaczenia, albowiem nie ciekawość, nie żądza sławy, ani ambicja ludzkiej mądrości, lecz miłość narodu popchnęły go do grzechu. W walce na serca zwycięża Bóg.

Gdy wysiłek zbuntowanego przeciw woli Boskiej rozumu nie mógł wyjaśnić tajemnicy cierpienia narodu, pokora ks. Piotra, jego ufność w celowość i świętość wyroków Opatrzności otwierają olbrzymie perspektywy dziejowe, rozświetlone w jego *Widzeniu*. Naród istotnie cierpi bez winy, ale dlatego też cierpienie to ma wartość ekspiacji za winy



Rys. 290. Podwórze świątyni egipskiej (rys. J. Słowacki).

Rys. 291. Widok z nad Nilu (rys. J. Słowacki).

innych narodów. Polska odgrywa więc rolę, zbliżoną do tej, którą niegdyś odegrał Chrystus. Jej męka otwiera nową epokę dziejów, a zwiastunem tej epoki będzie tajemniczy mąż, którego imię jest czterdzieści i cztery. Kreśląc rysy owego męża przyszłości, poeta miał na myśli siebie (jak wyznał Goszczyńskiemu); w późniejszych latach przypisał tę rolę dziejową Towiańskiemu, pod koniec życia, gdy zwątpił o Towiańskim, oświadczył, że nie wie, kto tym mężem będzie. Takie wyznania samego autora stanowią wyraźną wskazówkę, że liczby: czterdzieści i cztery (nie jest to bowiem liczba 44, ale dwie liczby: 40 i 4) nie są oznaczeniem imienia czy nazwiska określonej osoby, lecz tytułem, wynikającym z charakteru działania i powołania owego męża. Ostatnie badania stwierdziły ponad wszelką wątpliwość, że Mickiewicz przejął to liczbowe oznaczenie tajemniczego męża z traktatu Saint-Martin'a o liczbach (znanego mu zapewne za pośrednictwem Oleszkiewicza), przyczem liczbami: czterdzieści i cztery, Saint-Martin oznaczał Mesjasza nadchodzącej epoki nowego odrodzenia ludzkości. Bliższe wyjaśnienie, dlaczego temi właśnie liczbami oznaczał Saint-Martin nowego zbawcę, nie należy do naszego przedmiotu, związane jest bowiem z całą, nader skomplikowaną mistyką liczb, uprawianą przez Saint-Martina.

Widzenie ks. Piotra zamyka dramat filozoficzny *Dziadów*, stanowiąc poetycki wstęp do mesjanizmu, zarysowanego następnie w *Księgach Narodu i Pielgrzymstwa*. Tło historyczne: walkę ideową młodzieży z zaborcą—mamy w scenach I, VII i VIII. Poeta maluje nam dwa ośrodki życia polskiego: Warszawę i Wilno. I tu i tam można zauważyć wśród młodych i starych, wśród Rosjan i Polaków dwa ugrupowania: rządowe i opozycyjne. Młodzież polska reprezentuje żywioł walki, starzy — z małemi wyjątkami — nikczemne płaszczenie się przed zaborcą. Wśród Rosjan przeważają typy zwyrodniałych przedstawicieli caratu, systemu, scharakteryzowanego całkiem niedwuznacznie jako żywego piekła na ziemi. Niemniej spotykamy w scenie VIII kilku młodych Rosjan (m. in. Bestużewa), którzy reprezentują naród rosyjski, cierpiący narówni z Polakami potworny ucisk swego rządu. W ten sposób poeta zaznaczał, że za nikczemności caratu nie czyni odpowiedzialnym rosyjskiego narodu; była to jakby poetycka realizacja powstańczego hasła: „Za waszą i naszą wolność." Podobnie rycerskie i szlachetne stanowisko zajął Mickiewicz i w *Panu Tadeuszu*, gdzie rodowity Moskal, Rykow, nakreślony jest z wyraźną sympatją, natomiast Pluta, przedstawiciela carskiego regime'u, uczynił poeta zruszczonym Polakiem i łotrem.

Pod względem formy dramatycznej III cz. *Dziadów* znów nie jest całością, lecz fragmentem, składa się bowiem z *Prologu* i dziewięciu scen I aktu. Dalszych aktów brak; zamiast nich poeta dołączył kilka wierszy, odtwarzających jego wrażenia z pierwszego pobytu w Petersburgu. Rzeczy te, częściowo pisane dawniej, częściowo po powstaniu, objęte zostały wspólnym tytułem: *Dziadów części III-ej ustęp*. Wiersze te zawierają znakomitą charakterystykę Rosji, świetne spostrzeżenia i refleksje. *Droga do Rosji* daje np. ciekawe zobrazowanie ludu rosyjskiego, w którego duszy śpią wszystkie możliwości; *Petersburg* i *Pomnik Piotra Wielkiego* uwypuklają szatański charakter despotyzmu rosyjskiego, ale i kruchość tej tyrańskiej potęgi; *Przegląd wojska* — to obraz rosyjskiego militaryzmu.

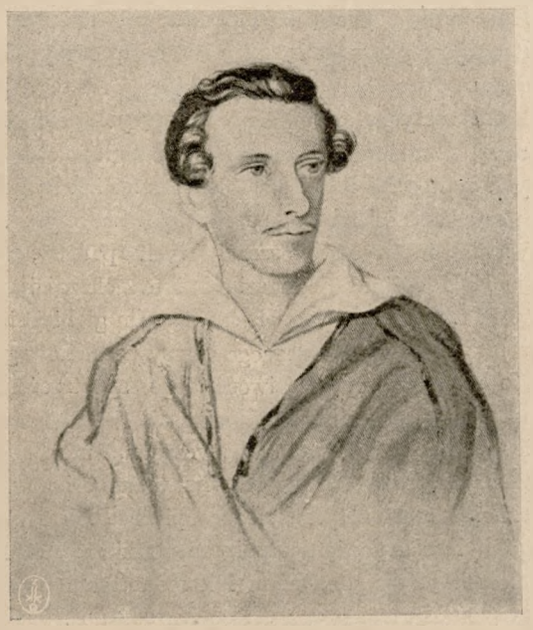
Rys. 292. Wyspa File. (P. Goetel, „Egipt", fot. prof. Walerego Goetla).

grożącego zagładą naiwnie odnoszącej się do Rosji Europie; przyczyny rozrostu militarnej potęgi rosyjskiego kolosa wyjaśnia nam końcowa scena, ilustrująca beznadziejną niewolniczość duszy moskiewskiego chłopa, uległego aż do śmierci każdemu despocie. Epilogiem *Ustępu* jest wiersz *Do przyjaciół Moskali*. Uczciwszy w nim pamięć dawnych dekabrystów: Rylejewa i Bestużewa, Mickiewicz oczekuje od swych dawnych rosyjskich przyjaciół zrozumienia, że jego dzieło jest walką nie z narodem rosyjskim, lecz z ciemiężycielami jego; kto nie zdobędzie się na zrozumienie tego, dowiedzie, że znikczemniał w tresurze niewoli.

III cz. *Dziadów* jest ostatnim fragmentem pomyślanego na wielką skalę dzieła. Mickiewicz pisał jeszcze dalsze części poematu w okresie tworzenia *Pana Tadeusza*, a nawet była taka chwila, że nie chciał już kończyć swej epopei, bo go duch ku dalszym częściom *Dziadów* porywał; donosił wówczas Odyńcowi, że z *Dziadów* chce zrobić jedyne dzieło swoje, warte czytania. Niestety, zamiaru nie dokonał, a napisane fragmenty widocznie zniszczył, bo w spuściźnie rękopiśmiennej ich nie znaleziono.

Wydane niemal współcześnie z *Dziadami*, na początku grudnia 1832 r., *Księgi Narodu Polskiego i Pielgrzymstwa Polskiego* są rozwinięciem mesjanizmu, który poeta otrzymał niejako w spadku po listopadowem powstaniu, ale mu dał historjozoficzne uzasadnienie i wysnuł z niego pewien program działania dla emigracji. W *Księgach Narodu Polskiego* naszkicował dzieje ludzkości ze stanowiska wzajemnego stosunku między wiarą w jednego Boga i wolnością. Zachwianie tej wiary sprowadzało zawsze jako konsekwencję upadek wolności. Poeta widzi w dziejach dwa momenty najniższego upadku ludzkości, jakby punkty przesilenia się złego: pierwszym było ukrzyżowanie Chrystusa, drugim — rozbiory Polski, której cierpienie poeta stylizuje, podobnie jak w *Widzeniu* ks. Piotra, na wzór męki Chrystusa. Ale podobnie jak ukrzyżowanie Jezusa stało się zaczątkiem nowej epoki odrodzenia ludzkości, tak samo i rozbiory Polski zwiastują nadejście epoki uchrześcijanienia stosunków międzynarodowych. Dlaczego Polska stała się ofiarą zaborców? — Dlatego że od chwili, gdy w Europie skończyło się średniowiecze i nastał czas materjalistycznych dążeń, ubóstwienia interesów państwowych i dynastycznych, Polska trwała przy dawnym ideale religijnym i kulcie wolności, zarówno osobistej, jak narodowej. Nie prowadziła wojen zaborczych, nie ujarzmiała innych narodów, łącząc się z niemi tylko na zasadach dobrowolnej unji, ale nigdy nie stosując przemocy. Hołdując w stosunkach wewnętrznych zasadom demokratyzmu (coprawda tylko w granicach jednego stanu), a w zewnętrznych — poszanowaniu dla cudzej wolności, Polska wypracowała formy przyszłego współżycia ludów ze sobą, ale chwilowo paść musiała pod ciosami mocarstw, reprezentujących polityczne bałwochwalstwo i despotyzm. Ostatnia klęska Polski spowodowała jednak wyjście z granic kraju duszy narodu polskiego — pielgrzymstwa, któremu przypadają wielkie zadania dziejowe.

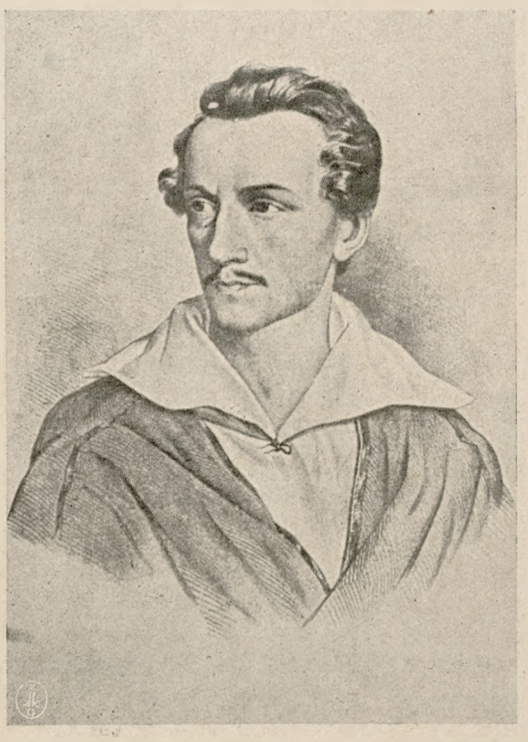
Sformułowanie ich przynoszą *Księgi Pielgrzymstwa Polskiego*, stanowiące jakby Nowy Testament naszej narodowej Biblji. Program Mickiewicza oparty jest na niezłomnem przekonaniu, że epoka współczesna poecie jest wigilją wielkich przemian, jakie wkrótce zajdą w całym świecie. Oczekiwanie to dzieliło w tym czasie wielu ludzi i w Europie, można je uważać za rodzaj zbiorowej psychozy, która się udzieliła wszystkim narodom. Ale specjalnością mesjanizmu naszego było przekonanie, że ta wielka przemiana będzie miała charakter polityczny, że będzie zupełnem przekształ-



Rys. 293. Juljusz Słowacki w r. 1838 r., portret pendzla Kurowskiego.

Rys. 294. Ks. Maksymiljan Ryłło, spowiednik Słowackiego w klasztorze Bet-chesz-bon w Syrji.

ceniem stosunków państwowych. i międzynarodowych w Europie. Na miejsce dotychczasowych państw, kierowanych ze stanowiska interesów różnych dynastyj, czy sztucznie sk econych organizmów politycznych, powstanie nowa Europa, złożona z państw, których granice polityczne pokrywać się będą z granicami narodowemi, państw, zbratanych i zrzeszonych w jakieś, mówiąc dzisiejszym językiem. stany zjednoczone. Przewrót ten może się dokonać tylko drogą powszechnej wojny ludów, ściślej biorąc, rewolucji ludów przeciwko swoim rządom. Emigracja polska, która składa się z ludzi, co ten przewrót już zapoczątkowali, winna spełniać rolę apostoła wolności, przyczyniać się do szybszego wybuchu tej walki o wolność ludów. Wynikają stąd praktyczne wnioski, jak: nie uciekanie się pod opiekę istniejących rządów, które prędzej czy później muszą upaść; powstrzymywanie się od bezcelowych i bezpłodnych dyskusyj politycznych na temat przyszłego rządu i granic Polski, bo rzeczy te ukształtują się zupełnie inaczej, niż to można przewidzieć na podstawie istniejących stosunków; kultywowanie tradycji narodu i samoistności naszego ducha narodowego, strzegąc go od zepsucia przez głupie i skazane na wymarcie systemy i teorje polityczne europejskiej nauki; skierowanie całej myśli i woli ku przyszłym zadaniom, porzucając daremne wytykanie sobie i innym błędów w przeszłości; a nadewszystko kult prawdziwej, pełnej poświęcenia miłości do Polski.



Rys. 295. Juljusz Słowacki.

Księgi przynosiły zatem program polityczny i moralny. Mesjanizm Mickiewicza nie ograniczał się do narodowej mistyki, przepojony był żądzą czynu, tryskał żywotnością i aktualnością programu. Zrodzone w obliczu zbliżającej się klęski przekonanie o ofiarnym charakterze naszej walki

Rys. 296. Witold Pruszkowski. Śmierć Anhellego.

Mickiewicz zużytkował, aby natchnąć rozbitków emigracyjnych myślą nowego czynu. Przemawiając do narodu językiem Biblji, poeta świadomie nadał swym ideom kształt prymitywny, skomplikowane procesy dziejowe sprowadził do schematu myślowego, dostępnego dla umysłów prostych, dla dusz, rządzących się bardziej sercem, niż rozumem. Nie osłabia to jednak wartości historycznych syntez Mickiewicza. Niektóre z nich są genjalne, jak np. wskazanie na to, że rozbicie Europy skutkiem ubóstwienia interesów poszczególnych państw, wynikło z rozbicia religijnej jedności świata chrześcijańskiego w zaraniu t. zw. nowożytnych czasów. Im głębiej się wmyśleć w przyczyny współczesnego kryzysu duchowego ludzkości, tem silniej prawdziwość tego spostrzeżenia się uwypukli.

Nie poprzestając na hieratycznym, namaszczonym wykładzie *Ksiąg*, Mickiewicz rozwijał te same ideje w publicystycznej formie w artykułach czasopisma *Pielgrzym Polski*, którego był czas pewien współpracownikiem. Artykuły te są znakomitem uzupełnieniem i komentarzem najważniejszych dążeń ideologicznych *Ksiąg Narodu i Pielgrzymstwa*.

W chwili, gdy *Księgi* wychodziły z druku, Mickiewicz miał już około 1000 wierszy nowego, zaczętego bodaj jeszcze

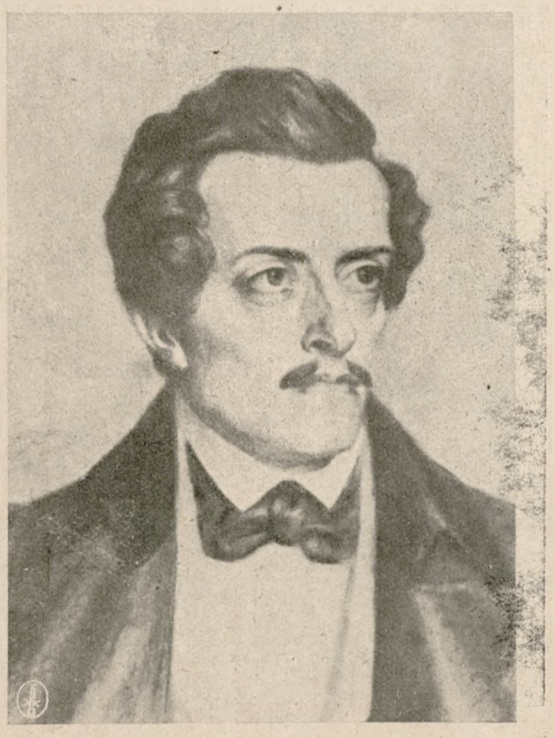
w Poznańskiem, dzieła, które się rozrosło w wielką szlachecką epopeję, zwaną *Panem Tadeuszem*. Pisał swój ulubiony poemat z wielkiemi przerwami i przeszkodami. Na początku 1833 r. musiał na trzy miesiące zawiesić „*Szlachcica*", aby wykończyć przyrzeczony wydawcy przekład *Giaura* Byrona. Potem w czerwcu, gdy miał już cztery księgi gotowe, musiał wyjechać z Paryża dla pielęgnowania Garczyńskiego, śmiertelnie chorego na gruźlicę i udającego się na kurację na południe. Przyjaciele spotkali się w Szwajcarji, odbywając dalszą podróż powoli i mozolnie. Z trudem dowlókł się Garczyński zaledwie do Awignon'u i tu we wrześniu życie zakończył. Mickiewicz wrócił do Paryża, zrazu zupełnie rozbity duchowo, ale myśl o dziele wróciła mu siły.

Rys. 297. Grób Napoleona na wyspie św. Heleny.

Długa przerwa pozwoliła mu przemyśleć nowe możliwości i nowy plan epopei, zamierzonej początkowo na miarę tylko szlacheckiej sielanki. Ze zdumiewającą szybkością powstały teraz następujące pieśni, tak że w lutym 1834 r. dzieło było skończone. Druk ukończono w połowie tegoż roku w Paryżu.

Najpotężniejsze dzieło poetyckie Mickiewicza zrodziło się z dziwnego połączenia świata wspomnień dziecinnych z najgłębszemi ideami i przeżyciami poety, odzwierciadlonemi ostatnio w *Dziadach i Księgach*. *Pan Tadeusz* był nawrotem do ukochanej rodzinnej ziemi, opiewanej niegdyś w *Balladach* i w *Grażynie*, a zarazem do środowiska ludzkiego, które się wiązało ze wspomnieniami lat dziecinnych i młodzieńczych. Wspomnienia te były pomostem do wskrzeszenia tradycji lokalnej Nowogródczyzny, do uczynienia z epopei jakichś „dziejów domowych powiatu", aby użyć słów Sędziego (Ks. I, w. 374). Poznajemy przyrodę i ludzi tego kraju, konkretne miejscowości i historyczne postacie. Padają nazwiska ludzi znanych i nieznanych, sypią się drobne zdarzenia i anegdoty, charakteryzujące miejscowe stosunki i obyczaje. Z tradycji lokalnej wyłoniła się także postać awanturniczego szlachcica Soplicy, który w poemacie nosi imię Jacka, choć jako człowiek rzeczywisty nazywał się Janem Soplicą. Postać ta stała się też wyrazicielką najgłębszych osobistych spraw poety, włączonych do poematu. Nie ogranicza się to tylko do dziejów miłości Jacka do Ewy, odzwierciadlających stosunek Mickiewicza do Ankwiczówny, chodzi tu o coś jeszcze głębszego. Jacek to człowiek wybitny, którego życie złamane zostało przez pychę, ale który, odbywając pokutę, dochodzi do wyrzeczenia się samego siebie i szczytu pokory. Dzieje upadku Konrada i wydźwignięcia go przez pokornego braciszka, ks. Piotra, powtarzają się tu w postaci dwóch faz życia tragicznego bohatera. Ten bohater jednak usunięty został w dziele poniekąd na plan dalszy; nie jego osobiste sprawy są w dziele najważniejszą rzeczą, lecz życie całego narodu, szlacheckiej masy. Wyrazicielem jej charakteru i naczelnych wartości jest Tadeusz i on, człowiek przeciętny, symboliczny przedstawiciel zbiorowości, jest tytułowym bohaterem utworu. Zarówno w tem, jak w usunięciu na plan dalszy zagadnień osobistych, mamy przed sobą kapitulację potężnej indywidualności i wszelkich jej egotycznych uroszczeń przed genjuszem zbiorowości, przed duchem narodowym, którego instykt dalej sięga, niż umysł największej choćby jednostki w narodzie.

Ta postawa twórcy umożliwiła przeniknięcie dzieła ideologją *Ksiąg Narodu i Pielgrzymstwa*. Twierdzenie, że Polska wypracowała formy przyszłego bytu politycznego

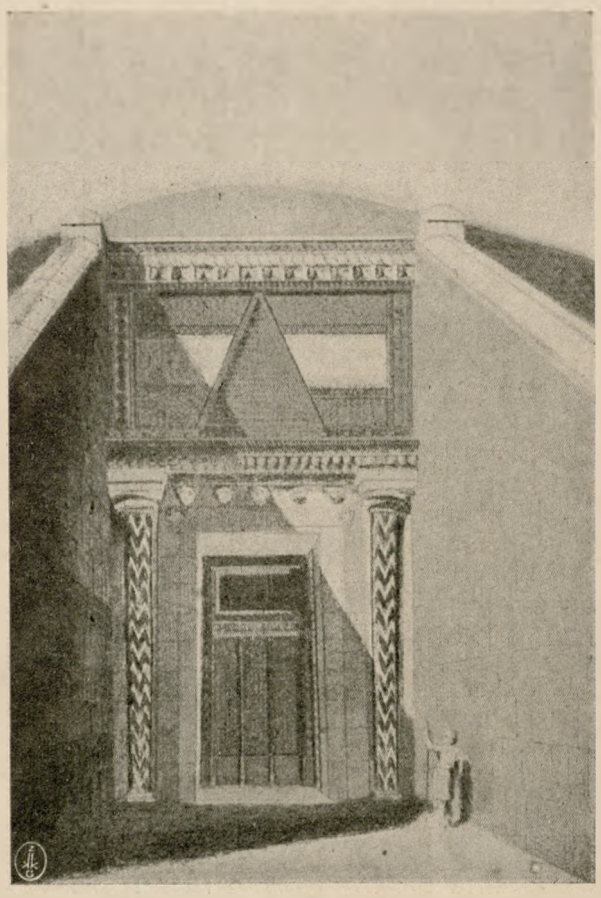


Rys. 298. Juljusz Słowacki.

i współżycia międzynarodowego ludów, mogło być doskonale zilustrowane na konkretnym obrazie życia dawnej Rzeczypospolitej. Takie formy prawne, jak zajazd, albo takie instytucje polityczne, jak sejmik (wyobrażony na

arcyserwisie Wojskiego) były dowodem, że ustrój dawnej Rzeczypospolitej oparty był na dobrej woli obywatela, kontrolowanej, tylko siłą moralnej opinji społeczeństwa, ale nigdy nie gwałconej policyjnym przymusem. Był to ustrój, oparty na dwóch podstawowych ideałach, akcentowanych przez *Księgi*, na wierze i wolności (XII. 111—119). Podobnie unja Polski z Litwą, której trwałość i moc znakomicie uwydatniają stosunki między Mazurami Dobrzyńskimi i pozostałą szlachtą litewską, jest nowem ogniwem tradycji politycznej dawnej Rzeczypospolitej, odzwierciadlonem w poemacie. Tradycja ta winna być gwiazdą przewodnią emigracji, nie zaś bezsensowna nauka polityczna francuska, której karykaturalnym przedstawicielem jest w *Panu Tadeuszu* Buchman.

Jeśli wytworzona przez wieki tradycja polskiej państwowości, owiana duchem wiary i swobody, ma być ideałem przyszłych wieków, to warto się przyjrzeć charakterowi narodu, który ją stworzył. Sposób oświetlenia polskiej



Rys. 299. Fasada grobowca, t. zw. skarbca Atreusza, w Mikenach (opisanego w *Grobie Agamemnona* Słowackiego).

duszy zbiorowej w *Panu Tadeuszu* jest niezmiernie wymowny. Polacy to naród żołnierzy, ludzi czynu, okazujących spontaniczną zdolność organizacji działania, jeśli jego cel jest bliski (zakończenie ks. III-ej); zawodzą natomiast, gdy od wykonania celu dzieli ich długi czas, który trzeba wypełnić powolnem rozmyślaniem i przygotowaniem. Wówczas łatwo tracą głowy i mogą paść ofiarą demagoga (ks. VII), który wyzyska ich gorący temperament. Nie bacząc na to niebezpieczeństwo, które z gorącej krwi wy-

Rys. 300. Przekrój skarbca Atreusza w Mikenach.

nika, poeta ze spokojem stwierdza polskie wady, bo wie, że one płyną z nieocenionego skarbu żywotności, z nadmiaru sił, gwarantujących moralną odporność narodu. Optymizm ten pogłębiony zostaje przez wiarę, że charakter Polaków cechuje poza tem brak mściwości i zmysł praktyczny w myśleniu o życiu i świecie. Ta ostatnia cecha uwydatniona zostaje najsilniej w postaci Maćka Rózeczki, choć i u innych typów łatwo jest dostrzegalna.

Zbiorowość szlachecka — to jeden bohater utworu; drugim jest przyroda ojczysta, odmalowana z niedościgłą plastyką. Wszystko znalazło tu swoje miejsce: niebo i ziemia, rośliny i zwierzęta, natura dzika i kultywowana, wreszcie zjawiska atmosferyczne, których opis został tak związany z akcją, że nastrój przyrody harmonizuje niejako ze stanem dusz ludzi. Dzięki temu przyroda zespolona jest najściślej z człowiekiem, który czuje się jej częścią składową, nie zna lęku ani uczucia obcości wobec swej karmicielki. Gdy zestawimy z tem słowa Mirzy w sonecie *Czatyrdah*, wyrzucającego przyrodzie jej nieczułość, zrozumiemy, że poeta w *Sonetach Krymskich* ma dla obcej sobie natury tylko zachwyt estetyczny, w *Panu Tadeuszu* natomiast z odczuwaniem piękna przyrody łączy się jeszcze zespolenie duszy człowieka z jego rodzimą glebą. Odbiciem tego stosunku jest metoda opisu, polegająca na obdarzeniu wszystkich tworów i żywiołów ludzką duszą. Olbrzymia większość porównań i przenośni *Pana Tadeusza* oparta jest na wzajemnej interpretacji przyrody zapomocą człowieka i człowieka zapomocą przyrody. W ten sposób oba światy: ludzie i natura, przenikają się nawzajem i tworzą jedną całość.

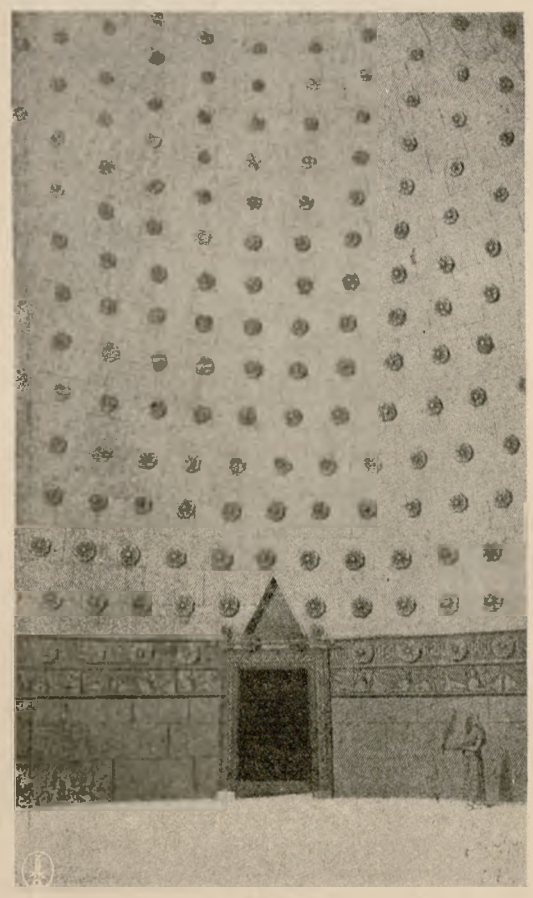
Nazwaliśmy tu kilkakrotnie *Pana Tadeusza* epopeją. Miana tego odmawiano nieraz poematowi wobec wielkich różnic, jakie istnieją między *Panem Tadeuszem* a *Iljadą* i *Odysseją*. Oczywiście od typu epopei starożytnej utwór Mickiewicza jest dość daleki, ale to nie odbiera mu charakteru epopei. *Pan Tadeusz* spełnia istotny i podstawowy warunek epopei: jest wielkim utworem epickim, dającym bogaty i wszechstronny obraz życia narodu w pewnym określonym, ważnym w dziejach tego narodu, momencie. Nie o rok 1812 w tym wypadku chodzi, lecz o przełom kulturalny: ginie z oczu jeden typ kultury narodu, rodzi się nowy, następny; schodzi do grobu Polska staroszlachecka, przychodzi do głosu naród, złożony z równych, wolnych obywateli. Chłop i Żyd stają się Polakami narówni z Tadeuszem i Hrabią. Będąc epopeją nowożytną, *Pan Tadeusz* musi odtwarzać nowoczesną strukturę polityczną i społeczną, dlatego musi mieć zupełnie inną kompozycję, niż *Iljada* czy *Odysseja*; widzimy więc dwie równoległe akcje: prywatną i historyczną, a ich wzajemny stosunek układa się w sposób zbliżony do nowoczesnego romansu historycznego, którego najwybitniejszym twórcą był w dobie Mickiewicza Walter Scott. Następnie stosunek poety do opisywanego przezeń środowiska inny być musi, niż u Homera. Poeta nasz jest silną indywidualnością, świadomą swej odrębności od szerokiej masy narodu, a jednocześnie korzącą się przed duchem zbiorowości w poczuciu swego duchowego z nią zjednoczenia. Różnica jednak umysłowego i moralnego poziomu między twórcą i bohaterami poematu sprawia, że poeta musi w jakiś sposób zaznaczyć tę odległość, aby nie brać na swoją odpowiedzialność tego, co jest wynikiem duchowej przeciętności jego bohaterów. Złożoność tego stosunku powoduje, że twórca *Pana Tadeusza*, zachowując epicką postawę w opowiadaniu wypadków, zabarwia swą relację humorem, a jednocześnie daje wyraz najgłębszym własnym uczuciom w lirycznych urywkach dzieła.

Humor i liryzm nadają poematowi specjalny ton uczuciowy. Humor poety jest, z małemi wyjątkami, odbiciem jego optymizmu, miłości do ludzi, pobłażliwości dla ich wad, wiary w ostateczne zwycięstwo dobra nad złem. Liryzm natomiast, przenikający wiele scen epickich, a w kilku wypadkach wypowiadający się niezależnie od akcji w specjalnych lirycznych partjach, jest wyrazem uczuć, które będąc osobistemi przeżyciami poety, są zarazem odbiciem nastrojów, nurtujących dusze Polaków na emigracji. Tęsknota do kraju rodzinnego, rzewne wspomnienie spokoju i szczęścia w ciasnym kręgu domowego życia, ukochanie przyrody, z którą się łączy tyle przeżyć człowieka w młodości, a wreszcie „oczekiwanie tęskne i radosne", budzone przez każdy odruch narodowej walki o wolność — to wszystko są uczucia, które wraz z poetą mogła dzielić i rzesza pielgrzymów polskich.

Tych czytelników miał poeta przedewszystkiem na względzie; chciał ich wyrwać z atmosfery „przekleństw i kłamstwa, niewczesnych zamiarów, zapóźnych żalów, potępieńczych swarów," roztaczając przed nimi cudowną wizję ojczystego kraju i te zasadnicze prawdy o polskiej przeszłości i narodowym charakterze, które winny były utwierdzić emigrantów w ich dziejowej misji, sformułowanej w *Księgach*. Było to cofanie się w przeszłość, aby zaczerpnąć świeżego oddechu z krainy wspomnień osobistych i narodowych i odnowić siły do walki. — Ta intencja twórcza poety dźwięczy m. i. w niedrukowanym *Epilogu* do dzieła, który należy do pereł Mickiewiczowskiej liryki.

Na *Panu Tadeuszu*, którego znaczenie i wartość genjalnie określił Słowacki w trzech przepysznych oktawach VIII pieśni *Beniowskiego*, kończy się naprawdę wielka twórczość Mickiewicza. Dalsze jego życie ułożyło się w sposób, niweczący go jako poetę.

Wkrótce po ogłoszeniu *Pana Tadeusza*, w lipcu 1834 r., Mickiewicz ożenił się z Celiną Szymanowską, która, straciwszy matkę, przybyła do Paryża. Małżeństwo to było niespodzianką zarówno dla otoczenia poety, jak poniekąd i dla niego samego; złączyły ich dawne wspomnienia i nie-



Rys. 301. Wnętrze grobowca, zwanego skarbcem Atreusza, w Mikenach.

wygasła sympatja, bardziej niż jakaś silna miłość. Pierwsze miesiące życie płynęło im szczęśliwie i spokojnie, ale niebawem zaczęła im się dawać we znaki poprostu nędza. Lata 1835 — 1838 są okresem, w którym poeta cierpi wraz z ro-

dziną wielki niedostatek. W tym czasie wydaje jeden tom *Poezyj* (jako VIII tom wyd. paryskiego, 1836), wśród których znajdujemy sławną *Redutę Ordona* (pis. 1832, drukowana już kilkakrotnie w ulotkach i w *Poezjach* Garczyńskiego), *Śmierć pułkownika*, kilka wierszy religijnych i wreszcie *Zdania i uwagi z dzieł Jakóba Bema* (Böhmego), *Anioła Ślązaka i Saint-Martina*. W tym zbiorze aforyzmów religijnych mamy całokształt ówczesnej filozofji mistycznej poety; formę poetycką dla tych myśli przejął od Anioła Ślązaka, z którego przełożył, względnie przerobił około 56 aforyzmów. Ścisłe rozgraniczenie materjału, zaczerpniętego przez poetę z dwóch pozostałych mistyków, do dziś dnia nie zostało przeprowadzone i wobec swobody, z jaką Mickiewicz traktuje ich myśli, przystosowując je do całości swego poglądu na świat, trudno sądzić, czy przeprowadzone być może.

W 1836 r. Mickiewicz pisze z myślą o scenie paryskiej dwa dramaty po francusku: *Les confédérés de Bar* (*Konfederaci Barscy*) oraz *Jacques Jasiński ou les deux Pologne* (*Jakób Jasiński czyli dwie Polski*). Z pierwszego dochowały się tylko dwa akty; reszta została zagubiona w rękopisie, wędrując z rąk do rąk francuskich literatów i dyrektorów teatralnych. Z drugiego dramatu pozostało zaledwie kilka scen, nie mamy zresztą pewności, czy był dokończony. Co do *Konfederatów Barskich* to trudno wyrokować o ich wartości, jako dramatu, ponieważ pierwsze akty, stanowiące ekspozycję, zawierają bardzo mało akcji, chociaż węzeł dramatyczny zadzierzgnięty został niezwykle interesująco.

LILLA WENEDA

TRAGEDIJA

W

5 AKTACH

PRZEZ

JULIUSZA SŁOWACKIEGO.

Paryż.

W KSIĘGARNI I DRUKARNI J. MARYLSKIEGO

1840.

Rys. 302. Karta tytułowa I wyd. „Lilli Wenedy".

W 1838 roku zaproponowano Mickiewiczowi objęcie katedry literatury łacińskiej w akademji w Lozannie. Poeta wziął się do energicznych studjów, aby odświeżyć w pamięci wiedzę filologiczną, nabytą niegdyś w Wilnie pod kierunkiem Groddeka. W połowie 1839 r. udał się na stałe do Lozanny, w listopadzie rozpoczął wykłady, które

Rys. 303. Juljusz Słowacki w r. 1841 (medaljon Wł. Oleszczyńskiego).

zdobyły mu nadzwyczajne uznanie. W czasie pobytu w cichem szwajcarskiem mieście odezwała się w nim na nowo struna poezji. Kilka liryk, napisanych w tym okresie (*Nad wodą wielką i czystą*, *Gdy tu mój trup...*, *Polały się łzy me...*, *Snuć miłość...* i inne), świadczy o nowym zwrocie talentu poety. Niestety, życie nie pozwoliło mu już rozwinąć skrzydeł do poetyckiego lotu. Z ciszy lozańskiej wyrwała go propozycja objęcia katedry literatur słowiańskich w *Collège de France* w Paryżu. Stanowisko to miało olbrzymie znaczenie dla przyszłości Polski: informowanie świata całego o stosunkach historycznych i rozwoju Słowiańszczyzny ustami Polaka dawało możność wpływu na opinję Europy w sprawach politycznej przyszłości Polski. Mickiewicz miał poczucie wielkiej odpowiedzialności, przyjmując tę katedrę. Dla jego osobistego szczęścia może lepiej byłoby nie przyjmować tego trudnego stanowiska, ale w razie jego odmowy katedrę mógł objąć Czech albo Rosjanin z niepowetowaną dla Polski szkodą. Na jesieni 1840 r. Mickiewicz przeniósł się na nowo do Paryża, a 22 grudnia t. r. wygłosił pierwszy wykład w *Collège de France*. Odtąd aż do maja 1844 roku prowadził kurs literatur słowiańskich. W pierwszym roku akademickim (1840/41) omówił najwcześniejsze dzieje Słowiańszczyzny i początek literatur wszystkich narodów słowiańskich aż do XVI w. włącznie. Drugi rok (był już wówczas zwolennikiem Towiańskiego) poświęcił omówieniu XVII i XVIII stulecia; w trzecim roku przystąpił do analizy współczesnej literatury, poświęcając wiele miejsca autorowi *Nieboskiej Komedji*, Goszczyńskiemu, Zaleskiemu i Garczyńskiemu, którego uznał za poetę najgłębiej oddającego ducha narodu polskiego; w czwartym roku wziął za punkt wyjścia *Biesiadę* Towiańskiego, czyniąc swój wykład otwartą propagandą doktryny mesjanicznej Mistrza Andrzeja. Spowodowało to zawieszenie Mickiewicza w funkcji

profesorskiej przez rząd, a choć formalnie poeta nie został pozbawiony katedry, w praktyce oznaczało to koniec działalności jego na tym posterunku.

Rys. 304. Juljusz Słowacki. Rzeźba Szymanowskiego.

Z Andrzejem Towiańskim, który tak fatalnie zaciążył nad dalszemi jego losami, Mickiewicz poznał się w lecie 1841 roku i odrazu uległ przemożnemu wpływowi Mistrza. Towiański zorganizował w Paryżu dla realizowania swojej doktryny mistycznej „Koło" własnych wyznawców, a gdy rząd francuski nakazał mu w 1842 r. opuszczenie granic Francji, osiadł w Szwajcarji, pozostawiając na czele Koła zastępcę w osobie Mickiewicza. Za jego pośrednictwem Towiański drogą listowną kierował nadal Kołem, domagając się od poety coraz większych wysiłków w celu podciągnięcia członków Koła do wymaganej przez Mistrza wyżyny moralnej. Po zawieszeniu wykładów w *Collège de France* Mickiewicz całą swą energję poświęcił pracy w Kole, ale widząc całą daremność swoich usiłowań, aby zadośćuczynić programowi Towiańskiego, ustąpił w kwietniu 1846 r. z przewodnictwa Koła, a w maju 1847 r. zerwał z całą działalnością, inspirowaną przez Mistrza. W obliczu gotujących się wielkich wydarzeń politycznych Mickiewicz opuszcza Paryż na początku 1848 r. i udaje się do Rzymu. Tu zastaje go wieść o rewolucji lutowej w Paryżu. Poeta zamierza utworzyć legjon polski we Włoszech i wraz z pierwszymi jego uczestnikami podąża marszem ku północnym Włochom, zatrzymując się w ważniejszych miastach i wygłaszając przemówienia polityczne; ich tendencja zwrócona jest głównie przeciw Austrji, ciemiężącej zarówno Włochy, jak i ludy słowiańskie. W Medjolanie przekazuje dalsze kierownictwo legjonu w inne ręce, a sam podąża do Paryża, aby tu, w sercu rewolucyjnego ruchu „Wiosny Ludów", prowadzić niestrudzoną propagandę idei walki o wolność ujarzmionych narodów europejskich. Wyrazem tego dążenia jest objęcie redakcji francuskiego pisma *Tribune des peuples*, w którem poeta umieszcza szereg artykułów politycznych. Dalszy jednak rozwój wypadków unicestwia tę działalność. Fala rewolucyjna we Francji minęła, nadchodzi prąd reakcyjny, gazeta zostaje zamknięta, poeta musi się wycofać z wszelkiej politycznej akcji. Po zamachu stanu ks. Ludwika Napoleona i po ustanowieniu drugiego cesarstwa, w sytuacji życiowej Mickiewicza zachodzi nowa zmiana. Poeta zostaje formalnie i ostatecznie usunięty ze stanowiska profesora w *Collège de France*, ale otrzymuje posadę bibljotekarza w bibljotece Arsenału w Paryżu (październik 1852 r.). Nowa okazja do działalności politycznej zjawia się wraz z wybuchem wojny koalicyjnej, jaką prowadzą Francja, Anglja i Turcja przeciw Rosji. Mickiewicz uzyskuje od rządu francuskiego pozwolenie na wyjazd do Konstantynopola. W Turcji formowano wtedy pod wodzą Sadyka-Paszy (Michała Czajkowskiego) oddziały polskie do walki z Rosją i Mickiewicz udał się we wrześniu 1855 r. do Sadyka-Paszy z misją polityczną od ks. Adama Czartoryskiego. Wyjazd ten był ostatnim aktem działalności poety. W Konstantynopolu panowała cholera i Mickiewicz padł ofiarą epidemji dn. 26 listopada 1855 r. Ciało przewieziono zrazu do Francji i pochowano na cmentarzu w Montmorency pod Paryżem. W 1890 roku prochy poety przewiezione zostały do Krakowa i złożone w podziemiach katedry na Wawelu.

„My z niego wszyscy" — pisał o Mickiewiczu Krasiński, otrzymawszy wiadomość o jego śmierci. Było to najtrafniejsze ujęcie roli historycznej, jaką odegrał Mickiewicz

BENIOWSKI

POEMA

PRZEZ

JULJUSZA SŁOWACKIEGO

PIĘĆ PIERWSZYCH PIEŚNI.

W Lipsku.

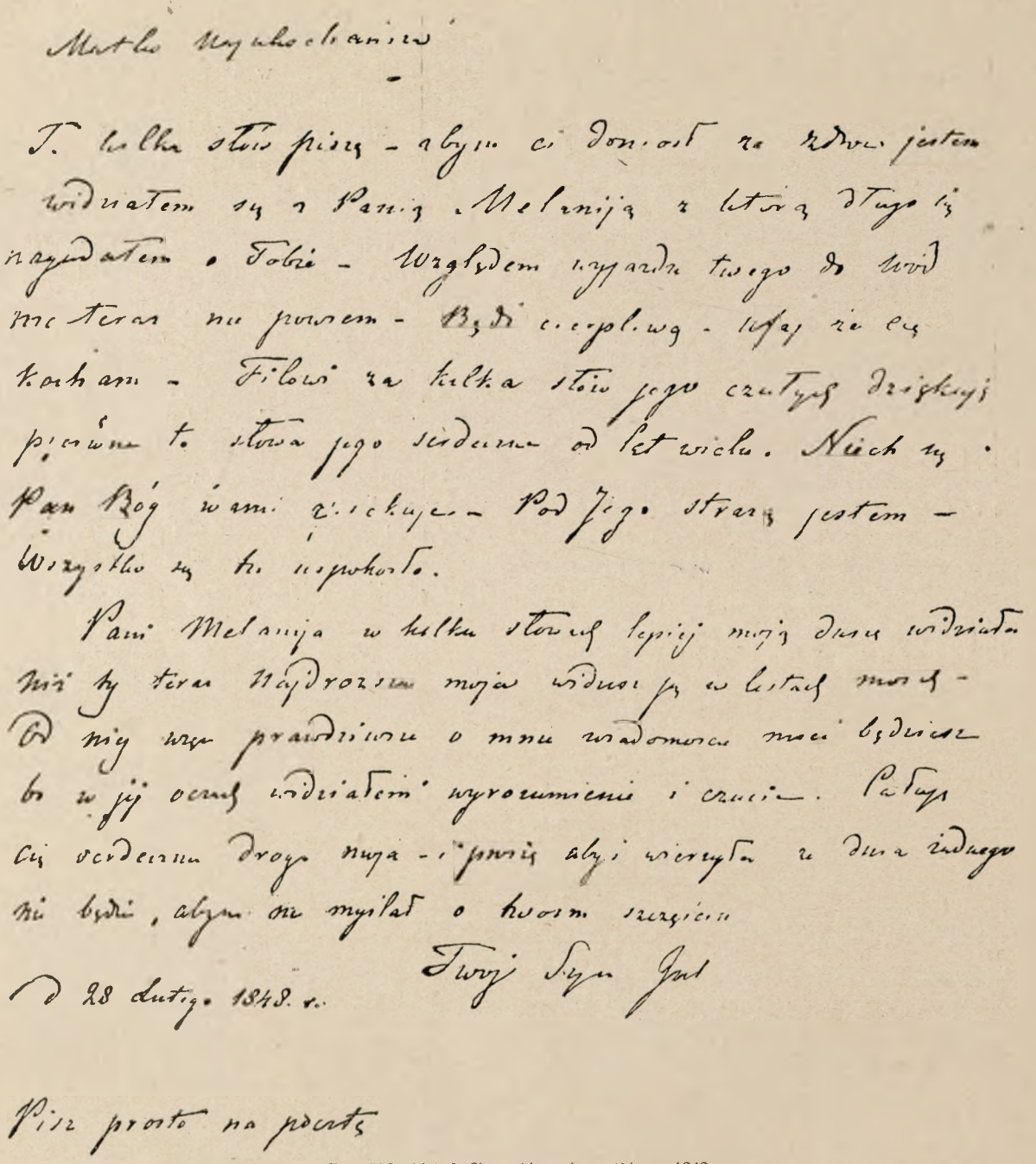
U LEOPOLDA MICHELSENA.

1841

Rys. 305. Karta tytułowa I wyd. „Beniowskiego".

w rozwoju polskiej poezji XIX wieku. Te same słowa może powiedzieć o swym największym poecie cały naród. Słowa jego weszły w krew całych pokoleń, myśli jego są żywotnym pokarmem naszej kultury po dziś dzień. Jeśli były w życiu

późniejszem narodu chwile, gdy popularność Mickiewicza malała, gdy indywidualność jego drażniła, to były to momenty upadku wiary w odrodzenie naszego życia państwowego. Wraz z narodzinami nowej Polski Mickiewicz stał kultury, jest najgłębszym wyrazicielem ducha polskości w naszej literaturze, a zarazem najbardziej ogólnoludzkim naszym poetą. Słowo poetyckie było dlań zawsze formą narodowego czynu; w pewnej chwili życia przestał być

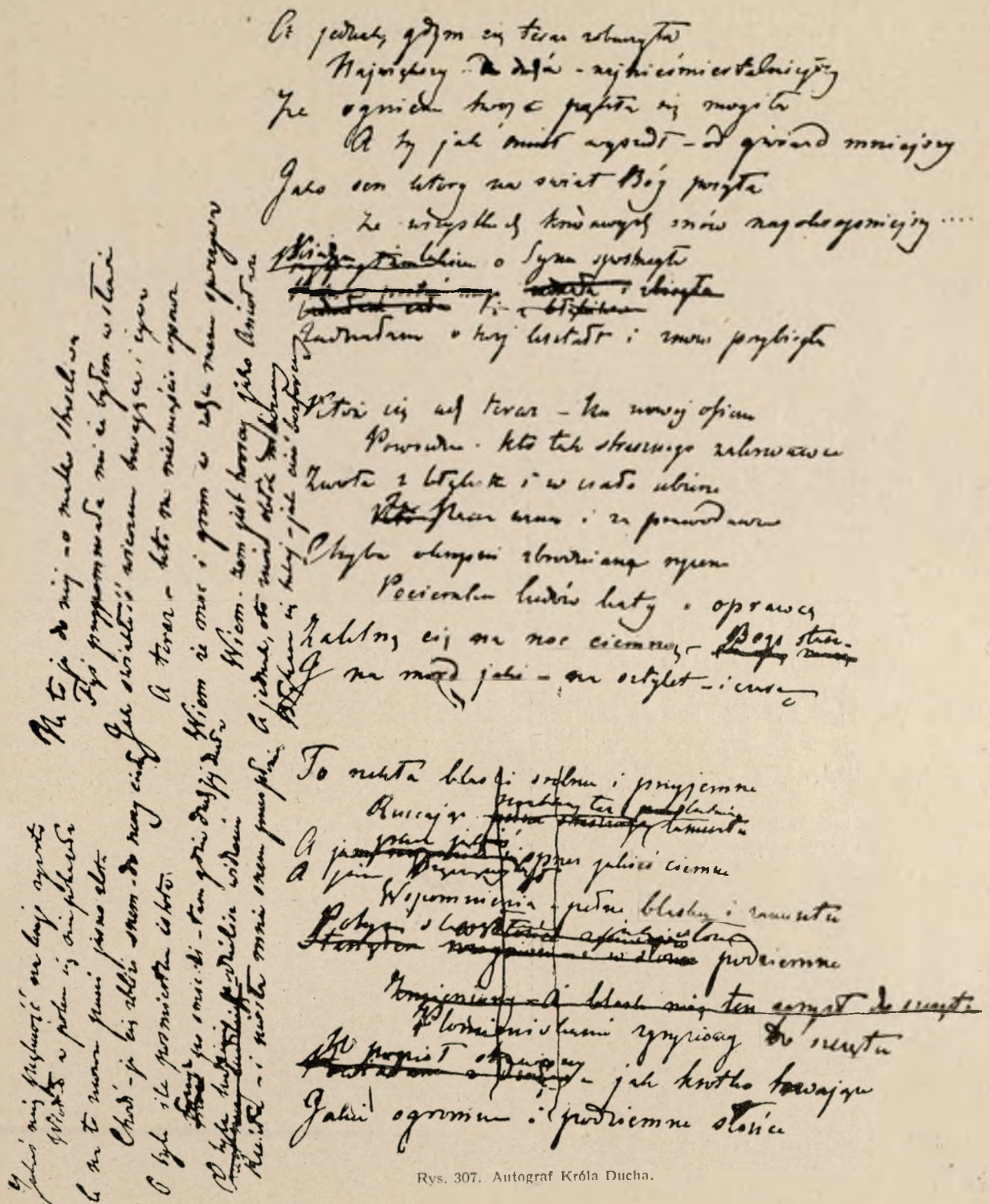


Rys. 306. List J. Słowackiego do matki z r. 1848
(Ze zbiorów Leopolda Meyeta).

się znów bliski i aktualny, bo on był i jest żywem wcieleniem idei niepodległości narodu. W swej nieustępliwej, namiętnej miłości do ojczyzny wyrażał wieczną gotowość do walki i buntu przeciw zaborcom. Do końca życia nie stracił młodości, jej rozmachu i wiary. Będąc zawsze heroldem postępu, nie tracił poczucia łączności z żywotnemi wartościami narodowej tradycji. Łącząc przeszłość i przyszłość w wielkim akcie ukochania całego narodu, całej jego poetą, aby się cały oddać działaniu. Umarł jak żołnierz na posterunku, pełniąc służbę dla ojczyzny, i ta śmierć jest ostatecznem świadectwem, że słowa jego wyrażały całą i pełną prawdę jego duszy.

Bibljografja. W. Gostomski. — O liryce religijnej Mickiewicza (Z przeszłości i teraźniejszości, Warszawa 1904); — O *Dziadach:* J. Kallenbach — O Improwizacji Konrada, Pam. Tow. Lit. im. A. M., IV; — T. Sinko — O tradycjach klasycznych A. Mickiewicza, Kraków, 1923; — W. Borowy — „Potężne oko" Mickiewicza, Tyg. Ilustr., 1920; tenże —

Dziady a magnetyzm i teozofja, Tyg. Ilustr. 1920; tenże — Objaśnienia do wyd. III cz. *Dziadów* w Bibl. Pisarzów Polskich i Obcych, Warszawa, 1920; — K. Górski — Racjonalizm i mistyka w Improwizacji Konrada, Przegl. Warszawski, 1922; — Z. Niemojewska — Dziady drezdeńskie jako dramat chrześcijański, Warszawa, 1920; — A. Niemojewski — Dawność a Mickiewicz, Warszawa, 1921; — S. Pigoń — Przypuszczalny ślad Swedenborga w III cz. Dziadów (Z epoki Mickiewicza, 1922); — J. Kleiner — Kompozycja „Dziadów" części trzeciej, Księga pam. dla Dobrzyckiego, 1928; — H. Mościcki — Wilno i Warszawa w *Dziadach* Mickiewicza, Warszawa, 1908; — R. Blüth Mickiewicz i Rylejew pod pomnikiem Piotra Wielkiego, Rocznik Koła Polonistów Uniw. Warsz., 1927; tenże — „Do przyjaciół Moskali", Ruch Liter., 1927; — J. Kleiner — Proroctwo Księdza Piotra (Studja z zakresu literatury i filozofji, Warszawa, 1925); — S. Kolbuszewski — Ziemski Mesjasz Narodów, Poznań, 1930, oraz polemika Kleinera z Kolbuszewskim w Ruchu literackim: 1929, nr. 10 i 1930, nr. 2. — O *Księgach*: S. Tarnowski — O „Księgach Pielgrzymstwa Polskiego" (Studja do dziejów literatury pol. I); — S. Pigoń — O „Księgach Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego", Kraków, 1911; tenże — Idee Saint Martina w „Księgach Pielgrzymstwa" (Z epoki Mickiewicza, 1922); tenże — Wstęp do wyd. *Ksiąg* w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 17 (IV wyd. 1926); — M. Kridl — Mickiewicz a Lamennais, Warszawa, 1909; tenże — Anhelli i Księgi Pielgrzymstwa, Bibl. Warsz., 1913; tenże — Antagonizm wieszczów, Warszawa, 1925. — O *Panu Tadeuszu:* — W. Gostomski — Arcydzieło poezji polskiej — Pan Tadeusz, Kraków, 1894 i 1898; W. Biegeleisen — Pan Tadeusz, Warszawa, 1884; — Wł. Nehring — Pan Tadeusz (Studja Literackie, Poznań, 1884); — W. Bruchnalski —

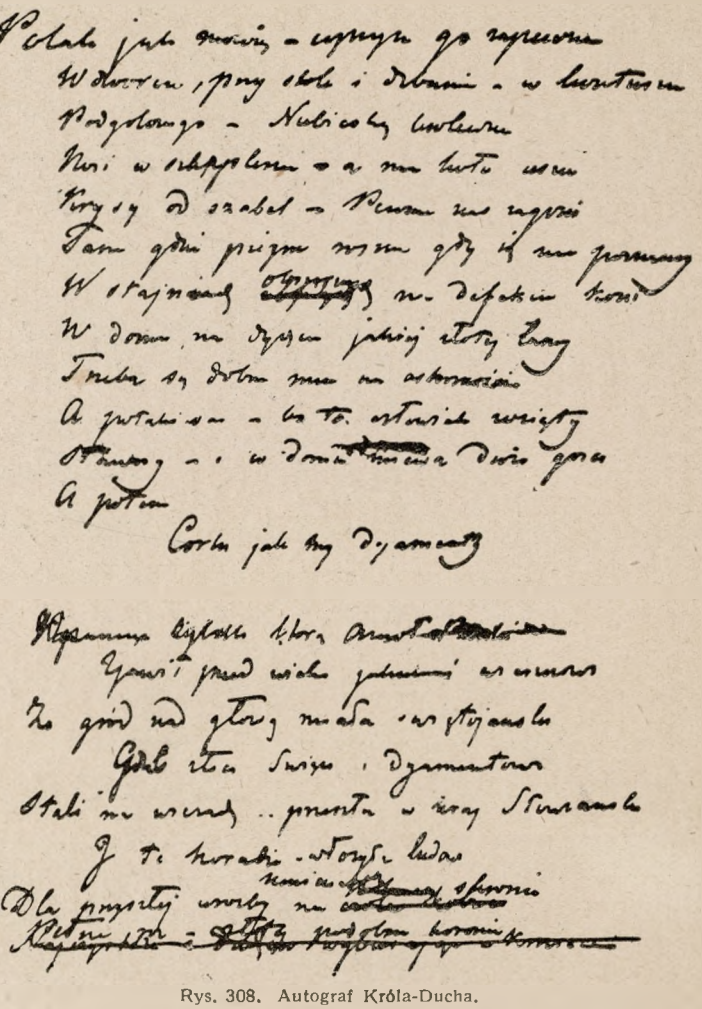


Rys. 307. Autograf Króla Ducha.

Reminiscencje w Panu Tadeuszu z Homera, Wirgiljusza i Tassa, Pam. Tow. Lit. im. A. M., II; — J. Tretiak — Tło historyczne w „Panu Tadeuszu" (Kto jest Mickiewicz, Kraków, 1921); — S. Tarnowski — O „Panu Tadeuszu", wyd. II, przyg. przez S. Pigonia, Kraków, 1923; — K. Łapczyński — Rośliny litewskie w poezjach A. M., Kosmos, 1898; — J. Rostafiński — Las, bór, puszcza, matecznik jako natura i baśń w poezji Mickiewicza, Kraków, 1921; — P. Dąbkowski — Uwagi prawne w „Panu Tadeuszu" (Gazeta sądowa, 1899); — H. Mościcki — Na marginesie „Pana Tadeusza", Tyg. Ilustr. 1920; — S. Windakiewicz — Prolegomena do „Pana Tadeusza", Kraków, 1917; — Z. Wasilewski — Psychologja pomysłu „Pana Tadeusza" (w książkach: „Śladami Mickiewicza", 1905, oraz „Mickiewicz i Słowacki", 1922); — K. Górski — Czem miał być „Pan Tadeusz" dla emigracji, Przegl. Narod. 1921; — S. Pigoń — Pierwszy pomysł „Pana Tadeusza", Przegl. Warsz., 1922; — tenże — Wstęp do wyd. *Pana Tadeusza* w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 83; — tenże — Narodziny epopei (praca w przygotowaniu, której poszczególne rozdziały drukowane były w pismach: Tyg. Ilustr., 1921, nr. 24—30; Przegl. Warsz. 1922; Przegl. Współczesny, 1923, nr. 9—10). — K. Wojciechowski — „Pan Tadeusz" a romans Waltera Scotta, Kraków, 1919; — S. Witkiewicz — Mickiewicz jako kolorysta, (Sztuka i krytyka u nas, Lwów, 1899 i osobno, Warszawa, „Wielka Bibljoteka"); — W. Borowy — Echa pieśni ludowych w „Panu Tadeuszu" (Ilustracja polska, 1918, IV); tenże — Nowogródczyzna Mickiewiczowska, Ziemia, 1925; — J. N. Miller — Zaraza w Grenadzie, Warszawa, 1926; — M. Kridl — Indywidualizm, uniwersalizm i atak na „Pana Tadeusza", Przegl. Warsz., 1925; — J. Kleiner — O „Panu Tadeuszu", książce budującej, Przegl. Warsz., 1925, i osobno, Lwów, 1925. — I. Chrzanowski — Za co powinniśmy kochać „Pana Tadeusza", wyd. V-e, 1930 — — O *Konfederatach Barskich*. — A. Bełcikowski — Dramat Mickiewicza „Konfederaci Barscy", Pam. Tow. im. A. M. II; — A. Chorowiczowa — O „Konfederatach Barskich", Warszawa, 1922. — O *Prelekcjach* w *Collège de France*. — R. Pilat — Głosy publicystyki emigracyjnej o pierwszych wykładach Mickiewicza w Collège de France, Pam. Tow. lit. im. A. M., III; Wł. Nehring — O paryskich prelekcjach A. M. — tamże, tom V; — M. Zdziechowski — Wizja Krasińskiego, Kraków, 1912; — K. Górski — Mickiewicz jako historyk i krytyk czeskiej literatury, Pam. Liter., 1926; L. Płoszewski — Wykład wstępny Mick. w Collège de France, Pam. Liter. 1925; — tenże — Źródła i problemy wydania krytycznego Prelekcyj paryskich Mickiewicza, Spraw. Tow. Nauk. Warsz., 1928; — I. Chrzanowski — Mickiewicz wobec kościoła w ostatnim kursie prelekcyj paryskich (Wśród zagadnień, książek i ludzi, Lwów, 1923). — O *Towiańszczyźnie* — Wł. Mickiewicz — Współudział Adama Mickiewicza w sprawie Andrzeja Towiańskiego, Paryż, 1877; — Z. Gąsiorowska — Służba narodowa w sprawie Andrzeja Towiańskiego, Kraków, 1918; — S. Pigoń — Wstęp do wyd. *Wyboru Pism i Nauk* Andrzeja Towiańskiego w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 8; — tenże — „Biesiada" A. T. i jej komentarz w IV kursie Prelekcyj Paryskich Ad. Mickiewicza (Z epoki Mickiewicza, 1922); — M. Zdziechowski — Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa, Kraków, 1914; — J. Kallenbach — Towianizm na tle historycznem. Kraków, 1926 — *O działalności politycznej Mickiewicza*. A. Śliwiński — Mickiewicz jako polityk, Kraków, 1908; Wł. Mickiewicz — Legjon Mickiewicza. Rok 1848, Kraków, 1921; — E. Haecker — Wstęp do przekł. polskiego artykułów M-a w *Trybunie Ludów*, Bibl. Narod. Ser. I, nr. 27; — M. Kridl — Działalność polityczna Mickiewicza w oświetleniu pp. Śliwińskiego i Haeckera (Krytyka i krytycy, Warszawa, 1923). — Wł. Nehring — O społecznych poglądach A. M., Pam. Tow. Liter. im. A. M., VI.

Jeśli Mickiewicz był wielkim inicjatorem nowego kierunku literatury polskiej, to Juljusz Słowacki, młodszy od niego o całe dziesięciolecie, doprowadził poezję romantyczną do szczytu potęgi i piękna. W Mickiewiczu, który musiał przezwyciężać tradycję oświecenia, klasycyzm przetrwał i doszedł do syntezy z nowemi pojęciami literackiemi (*Pan Tadeusz*), Słowackiemu, wykarmionemu od dzieciństwa na literaturze europejskiej XIX wieku, romantyzm był dany i narzucony, jako gotowa zdobycz epoki. Ogarniając wielki dorobek artystyczny swoich poprzedników, Mickiewicza, Malczewskiego, Zaleskiego, a z obcych poetów: Byrona, W. Scotta, Lamartine'a, Słowacki wnosi poza tem do literatury nowy typ romantycznego ustosunkowania się do świata i dzięki temu zdobywa dla polskiej poezji nowe i niedoścignione wyżyny artystycznej doskonałości. Jest on indywidualnością, która stanowi kontrast, ale i dopełnienie genjuszu Mickiewicza. Są to „dwa na słońcach swych przeciwnych — bogi" naszej poezji, dwa zupełnie odmienne typy duchowe i artystyczne, uzupełniające się nawzajem, jak Michał Anioł i Rafael w malarstwie, jak Beethoven i Chopin w muzyce.

Juljusz Słowacki urodził się 23 sierpnia 1809 roku w Krzemieńcu, gdzie ojciec jego, Euzebjusz Słowacki, znakomity literat, krytyk i poeta, tworzący w duchu klasycyzmu francuskiego, był wówczas profesorem poezji

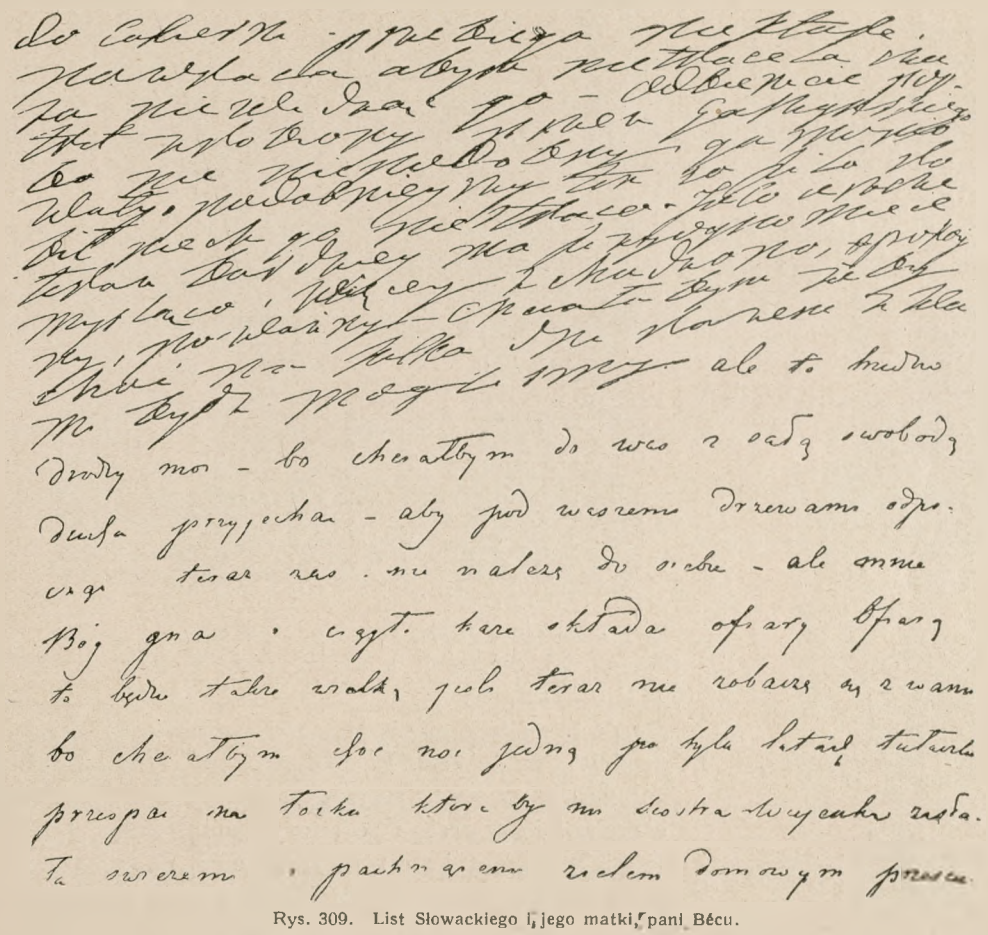


Rys. 308. Autograf Króla-Ducha.

i wymowy w sławnem liceum miejscowem. Wczesna śmierć ojca (zmarł 1814 r. jako profesor Uniw. Wileńskiego, sprawia, że chłopiec rozwija się od dzieciństwa pod wyłącznym wpływem matki (z domu Salomea Januszewska), po której odziedziczył zresztą miękką i subtelną, marzycielską psychikę. Powtórne wyjście zamąż Salomei Słowackiej za dr. Augusta Becu, profesora uniw. wileńskiego (1818) nie zmienia warunków wychowania młodego Juljusza, który przebywa odtąd w towarzystwie starszych od niego córek swego ojczyma, Aleksandry i Hersylji, rozwijając się nadal w cieplarnianej atmosferze rodzicielskiego domu, zdala od bieżących spraw życia narodowego. Wczesna lektura dzieł, należących do wielkiej literatury świata, jak np. *Iljady*, którą przeczytał mając 8 lat, wpływa na

2650/II

szybki rozwój umysłowy chłopca, pozostawionego najczęściej własnym myślom i marzeniom. Słowacki uczy się od najmłodszych lat żyć literaturą, zamykać się w świecie wyobraźni, traktując powrót do spraw codziennego, bieżącego życia, jako ciężki mus, jako gwałt, zadawany duchowi. Olbrzymie zdolności powodują niezmiernie szybki jego rozwój intelektualny. Uczył się świetnie. W 1825 roku po skończeniu gimnazjum zapisał się na wydział prawny uniwersytetu wileńskiego i skończył go w 1828 r. W latach



Rys. 309. List Słowackiego i jego matki, pani Bécu.

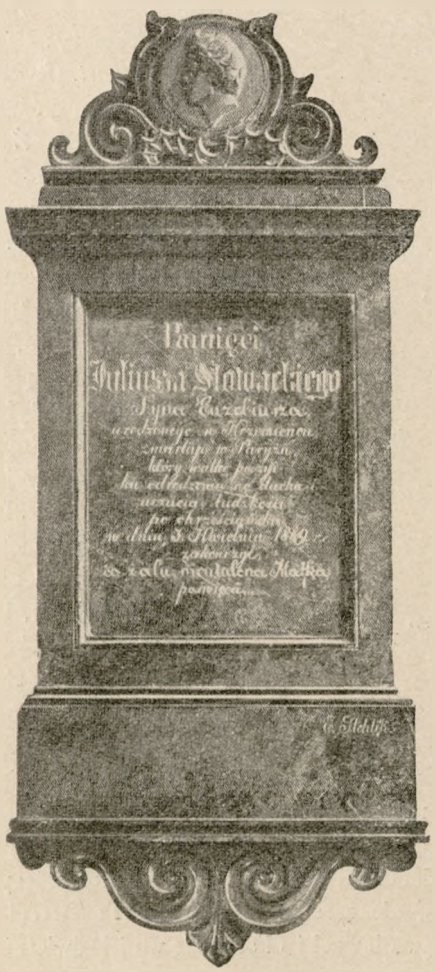
szkolnych i uniwersyteckich przeżył dwa silniejsze uczucia, których echo przetrwało długo w jego twórczości. Jednem była przyjaźń do starszego odeń kolegi, Ludwika Spitznagla, równie jak Słowacki, pokłóconego z życiem fantastyka i marzyciela, który skończył wreszcie samobójstwem (1827). Drugiem — nierównie głębszem i wiecznie żywem w pamięci poety uczuciem — była miłość bez wzajemności do Ludwiki Śniadeckiej, córki Jędrzeja Śniadeckiego, panny bardzo inteligentnej i wykształconej, starszej od Słowackiego. Trudno jest ocenić, ile było w tem zakochaniu się młodego chłopca szczerego i bezpośredniego uczucia, a ile mimowolnej pozy, wpływu książek i poetyzowania swej sytuacji nieszczęśliwego kochanka, ale jedno jest pewne, że Słowacki do końca życia wracał myślą do tej miłości, jako jedynej prawdziwej w ciągu całego żywota swego. W chwili, gdy poeta kończył uniwersytet (na początku lata 1828 r.), pożegnał się w Wilnie z Ludwiką Śniadecką, mieli się bowiem rozstać na czas dłuższy; tak się jednak złożyło, że nie zobaczyli się już nigdy.

Po skończeniu studjów Słowacki pojechał na pół roku do Krzemieńca. Był to okres układania różnych planów i projektów jego dalszej karjery w zawodzie prawniczym. Skończyło się na wyjeździe do Warszawy na początku 1829 r. i wstąpieniu do Komisji Skarbu, gdzie poeta rozpoczął praktykę urzędniczą. Lata 1829 i 1830 upłynęły mu wśród nudnych zajęć biurowych; wolne chwile poświęcał na lekturę i twórczość poetycką. Napisał w tym okresie szereg poematów: *Hugo*, *Mnich*, *Arab*, *Jan Bielecki* i dwa dramaty: *Mindowe* oraz *Marja Stuart*. Utwory te, wraz z napisanym później zagranicą poematem *Żmiją*, złożą się na dwa pierwsze tomy *Poezyj* Słowackiego, wydane w Paryżu w 1832 roku. Prawie w dziesięć lat potem Słowacki osądzi bardzo ostro swe młodzieńcze dzieła, wyznając otwarcie przed publicznością (w polemice z krytykiem swym, Stanisławem Ropelewskim), że pierwsze tomy jego poezyj są bez duszy. „Imaginacja moja młoda jak motyl — pisał wówczas — wabiona była połyskiem, słońcem, kształtami, kiedym je pisał. Teatralny koturn włożyłem na stopy, abym dziecięciem jeszcze będąc, wzrostu sobie przymnożył". W sądzie tym niema przesady. Utwory te były istotnie bez duszy w tem znaczeniu, że nie było w nich jeszcze wizerunku własnej duszy poety: były echem rozległego czytania, świadectwem wspaniałego opanowania języka i stylu poetyckiego, ale zarazem braku własnej treści duchowej u ich twórcy. Słowacki okazał się w nich świetnie wyrobionym literatem, ale nie miał jeszcze nic do powiedzenia. Wątki treści *Hugona* i *Mindowego* wykazywały silny wpływ *Konrada Wallenroda*, charaktery Bieleckiego, Mindowego, Araba (w poemacie pod tym tytułem), Botwella (w *Marji Stuart*) wywodziły się wprost od Byrona, przyczem demonizm ich doprowadzony jest chwilami do karykatury; stosunek do religji wyrażał się w wolterowskiej ironji pod adresem Kościoła i jego przedstawicieli, obok romantycz-

2650/II

nego szukania Boga w przyrodzie i czysto estetycznego zachwytu dla katolickiej obrzędowości, jakby pod wpływem Chateaubrianda (*Mnich*); w przedstawieniu polskiej przeszłości (*Jan Bielecki*) widniała chęć wskrzeszenia całego przepychu minionych form życia na wzór Waltera Scotta. Słowem, twórczość młodego poety była odzwierciadleniem jego literackich gustów i zainteresowań, wyobraźnia syntetyzowała najprzeróżniejsze skarby cudzego bogactwa, odzianego jedynie w nową, przepyszną szatę słowa. Ale nie brak w tych pierwszych utworach i znamion budzącego się oryginalnego talentu. Przepiękne zakończenie *Jana Bieleckiego*, rozmach dramatyczny *Mindowego*, doskonała kompozycja *Marji Stuart*, subtelnie wycieniowany charakter głównej bohaterki i wzruszająco nakreślona sylwetka błazna Nicka w tej samej tragedji świadczyły aż nadto o wielkich możliwościach twórczych początkującego poety.

Powstanie listopadowe, którego zbliżania się Słowacki nie przeczuwał, wyrwało go z cieśni dotychczasowego życia duchowego. Zapał powszechny udzielił się i jemu, wyra-



Rys. 310. Tablica pamiątkowa Juljusza Słowackiego w Krakowie.

żając się w kilku pięknych wierszach patrjotycznych (*Bogarodzica*, *Oda do wolności*, *Kulik*, *Pieśń Legjonu Litewskiego*), które rozsławiły imię autora. Ale na żywszy udział w ruchu narodowym Słowacki się nie zdobył, do wojska nie wstąpił, a w marcu 1831 roku niespodziewanie opuścił Warszawę, udając się do Drezna. Przyczyna tego wyjazdu nie jest zupełnie dobrze znana, choć jest rzeczą wielce prawdopodobną, że było nią ukazanie się broszury Lelewela *Nowosilcow w Wilnie*, gdzie nareszcie zostały podane do wiadomości publicznej szczegóły procesu młodzieży wileńskiej w latach 1823—1824. W ten sposób ujawniony został też haniebny udział dr. Augusta Becu, ojczyma Słowackiego, w prześladowaniu młodzieży patrjotycznej. Rzecz ta głęboko dotknęła osobiście samego poetę, który uznał za stosowne usunąć się z Warszawy, gdzie Lelewel, wówczas członek rządu narodowego, cieszył się wielkiem poważaniem. Ale wyjazd do Drezna musiał być jednak przedsięwzięty też w porozumieniu z ówczesnym rządem, gdyż w parę miesięcy potem (w lipcu 1831 r.) Słowacki otrzymał od rządu misję kurjersko-dyplomatyczną do Paryża i Londynu. Natychmiast udał się w podróż, króciutko zatrzymał się w stolicy Francji i na początku sierpnia stanął w Londynie, gdzie zabawił przeszło miesiąc. We wrześniu jest już z powrotem w Paryżu, gdzie doczekał się smutnej wieści o likwidacji powstania i przybycia pierwszych emigrantów. Do końca 1832 roku pozostaje Słowacki w Paryżu, otrząsnąwszy się szybko z patrjotycznych smutków, spowodowanych narodową katastrofą. Wraca do zajęć literackich, kończy zaczętego jeszcze w Warszawie *Żmiję*, powieść poetycką na tle dziejów ukraińskiej kozaczyzny, silnie przepojoną wpływem historycznych dum Zaleskiego i upiornych wizyj Goszczyńskiego, poczem przystępuje do wydania swego młodzieńczego dorobku poetyckiego. W 1832 r. ukazują się w Paryżu dwa pierwsze tomy jego *Poezyj*; autor oczekuje, że pojawienie się tych utworów wywrze conajmniej taki skutek, jak ogłoszenie w swoim czasie Mickiewiczowskich *Ballad i romansów*.

Ale tu spotyka go pierwszy zawód. *Poezje* Słowackiego pominięto milczeniem. W cytowanej już wyżej polemice z Ropelewskim poeta przyzna po latach, że trudno było oczekiwać innej reakcji ze strony społeczeństwa. Ludzie zajęci byli ważną i rzeczywistą tragedją, nie mieli czasu ani głowy po temu, by zgłębiać i oceniać poezje, tak dalekie swą treścią od życia narodu. Artyzm młodego poety musiał pozostać im obojętny. Po przyjeździe do Paryża Mickiewicza Słowacki ciekaw był, jak wypadnie sąd koryfeusza naszej romantyki o jego poezjach. Opinja Mickiewicza wyrażała poniekąd stosunek całej społeczności emigracyjnej do utworów Słowackiego. Autor *Dziadów* wyrzekł pamiętne zdanie, że poezja Słowackiego jest jak świątynia piękną architekturą stawiana, ale Boga w niej niema. Istotny sens tych słów pokrywał się z tem, co powie sam Słowacki po latach, gdy uznał że pierwsze jego utwory są bez duszy. Sensu tego Słowacki zrazu nie uchwycił i gdy pisał do matki o zdaniu Mickiewicza, nazwał je ślicznem i poetycznem; słowa o braku Boga w jego dziele zrozumiał, jako wytknięcie pierwiastków bogoburczych, ateistycznych, jako stwierdzenie jakiejś bezbożności, przeciwko czemu nie zamierzał protestować; owszem pochlebiało to jego młodzieńczej

próżności. W wielu wypadkach podobnie zrozumiano to zdanie i na emigracji, co przyczyniło się do urobienia Słowackiemu opinji bezbożnego autora. Przyjdzie czas, że

Rys. 311. Krzemieniec. Nagrobek J. Słowackiego w kościele farnym.

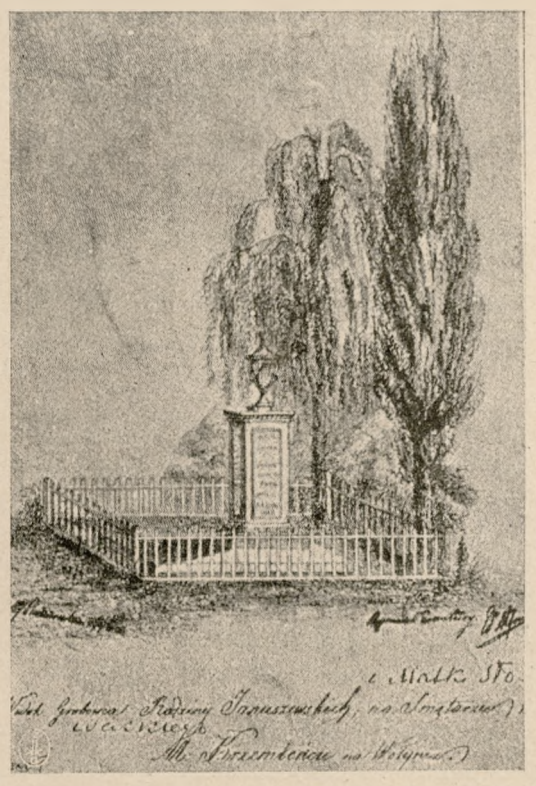
poeta będzie musiał walczyć z bezsensownym przesądem o jego rzekomej bezbożności.

Fakt przemilczenia pierwocin jego twórczości był dla Słowackiego jednak pewnym ciosem. Instyktownie czuł, że przyczyny tego trzeba szukać w sobie samym; poetyckim wyrazem rachunku sumienia, jaki wówczas zdołał przeprowadzić, był nowy utwór, zapewne pod koniec 1832 roku pisany, p. t. *Godzina myśli.*

Jest to próba przemyślenia własnego życia, od wczesnego dzieciństwa począwszy, aby zdać sobie sprawę z istoty swej indywidualności, odzwierciadlonej w poetyckich dziełach. Słowacki opowiada nam o życiu dwóch młodocianych przyjaciół; nie nazywa ich imieniem ani nazwiskiem. Jeden — młodszy wiekiem — to dziecko z czarnemi oczyma (Słowacki), drugi — starszy — jest chłopcem o jasnych włosach i lazurowych oczach (Spitznagel). Obaj żyją wyobraźnią, marzeniem, „czarnoksięstwem myśli", odtrącając od siebie zimną, pogardzoną rzeczywistość. Ale dziecko z czarnemi oczyma obdarzone było nietylko poetyckim genjuszem, ale i zimnym rozsądkiem, pozwalającym mu przeprowadzić ścisłą granicę między życiem i poezją; jego starszy towarzysz nie miał tej zdolności, chciał wcielać marzenia w życie i nieuniknionym jego końcem musiało być samobójstwo. Na młodszego oderi przyjaciela zwaliły się więc we wczesnej młodości dwa ciosy: nieszczęśliwa miłość, zakończona beznadziejnem rozstaniem z kochanką, i samobójstwo towarzysza lat dziecinnych. Te dwa nieszczęścia spowodowały przedwczesne zgorzknienie, zamarcie uczuć, świadome odurzanie się rozkielznaną wyobraźnią w młodym poecie. Wynikiem tego stanu ducha była poezja dziecka z czarnemi oczyma —„gmach niedowiarstwem ciemny" (echo słów Mickiewicza), zobrazowanie nicości człowieka, moralna chłosta dla dusz małych i zaufanych w sobie.

Nietrudno dostrzec, jak nikły był wynik przeprowadzonego rachunku sumienia. Uwadze poety uszły istotne przyczyny niepowodzenia; zamiast nich wysunął rzekome powody, które miały tę dobrą stronę, że nie raniły miłości własnej autora. Nawet pochlebiały mu, bo okazywało się, że poeta jest sam typem bajronicznym, zgorzkniałym i rozczarowanym, mszczącym się w myślach na całym świecie za doznane od życia krzywdy, a takie oblicze duchowe zbyt bliskie było ideałow pewnego typu romantyków, aby mogło uchodzić za moralne ujemnie. Dzieciinne upodobanie do modnej pozy nie pozwoliło na zgłębienie samego siebie.

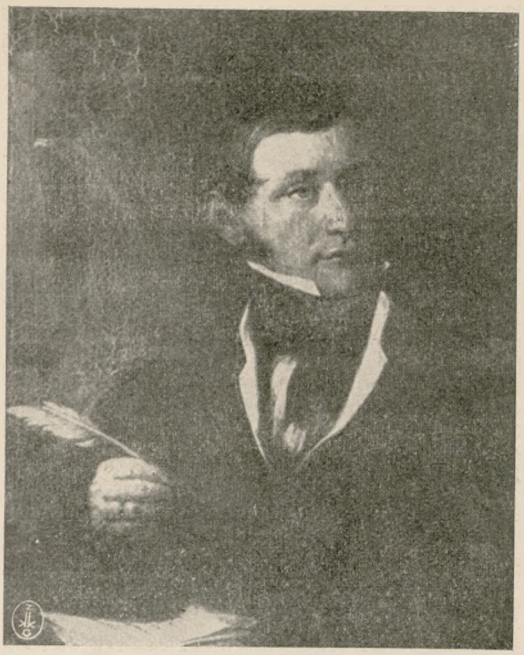
Ale życie nielitościwie miało go przywołać do porządku. Ukazała się III część *Dziadów*, osnuta znowuż na dziejach



Rys. 312. Grób rodziny Januszewskich i matki Słowackiego w Krzemieńcu.

prześladowania młodzieży wileńskiej, i znowuż osoba doktora Bécu stała się aktualna. Wprawdzie Mickiewicz, wprowadzając do swego utworu postać Doktora, ukrył bliższe określenie, kogo miał na myśli, i dał tylko tytuł bez

nazwiska, ale wszystkie szczegóły zewnętrzne (np. śmierć od pioruna) nie pozwalały wątpić, że chodziło o skompromitowanego ojczyma Słowackiego. Powtórzyła się sytuacja wysoce przykra dla poety, ale o tyle gorsza, że oskarżenie



Rys. 313. Andrzej Towiański w/g portretu Wankowicza (zbiory rapperswylskie).

zawarte było nie w politycznej broszurze, ulegającej szybko zapomnieniu, jak wszelka publicystyka, lecz w dziele największego poety polskiego, w dziele, o którego nieprzemijającej wartości Słowacki musiał być odrazu przekonany. Pierwszy odruch — chęć wyzwania Mickiewicza na pojedynek, musiał być opanowany; był poprostu bezcelowy. Słowacki postąpił jak za pierwszym razem: usunął się ze środowiska, w którem królował jego przeciwnik, wyjechał z Paryża.

W ostatnich dniach 1832 roku udał się w podróż do Genewy, gdzie zamieszkał w pensjonacie pani Pattey. Zaczęła się teraz dlań era paroletniego spokojnego życia, w ciągu którego poeta naprawdę pogłębił się, dojrzał, moralnie okrzepł i wspaniale rozwinął swój talent. Punktem wyjścia samotnych rozmyślań była gnębiąca go hańba, jaką okrywała jego rodzinę pamięć dr. Becu. Słowacki miał okazję wykazać, że odpowiedzialność za moralną zdradę sprawy narodowej spada tylko i wyłącznie na jego ojczyma, że matka jego i on sam są ludźmi innego ducha. Okazją tą było powstanie; trzeba było się bić w armji powstańczej, wówczas nikt nie miałby nic do powiedzenia. Ale z tej okazji poeta nie skorzystał. Dlaczego? — Słowacki zbyt głęboko przeżył ostatnie upokorzenie, aby dać sobie teraz obłudną, pełną pozy odpowiedź na wzór *Godziny myśli*. Tym razem rachunek sumienia został dokonany rzetelnie, choć na powiedzenie sobie pełnej prawdy w oczy jeszcze się młody poeta nie zdobył. Owocem nowych rozmyślań były dwa dzieła, napisane w 1833 roku: poemat *Lambro* i dramat *Kordjan*.

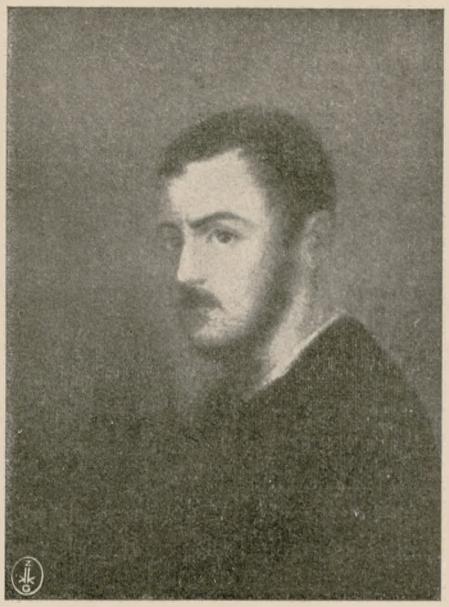
Lambra zaczął Słowacki pisać jeszcze w Paryżu; w Genewie wykończył go i zaopatrzył przedmową, która ujawniała już wyraźne tendencje polemiczne, zwrócone przeciw Mickiewiczowi. Jeszcze przed pojawieniem się III cz. *Dziadów* Słowacki zaznacza w listach do matki, że Mickiewicz go irytuje swą katolickością. W samym pomyśle *Lambra* tkwiła już polemika z Mickiewiczem. Słowacki podejmował temat analogiczny do *Konrada Wallenroda*: jednostka, czująca na sobie wyjątkową odpowiedzialność wobec narodu, prowadzi na własną rękę walkę z ciemiężcą jej ojczyzny. Lambro, powstaniec grecki, po upadku ruchu narodowego, zostaje korsarzem i walczy z Turkami. Drugorzędne motywy treści wyraźnie wzorowane były na *Korsarzu i Larze* Byron'a, ale pomysł zasadniczy wiązał się z koncepcją Mickiewicza. W przeciwieństwie jednak do Wallenroda Lambro nie osiąga celu, jest to bowiem — jak pisze autor w przedmowie — „człowiek, będący obrazem naszego wieku, bezskutecznych jego usiłowań, jest to wcielone szyderstwo losu, a życie jego jest podobne do życia wielu teraz mrących ludzi, o których przyjaciele piszą, czem być mogli, o których nieznajomi mówią, że nie byli niczem". Istotnie usiłowania Lambra spełzają na niczem, jesteśmy świadkami postępującego rozkładu jego duszy pod wpływem narkotyku, a wreszcie jego ostatniej zbrodni i śmierci. Jeśli treścią poematu Mickiewicza były walki wewnętrzne bohatera na tle etycznych skrupułów, bez podawania w wątpliwość samej zdolności dokonania czynu, to w dziele Słowackiego zagadnienia etyczne nie odgrywają żadnej roli, natomiast psychologiczna analiza duszy bohatera wykazuje nam całą bezsilność ludzi współczesnej epoki. I w tem tkwi ostrze polemiki ideowej z Mickiewiczem, który snuł w *Dziadach i Księgach* fantastyczny program dla emigrantów, takich samych wykolejeńców moralnych, jak Lambro, który w zamiarze twórcy jest obrazem ówczesnej epoki. W cytowanej już przedmowie do III tomu *Poezyj*, zawierającego *Godzinę myśli* i *Lambra*, poeta, nie wymieniając nazwiska Mickiewicza, dawał do zrozumienia, że uważa jego twórczość ostatniej doby za zupełnie rozmijającą się z duchem epoki; w zakończeniu swych wywodów niedwuznacznie wzywał do współzawodnictwa w szukaniu żywotnej myśli kraju naszego, zaznaczając tem, że wstępuje w szranki ideowej walki o program narodowy.

Jedynem echem, jakie obudził III tom *Poezyj* Słowackiego, była krótka bezimienna wzmianka w *Pielgrzymie Polskim*, podająca w lekceważącej formie kilka wyrwanych zdań z przedmowy; o utworach poetyckich nie było ani słowa. Autorem tej wzmianki był Mickiewicz, dający w ten sposób do zrozumienia, że przeciwnika na serjo nie bierze. Ale Słowacki wkrótce przystąpił do pisania nowego dzieła, które już w samem założeniu, jako dokument walki ideowej z Mickiewiczem było pomyślane. Miała to być trylogja p. t. *Kordjan*, której pierwszą część: *Spisek koronacyjny* poeta wykończył na jesieni 1833 r. i postanowił wydać

bezimiennie. „Będzie tak równiejsza walka z Adamem" — pisał do matki.

Nowe dzieło było, podobnie jak III cz. *Dziadów*, splotem zagadnień osobistych i narodowych. Na wzór *Fausta* poeta otwiera swój dramat dwoma prologami: jeden (*Przygotowanie*) dotyka jakby metafizycznego tła akcji, która się ma rozegrać, drugi (*Prolog*) — porusza ideowo-literacką stronę dzieła. *Przygotowanie* świadczy, że zamiarem autora było nakreślić w dalszych częściach obraz powstania listopadowego. Z djabelskiego kotła wychodzą wszak najważniejsi jego przywódcy, duchowi i wojskowi, z akcji zaś następnych części wynikłoby zapewne uzasadnienie surowego sądu, jaki poeta o nich wygłasza. Sąd ten rozciąga się na całą epokę, współczesną Słowackiemu. Układ stosunków wygląda w niej tak, jakby „Bóg rękę na rękę założył", odpoczywając po pracy i pozwalając tymczasem szatanom rozciągać władztwo nad ziemią. Komentarzem do *Przygotowania* jest rozmowa Doktora-Szatana z Kordjanem, z której dowiadujemy się, że epoka obecna jest pozbawiona ludzi czynu. Wyjaśnia nam to zgóry, dlaczego powstanie musi się skończyć klęską.

Konsekwentnie do tego założenia dramat przyniesie nam analizę psychiki współczesnego człowieka w osobie Kordjana. Jest to poeta i marzyciel, który nieustannie wyprzedza życie porywem swej wyobraźni i dlatego niezdolny jest do działania. Siły psychiczne trwoni w marzeniu, aby potem narzekać na brak jakiegokolwiek moralnego oparcia w życiu. Jego „jaskółczy niepokój", przerzucanie się od jednego pragnienia do drugiego, daremne szukanie celu w życiu wynikają ze świadomości, że on wszystko może osiągnąć, ale o nic nie musi się starać. Kordjan to subtelny i wyrafinowany konsument kultury, który nie ma żadnych obowiązków wobec życia i nie umie sobie znaleźć miejsca na świecie. Pierwsze dwa akty dramatu malują nam tę beznadziejną pogoń za czemś, coby go mogło do siebie przykuć. Zwrócenie oczu ku cierpiącej ojczyźnie (w monologu na Mont-Blanc) jest poniekąd przypadkiem, decydującym jednak o dalszych losach bohatera. Kordjan—podchorąży zapragnie przysłużyć się ojczyźnie zgładzeniem cara; chce to wykonać jako wyrok, sankcjonowany moralnie przez społeczeństwo, organizuje więc spisek i na porządku dziennym stawia projekt królobójstwa. Ale już w tej scenie, gdy nam się Kordjan chwilami mocny wydaje, objawia się w całej pełni jego słabość; on już przeżywa zawczasu to, co zamierza spełnić, a czując uciekające siły, rozpaczliwym wysiłkiem sugestjonuje innych i siebie, że jest wielki i mocny. Napróżno! W decydującym momencie Strach i Imaginacja nie pozwolą mu spełnić zamiaru, a Szatan-krytycyzm odbierze resztkę wiary w celowość samego przedsięwzięcia. Dopiero w obliczu śmierci Kordjan dojrzewa moralnie. Dostrzega całą lekkomyślność swego stosunku do życia, wyzbywa się pozy, odnajduje w niedoszłym czynie pewien sens. Choć Bóg nie dał mu sił, aby dopełnić zamiaru, to jednak w samem porwaniu się na czyn tkwił protest przeciwko niewoli, zbliżający go do ducha dawnych Polaków. Z tem przekonaniem Kordjan idzie na egzekucję. Scena ostatnia nie pozwala jednak mniemać, że bohater został rozstrzelany; ratunek przyszedł zapewne przed ostateczną komendą



Rys. 314. Zygmunt Krasiński według portretu z r. 1843. Ze zbiorów ks. Adamowej Czartoryskiej w Krasnem.

strzału. Wszak nietylko pierwsza część: *Spisek koronacyjny*, lecz cała trylogja miała tytuł *Kordjan*.

Trafnie zauważono, że jeśli pierwsze dwa akty dramatu możnaby nazwać stylizowaną dosyć, lecz naogół prawdziwą autobiografją poety, to akt trzeci dawał autobiografję przypuszczalną (Kleiner). Słowacki odpowiadał sobie samemu na pytanie, coby było, gdyby wziął udział w powstaniu, gdyby się porwał na orężny czyn. Rachunek sumienia przeprowadzony został tym razem z o wiele większą rzetelnością, niż w *Godzinie myśli*, ale ciężar osobistej tylko odpowiedzialności za niezdolność do czynu był na barki poety jeszcze za ciężki: przerzuca go na całą epokę, na całe współczesne mu pokolenie! Ten moment był łącznikiem między osobistemi i narodowemi zagadnieniami, odzwierciadlonemi w dramacie. Niezdolność do czynu, małość duchowa współczesnych ludzi była przyczyną klęski powstania. Słowacki idzie konsekwentnie po linji, zaczętej już w *Lambrze*. Jego pogląd na emigrację, na Polskę ówczesną w późniejszych utworach, jak *Anhelli*, *Grób Agamemnona i Beniowski*, będzie rozwijaniem stanowiska, zajętego już w *Kordjanie*. Na tem polegała ideowa „walka z Adamem", który pragnął wszak narzucić emigracji niewspółmierne z jej siłami zadanie, idealizując powstanie i jego uczestników. Złudzeniom Mickiewicza przeciwstawiał Słowacki skrajny krytcyyzm w poglądzie na zdolności twórcze ich pokolenia.

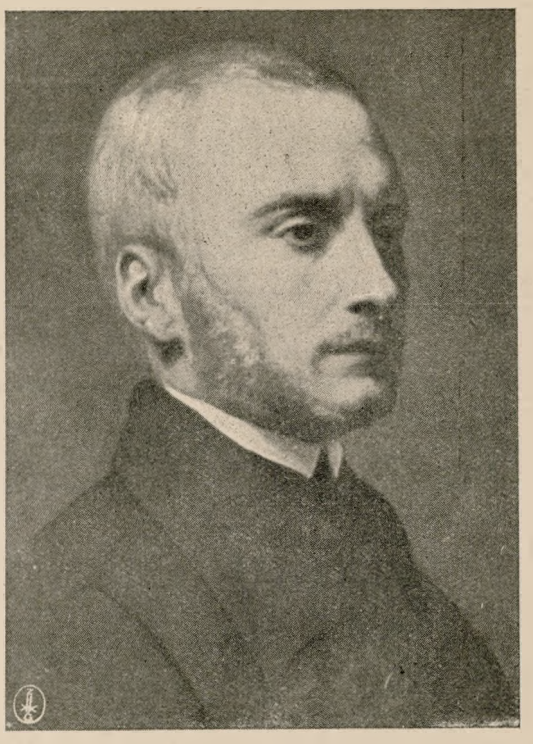
Kordjan stanowi bardzo ważny etap w rozwoju myślowym i artystycznym Słowackiego, ale jako dzieło drama-

tyczne daleki jest od doskonałości. W *Marji Stuart* Słowacki trzymał się jeszcze wzorów francuskiego klasycyzmu, tu pozwolił sobie na częstą u romantyków, zupełną swobodę formy dramatycznej. Pierwsze dwa akty są właściwie kroniką życia Kordjana, prawdziwy charakter dramatu posiada dopiero akt trzeci, choć i ten np. w przedstawieniu scenicznem nuży, zamiast trzymać w napięciu. Scena w podziemiach katedry jest triumfem poety raczej, niż dramaturga, podobnie jak scena, gdy Kordjan idzie zabijać cara, genjalna pod względem psychologicznym, ale w realizacji teatralnej przechodząca bez wrażenia. Znakomite zato w swym realizmie i plastyce są sylwetki cara i ks. Konstantego, przedstawione w pełnej dramatycznego napięcia przedostatniej scenie.

Nadzieje Słowackiego, że *Kordjan* wywalczy mu należyte uznanie, spełzły i teraz na niczem; dzieło nie wywołało żywszego odgłosu, zbyt daleko odbiegając od pojęć i złudzeń, któremi żyła emigracja. Poeta zamknął się teraz w swej genewskiej samotni i na dłuższy czas zaprzestał daremnego kołatania do dusz swych rodaków. Nie znaczyło to, aby przestał tworzyć! Odsunąwszy się od małostek i walk polityki naszej emigracji, pogrążył się w swem życiu wewnętrznem, podsycanem lekturą ulubionych poetów. Wśród ciszy szwajcarskiego miasta, otoczony niewielkiem ale dobranem gronem ludzi serdecznych i dobrych, rozczytywał się teraz już nie w Byronie, lecz w Szekspirze i Dantem, a z polskich autorów głównie w Janie Kochanowskim, którego szczególnie umiłował. Niejednokrotna okazja do rozmowy z protestanckimi pastorami wpłynęła na zainteresowanie się *Biblją*, którą Słowacki zaczął czytywać zrazu we francuskim przekładzie, a potem w tłumaczeniu Wujka, które mu z kraju przysłano. Było to zaczątkiem jego religijnych przeżyć, które w pełni dojrzeją w okresie podróży na Wschód. Z jednostajnego zewnętrznie trybu życia wyrywała go czasem jakaś niezwykła okazja, jak np. wycieczka nad jezioro Czterech Kantonów, dokonana w lecie 1834 r. w towarzystwie polskiej rodziny pp. Wodzińskich; wówczas to uwagę i sympatję Słowackiego ściągnęła na siebie młodziutka Marja Wodzińska, prototyp późniejszej bohaterki poematu *W Szwajcarji*.

Rok 1834 przyniósł plon poetycki, nacechowany przemożnym wpływem Szekspira. Nie wszystko jednak do nas doszło. Wiemy, że poeta pisał, czy miał pisać tragedję *Wallis*, ale co się z nią stało, niewiadomo. Drugą tragedję, *Mazepę*, w ówczesnej redakcji poeta spalił; utwór pod tym tytułem z 1839 roku jest zupełnie innem dziełem. Zachowała się natomiast napisana na jesieni *Balladyna* (druk. 1839 r.), jedno z najbardziej charakterystycznych dla artyzmu i fantazji Słowackiego arcydzieł polskiej poezji.

Balladyna jest pod pewnym względem utworem wyjątkowym i jedynym. Autor zakłada u czytelnika pewną, dość dużą, kulturę literacką, znajomość pewnych dzieł innych poetów i z tych znanych obu stronom literackich motywów i pomysłów układa cudną mozaikę, pełną niezrównanego polotu fantazji i subtelnej oryginalności. Jest to poezja poezji, jakaś literatura do kwadratu, co już w wyprowadzeniu imienia głównej bohaterki od nazwy popularnego gatunku romantycznej poezji zaznaczone zostało. Zamiarem Słowackiego było dać treść baśniową,

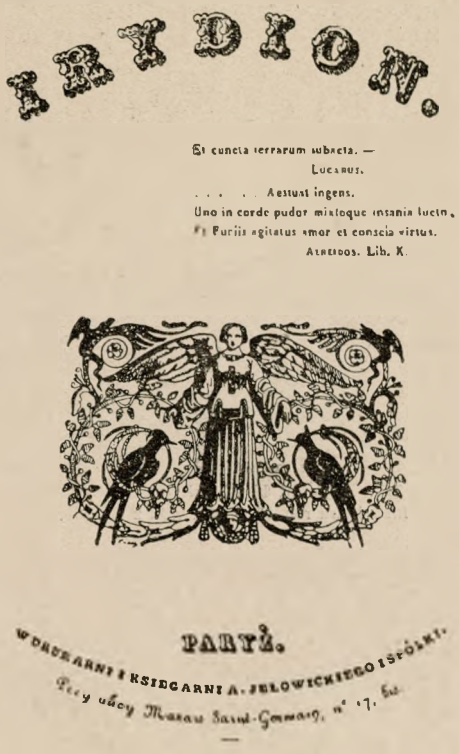


Rys. 315. Zygmunt Krasiński.
Zbiory Ordynacji hr. Krasińskich.

fantastyczną, ale obok tego prawdziwy obraz dusz ludzkich, a więc tego, co we wszystkich czasach i we wszystkich rodzajach poezji stanowi wieczystą i najgłębszą jej wartość.

Dwa światy literackie dostarczyły *Balladynie* przeważającej ilości wątyów i motywów treści: z jednej strony ballady i baśnie (*Maliny* Chodźki, *Świtezianka*, *Świteź* i *Lilje* Mickiewicza, *Dziki myśliwiec* Bürgera), z drugiej — dramaty Szekspira, głównie: *Makbet*, *Król Lir* i *Sen nocy letniej*. Dzieje głównej bohaterki aż do chwili, gdy ona zamierza sięgnąć po królewską koronę, są rozwinięciem *Malin* Aleksandra Chodźki, dalszy rozwój jej działań jest przetworzeniem *Makbeta*, przyczem Balladyna nie kusi nikogo do zbrodni, jak Lady Makbet, lecz sama zdobywa się zarówno na pomysł, jak na wykonanie zbrodniczego czynu. Historja wdowy i jej córek to polski *Król Lir*, znakomicie spleciony z zasadniczym wątkiem akcji Balladyny. Świat fantastyczny tragedji przypomina postacie mitologiczne *Snu nocy letniej*, ale rola, jaką ten świat odgrywa w dramacie ludzkim, jest zupełnie oryginalnie pojęta. Goplana to duch matki przyrody, miłującej bez zastrzeżeń wszystko, co żyje, rośliny, zwierzęta i ludzi; — Skierka i Chochlik są jakby wcieleniem dwóch zasadniczych żywiołów: ognia i ziemi, energji i materji, radosnej siły twórczej i leniwej opornej masy; dlatego

Chochlik, reprezentujący ciemny żywioł przyrody, ma jakieś konszachty z piekłem, dlatego lubuje się w złośliwym humorze. W stosunku do akcji dramatu ludzkiego świat fantastyczny odgrywa rolę cudownej machiny,



Rys. 316. Karta tytułowa I wyd. Irydiona.

wywołującej zmiany, które ludzka nieświadomość ochrzci mianem przypadku. Przypadek ten splącze tak dziwnie ludzkie losy, że niebo będzie musiało interwenjować, aby w sposób nadprzyrodzony wymierzyć karę zbrodniarce.

Słowacki sam nazwał swoje dzieło „gorzkiem". Istotnie wynik akcji może wzbudzić w nas przekonanie o jakiejś irracjonalności świata. Jakaś przekorna siła uniemożliwia istnienie szczęścia i piękna. Rada Pustelnika, aby Kirkor ożenił się z dziewczyną z ludu, okazałaby się szczytem mądrości, gdyby żoną Kirkora została Alina; Filon byłby wymarzonym kochankiem dla Goplany; korona Popielów, uratowana przez Pustelnika, aby nie zdobiła czoła zbrodniarza, dostaje się zrazu na głowę pijaka Grabca, a potem zbrodniarki Balladyny. A szczytem tej ironji losu jest fakt, że karząca dłoń sprawiedliwości dosięga zbrodniarkę w chwili, gdy wszystko, co było piękne i szlachetne, już jest zniszczone, a sama Balladyna szczerze i poważnie zamierza dobremi czynami królowej okupić dotychczasowe swe życie. Prawdziwie gorzką jest refleksja poety o świecie.

Ale czy *Balladyna* jako całość pozostawia w nas naprawdę ten osad goryczy? Czy mimo tragicznego zakończenia i mimo bolesnej ironji, jaką można wyczytać z losu bohaterów, utwór tchnie prawdziwym smutkiem? Raczej nie! Nad pesymistycznym morałem baśni góruje radosna potęga twórczej mocy samego poety, rozkosz wirtuoza, umiejącego wygrać melodje niepojętej piękności. Artystyczna wyobraźnia Słowackiego, lubująca się w kontrastach ponurej grozy i najsubtelniejszego, eterycznego piękna, wypowiedziała się w *Balladynie* po raz pierwszy w sposób całkowicie oryginalny i dojrzały. Kto wyczarował obraz Skierki, płynącego w bańce mydlanej po rzece i usypiającego na listku niezabudki, ten stworzył własny rodzaj i styl poetycki, otwierający nowe i wspaniałe możliwości literackiego artyzmu. I dlatego nie *Kordjan*, pełen jeszcze młodzieńczych niedociągnięć, lecz *Balladyna*, łącząca naiwny wdzięk baśni z artystycznem wyrafinowaniem najwyższego poetyckiego kunsztu, stanowi pierwsze dojrzałe objawienie genjuszu Słowackiego.

Pod znakiem wpływu Szekspira stoi też następne dzieło dramatyczne Słowackiego — *Horsztyński* (1835), niestety, zdefektowane. Autor nie wykończył za życia tej tragedji, która miała być polskim *Hamletem*; znaleziony w papierach poety rękopis nie posiada zakończenia ani tytułu, a pierwszy wydawca dał dziełu niewłaściwy tytuł *Horsztyński*, choć głównym bohaterem jest Szczęsny Kossakowski, syn zdrajcy i targowiczanina hetmana Kossakowskiego, powieszonego w Wilnie przez powstańców Jasińskiego (1794). Dzieło to przeniknięte jest nastrojem bolesnego smutku. W osobie starego konfederata barskiego, Horsztyńskiego, oślepionego przez Moskali, schodzi do grobu dawna, rycerska Polska, złamana już i powalona; nowi ludzie są albo cynicznymi sprzedawczykami, jak hetman, albo zabłąkanemi na ziemię istotami z innego świata, jak Szczęsny, melancholik, pożerany przez gorycz i smutek, brat duchowy Kordjana, tylko że bardziej świadomy własnej bezsilności wobec życia.

Spokojny tok życia genewskiego, wypełnionego twórczością, zakłóciła poecie niespodziewana historja sercowa. Do Genewy zawitali znów pp. Wodzińscy i zamieszkali w pensjonacie pani Pattey, a rozwijająca się coraz żwyższa sympatja między Marją Wodzińską i Słowackim wywołała niepokój i zazdrość panny Eglantyny Pattey (córki właścicielki pensjonatu), okazującej poecie oddawna uczucie gorętsze, niż przyjaźń, czy siostrzana tylko miłość. Zmęczony przykrą sytuacją, gdy ktoś, dotąd mu miły i bliski, począł „łzy w codziennym podawać chlebie", Słowacki porzucił Genewę i przeniósł się do Veytoux (koło Montreux, po drugiej stronie jeziora genewskiego), gdzie przebył około trzech miesięcy (lipiec — wrzesień 1835 roku). W okresie tym napisał kilka liryk miłosnych, zwróconych do Marji Wodzińskiej (*Rozłączenie*, *Stokrotki*, *Chmury*), jeden wiersz, bardzo gorzki i gwałtowny, z myślą o Englantynie Pattey (*Przekleństwo*), oraz inny, w którym się zwracał myślą do kochanki pierwszych dni, Ludwiki Śniadeckiej (*Ostatnie wspomnienie do Laury*). Liryki te doskonale charakteryzują uczucie, jakie przeżył Słowacki w stosunku do Marji Wodzińskiej. Mimo żywej sympatji, jaką czuł dla niej, do zakochania się było daleko i poeta skłonny był

przypisać oporność swego serca wpływowi pierwszej zawiedzionej miłości, co wyraził w ostatnim z cytowanych wierszy. Oprócz wspomnianych liryków możliwe, że naszkicował już w Veytoux poemat *W Szwajcarji*, zrodzony z przeżyć, jakie w nim zbudziła taż sama przygoda sercowa, a dokończony później w Sorrento (1836). Utwór ten, jeden z typowych przykładów artyzmu i wyobraźni Słowackiego, odtwarza w historji o kochance posiadanej i utraconej niezaspokojone marzenie poety o miłości. Nieziemskość i odcieleśnienie uczuć, tu wyrażonych, wypływa z faktu, że osobiste przeżycie poety, leżące u podstawy koncepcji artystycznej, nie wyszło poza sferę marzeń i tęsknoty. Nie miłość, lecz pragnienie miłości, daremne i niezaspokojone, podnieciło wyobraźnię do wysnucia zmyślonej historji o niebiańskiej kochance, zabranej niespodziewanie przez śmierć bezpośrednio potem, gdy pustelnik związał już ich ręce i kochać ośmielił. I dlatego nie rozpacz w rodzaju przeżyć Gustawa z *Dziadów*, lecz smutek cichy i melancholiczny jest naczelnym tonem poematu. Najgłębszą prawdą duchową, wyrażoną w dziele, jest stwierdzenie, że:

Gdzie tylko poszlę przed sobą myśl biedną,
Zawsze mi smutno, i wszędzie mi jedno;
I wszędzie mi źle — i wiem, że źle będzie.

Historję tę o kochance, co „zniknęła jak sen jaki złoty", poeta skojarzył ze wspomnieniami wycieczki szwajcarskiej, odbytej dawniej z prototypem bohaterki poematu. W ten sposób wymarzone dzieje miłości zostały zharmonizowane z tłem przyrody, której bezpośrednie wrażenie zdołało się już nieco zatrzeć i przemienić we wspomnieniu w wizję jakiegoś świata bajki, pełnego barw i blasków. Nastąpiło

Foto H. Poddębski.
Rys. 317. Okopy św. Trójcy nad Dniestrem na Podolu.

dzięki temu cudowne przekształcenie rzeczywistości, artystyczna interpretacja górskiej przyrody w kierunku zatarcia cech surowości i grozy, wydobycia natomiast symfonji barw i marzycielskiego skupienia, jakie daje krajobraz lodowców i szczytów śnieżnych, zaróżowionych od słońca. W zestawieniu z plastycznem widzeniem świata np. w *Panu Tadeuszu* poemat *W Szwajcarji* przyniósł wyzyskanie kolorystycznej wizji gór dla obudzenia nastroju, zharmonizowanego z tym nieuchwytnym typem miłosnych uczuć, rozwijających się na tle tak widzianej przyrody.

Rys. 318. Zygmunt Krasiński według bronzowego medaljonu roboty C. Norwida z r. 1860.

Mimo przykrego zatargu z Eglantyną, Słowacki wrócił na jej usilne prośby do Genewy na jesieni 1835 roku i znów zamieszkał w pensjonacie p. Pattey. Ale nie sądzone mu było już długo tu pozostać. Brat jego matki, Teofil Januszewski, wraz z żoną Hersylją (córką dr. Bécu) udawał się wówczas w podróż do Włoch i Słowacki opuścił w lutym 1836 r. Genewę, aby się spotkać w Rzymie z Januszewskimi. Do końca sierpnia pozostał we Włoszech, przebywając naprzód w Rzymie, następnie w Neapolu i Sorrento. Mnóstwo nowych wrażeń wchłonął w tym czasie. Zwiedził Pompeję, był na Wezuwjuszu, gdzie przeżył mocne i ciekawe wzruszenia, do Sorrento uciekł, aby zaznać znów trochę samotności, bo towarzystwo Januszewskich zmęczyło go po pewnym czasie, ale prócz tego wszystkiego zawarł w Rzymie przyjaźń z Zygmuntem Krasińskim, z którym się szybko bardzo zbliżył. W końcu sierpnia (1836) zdecydował się niespodziewanie na odbycie podróży do Grecji, Egiptu i Palestyny. Wyruszył zrazu w towarzystwie Zenona Brzozowskiego, a w Egipcie obaj mieli się spotkać jeszcze z dwoma braćmi Hołyńskimi, Stefanem i Aleksandrem. Podróż ta trwała aż do połowy czerwca 1837 roku, zakończona powrotem do Włoch (przez Livorno do Florencji). Słowacki zwiedził Grecję, Egipt, Palestynę i Syrję, spędził wzruszającą i podniosłą noc na grobie Chrystusa w Jerozolimie, a w Syrji pozostał przez czterdzieści kilka dni w klasztorze Bet-chesz-ban, gdzie napisał *Anhellego*. Plon poetycki tego okresu, tak pełnego wrażeń i niezwykłych wzruszeń, wyrażał się poza tem w szeregu liryk i listów poetyckich (*Hymn o zachodzie słońca*, *Rozmowa z piramidami*, *Do Teofila Januszewskiego*, *Piramidy*, *List do Aleksandra H.* i inne) oraz we fragmentach poematu opisowo-lirycznego *Podróż na Wschód*, kontynuowanego jeszcze po powrocie do Europy.

Zapoznanie się szczegółowsze z tym dorobkiem artystycznym zaczniemy od *Hymnu o zachodzie słońca na morzu*, stanowiącego jedną z pereł polskiej liryki. Wiersz ten odtwarza stan duszy poety, bezpośrednio przed momentem

Foto H. Poddębski.
Rys. 319. Okopy św. Trójcy.

ostatecznego nawrócenia religijnego, które nastąpiło podczas pobytu w Jerozolimie i w Syrji. W okresie genewskim Słowacki dojrzał i okrzepł wewnętrznie, daleko odbiegając od naiwnej młodzieńczej niewiary. Stałe czytywanie Biblji, która powoli stała się dlań już nietylko ciekawą lekturą, ale poprostu książką do nabożeństwa, przygotowała go do wielkiego przeżycia religijnego, którego pierwsze objawy można już było zauważyć we wrażeniach poety z wycieczki na Wezuwjusz (list do matki z 20 czerwca 1836 r.). *Hymn o zachodzie słońca*, pisany na morzu podczas przejazdu z Grecji do Egiptu (19 października 1836), maluje wzrastającą w duszy tęsknotę religijną. Już tylko do Boga może się zwrócić poeta z wyznaniem swych najgłębszych smutków, swej pustki duchowej, jaką zostawiło w nim dotychczasowe życie. Źródeł tego smutku bezmiernego jest wiele: tęsknota do kraju, bezcelowe tułactwo po świecie, przeczucie śmierci, która go schwyci zdala od ojczyzny, wyjałowienie wewnętrzne, a wreszcie ostatnia przyczyna, która nie pozwoli mu znaleźć pociechy nawet w tej spowiedzi: poczucie nicości życia ludzkiego wobec wieczności i Boga i przyrody. Ten ostatni moment to próg, o który rozbijają się jeszcze religijne tęsknoty poety. Niemożność pogodzenia się z nicością człowieka to najbardziej nieuleczalne źródło smutku, stwarzające ostatnią przeszkodę do pełnego nawrócenia.

Rozmowa z piramidami stanowi drugie ważne ogniwo w rozwoju ówczesnej myśli poety o własnem przeznaczeniu życiowem. Na wzór pierwszej osoby Prologu w *Kordjanie* poeta chce uśpić swój naród i przechować na dzień zmartwychwstania i chwały, ale własnemu duchowi nakazuje cierpienie i pracę dla wywalczenia i zbliżenia narodowi chwili powrotu do życia. W ogólnych zarysach mamy tu już gotową ideologję *Anhellego*, przenikniętego myślą o ekspiacyjnej wartości cierpienia czystej jednostki dla wskrzeszenia narodu.

Anhelli, napisany po moralnym wstrząsie, jakim była dla Słowackiego noc, spędzona na grobie Chrystusa, i po ostatecznem nawróceniu, przypieczętowanem wielkanocną spowiedzią w klasztorze Bet-chesz-ban, miał być w pierwotnym pomyśle zupełnie inaczej wykonany. Słowacki planował poemat, pisany w tercynach, p. t. *Posielenje* (osada zesłańców na Syberji, słowo rosyjskie), zbliżony tonem i artyzmem do *Boskiej Komedji* Dantego. W swym dzisiejszym, ostatecznym kształcie dzieło oddaliło się od Dantego i zbliżyło do Biblji, z którą jest o wiele głębiej spokrewnione.

Oczywistą jest rzeczą, że *Anhelli* nie jest i nie miał być realnym obrazem Sybiru. Gromada zesłańców, której dzieje kończą się wzajemnem wymordowaniem i pożeraniem jej członków, jest symbolicznym obrazem polskiej emigracji. Przekleństwem życia tych ludzi jest fakt, że są słabi duchem; dobrzy byliby z nich ludzie w szczęściu, ale nędza musi ich przemienić w złych i szkodliwych. Jedynem pozytywnem zadaniem tego pokolenia było przechowanie wiary w przyszłe zmartwychwstanie Polski, jedynym obowiązkiem męska rezygnacja z chętki do czynu, do którego spełnienia nie są zdolni. Ale ludzie ci są tak słabi, że ich nawet na taką rezygnację nie stać. Łudząc się co do swych możliwości duchowych, zaczną się spierać o program działania, w walce tej posuną się do zbrodni (ukrzyżowanie przedstawicieli trzech partyj), a wreszcie

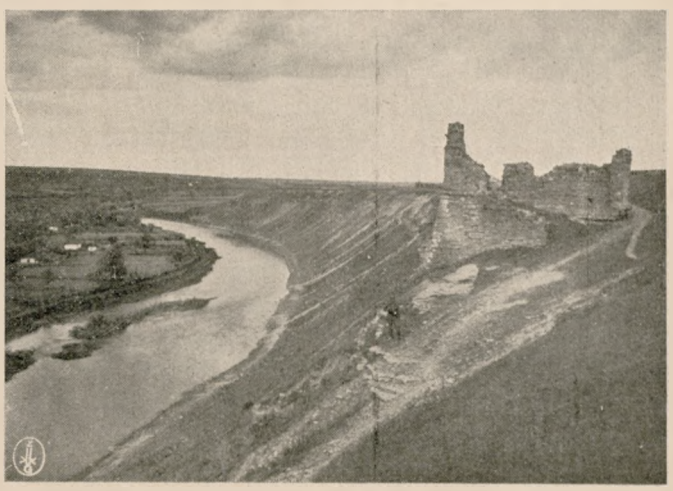


Foto H. Podd
Rys. 320. Okopy św. Trójcy.

wzajemnie się wyniszczą i zgubią. Była to niesłychanie okrutna i bolesna przepowiednia pod adresem emigracji, wysnuta zarówno z krytycznego patrzenia na rzeczywiste stosunki polskie na wygnaniu, jak i z przekonania o słabości współczesnego pokolenia, które poeta wyraził w *Kordjanie*.

W przewidywaniu żałosnego końca tej gromady Szaman, reprezentujący w utworze ducha kapłanów i proroków Starego Testamentu, wybiera z pośród rzeszy zesłańców jednostkę czystą i szlachetną (Anhelli jest parafrazą słowa *Angelus* — anioł), której cierpienie ma odkupić winy zbiorowości, ale nie całego narodu, lecz tylko wygnańców. Anhellemu, który jest „opętany przez czyste anioły", przypada zatem w udziale rola Chrystusa; jego cierpienie bez winy ma być ekspiacją za grzechy gromady, do której on należy. Jak widzimy, nie obronił się Słowacki przed wpływem mesjanicznego ducha swej epoki, ale wyzyskał tę ideję bardzo swoiście. Od Chrystusa Anhelli różni się tem, że nie jest jednostką czynną; jest tylko bierną ofiarą, wybraną przez Szamana, i nawet nie wie, jaki cel ma jego cierpienie. Odkrywają mu rąbek tajemnicy aniołowie Piasta, nawiedzający go w przededniu jego śmierci, ale i to w formie hipotetycznej: „Może jesteś wybrany... etc.". Tem niemniej z Anhellego promieniuje czystość, anielskość jego duszy, sprawiająca cudy, jak przemiana jabłek w gwiazdy na jabłoni starego konfederata barskiego, albo duchowa przemiana zbrodniarki Ellenai odradzającej się przy boku Anhellego, jak Marja Magdalena pod wpływem Chrystusa.

Obok Szamana, sybirskich ludów Mojżesza, i Anhellego o rysach Chrystusowych trzecią główną postacią utworu jest Eloe, anioł litości, uciszający płacz mogił, strażniczka grobów tych, co pomarli na wygnaniu sybirskiem. Postać tę zaczerpnął Słowacki z poematu Alfreda de Vigny *Eloa*, do czego wyraźną aluzję czyni w samym tekście swego dzieła. Zinterpretował jednak cudzy pomysł bardzo oryginalnie, czyniąc Eloe z jednej strony wyrazem uczuć litości dla wszystkich, co cierpieli z powodu służby dla narodu, bez względu na ich późniejsze błędy i upadki, z drugiej wiążąc tę postać z osobą Anhellego, z jego młodzieńczemi uczuciami miłości. Zważywszy na autobiograficzny charakter tytułowego bohatera poematu, jest to nowa powrotna fala wspomnienia o Ludwice Śniadeckiej.

Końcowa scena *Anhellego* — ów rycerz, symbolizujący rewolucję ludów przeciwko dotychczasowemu ustrojowi politycznemu, jest potwierdzeniem zapowiedzi Szamana, że marzenie wygnańców o wskrzeszeniu ojczyzny spełni się, ale dopiero po śmierci obecnego pokolenia. I znów Słowacki zbiegł się tu z przekonaniami Mickiewicza, wyrażonemi w *Księgach* (odrodzenie Polski przez wojnę powszechną o wolność ludów), ale z tą różnicą, że datę tego zdarzenia przesunął hen, w przyszłość, gdy już całuny na ciałach współczesnych mu ludzi będą spróchniałe.

Przesyłając do druku rękopis *Anhellego*, Słowacki pisał do księgarza E. Januszkiewicza, że w utworze tym jest „Sybir zidealizowany" i on sam „zidealizowany". Istotnie Anhelli, podobnie jak Kordjan, jest maską samego autora. Boleśnie dręczące pytanie, jaki jest cel jego życia, pełnego smutku i beznadziejnego tułactwa, pytanie, stanowiące ukryty nerw tragizmu w *Hymnie o zachodzie słońca*, zostaje w Anhellim rozwiązane. W poczuciu wewnętrznej czystości ducha, która była wówczas jego ideałem moralnym, poeta stawia ostrożną hipotezę, że jego cierpienie jest może ekspiacją za winy gromady, do której moralnie należy, a więc emigracji. Między napisaniem *Hymnu*

Rys. 321. Delfina Potocka.

i stworzeniem *Anhellego* upłynął czas, w ciągu którego poeta przełamał to, co go od Boga dzieliło. Wzmocniona wiara doprowadziła go do poddania się woli Bożej, a wślad za tem przyszło wytłumaczenie własnego losu życiowego w duchu mesjanicznego posłannictwa jednostki wobec narodu.

We wspomnianym liście do księgarza zaznacza poeta, że *Anhelli* stanowi garść tematów dla malarza, jeśli się taki w Polsce zjawi. Dotykamy tu artystycznej strony dzieła, jednego z największych, jakie wydała literatura polska, a może i światowa. Pisany biblijnemi wersetami i skomponowany na wzór jakiejś powieści biblijnej, której tyle przykładów mamy w Starym Testamencie (*Rut, Estera, Tobjasz*), *Anhelli* jest poematem symboliczno-nastrojowym, olśniewającym co chwila pięknością poetyckiej wizji. Jednostajnie biały koloryt bezkresnej równiny, spowitej w mroku, lub rozświetlonej od czasu do czasu północną zorzą, albo długotrwałym sybirskim dniem, stanowi zasadnicze tło obrazów, pełnych grozy, albo nieziemskiego piękna i wzniosłości. Pop, palący się na koniu, ukrzyżowanie męczenników trzech partyj, sceny w kopalni, pełne dantejskiego kolorytu, — to jeden biegun wyobraźni artystycznej Słowackiego w tym utworze; na drugim biegunie mamy obrazy takie, jak dusza Anhellego, wracająca po słupie księżycowej światłości do ojczyzny, jabłoń gwiazd, Eloe, uciszająca płacz mogił, śmierć Ellenai i rycerz, występujący z zorzy północnej. W jednym i drugim wypadku przeżywamy najwyższe wzruszenia, jakie może dać poezja.

Anhelli ukazał się drukiem w Paryżu 1838 roku. Było to po dłuższem milczeniu pierwsze wystąpienie dojrzałego już genjusza poetyckiego na literackiej arenie. Słowacki, wzbogacony wrażeniami, pracą wewnętrzną i bogatym do-

Rys. 322. Delfina Potocka, rys. Stan. Witkiewicza.

robkiem twórczym ostatnich lat, postanawia teraz zdobyć serca publiczności polskiej nowemi dziełami. Po półtorarocznym pobycie we Florencji (do końca 1838 roku), stanowiącym jakby wytchnienie po trudach podróży, poeta przejeżdża do Paryża i przystępuje do wydania całej serji swych utworów. Ukazują się więc *Trzy poemata* (1839) t. j. *W Szwajcarji*, *Ojciec zadżumionych* (genezę tego dzieła wyjaśnia znakomicie wstęp samego poety do utworu), oraz *Wacław* (pisany we Florencji, jako próba kontynuacji poematu Malczewskiego); następnie *Poema Piasta Dantyszka o piekle*, utwór raczej nieudany, drukowany przez poetę bezimiennie, i *Balladyna*. Oprócz tego w *Tygodniku Literackim* w Poznaniu Słowacki ogłasza kilka liryk, m. in. *Hymn o zachodzie słońca*.

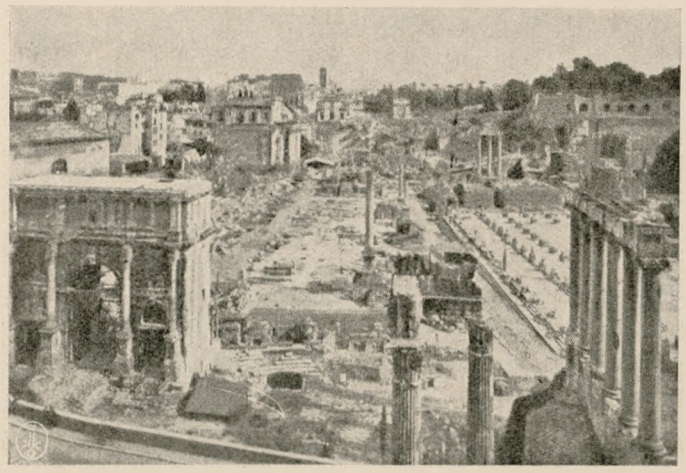
Ale szybko przekonywa się poeta, że niełatwo będzie mu przełamać obojętność i zatwardziałość opinji polskiej, która w swoim czasie załatwiła się z jego poezją, jako kościołem bez Boga, i nie miała ochoty przekonywać się, czy i jak twórca się od tej pory zmienił. *Anhelli* omówiony został w *Tygodniku Literackim* dość surowo, ale poważnie, natomiast *Trzy poemata* i *Poema o piekle* natrafiły na złośliwego krytyka w osobie Stanisława Ropelewskiego, pisującego w czasopiśmie *Młoda Polska*, które wychodziło w Paryżu jako organ pewnej grupy katolickiej na emigracji. Słowacki odpowiedział Ropelewskiemu (*Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana Z. K.*, bo temi literami krytyk zwykł się podpisywać), wykazując z niezmierną przenikliwością, jakie są istotne przyczyny obojętnego lub nawet wrogiego stosunku publiczności do jego utworów. Zdobył się na gest wyrzeczenia się swych pierwszych tomów *Poezyj*, jako pozbawionych duszy, i zaznaczył, że temi właśnie utworami zgubił się w opinji polskiej. Bo choć teraz śpiewa inaczej, publiczność jest sama zbyt bezmyślna, aby to zauważyć, a niema w Polsce krytyków, którzyby mogli lub, co ważniejsze, chcieli ogół czytelników o zmianie lutni poety ostrzec i uświadomić. Dlatego ze smutkiem stwierdza, że jego poezja długo zapewne pozostanie jeszcze obca i daleka polskiemu narodowi.

Wspaniałomyślna szczerość, na jaką się zdobył Słowacki w swej odpowiedzi, nie rozbroiła jego wrogów, którzy przejawiali teraz w walce z nim poprostu jakąś niezrozumiałą, bezmyślną zaciekłość. Instynktownie bano się potężniejącej indywidualności, której sama obecność stawiała we właściwem świetle jakże lichy dorobek ówczesnych poetów, krytyków i publicystów, panoszących się na arenie literackiej po zamilknięciu Mickiewicza. Szczególnie upodobał sobie dokuczanie Słowackiemu Ropelewski. *Balladynę* wydrwił, a wyzyskując teraz oświadczenie samego poety, napisał, że najlepsze jeszcze, co Słowacki stworzył, to pierwsze dwa tomy jego *Poezyj*, których się sam wyrzekł. Bolesne rozgoryczenie, rosnące w duszy Słowackiego, wybuchło z całą siłą w *Grobie Agamemnona*, pomyślanym jako fragment *Podróży na Wschód*, ale wydanym przez poetę oddzielnie na końcu nowego utworu, poczętego z tych samych gorzkich rozmyślań, mianowicie *Lilli Wenedy*. We wstępnym liście *Do autora Irydjona* Słowacki nazwał *Grób Agamemnona* jakby ostatnim chórem swej tragedji, śpiewanym przez samego poetę.

Grób Agamemnona jest próbą wyjaśnienia dwóch faktów, napozór nie mających nic wspólnego ze sobą: klęski powstania i osobistego niepowodzenia poety, jako artysty. Druga sprawa niknie w wierszu wobec ogromu pierwszej, ale zaznacza się jednak wyraźnie i stanowi ukryty nerw utworu. Przyczyną klęski, która podobna jest nie do przegranej pod Termopilami, bo tam Grecy moralnie zwyciężyli, lecz do upadku Grecji pod Chejroneją, jest brak wiary w zwycięstwo, brak ducha, płynący z organicznych wad duszy polskiej. Psychika narodu jest dwoista: choć zawiera pierwiastek anielski, to jednak załamuje się pod naporem rubasznego czerepu, dławiącego wszelką twórczość ducha. Stąd płyną odwieczne wady narodu: bezmyślność, brak samodzielności ducha, pęd do naśladownictwa, zamiłowanie do zewnętrzności, do blichtru! Póki te ujemne cechy nie zostaną pokonane, póty niema nadziei wyzwolenia narodu i dlatego poeta odważa się na najcięższy, najboleśniejszy czyn, jakim jest powiedzenie prosto w twarz znękanemu niewolą własnemu narodowi tych okropnych prawd. Świadomie zadaje ból, aby wstrząsnąć duszą Polski, aby ją obudzić z duchowego letargu.

Niedarmo rzekł Słowacki, że ten wiersz jest ostatnim chórem tragedji *Lilla Weneda*. Jeśli w *Grobie Agamemnona* było tylko stwierdzenie dwoistości duszy polskiej, to tu

miała być próba wyjaśnienia tego faktu. Poeta znów dawał, jak w *Balladynie*, fantastyczne dzieje Polski przedhistorycznej, ale intencja była zupełnie różna. Tam chodziło o baśń, tu o mit (Kleiner), o wytłumaczenie dziejowego faktu podstawowej doniosłości. Popularna była za czasów Słowackiego hipoteza, że naród polski utworzył się drogą najazdu plemienia lechickiego na tubylczą ludność zupełnie innego szczepu (może celtyckiego), przyczem z najeźdźców powstała szlachta; wiązano z tem zupełnie fałszywy wywód filologiczny, jakoby słowo „szlachcic" pochodziło od „lech" — człowiek wolny, wobec czego „zlachcić" znaczyłoby tyleż, co stać się szlachcicem. Hipoteza ta zapłodniła wyobraźnię Słowackiego, który przedstawił w swej tragedji powstanie narodu polskiego drogą podboju przez Lechitów krainy nad Gopłem, zamieszkałej przez celtycki, idealny lud Wenedów. Lechici są żywem wcieleniem rubaszności i prostactwa ducha. Jest to lud z rąk rycerskich i głów nie myślących, jak go określa Gwinona, przejawiający „gust do wrzasku, do ukwaszonych ogórków, do herbów, oraz zwyczaj przysięgać *in verba magistri*", aby znów użyć słów Ślaza. Idealnym jego przedstawicielem jest sam Lech, nie dbający o to, jakie państwo zostawi synowi, człowiek o lwiej naturze, ale słabej głowie, o łatwych porywach serca przy braku konsekwentnej woli, aby być sprawiedliwym. Ślepy los daje zwycięstwo Lechitom nad Wenedami, na których czele stoją postacie o duszach nadludzkich: niezłomny w swem dostojeństwie królewskiem Derwid, wierni aż do śmierci rycerskiemu ideałowi Lelum i Polelum, nie znająca granic w swem po-



Rys. 323. Widok z Kapitolu na forum rzymskie.
Jan Dąbrowski. Hist. powsz. t. I.

święceniu dla ojca i braci Lilla i wreszcie stawiająca honor i godność narodu ponad wszystkie zbiorowe i osobiste uczucia kapłanka i wróżka — Roza Weneda. Ale po narodach wymordowanych zostaje jakaś moc, jakaś „siła fatalna" (zgodnie z napisanym w tym czasie wierszem Słowackiego *Testament mój*), która będzie gnębić zwycięsców, rozsadzając ciasne granice ich duszy rubasznej i przyziemnej. Tak w świetle tragedji jasną się staje diagnoza psychiki polskiej w *Grobie Agamemnona*.

Ale przy bliższem wniknięciu w szczegóły *Lilli Wenedy* okazuje się, że koncepcja ta nie została przeprowadzona całkiem konsekwentnie. Dowiadujemy się z widzenia, o którem opowiada Roza (akt IV), że i Wenedzi nie są bez skazy. Walczą bez wiary w zwycięstwo, giną, bo w piersiach ich bije serce lękliwe, znikczemniałe, spodlałe. Roza Weneda wie, że przeznaczeniem jej narodu jest śmierć i upadek, ale kryje to przed masą, oszukaństwem pędzi ch w paszczę śmierci, aby nie stchórzyli przed czasem, aby zginęli wszyscy, skoro upadek jest nieunikniony. Wygląda to tak, jakby owa anielskość duszy była cechą tylko naczelników plemienia, ale nie ludu, który w swej słabości przypomina współczesne Słowackiemu pokolenie, przegrywające sromotnie walkę narodową. To skrzyżowanie zasadniczej idei mitu z aktualną chłoszczącą tendencją nie jest szczęśliwym pomysłem w dramacie, który, mimo swej doniosłości ideowej, nie należy wcale do najszczęśliwszych dzieł Słowackiego.

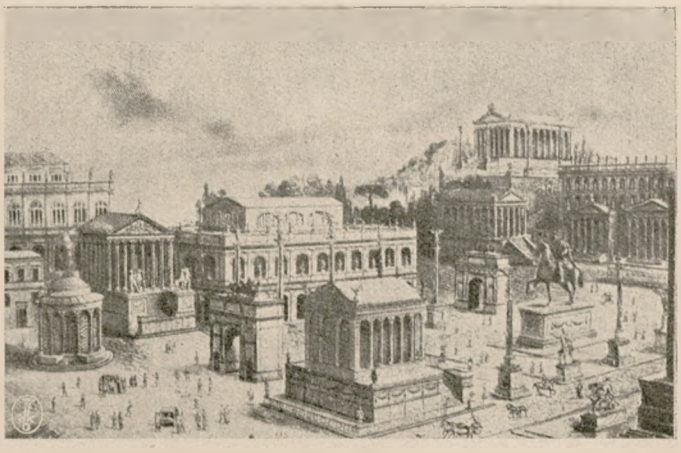
Walka narodów sama w sobie jest tematem raczej epickim, niż dramatycznym i dlatego Słowacki przekształcił swoją tragedję w osobisty dramat Lilli Wenedy, walczącej o uwolnienie ojca i braci. Akcja Lilli uzyskała dominujące znaczenie dzięki sztucznemu nieco pomysłowi zakładu między nią i Gwinoną. Wprowadzenie chóru dwunastu harfiarzy na podobieństwo greckiej tragedji razi zewnętrznem naśladownictwem; harfiarze wenedyjscy wygłaszają liryczne refleksje na temat zdarzeń, których nie mogli być świadkami. Najsłabszą jednak stroną tragedji jest przeciągnięcie struny okropności i grozy w ostatnich aktach. Czytelnik czy widz doprowadzony zostaje do takiego napięcia nerwów, że wreszcie tragiczny wstrząs zatraca się w zmęczeniu i obojętności. Słowacki, pisząc *Lillę Wenedę*, czerpał motywy z *Pieśni Ossjana* i ze skandynawskiej *Eddy*, ale niewątpliwie surowy i pełen okrucieństwa duch ostatniego dzieła, skojarzony z nastrojami dantejskiego *Piekła*, wywarł zbyt silne piętno na polskiej tragedji.

Lata 1839 — 1840 są okresem ogromnie wzmożonego tempa twórczego w życiu Słowackiego. Oprócz *Lilli Wenedy*, kilku liryk, jak *Testament mój* i *Na sprowadzenie prochów Napoleona* (druk. 1840), dalszych fragmentów *Podróży na Wschód*, Słowacki pisze nowe dramaty: *Beatryks Cenci* oraz *Mazepa*, drukowany w 1840 roku. Jeden to z najbardziej scenicznych utworów poety, uderzający potęgą artystycznego realizmu w postaciach takich, jak Wojewoda, Jan Kazimierz i Mazepa. Wizja szlacheckiej Polski, ożywiona w wyobraźni poety lekturą świeżo wówczas ogłoszonych *Pamiętników* Paska, stanowi świetnie zarysowane tło tragedji zazdrości, rozgrywającej się w zamku polskiego magnata. Pierwszą redakcję *Mazepy* Słowacki nakreślił, jak wiadomo, w Genewie, ale niezadowolony z dzieła, rękopis spalił. Pomysł ówczesny stał zapewne

w związku z lekturą i wpływem Szekspira, podobnie jak *Balladyna* i *Horsztyński*; *Mazepa* miał być polskim *Otellem*. W redakcji z 1840 roku dzieło przejawia luźny związek z dramatami Szekspira, zato ujawnia wyraźny wpływ Schillerowskiego *Don Carlosa*.

Z dzieł niewykończonych pochodzą z tego samego czasu *Krak*, następny dramat z cyklu zamierzonych sześciu kronik dramatycznych z polskiej historji (p. list do autora *Irydjona*, dedykujący mu *Balladynę*), oraz dramat *Beniowski*. To ostatnie dzieło, osnute na tle *Pamiętników* Maurycego Augusta Beniowskiego (1741–1786), jednego z najsłynniejszych w XVIII w. awanturników, porzucił Słowacki, aby ten sam temat wyzyskać w inny sposób. Gdy nikczemne dokuczliwości stały się za przewodem Ropelewskiego pewnego rodzaju obowiązującem stanowiskiem ówczesnej krytyki w stosunku do Słowackiego, poeta usłuchał rady Krasińskiego, który namawiał go do odpowiedzenia kontratakiem, i przystąpił do napisania poematu w rodzaju Byronowskiego *Don Juana*. Postanowił nie wykańczać odrazu całego dzieła, którego opracowanie mogło się rozciągnąć na długie lata, lecz wydać kilka pierwszych pieśni, stanowiących pewną zamkniętą w sobie całość. W projekcie pierwotnym pieśń IV miała się kończyć lirycznym zwrotem do „kochanki pierwszych dni", pieśń V zaś analogicznym urywkiem, zwróconym do matki. Ale w ciągu tworzenia poematu zaszły pewne okoliczności, które wpłynęły na zmianę tego planu. Pod koniec 1840 roku Mickiewicz rozpoczął wykłady literatury słowiańskiej w *Collège de France* i wielbiciele jego urządzili dn. 25 grudnia t. r. ucztę na jego cześć. Wśród zaproszonych znalazł się i Słowacki, który wygłosił do Mickiewicza porywającą improwizację, składając mu hołd jako poecie. Mickiewicz odpowiedział również improwizacją, w której m. in. określił swój ówczesny stosunek do poezji, uznając ją za wyraz dążenia poety do Boga. Chwila ta ogromnie zbliżyła do siebie obu poetów, tak długo zwaśnionych. Ale w gronie wielbicieli Mickiewicza, którzy pojmowali tak ciasno kult dla jego osoby, że za żadną cenę nie chcieli uznać jakichkolwiek wartości w Słowackim, zbliżenie to wywołało wielką niechęć. Chcąc nanowo podjudzić Słowackiego przeciw Mickiewiczowi, ogłoszono w *Tygodniku Literackim* w Poznaniu artykuł p. t. *Improwizatorowie*, w którym opisano słynną paryską ucztę i przekręcono słowa Mickiewicza w tym duchu, jakoby Adam miał odmówić Juljuszowi miana poety. Mickiewicz, niesłychanie wówczas zapracowany (były to pierwsze tygodnie jego wykładów, do których musiał się z wielkim trudem przygotowywać), nie przeczytał tej kalumnji i nie sprostował jej, a Słowacki, podejrzewając go wobec tego o moralny współudział w tej sprawie, zamieścił w końcu V-ej pieśni *Beniowskiego*, zamiast zwrotu do matki, wielką rozprawę z Mickiewiczem jako swym naczelnym ideowym antagonistą.

Wydane w połowie 1841 roku pięć pierwszych pieśni *Beniowskiego* były nowem objawieniem talentu Słowackiego. Treść epicka tych pieśni była nikła: wyjazd głównego bohatera z domu, pożegnanie z kochanką, ocalenie Swentyny, spotkanie z ks. Markiem i udanie się z listami Konfederacji Barskiej do chana na Krym; dopełniającemi scenami są pozatem zdobycie zamku w Ladawie przez konfederatów i uprowadzenie Sawy przez Swentynę w step. Podobnie jak akcja epicka, zepchnięta na plan drugi, tak samo i bohater tytułowy usunięty został w cień przez istotnego bohatera utworu, którym jest sam poeta. Beniowski, prosty szlachcic, nieśmiały wobec kobiet, choć tęgi junak w boju, ujmuje nas zarówno swą naiwnością, jak i fantazją rycerską, ale dusza jego nie jest dla czytelnika zagadką. Na marginesie jego dziejów, traktowanych z ironiczną swobodą mistrza, który igra z tematem, nie traktując fikcji poetyckiej na serjo, poeta rozsnuwa niesłychane bogactwo dygresyj, stanowiących właściwą treść dzieła. Mimo smutku i goryczy, które się tu i owdzie silniej wybijają na powierzchnię, *Beniowski* jest liryczną rzeką, rwącą naprzód w radosnym pędzie. Poeta ma pełną świadomość swego wirtuozostwa, swej twórczej mocy; to pozwala mu na traktowanie swych przeciwników nietylko ze zjadliwą złośliwością, ale i z humorem, tym nieomylnym wskaźnikiem żywotności i duchowej tężyzny. Objawienie się w takiej pełni i sile struny humoru i satyry w talencie Słowackiego nie było może zupełną niespodzianką, jeśli się przypomni choćby takie kreacje poetyckie, jak Grabiec i Filon w *Balladynie*, albo Święty Gwalbert i Ślaz w *Lilli Wenedzie*, ale dla przeciwników Słowackiego, którzy nie trudzili się zbytnio zagłębianiem w jego dzieła, taki cios spadał całkiem niespodziewanie. Wszystkim się tam dostało: poetom i ich utworom, nikczemnym krytykom, niedołężnym politykom i publicystom, czasopismom polskim, nareszcie



Rys. 324. Rekonstrukcja części forum rzymskiego, przylegającej do Kapitolu. Jan Dąbrowski, Hist. powsz., t. I.

całemu życiu emigracyjnemu, którego naczelną cechą i przekleństwem jest, zdaniem poety, duchowa małość. Wśród poetów, najczęściej zaczepionych, wymienić należy Mickiewicza, któremu Słowacki niejedną przyczepia łatkę. Nie jest to oczywiście wyraz istotnego stosunku Słowackiego do swego antagonisty. Różne złośliwe aluzje pod

adresem *Pana Tadeusza* (którym się Słowacki entuzjazmował), *Konrada Wallenroda*, *Dziadów*, *Ody do młodości* i innych utworów Mickiewicza są zastosowaniem do nich tej metody krytycznej, jakiej wielbiciele Adama używali wobec Juljusza; jest to czepianie się i wydrwiwanie drobiazgów, poglądowa lekcja, jak wyglądałby Mickiewicz w zwierciedle tych samych krytyków, gdyby oni zechcieli odnieść się do niego z tą samą dozą złej woli, jaką okazują Słowackiemu.

Dopiero zakończenie V pieśni przynosi poważną i wielką rozgrywkę z ideowym przeciwnikiem. Punktem wyjścia tej walki jest określony w grudniowej improwizacji Mickiewicza stosunek do poezji, jako *sui generis* służby Bożej. Temu przeciwstawia Słowacki swe pogańskie ukochanie dla sztuki niezależnie od idei, jaką ona reprezentuje, a na zarzut bezbożności, który wisiał nad nim od chwili wydania pierwszych tomów jego *Poezyj*, odpowiada swojem wyznaniem wiary w Boga, który jest Bogiem nietylko ludzi małych i pokornych, lecz nadewszystko Stwórcą potężnych istot, lubującym się w grozie i przestrachu natury, w jej rozmachu i pięknie! Na tle tego aktu wiary różnica między poetami rysuje się zgoła inaczej: nie o to chodzi, że jeden wierzy w Boga, drugi zaś nie, obaj wierzą, ale mają inne o Bogu pojęcie. Bóg Mickiewicza to Bóg ludzi „małego serca, kornej wiary, spokojnej śmierci"; Bóg Słowackiego — to Jehowa o błyskawicowem obliczu:

Wielki czyn często go ubłaga, nie łza
Próżno stracona przed kościoła progiem;
Przed nim upadam na twarz: on jest Bogiem!

Rys. 325. Ruiny bazyliki Trajana, za niemi kolumna Trajana. Na prawo kościół wzniesiony na pamiątkę zwycięstwa króla Jana Sobieskiego pod Wiedniem.

W dalszem rozwinięciu swego huraganowego ataku Słowacki przechodzi na nowy odcinek walki: stosunek poety do narodu. Poezja jest dla Mickiewicza nietylko służbą Bożą, ale i formą duchowej dyktatury poety w narodzie. Otóż tej koncepcji Słowacki przeciwstawia ujęcie roli poety nie jako wodza, lecz jako przewodnika narodu. W przeciwstawieniu do Mickiewicza, który chce w poezji narzucać jakiś gotowy program całej zbiorowości („Niech idzie tam, gdzie my idziemy"). Słowacki poddaje się woli narodu, nie chce mu nic narzucać, chce tylko być pieśniarzem, kroczącym w pierwszym szeregu i wyrażającym nastroje i uczucia mas. Wódz prowadzi naród tam, gdzie zechce, przewodnik wskazuje tylko drogę tym, co sami zdecydowali, dokąd pójdą, i oto taką skromną rolę obiera sobie Słowacki, wyrażając przytem nadzieję, że jego będzie za grobem zwycięstwo.

W ten sposób wydobyte zostały na światło dzienne najistotniejsze punkty ich antagonizmu ideowego. *Beniowski* sam, jako dzieło sztuki, był unaocznieniem duchowej postawy Słowackiego, który w imię posłannictwa artysty walczył nietyle z programem, co z programowością poezji Mickiewicza. Twórcy *Beniowskiego* przyświeca nadewszystko ideał artystyczny:

Chodzi mi o to, aby język giętki
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa...

i szukając na przestrzeni wszystkich wieków kultury polskiej człowieka, któryby go całkowicie w tem zrozumiał, odnajduje go tylko... w Janie Kochanowskim, podobnie jak on, przedewszystkiem artyście z Bożej łaski.

Niepodobna jest dotknąć w krótkim zarysie wszystkich, a choćby tylko najważniejszych, dygresyj lirycznych, które czynią z *Beniowskiego* jeden z najcenniejszych skarbów naszej poezji. Poprzestaniemy na jednym tylko punkcie. Cudowne zakończenie IV pieśni zwrotem do „kochanki pierwszych dni" łączy się z szeregiem innych urywków, które zawierają przedziwną idealizację młodości. Słowacki wszedł już w swój „wiek męski — wiek klęski" i zwraca oczy ku bezpowrotnie minionym nastrojom lat młodych. Od ujęcia młodości w *Odzie* Mickiewicza różni go skupienie uwagi nie na możliwościach twórczych, jakie tkwią w duszy młodej, lecz na piękności i czystości uczuć i marzeń, na tem nie wiedzącem o sobie anielstwie, które stanowi o uroku młodości, gdy na nią patrzymy z perspektywy lat dojrzałych. Ten pierwiastek idealizacji młodości stanowi złotą nić liryzmu, przewijającą się przez cały utwór.

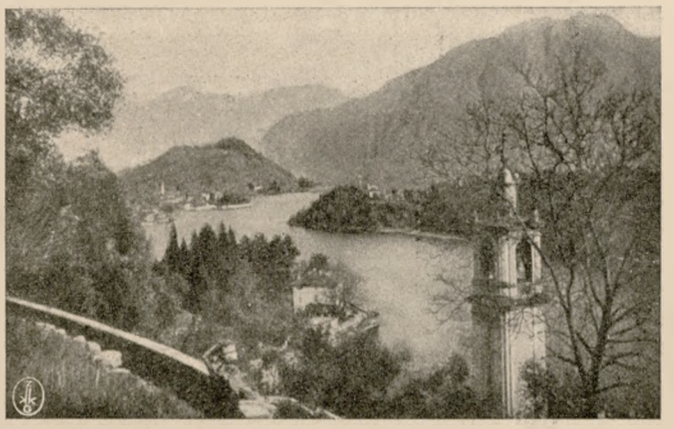
Beniowski był objawieniem również jako odkrycie nowych stron artyzmu Słowackiego. Zdawałoby się, że autor poematu *W Szwajcarji* i *Anhellego* nie potrafi się zdobyć na ten realizm i plastykę, jaka cechuje obrazy nowego dzieła. Dłuższy pobyt we Włoszech zbliżył Słowackiego do sztuki plastycznej i dzięki temu nietylko czytamy w *Beniowskim* wspomnienia o różnych arcydziełach malarstwa, rzeźby i architektury, ale widzimy także bezpośredni wpływ artyzmu sztuk plastycznych na kształtowanie się obrazów poetyckich w *Beniowskim*. Jeśli do tego dodamy upajającą rytmikę oktawy Słowackiego, uczynionej dopiero teraz (po takich poprzednikach, jak Piotr Kochanowski i Krasicki!) „taktem, nie wędzidłem" pieśni, ocenimy w pełni ten olbrzymi zasób zdobyczy poetyckich, jakie *Beniowski* wnosił do naszej literatury.

Słowacki tworzył dalszy ciąg tego dzieła jeszcze przez szereg lat następnych, ale żadnej z pieśni późniejszych wykończyć już nie zdołał. Obserwujemy w nich wzrost żywiołu epickiego, spadek liryzmu. Bogactwo wątków epickich staje się nawet przeszkodą do ostatecznej kompozycji późniejszych części. Przygody Beniowskiego na Krymie, walki z hajdamakami, historja rodziny Gruszczyńskich, oblężenie i obrona Baru (Iljada Barska) — to najważniejsze kierunki dalszego ciągu akcji. Z lirycznych dygresyj do najpiękniejszych należy hołd złożony *Panu Tadeuszowi* (VIII pieśń), refleksje o pieśni ludowej z powodu postaci Wernyhory, częściowo włożone w usta samego pieśniarza, a wreszcie urywki, pisane już w dobie mistycznej, o niezwykłej poetyckiej sile.

Rok cały, który upłynął od wydania pierwszych pięciu pieśni *Beniowskiego*, nie był okresem, tak nacechowanym potęgą twórczego rozmachu, jak poprzednie lata paryskie. Wpłynęły na to różne okoliczności. Przepowiednia Krasińskiego, że kontratak Słowackiego zhołduje mu jego przeciwników, okazała się prawdziwa: *Beniowski* wywarł piorunujące wrażenie i przyniósł autorowi niezwykły triumf, pierwszy zresztą i ostatni w jego życiu. Obrażony Ropelewski chciał ośmieszyć Słowackiego, wyzywając go na pojedynek i licząc na to, że poeta stchórzy, ale stało się naodwrót: Słowacki przyjął wyzwanie i zjawił się na mecie, a Ropelewski musiał się przed nim upokorzyć i przepraszać za wszystko. Ale o głębi moralnej poety świadczy najlepiej fakt, że ten triumf odczuł jako wynik obniżenia lotu; miał wrażenie, że zeszedł ze swej podstawy duchowej i wmieszał się w tłum, aby walczyć bronią, która nie licowała z ideałem anielstwa. Pozatem nastąpiło teraz w duszy Słowackiego jakby odprężenie wewnętrzne: po zwycięstwie napięcie sił duchowych osłabło. Do tego przyczynił się także zakończony niesmakiem i rozczarowaniem epizod miłosny: daremne kołatanie o wzajemność do serca pani Joanny Bobrowej, która wyczuła zapewne, że uczucie Słowackiego do niej nie należało do najpiękniejszych i najgłębszych. Słowem, okres ten, bezpośrednio poprzedzający mistyczne nawrócenie poety, przynosi pewne wyjałowienie duchowe. Słowacki pisze do matki, że nie wystarcza teraz samemu sobie, wieczorami ucieka z domu, łaknie rozrywki, zabawy cieszą go i zajmują drobiazgi pospolitego życia, jest rozproszony wśród życia salonowego i towarzyskiego.

Wszystko to oczywiście nie sprzyja twórczości. Poza dalszemi fragmentami *Beniowskiego* i różnemi drobnemi pracami, rzucanemi na papier odniechcenia, Słowacki pisze w tym czasie utwór dramatyczny, różnie nazywany przez wydawców rękopisu: *Nowa Dejanira*, *Niepoprawni*, względnie najtrafniej — *Fantazy*, bo tak się nazywa główny bohater tej tragikomedji. Życiową pobudką do stworzenia tego dzieła było bliższe poznanie pani Bobrowej oraz historja jej stosunku do Zygmunta Krasińskiego. Autor *Irydjona*, tak bliski Słowackiemu jako przyjaciel, ujawnił w tej sercowej awanturze wiele cech, napraszających się wprost o satyryczne oświetlenie, a Słowacki w okresie pisania *Beniowskiego* nie mógł narzekać na brak satyrycznej werwy. Powstało więc dzieło, które posiada założenie komedjowe, daje analizę duszy człowieka, opanowanego przez frazes i romantyczną pozę, demaskuje komizm nędzy uczuciowej, oszukującej samą siebie przepychem słowa, literackim snobizmem, ale niespodziewanie koniec utworu przynosi zwrot niemal tragiczny. Ofiarą komedjanctwa całej gromady ludzi, żyjących blagą, pozą i frazesem, pada człowiek prosty i szlachetny, który chce wyrwać z tej powodzi kłamstwa i głupoty dwoje młodych, naprawdę kochających się i zasługujących na szczęście. Śmierć majora nie idzie na marne o tyle, że ukochani przez niego Diana i Jan dzięki jego ofierze będą mogli się pobrać, ale nie osłabia to jednak bolesnego wrażenia, jak wielkiej ceny było potrzeba, aby stargać więzy niskiego interesu, obłudy pseudo-poetycznej frazeologji. To zestawienie ludzi, żyjących mniemanemi tragedjami, salonowo-literackiem kłamstwem, z prostotą ofiary człowieka, obcego bladze i pozie, jest druzgocące. Mimo braku ostatecznego wykończenia, *Fantazy* dzięki swej oryginalności i śmiałości należy do pierwszorzędnych dzieł Słowackiego. Do tego samego okresu odnosi się też niezrównany fragment dramatyczny *Złota Czaszka*; poeta sięgnął tu do lokalnej tradycji swego rodzinnego miasta Krzemieńca i opromienił rozpoczęte dzieło przedziwnym sentymentem i ciepłem. Przerwał pracę nad niem, gdyż myśli jego zwróciło w inną stronę niespodziewane nawrócenie.

Dnia 12 lipca 1842 r. Ludwik Nabielak zaprowadził Słowackiego do Andrzeja Towiańskiego. Wystarczyła jedna rozmowa, aby poeta stał się gorącym wyznawcą Mistrza. Nie mamy szczegółów tego spotkania, ale wolno sądzić choćby z wiersza, który Słowacki napisał nazajutrz po rozmowie z Towiańskim, że Mistrz Andrzej okazał tu

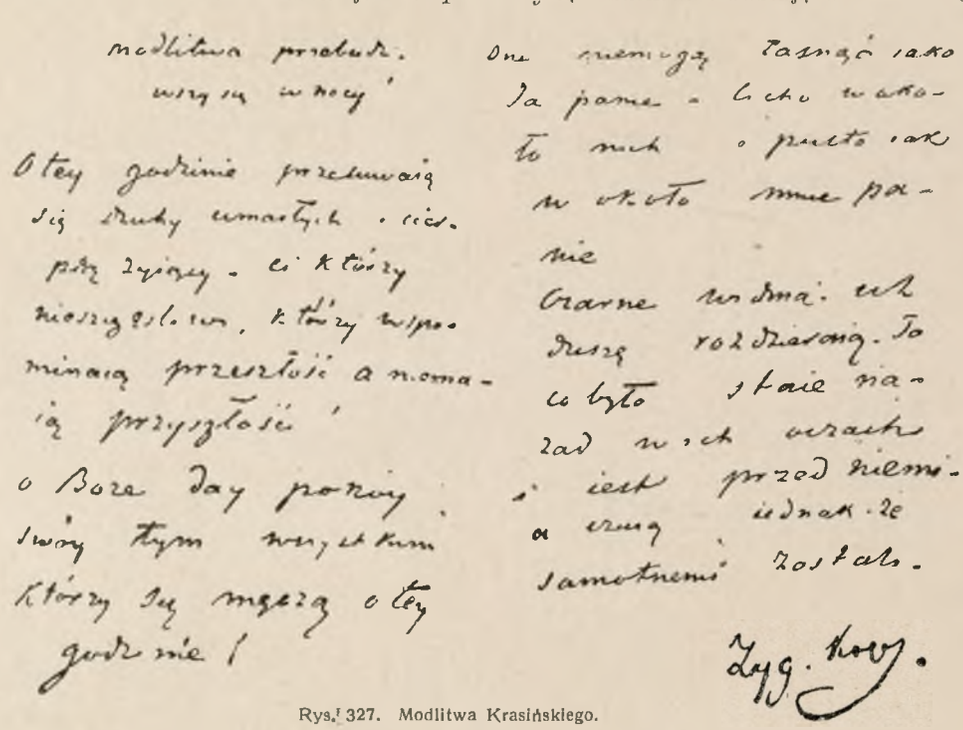


Rys. 326. Jezioro Como: Sala i wyspa Comaine (krajobraz *Przedświtu*).

jeszcze raz swą genjalną psychologiczną intuicję. Zrozumiał zapewne, że Słowacki jest nadewszystko artystą i że łamać w nim poetę, byłoby to niweczyć w nim wszystko, co ten człowiek dać może. Dlatego też, wyczuwając naturę Słowackiego, pozyskał go dla Sprawy Bożej, otwierając

przed nim możliwości służenia jej poezją. Pierwszy mistyczny utwór Słowackiego: *Tak mi Boże dopomóż* (13 lipca 1842, druk w *Dzienniku Narodowym*) jest niejako rotą przysięgi na wierność nowemu sztandarowi. Poeta widzi teraz *ex post* celowość wszystkich wysiłków dotychczasowych, kierujących go ku krainie ducha, poezję własną zamierza uczynić słowem zmartwychwstania, proklamuje po raz pierwszy ideał pokory.

Niezmierne bogactwo i skomplikowanie idej i przeżyć mistycznych Słowackiego w dobie towianizmu nie pozwala na ich pobieżne nawet streszczenie. Trudno jednak pominąć milczeniem fakt, że poeta wzbogacił swoje życie religijne o dwa momenty: pokorę i radość, których nie zachwiały w nim nawet różne ujemne konsekwencje udziału w Kole Towiańczyków. Jak świadczy wiersz *Ułamki*, Słowacki chciał przekształcić swą twórczość w religijne proroctwo i sięgnął zrazu po materjał poetycki do wątków treściowych znajdującego się na warsztacie *Beniowskiego*. Z nich wysnuł dwa dramaty: *Ksiądz Marek* (*1843*) i *Sen srebrny Salomei* (*1844*), które, pomijając w nich echa mistyki Towiańskiego, są świadectwem oddziaływania na wyobraźnię Słowackiego dramatów Calderona de la Barca. Ostatni to z wielkich poetów europejskich, co wywierali przemożny wpływ na rozwój duchowy i artystyczny naszego poety (po Byronie, Szekspirze i Dantem). Hołdem najgłębszym, jaki Słowacki złożył wówczas Calderonowi, jest przekład *Księcia Niezłomnego* (1844), nieskończenie bogatszy pod względem fantazji poetyckiej i stylu od oryginału.



Rys. 327. Modlitwa Krasińskiego.

Okres ulegania wpływom Calderona był jednak na ogół niepomyślny, jeśli chodzi o artystyczny wynik takich dzieł, jak *Ksiądz Marek* i *Sen srebrny Salomei*. Ferment duchowy, obudzony przez mistykę Towiańskiego, prowadził zrazu do dziwacznego zwyrodnienia myśli i formy, co zresztą sam poeta w latach późniejszych spostrzegł i potępił. Rok 1844 był pod tym względem przełomowym. Ustąpienie z Koła Towiańczyków po nowych scysjach z Mickiewiczem (z którym się Słowacki początkowo na gruncie Koła zbliżył) wywarło dobroczynny wpływ na poetę, który zachował wprawdzie ideologję mistyczną Towiańskiego, ale wyzwolił się całkowicie z pod wpływu Mistrza i jego Koła. Słowacki rozwija teraz gorączkową pracę myśli nad stworzeniem systemu filozoficznego, rozwiązującego podstawowe zagadki wszechświata w myśl założeń mistycznych, przejętych od Towiańskiego. W latach 1844 — 1848 rozpoczął pracę nad szeregiem pism filozoficznych i utworów literackich, ożywionych tą samą myślą i duchem. Powstają wówczas fragmenty dramatów: *Zawisza Czarny*, *Agezylausz*, *Książę Michał Twerski* i najciekawszy z nich — *Samuel Zborowski*. Wśród pism filozoficznych naczelne miejsce zajmuje *Genezis z Ducha*, będące ideowem przygotowaniem szczytowego dzieła Słowackiego z epoki mistycznej: poematu *Król-Duch*.

Genezis z Ducha oparł Słowacki na syntezie pewnych idej mistycznych, które wysnuł częściowo z przesłanek nauki Towiańskiego, z zyskującemi wówczas coraz większe uznanie ideami transformizmu biologicznego. Wyrazicielem tych ostatnich był we Francji na początku XIX-ego wieku J. B. Lamarck, a w dobie współczesnej Słowackiemu nową podnietę do rozwijania idei ewolucji form organicznych dały odkrycia paleontologiczne Cuviera, któremi się poeta interesował. Słowacki stworzył własną oryginalną koncepcję, która ewolucję świata fizycznego i organicznego łączyła z głoszonym przez mistykę rozwojem ludzkości do Królestwa Bożego na ziemi w jedną historję, wstępującego na coraz to wyższe szczeble rozwoju, ducha. Myślą najwyższą jego *Genesis* jest twierdzenie, że „wszystko przez ducha i dla ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje". Początek świata poeta wyobraża sobie tak, że znajdujące się w pierwotnej jedności z Bogiem „duchy Słowa" zażądały kształtów i Bóg pozwolił im je wywieść z siebie i stanąć przed Nim. Owe „duchy Słowa" są to duchy naczelne, które rozpoczęły rewolucję i zmusiły inne słabsze duchy, mocą solidar-

2650/I

ności, jaka w świecie ducha panuje, do podążania w ich ślady. Każdy szczebel w rozwoju zdobywany być musiał drogą ofiary, która jest naczelnem prawem ewolucji ducha. Za każdym razem gdy owe duchy przewodnie ofiaro-

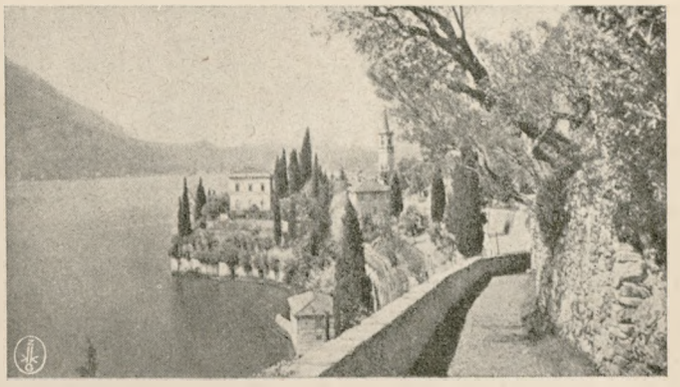
Rys. 328. Jezioro Como: Menaggio.

wały dobrowolnie na śmierć już osiągnięte kształty, uzyskiwały formy swego objawienia się nowe, wyższe, bo śmierć nie była dla nich zniszczeniem, lecz zaśnięciem ducha w jednej formie i obudzeniem się w nowej. W ten sposób dokonała się ewolucja ducha poprzez kształty świata mineralnego, roślinnego i zwierzęcego aż do osiągnięcia najwyższej formy cielesnej — człowieka. Od tej chwili rozwój kształtów zewnętrznych ducha ustał, dotychczas osiągnięte formy zostały utrwalone, jako widome etapy drogi przebytej, a rozpoczęła się nowa ewolucja ducha w dziejach ludzkości. Zachowując cielesny kształt człowieka bez zmiany, duchy osiągają coraz to wyższe szczeble rozwoju drogą reinkarnacji, wielokrotnych żywotów na ziemi, pozwalających im wypracowywać w sobie coraz doskonalsze formy życia wewnętrznego w dążeniu do absolutnego celu.

Myśl ta, że rozwój świata zawisł od parcia wzwyż pewnej liczby naczelnych duchów, pociągających za sobą resztę, jest źródłem koncepcji *Króla-Ducha*, który miał być w intencji poety pamiętnikiem własnego jego ducha, obejmującym szereg wcieleń poprzednich, żywotów jego, strawionych w służbie dla narodu polskiego. Już w *Genezis z Ducha* poeta nie pozostawia nam wątpliwości, że zalicza siebie do owych „duchów Słowa", twórczych przewodników na drodze ewolucji świata. Gdzie jednak znaleźć filozoficzny sprawdzian, czy dowód, że ta nowa, niebywała postać romantycznego egotyzmu nie jest tylko złudzeniem albo śmiesznem uroszczeniem? Dowód ten istnieje w wywodzącej się jeszcze od Platona teorji anamnezy, widnej u Słowackiego już w *Godzinie myśli*. Duch, przechodzący wiele żywotów, nie zapomina całkowicie doświadczeń, nagromadzonych w poprzednich wcieleniach, i one to składają się na sumę bogactwa wewnętrznego, które się objawia nie w nabytych, lecz we wrodzonych cechach duszy człowieka w danem wcieleniu. Ta właśnie „ogromna pamięć, świadcząca o istności przedżywotnej ducha", wyraża się i w tem, że stadja rozwoju wewnętrznego, jakie człowiek w swojem życiu przechodzi, są odbiciem następstwa jego poprzednich żywotów, a więc niejako skrótami dziejów jego ducha we wszystkich wcieleniach. Wmyśliwszy się więc w etapy własnego rozwoju, można odcyfrować historję własnych wcieleń, poznać drogę, którą przeszedł nasz duch w dążeniu do światła.

Rozmyślając o swojej roli w narodzie w dobie mu współczesnej i oceniając szczeble własnego rozwoju, Słowacki uznał siebie za ducha rewolucyjnego, wywołującego w narodzie gwałtowne przemiany, i dopatrzył się rysów podobnych charakteru w takich postaciach z dziejów Polski, jak mityczny Popiel, Mieczysław pierwszy i Bolesław Śmiały. Jakie mogły być dalsze wcielenia ducha poety (Książę Michał Twerski, Zawisza Czarny, Samuel Zborowski?), o tem trudno z całą pewnością twierdzić; pozostawione fragmenty *Króla-Ducha* nie wychodzą poza dzieje trzech wymienionych postaci.

Słowacki zaczął pisać swój gigantyczny poemat zapewne już w 1845 roku, ale wykończył i ogłosił drukiem tylko rapsod pierwszy (Paryż, 1847). W rękopisie zostały cztery następne rapsody z nieskończoną ilością warjantów, wśród których jest także bardzo interesująca próba połączenia *Króla-Ducha* z *Beniowskim*. Ogólny rozkład treści pięciu rapsodów *Króla-Ducha* jest następujący: I — dzieje Popiela; II — zaświatowa pokuta Popiela; III — historja Piasta i Pychy (Rzepychy); IV — dzieje Mieczysława; V — pobieżny skrót losów Polski za Chrobrego i dzieje Bolesława Śmiałego, urwane w chwili rozwijającego się sporu z biskupem Stanisławem (wskrzeszenie Piotrowina). Rapsody drugi i trzeci stanowią więc jakby pauzę, łącznik historyczny między dziejami pierwszego i drugiego wcielenia Króla-Ducha.



Rys. 329. Jezioro Como: Varenna.

Jeśli Popiel miał być w zamiarze poety pierwszem wcieleniem jego ducha w narodzie polskim, to jakież było jego wcielenie poprzedzające? Odpowiedź na to daje rapsod pierwszy, którym zajmiemy się tu nieco szcze-

2650/I

gółowiej. Słowacki odsyła nas na początku swego dzieła do *Rzeczypospolitej* Platona, gdzie na końcu jest pełna tajemnic ducha opowieść o Herze Armeńczyku, który zginął w bitwie, ale wyrokiem bogów wrócił z zaświatów na ziemię, aby opowiedzieć ludziom o wyrokach sprawiedliwości pośmiertnej i nowych wcieleniach dusz ludzi zmarłych. Poeta identyfikuje swego ducha z duchem Hera Armeńczyka i powtarza za Platonem obraz, jak to różne dusze obierały sobie nowe żywoty, kierując się przeważnie doświadczeniami ostatniego wcielenia. O wyborze, jaki uczynił Her, zadecydowało widzenie, ukazane mu przez duchy w zaświatach: ujrzał bowiem naprzód „umiłowaną odtąd i na wieki", która zapaliła w nim nieznaną tęsknotę, a wślad za nią „Panią któregoś z ludów na północy, córkę *Słowa*". To nowe widzenie (symbol Polski) wzmogło jego duszę i zapaliło do nowego lotu: zapragnął życie poświęcić

Rys. 330. Antoni Graff (Drezdeńczyk, 1726–1813). Syn Augusta III, ks. Karol Kurlandzki, z małżonką Franciszką Krasińską i córką Marją Krystyną. Marja Krystyna, poślubiwszy Karola Emanuela ks. Carignano, została matką Karola Alberta, późniejszego Króla Sardynji i Piemontu, a pradziada w prostej linji obecnego monarchy włoskiego, który w ten sposób w swych żyłach posiada krew polską. Obraz malowany w r. 1791, podarowany w 1931 przez Rząd polski królowi włoskiemu.

dla ujrzanego ideału i... obudził się w ciele pod wieśniaczą strzechą jako syn jakiejś strasznej niewiasty, w której z łatwością rozpoznajemy Rozę Wenedę. Już w *Lilli Wenedzie* było wytłomaczenie imienia Popiela, jako narodzonego z popiołów narodu Wenedów ich mściciela; teraz poeta zatrzymuje tę koncepcję i czyni wenedyjskie pochodzenie bohatera jedną z pobudek późniejszych jego okrucieństw. Albowiem zgodnie z nauką Towiańskiego, że przez człowieka działać mogą ciemne lub jasne kolumny duchów, Popiel — wychowywany przez matkę w idei zemsty — włada ciemną gromadą duchów wyrżniętego narodu wenedyjskiego. Z pachołka na dworze króla Lecha Popiel staje się dowódcą jego wojsk; uwięziony przez króla, ale uwolniony przez królewnę Wandę, idzie się błąkać w obcych krajach, ale wkońcu wraca do Polski na czele hordy watecznych Germanów. Tu Słowacki splata ze sobą historję bajeczną Popiela z cyklem legend małopolskich o Rytygierze i Wandzie, każąc Popielowi odegrać rolę germańskiego księcia, zakochanego w córce Kraka. Po śmierci Wandy, w której Popiel zbyt późno domyślił się wcielenia pokazanej mu w zaświatach jego „umiłowanej na wieki", najeźdźca zostaje obrany królem i rozpoczyna swój żywot kata. Poeta zgromadził w jego dziejach i charakterze najokropniejsze czyny i rysy Nerona i Iwana Groźnego, ale kazał mu działać z pobudek zupełnie odmiennych, niż tamci okrutnicy. Podświadomemi czynnikami jego okrucieństwa są: wpływ mszczących się duchów wenedyjskich i rozpacz po śmierci Wandy, ale w świadomości Popiela wyłania się inne widzenie własnych czynów. Jak Konrad w *Improwizacji* chce się przekonać o miłości Boga do ludzi i wystawia Stwórcę na próbę, tak Popiel pragnie sprawdzić samo istnienie Boga, prowokując Go zbrodniami do interwencji. I podobnie jak Konrada milczenie Boga doprowadza do szaleństwa, tak samo pasja Popiela wzrasta w miarę przekonywania się o „Bożej wzgardzie". Ale znęcanie się tyrana nad własnym ludem trwa tak długo, póki on „kruszył duchom łódź i wiosło", t. zn. póki czynił zamach tylko na ciało; gdy zadarł z duchem narodu w osobie Zorjana, ludowego śpiewaka, przyszedłna Popiela kres. Zorjan jest duchem równorzędnym Królowi-Duchowi, wcielonemu w Popiela; jest to również duch naczelny, ale o odmiennym charakterze, nie rewolucyjny, lecz zachowawczy, utrzymujący ciągłość narodowej tradycji. W postaci tej odmalował Słowacki jedno z poprzednich wcieleń Mickiewicza, swego ideowego antagonisty, którego przeciwdziałanie miało się rozciągać na wszystkie okresy dziejów narodu. Gdy Król-Duch będzie Bolesławem Śmiałym, przeciwnik jego obłecze się w szaty biskupa Stanisława. Starcie z Zorjanem kończy się męczeńską, ale i triumfalną zarazem śmiercią śpiewaka, za którą wślad idzie upadek Popiela. Oceniając w zakończeniu rapsodu rolę dziejową, jaką Popiel odegrał, poeta odkrywa niespodziewanie nowe horyzonty ideowe. Niezależnie od świadomych i podświadomych pobudek, jakie działały w duszy Popiela, był on narzędziem Bożem dla zahartowania ludu Lechitów w cierpieniu i w pogardzie śmierci. Wbrew swej dawniejszej charakterystyce Lechitów w *Lilli Wenedzie*, Słowacki uległ teraz idealistycznym wyobrażeniom słowianofilów o sielankowym charakterze słowiańskich ludów i kazał Popielowi być narzędziem Opatrzności,

aby naród polski wyrobił w sobie „gardzący śmiercią wzrok życia rumieniec". Jest to ostatnie echo *Grobu Agamemnona* i poglądu Słowackiego na słabość narodu, co przegrał listopadowe powstanie.

Rys. 331. Generał Wincenty Krasiński, ojciec poety.

Mimowolna rola surowego pedagoga, jaką Popiel odegrał wobec Lechitów, umożliwia też pełne zrozumienie, dlaczego w tej postaci Słowacki mógł dopatrzyć się jednego ze swych poprzednich wcieleń. Mroczny, ponury charakter Popiela, mszczącego się na całym świecie za osobiste swe nieszczęście, stanowi niewątpliwą analogję do tego okresu życia poety, gdy on pisał *Godzinę myśli*, „gmach budował niedowiarstwem ciemny" i przeżywał swój młodzieńczy bajronizm, odzywający się częstem echem jeszcze w *Beniowskim*. Ale ta analogja psychologiczna nie wystarcza. Poeta patrzył na swoją rolę w narodzie w tym okresie jako na „twardą Bożą służbę" (wiersz *Testament mój*), wiedział, że przypadło mu w udziale mówić własnemu narodowi rzeczy gorzkie, bolesne, „targać trzewiami Polski", aby wyzwolić anielską duszę z rubasznego czerepu. I to była duża analogja do roli, jaką w perspektywie dziejów przypisywał Popielowi, biorąc teraz moralną odpowiedzialność za życie mitycznej postaci, którą własną duszą obdarzył.

W drugiem wcieleniu swem, gdy był Mieczysławem i przyniósł swemu narodowi światło wiary, przeżywał to, co było treścią jego duszy w dobie mistycyzmu. Mieczysław przedstawiony jest jako święty i wizjoner. W rapsodzie czwartym najwięcej też spotykamy aluzyj do genezyjskiej nauki Słowackiego, rozwijanej nietylko w *Genezis z Ducha*, lecz i w szeregu innych pism mistycznych. Rapsod piąty maluje żywot Bolesława Śmiałego i przynosi częściową syntezę dotychczasowych wartości: Bolesław łączy w sobie siłę Popiela i świętość Mieczysława, ale wykoleja się moralnie skutkiem zmysłowej miłości, pojętej nisko i będącej zdradą ducha. Upadek ten jest zaczątkiem nowej tragedji, której rozwiązanie miały przynieść dopiero wcielenia następne.

Z rapsodów, stanowiących łącznik między dziejami poszczególnych żywotów Króla-Ducha, niezwykłemi pięknościami odznacza się rapsod trzeci (zwany w niektórych wydaniach *Księgą legend*). Na tle historji Piasta i aniołów, przynoszących mu błogosławieństwo, poeta osnuł przecudną baśń o Pysze (Rzepysze), która ukradła ducha Bożego Ziemowitowi i chciała straszliwym czarem obezwładnić polską ziemię, wydając ją na łup cesarzowi niemieckiemu. Ale Bóg nie dopuścił do tego, kazał aniołowi zbudzić Ziemowita, który udał się na zamek królewski ze światłem, danem mu przez anioła, rozbudził króla i naród, ocaliwszy Polskę od zagłady. Jest to część utworu może najpiękniejsza, jeśli chodzi o potęgę, rozmach i subtelność poetyckich obrazów.

Król-Duch jest dziełem, w którem genjusz poetycki Słowackiego dochodzi do najwyższej dojrzałości i samodzielności. Byron, Szekspir, Dante, Calderon dzierżyli kolejno władztwo nad wyobraźnią Słowackiego; w *Królu-Duchu* poeta jest już całkowicie i przedewszystkiem sobą,

Rys. 332. Marja z Radziwiłłów Krasińska, matka poety.

dopracował się do absolutnie oryginalnego pomysłu i stworzył nowe środki artystycznego wyrazu. Nie jest to poezja dla wszystkich. *Król-Duch* wymaga przeniesienia się myślą i wyobraźnią w zupełnie inną rzeczywistość, w której rzą-

dzą inne prawa i inna logika, niż to, do czego przywykliśmy w codzienności. Duch musi być w nieustannem napięciu, myśl przejęta mistyczną wiarą samego poety, a wtedy dzieło odsłoni nam tajemnice swego niezwykłego artyzmu, ściśle dostosowanego do treści. Poemat bowiem jest hieratyczną, kapłańską księgą wtajemniczenia i żadna skaza pospolitości nie mogła się na nim znaleźć.

I któżby to śmiał w księgi ludzkie włożyć
Dla sławy marnej, a nie dla spowiedzi?

mówi poeta w pierwszym rapsodzie, a w innem miejscu uprzedza tych, „dla których żywot widzialny jest w chacie, a Bóg w błękitach próżnych się zanurza", że opowiedziane tu dzieje jego ducha nic im nie powiedzą, nie dla nich są pisane. *Król-Duch* jest najwyższym poetyckim wyrazem romantycznego mistycyzmu, jest religijnem misterjum, jak *Parsifal* Wagnera, i ten jego charakter wyraża się w poetyckiem obrazowaniu i stylu. Patos i groza tych wizyj i nastrojów, fantastyczna kolorystyka obrazów, porównania i przenośnie, osnute na skojarzeniach odległych i wymagających uduchowienia, składają się na formę zewnętrzną, pod którą drga rytm najwyższych i najszczerszych wzruszeń poety.

Król-Duch zaprzątał myśl Słowackiego aż do ostatnich dni, a nawet godzin jego życia. W okresie bowiem tworzenia tego dzieła powolnemi, ale stałemi krokami zaczęła się do poety zbliżać śmierć. Poeta nie cieszył się nigdy szczególnem zdrowiem, a od dzieciństwa zagrożony był już gruźlicą, jednak miewał całe okresy, kiedy się czuł

Rys. 333. Zygmunt Krasiński w wieku dziecięcym.
Z St. Tarnowskiego *Zygmunt Krasiński* t. I.

bardzo silny i odporny pod względem fizycznym. Dopiero w okresie towianizmu czynniki psychiczne nadszarpnęły równowagę jego organizmu. W latach 1842—1843 Słowacki ulega, jako członek Koła, coraz to większemu rozstrojowi duchowemu, jest chwilami bliski obłędu. Wyjazdy do Pornic nad Atlantykiem i kąpiele w oceanie zaszkodziły w tym czasie jego zdrowiu i od roku 1844 obserwujemy w nim coraz to większy upadek sił. Mimo osłabienia

Rys. 334. Zygmunt Krasiński w wieku pacholęcym, portret pendzla Januarego Suchodolskiego, 1826.

fizycznego, pracował gorączkowo, jakby w poczuciu, że ma tak mało czasu, a tak wiele jeszcze do powiedzenia. Wyrazem tego jest olbrzymi pod względem ilościowym, ale jakże bezładny dorobek twórczy czterech ostatnich lat życia. Ma się wrażenie, jakby poeta nie nadążał niesłychanemu bogactwu napływających pomysłów i już tylko notował to, co najważniejsze, nie dbając o wykończenie całości. Po wyjściu z Koła (w końcu 1843 r.) żył w dużem odosobnieniu, ale nie odczuwał tego jako męki i upośledzenia, jak dawniej. Ostatni rok życia przyniósł mu kilka wyjątkowych, radosnych wzruszeń. Naprzód to, że dożył chwili, w której mógł działać. Wspomnienie jego stosunku do powstania listopadowego było zawsze dlań nieukojonym wyrzutem sumienia. W pisanym w 1845 roku poemacie *Rozmowa z matką Makryną Mieczysławską* znajdują się jeszcze te słowa przejmujące: „Godności nie mam — przed męką uciekłem". — Otóż nadszedł rok 1848 i poeta znalazł sposobność do czynu. Gdy wezwanie jego, zwrócone do Polaków (*Głos brata Juljusza Słowackiego* etc.), aby zorganizować się do działania, wybierając formę konfederacji, przebrzmiało bez echa, Słowacki wyjechał do Poznania i wziął udział w przygotowaniach do powstania. O udziale w walce nie mógł już myśleć, boć był zupełnie zrujnowanym fizycznie człowiekiem, ale pozostawał w kontakcie nieustannym z członkami Rządu Narodowego i wspierał ich radą i niezłomną wiarą we wskrzeszenie Polski. Ostatecznie i to powstanie skończyło się niepowodzeniem, poeta opuścił

Mohort w stepie z księciem Józefem i generałową Puppartową; przodem Kafarek.

Stado Mohorta.

Książę Józef: „Z rozkazu Króla mam oddać tę zbroję i konia z rzędem"... .

Śmierć Mohorta na grobli boruszkowieckiej (1792): „Był to ostatni rycerz z pod szyszaku"...

Wincenty Pol. Mohort, rys. Juljusz Kossak.

2656/2

„Widzenie Dęboroga: oddaj coś winien".

„Wybrnął z głębi, i za czub wojewodę wlecze".

„Niedobre wieści: mama się gniewa"...

„Ojciec pojechał do dworku Brochwicza... Złożył mój afekt'.

Syrokomla. Urodzony Jan Dęboróg, rys. Andriolli.

„List żywy".

„Pawlik".

Rzewuski. Pamiątki starego szlachcica litewskiego, rys. Andriolli.

Ksiądz kwestarz Ławrynowicz.

„...furknęła w powietrzu i odleciała precz szabla szambelanica, a sam z impetu padł jak długi"...

Chodźko. Pamiętniki kwestarza. rys. Andriolli.

2650/II

Rozstrzelanie Wołodkowicza.

„Precz wasanna! czy to ja sama nie wstanę?
Ksiądz kwestarz gotów pomyśleć kto wie co!".

„A czemuż waszeć do mnie nie przepijesz?... Interes interesem,
a przyjaźń przyjaźnią.

„Żołnierz podał mu papier jakiś zatknięty na bagnecie".

Chodźko. Pamiętniki kwestarza. rys. Andriolli.

Wielkopolskę, chroniąc się przed prześladowaniem Prusaków, ale zdołał jeszcze przed wyjazdem z Prus doprowadzić do skutku spotkanie się z matką we Wrocławiu (w czerwcu 1848 r.). Było to pierwsze ich widzenie się ze

Rys. 335. Zygmunt Krasiński, 1834.

sobą od chwili, gdy poeta wyjechał z Krzemieńca do Warszawy w 1829 r., ale zarazem ostatnie. Okoliczności zewnętrzne nie pozwoliły im długo razem pozostać, ale sam fakt ich spotkania po tylu latach był dla poety źródłem wielkiej pociechy i radości. W lipcu wrócił już do Paryża, gdzie przeżył ostatnie miesiące swego życia. Stan jego ducha w tym czasie, w obliczu zbliżającej się nieubłaganym krokiem śmierci, budzi uczucia podziwu i wzniosłości. Wieloletnia praca duchowa wydała owoc w postaci niezłomnej wiary, jaką okazał w godzinie ostatecznej. Zmarł 3 kwietnia 1849 roku. Świadkiem jego przeżyć w ostatnich dniach i godzinach życia był Zygmunt Szczęsny Feliński, późniejszy arcybiskup warszawski, który w swych *Pamiętnikach* zawarł bezcenne świadectwo o wielkości ducha poety w obliczu śmierci. Za trumną jego podążało zaledwie kilka osób; rodacy na emigracji nie zdawali sobie sprawy ze straty, którą ponieśli. Pochowano go zrazu na cmentarzu Montmartre w Paryżu, a w czerwcu 1927 roku prochy przewieziono do Polski i złożono na Wawelu w tej samej krypcie, gdzie spoczęły o kilkadziesiąt lat wcześniej prochy Mickiewicza.

Słowacki jest niezwykłem zjawiskiem zarówno w sferze artystycznej, jak i moralnej. Mówiliśmy o nim wyżej, jako o tym, co poezję romantyczną u nas do szczytu doskonałości i wysubtelnienia doprowadził. Ale poezja jego to jedno dopiero dzieło Słowackiego; drugiem jest samo życie, o którem powiedział w *Beniowskim*:

Lecz z mego życia poemat dla Boga.

Choć stwarzający zupełnie inne wartości moralne, Słowacki jest, podobnie jak Mickiewicz, nietylko wielkim poetą, ale i wielkim człowiekiem. Życie jego przynosi realizację niezwykłych wartości duchowych, osiągniętych wytrwałą, nieugiętą pracą wewnętrzną. Między Słowackim z roku 1830 i Słowackim z roku 1848 jest taka sama rozpiętość ducha, jak między *Mnichem* czy *Arabem* z jednej strony, a *Królem-Duchem* z drugiej. Poprzez wyzwolenie się z ciasnoty egoizmu i romantycznej pozy Słowacki dochodzi zrazu do ideału czystości wewnętrznej i odnajduje na tej drodze Boga; z biegiem czasu bierne anielstwo duszy nie wystarcza mu: poeta osiąga zrozumienie wartości czynu i to powoduje, że w okresie największego pogrążenia się w mistycyzmie okazuje doskonałe wyczucie i zrozumienie realnego życia. Na miesiąc przed śmiercią pisał do Teofila Januszewskiego: „Sentymentalności wszystkie

Rys. 336. Amelja z Bronikowskich Załuska, młodzieńcza sympatja Krasińskiego.

mało mnie obchodzą; życie ziemskie, jako podstawa życia duchowego i jako narzędzie wolności, którego duch używa dla dopełnienia misji swojej, zajmuje mnie". — Tak mógł myśleć i czuć tylko człowiek, który w postawie religijnej

znalazł jej najwyższe wartości życiowe: prostotę, radość i zmysł rzeczywistości.

Bibljografja. Monografje: A. Małecki — Juljusz Słowacki, I wyd. Lwów, 1866/67, 2 tomy; II wyd. 1881, 3 tomy; III wyd. 1901, 3 tomy (jest to pierwsza monografja, która odkryła zapomnianego poetę i, mimo nieaktualności wielu wywodów, zawiera wiele cennych refleksyj o Słowackim); F. Hösick — Życie Juljusza Słowackiego. Biografja psychologiczna, 3 tomy, Kraków, 1897; J. Tretiak — Juljusz Słowacki, Kraków 1904, 2 tomy (namiętne oskarżenie poety, w którym autor widzi przedewszystkiem antagonistę Mickiewicza); T. Grabowski — Juljusz Słowacki, 2 tomy, Kraków, 1909—1912; J. Kleiner — Juljusz Słowacki, Warszawa, I — II tom, 1919; III tom, 1923, IV tom w 2 częściach, 1927 (najobszerniejsza i najznakomitsza praca o Słowackim, ostatni wyraz współczesnych metod naukowych i wiedzy o poecie); M. Kridl — Antagonizm wieszczów, Warszawa, 1925 (ciekawa i wartościowa książka o stosunku Słowackiego do Mickiewicza).

Ważniejsze studja: I. Matuszewski — Słowacki i nowa sztuka, Warszawa, 1911 (III wyd.); T. Sinko — Hellenizm Słowackiego, Warszawa, 1925 (II wyd.); S. Windakiewicz — Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego, Kraków, 1910, S. Kossowski — Wśród romantyków i romantyzmu, Lwów, 1916; S. Skwarczyńska — Ewolucja obrazów u Słowackiego, Lwów, 1925; Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juljusza Słowackiego, Lwów, 1909 (szereg cennych rozpraw); Pamiętnik literacki, rocznik 1900, poświęcony Słowackiemu w stulecie urodzin poety; K. Górski — Religijność Słowackiego, Przegląd Katolicki, 1927; — (o młodzieńczych utworach): J. Ujejski — Wstęp do I i II tomu *Dzieł wszystkich* J. S., wydawanych we Lwowie pod red. Juljusza Kleinera; tenże — Wstęp do wydania *Marji Stuart* w Bibl. narod. Ser. I, nr. 111; M. Zdziechowski — Byron i jego wiek, II, Kraków, 1898; — (o *Kordjanie*): S. Askenazy — Na marginesie Kordjana, Kwart. Hist. 1902 i *Nowe Wczasy Historyczne*, Warszawa, 1910; J. Ujejski — J. Słowackiego *Kordjan*, Kraków, 1909; tenże — Wstęp do *Kordjana* w Bibl. Nar. Ser. I, nr. 2; A. Boleski — *Kordjan* jako teren walki z Adamem („Studja o Słowackim" — Prace Kom. do badań nad literat. T. N. W., Warszawa, 1927); — (o *Balladynie*): S. Schneider — Świat ptasi w *Balladynie*, Rozpr. Wydz. Filol. Akad. Um., tom 49 (1911); W. Grzegorzewicz — *Balladyna* Jul. Słow., Pam. Liter., 1914; I. Chrzanowski — Idea „Balladyny", Pam. liter., 1925/26; — (o *Anhellim*): S. Maykowski — „Anhelli" w świetle najnowszych badań, Lwów, 1909; S. Vrtel — Rycerz — Lud Słowackiego, Pam. Liter., 1916; J. Ujejski — Główne idee w „Anhellim", Kraków, 1916; J. Maurer — Ze studjów nad „Anhellim", Pam. Liter., 1917; E. Kucharski — Jabłoń gwiazd w „Anhellim", Przegl. Warsz., 1921; — (o *W Szwajcarji*): St. Łempicki — Miłość dantejska w poemacie „W Szwajcarji", Pam. Liter. 1924/25; — (o *Lilli Wenedzie*): W. Nehring Studja Literackie, Poznań, 1884; W. Hahn — Celtowie w „Lilli Wenedzie", Pam. Liter. 1903; J. Maurer — Lilla Weneda, Lwów, 1911; — (o *Beniowskim*): H. Trzpis — Ze studjów nad Słowackim, Kraków, 1909; M. Konopnicka — O „Beniowskim", Warszawa, 1911; J. Kleiner — Wstęp i objaśnienia do wyd. *Beniowskiego* w Bibl. Nar. Ser. I, nr. 13/14; — (o *Fantazym*): St. Kołaczkowski — Wstęp do wyd. *Fantazego* w Bibl. Nar. Ser. I, nr. 105; — (o *Księciu Niezłomnym*): Wł. Folkierski — Wstęp do wyd. *Księcia Niezłomnego* w Bibl. Nar. Ser. II, nr. 55; — (o mistyce i *Królu Duchu*): J. G. Pawlikowski — Mistyka Słowackiego, Lwów, 1909; S. Cywiński — Wstęp do krytycznego wydania *Samuela Zborowskiego*, Wilno, 1928; I. Matuszewski — Król Duch czy Królowie Duchy, Sfinks, 1909; S. Pigoń — Symbol „Pani Słonecznej" w *Królu Duchu* (w książce *Z epoki Mickiewicza*, Lwów, 1922); tenże — Misterjum o narodzeniu Sprawy Bożej Słowackiego (*Z epoki Mickiewicza;*); J. G. Pawlikowski — Wydanie *Króla Ducha*, Lwów, 1924, tom. I: Teksty; tom II: Komentarz (podstawowe dzieło do poznania *Króla-Ducha*); M. Zdziechowski — Wizja Krasińskiego, Kraków, 1912 (tam o mistyce Słowackiego); — szczegółowe dane bibljograficzne — p. Korbut, tom III, str. 146—165 (II wydanie).

Rys. 337. Joanna z Morzkowskich Bobrowa, 1833.

Rys. 338. Ary Scheffer. Eliza z Branickich Krasińska. żona poety, ur. w Tomaszpolu na Wołyniu 1820.

Wymieniany zazwyczaj obok Mickiewicza i Słowackiego jako „trzeci wieszcz" romantyzmu polskiego, Zygmunt Krasiński[1]) nie zajmuje wszelako ani w procesie roz-

[1]) Urodz. 19 lutego 1812 r. w Paryżu z ojca Wincentego Krasińskiego, wówczas dowódcy pułku szwoleżerów gwardji Napoleona, i Marji Radziwiłłówny. W 1814 r. wraca z rodzicami do kraju. Do 14-go roku życia wychowuje się w Opinogórze, majątku ordynacji jego rodziny, w latach 1826—27 uczęszcza do liceum warszawskiego. W jesieni 1827 r. zapisuje się na wydział prawny uniw. warszawskiego. W marcu 1829 zajście z kolegami z powodu nieobecności jego na pogrzebie marsz. Bielińskiego powoduje wydalenie go z uniwersytetu. W paźdz. 1829 r. wyjeżdża do Genewy, gdzie intensywnie pracuje nad wykształceniem umysłowem i wyrobieniem literackiem. Obraca się niemal wyłącznie w środowisku obcem, czego wyrazem jest przyjaźń z Anglikiem, Henry Reevem, i miłość przelotna do Henrjetty Willan. Pobyt w Genewie trwa aż do maja 1832 r. Ojciec zabronił mu wziąć udziału w powstaniu listopadowem, a po stłumieniu walki rozkazał mu wrócić do kraju i zawiózł go do Petersburga, aby przedstawić carowi. Po uzyskaniu nowego paszportu zagranicznego Krasiński wyjeżdża na 5 lat z kraju, przebywając w l. 1833—1838 kolejno to we Włoszech, to w Niemczech; w tym okresie przeżywa miłość do p. Janiny Bobrowej, zakończoną przez interwencję ojca, który do ożenku syna z p. Bobrową dopuścić nie chciał. Po krótkim pobycie w kraju w 1838 r. wyjeżdża znów za granicę. Lata następne są okresem jego miłości do Delfiny Potockiej i przyjaźni z Augustem Cieszk-

wojowym naszej literatury, ani w świadomości współczesnego Polaka miejsca równorzędnego obu naczelnym poetom narodowym. Wprawdzie dwa jego dzieła: *Nieboska Komedja* i *Irydjon*, stawiają go w rzędzie poetów wielkiej

Rys. 339. Ary Scheffer. Eliza z Branickich Zygmuntowa Krasińska z dziećmi. 1853.

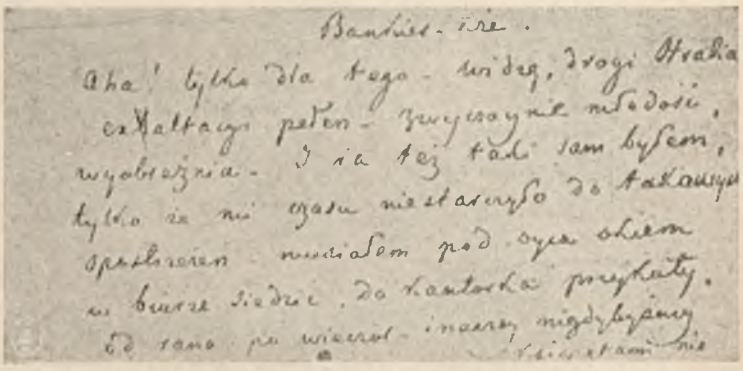
miary i zmuszają do umieszczenia na wiele wyższej płaszczyźnie, niż całą plejadę pozostałych romantyków polskich, nie wyłączając Malczewskiego, ale z drugiej strony ani całokształt twórczości Krasińskiego, ani jego ideologja narodowa nie dadzą się porównać z dorobkiem artystycznym i moralnym Mickiewicza i Słowackiego, jakoteż z rolą, jaką obaj poeci odgrywali i odgrywają w swoim narodzie.

Mimo zdolności poetyckiego na świat patrzenia, Krasiński był więcej myślicielem, niż poetą. W zakresie panowania nad językiem okazał się też mistrzem poetyckiej, patetycznej prozy, ale nie wiersza, w którym nigdy nie osiągnął prawdziwej muzykalności, swobody i wdzięku. Zdolności literackie obudziły się w nim bardzo wcześnie, zrazu w kierunku powiastki i powieści. Chłopięca wyobraźnia, pobudzona sensacyjną romantyką grozy i tajemniczości podyktowała mu wczesne utwory w rodzaju powieści *Grób rodziny Reichstalów*, drukowanej w 1828 roku (autor miał lat 16). Ten sam gust literacki, złączony z oddziaływaniem historycznego romansu Waltera Scotta, przejawia się w innej, znacznie obszerniejszej, próbie młodocianego pióra, mianowicie w powieści *Władysław Herman i jego dwór* (pis. w 1828 r., druk. w 1830, 3 tomy). Warszawa nie była dobrym terenem do rozwoju poety romantycznego. Krasińskiemu brakło przewodnika. Nęciły go nowinki literackie, ale nie umiał jeszcze odróżnić ziarna od plew; lubował się w zewnętrznych szczegółach romantycznej dekoracji, w melodramatycznych efektach, sensacji i tajemniczości, a co najgorsze — w niesłychanej przesadzie i patosie stylu.

Wyjazd do Genewy, mimo wysoce przykrych zajść, które były jego przyczyną, przyniósł mu wiele pożytku, ale decydującem dlań było spotkanie z Mickiewiczem podczas wspólnej wycieczki po Szwajcarji, jaką odbyli wraz z Odyńcem i towarzyszącym Krasińskiemu guwernerem (w sierpniu 1830 roku).

W zestawieniu z rozwichrzonemi typami warszawskich romantyków Mickiewicz wydał mu się zrazu dziwnie spokojnym i ponurym. Ale niedługo było potrzeba, żeby młodzieniec zorjentował się w wartościach wewnętrznych wodza romantyzmu. W liście do ojca pisze wtedy z entuzjazmem o Mickiewiczu, który mu wytłumaczył, że „szumność jest głupstwem", że tylko prawda jest coś warta i że współczesny poeta, chcąc dać z siebie coś istotnego, musi się uczyć i uczyć bez końca, aż się dokopie do prawdziwych wartości. Jakoż spotkanie z Mickiewiczem przyniosło Krasińskiemu „wiele dobrego" — wedle własnych jego słów. Poziom jego prób literackich niewątpliwie wzrasta; młody poeta pracuje bardzo intensywnie, pisząc w okresie genewskim (do połowy 1832 r.) po polsku i po francusku szereg artykułów, powiastek, szkiców literackich, a nawet i większych utworów, jak powieść *Agay-Han* (pis. w 1831 r., druk. w 1834), najlepsza jego rzecz z lat młodzieńczych.

Do tego jednak, aby stworzyć coś istotnie głębokiego i nowego, należało zdobyć więcej, niż technikę pisarską i wykształcenie: trzeba było przejść przez szkołę życia i tę dało mu powstanie listopadowe. Wieść o niem zastała Krasińskiego w Rzymie, gdzie czas pewien prze-



Rys. 340. Autograf „Niedokończonego poematu" Krasińskiego.

lotnie bawił. Poeta nie przypuszczał, że ojciec jego, generał Wincenty Krasiński, zajmie wobec ruchu narodowego stanowisko równe niemal zdradzie. Gorąco i szczerze pragnął wziąć udział w walce i, spotkawszy się ze sprzeciwem ojca, gotów był nawet złamać karność rodzinną i uciec potajemnie do kraju, aby wstąpić do armji powstańczej. Brak inicjatywy i woli nie pozwoliły mu wykonać takiego postanowienia, a listy ojca, przedstawiające ruch powstańczy jako

kowskim. W 1843 r. Krasiński żeni się, zmuszony przez ojca, z Elizą Branicką. Przebywa nadal głównie zagranicą. Zimę 1847/8 spędza w Rzymie; usposobiony jest wówczas niezwykle wrogo do działalności politycznej Mickiewicza. W ostatnich latach życia przestaje ogłaszać swe utwory i zamyka się w kręgu rodzinnego życia, przekonawszy się o niezwykłych wartościach moralnych swej żony. Umiera 23 lutego 1859 r. w Paryżu.

zamaskowaną rewolucję społeczną, złamały jego wiarę w powstanie. Rozmowy z niektórymi emigrantami już po upadku powstania utwierdziły go w błędnem mniemaniu, jakoby wojna 1831 roku była przejawem tego sa-

Rys. 341. Zygmunt Krasiński, w ostatniej dobie życia.

mego ducha rewolucyjnego, jaki można było obserwować w Europie zachodniej. Krwawe rozruchy robotnicze w Lyonie w 1831 roku, wiadomości o wrzeniu w warstwach ludowych w Anglji napełniały go przerażeniem. W obliczu niepewnej i ciemnej przyszłości snuł najgorsze myśli o grożącej europejskiemu społeczeństwu zagładzie, jako nieuchronnej konsekwencji spotkania dwóch potęg: rosnącego kapitalizmu i myślącej o zemście klasy robotniczej.

Od refleksyj tych oderwał go na czas pewien powrót do kraju (w maju 1832). Ojciec, zachowawszy lojalność wobec Rosji, zapragnął teraz syna swego przedstawić cesarzowi Mikołajowi i zawiózł go do Petersburga. Prawdziwem szczęściem dla znękanego moralnie młodzieńca była choroba oczu, która zmusiła go do przebywania w ciemnym pokoju i samotności. Bywanie na dworze ograniczyło się dla Zygmunta Krasińskiego do jednej audjencji u cara, podczas której poeta uzyskał pozwolenie na wyjazd zagranicę dla ratowania zdrowia. Długie miesiące samotnych rozmyślań, przepełnionych goryczą i pragnieniem zemsty, wydały owoc w postaci planu dramatu o Irydjonie, Greku, co mści się nad Rzymem za zhańbienie swej ojczyzny. Wykonanie tego pomysłu uległo jednak zwłoce, gdy Krasiński, uzyskawszy paszport zagraniczny, wyruszył do zachodniej Europy. Wiosnę i lato 1833 roku spędził w Wiedniu, na jesień pojechał do Wenecji; druga połowa 1833 roku była okresem pisania *Nieboskiej Komedji*, która pojawiła się w druku dopiero w 1835 r., jako dzieło bezimiennego autora. Zachowywanie ścisłego *incognito* w literaturze było odtąd stałą metodą poety, który nie chciał swemi publikacjami zamykać sobie powrotu do kraju.

Nieboska Komedja zaznaczała już swym tytułem, przeciwstawiającym się boleśnie dziełu Dantego, że będzie obrazem piekła dni dzisiejszych, a raczej piekła przyszłości, z którego żadna ścieżka nie poprowadzi nas do nieba, do odkupienia i wyzwolenia. Już ten tytuł zapowiadał, że będzie to dzieło bezwzględnej negacji, przepowiednia czarnej przyszłości, która czeka świat, rozdarty walką i skazany na zagładę, bo w walce tej nikt nie ma racji.

Utwór dzieli się na cztery części, ale składa się tylko z dwóch wątków dramatycznych. Pierwszy — to życie osobiste i rodzinne hrabiego Henryka, drugi — to rewolucja społeczna, której bohaterem jest Pankracy; rola Henryka ma tu charakter podrzędny. Wątek pierwszy Krasiński przesycił zagadnieniami osobistemi: dzieciństwo Orcia to wizerunek własny poety w latach dziecięcych, oblicze duchowe Henryka—to odbicie własnych przeżyć i refleksyj o sobie Krasińskiego. Jak Słowacki w *Kordja-*

Rys. 342. Grób Juljusza Słowackiego na Montmartre w Paryżu.

nie, tak Krasiński tutaj pragnie postawić diagnozę własnej słabości duchowej. Słowacki odkrył jej przyczynę w atmosferze wieku, Krasiński widzi to w fakcie, że on sam jest poetą, artystą. Poezja jest rzeczą wielką, gdy się objawia

jako potęga ducha ludzkiego w czynie, ale gdy ją roztrwonić w słowach, wydać na marną rozkosz ludziom dla zyskania sławy, wówczas staje się przekleństwem. Artysta okaże się wielkim w swej sztuce, ale na to, aby spełnić swą

Rys. 343. Lucjan Siemieński.

misje moralną w życiu, sił już nie znajdzie: będzie człowiekiem małym i nikczemnym. Krasiński okazał się w tem ujęciu jeszcze surowszym wobec siebie samego, niż Słowacki, ale podobnie jak ten ostatni, podzielił się jednak odpowiedzialnością, już nie z całą epoką wprawdzie, lecz z poezją, jako zawodem życiowym. Zrzucenie pełnej odpowiedzialności za własną słabość na siebie samego okazało się zbyt wielkim ciężarem i na jego barki. Konsekwentnie do tego założenia Krasiński rozwija dzieje życia Henryka. Jest to poeta, marzyciel, człowiek wielkiej wyobraźni i małego serca, który goniąc za fałszywą poetyckością, nie umie dostrzec prawdziwej, choć podświadomej poezji, jakiej pełna jest dusza jego żony. Dopiero gdy ją zgubił, widzi, co stracił, ale to nie wpływa na zmianę jego linji życiowej. O duszę Henryka toczą walkę, jak w średniowiecznem misterjum, anioł i szatani. Anioł przypomina ciągle o możliwości odkupienia poprzez miłość, szatani wykorzystują w Henryku nerw poezji, uleganie pokusom wyobraźni. Po śmierci żony Henryk na podobieństwo Fausta czy Manfreda oddaje się pracy myśli nad odkryciem „ostatniego końca wszelkich wiadomości", aby po latach kilku dojść do wniosku, że zna wszystkie uczucia po imieniu, ale żadnego nie przeżywa, żadne nie jest treścią jego życia. Na to, aby na miejsce wyobraźni czy jednostronnej kultury myśli rozwinąć w sobie kulturę serca, trzeba byłoby przełamać siebie, własny egoizm i egotyzm, a to jest najtrudniejsze. Dlatego ostatnie napomnienie anioła, który każe mu w miłości do schorzałych, zgłodniałych i rozpaczających bliźnich znaleźć treść życia, przemnie bez echa. Majak sławy, nowa pokusa wyobraźni, ogarnia teraz duszę Henryka i będzie mu dyktować linję postępowania w wielkiej tragedji społecznej, która wciąga go w swój odmęt. Zachowanie się Henryka wobec rewolucji nacechowane jest tym samym uporem i egoizmem, jaki przejawiał on w życiu dotychczasowem. Nawet najwierniejszy z wiernych, stary sługa Jakób, umierając przeklnie go za jego pychę i upór. Jeśli Henryk uważał, że nie może żyć w świecie, opanowanym przez Pankracego, mógł sam walczyć do ostatniego tchnienia i zginąć ze sławą, ale nie miał prawa pędzić w paszczę śmierci ani owej garstki spodlałych arystokratów, ani tembardziej gromady wiernych mu chłopów. Ci ostatni nie byli obowiązani „ginąć z honorem" za sprawę, której Henryk chciał bronić dla osobistej sławy, bo prawdziwej wiary nie było w jego sercu. Wiara Henryka jest martwa, nie płynie z niej ani zaufanie do Boga, ani miłość bliźniego: jest to wiara bez uczynków i gdy na słowa Henryka: „Ja położyłem siłę moją w Bogu" Pankracy odpowiada: „A całe życie byłeś djabła igrzyskiem", musimy przyznać, że utrafił w sedno rzeczy. Samobójstwo Henryka i słowa jego ostatnie: „Poezjo, bądź mi przeklętą, jako ja sam będę na wieki" — to wyrok na romantyczny egotyzm, pozę i kabotyństwo, strojące się w nimb fałszywego cierpienia, aby się wykręcić od prawdziwego krzyża, który nam Chrystus przeznaczył. Henryk

Rys. 344. Michał Czajkowski, litografja.

reprezentuje w dramacie ten typ romantycznej psychiki, dla której dziś nikt (wszystko jedno: komunista czy katolik!) nie może mieć sympatji.

Inaczej zgoła rzecz się ma z drugą naczelną postacią

dramatu — Pankracym. Przeżycia jego sięgają wgłąb zagadnień dzisiejszego życia, tragedja jego jest tragedją współczesności, a stworzenie takiej postaci świadczy o potędze historycznej i psychologicznej intuicji Krasińskiego. Pankracy jest człowiekiem, który wyszedł z tłumu; jest dzieckiem nędzy i ma jej żywe poczucie. Osiągnąwszy najwyższy poziom wiedzy i inteligencji, jaki mu mogła dać jego epoka, nie odszedł duchem od spraw życiowych środowiska, które go wydało. Każdą myśl, każdą chwilę pracy poświęcił zgłębieniu przyczyn nędzy i znalezieniu środków ratunku. Rozumowanie jego poszło dwiema drogami, wyraziło się w dwóch postulatach: konieczności przewrotu i zapewnienia tłumom przedewszystkiem dobrobytu materjalnego w przekonaniu, że to jest dopiero warunek rozwoju ducha w masach. Jeśli Henryk zgrzeszył, oddawszy się pod władztwo wyobraźni ze szkodą szczerości uczuć, to Pankracy równie upośledził wartości serca na korzyść światem, a zatem: im gorzej, tem lepiej, ale dla Pankracego rozwój wypadków rewolucyjnych stanowi obudzenie z ułudnych snów. Obalenie istniejącego stanu rzeczy nie było nigdy ostatecznym celem Pankracego, to dopiero połowa pracy. Druga, nierównie trudniejsza i cięższa połowa — to zbudowanie nowego życia, przekształcenie całej ziemi w jeden warsztat pracy, w jeden szczęśliwy ogród, zamieszkały przez ludzi wolnych i pełnych ducha. Ale przyjrzenie się zbliska tłumowi, wyzwolonemu z dotychczasowych pęt, poznanie złych instynktów człowieka przekonywa Pankracego, że do roboty burzycielskiej tłumy te mogą być użyte, ale do twórczej pracy — nigdy! Wódz ma świadomość, że jest tylko pozornym kierownikiem

Rys. 345. A. Brodowski. Portret A. E. Odyńca. Muzeum Narodowe w Warszawie. *Photo-Plat.*

Rys. 346. A. E. Odyniec (stoi) i Ignacy Domeyko.

hegemonji rozumu. Wszystko, co ma charakter tradycji, co źródło swoje zawdzięcza uczuciu czy wierze, osądził jako głupstwo. Podświadomie oparł swój plan działania na wierze w człowieka, ale wydawało mu się, że idzie tylko po linji nakazów jedynego światła, jakiem człowiek rozporządza, światła rozumu. Pankracy mógł być przekonany o nieomylności swych wywodów, dopóki nie ujrzał ich realizacji w życiu. Krasiński daje sylwetkę trzech wodzów rewolucji: oprócz Pankracego widzimy bezmyślnego fanatyka Leonarda, którego nic nie wytrąci z błogiej iluzji, stworzonej przez teorję, oraz Przechrztę, mającego ukryte cele swego udziału w rewolucji. Dla tego ostatniego rewolucja jest wtrąceniem społeczeństwa chrześcijańskiego w odmęt anarchji, z której wyrośnie władztwo Izraela nad swego wojska: jest on, jak ten uczeń czarnoksiężnika, co rozpętał zaklęciem żywioł wody, ale nie zna formuły, jak żywioł opanować. I tu się zaczyna jego tragedja. W rozpaczliwem poszukiwaniu wyjścia myśl Pankracego zatrzymuje się na osobie Henryka. Opór tego człowieka w stosunku do rewolucji nie może płynąć z niskich pobudek egoistycznego interesu. Pankracy wie, że Henryk to poeta, człowiek wielkiej miary, a więc jego walka z rewolucją musi mieć jakieś głębsze ideowe powody. Chcąc je poznać, Pankracy prosi Henryka o rozmowę. Przed Leonardem uzasadnia ten zamiar chęcią przeciągnięcia Henryka na stronę rewolucji, ale w ówczesnym stanie jego ducha możliwa jest i odwrotna sytuacja: nawrócenia Pankracego przez Henryka. Możliwość ta uwarunkowana jest stopniem wiary

Henryka w bronione przezeń ideały i w tym momencie brak tej wiary w jej urzędowym obrońcy niesłychanie potęguje moralną odpowiedzialność Henryka za dalszy rozwój wypadków. Obaj rozmówcy są dostatecznie bystrzy, aby dostrzec u siebie wzajemnie brak szczerego stosunku do oficjalnie wyznawanych haseł. Zamiast walki przekonań mamy efektowną walkę na słowa, zakończoną błyskotliwym sporem na temat dawnych zasług historycznych arystokracji. Obaj przeciwnicy rozejdą się, aby z rozpaczą w duszy grać do końca role, narzucone im przez życie i upór ambicji. Zwycięstwo zewnętrzne musi się oczywiście stać udziałem Pankracego, ale ta chwila najwyższego triumfu jest tylko wstępem do strącenia go w przepaść. Końcowa wizja dramatu: Chrystus, zjawiający się na sąd ostateczny, jest przeżyciem samego tylko Pankracego. Nie widzi Chrystusa Leonard, nie widzą go zwycięskie tłumy rewolucjonistów. Ale dusza Pankracego była już przygotowana do tego objawienia. Im bliższe było zwycięstwo, tem silniej potężniała w nim świadomość odpowiedzialności za dokonywane dzieło i wzmagała się fanatyczna chęć odkupienia tej krwi przyszłym twórczym wysiłkiem. Na zdobytych okopach św. Trójcy Pankracy nie cieszy się zwycięstwem, tylko żyje myślą o straszliwem zadaniu, które go czeka: „Trza zaludnić te puszcze, przedrążyć te skały, połączyć te jeziora, wydzielić grunt każdemu, by we dwójnasób tyle życia się urodziło na tych równinach, ile śmierci teraz na nich leży. Inaczej dzieło zniszczenia odkupionem nie jest". Niebaczne słowo Leonarda o „Bogu wolności" wyzwala z duszy Pankracego jakieś wzdrygnięcie się myśli: „Co mówisz o Bogu? Ślisko tu od krwi ludzkiej". Dla Pankracego słowo „Bóg" przestało już być abstrakcją, nadaremne wzywanie Jego imienia po spełnionej okropności brzmi w jego uszach jak bluźnierstwo. I teraz ta podsunięta mu nieostrożnie myśl o Bogu przemienia się nagle w wizję Chrystusa, co przyszedł go sądzić. Jakby rozświetlona błyskawicą gniewu Bożego dusza jego widzi ogrom spełnionej zbrodni i nie spodziewa się za nią przebaczenia. Objawienie prawdy równoznaczne jest z potępieniem człowieka przez samego siebie.

Zakończenie *Nieboskiej Komedji* bywa traktowane jako rodzaj programu autora. W rzeczywistości mamy w niem tylko końcowe przeżycie Pankracego, który już wie teraz, gdzie tkwił błąd w jego dążeniach. Zaufanie do rozumu odwiodło go od prawdziwej miłości, choć dobro ludzi było przecież jego ostatecznym celem. Upadek Pankracego przypomina katastrofę moralną Konrada z *Improwizacji*, ale Krasiński nie widzi dla swego bohatera drogi odkupienia i pokuty. Obaj bohaterowie *Nieboskiej Komedji* zostają przez autora jednako potępieni, ale dla nas dzisiaj duchowe ich oblicze zgoła niejednakowo się przedstawia. Henryk umarł bezpowrotnie, jego tragedja nikogo dziś nie obchodzi natomiast Pankracy żyje wśród nas i działa, a kwestja otworzenia jego oczu na światło wiary jest sprawą bytu albo niebytu europejskiej kultury.

Rys. 347. Aleksander Fredro.

Rys. 348. Aleksander Fredro.

Pogląd Krasińskiego na osobę Pankracego nie wyczerpuje jego stosunku do zagadnienia rewolucji. Ostre potępienie dla spodlenia warstwy arystokratycznej łączy się tu ze współczuciem dla proletarjatu. Rewolucja sama jest bezcelową zbrodnią, ale za udział w niej nie można potępiać ludzi zgłodniałych i zrozpaczonych, żyjących w nędzy materjalnej i duchowej. Oni nie są odpowiedzialni za pogłębienie złego przez fakt przewrotu; poza chwilowem użyciem oni zresztą nic na rewolucji nie skorzystają. Scena śmierci robotnika, co zmarnował swą młodość w fabryce

jedwabiu, jest odpowiedzią poety na nowe systemy społeczne, mające rzekomo zapewnić szczęście ludzkości. Zmiana podziału dóbr materjalnych, czy „zmiana plemienia", jak to określa Henryk, nic proletarjatowi nie pomoże, jeśli ludzkość pójdzie nadal w kierunku życia gospodarczego, opartego na fabrycznym przemyśle. Straszne pod względem zdrowotnym i moralnym warunki pracy fabrycznej są o wiele większym wrogiem robotnika, niż taki czy inny ustrój społeczny. Póki w tej dziedzinie nie nastąpi poprawa, żadna zmiana budowy społecznej nie wpłynie na polepszenie życia nędzarzy.

Aktualność zagadnień *Nieboskiej Komedji* czyni ją dziełem, niesłychanie bliskiem ludziom współczesnym. Jedno tylko, co nas od niej oddala, to beznadziejny pesymizm autora. Jest to proroctwo o zagładzie kultury współczesnej; poeta okazał się sprawiedliwym sędzią dla obu stron walczących, ale nie wskazał wyjścia z sytuacji. Scena końcowa około 15 lat, poszczególne sceny są udramatyzowaniem zwrotnych momentów w życiu bohaterów, skutkiem czego utwór jest właściwie rodzajem kroniki dramatycznej, wstępy do poszczególnych części wprowadzają pierwiastki liryczne i epickie, a mimo to jedność wewnętrzna dzieła nie została naruszona. Obaj bohaterowie: Henryk i Pankracy dopełniają się wzajemnie, jako naczelne typy duchowe epoki, idącej ku zagładzie.

Trudno sobie wyobrazić bardziej realne zagadnienie niż to, jakie porusza *Nieboska Komedja*, a jednak metoda artystyczna, obrana przez poetę, nie była wcale realizmem. Dzieje Henryka rzucone są na tło jakby misterjum średniowiecznego: anioł i szatan walczą o duszę grzesznika; pierwiastek fantastyczny i wizyjny odgrywa dużą rolę w dramacie. Nawet w obrazie najbardziej realistycznym, jakim jest obóz rewolucjonistów, autor posługuje się chóralną autocharakterystyką poszczególnych grup, jako najwy

Rys. 349. Juljusz Kossak. Aleksander Fredro pod Hanau w r. 1813. Muzeum Narodowe w Warszawie. *Photo-Plat.*

nie może być nazwana jakimkolwiek programem: między światem, opanowanym przez rozjuszony dziki tłum, pełen niszczycielskich instynktów, a ideałem, jaki wskazuje Chrystus, symbol miłości, niema żadnego realnego pomostu. Stwierdzenie, że Galilejczyk zwyciężył, nie ma dla nas praktycznego znaczenia i nie jest żadnym wskaźnikiem na przyszłość. Pijana triumfem i szałem zniszczenia tłuszcza nie będzie słuchać nauki o miłości bliźniego.

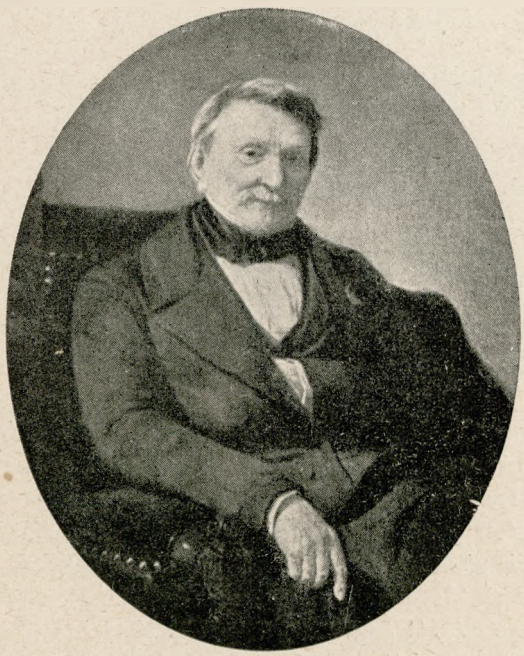
Pod względem artystycznym *Nieboska Komedja* jest świadectwem samodzielnych dróg, które po długiej pracy przygotowawczej autor odnalazł. Mimo zupełnego zerwania z wszelką dotychczasową tradycją dramatyczną, dzieło jest jednolite i ma niewątpliwe wartości sceniczne. Akcja dwóch pierwszych części ciągnie się wprawdzie godniejszym artystycznym skrótem. W całem dziele uderza pozatem dążność do zwięzłości i prostoty; widocznie Krasiński wziął głęboko do serca słowa Mickiewicza o wyrzeczeniu się szumności i potrzebie prawdy. Szereg scen poeta zaledwie szkicuje, zadawalając się powiedzeniem tylko tego, co niezbędnie powiedziane być musi; naczelną cechą artyzmu *Nieboskiej Komedji* jest oszczędność środków przy wyrażeniu prawd najwyższej doniosłości.

Ze współczesnych jeden Mickiewicz odniósł się do dzieła Krasińskiego z najwyższym entuzjazmem, któremu dał wyraz w *Prelekcjach* paryskich. Wśród dzisiejszych pisarzy zagranicznych G. K. Chesterton, znakomity poeta, powieściopisarz i publicysta angielski, oddał hołd zdumiewającej przenikliwości i oryginalności Krasińskiego, objawio-

nej w *Nieboskiej Komedji*, a samo dzieło uznał za świadectwo międzynarodowej doniosłości literatury i niepodległości Polski.

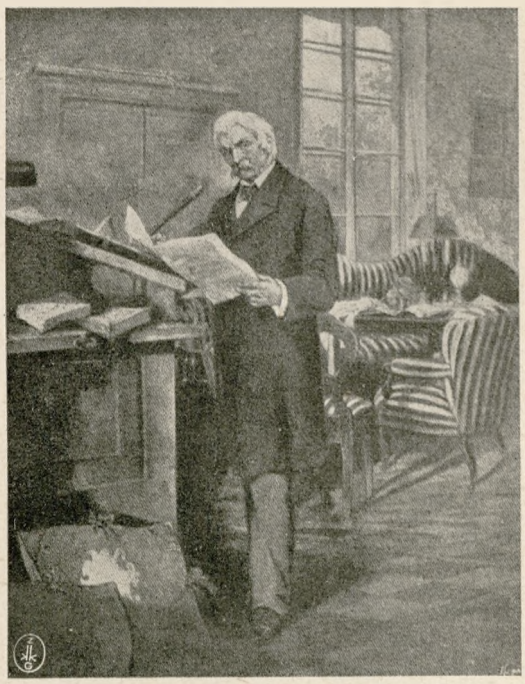
Planowany jeszcze przed napisaniem *Nieboskiej Komedji*, *Irydjon* doczekał się realizacji artystycznej w ciągu lat 1834—1835 (druk. w 1836 r.) Drugie dzieło Krasińskiego, stanowiące kamień węgielny jego sławy i znaczenia w literaturze naszej, różni się niezmiernie od *Nieboskiej Komedji* zarówno artyzmem, jak doniosłością myśli.

Irydjon pomyślany był zrazu jako poemat zemsty i jest obok *Lambra* nowem podjęciem zagadnienia wallenrodyzmu w naszej poezji. Bohater przedsiębierze na własną rękę walkę z ciemiężycielem swej ojczyzny i prowadzi ją zupełnie jak Wallenrod. Omotawszy swoim wpływem zwierzchnika Rzymu, chce dokonać jakiejś rewolucji zgóry, zniszczyć nienawistne miasto jego własnemi siłami. Podstęp i zdrada są w o wiele wyższym stopniu metodą walki Irydjona, niż



Rys. 350. Aleksander Fredro.

Wallenroda. Ale i zaciętość jest o wiele większa, co się wyraża zarówno w decyzjach Irydjona, jak i w postulatach jego zemsty. Wallenrod poświęcił szczęście własne i Aldony, wydał na potępienie duszę własną dla ocalenia narodu, ale nie pozwoliłby sobie zapewne rozporządzać się godnością osobistą i duszą innych ludzi nawet dla tak wysokiego celu. Irydjon zaś rzuca na szalę cześć kobiecą własnej siostry i świadomie gubi Kornelję, wtrącając ją w obłąkanie, gdy to jest potrzebne do osiągnięcia zwycięstwa. Wallenrod, złamawszy potęgę Krzyżaków, dochodzi do wniosku, że i Niemcy są ludzie, Irydjon nie chce się zadowolić zgubą narodu rzymskiego. Ściśle biorąc, zemsta, jaką on przedsiębierze, jest o tyle bezprzedmiotowa, że Rzymianie, którzy niegdyś ujarzmili Grecję, już nie istnieją; potomkowie ich, jak Scipio i Werres, są gladjatorami i walczą przeciw Rzymowi w szeregach Irydjona; czyż może być większa zemsta dziejowa nad dawnymi zaborcami, niż taka ironja losu? — Ale Irydjonowi to nie wystarcza: on chce widzieć w gruzach i pohańbieniu samo miasto. Przepowiednia Masynissy, że Rzym chrześcijański po raz drugi zapanuje nad światem, wyzwala z niego szał rozpaczy. Irydjon, który po klęsce ostatecznej bliski jest prawdziwego nawrócenia na chrześcijaństwo, słysząc tę wieszczbę, oddaje szatanowi duszę, byleby ujrzeć na Kapitolu i na Forum gruzy, prochy i hańbę. Jest to zemsta na samem mieście, niezależnie od tego, kto je zamieszkuje. Dziwne jest zaiste okrucieństwo wyobraźni poety, który tem straszliwiej mścił się w myślach na wrogu, im bardziej się czuł wobec niego w życiu prawdziwem bezsilny! Jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że pomysł



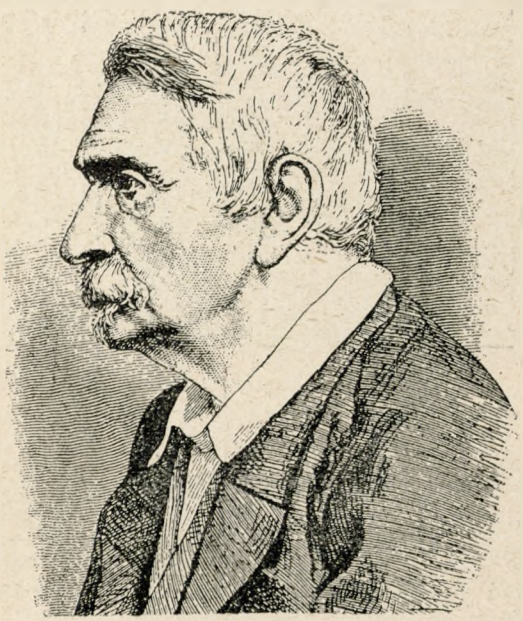
Rys. 351. Juljusz Kossak. Aleksander Fredro.

tak wyrafinowanej i dzikiej (a przytem tak bardzo literackiej!) zemsty mógł powstać w czasie przymusowego pobytu autora w stolicy wroga.

Ale w okresie, gdy Krasiński przystąpił do realizacji pomysłu, zrodzonego w szale nienawiści, obowiązywało go już rozwiązanie moralne *Nieboskiej Komedji*, hasło: *Galilaee, vicisti*! Zemsta Irydjona była nadal bliska jego sercu, ale ze stanowiska chrześcijańskiego, które autor czynił podstawą swego poglądu na świat, musiała być potępiona. Prócz tego potęgująca się w Krasińskim niechęć do walki narodowej 1831 roku, od której jego ojciec, najbliższy mu człowiek na ziemi, tak haniebnie się odsunął, skłoniła go do wyzyskania osoby Irydjona, jako symbolu Polski, walczącej o wolność! Tak powstało dzisiejsze zakończenie

dzieła, sławione przez różnych historyków i publicystów jako „chrześcijańska odpowiedź" na *Konrada Wallenroda* i jako najmędrszy, najdojrzalszy program zmartwychwstania narodu, zmartwychwstania nie drogą walki, lecz wytężonej wiekowej pracy.

Polemika z tym programem czy jego pochwała nie należą do zadań historyka literatury; natomiast poczytywanie *Irydjona* za chrześcijańską odpowiedź na moralność *Konrada Wallenroda*, chociaż bardzo zakorzenione w naszej krytyce i niemal za pewnik uznane, musi być ze stanowiska historji literatury odrzucone jako zupełne nieporozumienie. Pomijając już to, że sam Krasiński, mówiąc o swem dziele, nigdy i nigdzie takiego zamiaru sobie nie przypisywał, stwierdzić trzeba, że *Irydjon* w swej ostatecznej redakcji, gdyby był w intencji autora odpowiedzią na *Konrada Wallenroda*, musiałby być uznany za odpowiedź wykrętną i nieuczciwą. Cele Irydjona i Wallenroda oraz zagadnienia moralne, które przed nimi stają, są zupełnie różne. Wallenrod prowadzi rzeczywistą walkę o wolność żyjącego i zdolnego do życia narodu, Irydjon się tylko mści. Grecja nie domaga się od niego żadnych czynów, pogodziła się ze swoją niewolą, jest krajem spodlonym i moralnie umarłym. O tem wszystkiem Irydjon wie doskonale i w jego przeżyciach pozytywna miłość do Grecji zajmuje bardzo mało miejsca. Jeśli pomyśleć teraz, jak małą jest zbrodnia Wallenroda, popełniona dla



Rys. 352. Aleksander hr. Fredro, rys. Tegazo.

ratowania własnego narodu, w zestawieniu z potwornościami, jakich się dopuszcza Irydjon, aby w rezultacie dokonać symbolicznej czysto zemsty za zhańbioną Grecję, wówczas jasnem się stanie, że potępienie Irydjona nie ma nic wspólnego z wydaniem sądu o Wallenrodzie. Czyny tych ludzi i pobudki ich są zbyt niewspółmierne. A zresztą ani Krasiński, ani nikt inny nie musiał dawać odpowiedzi na moralność Wallenroda: odpowiedź ta znajduje się

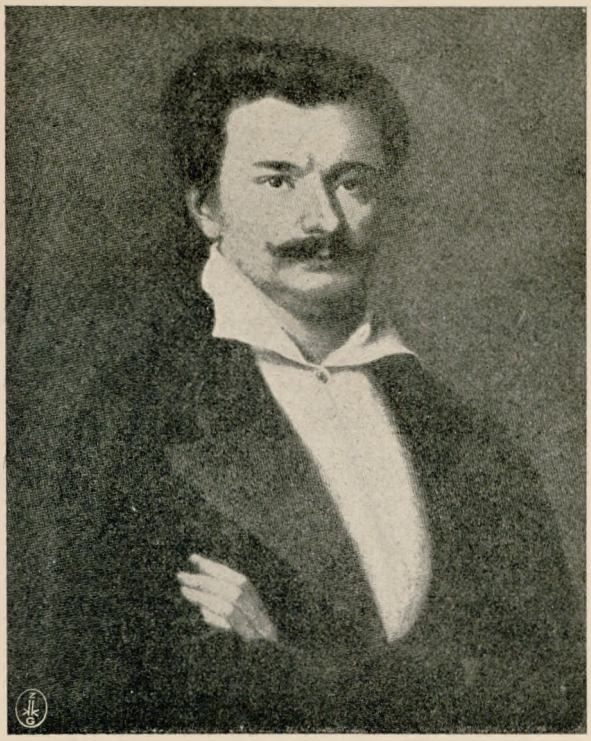
Rys. 353. Aleksander hr. Fredro.

w samym poemacie Mickiewicza, z którym *Irydjon* nie może być porównywany, jeśli chodzi o istotę zawartych w obu dziełach zagadnień moralnych.

Irydjon wyraża, podobnie jak Henryk w *Nieboskiej Komedji*, pierwiastek osobistych przeżyć poety w dziele, i podobnie jak tamten bohater, niezdolny jest już nas dzisiaj wzruszyć! Jak doniosłość *Nieboskiej Komedji* oparta jest na obrazie rewolucji i charakterze Pankracego, tak *Irydjon* może budzić podziw kreacją Masynissy i obrazem upadającego Rzymu.

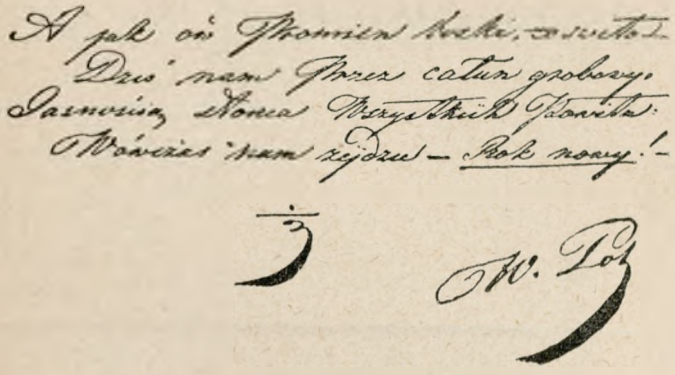
Szatan zajmuje naogół wiele miejsca w poezji romantycznej, zarówno europejskiej, jak i polskiej; rola jego w *Irydjonie* tem się jednak różni od wszystkich ówczesnych personifikacyj złego, że celem jego nie jest zgubienie jednej duszy, lecz zwichnięcie moralne całego chrześcijaństwa. Irydjon nie wie o tem, że jest narzędziem w ręku Masynissy dla celów zupełnie innych, niż zniszczenie Rzymu. Zagłada stolicy świata byłaby nawet nie na rękę Masynissie: Roma musi pozostać, aby dalej szerzyć podłość i okrucieństwo, zwycięstwo Aleksandra Sewera i Ulpjana, którzy chcą wskrzesić siłę państwową dawnego Rzymu, umocni tylko władzę szatana. Ale cały ten rozruch, jaki powstanie skutkiem walki o władzę nad Rzymem, jest okazją do posiania zamętu wśród chrześcijan. Chodzi o to, aby wciągnąć do walki orężnej tych, którzy

żyją ideą miłości bliźniego i marzą o królestwie nie z tego świata. Żaden prawowierny chrześcijanin nie dałby się skusić Masynissie, to też musiał być użyty do tej roli Irydjon, przyjmujący pozornie chrzest, aby oddziaływać na



Rys. 354. Marcin Jabłoński. Portret Wincentego Pola, 1841.

chrześcijan dla swoich znowuż celów. Gdy Masynissie udało się choć częściowo spełnić swój zamiar — posiać rozterkę w gromadzie chrześcijan, wybucha wtedy mściwą radością i rozkoszuje się swym triumfem: „W imieniu Twojem będę zabijać i palić, w imieniu Twojem gnić i milczeć, w imieniu Twojem uciskać, w imieniu Twojem po-



Rys. 355. Autograf Wincentego Pola zgrudnia 1842. Ze zbiorów Bibljoteki Ordynacji hr. Krasińskich.

wstawać i burzyć". Całe wyrafinowanie Masynissy polega na tem, że on nie dąży do całkowitej zagłady chrześcijaństwa, lecz do wykoszlawienia jego ideologji; ludzie nazywać się będą wyznawcami Chrystusa, ale czyny ich wydadzą się bolesnem szyderstwem i naigrawaniem się z nauk Syna Bożego.

Tak ujmując rolę szatana, Krasiński poruszył niezmiernie trudne zagadnienie ogólnoludzkie. Fakt, że wszystkie najszlachetniejsze dążenia i zasady wyzyskiwane są natychmiast przez ludzi obłudnych i nikczemnych do realizacji wręcz odwrotnych celów, wydał się poecie rezultatem działania jakiegoś szatana dziejowego, którego rolą jest niweczenie w zarodku wszelkich poczynań, zmierzających do uszlachetnienia ludzkości. Postać Masynissy nadaje dzięki temu filozoficzne perspektywy całemu dziełu, przesyconemu niemniejszym pesymizmem, niż *Nieboska Komedja*.

Irydjona napisać mógł tylko człowiek, który się cudownie zżył z samym Rzymem i jego historją. Pomijając drobne nieścisłości historyczne i zaczerpniętą z fantazji działalność Irydjona w chwili walki o władzę Aleksandra Sewera z Heljogabalem, stwierdzić należy w dziele Krasińskiego znakomite przedstawienie charakterów osób historycznych i niezwykle dokładne odmalowanie tła dziejowego we wszystkich szczegółach. Znajomość starożytnych zabytków rzymskich i katakumb pozwoliła mu wzbogacić poetycki obraz mnóstwem rysów konkretnych, dzięki którym

Rys. 356. Juljusz Kossak. Wincenty Pol (z lewej) i kapitan Suffczyński (rys. z 1871 r.).

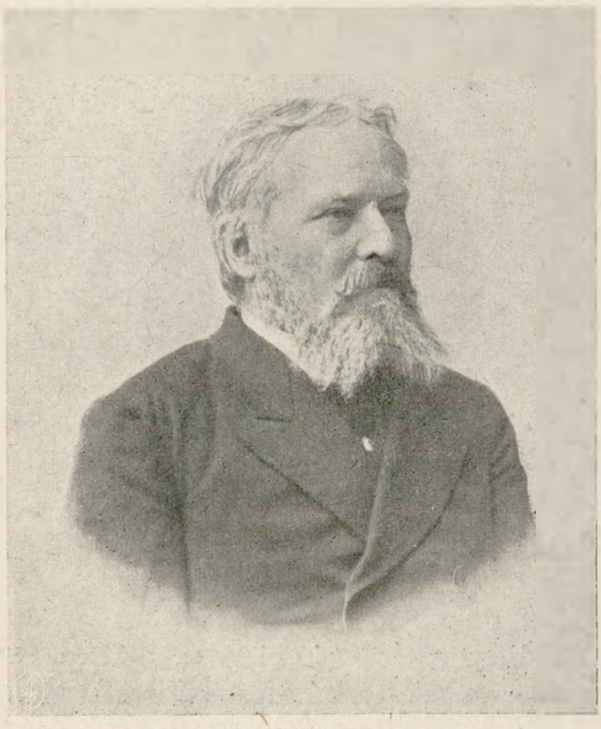
Irydjon łączy ogromną plastykę scen z koturnowością i patosem tragedji, dotykającej największych zagadnień ludzkości.

Jako dzieło dramatyczne, *Irydjon* posiada wiele cech

wspólnych z *Nieboską Komedją*, ale i różni się od niej znacznie. Wstęp i zakończenie, pisane piękną, patetyczną prozą, choć zawierają wiele liryzmu, stanowią jednak epickie ramy dla dramatu. Sam dramat zaś odznacza się świetną i zwartą budową; cały ciężar ekspozycji przeniesiony został na epicki wstęp, dzięki czemu akcja rozpoczyna się od pierwszej sceny i rozwija szybko i konsekwentnie. *Irydjon* nie zawiera już tych pośpiesznych, szkicowych skrótów, jak *Nieboska Komedja*; poeta rozkoszuje się tematem, wygrywa każdy motyw do końca. Pewne pomysły okazują wyraźny rodowód z *Nieboskiej Komedji*. Rozmowa Irydjona z Ulpjanem to odpowiednik batalji słownej Henryka i Pankracego. Tylko tu nikt nikogo nie chce nawracać; obaj wodzowie uzasadniają swą ideologję walki, przyczem ostre potępienie historycznej roli Rzymu, jakie słyszymy z ust Irydjona, jest echem znanego ujemnego poglądu romantyków na Rzym obok jednoczesnej idealizacji Hellady. Podobnie zauważyć można, że Irydjon przeżywa też swoje: *Galilaee vicisti!*, gdy w ostatniej scenie z Masynissą rozpamiętywa klęskę, którą poniósł. Jest jeszcze sporo innych analogij w szczegółach obu dzieł, ale wyliczać ich tutaj niepodobna.

Sprawą, poniekąd uboczną, ale nadzwyczaj ciekawą, jest stosunek samego poety do Kościoła i chrześcijaństwa, widny w dziele. W zasadzie Krasiński rozwiązuje zagadnienia moralne *Irydjona* w duchu chrześcijańskim, ale przepowiednia Masynissy o zdegenerowaniu się przyszłem wyznawców Krzyża napawa pewnym niepokojem na temat stosunku autora do Kościoła. Już biskup Wiktor, choć kreślony z wyraźną sympatją, jest mimo woli autora postacią dwulicową. Skoro zabrania on Irydjonowi mieszać się do walki, choć nie zna prawdziwych jego zamiarów, czemuż błogosławi udającego się na bój Aleksandra? — Oczywiście Aleksander, zostawszy cezarem, może rozpowszechnić chrześcijaństwo i postępek Wiktora jest bardzo rozumną polityką kościelną, ale w takim razie Wiktor powinienby oświecić Irydjona, jak wielką korzyść

Rys. 358. Andrzej Grabowski. Portret Kornela Ujejskiego, 1868. Muzeum Narodowe w Krakowie. *Foto A. Pawlikowski.*



Rys. 357. Kornel Ujejski.

Rys. 359. Klementyna z Tańskich Hoffmanowa.

26701/I

odniesie chrześcijaństwo ze zwycięstwa Aleksandra, nie zaś monitować go za to, że on „w żelazie i ogniu położył nadzieję zbawienia". — Ale w zakończeu u dzieła obraz dwóch

Rys. 360. Leonard Chodźko, jako kapitan wojsk francuskich, adj. Lafayetta. Muzeum Narodowe w Warszawie.

kardynałów („na ich twarzach wyryte ubóstwo myśli"), jadących w nędznym powozie, i jadowity wykrzyknik szatana: „To następcy cezarów, to rydwan kapitolińskiej Fortuny" nie pozwalają wątpić o nader krytycznym stosunku poety do współczesnego mu Kościoła. Istotnie Krasiński odnosił się w owym czasie ujemnie do dziejowej, roli chrześcijańskiego Rzymu i tu należy szukać przyczyny, czemu Irydjon z taką rozpaczą przyjął proroctwo Masynissy o przyszłem władztwie nad światem Rzymu, odnowionego przez Nazareńczyka.

W dobie pisania *Irydjona* Krasiński przeżywał nastrój gwałtownego krytycyzmu nietylko w stosunku do Kościoła, ale i do Polski. W styczniu 1836 roku pisał do ojca list, będący niesłychaną w swej pasji inwektywą przeciw własnemu narodowi. Nie stworzyliśmy, zdaniem Krasińskiego, literalnie nic w żadnej dziedzinie życia: ani w polityce, ani w nauce, ani w sztuce; nie mieliśmy oryginalnych umysłów, ani genjalnych mężów w naszej przeszłości. Wszystko, co uchodzi za wytwór duchowy Polski, jest naśladownictwem; nie mieliśmy nigdy nic własnego poza rubasznością szlachecką, błazeństwem narodowem. Nic dziwnego, że potomkom zostało w spadku tylko spłacanie długów! Po śmierci dopiero nam się żyć zachciało!

Gdy się czyta ten list, równie straszny w tonie, jak w treści, nasuwa się pytanie, jak można było napisać coś równie niepoczytalnego. Otóż złożyły się na to różne czynniki uczuciowe i rozumowe; te same przesłanki myślowe odgrywać będą wielką rolę i w dalszej ewolucji poglądów Krasińskiego na Polskę i jej przyszłość. Poetę interesowała ogromnie filozofja współczesna, szczególnie niemiecka. W argumentacji wspomnianego listu widne są wyraźnie wpływy najgłośniejszego z ówczesnych filozofów niemieckich, Hegla (1770—1831). „Życie jest to tarcie się, — pisze Krasiński — jest to podwójność, nie zaś jedność spokojna". Mamy tu echo poglądu Hegla, że zarówno myśl ludzka, jak i życie, rozwijają się według schematu tezy, antytezy i syntezy. Wszelka twórczość rodzi się z walki,

Rys. 361. Klementyna z Tańskich Hofmanowa.

Rys. 362. Henryk hr. Rzewuski, lit. Sterlinga.

Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce 2650/II

z działania i przeciwdziałania; gdzie niema starcia się kontrastów, tam niema rozwoju. Myśl ta zapadła głęboko w duszę Krasińskiego, który zastosowawszy ją do przeszłości Polski w popularnem wówczas ujęciu Mickiewiczowskiego mesjanizmu, musiał dojść do swych negatywnych wniosków. Jeśli istotnie Polska nie prowadziła wojen zaborczych, jeśli nie miała w sobie ducha agresji i walki wobec innych, to znaczy, że była do życia niezdolna, że nic stworzyć nie mogła. Tak rozumując, poeta do tego stopnia zasugestjonował się teoretycznym wywodem, że to uczyniło go zupełnie ślepym na uderzające fakty przeszłości.

Z bolesnego szamotania się myśli i sprzecznych uczuć wybawić go miał dopiero system filozoficzny Augusta Cieszkowskiego, oparty na przesłankach heglizmu, ale owiany zupełnie innym duchem moralnym. Poznanie osobiste Krasińskiego z Cieszkowskim nastąpiło dopiero w 1839 roku. Lata, następujące bezpośrednio po wydaniu *Irydjona*, nie były pomyślnym okresem dla twórczości literackiej. Poeta wiele musiał wycierpieć z powodu swego stosunku do pani Joanny Bobrowej, z którą zerwał wreszcie pod naciskiem woli ojca. To też w latach 1836—1838 pisze zaledwie kilka drobnych utworów m. in. *Noc letnią* i *Pokusę*. Ożywienie myślowe, jakie mu przyniosła znajomość z Cieszkowskim, szło w parze z nowem uczuciem, jakie w nim wzbudziła Delfina z Komarów Potocka. W latach następnych (1840—1843) Krasiński wydaje drukiem *Trzy myśli Ligenzy* (*Syn Cieniów*, *Sen Cezary*, *Legenda*), pracuje nad traktatem filozoficznym o *Trójcy*, wreszcie pisze i drukuje *Przedświt*.

Ten ostatni poemat (wyd. w Paryżu w 1843 pod nazwiskiem Gaszyńskiego) stanowi rozwiązanie w duchu mesjanicznym dawnych wątpliwości na temat przeznaczenia dziejowego Polski. Według Cieszkowskiego, za którego przewodem poszedł Krasiński, ludzkość stoi na progu nowej epoki rozwoju moralnego. Starożytność była epoką Boga Ojca, chrześcijaństwo dotychczasowe — panowaniem Syna Bożego, a teraz nadchodzi epoka syntezy — okres Ducha Świętego. Widomem objawieniem się nowej ery będzie rozciągnięcie zasad chrześcijańskich na życie międzynarodowe. Oczywiście więc nadejście tej epoki będzie równoznaczne ze zmartwychwstaniem Polski, podzielonej przez zaborców z pogwałceniem wszelkich zasad moralnych. Krasiński rozwija i uzasadnia historjozoficznie przesłanki swego proroctwa we wstępie do poematu, a tekst poetycki wypełnia ekstatycznemi wizjami.

Mesjanizm Krasińskiego w *Przedświcie* bliski był bardzo stanowisku Mickiewicza w *Księgach*. Łączy obu poetów idealizacja przeszłości Polski i nadawanie Polsce rysów Chrystusowych, łączy ich pogląd na analogje duchowe między starożytnością w chwili wystąpienia Chrystusa i epoką im współczesną. Ale różnice obu stanowisk są bardziej charakterystyczne. Mesjanizm *Ksiąg* miał silne podłoże mistyczne, ale zarazem był teorją czynu, wzywał do działania, uzależniał zmartwychwstanie narodu od wysiłków pokolenia współczesnego. Tymczasem z wywodów Krasińskiego płynął tylko nakaz biernego oczekiwania radosnej chwili. „Jak historyk świata chłodny" (aby użyć wyrażenia Słowackiego), Krasiński obejrzał glob zwysoka i orzekł, że przebyliśmy próbę grobu, a więc:

Prawem naszem zmartwychwstanie.
Dziś lub jutro dasz je, Panie,
Nie coś winien nam, lecz sobie!

Różnica to ogromna, doskonale malująca odmienne temperamenty i napięcie uczucia patrjotycznego obu poetów. Mickiewicz porywał do czynu, Krasiński uspokajał, że to, czego pragniemy, dziś lub jutro nastąpi. Wprawdzie końcowy ustęp *Przedświtu* zawiera gromkie hasło: „Zgińcie me pieśni, wstańcie czyny moje", ale z treści poematu trudno się domyśleć, do jakich czynów poeta tęskni. To też

Rys. 363. Józef Korzeniowski, 1823.

nie zdziwi nas sąd Słowackiego, który wysoko ceniąc *Nieboską Komedję*, a uwielbiając poprostu *Irydjona*, uważał *Przedświt* za „piękne dzieciństwo" (według relacji Norwida).

Pod względem artystycznym *Przedświt* istotnie wnosił coś nowego do naszej poezji. Treścią utworu są marzenia, rozmyślania i wizje dwojga kochanków, płynących łódką po cudnym lazurze włoskiego jeziora, otoczonego alpejskiemi szczytami. Tło przyrody, motyw miłości i refleksja filozoficzna, przeniknięta ukochaniem ojczyzny, zostały bardzo szczęśliwie zharmonizowane. Język poetycki, pełen nie-

wątpliwych piękności i melodyjny (choć nie zawsze) wiersz wysuwają się na czoło zalet poematu, stanowiącego chyba szczyt lirycznego natchnienia w całej twórczości Krasińskiego.

Napisane w dwa lata potem *Psalmy przyszłości* (*Psalm Wiary, Psalm Nadziei, Psalm Miłości*) odbiegają daleko od *Przedświtu* już samym poziomem artystycznym. Powodem ich stworzenia było pojawienie się książki Henryka Kamieńskiego, ogłoszonej pod pseudonimem Filareta Prawdoskiego p. t. *O prawdach żywotnych narodu polskiego* (Bruksela, 1844). Kamieński był typem społecznego radykała, skłaniającego się zresztą do narodowego mesjanizmu. W książce swej propagował ideę wciągnięcia ludu polskiego do pracy nad wyzwoleniem Polski. Dokonać się to może tylko drogą zrównania społecznego szlachty i ludu. Autor wyrażał nadzieję, że szlachta polska zdobędzie się na dobrowolne wyrzeczenie swych przywilejów i własności na

Rys. 364. Józef Korzeniowski.

rzecz ludu, ale gdyby to nie miało nastąpić, uważał wówczas krwawą rewolucję za rzecz nieuniknioną i moralnie uprawnioną. Wywody te przeraziły Krasińskiego, który ujrzał znów zbliżające się widmo społecznego przewrotu, przepowiedzianego w *Nieboskiej Komedji*. Odpowiedzią jego na książkę Kamieńskiego były *Psalmy przyszłości*, namiętny protest przeciw idei rewolucji jako sposobu wyzwolenia Polski. Dwa pierwsze psalmy (*Wiary i Nadziei*) zawierały w skrócie uzasadnienie tego samego proroctwa zmartwychwstania Polski, co i *Przedświt*. Natomiast *Psalm Miłości* był gwałtowną inwektywą przeciw rzecznikom rewolucji społecznej; najdonioślejszym argumentem Krasińskiego było stwierdzenie, że nie można zbrodnią przywracać na świecie sprawiedliwości, bo skutek naszego działania będzie wprost przeciwny: wepchnięcie świata w tem większą noc i tem silniejsze władztwo szatana. Wobec zbliżającego się dnia zmartwychwstania szlachta i lud polski muszą stanowić jeden naród. Wielokrotnie powtarzane hasło: „Hajdamackie rzućcie noże" było końcowym akordem psalmu.

Krasińskiemu odpowiedział znowuż na jego dzieło Słowacki, pisząc słynny wiersz *Do Autora Trzech Psalmów*, który przez samego Krasińskiego, ciężko dotkniętego treścią utworu, nazwany jednak został „jedną z przedziwności języka polskiego". Jest to rzeczywiście niezwykłej piękności liryczny poemat, przesycony mistycyzmem i wyobrażeniami, któremi wówczas twórca jego żył. Słowacki zarzuca autorowi *Trzech Psalmów* małoduszność i tchórzostwo wobec ruchu, zaczynającego się wśród ludu, a sam przyjmuje postawę pełną pokory wobec wszystkiego, co „duch — wieczny rewolucjonista" przyniesie światu. W krótkim czasie po tej polemice wieszczów nastąpiło jednak zdarzenie, które Krasiński poczytał za potwierdzenie swoich przestróg: rzeź galicyjska szlachty w lutym 1846 roku. Pod wpływem tego faktu napisane zostały jeszcze dwa psalmy: *Psalm Żalu* i *Psalm Dobrej Woli*, wydane razem z poprzedniemi jako nowa edycja *Psalmów Przyszłości* w 1848 roku.

Psalm Żalu jest odpowiedzią Słowackiemu, wytknięciem mu mylnego pojmowania dróg ducha i potraktowaniem przeciwnika jako marzyciela, nie mającego kontaktu z życiem („W bańce własnych siedząc marzeń, nie przeczułeś zdarzeń?"). Nie przesądzając sprawy, czy i w jakim stopniu Krasiński miał prawo tak Słowackiemu odpowiedzieć, trzeba stwierdzić, że pod względem artystycznym jest *Psalm Żalu* utworem całkowicie chybionym, żałosnym objawem wyjaławiania się talentu poety. Bez porównania wyżej stoi *Psalm Dobrej Woli*, jeszcze jeden nawrót do ideologji *Przedświtu*. Ale od proroczego charakteru *Przedświtu* różni się ten psalm bardzo znacznie. Poeta, przerażony rozwojem wypadków, dochodzi do wniosku, że Polska m o ż e odegrać tę rolę, jaką jej przypisał w *Przedświcie*, i m o ż e zmartwychwstać, ponieważ Bóg dał nam wszystkie potrzebne ku temu warunki, ale czy spełni swoją misję, to zależy tylko od naszej dobrej woli. Psalm ten jest jakby rozwinięciem myśli Mickiewicza ze *Zdań i Uwag*: „Bóg sam może świat zniszczyć i drugi wystawić, a bez naszej pomocy nie może nas zbawić", przeto Krasiński kończy swój utwór modlitwą o wzbudzenie w nas czystej i dobrej woli, abyśmy mogli spełnić to, co Bóg nam przeznacza.

W latach czterdziestych też pisał Krasiński stopniowo fragmenty dzieła, zakreślonego na wielką skalę, mianowicie *Nieboskiej Komedji*, pomyślanej jako trylogji. Plan naszkicował Krasiński w 1840 roku, ale fragment początkowy (*Wstęp — Sen*) napisał dopiero w 1843 roku. W latach 1846, 1848 i 1849 powstawały inne części dzieła, które autor nazwał *Nieboskiej Komedji część I*. W 1852 r. ogłosił z tego drukiem tylko wspomniany *Sen* z dopiskiem:

Pieśń z niedokończonego poematu. Dlatego wydawcy tego dzieła, ogłaszając je drukiem już po śmierci poety, nadali mu niewłaściwy tytuł: *Niedokończony poemat*. Do napisania tej I części ograniczył się wielki zamiar Krasińskiego, który pozostałej, III części trylogji nie wykonał, a nawet nie naszkicował jej planu.

Nieboskiej Komedji część I przedstawia nam obu bohaterów: Henryka i Pankracego, w latach ich młodości. Jak zawsze bywa w takich wypadkach, gdy autor przetwarza dawniej napisane dzieło, niema mowy o konsekwentnem utrzymaniu założeń psychologicznych i ideowych *Nieboskiej Komedji*, napisanej w 1833 roku. Henryk, jako przyszły obrońca dotychczasowego ładu społecznego, stał się poecie bliższym, Pankracy zmalał, sprowadzony do roli podstępnego agitatora. Najlepszą częścią dzieła jest drukowany za życia autora *Sen*, tragiczny obraz piekła dni dzisiejszych, żyjących pod znakiem ubóstwienia pieniądza. Panami świata są bankierzy i kapitaliści, szantażowani znowu przez rzekomych obrońców ludu groźbą rewolucji społecz-

Rys. 365. Józef Korzeniowski.

nej. Dzięki cichemu porozumieniu bankierów i obrońców ludu ustrój kapitalistyczny trwa i rozwija się kosztem nędzy i upodlenia mas. Jest to pełna grozy, ale i prawdy, wizja współczesnego świata.

Wypadki roku 1848 w Europie były dla Krasińskiego nowym wstrząsem moralnym. „Wiosna ludów" usposobiła go do najczarniejszych przewidywań, działalność polityczna Mickiewicza w Rzymie napawała wstrętem i oburzeniem. Po przeminięciu rewolucyjnej fali Krasiński wrócił na pewien czas do kraju, ale wkrótce znów udał się zagranicę. Ostatnie lata życia zamykał się coraz więcej w kręgu życia rodzinnego, gdy się zbliżył wewnętrznie do swej żony, poślubionej zrazu bez miłości, a jedynie na życzenie jego ojca. Do poezji wracał coraz rzadziej, interesując się już tylko polityką i pisząc listy, memorjały i rozważania treści politycznej. Ogłoszone w ostatnich latach jego życia poezje, jak *Resurrecturis* (1851) i *Ułamek naśladowany z Glossy św. Teresy* (1858) napisane zostały dawniej, w latach 1845—1846.

Krasiński jest indywidualnością, która w literaturze naszej nie wzbudziła naśladowców, ani kontynuatorów jego myśli i artyzmu. W dobie pozytywizmu, w latach depresji i porzucenia marzeń o zdobyciu niepodległości orężem, wysuwano na czoło *Irydjona*, jako wyraz ideologji pracy organicznej, a *Przedświtem* karmiono się niby odświętną strawą patrjotyczną, bezpieczną bo pokojową. Krasiński zażywał wtedy niezwykłej popularności u przedstawicieli historycznej szkoły krakowskiej, traktującej przeszłość Polski analogicznie do jego poglądów, wyrażonych w liście do ojca z 1836 roku. Dziś dla nas Krasiński jest przedewszystkiem autorem *Nieboskiej Komedji*, w której wykazał genjalną intuicję historyczną, i *Irydjona*, który zostanie zawsze w literaturze jako dzieło monumentalnej piękności.

Bibljografja: S. Tarnowski — Zygmunt Krasiński, Kraków, 1893 (II wyd. 1912), 2 tomy; — J. Kallenbach — Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych. (1812—1838). Lwów, 1904, 2 tomy (jako VII i VIII tom wydania *Pism* Z. K. przez Tadeusza Piniego); J. Kleiner — Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli. Lwów, 1912, 2 tomy; Tadeusz Pini — Krasiński. Życie i twórczość. Poznań, 1928 (patrz ocenę M. Kridla w Pam. Liter. 1928 i polemikę autora z recenzentem). — Ważniejsze studja: Wł. Nehring — Studja Literackie, Poznań, 1884; Adam Krasiński — Nieznany pomysł trylogji u Zygmunta Krasińskiego — Księga Jubileuszowa dla S. Tarnowskiego, Kraków, 1904; S. Dobrzycki — Nieboska Komedja, Rozpr. wydz. filol. Ak. Um. t. 42, 1907; J. Ujejski — Główne problemy „Nieboskiej Komedji", Bibl. Warsz. 1912, IV; G. K. Chesterton — Przedmowa do angielskiego przekładu „Nieboskiej Komedji", Przegl. Warsz. 1924; — Br. Chlebowski — Nieboska i Irydjon, Ateneum, 1884 (Pisma t. I, 1912); W. Hahn — Tło historyczne w Irydjonie, Przewodnik Naukowy i Literacki, 1897; T. Pini — Studjum nad genezą Irydjona, Lwów, 1899; Miodoński — Chrześcijaństwo w Irydjonie, Przegl. Polski, 1897; T. Sinko — Rzym pogański w Irydjonie, Pam. Liter. 1912; tenże — Wstęp do wyd. *Irydjona* w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 42; M. Zdziechowski — Wizja Krasińskiego, Kraków, 1912; I. Chrzanowski — „Przedświt" a Prelekcje paryskie, („Wśród zagadnień, książek i ludzi", Lwów, 1923); J. Kleiner — Wstęp do wyd. *Przedświtu* w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 18, M. Kridl — Wstęp do wyd. *Psalmów Przyszłości* w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 107; J. Kallenbach — Towianizm na tle historycznem, Kraków, 1926. — Szczegółowszą bibljografję p. Korbut — Literatura polska t. III, Warszawa, 1930 (II wyd.).

Mickiewicz, Słowacki i Krasiński dominują oczywiście w literaturze polskiej lat 1832—1848, ale obok nich nie przestają działać na emigracji i mniejsi poeci, którzy należeli przed 1830-ym rokiem do czołowego zastępu romantyków, jak Zaleski, Goszczyński, Witwicki, Gaszyński oraz liczni publicyści, krytycy, filozofowie, których twórczość składa się na bogaty dorobek polskiej literatury emigracyjnej. Ograniczymy się tu do wyliczenia tylko najważniejszych pozycyj.

Bohdan Zaleski idzie w dalszej twórczości naogół temi samemi drogami, co w latach młodych, nie okazując wybitniejszego wzrostu swego talentu. Z przeszłości ukraińskiej wysnuł nowe dłuższe utwory, jak *Zlota Duma* (1836) i *Porzeba Zbaraska* (1839). Nową struną w jego poezji jest twórczość religijna, której wyraz mamy w poematach *Przyszłość Rodzina* (1839) oraz *Duch od stepu* (1836). Ten ostatni utwór jest rozmyślaniem o dziejach osobistych poety i o rozwoju całej ludzkości; w zakończeniu przebija jakiś mglisty słowiański mesjanizm. Całe dzieło

„Popłakali się ojcowie, a ja z nimi trzeci".

„Imaginuj sobie wasan, śniłem dziś, że kometa do mnie przemówił".

Chodźko. Pamiętniki kwestarza, rys. Andriolli.

„Prawda — klinga prawdziwa turecka, ale osada i furdyment nasz".
Chodźko. Pamiętniki kwestarza. rys. Andriolli.

„Cicho się stało dokoła — on nucił słabym głosem".
Kraszewski. Stara Baśń, rys. Andriolli.

„Dziwa chustą wiewała. Białe ptaki nad głową jej się niosły i kwiliły"...

„Obok niego stojący Wizun, oczyma zdawał się jej dyktować, co mówić miała".

„Czaszki ich biły o podłogę, o słupy, gdy je ciągnęli na podwórze".

„Chrzczę go imieniem Ziemowida".

Kraszewski. S t a r a B a ś ń, rys. Andriolli.

„Doman siedział na koniu, na wpół skrępowany sznurem, a przed nim leżał trup młodej żony".

„Ślepy gęślarz stanął we wrotach, kij jego dotknął leżącego trupa... chłopak przytulił się doń drżący i płakał".

„Ogień... podkładając, aby Hengo upiekł mu się żywcem".

„Doman porwał ją wpół".

Kraszewski. Stara Baśń, rys. Andriolli.

Dzikie ptaszę (Jerzy) w klatce wobec ptaszników (Krzyżaków).

Brat Bernard odprowadza Jerzego.

Kraszewski. K u n i g a s, rys. Andriolli.

Śmierć Margera i Baniuty.

Kraszewski. K u n i g a s. rys. Andriolli.

Była to pamiątka rodzinna.

Kraszewski. Grzechy hetmańskie, rys. Juljusz Kossak.

Archiwum im. Kazimierza Pułaskiego 2650

owiane jest duchem religijnym i mistycznym. Do wybitniejszych utworów Zaleskiego tej doby należy opisowo-refleksyjny poemacik *Przechadzka poza Rzymem* (1837); jak na poetycki wyraz wrażeń rzymskich jest to wiersz dość banalny i ubogi. W całej krasie swego młodzieńczego talentu przemawia do nas Zaleski niektóremi prześlicznemi lirykami, jak *U nas inaczej*, oraz *Spotkanie się gdzieś daleko*.

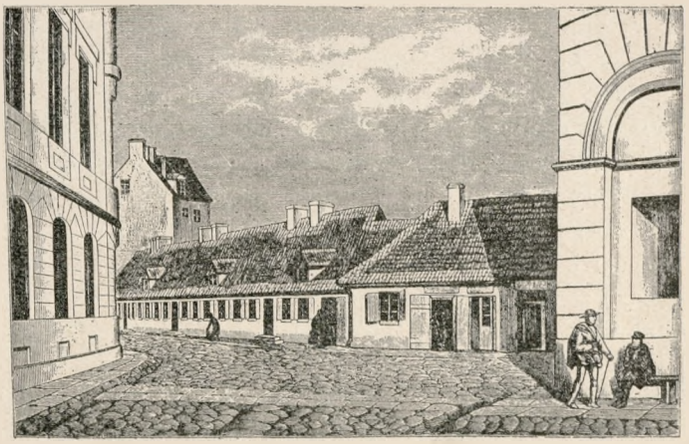
Z bogatej spuścizny popowstaniowej Goszczyńskiego należy wymienić powieść *Król Zamczyska* (druk. 1842) oraz *Sobótkę* (druk. 1834), fragment niedokończonego poematu p. t. *Kościeliska*. *Król Zamczyska* jest opowieścią o spotkaniu się autora z Machnickim (postać historyczna), niegdyś działaczu narodowym, który dostał pomieszania zmysłów i zamieszkał w ruinach Odrzykońskiego zamku, mieniąc się jego królem. Rozmowy z Machnickim napełniają jednak autora przekonaniem, że rzekomy warjat jest człowiekiem wielkiej duszy, płomiennym patrjotą, który w dziwaczną formę ubiera swą niezwykłą miłość do ujarzmionej ojczyzny i myśl o jej wyzwoleniu. Okazuje się więc, że ci, co ogłosili tego człowieka za warjata, sami nie byliby zdolni pojąć wielkości tych myśli, któremi on żyje. *Sobótka* jest jednym z najwcześniejszych utworów poezji naszej, poświęconych Tatrom, rozpoczyna zatem serję twórczości, której koryfeuszami w latach późniejszych będą najwybitniejsi poeci nasi na przełomie XIX i XX wieku. Krajobraz górski, pierwiastki legendy zbójnickiej i obyczajowości ludu podhalańskiego, próby wyzyskania poetyckiego pieśni góralskiej stanowią o wartości tego interesującego utworu.

Osobną kartę w literaturze emigracyjnej lat 1832—1848 posiada Michał Czajkowski (1804 — 1886). Jest to obok Bohdana Zaleskiego największy entuzjasta Ukrainy w literaturze naszej, indywidualność bogata, ale nieobliczalna, działacz polityczny bardziej, niż literat. Większość powieści swych, osnutych na tle życia Ukrainy ogłasza w latach 1837 — 1841. Najwybitniejsze z nich to *Wernyhora* (1838) i *Owruczanin* (1841). W zakresie powieści historycznej Czajkowski idzie torami Waltera Scotta, ale stwarza własny, odrębny ton opowiadania. Jego charakterystyka postaci jest wprawdzie nader prymitywna, ale pełna realistycznej, żywej obserwacji ludzi. Powieści Czajkowskiego nie odznaczają się zresztą wybitnym artyzmem; przeważa w nich tendencja polityczna: uwielbienie dla Ukrainy i kozackiego ludu, którego wyzwolenie autor łączy nierozerwalnie z ideą niepodległości Polski. Miłość dla Ukrainy i panslawistyczne dążenia były mu zresztą bliższe, niż sprawa wolności Polski, i to stanowisko doprowadziło go pod koniec życia do zdrady narodowej na rzecz Rosji. Gdy się zawiódł wreszcie i na Rosji, skończył samobójstwem.

Bibljografja: O Zaleskim p. bibljografję podaną wyżej str. 179; M. Zdziechowski — Goszczyńskiego *Król Zamczyska*, Przegl. Powsz. 1895; J. Tretiak — Wstęp do wydania *Króla Zamczyska* w Bibl. Narod Ser. I, nr. 50; P. Chmielowski — „Sobótka": Zestawienie dwu wieków i dwu indywidualności (Studja i Szkice, I, 1886); J. Kantor — Tatry w poezji polskiej Jarosław, 1909; K. Tetmajer — Poeci Tatr (Szkice, Kraków, 1910); — Fr. Rawita-Gawroński — Michał Czajkowski, Petersburg, 1898; G. Korbut — Michał Czajkowski, *Sto lat myśli polskiej*, t. VI; S. Tarnowski — M. Czajkowski, Przegl. Polski, 1886; — Z. Szweykowski — Wstęp do wyd. *Owruczanina* w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 103.

Aczkolwiek najznakomitsze dzieła ówczesnej literatury polskiej powstały na emigracji, to jednak i w kraju rozwój piśmiennictwa bynajmniej nie chromał. Oczywiście skutki wojny 1830 — 1831 roku musiały się odbić na największej połaci naszego kraju, jaką stanowiły Królestwo Kongresowe, Litwa i Ruś, ale w Galicji i w Poznańskiem życie umysłowe nie doznało skutkiem powstania żadnego uszczerbku. Wśród pisarzy, którzy działali wówczas w Galicji, przeżywa w pierwszych latach popowstaniowych najwyższy rozkwit swego talentu Aleksander Fredro[1]).

Twórczość jego, chociaż współczesna romantyzmowi i objawiająca pewne ślady wpływów panującego kierunku, idzie jednak torami zupełnie niezależnemi od romantyzmu, okazując natomiast wiele pokrewieństwa z tradycją



Rys. 366. Dom przy ul. Aleksandrji (dziś Kopernika) w Warszawie, gdzie urodził się Kraszewski.

komedji francuskiej XVII i XVIII wieku. Ale samorodny talent Fredry przezwyciężył i te wpływy, którym najwięcej zawdzięczał, osiągając zarówno w technice komedjowej, jak w obserwacji psychologicznej, jak wreszcie w całym stosunku komedjopisarza do świata ludzkiego zupełną oryginalność. Jest to największy polski komedjopisarz, którego dzieła są w pewnym stopniu takiem samem centrum polszczyzny, jak Mickiewiczowski *Pan Tadeusz*.

[1]) Ur. 20 marca 1793 r. w Surochowie (w Galicji) z ojca Jacka i Marjanny z Dembińskich. Wychowywał się i kształcił w domu. W 1809 r. zaciągnął się do wojska Księstwa Warszawskiego. Odbył kampanje lat 1812—1814. Powróciwszy do kraju po abdykacji Napoleona, osiada na roli (w Beńkowej Wiszni) i pracuje literacko. W 1824 r. odbywa podróż do Włoch. W latach 1832—1835 wystawia na scenie lwowskiej szereg swych najznakomitszych komedyj. Zrażony napastliwemi krytykami, przestaje ogłaszać swe utwory, choć nie porzuca pracy literackiej. Bierze udział w życiu politycznem. W 1848 r. jest członkiem Lwowskiej Rady Narodowej. Posłuje również do pierwszego sejmu krajowego w 1861 r. — Zmarł 15 lipca 1876 r. we Lwowie.

Fredrze udało się dość wcześnie ujrzeć na scenie swe pierwsze próby komedjowe. W 1817 r. wystawił teatr lwowski jedną z jego pierwocin: *Intryga na prędce*. Zato *Pan Geldhab*, bez porównania wyższy od poprzedniego utworu, dostał się na scenę dopiero w 1821 roku w Warszawie. Była to już znakomita komedja obyczajowa, wysuwająca świetną sylwetkę dorobkiewicza, który poluje na arystokratycznego zięcia. Cynizm i wyrachowanie są zresztą udziałem obu stron, zarówno Geldhaba i jego córki, jak i księcia, który miał sprzedać swoją osobę za gruby posag, ale otrzymawszy niespodziewany spadek, zostawia pannę na koszu.

Odtąd przez szereg lat aż do 1828 roku sceny warszawska i lwowska wystawiają szereg komedyj Fredry m. i. *Męża i żonę* (1823), *Cudzoziemczyznę* (1824), *Damy i huzary* (1825), *Odludków i poetę* (1826). Z nich *Damy i huzary*, farsa raczej, niż komedja, cieszą się do dziś niesłabnącem powodzeniem scenicznem dzięki zdrowemu, żołnierskiemu humorowi, jaki ożywia ten beztroski utwór.

Prawdziwy jednak rozkwit Fredry przypada na pierwsze lata po powstaniu listopadowem. W okresie, gdy na emigracji ukazywały się III część *Dziadów*, *Księgi*, *Pan Tadeusz*, *Kordjan*, *Nieboska Komedja*, Fredro wystawiał we Lwowie i w Warszawie swe najświetniejsze komedje: *Pana Jowialskiego* (1832), *Śluby panieńskie* (1833), *Zemstę* (1834), *Dożywocie* (1835) i kilka innych mniejszego znaczenia. Przyjrzyjmy się tym dziełom nieco szczegółowiej.

Pan Jowialski jest wśród tych dzieł najbardziej przeniknięty duchem satyry. Autor kreśli wymowny obraz żałosnego upadku ducha i myśli w sferze ziemiańsko-szlacheckiej. Bohater tytułowy, jowialny staruszek, zasypujący i zanudzający swe otoczenie nieustannem cytowaniem przysłów i bajek, jest typem człowieka, w którym upodobanie do konceptów i śmiechu wyniszczyło do cna wszelkie uczucia ludzkie. Obojętność jego na sprawy, najżywiej dotykające przyszłości osób z jego rodziny, mogłaby się wydawać okrutna, gdyby nie płynęła z jakiejś starczej zidjociałości. Syn jego — Szambelan, jest już zupełnym kretynem, którego nawet rodzina najbliższa nie bierze na serjo. Pani Jowialska jest tylko echem swego męża; natomiast Szambelanowa przedstawia arcyciekawą mieszaninę parafjańszczyzny i snobizmu. Godnym tej kompanji jest sąsiad Jowialskich, Janusz, starający się o rękę Heleny, córki Szambelana z pierwszego małżeństwa. W cały ten świat jowialszczyzny dostają się niespodziewanie i przypadkowo dwaj przedstawiciele artystycznej cyganerji, malarz i poeta, wędrujący po kraju piechotą w poszukiwaniu typów i tematów. Nie są to jednak ludzie tego samego pokroju. Malarz (Wiktor) ma znacznie mniej sprytu życiowego, ale zato więcej prawości i szczerości w swym stosunku do sztuki, poeta (Ludmir) zaś, który zajmuje wobec kolekcji typów w domu Jowialskiego stanowisko zrazu bardzo satyryczne, wsiąka nieznacznie w to środowisko i żeni się z Heleną. Sąd autora o smętnej przyszłości Ludmira w tem gronie zawiera ostatnia bajka, deklamowana przez Jowialskiego: czyżyk, zwabiony przez ziębę do klatki, chce po stracie wolności pocieszyć się prosem, ale znajduje „dużo łupek, a niewiele ziarna". W ten sposób ostrze satyry wymierzone zostało

Rys. 367. Zofja Kraszewska, matka pisarza.

w podwójnym kierunku, a zakończenie pozornie tylko jest radosne; w rzeczywistości gorycz i złośliwość przeważają nad uśmiechem. Jest to pod tym względem raczej wyjątkowa komedja Fredry, który zdobywa się częściej na humor przebaczenia i pobłażliwości, niż na ironję i żółć satyryka.

W przeciwieństwie do *Pana Jowialskiego* podbijają nas urokiem i wdziękiem humoru *Śluby panieńskie*. Charakterem tematu komedja ta zbliża się do komedyj francuskiego pisarza XVIII wieku, P. de Marivaux, u którego akcją utworu jest zazwyczaj powstawanie miłości, narodziny uczucia. Miłość jest główną osią akcji wszystkich niemal komedyj francuskich XVII i XVIII wieku, ale autorowie wprowadzają nas zazwyczaj w sytuacje, wytworzone przez uczucie już istniejące i dążące do przełamania przeszkód. Ale zwrócić cały wysiłek psychologiczny na charakterystykę samego uczucia miłości *in statu nascendi* umiał tylko Marivaux. Podobnemi drogami idzie Fredro w *Ślubach panieńskich*. Jesteśmy tu świadkami rozbudzenia się uczucia miłości naprzód w Gustawie, później w Anieli. Gustaw, nazwany tak jakby dla świadomej polemiki z typem kochanka z IV części *Dziadów*, jest młodym chłopcem, pełnym fantazji, rozmachu i uroczej lekkomyślności.

Wie, że przeznaczono mu za żonę Anielę, nie buntuje się przeciw temu wyrokowi i jest pewny siebie w stosunku do panny, o której wzajemności jest przekonany. Dopiero świadomość uczuciowego oporu ze strony przeciwnej

Rys. 368. Jan Kraszewski, ojciec pisarza.

obudza jego miłość, konieczność zdobycia Anieli rozwija w nim wszystkie siły ducha, wprawia w ruch inteligencję i wolę, potęguje niesłychanie napięcie uczuć. Jest to wybitnie męski typ przeżywania miłości, kiedy zarodki uczuć rozwijają się w potężny płomień pod wpływem napotkanych trudności i oporu kobiety. Partnerka Gustawa, Aniela, jest znowuż psychiką nawskroś kobiecą; naczelnemi jej cechami są dobroć i pewna bierność, poddawanie się wpływom. Na tej właściwości duchowej buduje Gustaw swój plan. Postępowanie swe uzasadnia teorją magnetyzmu, ale zastosowaną do spraw miłości. Wierzy głęboko, że jego uczucie musi wywołać oddźwięk w sercu Anieli i tę wiarę swoją nazywa magnetyzmem serca. Zmyśloną historją o swej miłości do jakiejś innej kobiety uczy Anielę, jak wygląda uczucie, którem ona tak bardzo pogardza, i otoczywszy ją atmosferą tęsknot serca, obudza upragnioną wzajemność. Choć Gustaw posługuje się w rozmowie z Radostem terminologją magnetyzmu, będącego dla romantyków pomostem do mistyki, naprawdę jednak daleki jest od mistycznego traktowania miłości. W postępowaniu z Anielą okazał się wybornym, subtelnym psychologiem, umiejącym narzucić poza tem całemu otoczeniu najrozmaitsze role, które wszyscy mimowiednie odegrali tak, jak tego wymagały interesy Gustawa.

Obok sympatycznej pary miłosnej, Gustawa i Anieli, widzimy drugą parę, potraktowaną satyrycznie. Klarze brak kobiecości, brak jej miękkości i dobroci, więc Gustaw, chcąc obudzić w niej uczucie dla Albina, musi grać na zupełnie innych strunach duszy: wyzyskuje jej przekorność, zazdrość, a wreszcie — ponieważ to wszystko nie wystarczyło dla osiągnięcia pożądanego skutku — straszy ją grożącem jej rzekomo małżeństwem z Radostem. Płaczliwy Albin jest wreszcie najsłabszą stroną dzieła Fredry. Zamierzona karykatura sentymentalnej miłości razi brakiem zestrojenia ze stylem całego dzieła, pełnego promienności i realizmu. Walką z sentymentalizmem jest także pomysł owych „ślubów panieńskich", wykonanych przez Klarę i Anielę pod wpływem lektury jakiegoś romansu. W ten sposób rola „książek zbójeckich", mówiąc słowami Gustawa z *Dziadów*, oświetlona została ze strony komicznej.

Śluby panieńskie są utworem o wyjątkowo subtelnym komizmie. Akcja jest głównie akcją wewnętrzną, wyraża się nie w czynach, lecz w przeżyciach i płaski komizm sytuacyjny nie ma tu żadnego zastosowania. Odtworzenie komizmu w przeżyciach bohaterów, których poeta przedstawia zresztą z całą sympatją, w pełni uroku ich młodości, jest niezwykłym triumfem Fredry jako artysty.

Szczytem jednak twórczości jego w tym okresie jest *Zemsta*. Temat zasadniczy podobny jest do *Sarmatyzmu* Zabłockiego i dziwnie zbiega się z pisanym w tym samym czasie *Panem Tadeuszem*: kłótnia dwóch rodzin o sprawy graniczne, zakończona małżeństwem. Zbieżność ta nie jest przypadkowa o tyle, że na tle takiego tematu wszyscy trzej poeci odtworzyć mogli najbardziej sarmackie cechy naszego charakteru: kłótliwość i gwałtowność obok zdolności do łatwego pogodzenia się. Wcieleniem narodowego temperamentu, staropolskich wad i cnót zarazem, jest Cześnik Raptusiewicz, wplątany w wieloletni spór graniczny z Rejentem Milczkiem, chytrym i obłudnym prawnikiem, pokrywającym swoją mściwość i zaciętość maską hipokryzji. „Tych dwóch ludzi — ogień, woda" — mówi z troską Wacław, syn Rejenta, zakochany w Klarze, bratanicy Cześnika. A jednak, jak mówi motto utworu, wzięte z aforyzmów Andrzeja Maksymiljana Fredry: „Niemasz nic tak złego, żeby się na dobre nie przydało". Chcąc się zemścić na Rejencie, Cześnik ożeni Wacława z Klarą, a Rejent, przekonawszy się, że małżeństwo to jest o wiele bardziej zyskowne, niż myślał, ochotnie pogodzi się z faktem dokonanym.

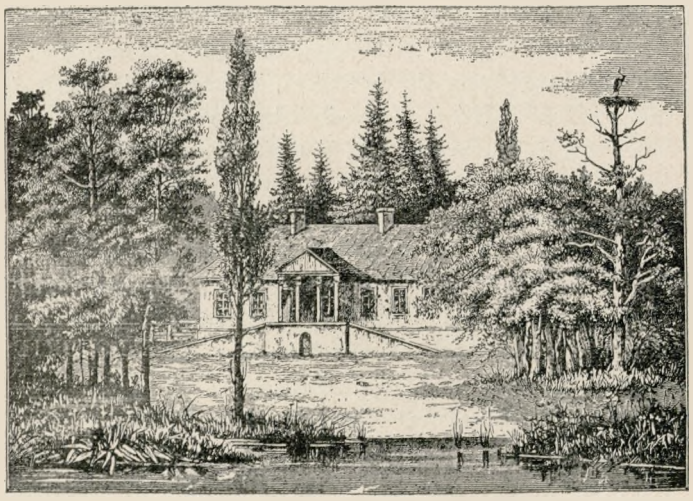
Co uderza w tej komedji, to przedewszystkiem bogactwo charakterów. Oprócz Cześnika i Rejenta mamy znakomite sylwetki Podstoliny, Dyndalskiego, Papkina; nawet postacie, na ostatnim planie stojące, jak mularze czy słudzy Cześnika (kucharz Perełka) są nakreślone z nieomylnem mistrzostwem. Zazwyczaj w komedjach pary miłosne są typami najbardziej konwencjonalnemi, w *Zemście* natomiast Klara, a szczególnie Wacław, posiadają zupełnie własną i oryginalną fizjonomję duchową. Wacław należy do ulubionego przez Fredrę typu dziarskiego chło-

paka z głową na karku i energją czynu. Osobne miejsce wśród postaci *Zemsty* należy się Papkinowi, który podobnie jak Albin jest karykaturą, ale tym razem w pełni udaną.

Obok mistrzostwa charakterystyki Fredro przejawił w *Zemście* mistrzostwo kompozycji. W pierwszych dwóch aktach operuje kilkoma niezależnemi zrazu wątkami akcji. Są to: małżeńskie plany Cześnika, spór graniczny i miłość Wacława i Klary. Ale od początku III aktu, gdy na scenę wkracza Rejent, wszystkie trzy wątki zostają skupione w jednej akcji głównej, popchniętej naprzód przez silną indywidualność Rejenta Milczka. Zakończenie jest triumfem dobrej sprawy, ruiną zaś wszystkich dążeń zarówno Cześnika, jak Rejenta. Na marginesie niejako głównych wątków akcji rozwija się historja Papkina, zamieszanego sporadycznie we wszystkie sprawy, ale stanowiącego zamknięty w sobie świat parodji i komizmu.

Ze wszystkich komedyj Fredry *Zemsta* może najlepiej rysuje stosunek autora do świata i ludzi. W przeciwieństwie do Moliere'a Fredro nie ma w sobie pogardy dla ludzkiej natury, ani rozgoryczenia. Jest przedewszystkiem poetą, a następnie mądrym człowiekiem. Rozumie braki ludzkie, odkrywa pierwiastek komizmu w czynach płynących z małości ducha i złych instynktów, widzi, jak zło i dobro zazębiają się często o siebie w ludzkich charakterach, i dlatego ostatniem słowem jego jest humor przebaczenia, pobłażliwość i życzliwość. Niema w nim żadnego uprzedzenia do ludzi, któreby wypływało z jakiejś świadomie czy podświadomie wyznawanej doktryny o człowieku: Fredro spokojnie obserwuje życie i sądzi je ze sprawiedliwością i równowagą, którą daje mu duchowe zdrowie i własna czystość sumienia.

W porównaniu do *Ślubów panieńskich* i *Zemsty Dożywocie* wydać się może dziełem znacznie słabszem, niemniej przeto jest to doskonała komedja, której wartość mierzyć należy charakterem głównego bohatera, lichwiarza Łatki. Wprawdzie już molierowski Harpagon został postawiony przed dylematem: pieniądze czy miłość, ale charakter Harpagona jest zarysowany tak jednostronnie, że decyzja jego nie może być zagadką i da się zgóry przewidzieć. Inaczej jest ze skąpcem fredrowskim. Tutaj ten dylemat odgrywa znacznie większą rolę i w akcji utworu, i w koncepcji charakteru lichwiarza, dlatego też komedja ma momenty niemal tragiczne, a jednak chłoszcze występek nieubłaganym śmiechem.



Rys. 369. Romanów Podlaski, gdzie Kraszewski spędzał dzieciństwo u dziadków Malskich.

Była to, niestety, jedna z ostatnich publikacyj literackich Fredry za jego życia. Twórczość wielkiego komedjopisarza nie zyskała mu należytego uznania wśród koryfeuszów literatury, a gwałtowność niektórych ataków krytyki, w szczególności Seweryna Goszczyńskiego, który odmawiał Fredrze wartości literackiej i narodowego ducha, zniechęciła go tak dalece, że od roku 1835 przestał cokolwiekbądź pisać i ogłaszać. Po dłuższem milczeniu wrócił jednak do twórczości, ale talent jego już był złamany i nigdy dawnych wyżyn nie osiągnął. W zbiorowem wydaniu jego pism, ogłoszonem po śmierci poety (1880), ukazały się drukiem komedje, które pisał w ostatnich latach życia. Najlepsze z nich to *Pan Benet* i *Wielki człowiek do małych interesów*. Poza tem w spuściźnie pośmiertnej Fredry znaleziono obok wielu drobnych pism niezmiernie ciekawy pamiętnik jego z czasów udziału autora w kampanjach napoleońskich p. t. *Trzy po trzy*.

Fredro jest autorem, który w miarę oddalania się w czasie nie maleje, lecz rośnie. Jakkolwiek w drugiej połowie XIX-ego wieku przyznano mu wszystkie zalety, których nie chciała widzieć małoduszność czy głupota jego współczesnych, to jednak daleko było do uznania pełnej wartości jego dzieła. Mnożące się studja o Fredrze odkrywają coraz to nowe strony jego talentu, oryginalności i twórczego polotu. Niezmierne bogactwo typów i charakterów, nakreślonych w komedjach z wielką przenikliwością psychologiczną i mądrością życia, obfitość rysów obyczajowych, dostrzeżonych w różnych środowiskach społecznych, równowaga moralna w oświetleniu czynów ludzkich, a wreszcie zalety artyzmu: dbałość o kompozycję, żywy dialog, barwny i bogaty język — oto w najogólniejszych zarysach naczelne wartości literackiego dorobku Fredry. Jest to wielkiej miary pisarz i znakomity przedstawiciel ducha polskości w naszej literaturze.

Bibljografja: S. Tarnowski — Komedje Al. Fredry (Studja do historji literatury polskiej, tom II, Kraków, 1896); B. Kielski — O wpływie Moliera na rozwój komedji polskiej, Kraków, 1906 (Rozpr. Wydz. Filol. Ak. Um. t. 42); tenże — Wstępy do wydania *Pana Jowialskiego*, *Pana Geldhaba* i *Zemsty* w wydawnictwie F. Westa w Brodach; Wł. Günther — Przyczynki do studjów nad Fredrą, Przegl. Polski, 1909; tenże — Twórczość Fredry w stosunku do jego epoki, Przegl. Pol. 1909; tenże — Fredro jako poeta narodowy, Bibl. Warsz. 1914, I. Chrzanowski — O komedjach Aleksandra Fredry. Kraków, 1917; E. Kucharski — Fredro jako romantyk, Pamiętn. Liter. 1906; tenże — Fredro a komedja obca, Kraków, 1921 tenże — Wstępy i objaśnienia do *Pana Jowialskiego*, *Ślubów panieńskich* i *Zemsty* w wyd. Bibl. Narod. Ser. I, nr. 33, 22 i 32; W. Borowy — Ze studjów nad Fredrą, Kraków, 1921.

Na terenie byłej Galicji tworzyli dwaj inni wybitni poeci, należący do epigonów romantyzmu: Wincenty Pol i Kornel Ujejski.

Wincenty Pol[1]) zasłynął już podczas powstania listopadowego, jako autor znakomitych piosenek patrjotycznych i żołnierskich (*Pieśni Janusza*, druk. 1833). Osiadłszy w Galicji, rozwinął obfitą działalność literacką, stając się jednym z najbardziej ulubionych i popularnych gawędziarzy. Umiłowanie ziemi polskiej i tradycji historycznej należy do podstawowych cech twórczości Wincentego Pola i szereg jego utworów cieszy się dzięki temu wielką popularnością. Do nich należy *Pieśń o ziemi naszej* (pis. w 1835 r., druk. w 1843), poemat opisowy, charakteryzujący różne odmiany polskiego krajobrazu i różne typy ludności dawnej Rzeczypospolitej. Warunki wychowania pozwoliły naszemu poecie zetknąć się jeszcze z „ostatniemi egzemplarzami" dawnej przedrozbiorowej Polski i usłyszeć z ust tych ludzi wiele szczegółów o życiu domowem i obyczajach staropolskich w XVIII wieku. Ale Pol nie był człowiekiem wielkiego polotu ducha i przejmując tę tradycję, nie umiał, tak jak Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, wyłuskać zdrowego ziarna z pośród wielkiej ilości plew. Idealizacja przeszłości skutkiem niewoli narodowej łatwo mogła popchnąć dusze słabsze do zachwytu nad tem, co było tylko ciasnotą myśli i fanatyzmem, choć stroiło się w szaty patrjarchalności i religji. Tem się tłumaczy szybka degeneracja talentu Pola, wyrażająca się w takich utworach, jak *Przygody I.P. Benedykta Winnickiego* (Lwów, 1840), gdzie autor dał się pociągnąć fałszywemu ideałowi staroszlacheckiego wychowania i nakreślił obraz, mogący napełnić tylko obrzydzeniem dla pewnych objawów dawnej obyczajowości.

Tych ujemnych stron swego stosunku do przeszłości ustrzegł się na szczęście w dziele, które, choć skończone i wydane znacznie później, naszkicowane zostało jeszcze w latach 1836 — 1840, gdy Pol odnosił się do przeszłości z umiarkowaną idealizacją. Dziełem tem jest *Mohort* (1855), najsławniejszy i rzeczywiście najlepszy utwór Pola. Mimo podtytułu: *rapsod rycerski*, jest to raczej gawęda, ów szczeropolski gatunek literacki, stworzony przez nasz romantyzm dzięki żywemu kontaktowi z ustną tradycją ginącego z oczu świata dawnej Polski. Materjał do swego dzieła Pol zaczerpnął z opowiadań ludzi, którzy żywego Mohorta jeszcze znali i w bitwie na grobli Boryszkowskiej sami udział wzięli. W ten sposób poeta uratował od zapomnienia postać piękną i ciekawą, a jednak tak ukrytą w cieniu i odsuniętą od wielkich wydarzeń ówczesnego życia, że dokumenty historyczne nic o tym człowieku nie wspominają. Zachowując luźny układ kompozycyjny, właściwy typowej gawędzie, Pol zdołał jednak utrzymać w napięciu zainteresowanie dla dziejów swego bohatera, który jest, jak większość typów *Pana Tadeusza*, „ostatnim" przedstawicielem pewnego gatunku ludzi. Mohort należy do ginącej rasy kresowych rycerzy, obrońców polskich granic, których obowiązkiem i celem było wytrwanie do końca na powierzonej ich straży ziemi. Poeta wydobył zeń wszystkie najszlachetniejsze rysy duchowe tego typu ludzi, stworzył sylwetkę wyidealizowaną, a jednak prawdziwą, wzruszającą i piękną. A jeśli zważymy, że w osobie Mohorta mamy gloryfikację nie efektownego, popisowego bohaterstwa, ale życia cichego, poświęconego idei wytrwania, i to z najszlachetniejszych, bezinteresownych pobudek religijno-patrjotycznych (Mann), wówczas zrozumiemy, że *Mohort* ma wszelkie dane na to, aby wytrzymać poważną próbę czasu. Dzieło to znajduje się całkowicie na linji tak bardzo nowoczesnej ideologji kultu dla grobu Nieznanego Żołnierza.

Z bogatej spuścizny literackiej Pola wymienić jeszcze należy poematy takie, jak *Wit Stwosz* (1857), *Pachołę hetmańskie* (1862), *Z wyprawy wiedeńskiej* (1865), ale żadne z tych dzieł nie może sobie rościć tytułu do nieśmiertelności. Do potomności przeszedł Pol, jako pisarz popularny, wyraziciel patrjotyzmu szarej masy, jej umiłowania ziemi ojczystej i tradycji narodowej.

Na nierównie wyższy ton nastrojona jest twórczość Kornela Ujejskiego[1]). Żywiołem jego jest liryka patrjotyczna, przepojona duchem wielkiej poezji romantycznej czasów popowstaniowych. W stosunku do Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego Ujejski zajmował postawę człowieka, młodszego o całe pokolenie, przejmu-

[1]) Ur. w 1807 r. w Lublinie, pochodził z rodziny niemieckiej. Kształcił się w szkołach i na uniwersytecie we Lwowie. Walczył w 1831 roku w oddziałach powstańczych na Litwie. Po powstaniu osiada w Galicji, gospodaruje na roli, poświęca się pracom literackim i naukowym. Bierze udział w wypadkach 1848 roku na terenie Galicji. W latach 1850—1853 jest profesorem geografji w Uniwers. Krakowskim. W 1857 opuszcza znów Kraków, osiedlając się pod Lwowem, ale pod koniec życia wraca na stałe do Krakowa. W 1872 r. zostaje członkiem Polskiej Akademji Umiejętności. 2 grudnia 1872 r. umiera w Krakowie, pochowany w kościele na Skałce.

[1]) Ur. w 1823 na Podolu galicyjskiem. Uczył się w Buczaczu i Lwowie. Studjów wyższych nie odbywał nigdzie. Lata 1847—1848 spędził w Paryżu, gdzie poznał najwybitniejszych poetów i artystów polskich, a nawet zaprzyjaźnił się ze Słowackim. Po powrocie do kraju żeni się i osiada na roli. Pracuje literacko i bierze żywy udział w publicystyce. W l. 1877—1878 jest posłem do Rady Państwa w Wiedniu. Ostatnie lata życia spędza w swoim majątku, Pawłowie. Zmarł 19 września 1897 r. w Pawłowie i tam jest pochowany.

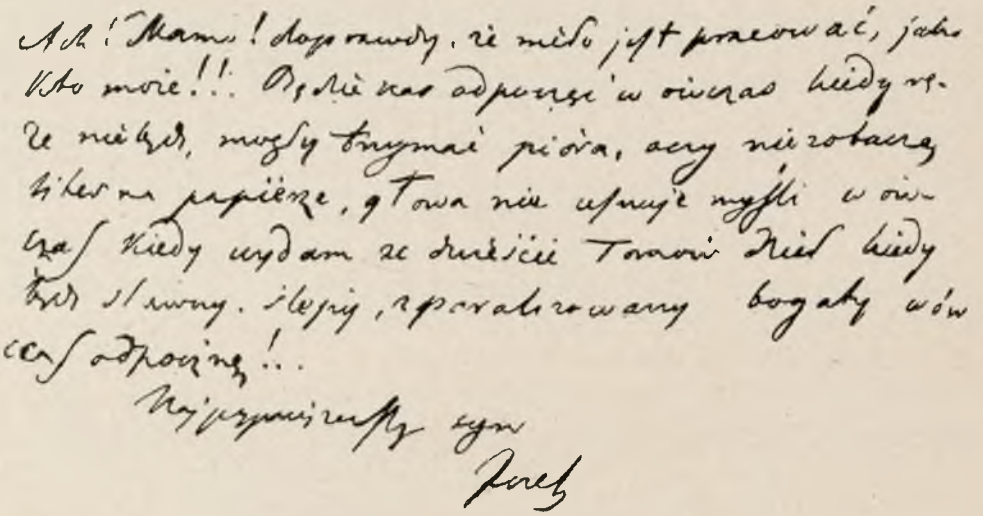
Rys. 370. J. I. Kraszewski w wieku młodzieńczym.

jącego od wielkich poprzedników gotowe wartości, ideowe i artystyczne, aby je zespolić i podać narodowi, jako rodzaj narodowego testamentu poezji polskiej. Pełno więc w lirykach Ujejskiego obrazów, wyrażeń, rytmiki, wywodzących się prosto od wielkich mistrzów poezji, a za ich także przewodem poeta uderza niemal wyłącznie w strunę patrjotyczną i religijną, ulegając niektórym ideom mesjanicznym. Ten wyraźny rodowód Ujejskiego z ducha wielkich romantyków naszych ułatwił mu wielką popularność za życia, ale zarazem osłabił jego pozycję u potomności. Choć niektóre liryki Ujejskiego rozpowszechniły się ogromnie i są do dziś znane wszystkim, to jednak czujemy, że w całokształcie swej twórczości poeta niewiele ma nam do powiedzenia.

Najlepszym może jego utworem jest młodzieńczy poemat *Maraton* (pis. w 1845, druk. w 1847 r.), pełen płomiennego patrjotyzmu, bohaterskiego rozmachu i wiary w zwycięstwo. Jest w tej poezji jakieś tchnienie *Konrada Wallenroda* i *Farysa* w apoteozie miłości ojczyzny i pieśni, zagrzewającej do czynu. Ale wypadki 1846 roku, rzeź szlachty galicyjskiej przez chłopów, złamały wytrzymałość duchową Ujejskiego. Napisane pod wpływem tych wypadków *Skargi Jeremiego* (pis. 1846, druk. 1847 w Paryżu) zdobyły autorowi wielką sławę i uznanie, ale nastrojone są przeważnie na ton bolesny i grobowy. Kilka z tych liryk odznacza się niewątpliwą pięknością, jak sławny *Choral* („Z dymem pożarów..."), który stał się jednym z naszych narodowych hymnów, albo *Noc natchnienia*, odznaczająca się wspaniałem obrazowaniem i melodyjnością wiersza. W kilku zaledwie wierszach tego zbioru (*Akt wiary*, *Krzyż a miecz*) dźwięczą tony nadziei, i to wyrażone w duchu raczej oczekiwań biernego mesjanizmu Krasińskiego, niż marzeń o czynie Mickiewicza. Wysoką wartością poetycką odznacza się też drugi zbiór liryk Ujejskiego — *Melodje biblijne* (1852), echo rozczytania się poety w Starym Testamencie i w *Psalterzu* Kochanowskiego. Wybór niektórych tematów biblijnych podyktowała Ujejskiemu znów myśl o Polsce, której los ówczesny nasuwał wiele analogij do dziejów narodu żydowskiego w okresie niewoli babilońskiej (*Jeremjasz*, *Super flumina Babylonis*). Wreszcie do popularnych dziś jeszcze utworów Ujejskiego należą *Tłumaczenia Szopena* (pis. w l. 1857—1860, druk. razem 1866 r.); najlepsze z nich to ilustracje niektórych mazurków (*Terkotka*, *Zakochana*), podczas gdy znany *Marsz pogrzebowy* nie oddaje prawdziwej głębi i grozy Szopenowskiego marsza. Poza tem dość liczne próby Ujejskiego w zakresie powieści poetyckiej i dramatu, jak również druga część *Skarg Jeremiego*, pisana po powstaniu 1863 roku, należą dziś do rzeczy przebrzmiałych.

Choć mało aktualna w treści, poezja Ujejskiego odznacza się pewną żywotnością dzięki mistrzostwu formy. Poeta operuje znakomicie rytmiką wiersza i kunsztownym frazesem. Jest to poezja deklamacyjna i efektowna, która posiada niewątpliwe wartości jako materjał do recytacji.

Bibljografja: *o Polu*: — M. Mann. Wincenty Pol, 2 tomy, Kraków, 1904—1906; K. Estreicher — W. Pol, jego młodość i otoczenie, Lwów, 1882; H. Galle — W. Pol. *Sto lat myśli polskiej* t. VI; M. Dubiecki — Mohort jako rycerz kresowy (Obrazy i studja historyczne, II, 1899); I. Chrzanowski — Skarga skrzywdzonego poety (Z epoki romantyzmu, Kraków, 1918); A. Łucki — Wstęp i objaśnienia do wyd. *Mohorta* w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 52. — *O Ujejskim*: A. Bądzkiewicz — Kornel Ujejski, Kraków, 1893; J. Tretiak — Kornel Ujejski i jego poezja, Kraków, 1893; K. Wróblewski — Kornel Ujejski, Lwów, 1902; I. Chrzanowski — K. U. — *Sto lat myśli polskiej*, t. VI; M. Janik — O genezie twórczości Ujejskiego, Życie, 1898; tenże — Wstęp i objaśnienia do wyd. *Wyboru Poezyj* K. U. w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 37.



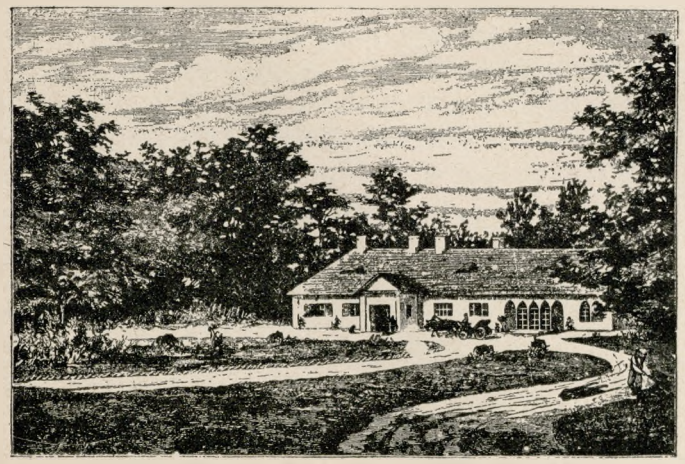
Rys. 371. List J. I. Kraszewskiego do matki, r. 1832.

Obraz poezji naszej w dobie rozkwitu romantyzmu nie byłby pełny, gdyby pominąć milczeniem całą plejadę twórców mniejszej miary, których wysiłek artystyczny towarzyszył wzlotom poetów naczelnych. Ograniczymy się tu do najważniejszych nazwisk i dzieł. Wymienić więc przedewszystkiem należy serdecznego druha Mickiewicza, Stefana Garczyńskiego (1805 — 1833), autora poematu *Wacława dzieje* i wielu drobnych poezyj, ogłoszonych w dwóch tomikach w 1833 roku. Na emigracji też tworzą Konstanty Gaszyński (1809 —1866) *Pieśni pielgrzyma polskiego* — 1833, *Sielanka młodości* — 1855) i Lucjan Siemieński (1809 — 1877; *Trzy wieszczby* — 1841; popularna historja narodu polskiego p. t. *Wieczory pod lipą* — 1845). Po osiedleniu się w Krakowie Siemieński czynny jest jako krytyk literacki (*Obóz klasyków* — 1866) i tłumacz (znakomity przekład *Odyssei* — 1873 — 1874). Wieszczem Krakowa jest Edmund Wasilewski (1814 — 1846; *Katedra na Wawelu* — 1846), którego wpływ odnaleźć można jeszcze w poezji Wyspiań-

skiego. Tchnienie prawdziwej egzotyki azjatyckich stepów dał w poemacie *Kirgiz* (1842) Gustaw Zieliński (1809 — 1881), który zawarł w tem dziele wrażenia z krainy swego wygnania za udział w powstaniu. Własną kartę w poezji mają wreszcie: Karol Baliński (1817 — 1864; *Farys Wieszcz*), Roman Zmorski (1822 — 1867; przekłady serbskich pieśni epicko-ludowych) i Ryszard Berwiński (1819 — 1879).

Bibljografja. P. Chmielowski — Historja Literatury polskiej, tom. IV (o Garczyńskim i Gaszyńskim), t. V-VI (pozostali); J. Kallenbach — Poezja polska w latach 1800—1863, Encyklopedja Polska Ak. Um. — tom XXI; E. Haecker — Wstęp do *Wyboru Poezyj* Edmunda Wasilewskiego w wyd. Bibl. Nar. Ser. I, nr. 85.

O ile w zakresie poezji romantyzm był w naszej literaturze okresem, w którym osiągnęliśmy poziom najwyższy, wytrzymujący porównanie ze szczytowemi dziełami literatury powszechnej, o tyle w prozie powieściowej roz-



Rys. 372. Gródek pod Łuckiem, nab. przez rodziców Kraszewskiego w 1840 r. Tu Kraszewski przebywał do 1849 r.

wój nasz szedł znacznie wolniej, z wielkiem opóźnieniem w stosunku do Zachodu. Wprawdzie już w dobie przedpowstaniowej obserwować można wzrost twórczości powieściowej, ale wartość tego dorobku jest z małemi wyjątkami dość mierna. Pomijając liczny zastęp romansów sentymentalnych, z których jedna tylko *Malwina* zasługuje na poważne traktowanie, i pierwsze próby romansu historycznego w rodzaju W. Scotta (Niemcewicza *Jan z Tęczyna* — 1825, Bernatowicza *Pojata*, młodzieńcze powieści Krasińskiego), spotykamy się przed powstaniem listopadowem z powieścią obyczajową, które najwybitniejszymi przedstawicielami, obok Niemcewicza znowu (*Dwaj Sieciechowie*), są: Klementyna z Tańskich Hoffmanowa (1798 — 1845), autorka dwóch cennych powieści: *Listów Elżbiety Rzeczyckiej* (1824) i *Dziennika Franciszki Krasińskiej* (1825), zaliczanego do najwybitniejszych utworów naszych z gatunku powieści tradycyjnej, ale wzbogaconej subtelną analizą psychologiczną; następnie — Fryderyk Skarbek (1792 — 1866; *Pan Antoni* — 1824; *Pan Starosta* — 1826) i Elżbieta z Krasińskich Jaraczewska (1792 — 1832; *Zofja i Emilja* — 1827; *Wieczór adwentowy* — 1828; *Pierwsza młodość, pierwsze uczucie* — 1829).

Po powstaniu listopadowem twórczość powieściowa rozwinęła się o wiele pełniej, przyczem terenem, na którym rozwój ten nastąpił, były ziemie dawnego zaboru rosyjskiego. Z wyjątkiem Hoffmanowej, która znalazła się na emigracji i ogłosiła w Lipsku kilka jeszcze powieści (*Karolina* — 1839; *Krystyna* — 1841; *Jan Kochanowski w Czarnym Lesie* — 1845), oraz Michała Czajkowskiego, najważniejsze powieści polskie owej doby ukazują się w Wilnie i w Warszawie. Autorami, których twórczość dominuje wówczas w piśmiennictwie krajowem są Ignacy Chodźko, Henryk Rzewuski, Józef Korzeniowski, Józef Ignacy Kraszewski i Narcyza Żmichowska.

Ignacy Chodźko (1794 — 1861), wychowany w ideologji oświecenia i klasycyzmu zwolennik wileńskich Szubrawców, stał się z biegiem lat gorącym katolikiem, wielbicielem staroszlacheckich tradycyj i sympatykiem romantyzmu. Umysł pospolity i mało twórczy, Chodźko był niejako predestynowany na to, aby stać się żywem zwierciadłem ducha i uczuć szerokich mas litewskiej szlachty. Jest to jeden z najznakomitszych przedstawicieli gawędy obyczajowej, zaprawionej sentymentem przeszłości i rubasznym humorem, istna kopalnia anegdot, zbieracz nieskończonej ilości szczegółów tradycyjnych, podanych z naiwną bezpośredniością i tchnących urokiem autentyku. Jego *Obrazy litewskie* (*Domek mojego dziadka, Boruny, Powrót dziedzica* i inne) oraz sławne *Pamiętniki kwestarza*, jedna z najpopularniejszych tradycyjnych powieści naszych, pozostaną, mimo ograniczoności horyzontów i prymitywizmu psychologicznego, długo jeszcze dziełami wielkiej poczytności. Zawdzięczają to niezmiernej żywości opowiadania, plastyce postaci i charakterystycznej uczuciowości, która nie może pozostać bez oddźwięku w duszy polskiego czytelnika.

Nierównie wyższy poziom artyzmu i kultury umysłowej okazuje twórczość Henryka Rzewuskiego (1791 — 1866). Jest on autorem szeregu powieści historycznych, z których dwie należą do rzędu wybitnych dzieł naszej literatury. Są to: *Pamiątki I Pana Seweryna Soplicy cześnika parnawskiego* (1839) i *Listopad* (1845). Pierwszy utwór nie jest właściwie powieścią, stanowi bowiem szereg opowiadań, złączonych tylko osobą Seweryna Soplicy, jako narratora. Ale jeśli u Chodźki osoba autora zespolona jest wszystkiemi pojęciami i uczuciami ze światem staroszlacheckim, to u Rzewuskiego rozdwojenie się twórcy na autora i narratora oznacza istnienie wyraźnego dystansu psychicznego między pisarzem i ludźmi, których on charakteryzuje. Dzięki wprowadzeniu osoby Soplicy opowiadania Rzewuskiego zachowały urok gawędy, czegoś zaczerpniętego z bezpośredniej tradycji i własnego przeżycia, ale naiwność podania pewnych szczegółów nabiera czasem charakteru zjadliwej ironji autora w stosunku do opisywanego środowiska. Coprawda ironja ta

dotyczy tylko nielicznych stron życia polskiego w XVIII wieku. Malując czasy konfederacji barskiej i późniejsze lata panowania Stanisława Augusta, Rzewuski wysuwa na czoło dodatnie strony społeczności szlacheckiej i do-

Rys. 373. Józef Ignacy Kraszewski (około r. 1850).

patruje się w dawnych formach życia wartości, zapoznanych od czasu zwycięstwa kultury francuskiej nad tradycjami sarmackiemi. Tendencja ta zostanie wyjaskrawiona dopiero w *Listopadzie*, w *Pamiątkach* nie mąci wcale realizmu powieściowego, nadającego temu dziełu dużą wartość artystyczną.

Listopad jest zakrojonym na wielką miarę obrazem drugiej połowy XVIII-ego wieku w Polsce, a głównym zamiarem autora było przeciwstawienie dwóch kultur: francuskiego oświecenia i świata szlachty staropolskiej. Na dziejach dwu braci Strawińskich, z których jeden wychowany był we Francji i stał się potem gorliwym stronnikiem Stanisława Augusta, a drugi, wyróżniony w tradycji staroszlacheckiej, przystał do konfederacji barskiej i dokonał pamiętnego zamachu na króla, ilustruje autor swą tezę o rozkładowej roli oświecenia w stosunku do kultury polskiej. Bezstronność jego w przedstawieniu dwu obozów kulturalnych w Polsce ówczesnej jest tylko pozorna, a bogate przypiski, któremi autor komentuje różne sceny i charaktery swego dzieła, odsłaniają przed nami ponure tło ideowe całości. Rzewuski skłonny jest uważać Polskę za naród, który popełnił samobójstwo w zakresie własnej kultury i stracił żywotne podstawy dalszego istnienia; stąd płynie nieustanne przeciwstawianie Polsce ówczesnej Rosji, która zachowała własnego ducha i nie pozwoliła się wytrącić przez wpływy cudzoziemskie z własnej linji rozwojowej. Ta naciągana synteza historyczna wyjaśnia nam pobudki działalności politycznej Rzewuskiego, który był zwolennikiem jak najdalej idącej ugody z Rosją i stał się we własnej ojczyźnie człowiekiem nader niepopularnym. Mimo tak niesympatycznej i dziś szczególnie rażącej tendencji, *Listopad* należy do utworów, które, świadcząc wymownie o talencie autora, do dziś dnia nie straciły swej wartości dzieła sztuki.

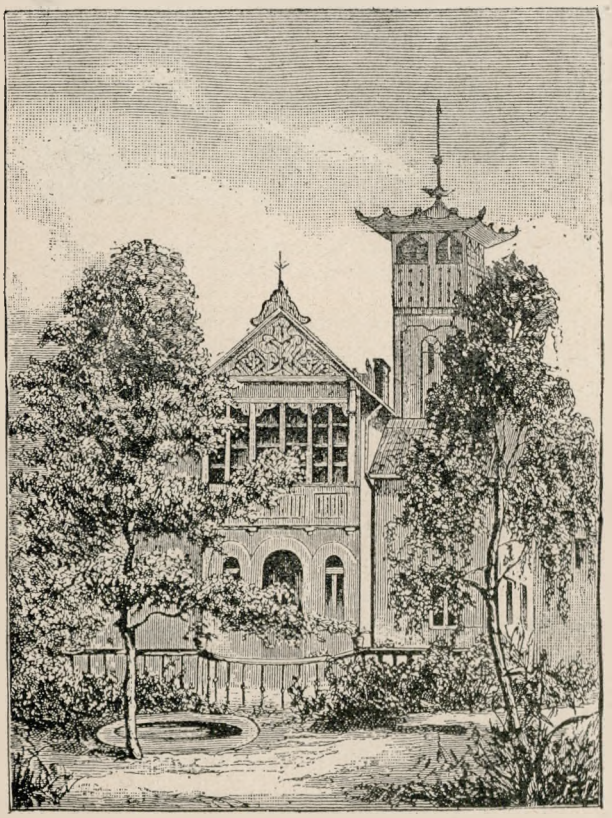
O wiele mniej aktualności artystycznej, ale zato więcej doniosłości w rozwoju naszego piśmiennictwa posiada dorobek literacki Józefa Korzeniowskiego (1797 — 1863). Pisarz to o talencie raczej skromnym, ale zato bardzo pracowity i wszechstronny. Zarówno w poglądach literackich, jak politycznych, Korzeniowski okazuje się zwolennikiem umiarkowania i ostrożności. Był to typ uczonego i literata, trzymającego się zdala od ruchów niepodległościowych i sympatyzującego pod koniec życia z ugodową polityką Aleksandra Wielopolskiego. Twórczość literacką rozpoczął dość wcześnie, pierwotnie w duchu klasycznym, choć jego *Próby dramatyczne* (1826) zawierają już pewne odstępstwa od zasad francuskiej dramaturgji. Najlepszym z dramatów jego początkowych jest *Mnich* (pis. 1826, druk. 1830), osnuty na legendzie o pokucie Bolesława Śmiałego w klasztorze w Ossjaku. Liczne jednak próby jego pióra przed wyjazdem do Rosji nie okazują znamion wyrobionego artyzmu. Dopiero twórczość w latach 1838 — 1848 świadczy o dojrzałości jego talentu. Z tego czasu pochodzą różne dramaty i komedje, cieszące się nieraz dużem powodzeniem i na scenie. Najwięcej rozgłosu zdobył sobie Korzeniowski dramatem *Karpaccy górale* (1840), w którym popularny od czasu Schillerowskich *Zbójców* temat z życia rozbójników związał z zasłyszaną w Czarnohorze tradycją o huculskich opryszkach

Rys. 374. Dom J. I. Kraszewskiego, przy ul. Mokotowskiej w Warszawie.

i dał dzieło, pełne lokalnego kolorytu i realizmu. Komedje jego z tych czasów, jak *Żydzi* (1843), *Panna mężatka* (1844), idą w kierunku satyry obyczajowej, przygotowując teren dla dwóch powieści, które należą do najlepszych płodów

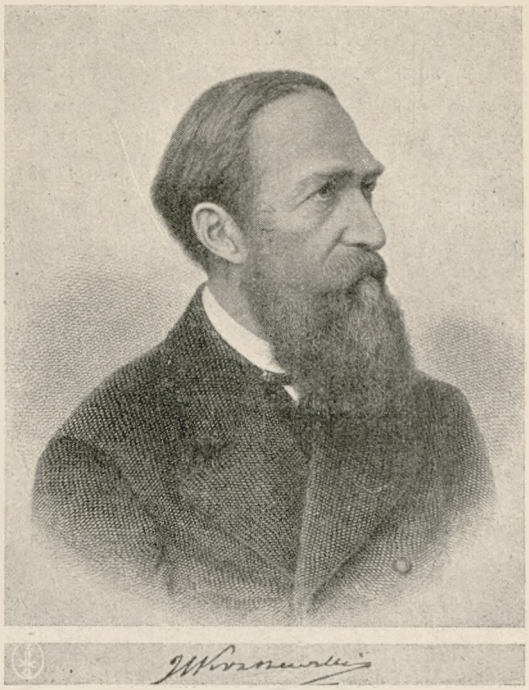
Korzeniowskiego, mianowicie *Spekulanta* (1846) i *Kollokacji* (1847).

W chwili, gdy wielka poezja romantyczna kierowała wzrok narodu ku zawrotnym abstrakcjom mesjanizmu, a powieściopisarze tacy, jak Chodźko, Rzewuski, Czajkowski, gwarzyli o przeszłości, Korzeniowski zmusił czytelników do obserwowania otaczającego życia i wziął sobie za przedmiot studjów postaci, nietylko realne, ale przedewszystkiem ujemne. Był w tem wpływ wielkiego mistrza francuskiej powieści Balzac'a, ale był i własny instynkt naszego pisarza, który mu się na takie właśnie wzory oglądać kazał. Ale jeśli w *Spekulancie* uwaga skierowana była na ujemny typ, który mógł być uznany za wypadek sporadyczny w społeczeństwie, naogół zdrowem i szlachetnem, o tyle *Kollokacja* dawała obraz wad pewnej warstwy, mianowicie drobnej szlachty, grzeszącej próżnością, niedołęstwem i głupotą, i skutkiem tego bezbronnej wobec przewrotności i zachłanności pierwszego lepszego spekulanta. Zasięg satyry jest więc w *Kollokacji* o wiele większy, *memento* znacznie groźniejsze. Obydwie powieści Korzeniowskiego są poza tem dziełami epoki przejściowej. Trwa w nich jeszcze oddziaływanie sentymentalizmu i dydaktyzmu, jako przyzwyczajeń minionej mody literackiej, ale zato realizm charakterystyki, żywioł satyryczny, aktualność zagadnień życiowych, pierwiastki społeczne — nadają im piętno dzieł, stanowiących pomost do nowoczesnej powieści. W tworzeniu jej nie był Korzeniowski odosobniony, współcześnie z nim rozwijał się bowiem największy powieściopisarz tej epoki — Józef Ignacy Kraszewski[1]).



Rys. 375. Willa J. I. Kraszewskiego w Dreźnie.

Twórczość tego tytana pracy literackiej starczy sama



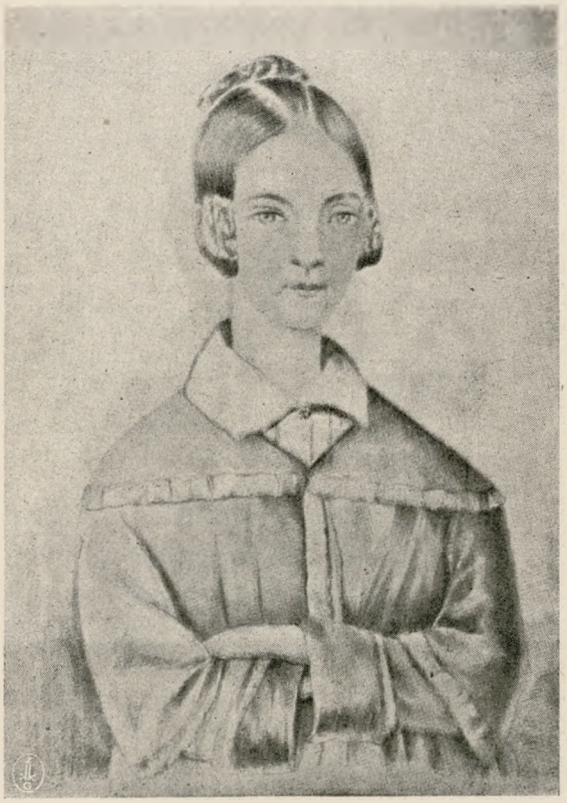
Rys. 376. Józef Ignacy Kraszewski.

za całą epokę. Obdarzony jakąś zdumiewającą ruchliwością umysłu, pamięcią i łatwością pisania, a przytem powodowany zawsze doskonałem wyczuciem aktualnych potrzeb umysłowych i duchowych własnego społeczeństwa, Kraszewski przez lat przeszło 50 zasypywał publiczność naszą płodami własnego pióra, sięgając do najrozmaitszych dziedzin myśli i sztuki. Ogrom tej pracy uzmysławia sama liczba jego dzieł, obejmująca około 600 tomów, przyczem ani nader obfite korespondencje do dzienników, ani olbrzymia korespondencja prywatna nie jest w to wliczona. Kraszewski jest przedewszystkiem powieściopisarzem, który uprawia różne rodzaje powieści: obyczajową, ludową, społeczną, historyczną, ale poza tem czynny jest jako poeta liryczny i epicki, dramaturg, historyk,

[1]) Ur. w 1812 r. w Warszawie, uczył się w szkołach na Podlasiu i na Litwie, w 1829 r. zaczął studjować na uniwersytecie w Wilnie. Uwięziony w grudniu 1830 roku, wypuszczony na wolność w marcu 1832 r. Odtąd przebywa szereg lat na prowincji, głównie na Wołyniu, gdzie osiadł we wsi Gródek pod Łuckiem (1840), gospodarując i pracując literacko. W latach 1853—1860 mieszkał w Żytomierzu, gdzie od 1856 roku był kuratorem szkół. W 1858 r. udał się w podróż zagranicę, zwiedzając Włochy, Francję i Niemcy. W 1860 roku zamieszkał w Warszawie i objął redakcję *Gazety Codziennej*. Ale stanowisko jego wobec ówczesnych wypadków narodowych rozdrażniło Wielopolskiego, który kazał mu opuścić Warszawę i Królestwo Kongresowe w końcu stycznia 1863 r. Odtąd zamieszkał w Dreźnie, wyjeżdżając kilkakrotnie do Galicji i Wielkopolski. W 1879 r. zgotowano mu w Krakowie wspaniały jubileusz. W 1883 r. wytoczono mu w Niemczech proces o rzekome szpiegostwo na rzecz Francji. Po półtorarocznym pobycie w więzieniu w Magdeburgu wypuszczono go za kaucją. Udał się wówczas do Szwajcarji i Włoch. Zmarł w Genewie w 1887 r. Pochowany w Krakowie na Skałce.

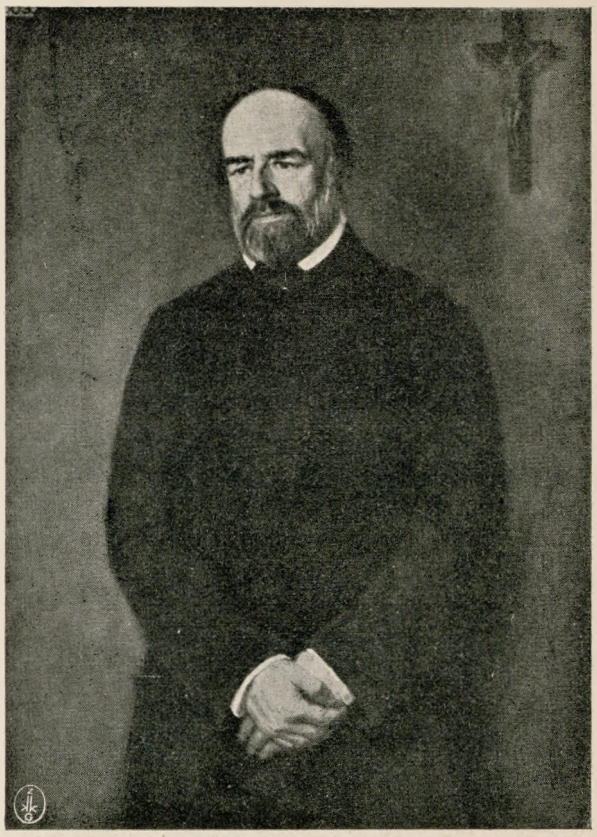
krytyk literacki, historyk sztuki, podróżopisarz i wreszcie publicysta, zabierający głos w wielu dziedzinach życia współczesnego. Oczywiście taka płodność pisarska nie mogła iść w parze z dokładnością wykończenia dzieł, z artystycznem cyzelowaniem szczegółów. Temperament pisarski Kraszewskiego nawet nie znosił żadnego „poprawiania" i przekształcania raz już stworzonego dzieła. Zaczynając powieść, często nie wiedział, jak ją zakończy; pisał gdy miał gotowe zarysy charakterów i pewną ilość kojarzących się z niemi scen. Przy tym sposobie tworzenia doskonalenie się artystyczne Kraszewskiego trwało lata całe, ale znalazło wyraz w szeregu dzieł, które do dziś dnia mogą uchodzić za szczyty polskiej powieści (*Chata za wsią, Morituri, Brühl, Stara Baśń*).

Kraszewski domagał się od pisarza hołdowania nietylko celom artystycznym, ale i społeczno-narodowym. Stąd żywioł tendencyjny w jego dziełach, podyktowany zresztą najszlachetniej pojętemi interesami narodu. Z usposobienia swego był Kraszewski umiarkowanym postępowcem. Podobnie jak Korzeniowski, nieodrazu zbliżył się do romantyzmu, ale przeżył zato wielkie szamotania się psychiki romantycznej, pokłóconej ze światem zewnętrznym



Rys. 377. Narcyza Żmichowska (Gabryella), rys. ołówkowy, wł. J. Lorentowicza.

(*Poeta i świat*). Doskonale rozumiejąc ważność społecznego postępu, wystąpił w swej twórczości jako obrońca ludu i malarz obyczajów sfery małomieszczańskiej, przy jednoczesnem schłostaniu wad stanowych szlachty (*Ostatni z Siekierzyńskich*). Postępowość jego nie kazała mu jednak przyjmować bez zastrzeżeń skrajnych konsekwencyj ideologji XVIII wieku. Kraszewski karci szlachtę za przesądy kastowe i zaśniedziałość, ale umie doskonale



Rys. 378. Kapliński Leon Portret Bohdana Zaleskiego, 1857 Muzeum Narodowe w Krakowie. Foto Pawlikowski.

wyczuć poezję i sentyment domowej tradycji i głębokie przywiązanie do ziemi rodzinnej w duszach „ostatnich egzemplarzy" staroszlacheckiej Polski. Podobnie i stosunek Kraszewskiego do religji nacechowany był zrazu wielkiem umiarkowaniem, aby się przerodzić z biegiem lat w głębokie zrozumienie wartości chrześcijaństwa. Tak więc we wszystkich sprawach, żywo obchodzących ogół społeczeństwa, Kraszewski umie zdecydowanie bronić pewnego programu ideowego, zachowując wielką równowagę moralną i rozumny spokój. Jest to niewątpliwie jedną z przyczyn, dlaczego wywierał duży wpływ na społeczeństwo, dlaczego słowa jego nie ginęły bez echa, lecz działały wśród szerokich warstw narodu w sposób wychowawczy i pobudzający.

Oczytanie jego w literaturze polskiej i zagranicznej było ogromne; jako twórca, nie uchylał się od korzystania ze zdobyczy artystycznych obcych literatur i pisarzy, ale zachowywał swoją odrębność i samoistność myśli. Nie był nigdy niczyim naśladowcą. Najlepiej to okazał w powieści historycznej, która w jego epoce znajdowała się w całej Europie pod przemożnym wpływem Waltera

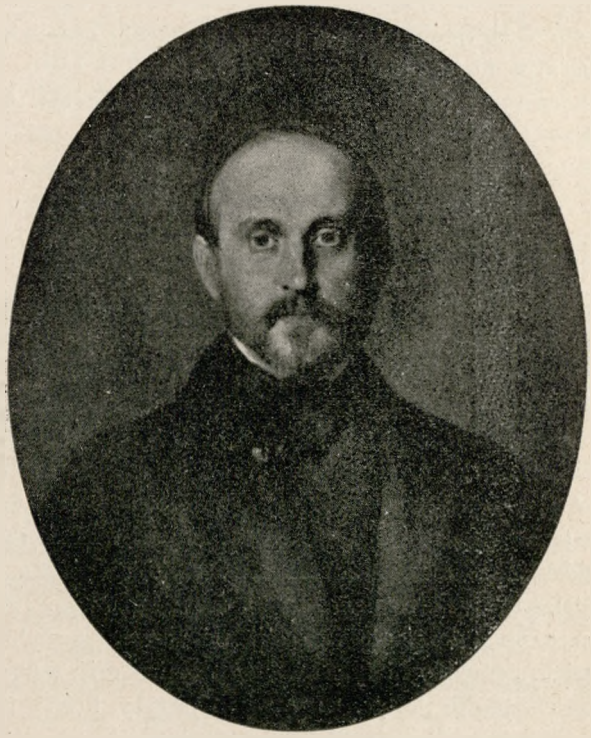
Scotta. Kraszewski oparł się tej modzie, stwarzając własną koncepcję historycznej powieści, a choć po pewnym czasie ustąpił nieco ze swego nieprzejednania wobec W. Scotta, to jednak pozostał oryginalny w swem pojmowaniu tego

Rys. 379. Zofja z Szymanowskich Lenartowiczowa, żona poety, wg. własnego portretu artystki, wykonanego w Warszawie w r. 1855.

gatunku literackiego. Dla Kraszewskiego obraz epoki i wierność odtworzenia wypadków dziejowych są zawsze w powieści historycznej zadaniem naczelnem, podczas gdy akcja bohaterów prywatnych jest tylko odbiciem historji w zwierciedle duszy i w życiu człowieka przeciętnego, ale nigdy główną osią utworu. Dzięki temu wprowadzając pod koniec życia w czyn wielki zamysł przedstawienia historji Polski w cyklu powieści, zdołał Kraszewski, mimo braku naukowych opracowań o wielu epokach, dać znakomite wyczucie chwili dziejowej, wzbudzające podziw fachowych historyków.

W przedstawieniu ewolucji Kraszewskiego ograniczymy się do kilku zaledwie najważniejszych pozycyj. Pierwsze lata po powstaniu listopadowem to jeszcze okres prób i wyrabiania się młodego pisarza. Mimo to zaznaczają się już wówczas oryginalne dążenia autora w takiej satyryczno-obyczajowej powieści, jak *Wielki świat małego miasteczka* (1832), czy w historycznym obrazie *Kościół święto-michalski w Wilnie* (1833). Pierwszą jednak powieścią, która zdobyła autorowi prawdziwy rozgłos, był *Poeta i świat* (1839). Jest to obraz starcia się jednostki wrażliwej i marzycielskiej, ale nieprzystosowanej do życia, ze światem ludzi płaskich, prozaicznych, nie mających żadnego zrozumienia dla dusz niezwykłych i wielkich. Konflikt to bardzo częsty i typowy dla romantyzmu, ale ujęty przez Kraszewskiego na płaszczyźnie powieściowej, zyskał na realizmie i plastyce, przeszedł ze sfery fikcji poetyckiej do zagadnień życia codziennego. Jeden z ludzi pokolenia 1863 roku, które się wychowało nietylko na wielkich romantykach, ale i na Kraszewskim, Stanisław Krzemiński, zalicza lekturę tej powieści do najsilniejszych wrażeń swojej młodości. Zdaniem jego, *Poeta i świat* był pierwszą powieścią polską, która rzeczywiście do serc przemówiła, uczuciowość istotną, nie zaś czułostkowość poruszając; choć artystycznie niższa od *Wertera*, tryskała potężniejszą uczuciowością, niż sławne dzieło Goethego. Trudno istotnie o wyższą kwalifikację, niż to zestawienie obu powieści, niemieckiej i polskiej.

Obserwacja życia w szerokich warstwach społeczeństwa pociągała jednak niezmiernie Kraszewskiego, który wprowadził na wielką skalę świat mieszczański i lud do naszej powieści. Jakby naturalnem dopełnieniem tej tendencji jest satyryczny stosunek do szlachty i arystokracji, ostro zaznaczony w *Latarni czarnoksięskiej* (1843 — 1844). Współcześnie z tym cyklem Kraszewski tworzy w latach czterdziestych cykl powieści ludowych, jak *Ulana* (1843), *Ostap Bondarczuk* (1847), *Budnik* (1847), *Jaryna* (1850).



Rys. 380. Kwiatkowski Antoni Teofil. Portret Teofila Lenartowicza. Muzeum Nar. w Krakowie. Foto A. Pawlikowski.

Wszystkie te utwory owiane są tendencją idealizowania ludu i ostrego potępienia szlachty i jej przesądów. Kilka razy powtarzający się motyw uwiedzenia chłopki przez rozpustnego pana świadczy, że mamy tu do czynienia

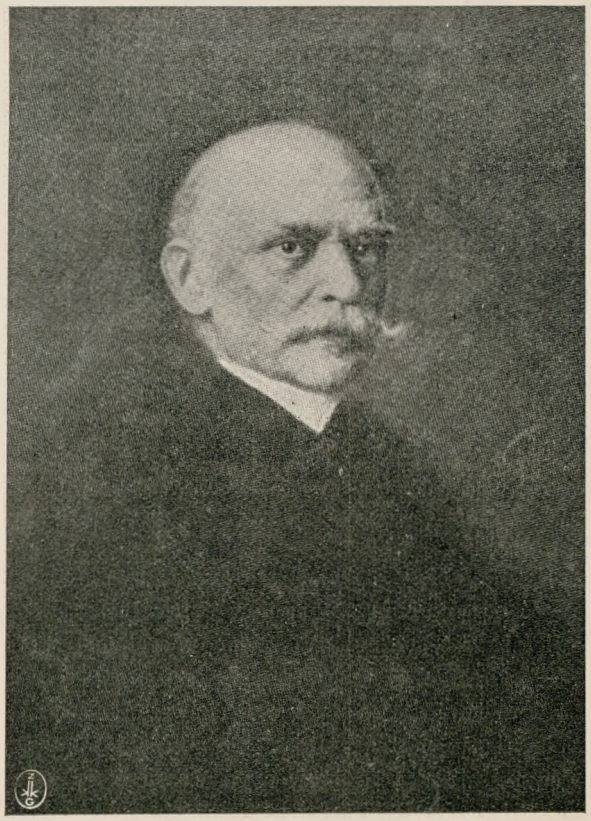
z sytuacją, której przykłady autor nieraz widział w życiu. Uwydatnienie szlachetnych przeżyć w duszy chłopa, jego ambicji, czystości uczuć, poczucia godności ludzkiej, odcina się boleśnie od przesądów i pogardy, jakie żywi szlachta w stosunku do chłopa. Najsilniej to podkreślenie władzy przesądu w umysłach szlacheckich zaznacza się w *Ostapie Bondarczuku*, gdzie bohaterem jest chłop, który zdołał pozyskać wyższe wykształcenie, jest doktorem medycyny, ale dla polskiego szlachcica nie przestaje być przedmiotem godnym pogardy.

W zakresie powieści historycznej Kraszewski daje w tym samym czasie kilka rzeczy bardzo ciekawych, mianowicie: *Mistrz Twardowski* (1840), *Żacy krakowscy w r. 1549* (1845) i wreszcie *Zygmuntowskie czasy* (1846), rzecz odznaczająca się bardzo bogatem odmalowaniem życia społecznego i obyczajów w drugiej połowie XVI wieku. Obok historycznych powieści powstała w latach 1840—1845 wielka trylogja epicka *Anafielas* z dziejów średniowiecznych Litwy. Była to największa i ostatnia zarazem próba poetycka Kraszewskiego; autor doszedł jednak do wniosku, że poezja epicka nie jest odpowiedniem dla niego polem twórczości.

Obok nader obfitego plonu powieściowego lata czterdzieste przynoszą szereg ważnych prac Kraszewskiego w dziedzinie naukowej i krytycznej. Są to *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy* (1840; nader ciekawy opis krajoznawczy tych okolic), *Studja literackie* (1842) oraz wielka monografja historyczna p. t. *Litwa* (1847 — 1850), doprowadzająca w dwóch tomach dzieje Litwy do 1386 roku. Dodajmy, że w latach 1841 — 1851 Kraszewski redaguje założone przez niego czasopismo *Athenaeum*, a będziemy mieli szkicowy obraz zaledwie najważniejszych prac, dokonanych w tym okresie wysiłkiem tego fenomenalnego człowieka.

Jakkolwiek znaczenie Kraszewskiego w naszem życiu umysłowem i jego autorytet moralny niepomiernie wzrosną w latach pięćdziesiątych, to jednak już w l. 1840 — 1848 wywierał on duży wpływ na rozbudzenie się myśli i ducha w społeczeństwie. Kraszewski wytrącił z rąk czytelnika polskiego książkę francuską, dostarczając dzięki swej niesłychanej pracy i płodności ciągle nowej strawy duchowej. W salonie warszawskim, przedstawionym w III części *Dziadów*, jakaś dama oświadcza, że umie po polsku, ale polskich wierszy nie rozumie. Jeśli w drugiej połowie XIX-go wieku dama taka stała się anachronizmem, to było to wynikiem zdobyczy nietyle wielkiej poezji naszej, stwarzanej na emigracji, ile tych skromnych pisarzy, którzy tworzyli w kraju dla szerokich rzesz czytelników, a wśród nich lwia część zasługi przypada Kraszewskiemu.

Zupełnie odmienny typ twórczy, niż wszyscy poprzednio scharakteryzowani pisarze, przedstawia Narcyza Żmichowska (1819 — 1876; pseud. Gabryella). Choć większość jej dzieł stanowią powieści (*Poganka* — 1846; *Biała Róża* — 1861; *Czy to powieść* — druk. 1877 i inne), należałoby patrzeć na Żmichowską raczej jako na poetkę. W kółku postępowej i patrjotycznej inteligencji warszawskiej, które ochrzczono mianem „entuzjastek" i „entuzjastów", a do którego należeli z literatów Edward Dembowski, Hipolit Skimborowicz, Zofja Węgierska, Jan Majorkiewicz, Henryk Kamieński (autor *Prawd żywotnych narodu polskiego*), Karol Baliński i inni, Żmichowska odgrywała rolę najczynniejszą; była niemal duszą tego środowiska. Wychowana na romantycznej poezji, umiała wyzyskać najcenniejsze pierwiastki romantyzmu dla pogłębienia życia wewnętrznego. To też głównym żywiołem jej twórczości jest refleksja etyczna i psychologiczna, subtelna samoanaliza, czujna kontrola własnych przeżyć dla osiągnięcia pełnej świadomości dróg rozwojowych ducha. W najgłośniejszym z jej utworów, w *Pogance* (1846), Żmichowska przedstawiła niebezpieczeństwa życiowe, jakie grożą tego rodzaju duszom. Przeżycia swe odtworzyła tam w dziejach bohatera męskiego, Benjamina, który napotyka na drodze swego życia kobietę o niesłychanem bogactwie umysłu, ale zato bez serca; miłość ich jest dla niej epizodem, dla niego najwyższym wzlotem ducha, wydobyciem na jaw wszystkich wartości wewnętrznych. To też po pewnym czasie Benjamin zostaje odtrącony przez kochankę, gdy całe jego bogactwo psychiczne stało się już jej udziałem, a więc gdy z jej punktu widzenia miłość ich stała się zbyteczną. Dla Benjamina wszakże



Rys. 381. N. Cecconi. Portret Teofila Lenartowicza, 1892.
(H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki*).

Akademja im. Kazimierza Pułaskiego w Warce 2600/II

jest to katastrofa życiowa, sprowadzająca zupełną ruinę ducha. Do przedstawienia takiego konfliktu doskonale nadawała się forma powieści, ale Żmichowska potraktowała tę formę z wielką swobodą, zacierając nieraz granice między rzeczywistością i fantazją. Było to skutkiem oddziaływania artystycznych wpływów poezji romantycznej i dlatego *Poganka*, ożywiona poza tem silnym nurtem liryzmu, przypomina raczej poemat prozą, niż realistyczną powieść. W ostatnich czasach ożywił pamięć Żmichowskiej szeregiem doskonałych studjów Boy Żeleński, co świadczy o aktualności jej artyzmu i reprezentowanych przez nią zagadnień życia wewnętrznego.

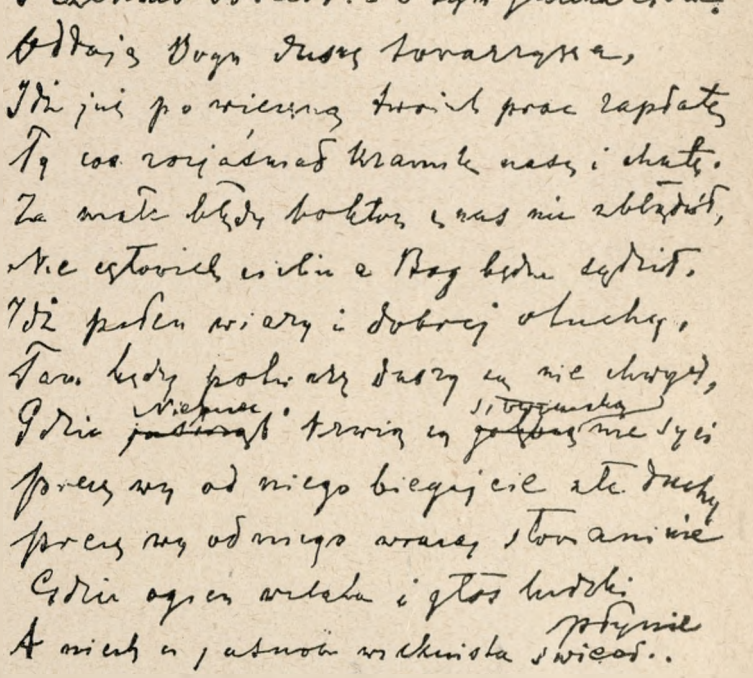
Bibljografja: K. Wojciechowski — Historja powieści w Polsce, Lwów, 1925 (rzecz niedokończona, urywa się na początkach twórczości Kraszewskiego); M. Mann — Rozwój powieści w Polsce od r. 1831 do naszych czasów, Encyk. Polska Ak. Um. t. XXII, str 135 187; W. Borowy — Ignacy Chodźko. Kraków, 1914; P. Chmielowski — Nasi powieściopisarze, Kraków, 1887 i 1895; S. Tarnowski — Henryk Rzewuski, Lwów, 1887; Z. Szweykowski — Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego, Warszawa, 1922; tenże — Wstęp i objaśnienia do wyd. *Pamiątek Soplicy* w Bibl. Nar. Ser. I, nr. 112; K. Wojciechowski — Wstęp i ob. do wyd. *Listopada* w Bibl. Nar. Ser. I, nr. 61; K. Kantecki — Józef Korzeniowski, Przew. nauk. i liter. 1879 i Dwaj Krzemieńczanie, 1879; Z. Reutt-Witkowska — Studja nad utworami dramatycznemi Korzeniowskiego, cz. I i II, Kraków, 1921, cz. III — 1922; K. Wojciechowski — Wstępy i objaśn. do wyd. *Spekulanta* i *Kollokacji* w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 25 i 28; W. Hahn — Wstęp do wyd. *Karpackich górali* w Bibl. Nar. Ser I, nr. 63; Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej pracy literackiej J. I. Kraszewskiego, Warszawa, 1880 (zawiera życiorys przez A. Pługa i szereg cennych studjów o różnych dziedzinach pracy Kraszewskiego); P. Chmielowski — J. I. Kraszewski, Kraków, 1888; S. Krzemiński — Kraszewski, Bluszcz, 1879, i Nowe szkice literackie, Warszawa, 1911; Br. Chlebowski — J. I. Kraszewski, Pisma IV, 1912 oraz *Sto lat myśli polskiej*, t. VIII, 1913; W. Hahn — Wstęp o życiu i twórczości Kraszewskiego w wyd. *Morituri* w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 86; tenże — Wstęp do wyd. *Budnika* w Bibl. Nar. Ser. I, nr. 55; A. Bar — Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego w latach 1830—1850, Kraków, 1924 (rec. W. Halina w *Pam. Liter.* 1924/25 i polemika tamże 1927); tenże — Wstęp do wyd. *Zygmuntowskich czasów* w Bibl. Nar. Ser. I, nr. 91; — Sfinx (Skimborowicz) — Gabryella i Entuzjastki, Bluszcz, 1880; P. Chmielowski — Autorki polskie XIX w., Warszawa, 1885; A. Drogoszewsk — Narcyza Żmichowska, *Sto lat myśli polskiej*, t. IX; M. Mann — „Poganka" Narcyzy Żmichowskiej, Kraków, 1916; Boy-Żeleński — Ludzie żywi, Warszawa, 1929; tenże — Wstęp do wyd. *Poganki* w Bibl. Nar. Ser. I, nr. 121; tenże — Wstępy do wyd. *Białej Róży* (1929), *Czy to powieść* (1929) oraz do zbioru listów Żmichowskiej do W. Grabowskiej, wydanego p. t. *Narcyssa i Wanda* (1930).

IV. ZMIERZCH ROMANTYZMU (1849—1863).

Zmierzch pewnego kierunku nie oznacza wcale upadku literatury w okresie przejściowym, między jednym a drugim wyraźnym programem literackim. Zapewne, indywidualności artystyczne bywają wówczas mniej silnie zarysowane, albo nie mają dostatecznego wpływu na współczesnych, aby stworzyć nowy kierunek twórczości: pozostają wówczas wielkimi samotnikami w rozbracie z całym światem. Mimo to, epoki przejściowe pozostawiają często po sobie dzieła wielkiej wartości, wyłamujące się jednak z wszelkich prób zakwalifikowania ich do określonej literackiej szkoły.

Po śmierci Słowackiego i zamilknięciu Krasińskiego skończył się okres wielkiej poezji romantycznej, a punkt ciężkości literackiego życia definitywnie przeniósł się ze środowiska emigracyjnego do kraju. Tradycję romantyzmu utrzymują w latach pięćdziesiątych poeci tacy, jak Syrokomla, Romanowski, Anczyc, nie mówiąc już o Polu i Ujejskim. Obok nich wyrastają jednak indywidualności samodzielne: Norwid, Faleński i Lenartowicz, których związek z romantyzmem jest coraz luźniejszy. O Norwidzie i Faleńskim nie będziemy jednak mówić w związku z okresem zamierania romantyzmu. Pierwszy nie wywierał za życia najmniejszego wpływu na rozwój naszej literatury i dopiero dzisiaj, dla naszego pokolenia zaczął istnieć jako poeta; drugiego twórczość rozwinęła się na dobre dopiero po 1863 roku i w związku z następnym okresem literatury naszej winna być rozpatrzona. Natomiast Lenartowicz zyskał największy rozgłos i uznanie właśnie w latach 1848 — 1863 i jest niewątpliwie najznakomitszym poetą naszym owej doby.

Teofil Lenartowicz[1]) jest autorem, którego



Rys. 382. Autograf Lenartowicza. Ze zbiorów Adama Pługa.

twórczość budziła i budzi uczucia i sądy bardzo rozmaite, nieraz krańcowo sprzeczne. Był samoukiem i brakło mu często głębszej kultury literackiej, ale z drugiej strony posiadał niezwykły dar szczerości wypowiedzenia się i wiernej obserwacji tych zjawisk życia, które go szczególnie interesowały (np. ludu), a poza tem prostotę uczuć i myśli. Komu te wartości nie odpowiadały, łatwo się znie-

[1]) Ur. w 1822 r. w Warszawie, ale dzieciństwo spędził na wsi. Uczył się w warszawskiej szkole powiatowej, ale ani gimnazjum, ani studjów wyższych nie ukończył. Pracował zrazu (od 1837 r.) jako kancelista u prywatnych adwokatów, potem w sądzie, wreszcie w Komisji Sprawiedliwości. W 1848 roku wyjechał z kraju w obawie przed aresztowaniem. Zamieszkał zrazu w Brukseli, potem od 1851 w Paryżu, gdzie poznał się z Mickiewiczem. W l. 1856—1860 przebywa w Rzymie, poczem przenosi się na stałe do Florencji. W latach 1879—1886 wykłada historję literatury polskiej i słowiańskiej w Akademji im. A. Mickiewicza w Bolonji. Zmarł 1893 r. we Florencji, pochowany w Krakowie na Skałce.

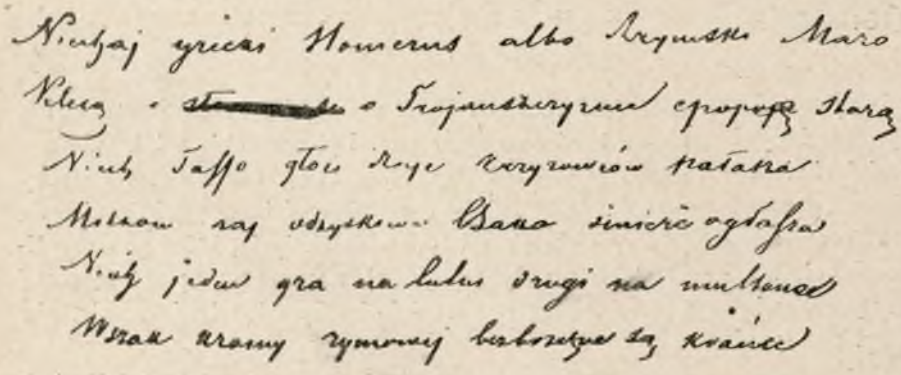
2650

chęcał brakami poety i wydawał ostry sąd o jego dziele; ale kto umiał się w całej pełni poddać prostej i dojmującej melodji jego pieśni, temu nietrudno było dokopać się do szczerego złota poezji i przejąć głębokiem uwielbieniem dla twórcy. A do tych wielbicieli należeli najwybitniejsi poeci i pisarze nasi: Konopnicka czerpie niejedno natchnienie z Lenartowicza, Kasprowicz pisze o nim z zachwytem, choć nie ma odwagi postawić go wyżej od Goszczyńskiego, zato Żeromski nie waha się uderzyć w strunę najwyższego entuzjazmu: „Gdy do mazowieckiej równiny Mazurów zbliżył się genjusz Teofila Lenartowicza, to zetknięcie wydało arcydzieła, jedne z największych w dziejach ludzkiego artyzmu" (*Snobizm i postęp*).

Lenartowicz spędził dzieciństwo na wsi w częstym i bliskim kontakcie z ludem. Rozkochał się w przyrodzie mazowieckiej i poznał dobrze dusze prostaczków. Później, gdy obudziła się w nim potrzeba twórczości, poddał się zrazu spóźnionym echom mody literackiej, przeszedł chorobę bajronizmu i romantycznej pozy, ale ostatecznie zatrzymał z programu romantycznego tylko jedno hasło: ludowości. Wróciło teraz zainteresowanie ludem, ale już świadome i głębsze; poznając kraj nad Wisłą, Narwią i Bugiem, uważniej mógł notować w pamięci różne szczegóły życia ludu, krajobrazu, melodję pieśni chłopskiej i treść duchową, w tej pieśni zawartą. Utwory, osnute na tle ludowem, zaczął pisać jeszcze przed wyjazdem z kraju (*Kalina* — 1845), ale dopiero przymusowe oddalenie, budząc coraz to mocniejszą tęsknotę do kraju lat dziecinnych, wydobyło z jego liry najpiękniejsze tony. Podczas pobytu w Krakowie i w Wielkopolsce, bezpośrednio po opuszczeniu Warszawy, ogłasza pierwsze zbiorki swych poezyj i oddzielne utwory (*Polska ziemia* 1848 — 1850; *Szopka* 1849; *Zachwycenie* — 1851), objawiające już wszystkie najcenniejsze znamiona jego talentu. Nie schodząc z obranej linji, Lenartowicz tworzy w latach pięćdziesiątych coraz to nowe arcydzieła (*Błogosławiona* — 1855; *Lirenka* — 1855), z których najwybitniejszem jest liryczno-epicki poemat *Bitwa racławicka* (1859). Lata te były zarazem szczytowym okresem popularności i sławy Lenartowicza, który zdołał w Paryżu poznać się jeszcze z Mickiewiczem i usłyszeć od niego słowa gorącego uznania i zachęty. Ale pierwszym ciosem, godzącym w jego powodzenie,

Rys. 384. Ludwik Kondratowicz (ps. Wład. Syrokomla). Z jego *Poezyj*.

była napaść Juljana Klaczki z powodu wiersza *Gladjatorowie* (1857), a po powstaniu 1863 roku sielska nuta mazowieckiego lirnika nie odpowiadała więcej nastrojom pozytywistów. Wówczas twórczość poety, oddalonego od kraju i nie mogącego odświeżyć wrażeń, z których czerpał natchnienie, poczęła słabnąć. Do najlepszych rzeczy jego z lat późniejszych należą zbiorki: *Ze starych zbroic* (1870) i *Album włoskie* (1870), ale i te nie mogą się równać z dawniejszemi utworami. Zresztą poeta kierował w owej dobie wysiłek twórczy ku innej jeszcze dziedzinie sztuki, albowiem od r. 1863 poświęcał się równocześnie rzeźbie, osiągając na tem polu duży sukces artystyczny.



Rys. 383. Autograf Syrokomli. Ze zbiorów Leopolda Meyeta.

Nuta ludowa jest główną strunią lutni Lenartowicza. Równinny, szary krajobraz Mazowsza, chłopskie chaty, biedni, ale pogodni w duszy ludzie — oto zasadniczy temat jego pieśni. W niezmiernie prostych, podsłuchanych z żywej mowy ludu wyrazach, wierszem, który zadziwia melo-

dyjnością, wypowiada Lenartowicz całą treść chopskiej duszy w jej dodatnich, twórczych objawach. Na tem, ale tylko na tem, polega idealizacja ludu u Lenartowicza, bo wszystko zresztą tchnie zdumiewającą wiernością obserwacji i prawdy. W tem zbliżeniu się psychicznem do chłopa tkwi tajemnica artyzmu poety, artyzmu, wymykającego się utartym sposobom analizy. Pisano wiele o Lenartowiczu i... rzecz charakterystyczna: wszyscy piszący o nim wpadają w jego styl, w jego obrazowanie, umieją mówić o nim tylko jego słowami, jakby stwierdzali bezradność intelektualnych sformułowań, gdy chodzi o tak niezwykłe zjawisko poetyckie. Jest to triumf prostoty! Czyni to wrażenie, jakby poezja, która jest arcydziełem prostoty, nie znosiła pośrednictwa intelektu przy wnikaniu w jej tajemnice. Można się tylko poddać jej irracjonalnemu urokowi. Analiza przekonywa jedynie o tem, że Lenartowicz mówi prawdę. I nic więcej.

Drugą struną lutni jego był patrjotyzm. W tym zakresie Lenartowicz nie stworzył wprawdzie arcydzieła, ale zdobył się wielokrotnie na tak piękne i mocne wyrażenie swej nieustępliwej wiary w przyszłą wolność Polski, że niektóre z tych wierszy zaliczyć należy do pereł naszej patrjotycznej liryki (*Na dzień św. Piotra w Rzymie, Wygnańce do narodu, Wiersz na cześć 25 lutego 1861 roku w Warszawie*).

Trzecią struną była religijność. Prostota i ciepło uczuć jego religijnych przypominały zupełnie stosunek ludu do tej sfery przeżyć. Jakoż w odtwarzaniu legend ludowych i prostaczych wierzeń Lenartowicz osiąga nieraz najwyższe wzloty poezji (*Zachwycenie*), potrąca bowiem o sprawy wewnętrzne, które go może najgłębiej z ludową psychiką łączyły.

Jakikolwiek jest obecny stosunek polskiej publiczności do Lenartowicza, zdaje się, że o przyszłość jego można być spokojnym. Przyjdzie chwila, gdy odosobniony nieco entuzjazm Żeromskiego stanie się sądem powszechnym.

Bibljografja: H. Biegeleisen — Lirnik mazowiecki, Kraków, 1913; J. Kasprowicz — Lirnik mazowiecki, Szkic literacki, Lwów, 1893; tenże — Liryka Teofila Lenartowicza, Pam. Liter., 1905; S. Tarnowski — Teofil Lenartowicz, Przegl. Polski, 1893; B. Chlebowski — Teofil Lenartowicz, *Sto lat myśli polskiej*, t. IX; Z. Gąsiorowska-Szmydtowa — Teofil Lenartowicz, Przegl. Warsz., 1922; Z. Bessażanka — Podłoże historyczno-społeczne poezji ludowej Lenartowicza i Konopnickiej, Pam. Liter. 1929; M. Janik — Wstęp do *Wyboru poezyj* T. Lenartowicza w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 5

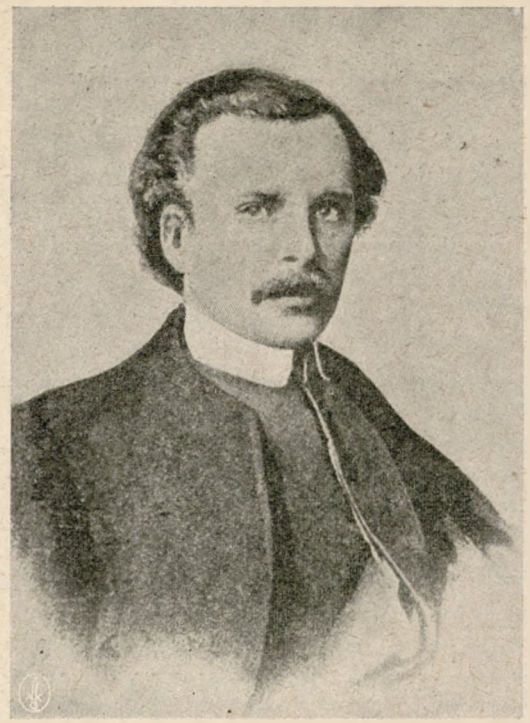
Spokrewniony duchowo z Lenartowiczem, ale bardziej jeszcze z Wincentym Polem jest Władysław Syrokomla[1]). Do Lenartowicza zbliża go regjonalny charakter jego twórczości, ścisła łączność z kolorytem naszych litewsko-ruskich kresów, z Polem łączy go upodobanie do gawędy, charakterystyczny sposób oddania pojęć i obyczajów środowiska drobnej szlachty. Ale poza tem wszystkiem Syrokomla jest prawdziwym i szczerym lirykiem, nastrojonym na ton smutku i cichej rezygnacji, jakiejś zaświatowej tęsknoty, co nie przeszkadza, że umiał też wybuchać goryczą i bolesną ironją. Był to artysta o duszy subtelnej i wrażliwej, odczuwający silnie każde otarcie się o polski rubaszny czerep. A stosunki na Litwie nastręczały niejedną okazję do satyrycznych wycieczek, płynących z głębokiego oburzenia na okrucieństwo i podłość ludzką. Syrokomla był szczerym demokratą i nie mógł być obojętnym widzem ówczesnych stosunków między szlachtą i ludem. Stąd niejedno gorzkie wystąpienie, które mu nie jednało przyjaciół (*Lalka, Filip z Konopi, Nagrobek litewskiego szlachcica*). Pod koniec życia, zmęczony i zniechęcony do ludzi, poeta marzy o śmierci i w związku z przeczuciem jej zbliżania się pisze kilka pięknych liryk (*Śmierć słowika, Cupio dissolvi*). Ta struna rzewnej liryki i mocny ton oburzenia na zło różnią go wybitnie od Pola, i nawet gawędom jego, tak zbliżającym go do autora *Mohorta*, nadają inny charakter, wiele sympatyczniejszy i bliższy ludziom dzisiejszym.

Gawęda jest zresztą właściwym terenem Syrokomli. Do wielkiej epiki nie miał odpowiednich zasobów talentu

Rys. 385. Smolków, miejsce urodzenia L. Kondratowicza (Syrokomli), według rys. Napoleona Ordy. *Tyg. Powsz.* 1884.

[1]) Prawdziwe nazwisko: Ludwik Kondratowicz. Ur. w 1823 r. w Mińszczyźnie, z rodziny szlacheckiej. Uczył się w szkołach zakonnych w Nieświeżu Nowogródku. W l. 1840—1844 jest kancelistą w zarządzie dóbr Radziwiłłowskich w Nieświeżu. W r. 1841 osiada na dzierżawie w Załuczu, a w 1853 r. w Borejkowszczyźnie. W r. 1856 poznaje Warszawę, w 1858 — Wielkopolskę i Kraków. W 1861 r. czas pewien osadzony był w więzieniu. Zmarł 15 września 1862 r. w Wilnie i tam jest pochowany.

(przykładem — nieudany *Margier* — 1855), ale w zakresie skromnego tematu, gdy chodziło o odtworzenie życia, pojęć i mowy ludzi prostych, z ludu czy z drobnej szlachty zaściankowej, Syrokomla umiał dawać rzeczy niezrównane (*Kradzione, Kapral Terefera, Kęs chleba, Janko Cmentarnik*). Osobne miejsce zajmuje w tym rodzaju twórczości *Urodzony Jan Dęboróg* (1854), najpopularniejsze i może najlepsze dzieło Syrokomli. Rzecz przypomina w ogólnych zarysach *Pana Tadeusza*: treścią dzieła jest spór wieloletni dwu zwaśnionych rodzin, zakończony zgodą i małżeństwem młodego Dęboroga z córką Brochwicza. Ale w utworze Syrokomli mniej jest słoneczności, choć napewno i mniej tragizmu, niż w epopei Mickiewicza. Postać starego Dęboroga, jego upór, przesądy stanowe, irytująca głupota, której pokonanie umożliwia dopiero szczęśliwy koniec, rzucają przykre światło na całość, a tego wrażenia nie może zrównoważyć szlachetna sylwetka księdza Definitora, który reprezentuje ideję rozumnego postępu, złączonego z kultem dla dobrych tradycyj. Dopełnieniem poematu była napisana w kilka lat potem nowa gawęda o Dęborogu *Szkolne czasy* (1859), oparta w dużej mierze na osobistych wspomnieniach autora z pobytu w szkole dominikańskiej w Nieświeżu.



Rys. 386. Mieczysław Romanowski, z jego *Wyboru poezji*.

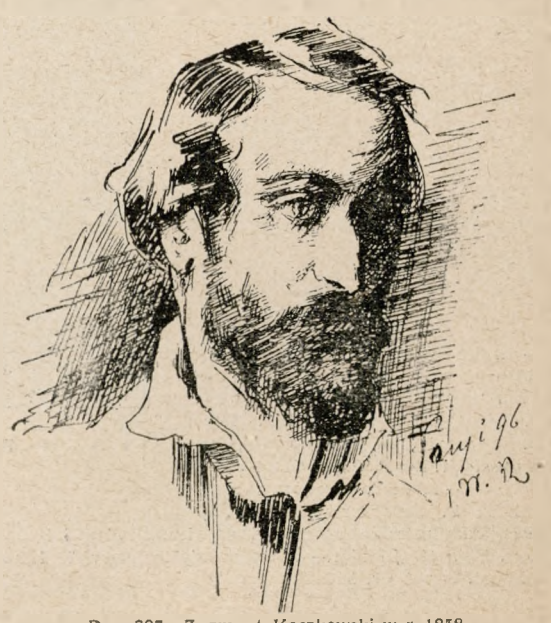
Syrokomla próbował sił i w dramacie (*Kasper Karliński* — 1858; *Wyrok Jana Kazimierza* — 1860 i inne), ale bez powodzenia. Natomiast dużą jego zasługą było dokonanie przekładu, właściwie parafrazy poetyckiej dzieł poetów łacińskich XVI i XVII stulecia, Janickiego, Kochanowskiego, Klonowicza, Szymonowicza i Sarbiewskiego. Trudno mówić o wierności tych przekładów; bardzo często subtelność wielu wyrażeń łacińskich ginie w polskiej przeróbce, ale tłumacz wynagradza te braki ożywieniem konkretnych obrazów i melodyjnością polskiego wiersza.

Syrokomla nie jest oczywiście wielkim twórcą, ale jest napewno miłym poetą, którego czytamy do dziś dnia z przyjemnością, a nieraz i wzruszeniem. Zarówno z jego liryk, jak i z gawęd przemawia do nas dusza czysta, wrażliwa i, mimo braku głębszej kultury umysłowej, — prawdziwie artystyczna.

O ile związek Syrokomli z tradycją romantyczną wyraża się w kulcie swojszczyzny, w regjonalizmie poetyckim i porywach społecznego idealizmu, o tyle w twórczości dwóch innych poetów tego okresu, Romanowskiego i Anczyca, widać przedewszystkiem wpływ romantycznego programu walki o niepodległość.

Mieczysław Romanowski (1834 — 1863) nie zdążył rozwinąć swego talentu, albowiem zginął na polu walki w powstaniu. Sił swych próbował w liryce, głównie treści patrjotycznej (*Kiedyż, Sztandary polskie w Kremlu*), w poemacie historycznym (*Dziewczę z Sącza* — 1861), w historycznych dumach (*Uczta Geronowa, Gero na Lachach*), a wreszcie w tragedji, którą wzorem Juljusza Słowackiego usiłował oprzeć na legendach o bajecznych czasach Polski (*Popiel i Piast* — 1862). Z tych prób wyłania się indywidualność o dużej głębi przeżycia i niepospolitej refleksji, kierującej się ku zagadnieniom historjozoficznym. O artystycznej pełni i równowadze nie można jednak mówić; był to talent raczej średniej miary.

Władysław Ludwik Anczyc (1823 — 1875) jest przedewszystkiem autorem ludowym. Jego dramatyczne obrazki ludowe, jak *Łobzowianie* (1854), *Błażek opętany* (1856) i najsławniejszy *Kościuszko pod Racławicami* (1881) stanowią podwalinę jego sławy. Ale w latach, poprzedza-



Rys. 387. Zygmunt Kaczkowski w r. 1858, przerys. piórkiem przez Radwana w 1896, *Kraj* 1896, nr. 37.

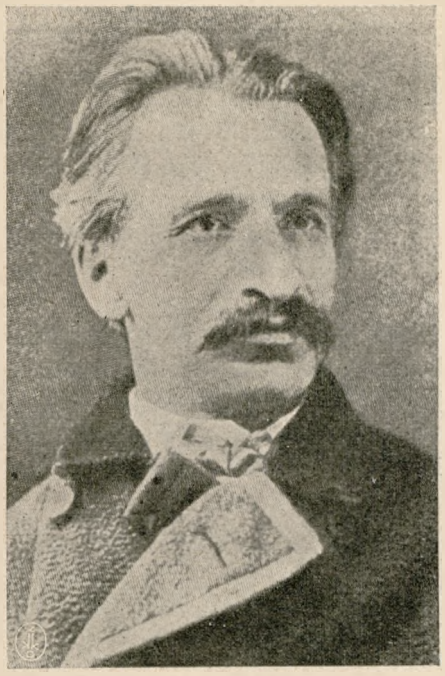
jących wybuch styczniowego powstania, napisał kilka gorących utworów, owianych tchnieniem bojowego patrjotyzmu, mianowicie *Tyrteusz* (1861) i *Uczta wyzwoleńca* (1862), a w okresie powstania stworzył cykl p. t. *Pieśni zbudzonych*. W utworach tych Anczyc, podobnie jak Kornel Ujejski, okazuje się duchowym potomkiem romantyzmu.

Bibljografja: A. Drogoszewski — Władysław Syrokomla, Bibl. Warsz., 1904; tenże — Ludwik Kondratowicz, *Sto lat myśli polskiej*, t. IX. S. Cywiński — Syrokomla. Człowiek i twórczość, Wilno, 1923; Fr. Bieńak — Wstęp do *Wyboru poezyj* Syrokomli w Bibl. Narod. Ser. I, nr. 54; M. Zdziechowski — Władysław Syrokomla, Wilno, 1924; J. Krzyżanowski — Objaśnienia i komentarz ogólny do *Urodzonego Jana Dęboroga* w wyd. Gebethnera i Wolffa, Pisarze polscy i obcy, nr. 8, Warszawa, 1925; S. Lam — Mieczysław Romanowski, tom. I, Lwów, 1913, tom II, — Przew. nauk i liter., Lwów, 1918; tenże — Wstęp do poematu *Dziewczę z Sącza* w wyd. Bibl. Narod., Ser. I, nr. 39; J. Maurer — O tragedji M. R. p. t. *Popiel i Piast*, Kraków, 1906 (Spraw. gimn. św. Jacka); S. Krzemiński — Nowe utwory dramatyczne z lat ostatnich, Bluszcz, 1875, nr. 32, 35, 37—40 (o *Popielu i Piaście*); M. Szyjkowski — Monografja o W. L. Anczycu w I tomie zbiorowego wydania *Pism* Anczyca; J. S. Bystroń, — Wstęp do wyd. *Kościuszki pod Racławicami* przez Bibl. Nar. Ser. I, nr. 69.

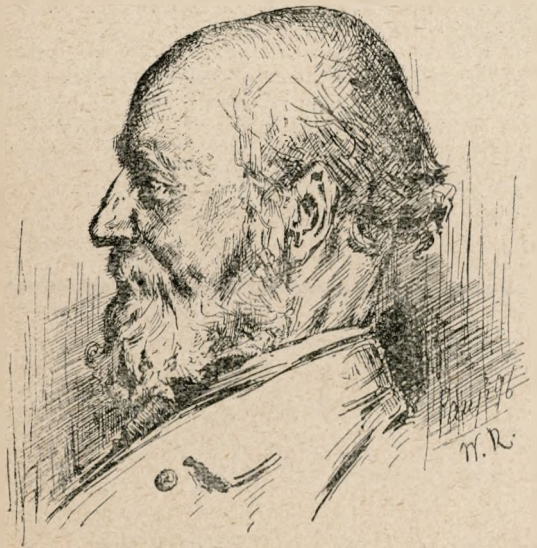
Przegląd dorobku powieściowego w latach 1849—1863 należy zacząć znów od koryfeusza ówczesnej prozy polskiej, J. I. Kraszewskiego. W tym okresie Kraszewski osiągnął dużą technikę pisarską i dojrzałość sądu o ludziach i rzeczach. Dotkliwym pociskiem w przesądy stanowe szlachty jest doskonała, choć mocno goryczą zaprawiona powieść *Ostatni z Siekierzyńskich* (1851), bezlitosne schłostanie głupoty poglądów szlacheckich na hańbiący rzekomo zawód kupiecki. Z upodobaniem kontynuuje pisarz cykl powieści ludowych, stwarzając w 1854 r. jedną z najlepszych swoich rzeczy w tym zakresie — *Chatę za wsią*. Tematem jej jest życie Cyganów i stosunek ich z ludnością miejscową na ziemiach polskich. Obserwacja typów, obyczajów i języka cygańskiego zadziwia wszechstronnością i realizmem. Dzięki temu bogactwu tła obyczajowego i wzruszającej fabule *Chata za wsią* zdobyła wielką popularność i należy dziś jeszcze do najpoczytniejszych dzieł Kraszewskiego.

W zakresie powieści historycznej wybijają się na plan pierwszy *Kordecki* (1852) oraz *Caprea i Roma* (1860), interesująca próba wystawienia kultury Rzymu w epoce od Tyberjusza do Nerona włącznie.

Z pism naukowo-krytycznych Kraszewski ogłosił w tym czasie: *Gawędy o literaturze i sztuce* (1857) oraz znakomite dzieło *Sztuka u Słowian* (1860).



Rys. 389. Władysław Ludwik Anczyc.



Rys. 388. Zygmunt Kaczkowski w 1884, rys. Marcinkowskiego, przerys. przez W. Radwana dla *Kraju* w 1896.

Twórczość J. Korzeniowskiego w l. 1848—1863 jest wprawdzie niezmiernie obfita, ale ustępuje na plan drugi wobec dorobku Kraszewskiego. Wymienimy tu jedynie pozycje najważniejsze. Z utworów dramatycznych należy do nich komedja *Wąsy i peruka* (1852), świadectwo zbliżenia się autora do wielbicieli staropolskiej tradycji obyczajowej, a z powieści: *Tadeusz Bezimienny* (1853) oraz *Krewni* (1857).

Z innych powieściopisarzy, działających w tym samym okresie, wybijają się na czoło dwa nazwiska: Zygmunt Kaczkowski i Teodor Tomasz Jeż.

Zygmunt Kaczkowski (1825—1896) należy do pisarzy, którzy zrobili karjerę na idealizowaniu szlachetczyzny, życia naszego z połowy XVIII wieku. Wśród ówczesnych tradycjonalistów Kaczkowski przoduje znakomicie dzięki wielkiemu wykształceniu i zdolnościom umysłowym. W jego stosunku do przeszłości nie było naiwnego zachwytu; Kaczkowski jest przedewszystkiem artystą, który upodobał sobie epokę konfederacji barskiej i stara się przedstawić wypadki i ludzi tego okresu tak, jakby sam był jednym z tłumu ówczesnej szlachty. W wielkim cyklu powieści, osnutych na tle wymienionej epoki, autor ukrył się za osobą narratora, Marcina Nieczui, szlachcica z Sanocczyzny, i jego oczami każe nam widzieć rzeczywistość

polską w XVIII-ym wieku. Do najlepszych rzeczy tego cyklu należą: *Bitwa o chorążankę* (1851), *Murdelio* (1852), *Mąż szalony* (1853), *Starosta Hołobucki* (1856), *Grób Nieczui* (1858). Kaczkowski jest doskonałym malarzem scen zbiorowych, dobrym obserwatorem szczegółów, utalentowanym narratorem. Słabą stroną jego powieści jest kompozycja, nieprzemyślana i przypadkowa, pociągająca za sobą pewną rozwlekłość akcji, a nawet i poszczególnych opisów. Wady tej nie wyzbył się autor do końca życia. Gdy po dłuższej przerwie w tworzeniu, spowodowanej wypadkami 1861 — 1863 roku, Kaczkowski wrócił do pisania powieści historycznych, miał już na tym terenie groźnego konkurenta w osobie Henryka Sienkiewicza. Z myślą o rywalizacji z nim napisał kilka dzieł, m. in. *Olbrachtowych rycerzy* (1889). Powieść ta uchodzi za najlepszą rzecz Kaczkowskiego. Zaletą dzieła jest bogactwo tła historycznego, wadą — słabo skomponowany wątek fabuły. Jakiekolwiek byłyby jednak wartości *Olbrachtowych rycerzy*, w dobie triumfów Sienkiewicza dzieło Kaczkowskiego było już pewnym anachronizmem, tak jak jest nim dzisiaj ogromna większość powieści tego autora.

O wiele więcej aktualności ideowej, jeśli nie artystycznej, posiada dorobek literacki Teodora Tomasza Jeża (1824 — 1915; prawdziwe nazwisko — Zygmunt Miłkowski). Postać to niezmiernie ciekawa i piękna, jeden z niezłomnych i najczystszych bojowników o niepodległość Polski, który cały swój talent pisarski umiłowanej sprawie wolności Polski i innych narodów ujarzmionych poświęcił. Jeż należy do pisarzy żywiołowych, którzy nie mają czasu ani głowy po temu, aby cyzelować w słowach dzieło sztuki. Myśl jego biegnie ku doniosłym zagadnieniom społecznym i politycznym, których ilustracją jest akcja powieści. Autor nie pozwala czytelnikowi rozkoszować się fabułą, nieustannemi dygresjami budzi w nim myśl i sumienie, domaga się czynu i reagowania na słowo, w książce zawarte. Jeż ma kilka zasadniczych idej, które propaguje, i kilka tematów, które w różnej formie wracają. Ideami jego są: demokratyzm prawdziwy, wyrażający się w poszanowaniu praw człowieka, idea wolności wszystkich stanów, idea wolności narodów, ojczyzna jako najwyższe dobro człowieka na ziemi, najwyższy miernik wartości czynów jednostki. A stąd płyną jego ulubione tematy: stosunek szlachty polskiej do ludu, szczególniej do ludu ukraińskiego (*Wasyl Hołub* — 1858; *Handzia Zahornicka* — 1859; *Historja o pra-pra-prawnuku i pra-pra-pradziadku* — 1861), losy walczących o wolność narodów południowo-słowiańskich (*Szandor Kowacz* — 1860), wreszcie zagadnienie miłości ojczyzny i metod walki o wolność Polski (*Asan* — 1861; *Pierwsze Boże przykazanie* — 1861). Ograniczyliśmy się tu do wymienienia najważniejszych dzieł Jeża przed powstaniem styczniowem, stanowią one jednak tylko drobną część jego olbrzymiej pracy literackiej, uprawianej niemal do ostatnich lat długiego żywota. Oczywiście wartość artystyczna tego dorobku jest ogromnie nierówna; są rzeczy doskonałe, są i bardzo słabe. Ale nawet tam, gdzie tendencja rozsadza fabułę i kompozycję, czujemy zawsze w wielkiej i szlachetnej pasji, jaką tchnie dzieło Jeża, potęgę pisarza, dla którego słowo nie jest zabawką w ręku sztukmistrza, lecz narzędziem budzenia miłości i nienawiści w duszach czytelników.

Gdy czytamy takie dzieła, jak *Asan*, poczęte z ducha *Konrada Wallenroda* i podobnie jak ten poemat głoszące prawo narodu do najbezwzględniejszych środków w walce o wolność, czujemy, że takie utwory były żagwią wybuchu powstania styczniowego. Zdawali sobie sprawę z tego ci, co przeszli przez walkę 1863 — 1864 roku, i dlatego namiętnie zwalczali potem romantyzm. Rok 1863 zadał mu ostatni cios, nietyle jako kierunkowi literackiemu, bo pod tym względem romantyzm stawał się i tak coraz większym przeżytkiem, lecz jako ideologji patrjotycznej, opartej nie na realnem ujęciu rzeczywistości, ale na mrzonkach i złudzeniach. Ujemny pogląd na romantyzm, jako na szkołę szaleństwa, był zresztą tylko wtedy uzasadniony, gdy go kierowano przeciw epigonom tego kierunku i wytwarzanej przez nich psychozie męczeństwa. Z duchem wielkich poetów naszego romantyzmu psychoza ta nie miała nic wspólnego.

Bibljografja: O Korzeniowskim i Kraszewskim patrz Bibljografję w zakończeniu poprzedniego rozdziału.

A. Krechowiecki — Zygmunt Kaczkowski i jego czasy, Lwów 1918; P. Chmielowski — Nasi powieściopisarze, tom I, 1887; J. Jeske-Choiński — Historyczna powieść polska, Warszawa, 1899; I. Chrzanowski — Wstęp do *Wyboru Pism* Z. Kaczkowskiego, Warszawa, 1904, Z. Szweykowski — Wstęp do wyd. *Murdeliona* w Bibl. Nar. Ser. I, nr. 84; E. Barwiński — Zygmunt Kaczkowski w świetle prawdy, Lwów, 1920; I. Kijas — Kaczkowski jako współzawodnik Sienkiewicza, Kraków, 1926; O T. Jeżu p. cytowaną wyżej książkę Chmielowskiego; tegoż — Wstęp do „Książki zbiorowej dla Jeża p. t. *Ognisko*", Warszawa, 1882; M. Zdziechowski — Z. Miłkowski a idea słowiańska w Polsce, Piotrogród, 1915' T. Makowiecki — T. T. Jeż a Norwid, Ruch Liter. 1928, nr. 8. — A. Lewak — Spuścizna rękopiśmienna Z. Miłkowskiego, *Insurekcje*, 1929. — O drobnych powieściopisarzach z tegoż okresu p. M. Mann w Encykl. Polskiej Ak. Um. t. XXII.

2650

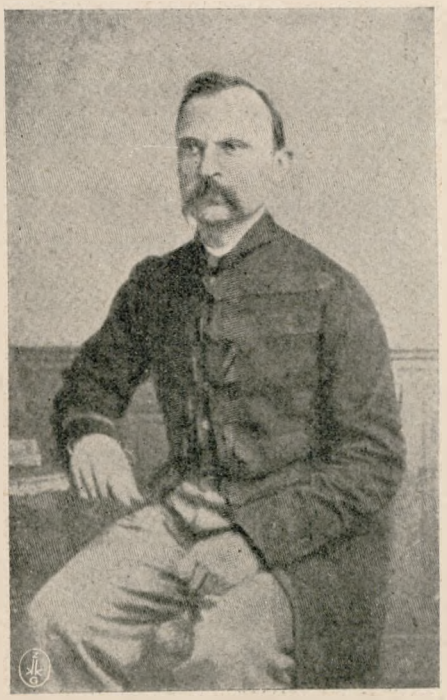
JAN LORENTOWICZ

HISTORJA LITERATURY POLSKIEJ

(OD ROKU 1863).

1. NAZAJUTRZ PO KLĘSCE.

Głęboka przemiana, jaką Powstanie wywołało w całem życiu polskiem, zaważyć musiała na dalszym rozwoju literatury. Wielcy poeci romantyczni oddawna spoczywali w grobach, ale duch ich poezji przenikał serca „szaleńców", którzy zamierzyli zwalczyć dwustotysięczną armję rosyjską. Katastrofa była straszliwa: poległo około 25 tysięcy powstańców, ogólna zaś strata w ludziach (powieszeni, zesłani na katorgę, roty aresztanckie i osiedlenie) wyniosła zgórą sto tysięcy. Z rozkazu carskiego skonfiskowano w Kongresówce 1660 majątków, na Litwie — 1794, na Rusi zaś zabrano 384 tysiące morgów ziemi. Zagrabione majątki rozdano Rosjanom, jednocześnie zaś rozpoczęto systematyczne tępienie polskości. W Królestwie rząd zniósł odrębność polityczną i administracyjną, skasował urzędy polskie, usuwał Polaków z posad rządowych, azjatyckim terrorem „nawracał" unitów na prawosławie, przeprowadził rusyfikację szkoły polskiej, a drukowane słowo polskie oddał pod kontrolę najsurowszej cenzury. Rozkaz Rządu Narodowego o powszechnem uwłaszczeniu chłopów znalazł niespodziane wykonanie: w marcu 1864 r. car uwłaszczył chłopów i osadził 660.000 rodzin chłopskich na własnych gruntach. Ta reforma rolna zmieniła do gruntu stosunki gospodarcze w kraju. Chłopi otrzymali niemal tyle ziemi, ile jej posiadali właściciele ziemscy. Szlachta, która przed Powstaniem była klasą rządzącą, zeszła na plan drugi. Przewrót wywołał nagły rozwój przemysłu i handlu, a wraz z tem dokonywać się poczęła w dziedzinie umysłowości naszej przemiana z całkowitem zaniechaniem idei niepodległości państwa polskiego. Wysunięto, jako hasło odrodzenia społeczeństwa, pracę organiczną dla której szukano teoretycznego podkładu już to w nauce, już to w gwałtownej krytyce życia politycznego w przeszłości narodu. Dyskusja na temat konieczności „pracy organicznej" odbywała się równolegle w dwóch ogniskach intelektualnych: w Warszawie i w Krakowie. Wnioski w jednej i drugiej stolicy były zasadniczo jednakowe, gdyż oznajmiały rezygnację z własnej państwowości; ale przesłanki były odmienne.



Rys. 390. Zygmunt Miłkowski (T. T. Jeż) fot. z powstania 1863 – 4 r.

W Warszawie heroldami nowych poglądów stali się wychowańcy Szkoły Głównej, skupieni około czasopisma „Przegląd Tygodniowy", redagowanego przez Adama Wiślickiego. Rozpoczęli oni systematyczną walkę z zacofaniem społeczeństwa, oddalonego o wiele lat od zdobyczy kulturalnych Europy i wytworzyli głośny ruch umysłowy, który, pod nazwą pozytywizmu, szerzył idee postępu, wolnomyślności, wzmożenia oświaty, podniesienia dobrobytu mas. Pozytywiści warszawscy nie szukali podstawy filozoficznej w systemie Augusta Comte'a, którego nie znali; chodziło im przedewszystkiem o prąd ideowy, który marzeniom romantycznym przeciwstawić miał wiedzę,

2650/5

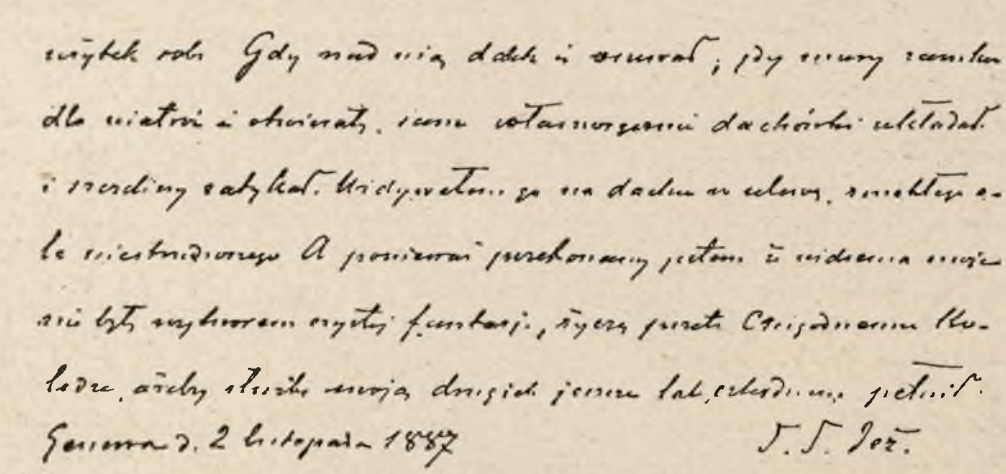
naukę, trzeźwość myśli. Tłumaczyli więc zawzięcie Buckle'a, Darwina, Buchnera i zaznajamiali (zwłaszcza młodzież) z najnowszemi przyrodniczemi poglądami na świat; tępili obskurantyzm; zwalczali zaśniedziałość inteligencji polskiej; domagali się emancypacji kobiet, uprzemysłowienia kraju. „Niema — wołał Aleksander Świętochowski — w dziejach naszych chwili, którąby wymagała od nas równego bohaterstwa i poświęcenia nad to, które spełniamy obecnie. Spełniamy zaś je niewątpliwie od czasu, jak w uczuciach społeczeństwa osłabł prąd dawnych zbrojnych spisków, a zaczął je ożywiać nowy — prac spokojnych... Każdy naród, który nie zamiera, lecz żyje i postępuje, musi być zaborczym — jeśli nie orężnie, to cywilizacyjnie... Mianowicie, los otworzył przed nami szerokie pole podbojów handlowo-przemysłowych, których dotąd nie opanowaliśmy dostatecznie i na którem odnieść możemy pewniejsze zwycięstwa niż te, w których dotąd pokładaliśmy całą naszą ufność"...

W Galicji, gdzie ustawy zasadnicze i dekrety przyznawały ludności swobody obywatelskie, dyskusje na temat programu życia narodowego mogły były odbywać się jawnie. Skorzystała z tego t. zw. „historyczna szkoła krakowska", aby wystąpić z ostrą krytyką przeszłości narodowej i wyciągnąć z katastrofy 1863 r. wnioski o potrzebie bezwzględnego lojalizmu. Szujski w swych „Kilku prawdach" (1867) doszedł do wniosku, że największą klęską Polski porozbiorowej była wolność spiskowania. „Opozycją — mówił — żaden naród się nie uratował i żaden naród nią wyżyć i rozwijać się nie może. Z rządem, jakimkolwiek jest, naród rachować się musi". Teorja posłuszeństwa rządowi dla idei wywołała gorące oburzenie i gwałtowne polemiki. W odpowiedzi Szujski, Tarnowski i Koźmian ogłosili (1868—1869) sławną „Tekę Stańczyka", złożoną z szeregu listów i djalogów, w których ośmieszali „nieprzerwalność powstania" t.j. usiłowania narodu, aby odzyskać niepodległość, domagali się, tak samo jak pozytywiści, „pracy organicznej", tylko zwalczali wolnomyślność i dążenia postępowe, stanąwszy na stanowisku czysto katolickiem i zachowawczem. Potępiając powstanie, oświadczali jednocześnie: „Stosunek nasz z rządem jest z jego strony daną nam opieką i bezpieczeństwem, więc z naszej strony powinien być wdzięcznością i uległością... Kto chce zasługi, aby go zwano rycerzem zasad konserwatywnych, przedewszystkiem za godło obrać sobie powinien: nietykalność władzy i jej przedstawicieli, skądkolwiek oni przyszli i jakkolwiek im na imię".

Kalinka zapewniał, że nieszczęścia, które spadły na Polskę, są „zasłużoną przez naród pokutą", cała zaś „szkoła krakowska" rozpatrywała przeszłość narodu wyłącznie z punktu widzenia upadku państwa. „Teka Stańczyka" wstrząsnęła społeczeństwem, jako zuchwały głos potępienia Powstania przez swoich i jako wyraz bezwzględnej lojalności wobec rządu zaborczego. Stańczycy objęli władzę w Galicji i dzierżyli ją w swem ręku aż do wojny.

2. LITERATURA W „PRACY ORGANICZNEJ".

Pozytywiści i stańczycy mieli pewne punkty programu łączne: nie wierzyli w potrzebę niepodległości i dowodzili, że „marzenia o odzyskaniu samoistności zewnętrznej ustąpić winny staraniom o samodzielność wewnętrzną", którą dać może jedynie dobrze zorganizowana „praca organiczna". Różnili się w stosunku do sztuki i literatury. Stańczycy, pogrążeni w działalności politycznej, szczególnej uwagi na twórczość literacką i artystyczną nie zwracali. Pozytywiści zaś, wbrew własnemu mniemaniu, propagowali teorję sztuki zupełnie zacofaną i cokolwiek barbarzyńską. Na pierwszy plan wysuwali w powieści tendencję, moralizowanie, zagadnienia społeczne i — najdokładniejsze powtarzanie życia w formie. Najwybitniejszy krytyk pozytywistów, Piotr Chmielowski, pisał w swej „Literaturze": „zasługa pisarza mierzyć się u nas musi nietyle doskonałością wykonania, ile rodzajem zasad i dążności przezeń szerzonych". Pozytywiści żądali w powieści jaknajdokładniejszej obserwacji i prawdy, dla której poświęcali wyobraźnię. „Przegląd Tygodniowy" wielbił naturalistów francuskich a zwłaszcza Zolę, którego utwory szerzył w Polsce. Od artystów-twórców pozytywiści żądali przedewszystkiem, aby ich dzieła były użyteczne, a dopiero na drugiem miejscu stawiali ich piękno. Z teoryj tych zrodziło się w społeczeństwie mnóstwo fałszywych wyobrażeń o sztuce, które przetrwały do ostatnich czasów. Zrazu w gronie pozytywistów lub ich sympatyków znalazło się kilku głośnych później pisarzów. Sienkiewicz oderwał się wcześnie od tych

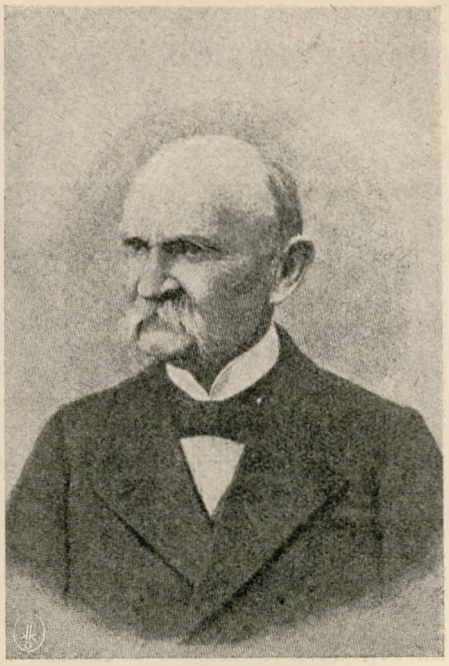


Rys. 391. Autograf Zygmunta Miłkowskiego (T. T. Jeża).

pierwszych towarzyszów broni; inni, pomimo wyraźnych wpływów pozytywizmu, podążyli również własnemi drogami, chociaż zanadto ukochali tendencyjność w sztuce (Prus, Orzeszkowa, Konopnicka).

W duchu własnych haseł publicystycznych pisał swe utwory literackie Aleksander Świętochowski (ur. 1849), herold i najwybitniejszy ideolog pozytywizmu, filozof, moralista, nowelista i dramatopisarz. Przez wiele lat wywierał przemożny wpływ na młodzież, gdyż w każdym swym artykule był przedewszystkiem świetnym stylistą literackim, a dopiero w drugim rzędzie twórcą nowych wartości społecznych i moralnych.

Rys. 392. Zygmunt Miłkowski (pseud. T. T. Jeż), przez E. Loewyego, Paryż, 1881.



Rys. 393. Zygmunt Miłkowski (Teodor Tomasz Jeż).

Jego sławne feljetony „Liberum veto" budziły podziw wspaniałym kunsztem formy. Odwrotnie zaś, cała twórczość literacka Świętochowskiego wypełniona jest po brzegi tendencją lub abstrakcją filozoficzną. Najlepsze z jego nowel brzmiały bez echa w atmosferze walk ideowych, najsłabsze zaś („Damian Capenko", „Chawa Rubin", „Karl Krug") stawały się przedmiotem głośnych rozpraw publicznych. Umysł Świętochowskiego zajmowała zawsze troska, aby konkretne objawy uczuć i życia sprowadzić do matematycznych niemal formuł. Tymczasem w sztuce, tak samo jak w moralności — idea, prawda „nabiera wartości dopiero wówczas, gdy przechodzi w stan uczucia". Realistycznym obrazkom Świętochowskiego zbywa przedewszystkiem na kolorze. Ludzie żyją w nich, cierpią, poruszają się według logicznych jedynie przesłanek. Najwyraźniejszą fizjonomję artystyczną ukazał Świętochowski w sześciu obrazkach p. t. „*Tragikomedja prawdy*". Zadumamy nad losem ludzkości samotnik patrzy tu w sfinksowe ślepia dwóch problematów, które go nękają nieustannie: prawda w życiu i niezależność osobista. We wszystkich obrazkach toczy się jakby djalog wewnętrzny własnych myśli autora. Bohaterowie rozmawiają aforyzmami, albo wprost „złotemi myślami". Zazwyczaj w t. zw. „złotych myślach" mieści się więcej codziennego miału praktycznej mądrości, niż rzetelnego złota. U Świętochowskiego wszystkie wyrazy tworzą czysty, złoty piasek, z którego mistrz lepi piramidy metafor albo wytapia olśniewające paradoksy, a niekiedy wprost rzuca zdumionemu czytelnikowi złoty piasek wytwornych zdań w oczy, aby zapomniał, że w tej całej sprawie chodzić przecież powinno o wzruszenie estetyczne. W „*Klubie szlachistów*" życie realne, życie społeczne dopomina się groźnie o prawa dla kłamstwa, jako potężnej, niezwalczonej konieczności naszego współżycia. W „*Mojej głowie*" zapewnia autor, że, poza najtajniejszą głębią naszego ducha, człowiek nie znajdzie w życiu prawdziwej niezależności i swobody. W szeregu misternych bajek („*Lew Kamienny*", „*Wesele satyra*", „*Hymn niemych*", „*Strachy Pentelikonu*", „*Dafne*") ucieleśnionym myślom autora nie wystarcza już lot „ziemskiego pierza": bujają po nieograniczonej przestrzeni wszechbytu, już to rozmawiając z bogami, już to tłumacząc odgłosy ziemi. Świętochowski chętnie rozprawia o uczuciu, ale bohaterowie jego nie umieją nas przekonać, że czują naprawdę. Można o nim powiedzieć za Słowackim: „Jako posągom nieraz braknie duszy, posągom jego myśli brakowało ciała".

To samo zjawisko występuje w sposób jeszcze moc-

niejszy w twórczości dramatycznej Świętochowskiego. Osoby jego dramatów greckich („*Aspazja*", „*Antea*", „*Na targu*", „*Pauzanjasz*") zanadto są podobne do ludzi współczesnych. Czyny starożytnych postaci historycznych podane tam są w świetle wniosków, opartych na doświadczeniu wieków późniejszych, a w konfliktach dramatycznych brakuje poczucia f a t u m. Ale we wszystkich dramatach Świętochowskiego, zaczerpniętych czy to z życia starożytnego, czy to z obyczajów nowożytnych, wysuwa się na czoło element nawskroś grecki, a mianowicie — świetne d j a l o g i. Postacie dramatu z największą lubością opowiadają o swoich i innych duszach, ale rzadko okazują żywot tych dusz w czynach konkretnych. Wszystkim, zarówno niewolnikom, jak wybitnym myślicielom, każe Świętochowski przemawiać jednym, jedynym językiem, odtwarzającym rozumowanie samego autora, który nie zapomina ani na chwilę o platońskiem przykazaniu: „użycie niewłaściwego wyrażenia jest nietylko błędem, ale i szkodą dla ducha". Wskutek tego utwory dramatyczne Świętochowskiego utrudniły sobie wstęp na scenę. Tworzeniem ich kierowała nie tyle myśl o efektach scenicznych, ile troska o ujęcie zagadnień w kształty doskonałe. W każdym swoim temacie „dramatycznym" widzi Świętochowski przedewszystkiem p r o b l e m a t etyczny lub społeczny, który rozkłada djalektycznie na wiele osób. W „Niewinnych" będzie pobłażliwym dla grzechu, gdy stanie oko w oko z kwestją wolnej woli; w „Pięknej" dostrzeże, że właśnie uroda, piękno — samo przez się m u s i siać wokoło zniszczenie i upadek; w „*Aspazji*" i w „*Nieśmiertelnych duszach*" powie, jak kruche są złudzenia tych, co budować chcą ideały na instyktach motłochu; w „*Antei*", „*Pauzanjaszu*" i *Poddance*" dręczyć będzie poetę sprawa niewolnictwa i poddaństwa. Koroną twórczości dramatycznej Świętochowskiego jest jego dramat alegoryczny „*Duchy*", malujący walkę duchów dobra i zła podczas trzech etapów rozwoju ludzkości: dzikości, barbarzyństwa i wielkiej kultury świata starożytnego. W każdej z tych epok strzegą dobra dwa, wcielające się kolejno duchy miłości: Arjos i Orla. Jak we wszystkich poprzednich utworach, tak samo i w „*Duchach*", Świętochowski nie odczuwa ani cierpienia, ani radości człowieka. Tonie w zimnej, lodowatej djalektyce, zawsze daleki od istotnego natchnienia twórczego.

Rys. 394. Juljan Klaczko wg. medaljonu L. K., wykonanego w r. 1861. Ze zb. Bibl. Ord. hr. Krasińskich w Warsz. Repr. w Klaczki *Pisma Polskie*.

3. POEZJA

Epigoni romantyzmu i nowe prądy poetyckie.

Wpływ pozytywizmu na literaturę nie był ani tak głęboki, ani tak powszechny, jak się nieraz przypuszcza. Ideał niepodległości przezierał poprzez utwory najsurowiej cenzurowane, a postulaty społeczne powieściopisarzy i poetów czerpały swą treść z samego ukształtowania się życia gospodarczego i politycznego, nie zaś z haseł polityki. Wśród pozytywistów było nieco grafomanów-wierszokletów, którzy pisywali poezje „tendencyjne"; „twórczość" ta zniknęła szybko bez śladu. Z poetów poprzedniego pokolenia żyli jeszcze niektórzy, otoczeni aureolą dawnej sławy, ale już stojący poza źródłami żywej twórczości. W cichych modlitwach kończy ostatnie swe lata B o h d a n Z a l e s k i (+1876); rzeźbi i mówi Włochom o literaturze polskiej T e o f i l L e n a r t o w i c z (+1893); śpiewa jeszcze kiedy niekiedy, ale już bez słuchaczów W i n c e n t y P o l (+1872); zamilkł w patrjotycznym bólu K o r n e l U j e j s k i (+1897); bez echa przechodzą dramaty K a r o l a B r z o z o w s k i e g o (+1904), który po powrocie ze wschodu osiadł we Lwowie.

Blask sztucznej sławy z epoki przedpowstaniowej otaczał każdy nowy utwór D e o t y m y (pseudonim J a d w i g i L u s z c z e w s k i e j, 1834 — 1908), która już w piętnastym roku życia „gadała wierszami" na sławnych wieczorach, gromadzących w salonach państwa Łuszczewskich cały świat umysłowy ówczesnej Warszawy. Stolica otrzymała olbrzymią sensację w stałych improwizacjach Deotymy, które powtarzały się co poniedziałek na zadane przez gości tematy. Podziw rósł z dnia na dzień. Zaczęto spisywać te wiersze improwizowane i odnajdywano w nich wciąż te same najwyższe zalety stylu, fantazji i wzniosłości ducha. Panna Jadwiga stała się przedmiotem gorszącego wyzysku snobów. Wybierano najdziwniejsze i o ile możności „najtrudniejsze" tematy, aby w ten sposób rozsławić każdy popis improwizatorski. Nie zdawano sobie sprawy z systematycznego niszczenia talentu, ani z istoty natchnionej poezji. Deotyma wkładała w swe improwizacje całą wiedzę, nabytą w starannej nauce do-

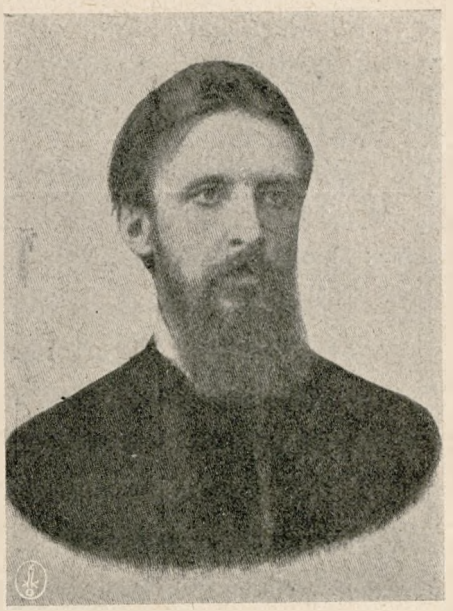
mowej. Tworzyła się w ten sposób wymuszona liryka opisowo-dydaktyczna, która w normalnych warunkach, wobec arcydzieł poezji romantycznej, nie wywarłaby żadnego wrażenia. Sztuczny zapał i sztuczne uwielbienie nie ostygły nawet wówczas, gdy wyszły dwie serje tych „Improwizacyj i poezyj" (1854 r. i 1858).

Przez kilka lat po r. 1863 towarzyszyła Deotyma ojcu na wygnaniu w Rosji. Po powrocie zarzuciła jałowe improwizowanie i zabrała się do poetyzowania na tle historycznem. Romantyzm wywarł na nią wpływ niewielki, zewnętrzny tylko, chociaż ci i owi zaliczali ją nawet do „epigonów romantyzmu". Postanowiła zobrazować historję Polski w pieśni. Olbrzymie rozmiarami poematy czytała gościom na wieczorach literackich. Słuchano ich z zachwytem: „starzy łzy mieli w oczach, młodzi płomień w licach" (Pług). Na szczęście poetka okazała się przytomniejsza od swych wielbicieli: „z rezygnacją spokojną, 18 tysięcy wierszy złożyła obok „Jadwigi" w owej szafie nieszczęsnej, która, według słów wieszczki, zamieniła się powoli w mauzoleum dla jej rękopisów". Nawyknienia młodości przeszkadzały wciąż w pracy a odczytywanie wszystkiego, co się napisało, gościom, osłabiało zmysł krytyczny.

Próbowała Deotyma zejść na grunt realny, zwracając się ku powieści. Abstrakcyjne pomysły odbierały i tutaj ludziom żywot prawdziwy a swobodna gra wyobraźni szukała przygód naiwnych („*Na rozdrożu*", „*Krzyż nad otchłanią*", „*Zwierciadlane zagadki*", „*Panienka z okienka*"). Ciągle brak w nich tego, co zarzucano jej pierwszym poezjom, a mianowicie „brak w treści dramatu czyli serca i czynów człowieka". Tylko „Branki w Jassyrze", posiadające wiele zalet poetyckich, szlachetną prozę i piękno opisów, usprawiedliwiają nieco pochlebne sądy krytyki. Najdłuższą część życia (bo od roku 1857 aż do samej niemal śmierci) zajmował wyobraźnię Deotymy epos o „*Sobieskim pod Wiedniem*". Cały utwór czytała znów fragmentami swym gościom na czwartkowych przyjęciach, które wznowiły tradycję poniedziałków państwa Łuszczewskich i gromadziły przez wiele lat tłumy inteligencji warszawskiej. Blade gawędziarstwo stanowi główną cechę epopei Deotymy. Wiersz jest łatwy i giętki, ale plastyka — niepewna. Nie przeszkodziło to biografom pośmiertnym zapewniać, że każda strofa tego poematu „brzmi tak potężnymi akordy, taką siłą męską olśniewa, że blednie przy niej Iljada Homera". Nawet po śmierci poetki twórczość jej skazano na jałowy zachwyt i na tę n i e p r a w d ę, która tyle złego uczyniła jej w życiu.

Romantykiem, znacznie spóźnionym, ale szczerym, był L e o n a r d S o w i ń s k i (1831 — 1887), urodzony na Podolu, we wsi Berezówce, z ojca szlachcica kresowego i matki chłopki ruskiej. Po dziewięciu latach nauki na uniwersytecie kijowskim, gdzie skończył wydział filozoficzny i odbył studja medyczne, bardzo wcześnie zajął się pracą społeczną, propagując razem z kolegami hasła demokratyczne oraz prawo ludu do ziemi. Odbył dłuższą podróż po Europie, poczem osiadł w Kijowie, gdzie napisał utwory: „*Satyr*" (1859), cykl pięknych sonetów p. t. „*Widziadła*" (1859), poemat dramatyczny „*Z życia*" (1861) i „*Fragment powieści*" (1862). Za zredagowanie adresu do cara o przyłączenie Podola pod względem administracyjnym do Kongresówki, został Sowiński zesłany wgłąb Rosji; powrócił dopiero w r. 1868 do Warszawy, gdzie wśród nastrojów „pracy organicznej" czuł się obcym, samotnym i nieszczęśliwym. W r. 1873 ogłosił bezimiennie w Poznaniu dramat, osnuty na tle powstania p. t. „*Na Ukrainie*" a następnie wydał zbiór liryk p. t. „*O zmroku*" (1885). Umarł w nędzy i opuszczeniu.

Sowiński łączył szczery talent poetycki z gwałtownym temperamentem, i rozmiłował się w pozach romantyzmu.



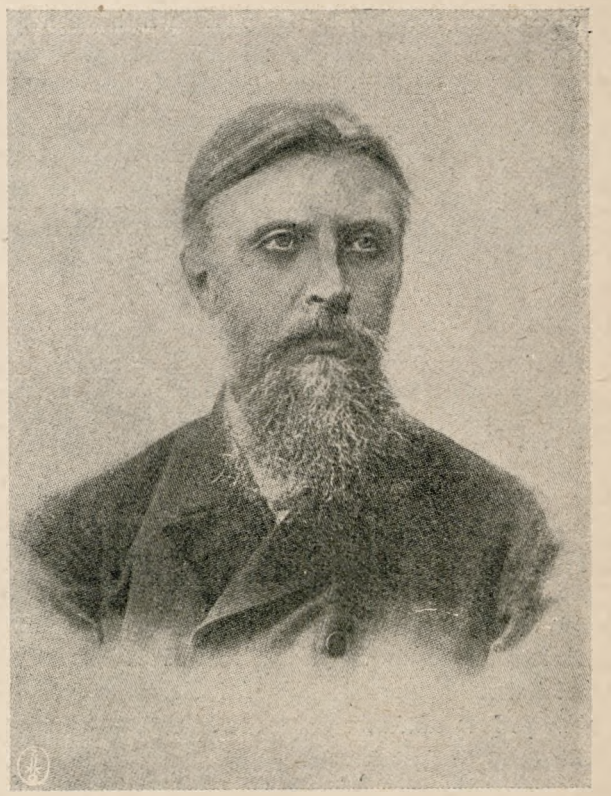
Rys. 395. Aleksander Świętochowski w młodym wieku.

Naśladował Byrona i Słowackiego, a w ideologji swej ulegał najwięcej wpływom Krasińskiego. Sztuka jest dla Sowińskiego religją życia, ale za prawdziwą sztukę uważa jedynie taką, która pomnaża szczęście, budzi czystą radość, szerzy miłość chrześcijańską. Najwyżej ceni genjuszów, którzy pracują dla innych. „Błogosławiony, — mówi — kto w bratnie łona owocne tylko rzuca ziarna". W poemacie „*Z życia*", w walce prowadzonej przez rozum, uczucie i wolę, zwycięża człowiek czynu. Utwór, wydrukowany pod okiem cenzury, wielbił potrzebę walki orężnej dla narodu uciemiężonego. Najpełniej wyraża ideologję Sowińskiego obraz dramatyczny „*Na Ukrainie*", w którym poeta porusza najdroższy mu za czasów studenckich temat — stosunek szlachty do ludu. Chłopi ukraińscy wymordowali we wsi Solowjówce kilkudziesięciu powstańców, studentów kijowskich, chociaż ci rozbroili się dobrowolnie, wierni swym hasłom demokratycz-

nym. Z tego morderstwa uczynił Sowiński centralny motyw swego dramatu. Słabość i brak wiary ze strony powstańców połączono z próbą wciągnięcia do walki ludu wiejskiego, który dotąd doznawał ze strony szlachty jedynie krzywdy. Talent, styl i temperament Sowińskiego uwydatnia się najmocniej w realistycznem malowaniu ludu. Dramatowi brak spoistości i mocniejszej budowy. Ostatni zbiorek utworów Sowińskiego p. t. „*O zmroku*" zawiera pesymistyczne, smutne rozważania poety o zmaterjalizowaniu świata dzisiejszego. W pięciotomowej „*Historji literatury polskiej*", którą Sowiński opracował według notat Zdanowicza, tak poeta określa godło swej twórczości poetyckiej: „Podźwignięcie ideałów społecznych i wcielenie ich w czyn". Był romantykiem, którego obchodzą nietyle pieśni i podania ludu, ile jego nędza i niedole. Pozytywizm budził w nim odrazę swą wiarą w postęp i naukę, w potrzebę rozwoju handlu i przemysłu, swą wolnomyślnością, swem odsuwaniem idei niepodległości. Sowiński był egzaltowanym bojownikiem swobody i wolności narodu. Artyzm jego, niezawsze subtelny, posiadał znamiona niemałej siły.

Cyprjan Norwid (1821 — 1883). Na atlasach z piętnastego wieku widnieją czyste miejsca, na których wypisano słowa: „hic sunt leones" (tu są lwy"). Tych samych wyrazów możnaby użyć przy ogólnem określeniu pokrytej mgłą zapomnienia, twórczości Norwida: „tu jest lew literatury". Ten genjalny poeta polski przeszedł u współczesnych niemal bez echa. Wprawdzie w r. 1865 wyszło u Brockhausa w Lipsku pierwsze zbiorowe wydanie jego „*Poezyj*", zawierające, prócz drobnych utworów „*Pięć zarysów*", „*O sztuce*", „*Garstkę piasku*", „*Bransoletkę*", „*Cywilizację*", „*Krakusa*" i „*Quidam*"; ale w historjach literatury doczekał się zbiór Norwida drobnych saledwie wzmianek. To samo stało się z „*Niewolą*" i „*Fulminantem*" z tegoż samego roku oraz z „*Rzeczą o wolności słowa*" z r. 1869. Ani pozytywiści, ani krytycy stańczykowscy nie zwrócili na Norwida bliższej uwagi. Chmielowski zapewniał, że Norwid, „zamało miał do powiedzenia ogółowi, myśli jego były mętne i rozpierzchliwe". Tarnowski w swej sześciotomowej „Historji Literatury" nic nie wie o Norwidzie. Istotnym odkrywcą Norwida był Miriam (Zenon Przesmycki), który, olśniony utworami edycji lipskiej, zbierał zbożnie całą, rozproszoną po świecie, puściznę rękopiśmienną poety i zaczął ją wydawać najpierw w „Chimerze", a następnie, od r. 1912, w pięknej, nieukończonej jeszcze edycji zbiorowej, opatrzonej obfitemi, a znakomitemi komentarzami wydawcy. Z powodu tych ujawnionych skarbów poezji posypały się setki studjów o Norwidzie. Rzetelna ocena całokształtu twórczości poety będzie możliwa po ogłoszeniu wszystkich jego pism.

Norwid urodził się dnia 24 września 1821 r. w majątku Laskowo-Głuchy, w dzisiejszym powiecie radzymińskim. Rodzice odumarli go wcześnie. Uczył się z bratem, Ludwikiem, w gimnazjum na Lesznie w Warszawie, ale go nie ukończył. Jakiś czas pracował w Heroldji Królestwa Polskiego, kształcąc się jednocześnie w malarstwie. Przyjaciółmi jego w owym czasie byli: Włodzimierz i Leon Łubieńscy. Latem 1842 roku odbył Norwid dłuższą podróż po kraju z W. Wężykiem i A. Czajkowskim. Zajęły go silnie objawy artystycznej twórczości ludowej. Dostrzegł w ludzie samorodnego artystę a przedewszystkiem — malarza. Jesienią tegoż roku Norwid wyjeżdża zagranicę i nigdy już do kraju nie wraca. Przebywa jakiś czas w Norymberdze i w Monachjum, kształci się w malarstwie we Florencji, zwiedza Rzym, Neapol, Pompeję, Wenecję. We Włoszech owładnęła poetą wielka miłość ku pięknej rozwódce, pani Marji Kalergis, córce rosyjskiego dyplomaty

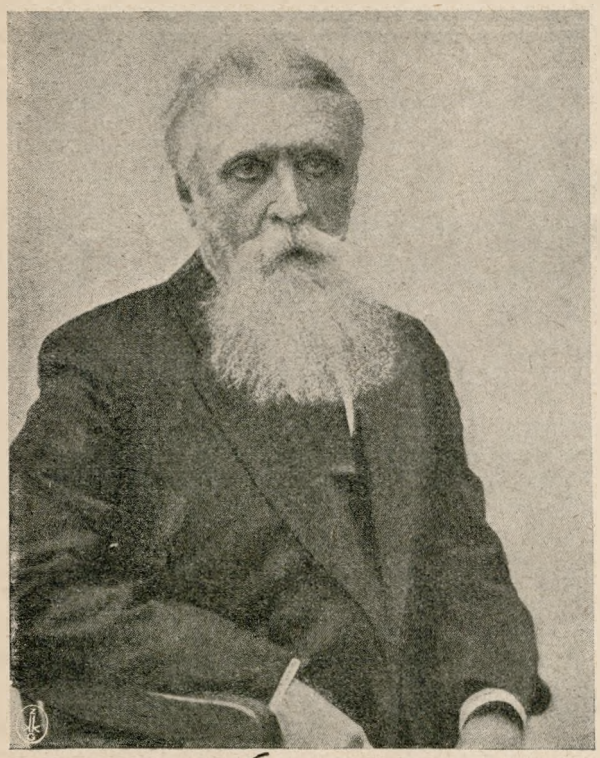


Rys. 396. Aleksander Świętochowski. Fot. W. Twardowskiego.

ożenionego z Polką. W r. 1845 znalazł się Norwid w Berlinie, gdzie przebył miesiąc w więzieniu z powodu zatargu z ambasadorem rosyjskim. Wyjechawszy do Brukseli, rozpoczyna długoletnią korespondencję z p. Marją Trembicką, towarzyszką pani Kalergis. W r. 1848 przebywa w Rzymie, bierze udział w organizacji Legjonu Mickiewicza, zawiązuje przyjaźń z Bohdanem Zaleskim i Zygmuntem Krasińskim, wyjeżdża w końcu roku do Paryża, gdzie poznaje Słowackiego, Szopena i Hoene-Wrońskiego. Druga miłość poety nie była szczęśliwsza od pierwszej: pragnął zaślubić Marję Trembicką, ale dała mu odpowiedź odmowną — (wyszła zamąż w r. 1857 za Felicjana Faleńskiego). Przygnębiony poeta porzuca w r. 1852 Europę i wyjeżdża do Ameryki, gdzie przebywa dwa lata. W r. 1854 był Norwid w Szkocji i w Londynie, a w roku następnym wraca

do Paryża. Walcząc z troskami życia codziennego, sterany poeta otrzymuje w r. 1877 schronienie w Zakładzie Św. Kazimierza w Paryżu, gdzie umiera 23 maja 1883 roku.

Dzieje twórczości poetyckiej Norwida, ustalone dotychczas, wykazują taki porządek chronologiczny poematów, rozpraw i dramatów: W r. 1847 pisze Norwid pierwszą redakcję „*Wandy*". W roku następnym powstały: „*Niewola*" oraz „*Pieśni społecznej cztery stron*". Około 1849 r. zaczyna poeta pisać „*Promethidiona*", a w r. 1849 kończy „*Pisarstwo*", „*Ruiny*", „*Krytyków i artystów*" oraz dramat „*Zwolon*", charakteryzujący ideologję emigracji. W tym



Rys. 397. Aleksander Świętochowski.

czasie Norwid pracuje usilnie nad szerzeniem swych poglądów estetycznych. W latach 1850—52 powstają: „*Noc tysiączna druga*", poemat dramatyczny; druga redakcja „*Wandy*" i „*Krakusa*", „*Burza*", „*Lilje*", „*Pompeja*", „*Do Najśw. M. P. Litanja*". Po ostatecznem zainstalowaniu się w Paryżu, pracuje Norwid nad swą estetyką, pisze utwory: „*Białe kwiaty*" (1857), „*O sztuce dla Polaków*" (1858), „*Quidam*", „*Auto-da-fe*" (kom. w jednym akcie), „*Szczęsna*" (powieść poetycka), „*Czarne kwiaty*", „*Garstka piasku*", „*Bransoletka*" i „*Cywilizacja*". W roku 1861 wydaje sześć odczytów „*O Juljuszu Słowackim*", wygłoszonych poprzedniego roku. W latach 1862—72 powstają utwory: „*Za kulisami*", „*Fulminant*", pierwsza redakcja „*Aktora*", „*Fortepian Szopena*", „*Tajemnica lorda*", „*Rzecz o wolności słowa*" (wyd. w r. 1869), przekład fragmentów z Odyssei, „*Bogarodzica*", niedokończona „*Kleopatra*" oraz satyra „*A Dorio ad Phrygium*" (1872). Wreszcie w ostatnich dziewięciu latach swego żywota pisze Norwid „*Ostatnią z bajek*", „*Aktora*" (w drugiej redakcji), „*Ad leones*", „*Milczenie*" (1882) i „*Stygmat*" (1883).

Przyczyny osamotnienia Norwida tkwiły zarówno w samej istocie jego talentu, jak w nastrojach społeczeństwa. Chciano go związać z romantyzmem i obdarzyć nazwą „epigona", a ponieważ tej łączności nie zdołano odnaleźć, więc się odsuwano od jego poezji. Sami romantycy odczuwali w Norwidzie genjalny umysł, ale poezyj jego docenić nie mogli. Mickiewicz mawiał, że Norwid, to „dusza zaklęta", która będzie się miotała bezowocnie, aż się uwolni z opętania. Emigracja z lubością powtarzała takie legendy. Napróżno Norwid budował wciąż mozolnie własną estetykę, którą rozwijał zarówno w swych poematach, jak w prozie twórczej. Nawskroś oryginalna forma poezji Norwida, przepojona myślą filozoficzną, nie mogła zjednać sobie uwagi czytelników, przyzwyczajonych do grandilokwencji romantyzmu. U Norwida — pisze W. Gomulicki — „nietylko obraz każdy, ale i każde zdanie, nietylko zdanie, ale każde niemal w zdaniu słowo — posiada swą wagę, swą myśl głębszą, często ukrytą, której z trudem doszukiwać się trzeba".

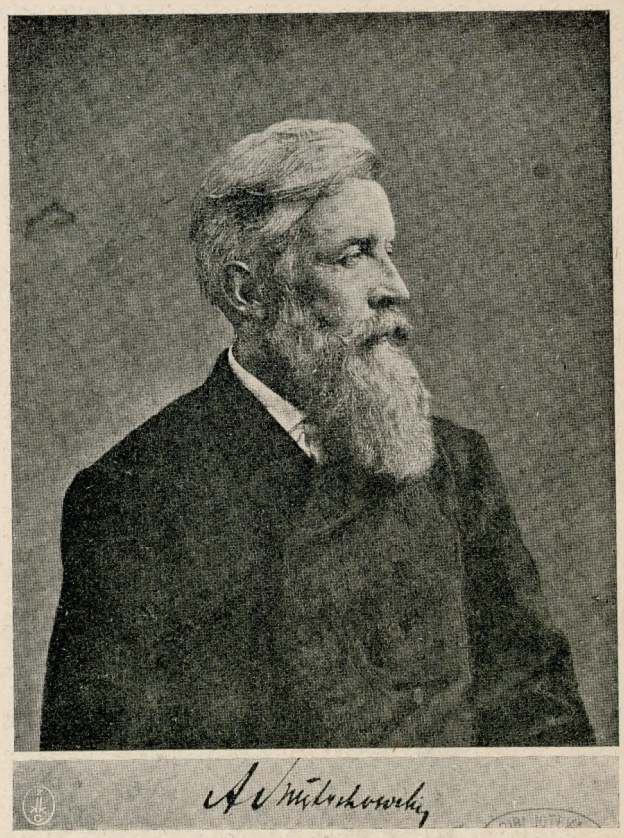
Gdyby pozytywiści byli zdolni zastanawiać się głębiej nad poezją Norwida, odnaleźliby w niej wiele idei, pracą ducha poety zdobytych, a które poczytywali za własne. Norwid nie był romantykiem, chociaż nieraz zajmowały jego myśl twórczą tematy romantyczne. Nie uznawał romantycznego uwielbiania indywidualności, ale daleki był od bezkrytycznego hołdu dla zbiorowości. Ojczyzna, według niego, to „wielki zbiorowy o b o w i ą z e k, obowiązujący człowieka dla ojczyzny i ojczyznę dla człowieka". To też całopalna o f i a r a jednostki, składana na ołtarzu ojczyzny, ofiara, która zajęła tak wielkie miejsce u Mickiewicza i Słowackiego — nie nęciła Norwida. „U nas — mówił — poświęcenie to jest dopiero, ażeby umieć stracić wszystko dla sprawy. Ale u nas jeszcze nie pojmuje się poświęcenia, jako zależącego na tem, aby wszystko zyskać dla sprawy. I dlatego jest popiół". Na wiele lat przed pozytywistami, zastanawia się Norwid nad pracą w Polsce. W „*Promethidionie*", owej — jak Miriam nazywa — „proroczej ewangelji sztuki", — żąda, aby pracę podnieść „do godności czynnego myślenia uświęconej modlitwą sztuki". Bo sztuka jest dla Norwida „jednym z *zakonów* pracy ludów i pracy ludzkości". Przeciwstawiając się romantycznym hasłom o potędze uczucia, pragnie Norwid budować życie narodu na świadomej organizacji pracy. Nie znaczy to, aby poeta usiłował zaprząc sztukę do celów utylitarnych, jak to czynili pozytywiści:

„I tak — mówi — ja widzę przyszłą w Polsce sztukę,
Jako chorągiew na prac ludzkich wieży,
Nie jak zabawkę, ani jak naukę,
Lecz jak najwyższe z rzemiosł apostoła
I jak najniższą modlitwę anioła".

Poglądy Norwida na istotę sztuki narodowej odsuwają go daleko od romantycznego pojęcia ludowości. „Różnica pomiędzy słowem ludu a słowem pisanem i uczonem jest ta, że lud myśli postaciami. A umiejętnik postacie do swych myśli dorabia. Że więc tylko przez harmonję tradycyjną pracy narodu ten d j a l o g, ta rozmowa myśli ludowej z myślą społeczeństwa odbywa się. Rozmowy tej ujęcie w harmonję sztuki, rękodzieł, rzemiosł i rolnictwa stanowi zdrowie narodowe... Narodowy artysta organizuje wyobraźnię, jak naprzykład polityk narodowy organizuje siły stanu". To poczucie odrębnej, polskiej, sztuki narodowej zajmowało umysł i wyobraźnię Norwida przez cały jego żywot twórczy:

„O gdybym jedną kaplicę zobaczył,
Choćby, jak pokój ten, wielkości takiej,
Gdzieby się polski duch raz wytłumaczył,
Usymbolicznił rozkwitłemi znaki,
Gdzieby kamieniarz, cieśla, mularz, snycerz,
Poeta wreszcie, męczennik i rycerz
Odpoczął w pracy, czynie i modlitwie...
Gdzieby czerwony marmur, cios, żelazo,
Miedź, bronz i modrzew polski się zjednały
Pod postaciami, co, niejedną skazą
Poryte, leżą w nas, jak w sercu skały".

Początek sztuki narodowej wywodził Norwid od Szopena, „który naczelnym u nas jest artystą". Pisał o nim zawsze z największem uwielbieniem i poświęcił mu poemat „*Fortepian Szopena*", który doczekał się po wojnie wielkiej popularności nie dlatego, aby był najpiękniejszym utworem poety, ale ze względu na łatwą dostępność swego piękna. Był Norwid jednym z kilku wielkich poetów w Europie, którzy najgłębiej zastanawiali się nad istotą i celami sztuki. Jego estetyka nie jest nabytą i przemyślaną później doktryną, ale stanowi twórczy wyraz różnostronnego genjuszu. Jako artysta, chce żyć Norwid całą pełnią człowieczeństwa. Swe myśli o twórczości, religji i sprawach społecznych układa najczęściej w formę djalogów poetyckich. Rymów nie szuka nigdy: „jak przychodzą, tak się je bierze". Jeżeli poezja jego wywiera wrażenie nietylko wielkiej zawiłości, ale i kunsztowności, wynika to zawsze z głębi jej treści, przepełnionej myślą filozoficzną. W najbardziej osobistych i najdelikatniejszych lirykach otwiera poeta zwykle przed czytelnikiem olbrzymie, niepokojące perspektywy wieczystych zagadnień. Podstawę stosunku Norwida do życia stanowi jego głęboka religijność, dla której „glob jest kościołem". Budując przyszłą Polskę inaczej niż romantycy, zdawał sobie Norwid jasno sprawę z mylnych dróg mesjanizmu. Wyraził to w pięknej metaforze „*Promethidionu*": „Nie z krzyżem Zbawiciela za sobą, ale — z krzyżem swoim za Zbawicielem". Nie wierzy w „trafy" i „przypadki"; żąda pracy, a przedewszystkiem — pracy ducha. Tak samo, jak dla Słowackiego (którego genjusz oceniał Norwid należycie od pierwszych chwil), rdzeń poezji stanowi dla niego troska o ducha. Jego to dzieje opiewa poeta zarówno w swych przedziwnie delikatnych lirykach, jak w swych poematach ideowych, jak wreszcie w swych utworach dramatycznych, pozostałych już to w całości (*Auto-da-fe, Zwolon, Krakus, Wanda, Noc tysiączna druga*), już to we wspaniałych fragmentach („*Za kulisami*", „*Aktor*" i „*Kleopatra*"). Tragedja jest dla Norwida „uwidomieniem fatalności historycznej albo socjalnej, narodowi albo wiekowi jakiemu wyłącznie właściwej". Takiego jej wyrazu szukał w „*Kleopatrze*". Zagłębia się poeta w dusze narodów, ogarnia genjalną intuicją walki tych dusz, szuka znaczenia wielkich zwycięstw lub wielkich upadków. Z podziwem



Rys. 398. Aleksander Świętochowski

witano przebogatą wizję świata starożytnego w jednym z najwspanialszych poematów Norwida p. t. „*Quidam*", a jeszcze większy podziw budzi w tym poemacie sposób, w jaki poeta rozważa zagadnienie cywilizacji chrześcijańskiej.

Zapalając cały swój materjał artystyczny ogniem ducha, przebywa Norwid najczęściej w atmosferze wzniosłości i patosu. Jeżeli się uśmiechnie czasem, to i w śmiechu tym posłyszymy akcenty smutku, jak np. w znakomitej satyrze na ideologję szlachecką, p. t. „*A Dorio ad Phrygium*".

Norwid był odnowicielem wiersza polskiego. Bez rozważań teoretycznych, posłuszny falowaniu swej myśli twórczej, budował nowe kształty strofy i stał się najdawniejszym w Polsce mistrzem w o l n e g o w i e r s z a. Niezwykła oryginalność, połączona z głębią i odrębnością

myśli, skazały wielkiego poetę na jedyne w dziejach osamotnienie i przemilczenie. Nieraz rozmyślał nad niem melancholijnie, a w utworze „*Klaskaniem mając obrzękłe prawice*", stwierdziwszy smętnie, że „Boży palec" rozkazał mu żyć „w żywota pustyni", — w takiej gorzkiej oktawie zamknął dzieje swego żywota poetyckiego:

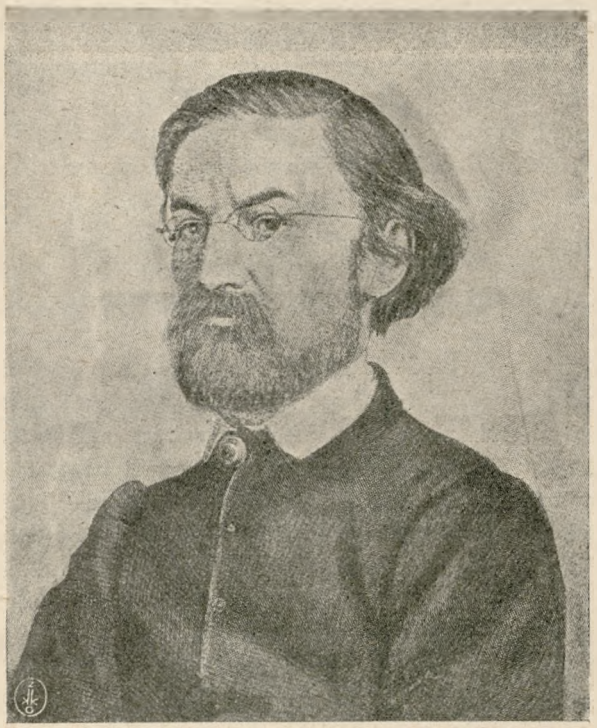
„Dlatego od was... o! laury, nie wziąłem
Listka jednego, ni ząbeczka w liściu,
Prócz może cierpia chłodnego nad czołem
(Co nie należy wam — lecz słońca przyjściu):
Nie wziąłem od was nic, o! wielkoludy,
Prócz dróg zarosłych w piołun, mech i szałej,
Prócz ziemi klątwą spalonej i nudy...
Samotny wszedłem i sam błądzę dalej".

Rys. 399. Józef Szujski w stroju rektorskim pendzla Jana Matejki.

Innym wielkim samotnikiem w poezji był Felicjan Medard Faleński (1825—1909), ogłaszający swe utwory pod pseudonimem Felicjana. Pogrążony przez lat kilkadziesiąt w zbożną kontemplację wiecznego Piękna, stał się Felicjan dla jednych mglistym mitem, przekazanym pamięci przez rozziewaną krytykę i roztargnionych historyków literatury; dla drugich pozostał przedmiotem dyskretnych pochwał, które nie obowiązują nawet do czytania utworów chwalonego poety. A przecież, gdyby jego imię poetyckie rozbrzmiewało sławą wyraźną i pewną, — dostojność i prawość jego postawy artystycznej budziłaby powszechne uwielbienie. Społeczeństwo polskie żądało pobudki do czynu, a on przyniósł wytężoną troskę o czystość i mistrzostwo dźwięku, nienasyconą żądzę piękna, szukanego po wszystkich literaturach świata. To też Felicjan wydawał własnym nakładem jeden zbiór poezyj po drugim i godził się z wyrokiem, że... „nie brzmieć pieśni, co brzmi dla nikogo".

Pod wpływem swego nauczyciela łaciny i greckiego, A. Nędzyńskiego, Felicjan stał się na całe życie gorącym wielbicielem klasycznego piękna. Chociaż zawadził o kursa prawne, zajęcie prawnika nie nęciło go wcale. W r. 1855 odezwał się w dodatku do „Czasu" pierwszym poematem zatytułowanym „*Termopyle*". Utwór zaginął w atmosferze powstaniowej, a gdy potem wyszedł ponownie w zbiorze książkowym, Chmielowski pisał w „Przeglądzie Tygodniowym", iż tego rodzaju odległe tematy „nie przedstawiają dla nas w dzisiejszych naszych stosunkach żadnego społecznego interesu i przez to samo nie dają żywotności poezji, jeśli ją uważać będziemy za jeden z czynników społecznego życia". Na takie sądy Felicjan był przygotowany. Nie zmuszony do pracy zarobkowej, mógł był pogrążyć się swobodnie na długie lata w studjach literackich, przejść zwolna a gruntownie cały zakres kultury humanistycznej w jej nowoczesnem ujęciu. Dość późno, bo w trzydziestym roku życia wypuścił Felicjan w świat pierwszy swój zbiorek wierszy p. t. „*Kwiaty i kolce*". Pokazał w nich zasadnicze i odtąd niezmienne cechy swej indywidualności: umiłowanie harmonji, równowagę w refleksji, nienawiść komunału, nieznaną przedtem w Polsce troskę o kunsztowność formy, uwielbienie dla klasycyzmu greckiego i rzymskiego. Jednocześnie ten pierwszy zbiorek ujawnił poetycką dwoistość natury Felicjana: jędrność, męskość, skupienie, tłumiony smutek — obok humoru, zaprawionego zlekka gorzkim uśmiechem. Ta dwoistość była również czemś nowem, więc naogół oceniono „*Kwiaty i kolce*" bardzo surowo. Jeden tylko L. Siemieński pojął odrazu niezwykłość zjawiska i wyrzucał krytykom, że „wbijając kolce w kwiaty, dziwią się, iż zwiędniały". Chociaż zarzucał Felicjanowi, że często „miał wolę napisania, nie zaś natchnienie woli", to jednak dobrze ocenił tę mieszaninę tkliwości i cierni, lekkości i głębi, miękkości i siły. Pod wpływem głosów krytyki, Felicjan w r. 1863 „wziął w siebie pieśń swoją", to jest znaczną część nakładu „*Kwiatów i kolców*" spalił. Dopiero w siedem lat później ogłasza Felicjan anonimowo w Dreźnie drugi zbiór poezyj p. t. „*Z ponad mogił*". Współcześni podnosili wysokie zalety opisowe pierwszych dwóch poematów, osnutych na tle życia starożytnego; znowu jednak nie doznała powodzenia druga część książki, w której Felicjan, wierny naturalnemu pędowi swego talentu, objawił niepowszedni humor stylizacji w szeregu gawęd humorystycznych, pisanych ze stanowiska szlachcica kontuszowego. Bez głębszego echa przeszły też wydane w następnym roku „*Odgłosy gór*", jedne z pierwszych naszych pieśni tatrzańskich. Gdy je porównamy z całą późniejszą naszą twórczością opisowo-liryczną na tle Tatr, od Asnyka aż do Tetmajera i najmłodszych, — szlachetność tonu, prostota wyrazu i czystość wizji Felicjana w całym okazuje się

blasku. Myśl poety, szukając wciąż nowych, najodpowiedniejszych dla siebie kształtów, odnalazła je w „*Świstkach Sylena*" i w „*Meandrach*". W pierwszym zbiorze przetwarza poeta ironicznie lub satyrycznie podania, mity i tematy przeróżne, układając je w humorystyczne opowieści lub też w lekkie, balladowo rozwijane legendy. Na poły gorzki, na poły łzawy uśmiech Felcijana przykrywa tu przedziwna pogoda. Chociaż klasyk w każdym calu, czuje poeta wybornie głęboką ironję współczesności. Jeszcze mocniej ją wyrażają „*Meandry*", drobne a kunsztowne epigramaty, mie-



Rys. 400. Józef Szujski, dziejopis i dramaturg, prof. Uniw. Jagiellońskiego, filar „historycznej szkoły krakowskiej" i współwydawca „Teki Stańczyka".

niące się mnóstwem świateł, pełne niespodzianych myśli, kapryśne i poważne, figlarne i zasępione, pogodne i melancholijne, tęskne i spokojne, drwiące i dydaktyczne, lotne i ociężałe, rwące się ku życiu i zaglądające bez trwogi w oblicze śmierci. Patrzymy, jak się myśl poety

...„łamanymi zwroty,
Niby greckiej szaty bramowanie,
Z wiatru tchnieniem plącze niespodzianie,
Naprzemiany w srebrny szlak i złoty".

Ostatniemu zbiorowi swych poezyj dał Felicjan nazwę „*Pieśni spóźnionych*". Obok garści ulubionych „*Meandrów*", do których poeta wracał przy każdej sposobności, mamy tu jeszcze jedną serję „*Z ponad mogił*", nie mniej doskonałą w formie, jak poprzednia, a ujawniającą kilka nowych tonów jego liry. Na tle tematów greckich („*Skarga Orfeusza*"), biblijnych („*Thamar*", „*Z ksiąg przypowieści*") lub chrześcijańskich („*W drodze do Egiptu*", „*Chusta Weroniki*") snuje poeta pieśń własnych tęsknot, opowiada o duszy, już to zapatrzonej w głębie bytu, już to zgarniającej ból wszechświata.

Raz tylko jeden miał Felicjan chwilę szerszej popularności. Było to po wydaniu „*Utworów powieściowych*", w których zebrał razem kilka szkiców i nowel, rozrzuconych po czasopismach. Zagadano wówczas obszerniej o twórczości Felicjana, nazwano go „jednym z pierwszych naszych realistów, w dodatniem, szlachetnem znaczeniu tego wyrazu". Śród ckliwej literatury powieściowej owych czasów, opowiadania Felicjana są zjawiskiem niezwykłem, łączącem autora już to z wybitnymi realistami rosyjskimi, już to z niektórymi humorystami angielskimi.

Ulubioną formą wędrówki Felicjana po dawnych epokach i cywilizacjach był dramat. Wszystkie swe utwory dramatyczne zebrał poeta w trzy tomy i wydał własnym nakładem. Trzy tragedje pierwszego tomu osnute są na dziejach rzymskich. „*Junius Brutus*" — to historja epoki, gdy upada Tarkwinjusz a na gruzach jego tronu wznosi się zwycięska rzeczpospolita. W drugiej tragedji, „*Sofonisbe*" maluje Felicjan kartagińską epokę Rzymu, epokę wojen punickich, które wydzierają Rzymowi berło świata; trzecią p. t. „*Ataulf*" wysnuł poeta z czasów Alaryka. Z widocznem umiłowaniem budował dusze trzech swych bohaterek, stojących na tym samym wzniosłym poziomie. Wszystkie zresztą dodatnie typy w dramatach Felicjana pokrewne są duchem: wszystkie niosą z siebie ofiarę za ideeę lub osobę ukochaną, mówią jednakowym, górnym, wzniosłym językiem samego autora. Na czele tomu drugiego pomieścił Felicjan „*Althee*", którą otoczyła legenda przyjaźniejsza, poczytywano ją bowiem za jeden z najpiękniejszych naszych dramatów. Stoi ona o całe niebo wyżej od „*Meleagra*" Wyspiańskiego, zarówno pod względem faktury, jak i siły wyrazu, jak wreszcie języka niepokalanie pięknego i harmonijnego. Nagrodzoną na konkursie 1884 r. „*Florynde*", zaczerpnął Felicjan z dziejów Hiszpanji, z czasów, gdy pierwiastki celtyckie, rzymskie, wandalskie, greckie, wreszcie arabskie, pod wpływem gorącego katolicyzmu, poczęły tworzyć narodowość hiszpańską. Felicjan odmalował obraz gwałtownych walk, jakie wówczas szarpały krajem. Błąka się tu niekiedy duch Calderona, tak jak we „*Franczesce z Rawenny*". Dante patrzy z miłością na tragiczną trawersację losów jego bohaterki. Felicjan jednak umie ocalić zawsze swą jasną, sharmonizowaną indywidualność. W „*Synu gwiazdy*" odsłania obraz dziejów żydowskich z czasów cesarza Adrjana, rozterki rozdzierające łono społeczeństwa z powodu stawiania uczuć egoistycznych ponad interesami narodu. Wreszcie w „*Królowej*", jedynej tragedji z dziejów polskich wysnutej, jeszcze raz poeta zastanawia się nad sprawą ofiary jednostki dla dobra narodu: Jadwiga musi krwawiące się serce zmusić do milczenia, musi pamiętać tylko o narodzie, za którego wielkość i szczęście jest odpowiedzialną.

2650/II

Felicjan zdobył odrębny styl poetycki. Jako zapalony miłośnik wieku szesnastego, przestudjował do gruntu Kochanowskiego. Dwie piękne jego rozprawy o „*Trenach*" i „*Fraszkach*" stanowią niejako wstęp do późniejszych badań naszych filologów. Z długiego obcowania z dawną Polską wyniósł Felicjan doskonałe wyczucie wszystkich odcieniów językowych i pozyskał świetne narzędzie do tłumaczenia poetów obcych. W tej dziedzinie mieszczą się poważne jego zasługi: nie było w Polsce przed nim takich jak jego tłumaczeń Juwenala lub Tassa, a przekład „*Pieśni*" Petrarki, owoc dziesiątków lat pracy, jest prawdziwym monumentem pietyzmu literackiego. Spotkał je taki sam los, jak całą twórczość poetycką Felicjana. Los ten nie trwożył nigdy poety:

„Byle za słońca wiekuistą chwałą,
Która ci nawet skrzydła spali,
Podążyć co najdalej,
Nie żal, jak Ikar, w niebo wzbić się śmiało —
Choćby się potem i utonąć miało
Wśród zapomnienia fali".

* * *

Sowiński był spóźnionym romantykiem, który do końca życia nie mógł się oswoić z trzeźwością nowych prądów w społeczeństwie; genjalny Norwid przyszedł zawcześnie i był za życia niezrozumiany; Faleński przemawiał do pozytywistów o czystej sztuce, jak do głuchoniemych, więc również skazano go na banicję duchową. Poetą nowej epoki stał się Adam Asnyk (1838—1897), ogłaszający swe utwory pod pseudonimem El..y. Urodzony w Kaliszu, był słuchaczem wydziału przyrodniczo-lekarskiego w Warszawie, ale studja przerwał; brał żywy udział w powstaniu 1863 r., poczem przebywał we Francji, Włoszech i Niemczech, gdzie otrzymał w r. 1866 stopień doktora filozofji uniwersytetu heidelberskiego. Od r. 1870 zamieszkał w Krakowie, objął tam redakcję „Nowej Reformy" i posłował do Sejmu.

Pomimo studjów naukowych, Asnyk nie stanął śród bezpośrednich bojowników pozytywizmu. W jego talencie poetyckim zauważyć można od pierwszej chwili pewną chwiejność i dwoistość ideologiczną; z jednej strony tkwi w nim czysty romantyk, ten sam, który z gorącem sercem poszedł do powstania; z drugiej odzywa się wyraźnie nowy twórca, który, wypowiadając swą rozpacz po klęsce, nie obcy jest hasłom pracy organicznej i budowy nowego życia w Polsce. Chwiejność ta, wynikająca z samej natury Asnyka, niepokoiła krytyków, którzy szukali w poecie przedewszystkiem jego programu. Napróżno usiłowano pogodzić sprzeczności, zawarte w poemacie Asnyka „*Sen grobów*", jednym z pierwszych utworów poety, napisanym jeszcze we Włoszech w r. 1864. Łatwo tu dostrzec wpływ Słowackiego i sugestję tercyn Dantego, którego sześćsetlecie obchodzono w owym czasie. Pesymistyczne swe nastroje po upadku Powstania wyraża Asnyk w wizjach poetyckich, niezawsze pochwytnych i jasnych. Poeta woła do „kapłanów gruzów": „raz jeszcze padnę śród was na kolana, zanim przeklęństwo rzucę na wiek długi". Nie jest to jednak przekleństwo trzeźwego pozytywisty, ale — przekleństwo rozpaczy. Oskarżycielem w poemacie staje się „*Anioł przeznaczeń*", który przeklina pokolenie Powstania Styczniowego i wzywa poetę, aby opuścił świat gnijący i chory i udał się „w znojów nieprzebrane kraje", na „nowe życie", odsunięte od obcowania z grobami i od marzeń przeszłości. Jest to pierwsza, przed Wyspiańskim, próba ataku na romantyzm i jego obezwładniające działanie na społeczeństwo. Romantyzm chłonął Asnyk przez poezję Słowackiego, więc w drugiej pieśni

Rys. 401. Karol Szajnocha.

„*Snu grobów*" ukazuje twórcę „*Króla Ducha*", siedzącego „od strony morza, nad urwiska bokiem": „ze łzami w oczach, w błyskawic koronie, na piedestale, z złotą harfą w ręku, siedział lutnista na obłoconym tronie". Asnyk, niepewny treści „*Snu grobów*", w obawie, że będzie źle zrozumiany, w dwa lata później dopisał „*Epilog*", w którym pyta, czy dobrze zrobił, wypowiadając ból serca. Czyż nie lepiej „zamilknąć przed żyjących rzeszą, co mniemać będą, że wraz z nią zlorzeczę?" I oto teraz ci, co zbyt pochopnie potępiają Powstanie, nazywani są „zdrajcami" a sam poeta „do grobu wraca splamionego, jak upiór w dawno zardzewiałej zbroi, któremu serce trza odjąć i głowę, aby nie straszył tłuszczy, co się boi".

Całą pierwszą epokę twórczości Asnyka (do r. 1867) cechuje bezpośredni wpływ romantyzmu i ciche zmaganie się z nim poety. Szarpany uczuciami sprzecznemi, wpada Asnyk z jednej ostateczności w drugą („*Juljan Apostata*", „*Asceta*", „*Odpowiedź*", „*Pijąc Falerno*" etc.). Po powrocie do kraju nie tylko odzyskuje pewną równowagę ducha, ale odnajduje i wypowiada samego siebie, ukazując to

Biblioteka Jagiellońska 2650/II

właśnie oblicze poetyckie, które zwiastuje nowy ton w literaturze i które uczyniło jego imię niezmiernie popularnem w epoce haseł anti-poetyckich, wyodrębniło je indywidualnie a nawet otoczyło nadmiernie promienną aureolą.

Rozterka wewnętrzna poety unika teraz słów mocnych i patetycznych, szuka zaś ukojenia w cichej melancholji. Bohaterską postawę zastąpiły: wiotkość i chwiejność, pełne wdzięku. Przybyła na lirze struna ironji, dalekiej od pamfletowości „*Beniowskiego*", brzmiąca delikatnie i subtelnie. Nie zapożyczał się Asnyk nigdy od Musseta, ani od

Rys. 402. Karol Szajnocha.

Heinego, ale z obydwoma tymi poetami ma wiele wspólnego w swej drugiej fazie twórczości. Subtelność i wdzięk Musseta połączył z ironją Heinego, natomiast obcym mu był bolesny sarkazm heinowski. Zarówno w swych erotykach, jak w drobnych poezjach okolicznościowych doprowadził wiersz do nadzwyczajnej giętkości, rozmaitości i lekkości. Jako liryk miłości i wspomnień dziecięcych, pociągał czytelników delikatną grą uczuć sprzecznych, wypowiadanych w sposób przedziwnie prosty i naturalny. W satyrze swej jest Asnyk lekki i wytworny, w pieśni miłosnej daleki od namiętności żywiołowej, ale — raczej zmysłowy. Porównywano go nieraz do dawnych poetów prowansalskich pod względem płynności i przezroczystości wiersza.

Wielką giętkość formy podziwiano również w cyklu wierszy Asnyka p. t. „*Z motywów ludowych*". Ludowość ich jest wątpliwa; stanowią raczej pretekst do niezwykłej kunsztowności wyrazu.

Mniej szczęśliwym był Asnyk w utworach o treści społecznej. Przeważa tu patos retoryczny, niekiedy nużący i kaznodziejski. Nie brak go w sławnym poemacie „*Publiczność i poeci*", zawierającym nieco uproszczony wniosek: „Tacy poeci, jaka jest publiczność". Poetycką niemoc twórczą epoki tak tłumaczą poeci:

„Jesteśmy dziećmi wieku bez miłości,
Wieku bez marzeń, złudzeń i zachwytu,
Obojętnego na widok piękności,
A więdnącego z nudy i przesytu,
Wieku, co wczesnej doczekał starości,
Sam podkopawszy prawa swego bytu —
Wieku, co siły strwonił i nadużył,
Nic nie postawił, chociaż wszystko zburzył".

Od roku 1870 rozpoczyna się nowa faza twórczości poetyckiej Asnyka. Przesilił się w nim niepokój romantyczny; po świetnych lirykach miłosnych i postawach ironicznych ogarnęła poetę cicha melancholja a wraz z nią nastąpiło powolne zstępowanie w głąb własnej duszy. Wstępem do tej przemiany wewnętrznej było szukanie łączności z przyrodą, wyrażone w cyklu poezyj p. t. „*W Tatrach*". Duch poety

„uczuł się jednem łańcucha ogniwem,
Rozciągniętego przez otchłań błękitu;
On znalazł wspólne ognisko żywotów
I związek z całem ogromem stworzenia".

Plastyką obrazów tatrzańskie utwory Asnyka ustępują czarom poezji Tetmajera, chociaż zawierają takie perły opisowości, jak „*Morskie Oko*".

Z pogłębienia własnej jaźni wyrasta w poecie potrzeba wyrzeczenia się szczęścia osobistego: „Niech więc — wola — twa ręka wszystko we mnie kruszy, co z osobistem pragnieniem się wiąże..." „Niech wszystko niepamięć pochłonie, co nosi doli osobistej piętno". W tej rezygnacji gotów poeta wyrzec się nawet swych ukochań romantycznych:

„Daremne żale, próżny trud,
Bezsilne złorzeczenia!
Przeżytych kształtów żaden cud
Nie wróci do istnienia".

Wciągnięty w wir działań społecznych i politycznych, Asnyk w późniejszych latach rzadko ogłasza liryki, natomiast nagina poezję do celów polemicznych a nawet politycznych. W tej dziedzinie utwory jego nie stoją na poziomie świetnych liryk z pierwszej i drugiej epoki. Dopiero cykl trzydziestu sonetów refleksyjnych „*Nad głębiami*" przypomniał na nowo społeczeństwu wielkiego i szczerego poetę. Zawierają one w zwięzłej syntezie różnorodne wewnętrzne przeżycia poety, jego wiarę filozoficzną, wreszcie jego myśl o przyszłości narodu. Refleksyjność poety jest nieco osłabiona, z jego wykształceniem przyrodniczo-filozoficznem związana; retoryczne apostrofy zastępują tu nieraz natchnienie i poetycką metaforę. Punktem wyjścia sonetów jest względność naszego poznania:

„Próżno, nad głębią schyleni — jej ciemnic
Obraz chwytamy, gdyż ruchliwa fala
Zamiast odwiecznych istnienia tajemnic,
Własną twarz naszą ukazuje zdala,

I nasz widnokrąg cały się powleka
Rzuconem w wszechświat odbiciem człowieka".

Wokoło siebie widzi poeta „noc, noc wieczystą". Nie wierzy w możność poznania istoty zjawisk, skoro „każdy dzień stwarza świeży kształt człowieka, który nad dawną wyrasta miarę". Ratunkiem przed zniechęceniem może być tylko silne poczucie łączności z narodem i ludzkością. „Tylko treść, która z całością się splata... nieśmiertelnością poza grób uleci". Jednostka jest bezsilna a moc jej rodzi się z łączności duchowej ze społeczeństwem, zarówno przeszłem, jak dzisiejszem. Niema powodu obawiać się śmierci, bo „śmierć — to ciągłego postępu chorąży". Filozoficzny sceptycyzm poety kończy się więc głęboką wiarą w przyszłość narodu i ludzkości. Brzmi jednak zawsze w sonetach „*Nad głębiami*" cicha nuta rezygnacji.

Asnyk próbował także twórczości dramatycznej. W komedjach („*Gałązka heljotropu*", „*Przyjaciele Hioba*") subtelny liryk nie umie opanować wątku dramatycznego. Dwie tragedje poety („*Cola Rienzi*" i „*Kiejstut*") nie posiadają również momentów szczerze dramatycznych. Melodramat „*Żyd*" razi sztucznością i fałszami psychologicznymi. Najpopularniejszym ze wszystkich utworów dramatycznych Asnyka była komedja „*Bracia Lerche*", związana tendencją z aktualnością (pruskie prześladowanie w Poznańskiem). Nieprawdopodobieństwo sytuacji melodramatycznej połączył Asnyk z publicystyką nieco naiwną. Jaselkowe postacie sztuki są banalnem ujęciem gawęd szlacheckich o polskim humorze i polskiem niedołęstwie, o naszej niezaradności i o bucie pruskiej, o dumie dawnych Polaków i naszem skarłowaceniu.

* * *

Szelest skrzydeł królewskiego ducha Słowackiego słyszeć łatwo we wszystkich niemal utworach poetyckich epoki. Przemożnemu wpływowi autora „*Beniowskiego*" ulegała niemal do końca swego żywota twórczego Marja Konopnicka (1846–1910), urodzona na Suwalszczyźnie a wychowana w klasztorze w Warszawie. Pierwsze swe poezje ogłaszać zaczyna w trzydziestym roku życia, jednocześnie zaś bierze żywy udział w publicystyce, redaguje od roku 1884 postępowe pismo dla kobiet p. t. „Świt". W r. 1890 opuszcza kraj i dopiero pod koniec życia wraca na stałe do Polski.

Uczuciowość Konopnickiej pociągnęła najmocniej i najwyłączniej nędza ludzka. Zabrzmiał z nią w poezji polskiej ton, jeżeli nie zupełnie nowy, to w każdym razie po raz pierwszy tak donośny i tak przeciągły. Było to w czasie, gdy egoizm dorobkiewiczów stanowił najświętszą ewangelję pozytywistów. W wielkim „ducha bezprzytułku", Konopnicka poszła, „wśród nocy tą drogą, którą łez ludzkich wskazywały ślady", dotarła „przeto do tej biednej chaty, co nędzą swoją odbija jaskrawo od głośnych haseł, rozdwojeń i kłótni". Zobaczyła tam tyle łez i krzywd i smutku, że serce jej nigdy już odtąd nie zaznało spokoju, zawsze i wszędzie wracało pod strzechę, a pieśń, płynąca z jej lutni, przechodziła całą, nieskończoną gamę skarg, od cichego, niemowlęcego kwilenia, do głośnych szlochań i długiego, monotonnego zawodzenia. Chodzi niestrudzona za chłopem na roli, podsłuchuje wszystkie tęsknoty i obawy matki, zbiera żale i smutki dziecka, zagląda do „piwnicznej izby", zstępuje na „dno przepaści" niewieściej, towarzyszy ludowi w wieczornych zadumach, w jego piosenkach, słyszy bicie „ludowego serca", przejmuje się jego rytmem, a tak przywykła do ludowego języka, że znaczna część jej piosenek mogłaby być śpiewana przez lud. Tyle sama

Rys. 403. Stanisław Tarnowski, pędzla Jana Matejki.

czuje winy wobec nędznej siermięgi, co jest jak „rana na narodowem ciele się krwawiąca", że biegnie z rozpalonem sercem do chaty, staje „na progu" i woła:

„O, bracia! jeśli sobie przebaczyć co mamy,
Zróbmy to zaraz! dość żalów, dość kłótni...
Otwórzcie nam ramiona! to my — was szukamy,
Bośmy może winniejsi... och! i bardziej smutni!"

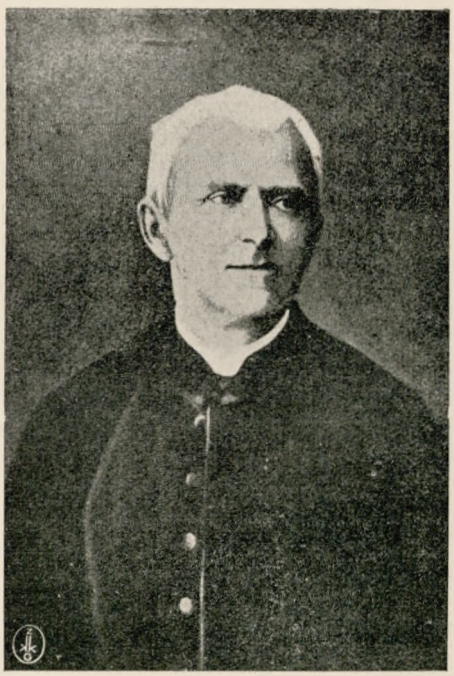
Ale — ułudą jest to braterstwo, na „przebaczeniu" oparte. Czuje to poetka doskonale, więc nie przestaje porównywać świata nędzy ze światem dobrobytu. Powstał stąd cały szereg obrazów, śpiewów i piosenek. W niektórych antyteza wyłożona jest tak jaskrawo, że aż psuje dyskrecję efektu. Dzieje się to zwłaszcza w „obrazkach" pierwszej serji, popularnych niegdyś w całym kraju i surowo sądzonych. Zwolennicy Konopnickiej zapewniali, że te wszystkie „pójdź dziecię! ja cię uczyć każę!", gdzie z poetyckiej tkanki wyziera rażący i drażniący dydaktyzm, — nauczyły niejednego „lud orać jak niwę", bo popchnęły go w szeregi bojowników, w których rzędzie Konopnicka

sama stanąć nie mogła. Rola jej była inną. Ona nie chciała „nikogo prosić o hasło", bo ma jasno wytkniętą drogę:

„Przez pola puste, przez czarne te pola,
Ponad któremi dzień wschodzi przyszłości,
Idę — i rzucam siew bratniej miłości
Dla tych, co słabi — i dla tych, co prości,
Dla tych, co twardą, ciężką mają dolę,
I duszę własną wylewam, jak czaszę,
Łez srebrnych pełną, by z nich, jak z rosy,
Brały swą plenność jutrzejszych dni kłosy,
Dni, w których nędzarz — dziś nagi i bosy
Ukocha cele i nadzieje nasze".

Pieśń o tej przyszłości, o tej promiennej zorzy jutrzejszej, nie schodzi jej z ust. Raz stanowi jej cichą nadzieję, to znowu niezachwianą pewność, a niekiedy jedyną wprost rację osobistego istnienia. Nie mówi, kto tę jutrznię zapali; może dlatego, że nie spodziewa się od pokrzywdzonych, aby sami zrzucili swe więzy. „W mrokach my jeszcze, lecz w górze już dnieje" — woła stanowczo i to jej dodaje siły, gdy wątpi razem z nędzarzami, z którymi płacze. Nadchodzą świty promienne wolno, bo niema dosyć duchów mocnych i poświęconych. Nie jest już może tak źle, jak za czasów Słowackiego, gdy wołał: „żeby też jedna pierś była zrobiona nie podług miary krawca, lecz — Fidjasza!". Ale zadużo jeszcze takich, co nie mają dość „serca i mocy, hańbę zwać hańbą, a nędzę zwać nędzą", co „biegając w palącym się gmachu, z wygryzionymi od dymu oczyma, w kąt się chowają z nędznego przestrachu, zamiast wyjść krokiem olbrzyma".

W wierszu Konopnickiej wola, wysiłek odgrywają zadziwiająco małą rolę. Nigdy żaden prawdziwy poeta nie miał u nas tej łatwości „gadania wierszami", co Konopnicka. Z tego źródła wypłynęła jej niezwykle rozlewna retoryka, rozwielmożniona zwłaszcza w pierwszej epoce jej twórczości. Znacznie mniej spotykamy jej w pieśniach o ziemi, skrępowanych mocno przez cenzurę. Więzy nie



Rys. 404. Ksiądz Walerjan Kalinka.

Rys. 405. Ryszard Wincenty Berwiński, z jego „*Wyboru pism*".

zniszczyły czułości strun na lirze Konopnickiej; przeciwnie, najdelikatniejsze tchnienie, co przewiewa z życia, ze wspomnień, wreszcie z dźwięku strun sąsiednich, trąca je żałośnie. Wszędzie też, we wszystkich śpiewach poetki słychać ich colską gędźbę. One to kojarzą i do jednolitego zespołu prowadzą wszystkie drobne poezje Konopnickiej, nawet gdy te wyraźnego związku między sobą nie mają. Raz wnoszą subtelną harmonję w westchnienia, które zamierały we wglądach dumań nocnych; to znów wtórują dyskretnie fujarkowej piosence wieśniaczej; to dzwonią i spływają w pełne smutku i żalu tony z drżącą melodją kwiatów, zbóż, lasów i pól; to mieszają się ze skargą nędzarza tak, iż pieśń, zawiązana na motywie niedoli jednostek, rozrasta się w głuchy jęk bólu narodowego. Najczęściej przecież zrywają się boleśnie, bo „mowa o tych rzeczach trzęsie się i łamie, i drży w sobie, zgwałconym zaparta językiem".

Konopnicka skarży się nieustannie, zwraca pytania ku Bogu, ludziom, naturze całej, ale nigdy siebie w środku wszechświata nie stawia. Cierpienia innych, tak samo jak u tłomaczonej przez nią Ady Negri, zatopiły jej własne cierpienia. Wątpi i w głąb istoty swej zagląda, uczuwa niekiedy znękanie i zniechęcenie, ale są to wszystko przejawy własnej bezsilności wobec bólu, na który patrzy. Nie żąda dla siebie niczego; w pieśniach zupełnie „przestaje być sobą", nie chce zadaleko latać od ziemi:

„Nigdy ja na tej nie stanę wyżynie,
Kędy przed wzrokiem, wpatrzonym w wszechświaty,

Ziemia z swą nędzą tak blednie i ginie,
Jak tęcz mdlejących szkarłaty!".

Mogłaż poetka z taką duszą śpiewać swobodne pieśni miłosne? Konopnicka nie napisała właściwie żadnego

Rys. 406. Karol Brzozowski. Tyg. Powsz., 1885.

erotyku. Sławne „Co się stało?" jest raczej słodką idyllą, niż erotykiem. Miłość — to przecież płomienne zapomnienie o reszcie świata, a Konopnicka, gdy rękę kładzie na lutni, o tej „reszcie" nigdy zapomnieć nie może. W poematach „*Pójdź ze mną*" i „*Do kobiety*" podała swe teorje miłości: jedną, wskazującą drogę w bezmiary, „wyżej, och, dalej od ziemi", tam, gdzie się „płomieniem nie zajmują lica, gdzie wzrok głębiny duchowe odkrywa"; — drugą, wiążącą kobietę do mężczyzny powojową pieszczotą i dostrojeniem się do jego ducha. Ale te popularne w całym kraju inwokacje są raczej poetycznem rozumowaniem, niż krzykiem serca.

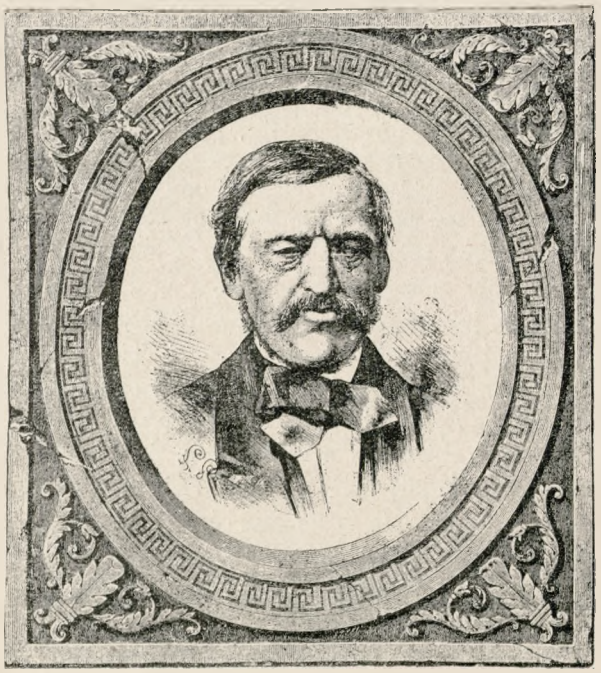
Przyszła chwila, gdy poetka uczuła potrzebę swobodniejszego oddechu: wyjechała zagranicę. Tak się zrosła z polem, wsią i niedolą polską, że wszędzie w Europie będzie zabłąkanym w nieswoje sfery ptakiem. Wśród najcudniejszych krajobrazów europejskich, o poranku szumią jej drzewa: „Gdzie twoja wioska, gdzie?". Gdy ją krajobraz oczaruje, jeszcze chciałaby widzieć na jego tle „ludzi naszych". Nie po spokojne, kojące wrażenia biegnie Konopnicka w świat starożytny. Czerpiąc, jak tylu wielkich poetów, natchnienie z Biblji, zatrzymuje się wyłącznie nad klęskami narodowemi Żydów i z motywów tych tworzy niezaprzeczone arcydzieło: „*Mojżesz*". Nigdzie w żadnej z późniejszych poezyj nie okazała więcej siły, męskości, harmonji i piękna przenośni, jak w tym krótkim poemacie.

W Rzymie cezarów zajmuje Konopnicką przedewszystkiem dola niewolników. Gniewa ją Grek płaczący w niewoli, bo „łańcuchy rwą tylko lwy, albo Numidy; łzy — to zbyt wiele i łzy — to zbyt mało". Bolesną wzgardą otacza tańczącego Słowianina („*Sclavus saltans*"), co „z młodzieńczej wierzby naciąwszy gałęzi, uczynił sobie grające narzędzie, — skacząc, zapomniał, że łańcuch go więzi". Takie same wizje nawiedzają poetkę w starożytnej Grecji. Kilka lat spędziła Konopnicka we Włoszech. Pragnęła chodzić po ziemi italskiej „oczarowanym, zgubionym w snach krokiem" i „na lutni co słodsze i czystsze brać tony". Nie stanęła jednak w Italji z duszą podatną do gruntownej przemiany. Całość jej poprzedniego żywota poetyckiego zbyt była jednolita, aby teraz, wobec arcydzieł starożytnych i włoskich, mógł się w niej obudzić nowy duch, jak to było niegdyś z Goethem. Świat italskiego piękna nie spiętrza się w duszy poetki w nowe, olbrzymie kształty. Jest ona zawsze tą samą pątnicą, co idzie z kraju, „kędy na dnia progu świt, we łzach cały, długo wyprasza się Bogu, by mu patrzeć nie kazał na stary ból świata". Przyszła ze swą żałosną, z wierzbiny wystruganą fujarką. Nie chce, nie może padać jak grom w dusze mistrzów, by pokazać, jak się palą święte ognie. Zbiera w swą tęskną duszę promienie krajobrazów, morza i dzieł nieśmiertelnych, skupia je w sobie bez natężenia, promieniuje cicho, dyskretnie, zbożnie. Zatrzymuje się przed wszystkiemi Madonnami i opiewa je w rozczuleniu. Arcydzieła, wobec których inni graliby może na gromkich harfach aleksandrynów, jej podsuwają rytmiczne, ośmio i sześciozgłoskowe strofy piosenki wieśniaczej. Rozsypuje po krajobrazach włoskich „proch z mogił swej ziemi" i słyszy wszędzie sielską muzykę zbóż i wiatrów.

Przebywając za granicą, bierze Konopnicka bardzo

Rys. 407. Karol Brzozowski, z tygodnika *Kraj*.

żywy udział w życiu społecznem i politycznem kraju. Mogła teraz swobodniej ogłaszać swe pieśni patrjotyczne, zamykane dawniej w symbolach i napomknieniach. Najmocniej przemawiały do dusz te, które utrzymała w łatwym tonie patetycznym. Marzyła jednak, aby stać się pieśniarką na wzór Wincentego Pola w jego „*Pieśniach Janusza*". Jej śpiewnik historyczny (1767 — 1863), ogłoszony pod pseudonimem Jana Sawy, nie zyskał, niestety, popularności, jakiej poetka poszukiwała. Schematyczność i sztuczna prostota tych piosenek nie wzruszała głębiej. Natomiast płomienny protest przeciw gwałtom pruskim, zamknięty w zwięzłej „*Rocie*", uczynił z tej pieśni



Rys. 408. Gustaw Zieliński, Tyg Powsz. 1881.

drugi hymn narodowy i unieśmiertelnił imię poetyckie autorki.

Mężniejąc i dojrzewając, wielki talent Konopnickiej wyzbywa się nadmiaru retoryki i w lirykach najpóźniejszych olśniewa zarówno formą, jak szczerością uczucia („*Głosy ciszy*": „*Z ksiąg ducha*"). Ból i cierpienie wydają się teraz poetce jedną z najważniejszych wartości życia:

„Ty siejesz w rolę czarną
Żywota męki ziarno,
Odwalasz bez pochyby
Śmiertelne, równe skiby.
W śmiertelnym czoła pocie,
Kraj dźwigasz na uwrocie
I serce żywe, drżące rżniesz w krwawe zagony.
A zaś z pól twych wyrasta kłosami złotemi
Chleb zdrowy ziemi,
Po którym syte wstają i silne — miljony.
Zaprawdę, ty zbierasz plony".

Tę samą myśl rozwija Konopnicka głębiej w symbolicznym poemacie prozą p. t. „*Prometeusz i Syzyf*", ułożonym w formę djalogu. Stary, piękny mit grecki przetransponowała poetka na nowoczesną tragedję człowieka, dla którego poznanie staje się niewysłowioną męką istnienia. Djalog Prometeusza z Syzyfem toczy się we wzniosłej prozie poetyckiej, pełnej natchnionych akcentów. Walkę pomiędzy tęsknotą do górnych lotów, a koniecznością życia przyziemnego opiewa Konopnicka jeszcze raz w poemacie „*Imagina*".

Od pierwszych niemal chwil twórczych nęciły Konopnicką opisy eposowe. Spotykamy je w wierszowanych

Rys. 409. Jadwiga Łuszczewska (Deotyma) w wiośnie życia.

„*Obrazkach*" a później w szeregu pięknych nowel, na tle życia chłopskiego osnutych. W pełni dojrzałości swego talentu, powzięła Konopnicka zamiar bardzo śmiały: postanowiła stworzyć wielką epopeę chłopską. Ogłaszała ją fragmentami przez lat 17, od roku 1902 i ukończyła niemal w przededniu zgonu. „*Pan Balcer w Brazylji*", znacznie większy rozmiarami, niż „*Pan Tadeusz*", usiłuje zobrazować życie gromady emigrantów w Kurytybie. Obyczaje, uczucia, typy charakterystyczne, walka z trudnościami bytu w Brazylji, malownicze dzieje długiej poniewierki i powrotu — oto treść tego osobliwego eposu, napisanego świetną, potoczystą oktawą, nieco gadatliwą i rozwlekłą, przeplataną tu i owdzie humorem, naogół jednak zawierającą bolesny obraz nędzy chłopa polskiego. Wykonanie olbrzymiego pomysłu poetyckiego skomplikowała poetka dobrowolnie, nie stając na stanowisku objektywnego rapsodu, ale wkładając całą narrację w usta jednego z bohaterów wyprawy, pana Balcera, wiejskiego majstra kowalskiego. Wprawdzie pan Balcer wybija się ponad całą

gromadę zarówno swem doświadczeniem, znajomością ludzi i świata, jak i rozumem; ale niewątpliwie obarczono go zbyt wielkiem zadaniem: opowiadać musi o najtajniejszych uczuciach, grze wyobraźni, wizjach poetyckich wielkiej poetki.

Epos Konopnickiej dzieli się na sześć części. Najpierw opis podróży morskiej i upajanie się obrazami raju brazylijskiego. Następnie gorzkie chwile pierwszego rozczarowania t. j. przymusowy pobyt w domu emigranckim, spory z emigrantami niemieckimi i — walka z żółtą febrą oraz ze straszliwą kosą śmierci. Druga faza udręczeń (jeszcze okropniejszych) czekuje emigrantów przy karczowaniu dzikiej puszczy. Zjawia się śród wycieńczonej gromady chłopów, ze wszystkich stron Polski zebranych, główny bohater całego eposu, przyczajony jeszcze na okręcie, podczas podróży morskiej a teraz wszechwładnie panujący nad całą gromadą. Tym bohaterem jest Tęsknota, tęsknota pożerająca, za krajem, za wsią rodzinną i rodzinną chatą. Rozpoczyna się męczeński odwrót, którego bolesne etapy malują trzy ostatnie pieśni. Najpierw wędrówka bez końca przez dziewiczą puszczę i walki z murzynami; potem twarda praca niewolników w porcie, która przyniesie pieniądze na podróż do domu. Wracają nieszczęsne rozbitki do Polski ze słowami: „Idziemy matko! idziemy do Ciebie!".

Zadanie było olbrzymie. Pokonała je Konopnicka zwycięsko, chociaż wniosek społeczny „*Pana Balcera w Brazylji*" będzie nieco ryzykowny. Emigracja do Brazylji niezawsze jest klęską, a dyktuje ją przecież konieczność życiowa. W opisach typów i obyczajów chłopskich jest Konopnicka realistką pierwszorzędną a stylizację mowy chłopskiej doprowadziła do wysokiego kunsztu. Krajobrazy brazylijskie w „*Panu Balcerze*" są imaginacyjne, traktowane z pewną ostrożnością; mistrzynią pędzla jest Konopnicka dopiero w malowaniu Polski, widzianej przez mgłę wspomnień emigrantów. Zresztą do najprzedniejszych fragmentów eposu poetki należy jej opis burzy morskiej, potężny w wyrazie i nastroju.

W ciągu trzydziestu pięciu lat żywota twórczego Konopnickiej ze śpiewów jej płynęło takie zapewnienie: Sztuka związana jest najściślej z bólami i cierpieniami narodu. Bohaterski czyn ma piękno niemniej wzniosłe, niż dzieło sztuki czystej.

Rys. 410. Jadwiga Łuszczewska (Deotyma).

Rys. 411. Deotyma (Jadwiga Łuszczewska), Tyg. Powsz. 1881.

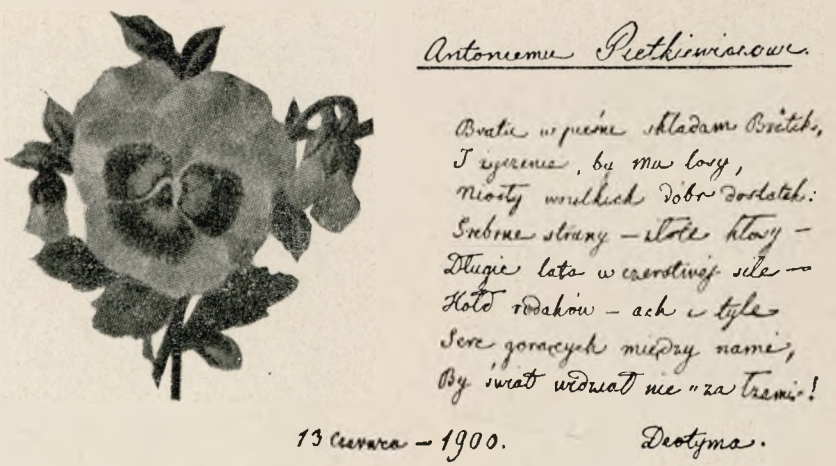
Epoka otrzeźwienia i haseł „pracy u podstaw" nie sprzyjała rozwojowi poezji. Wybitne talenty narzucały się uwadze społeczeństwa, pomimo walki pozytywistów ze „słowikami"; zdolności jednak pomniejsze zdobywały sławę krótkotrwałą, okolicznościową lub zjednywały sobie własne koła czytelników w tem lub owem czasopiśmie. Krytyka ówczesna, przejęta pragnieniem pozytywnej służby narodowi, wypowiadała mnóstwo niedorzecznych sądów o roli literatury, którą zaprzęgała do zadań obcych jej naturze. W takiej atmosferze wypaczyć się musiały niejedne rzeczywiste zdolności. Spodziewano się wiele po Mironie (pseudonim Aleksandra Michaux, 1839 — 1895). Skarżył się on boleśnie w swych lirykach, pełnych sarkazmu i goryczy, ale na utwór szerszego tchnienia zdobyć się nie umiał. W dramacie wierszowanym „*Bez Boga*", pomimo przejaskrawienia efektów, nie brak chwilami istotnej siły. Przeciwstawiając się programom chwili, Miron zapewnia naiwnie, że świat dojdzie do szczęścia dopiero wówczas, gdy się nie będzie „kalał pracą dla ciała". Należy „wydrzeć mu z piersi chęć walki dla chleba,

powrócić ufność w prawdę ideału". Pewną wziętość zdobyły trzy zbiorki poezyj Stanisława Grudzińskiego (um. w r. 1884), pomimo ubóstwa pomysłów i braku miary. Podbijały tkliwe serca szczerością uczucia.

Gorycz osamotnienia przechodził nieraz Wiktor Gomulicki (1851 — 1919) subtelny liryk, nowelista, powieściopisarz i miłośnik piękna literackiego, posiadający w wysokim stopniu to, co Francuzi nazywają „esprit littéraire". Podobnie jak Asnyk i Konopnicka, obcował długo ze Słowackim, ucząc się czarów jego wierszy. W czterech tomach drobnych poezyj i kilku oddzielnych poematach („*Pieśń o Gdańsku*", „*Schadzka*", „*Biały sztandar*") objawiał zawsze wybitną troskę o formę, co w epoce dalekiej od zagadnień estetycznych było nowością. Wyrafinowany kunszt wiersza, nawet w najgorętszych wyznaniach lirycznych, porównywano niesłusznie z wątłym wdziękiem rokokowym i dano Gomulickiemu nazwę „poety łazienkowskiego". Żądano grzmiących bojowo wskazań, on zaś cyzelował swe poemaciki z wielkiem poczuciem doskonałości. W odpowiedzi na asnykowskie twierdzenie: „taka poezja, jaka publiczność", wzywa Gomulicki poetów: „niech tłum do was się stroi, a nie wy do tłumu" („*Gdzie piękno!*?"). Marzył poeta o wielkiej sile wyrazu, ale to była raczej tęsknota nieziszczalna: „Lubię — wołał — krzyk namiętności, kiedy się wyrywa z ust poety, namysłem niespętanych jeszcze... lubię gniew tytanowy, co nie drży przed niczem i Helikon rozburza, jak lichą garść ziemi". Ale właściwe swe oblicze ukazał Gomulicki jako piewca subtelnych uczuć, jako poeta natury, tkliwości miłosnej i cichego cierpienia. Liryka jego ogarnia dość rozległą skalę uczuć, od frenetycznej radości istnienia aż do melancholji i tęsknoty do zgonu. Wrażliwy na wszelkie wpływy i zmiany nastrojów, poddaje się łatwo uczuciom sprzecznym. Przyjmuje tę zmienność z rezygnacją, bo wie, że

...„aby w zgodzie niezmąconej
Żyć z przeznaczeniem bliskiem i dalekiem,
I aby nie drżeć... na to być potrzeba
Czemś mniej, czemś więcej, lecz — już nie człowiekiem".

Fala wrażeń przenosi poetę nieustannie od smutków i radości własnych do cierpień cudzych. W pieśni miłosnej Gomulickiego niema wielkich namiętności; ton jej zasadniczy stanowi połączenie uczucia z czarami przyrody w jedną harmonijną całość, pełną miękkości i słodyczy.


Antoniemu Pietkiewiczowe.

Bratu w pieśni składam Bratu,
I życzenie, by na lory,
Nieśty wielkich dóbr dodatek:
Srebrne strony — złote struny —
Długie lata w czerstwej sile —
Kotło rodaków — ach i tyle
Serc gorących między nami,
By świat widział nie „za trzemi"!

13 Czerwca — 1900. Deotyma.

Rys. 412. Autograf Deotymy (ze zbiorów Ad. Pługa).

„Święte złudzenie! Czyż się w niem nie mieści
Zachwyt najwyższy i siła i szczęście?
Ach! człowiek doszedł głównej bytu treści
Przez takie duchów cudowne zamęście".

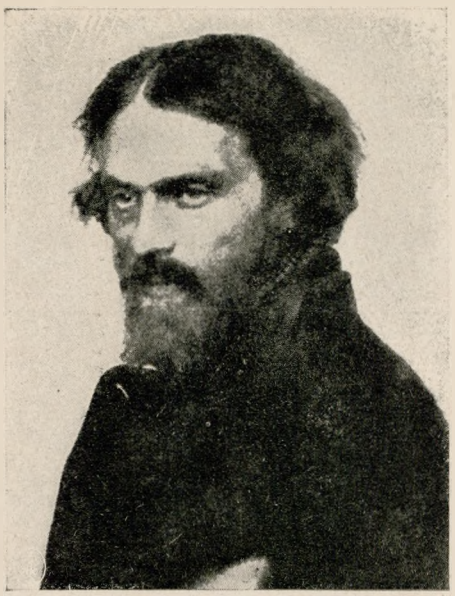
Zresztą Gomulicki umie malować piękno natury z mistrzostwem. „*Sub tegmina*" należą do najprzedniejszych wzorów tego rodzaju w naszej lirycе. Znajdziemy w nich pełny wyraz tego „miłosnego zespolenia się z ziemią", które było marzeniem poety.

Z biegiem lat rosło w pieśni Gomulickiego bogactwo motywów. Cykl elegijny „*Pod ciosem*", niektóre hymny a przedewszystkiem sławny poemat o cierpieniach Żydów p. t. „*El mole rachmim*" zapisane być muszą do trwałych pomników poetyckich. Gomulicki był odkrywcą melancholijnego piękna starej Warszawy, którą opiewał z miłością i poczuciem odrębnej plastyki jej obrazów. Stosunek poety do ludzi układał się zwolna w harmonję ewangelicznej miłości Człowieka i troski o jego jutro duchowe („*Biały Sztandar*"). Rozmiłowany w przeszłości narodowej, odtwarzał ją Gomulicki w całym szeregu powieści i szkiców. Z utworów tych na specjalną uwagę zasługuje powieść „*Miecz i lokieć*", wielki fresk dziejowy, obejmujący Polskę XVII wieku, nacechowany głębokiem odczuciem epoki i barwnością kolorytu. Jako poeta Gomulicki usiłował nieustannie przekonywać, że od czasów romantyzmu, „jest nowego życia kawał, są także nowe w piersiach miecze i huraganów nowych nawał, są nowe światła, nowe cienie i nowe luteń nastrojenie".

Miłośnikiem wytwornej formy wiersza był Czesław Jankowski (1857 — 1929), strojący się chętnie w szaty trubadura średniowiecznego, opiewający miłość i kobietę, kaprys i uśmiech, rozkochany w Mussecie, Heinem i Baumbachu, unikający uczuć mocnych i namiętności gwałtownych. Lubi igrać przenośnią, barwą i półtonami. Czuje na sobie całe brzemię wpływów poetyckich i zapewnia, że „już wyśpiewano wszystko na ton rozmaity". Filozofji własnej nie szuka; zależy ona często od wyszukanego porównania lub niezwykłego rymu. Odgłosem cudzych obrazów jest symboliczny poemat „*Psyche*". Najwięcej wdzięku i samodzielności okazał Jankowski w poezjach o podłożu ironicznem. Podobały się swego czasu jego „arabeski" czyli lekkie epigramaty, zaprawione łatwym sceptycyzmem. Falowanie zmiennych uczuć tworzyło niespodzianki porównań w zbiorze erotyków p. t. „*Capriccio*" oraz w wy-

twornych anakreontykach, w których Jankowski swobodę wierszowania łączył z feljetonowym uśmiechem.

Dalekim od wszelkiej troski o kunszt wiersza był Włodzimierz Wysocki (1846 — 1894), poeta z Bożej



Rys. 413. Cyprjan Kamil Norwid w r. 1856, w/g fotografji.

łaski, fotograf kijowski, miewający nieraz chwile rzetelnego natchnienia. Popularnym uczyniły go satyry („*Wszyscy za jednego*", „*Nowe Dziady*") oraz niezbyt wytworne bajki. Baczniejszą uwagę zwróciły barwne, malownicze powieści epicko-liryczne („*Laszka*", „*Oksana*", „*Las*"). Zarówno treścią jak tonem gawędy przypomina Wysocki szkołę ukraińską. Pierwiastek indywidualny stanowi w utworach Wysockiego uczuciowość oraz troska o sprawiedliwość społeczną, wypowiadane nieraz z rzewną prostotą i naiwnością.

Inny kresowiec, Kazimierz Gliński (1850 — 1920), urodzony na Ukrainie, wniósł do swej twórczości niezwykłą rozlewność marzeń, serdeczność i nieposkromiony, jaskrawy frazes romantyczny. Za najważniejsze dzieło swego żywota uważał „*Królewską pieśń*", olbrzymi rozmiarami poemat osnuty na tle przedhistorycznych czasów Polski, ogłaszany częściami w przeciągu lat szesnastu i wydany w całości w r. 1907. Napisany potoczystemi oktawami, poemat ten powstał niewątpliwie pod wpływem „*Króla Ducha*" i stanowi świadectwo niegasnącego nigdy w Glińskim kultu dla wielkich romantyków. Niezwykła swoboda wierszowania, połączona z zamiłowaniem dziejów narodowych, nie idzie, niestety, w „*Królewskiej pieśni*" w parze z talentem plastycznego budowania postaci.

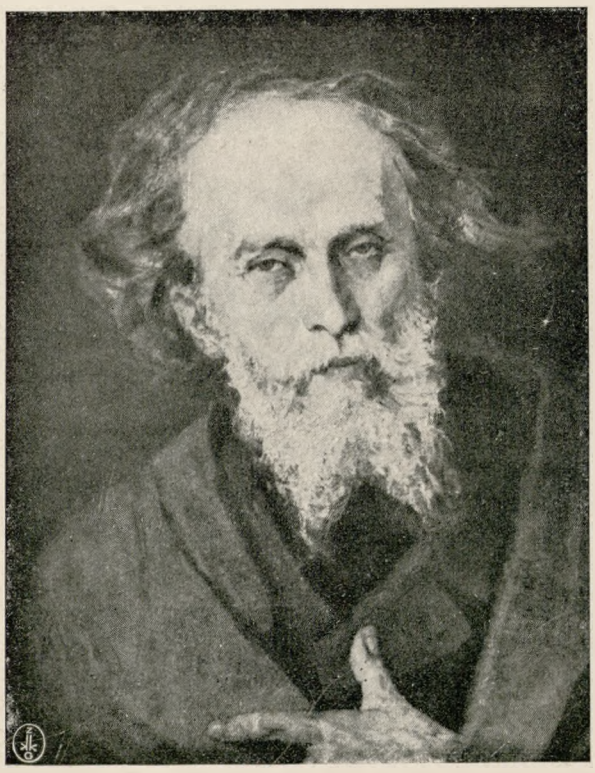
W lirykach, pieśniach i piosenkach Glińskiego, pisanych doryweczo, śród ciężkiej walki życiowej, dźwięczą najdonośniej: tęsknota za młodością, miłość ziemi rodzinnej i smutek połączony z melancholją. Oryginalnego tonu znajdziemy w nich niewiele, ale budzą oddźwięk w sercach nutą szczerą i prostą. Płomienny hołd romantyzmowi złożył Gliński w swych dwunastu sonetach p. t. „*Śpiżowe dźwięki*", opartych na motywach najpopularniejszych utworów romantycznych. Gra w nich pobudka do czynu i zwycięstwa. — Gliński próbował także dramatu poetyckiego. Najwybitniejszą w tej dziedzinie próbą była pięcioaktowa tragedja „*Almanzor*", osnuta na epizodzie z bohaterskich czasów Hiszpanji w XIII wieku. Budowa utworu, dosyć spoista w pierwszych trzech aktach, staje się luźną w dwóch ostatnich. Natłoczenie malowniczych motywów romantycznych nie pozwoliło autorowi zastanowić się głębiej nad psychologją postaci. Bierze je za okazję do popisu swej swady poetyckiej a mowę ich wypełnia przesadnemi metaforami. O życiowy nerw charakterów ludzkich nie troszczy się Gliński. Znacznie więcej prawdy psychologicznej dał poeta swym bohaterom w powieściach historyczno-obyczajowych, jakie pisał do końca życia. Bije w nich żywe tętno staropolskiej gawędy, opartej na łatwej anegdocie.

Kilku poetów uderza na lirze swej w strunę społeczną w sposób bojowy. Andrzej Niemojewski (1864 — 1921) w kilku drobnych zbiorkach poezyj stworzył sobie rodzaj ambony demokratyczno-polemicznej, z której patrzał na życie, nie szukając w niem nierozsądnego uczucia. Wskazywał obowiązki moralne za pomocą nakazów energicznych i wyniosłych. Swą fizjonomję literacką zaznaczył najpierw w opowiadaniach zatytułowanych pretensjonalnie: „*Poezje prozą*". Słyszymy w nich młodzieńcze akcenty rozpraw studenckich, chociaż w stylu nie brak im zwartości. Doktrynerstwo mąci bezpośredniość wrażeń. Okoliczności życia zbliżyły Niemojewskiego z górnikami i tkaczami. Opisuje ich cierpienia w serji poematów p. t. „*Polonia irredenta*". Stopień wzruszenia poety niezawsze odpowiada grozie wydarzeń opisywanych. Ale bystrość obserwacji, szlachetność stylu i układ efektów zjednały

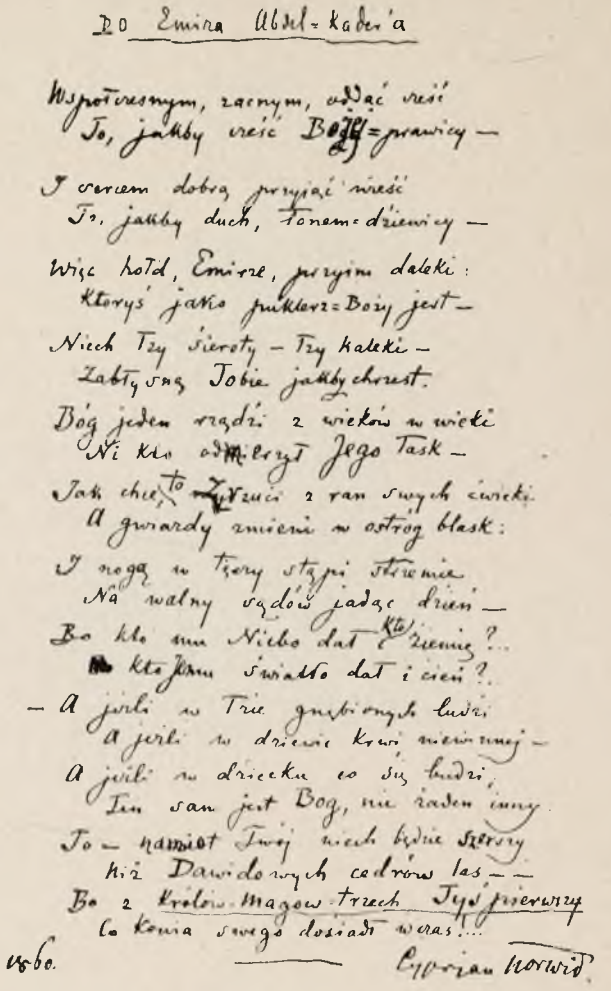
Rys. 414. Cyprjan Norwid.

książeczce wielką wziętość śród młodzieży. Niestety, ani oburzenie poety, ani jego litość dla upośledzonych nie udzielają się czytelnikowi. Niekiedy nie jesteśmy nawet pewni, czy postacie Niemojewskiego cierpią istotnie. Z mniejszem powodzeniem wrócił Niemojewski do tematów społecznych w zbiorze p. t. „*Listopad*", do którego włączył także kilka wizyj kosmicznych. Najwięcej szczerej poezji zawierają utwory dramatyczne Niemojewskiego. Jego tragedja „*Familja*", pomimo nieprawdopodobieństw obyczajowych, posiada wstrząsającą akcję i mocny rysunek postaci. Artystą rzetelnym okazał się Niemojewski w dramacie „*Rokita*", zbudowanym wybornie, wypełnionym głębszą myślą symboliczną. Wysnute z Nowego Testamentu „*Legendy*" podrażniły uczucia religijne i wywołały burzę protestów. Niemojewski coraz mniej tworzył, a coraz więcej udziału brał w bojowej publicystyce. Założył tygodnik „*Myśl niepodległa*", który do końca życia wypełniał własnymi artykułami, niezwykle namiętnymi, wpadającymi często w akcenty pamfletowe.

Powszechną uwagę zwróciły swego czasu poezje liryczne autorki, ukrywającej stale swe istotne nazwisko (Zofja Trzeszczkowska) a używającej męskiego pseudonimu: Adam M...ski (1860—1911). Mieszkała na Białorusi i tam tłumaczyła wybornie „*Luzjady*" Camoens'a, „*Jocelyna*" Lamartine'a i „*Kwiaty zlego*" Baudelaire'a. Jednocześnie ogłaszała po czasopismach poematy, nacechowane głębokiem uczuciem, polotem myśli, tkliwem współczuciem dla wszelkiego cierpienia. Najulubieńszym jej tematem był wysiłek płomiennych dusz, które z wyżyn najszczytniejszych marzeń spadają w przepaść



Rys. 415. Cyprjan K. Norwid.



Rys. 416. Rękopis Norwida

szarej pospolitości i giną („*Jeden z wielu*", „*Fragment*"). W drobnych lirykach, których zbioru książkowego nie doczekała się poetka za życia, przemawia przedziwnie delikatna uczuciowość, wyrażona w formie prostej i doskonałej. Najczęściej odzywa się w nich cicha tęsknota:

„Lecz nie roniłam, ani skarg daremnych,
Że los mi spętał pasmo życia złote;
Poeta chyba ze źrenic mych ciemnych
Odgadłby życia całego tęsknotę.
Nikomu ból mój nie stanął na drodze,
Nikomu widmem snów błogich nie spłoszę;
Jako cień byłam i jak cień odchodzę".

W Mińsku tworzy Józef Stanisław Wierzbicki (ur. 1853), podolanin z urodzenia, poeta władający językiem czystym i szlachetnym, posiadający rytmikę melodyjną i bogactwo obrazów. W powieści poetyckiej „*Hańba*" (1888) maluje Wierzbicki życie wsi podolskiej, wiążąc poszczególne fragmenty dziejami miłości Hanki i Iwana. Realizm obrazów obyczajowych łączy poeta z sielanką i pięknymi opisami krajobrazu. Najgłówniejszą cechę poezyj lirycznych Wierzbickiego, zebranych w sześciu tomikach, stanowi panteistyczne umiłowanie natury. Raz poeta spowiada się ze swych marzeń, przelotnych wrażeń

i długotrwałych tęsknot; to znowu występuje jako przenikliwy myśliciel, zadumany nad tajemnicą bytu.

* * *

W Poznańskiem ruch literacki zamarł po Powstaniu. Wydaje wprawdzie prastara dzielnica dwa wielkie talenty:

Rys. 417. Rysunek Norwida.

Kasprowicza i Przybyszewskiego, ale ci opuszczają dość wcześnie ziemię rodzinną i nie biorą bezpośredniego udziału w życiu intelektualnem Księstwa. W Krakowie zabłysnął na krótko talent poetycki Franciszka Nowickiego (ur. 1864), którego pieśni społeczne zdobyły niemałą popularność wśród młodzieży. Sonety tatrzańskie Wierzbickiego zapowiadały twórcę o szerokiej skali uzdolnień. Niestety, Nowicki zamilkł po pierwszym zbiorze poezyj. We Lwowie odezwało się kilku poetów, których sława miejscowa niezawsze odpowiadała gatunkowi i sile ich twórczości. Najwięcej oczekiwano od Marji Bartusówny (1854 — 1885), nauczycielki ludowej, porównywanej chętnie z Adą Negri. Pracowała w najcięższych warunkach na wsi ruskiej i zapadła na gruźlicę, która żywot jej przecięła w młodym jeszcze wieku. Z pieśni Bartusówny, pieśni prostych, rzewnych, dalekich od wszelkiego kunsztu poetyckiego, najczystszy ton posiadają liryki. Opiewa w nich poetka swą dolę sierocą lub maluje pełne tęsknoty obrazy z natury. W innych utworach uległa wpływom zbyt widocznym i na ton indywidualny zdobyć się nie umiała.

Przedwcześnie także zagasł żywot twórczy Władysława Ordona (pseudonim Władysława Szansera, ur. 1846), którego pierwszy tom „poezyj", głębokiem i szczerem uczuciem wypełnionych, budził najlepsze nadzieje. Ordon, po napisaniu słabego dramatu „*Pojedynek*" oraz kilku nowel, tłumaczył Bokacjusza i Hamerlinga. Wpadł w obłęd.

Szeroką popularność zyskały satyry polityczne i społeczne Włodzimierza Zagórskiego (1834 — 1902), drukowane w pismach humorystycznych pod pseudonimem Chochlika i wydane osobno („*Z teki Chochlika*", „*O zmierzchu i świcie*", „*Poezje*", 1894). Rozgłos ten związany był ściśle z aktualnością, gdyż te drobne poezyjki przeciętnej miary nie przerastają. Posiadają dowcip niewyszukany i rubaszność zanadto zadowoloną z siebie.

Nową nutą zabrzmiały pieśni Zagórskiego naśladowane z poety niemieckiego Scheffla. Prawdziwą niespodziankę sprawił Zagórski krytykom swym poematem „*Król Salomon*" (1887). Nie chciano zrazu pogodzić się z faktem, że swawolny piosenkarz satyryczny stworzył nagle poemat głęboko pesymistyczny. Dojrzano w „*Królu Salomonie*" wartości wybitne. Niektórzy zapewniali, że jest to epopeja wogóle natury współczesnej, „natury łaknącej, gorączkowej, wrażliwej, krańcowej w upadku i wzlocie, wiedzącej wiele, rozumiejącej niemal wszystko, przeciążonej wiedzą i wrażliwością, słabej a zdającej sobie dokładnie sprawę z niemocy własnej, porywczej i — szlachetnej". Już następne pokolenie tych sądów nie podzieliło i sława „*Króla Salomona*", pomimo szlachetności tonu całego poematu, trwała niedługo.

Znacznie szczęśliwszym był inny satyryk lwowski, M. Rodoć (pseudonim Mikołaja Biernackiego, 1836 —

Rys. 418. Rysunek Norwida.

1901). W swej satyrze społecznej i obyczajowej naśladował Bérangera, walcząc z zacofaniem społeczeństwa galicyjskiego i przesądami codziennego życia. Daleki od subtelności formy Bérangera, wpadał Rodoć w swych zbiorkach satyr w ton trywjalny, powtarzał nieraz motywy i nie gardził ostrym pamfletem.

Legenda niezwykłego a zmarnowanego talentu otaczała nazwisko Włodzimierza Stebelskiego (1848—1891), który w młodości ogłaszał we Lwowie poezje i nowele, świadczące o bujnej i kapryśnej wyobraźni. Zaprzężony do pracy dziennikarskiej w Warszawie, rozpraszał się Stebelski w feljetonach bez trwalszego znaczenia. Szamotanie się artysty ze słabością własnej woli wyśpiewał w poemacie „Roman Zero“ (1883), ujawniającym wpływy romantyczne.

Namiętny i gorący ton miały bojowe pieśni społeczne Bolesława Czerwińskiego (1852—1888), który bronił uciśnionych i domagał się gwałtownie usunięcia nierówności społecznych. Niektóre z jego poezyj niepozbawione są siły. Z tomu „Poezyj” (1881) Czerwińskiego pozostała znana pobudka proletarjacka pt. „Czerwony sztandar”. Dramat „Niewolnik”, wystawiony w Krakowie, wywołał burzę, zakończoną zdjęciem sztuki z afisza z polecenia prokuratorji.

4. POWIEŚĆ.

Znamienną cechę literatury po Powstaniu 1863 r. stanowi nadzwyczajny rozwój twórczości powieściowej. Na jej charakter ogólny wywarły przemożny wpływ warunki polityczne. Naród, pozbawiony możności publicznego wypowiadania najgłębszych swoich trosk, witał chętnie w powieści obrazy innej rzeczywistości lub też szukał pośrednich wskazówek, jak przetrwać ciężką niewolę. Posłuszna tym żądaniom, wyobraźnia powieściopisarzy usiłowała zaspakajać głód wolności czytelników za pomocą wizyj dawnego, niepodległego życia w Polsce albo też za pomocą tendencyj publicystycznych, mniej lub więcej zamaskowanych przed czujnem okiem cenzury. Powieść historyczna rozrosła się do nieznanych w żadnej literaturze zachodniej rozmiarów. Próbowali jej wszyscy wybitniejsi pisarze. Jednocześnie zakrada się do twórczości powieściowej dydaktyzm. Staje się popularną fabuła pedagogiczna, w której ktoś będzie karany a ktoś nagrodzony,

Rys. 419. Rysunek Cyprjana Norwida.

ktoś stawiany za przykład do naśladowania, a ktoś — potępiany. Niekiedy śród opowiadania zjawia się sam autor i poucza. Ogólnemu prądowi ulegają nawet wielcy pisarze. Pomiędzy subjektywizmem autorskim w malowaniu typów a subjektywizmem czytelnika, zachwycającego się podług umówionych formułek, zawiązała się ścisła zależność. Niekiedy trudno postawić granicę, przy której kończy się u nas w tej epoce literatura pedagogiczna a zaczyna się twórczość prawdziwa. Autorowie niektórzy pisali z wiarą, że blaszani rycerze cnoty, sprzyjając ogólnej hypokryzji, zapewnią im stanowisko szanowne, wiąc przedstawiali czytelnikom tych samych bohaterów pod rozmaitemi nazwami.

Dzienniki i czasopisma, które po 63 r. rozwinęły się obficie, pochłaniały wielką ilość powieści i pomagały do ich spopularyzowania. Na szpaltach pism spotykamy w dalszym ciągu nazwisko niestrudzonego Józefa Ignacego Kraszewskiego, któremu władze rosyjskie poleciły podczas Powstania opuścić Warszawę i wyjechać za granicę. Osiadł na dłuższy czas w Dreźnie, gdzie rozpoczął działalność jeszcze bardziej wytężoną, niż to było w kraju. Oprócz powieści, rzucanych jak z rękawa, pisywał: korespondencje literackie, listy z podróży, studja krytyczne, zarysy historyczne, rozstrząsania polityczne (sławne „Rachunki") a nawet stworzył obszerne dzieło historyczne („Polska w epoce trzech rozbiorów"). Powstanie pobudziło go do stworzenia cyklu opowiadań, ogłoszonych pod pseudonimem *Bolesławity*. Osobisty udział w ruchu niepodległościowym oraz wielka wrażliwość Kraszewskiego nie zawsze pozwalały mu na objektywny stosunek do wydarzeń. To też wielokrotnie zarzucano Bolesławicie sprzeczność sądów w ocenie ludzi i wypadków. Żywioł ściśle romansowy jest w tych utworach zazwyczaj wątły i banalny. Najwięcej szczerego uczucia i prostego wyrazu posiada „Dziecię starego miasta". W innych przeważa namiętna charakterystyka „Białych". W opowiadaniu „My i oni" rozważa Kraszewski stosunek Polaków do Rosjan i uwydatnia konieczność naszej walki o wyzwolenie. Powieści Bolesławity są dokumentem epoki; jako dzieła twórcze — nie mogły zyskać trwalszego żywota.

W sześćdziesiątym czwartym roku życia powziął Kraszewski zamiar olbrzymi: postanowił zobrazować w długim szeregu powieści (169 tomów) całe dzieje Polski. Wiara w siłę własnej wyobraźni, zmęczonej pracą niewiarogodnie płodną, zawiodła. Powieści historyczne Kraszewskiego (z niewielu wyjątkami) nie wychodziły poza szablon struktury mechanicznej. Z przesadnym entuzjazmem przyjęto „Starą baśń", pierwszą najlepszą powieść z całego cyklu, wskrzeszającą czasy przedhistoryczne. Główną zaletę utworu stanowi zaniechanie wszelkiego balastu erudycji. Pisze Kraszewski „Starą baśń" polszczyzną nowoczesną, którą zlekka jedynie stylizuje; natomiast wydobywa malowniczą prymitywność przeddziejowych postaci i przed oczyma widza przesuwa niekiedy obrazy szczerze poetyckie.

W dalszych utworach olbrzymiego cyklu błyski talentu ukazują się coraz rzadziej. Nie zużytkował nawet Kraszewski należycie obfitych materjałów do epoki saskiej, chociaż miał je pod ręką w Dreźnie. Z powieści czasów stanisławowskich najbarwniej wypadły „Ostatnie chwile księcia wojewody".

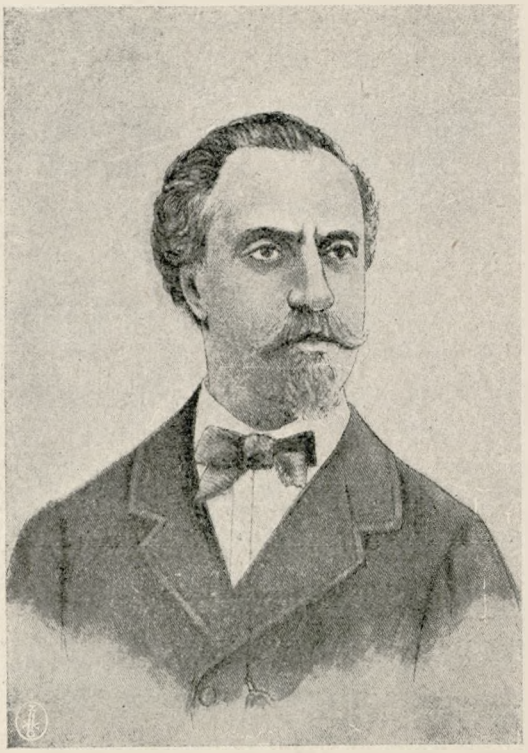
Rys. 420. Rysunek Norwida.

W roku 1879 urządzono Kraszewskiemu w Krakowie ogólno narodowy jubileusz pięćdziesięcioletniej pracy literackiej. Wspaniała uroczystość była hołdem, jakiego nie otrzymał w Polsce nigdy żaden wielki człowiek. Wdzięczność narodu dla zasług najpracowitszego i najpopularniejszego pisarza zjednoczyła wszystkie ziemie polskie w zbiorowym akcie polityczno-kulturalnym. Powróciwszy do swoich powieści historycznych, został Kraszewski w kilka lat po jubileuszu zaaresztowany przez rząd pruski za tajne usługi oddawane rządowi francuskiemu. Skazany na rok twierdzy, zaniemógł ciężko w więzieniu i został wypuszczony na wolność za kaucją z prawem wyjazdu do Włoch. Po trzęsieniu ziemi w San-Remo, gdzie zamieszkał, nie zdołał już Kraszewski wrócić do zdrowia. Wyjechał do Genewy i tam zmarł w roku 1887.

Przez pół wieku zajmował Kraszewski bardzo wybitne stanowisko w społeczeństwie. W nieprzeliczonych powieś-

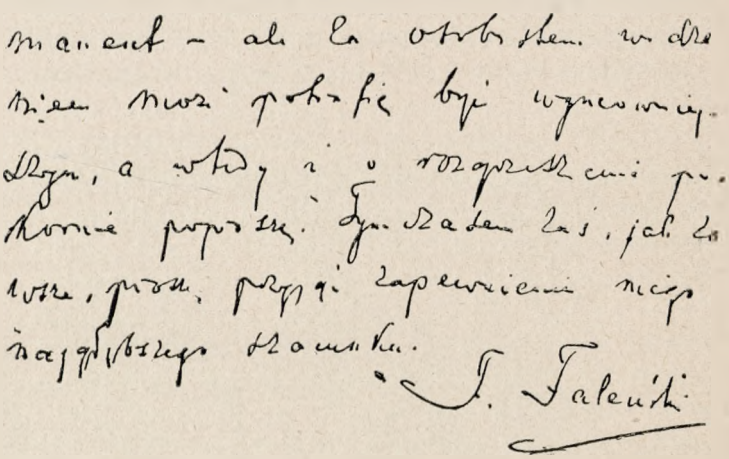
ciach i studjach uczył, rozprawiał, pobudzał do rozważania przeszłości. Twórczość jego była zawsze improwizacją pośpieszną, bez krytycznej kontroli własnych środków. Chociaż więc Kraszewski miewał w swych powieściach wiele kart pięknych, — nie często bywał artystą w głębszem znaczeniu wyrazu.

Jeszcze mniej niż Kraszewski, troszczył się o artyzm swych opowieści Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Milkowski). Twórczość literacka była dla niego zawsze pracą



Rys. 421. Felicjan Faleński.

Jako człowiek namiętnego a wytrwałego czynu, stworzył Jeż najciekawszą może powieść własnem, pełnem burzliwych i bohaterskich przygód życiem. W Genewie wydaje jakiś czas pismo „Wolne polskie słowo", organizuje Skarb Narodowy, bierze żywy udział we wszystkich pracach emigracyjnych. Wraca też do pracy literackiej. Zjawiają się jedna po drugiej powieści, w których pisarz-obywatel roztrząsa po dawnemu różne sprawy społeczne: „Wrzeciono" (stosunki włościańskie), „Edward Kloc" (pasorzyci społeczni), „Drugie boże przykazanie" (obywatelstwo polskie na Litwie w roku 1831), „Emancypowana" (fałszywie pojęte wyzwolenie kobiet), „Wnuk chorążego" (stosunek pana do dawnego poddanego), „Nasi gdzie — niektórzy" (polska arystokracja). Z wędrówek swoich czerpie materjały do szeregu obrazów dziejowych: „Hryhor Sardeczny", „Starodybowska sprawa", „Ojciec Nikon". Największą przecież popularność zdobywa Jeż powieściami, w których maluje położenie



Rys. 422. Autograf Faleńskiego.

przypadkową. W roku 1861 oświadczył w lwowskim „Dzienniku Literackim": „Piszę nie dla pisania, ale dla zastąpienia tego, czego nie mogę robić. Jestem przeto zastępcą tymczasowym, bo robota moja czeka na mnie i ja na nią czekam."

„Robota" nadeszła wreszcie. Z Galicji wyjeżdża Jeż w roku 1862 do Tulczy, organizuje oddział z 250 ludzi, mający zdążyć ku Prutowi. Otoczona drużyna musiała złożyć broń. Jeż udaje się do Bukaresztu, potem do Konstantynopola, do Paryża, a stamtąd jedzie na Multany i przekrada się do Galicji. We Lwowie został zaaresztowany i odstawiony do Bawarji. Znowu rozpoczyna się wędrówka po całej Europie, aż wreszcie ruchliwy działacz i żołnierz przybywa z rodziną do Belgradu. Tu przechodzi najstraszliwszą nędzę. Po dwuch latach przenosi się najpierw do Brukselli, potem do Lozanny, gdzie otwiera zakład naukowy, który go naraził na wielkie straty. Od roku 1877 zamieszkał w Genewie i tam niemal do końca życia prowadził wytężoną działalność polityczną.

narodów słowiańskich pod panowaniem tureckiem. Aluzje do stosunków polskich w zaborze rosyjskim zapewniały tym opowiadaniom z życia południowej słowiańszczyzny wielką swego czasu wziętość. Serje rozpoczynają sławne, tłumaczone na obce języki „Uskoki" (1881), po których idą: „Narzeczona Harambaszy", „Dahijszczyzna", „Rotułowicze", „Hercog słowiański". Publicystyczne zapędy ustępują w nich miejsca malarskim zdolnościom, które wydają fragmenty trwałej wartości.

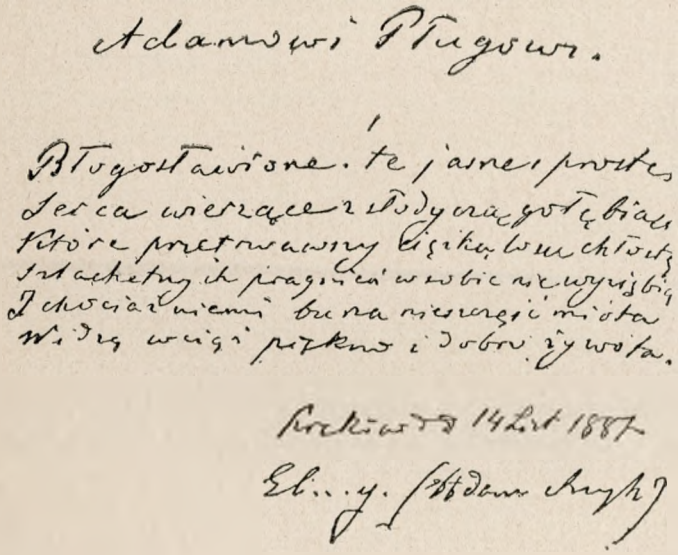
Nawet w spokojnem życiu genewskiem nie literatura, ale polityka stanowiła rdzeń duchowego istnienia Jeża. W tem niewątpliwie tkwi główny powód faktu, że tyle jego utworów zaginęło w niepamięci, chociaż nie brak im zalet wybitnych. Bogata wyobraźnia Jeża stwarzała obrazy żywe, plastyczne, bardzo barwne. Najważniejsze jego typy stanowią w naszej literaturze powieściowej niemałą oryginalność. W swej dynamice uczuciowej ukrywają przeżycia osobiste autora, stąd ich męskość, energja i siła. Chociaż źle budowane (jak większość powieści polskich), chociaż przeładowane epizodami zbędnymi,

opowiadania te w dziejach naszego realizmu powieściowego zajmują wcale poczesne miejsce.

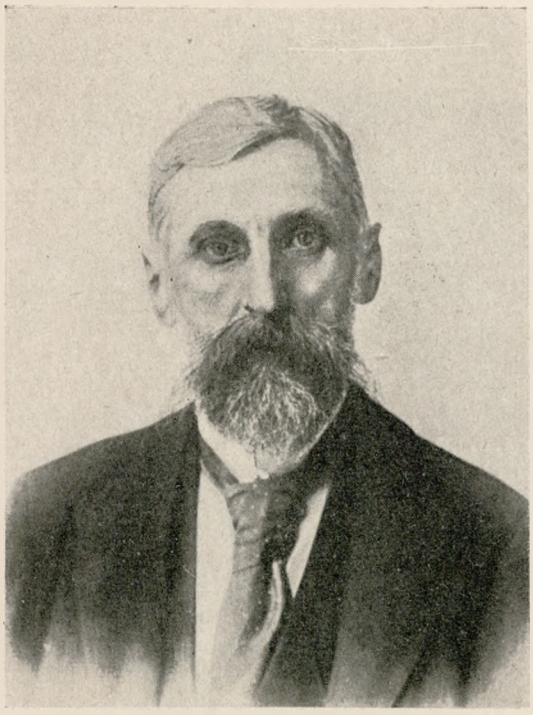
W Powstaniu wziął również udział najpopularniejszy po Kraszewskim powieściopisarz epoki, Zygmunt Kaczkowski. Ale udział ten nie był zaszczytny. Sąd obywatelski ogłosił w r. 1865 wyrok, uznający Kaczkowskiego winnym „przestępstwa przeciwko własnemu narodowi" i skazujący go na banicję. Wyjechał Kaczkowski do Wiednia i tam dorobił się operacjami finansowemi znacznego majątku. Po krachu wiedeńskim, przeniósł się w r. 1867 do Paryża, gdzie przebywał do końca życia (1893). W r. 1866 ogłosił broszurę pt. „Rewolucyjne sądy i wyroki", w której usiłuje oczyścić się ze stawianych nań, ciężkich zarzutów. Sprawę oświetlił ostatecznie dr. E Barwiński w r. 1920 („Zygmunt Kaczkowski w świetle prawdy"), opierając się na tajnych aktach b. austyjackiego Ministerjum Policji. W Paryżu poświęcił się Kaczkowski całkowicie operacjom finansowym i giełdowym, żyjąc zdala od miejscowej kolonji polskiej.

Rys. 423. Adam Asnyk (El...y)

Przerwaną w ciągu lat kilkunastu twórczość powieściową, wznowił Kaczkowski dopiero w r. 1875 opowiadaniem „Graf Rak". Dawni wielbiciele autora „Murdeljona" doznali zawodu. Utwór, dość chaotyczny w budowie, nie był dziełem natchnienia. Założenie ogólne, iż nauka nie tylko nie przeczy nieśmiertelności duszy, ale ją potwierdza, rozwinięte zostało w sposób nużący, autor bowiem wpadł w dydaktyzm, wypełniając obficie opowiadania wykładem astronomji. Po dłuższem milczeniu ogłosił Kaczkowski w r. 1883 swą głośną „Tekę Nieczui", w której, w formie satyrycznych listów, odpowiada na „Tekę Stańczyka". Jako powieściopisarz odezwał się Kaczkowski ponownie w r. 1887 powieścią „Abraham Kitaj". Głównym motywem opowiadania jest tu wyprawa wiedeńska Sobieskiego, cel zaś ideologiczny stanowi uwydatnienie słabości rządu za czasów Jana III, oraz ostatecznego rozzuchwalenia się możnowładztwa. Kaczkowski starał się być wiernym swemu pojmowaniu zadań powieści historycznej. „Nie każdemu — pisał w krytyce „Ogniem i mieczem" — kto wziął pióro lub pędzel do ręki, jest dane objąć całą ideę dziejową i ożywić jej duchem obraz przedstawionej epoki; ale zawsze mamy prawo wymagać, abyśmy widzieli przynajmniej usiłowanie, ażebyśmy przynajmniej spostrzegli zrozumienie najwyższej dla historycznego powieściopisarza zasady, a zasadą tą jest, aby przedstawił, jak duch dziejowy, jak genjusz narodu wyraził się w danej epoce... Wymaga się od powieściopisarzy historycznych odtworzenia przedewszystkiem ducha dziejów a obraną epokę uważa się tylko



Rys. 425. Autograf Adama Asnyka (pseud. El...y).



Rys. 424. Adam Asnyk (El...y).

jako miejsce i środek, którym i za pomocą którego ten ma się wyobrazić przed nami". Odtwarzając całokształt danej epoki, powieść historyczna „ma zbliżać przed oczy spółczesnych obraz cywilizacji danego w różnych warstwach społeczeństwa". Teorji tej nie stosował Kaczkowski dość ściśle w „Abrahamie Kitaju". Postacie opowiadania przypominają swą fizjonomją moralną i umysłową raczej poprzednie typy Kaczkowskiego.

W szerszym zakresie usiłował Kaczkowski stosować swą metodę w obszernej, trzytomowej powieści „Olbrachtowi Rycerze" (1889), przedsięwziętej na wielką skalę i zaliczonej do jego najprzedniejszych utworów. Urok sienkiewiczowskiego „Ogniem i mieczem" sprawił, że przyjęto ją chłodno, co się stało również wskutek wpływów teorji, której autor hołdował. Postacie „Olbrachtowych rycerzy" malowane są jedną barwą, wskutek czego żadna nie utwala się w pamięci. Jest ich za to bardzo wiele a należą do wszelkich stanów. Zgodnie z dążnością, aby przedstawić całokształt cywilizacji polskiej za Jana Olbrachta, przesuwa Kaszkowski przed oczyma czytelnika kolejno obrazy życia każdego stanu. Taka konstrukcja osłabia zainteresowanie wątkiem powieści, rozstrzelonym lub pogmatwanym. Anegdota erotyczna, tendencyjnie naiwna i jaskrawa, łączy długi szereg epizodów, które często rozrastają się nadmiernie. W scenach zbiorowych wre bujne życie i to stanowi główną wartość artystyczną utworu obok wybitnych zalet opisowych.

„Olbrachtowi rycerze" byli ostatnim utworem Kaczkowskiego w większym stylu. Ogłoszone później jego powieści współczesne („Wasi ojcowie", „Zaklika", „Święta Klara") nie wywarły głębszego wrażenia. Dawne węzły

Rys. 425. Marja Konopnicka.

Rys. 426. Marja Konopnicka. Tyg. Powszechny, 1881.

Kaczkowskiego ze społeczeńtwem rozluźniły się zupełnie. Na jego pogrzebie w Paryżu było nas kilku rodaków i — żona pisarza, Francuzka.

Potrzeba powieści stała się tak powszechą, że nawet pisarze mniejszego talentu zyskiwali łatwo szeroką popularność. Należał do nich w pierwszym rzędzie Jan Zacharjasiewicz (1825—1906), rówieśnik Kaczkowskiego. W przeciągu swego długiego żywota napisał kilkadziesiąt utworów, drukowanych po dziennikach oraz szereg nowel, niekiedy udatnych. Zacharjasiewicz był zwolennikiem t. zw. „szlachetnej tendencji", rozwijanej bez żadnej troski artystycznej. Poruszał zagadnienia społeczne i obyczajowe: kwestja rusińska („Święty Jur", 1862), niezdolność przystosowania się do rzeczywistości („Marcjan Kordysz", 1865), sprawa wykształcenia kobiet („Po ślubie", 1866), asymilacja Niemców, osiadłych w Polsce („Czerwona czapka", 1869), sprzeczności pomiędzy zasadami a postępowaniem („Zakryte karty", 1874), gorączka złota („Zły interes", 1876), i t. d. Wszystkie te utwory utonęły szybko w niepamięci. Jeszcze mniej szczęśliwym był Zacharjasiewicz w kilku powieściach historycznych, osnutych na tle panowania Stanisława Augusta.

* *

W zmienionych warunkach bytu narodowego, starsi pisarze przedpowstaniowi nie mieli dla swych powieści takiego rezonansu, jak dawniej. Przychodzi do głosu nowe pokolenie, które zajaśnieje kilkoma pierwszorzędnymi talentami. Na Litwie, rozgromionej i zdeptanej przez Murawjewa, odzywa się Eliza Orzeszkowa (1842—1910), której działalność literacka stała się świadectwem najpłomienniejszego patrjotyzmu polskiego, niosącego

2650/I

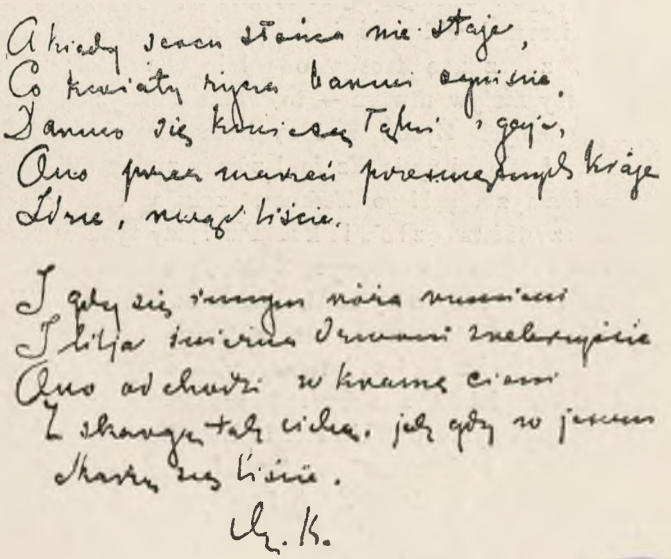
Rys. 427. Marja Konopnicka, rys. M. Dulębianki (Zbiory Leopolda Méyeta).

w sobie środki obrony przeciw zakusom wynarodowienia. Urodzona w zamożnym domu ziemiańskim pod Grodnem, kształciła się na pensji w Warszawie i przed ukończeniem szesnastego roku życia wyszła zamąż z woli matki. W takiem konwencjonalnem małżeństwie spędziła kilka lat na rozrywkach, zabawach i przyjęciach. Przeistoczyło Orzeszkową wewnętrznie powstanie 1863 r., które obudziło w niej wybitną obywatelkę, a talentowi pisarskiemu, objawianemu od lat najmłodszych, nadało odrębny kierunek. „Na grunt odpowiednio przygotowany — pisze Orzeszkowa w jednym z listów — padły wrażenia z widoku nieszczęść niesłychanych, okrucieństw i niesprawiedliwości, zagrożeń przerażających, jak lawa wulkanu lejących się w mózg i serce, kiedy walka ustała i świat głuchem milczeniem pokrył świeżą mogiłę, kiedy poczęły sypać się na kraj ukazy straszliwe, od ziemi i pracy uczciwej nas oddalające, kiedy dwory wiejskie pustką stawały. Miewałam wtedy, pomimo wczesnej młodości, dnie i tygodnie rozpaczy, w której dosłownie zdawało mi się, że niebo obrywa się nad ziemią i na nią spada, że coś wielkiego, nad życie drogiego idzie pod ziemię, zapada się w otchłań... Wkrótce poczęło wypracowywać się we mnie przekonanie, że ratunek tylko z wewnątrz przyjść może, że walka z niesprawiedliwością jest obowiązkiem, że jest ona nawet, rozkoszą i że w każdym czynie, w każdej sprawie, w każdej pracy naszej tkwić winna myśl o tej walce o sposobieniu do niej wszystkiego, co żyje. I w tym samym właśnie momencie pisać zaczęłam. Z bardzo niedostatecznem przygotowaniem umysłowem i artystycznem, bo zupełnie samą jedną los mnie zamknął w moim rodzinnym domu wiejskim, bez niczyich rad albo wskazówek, bez możności podzielenia się z kimkolwiek myślami i pomysłami swojemi pisać zaczęłam... Musiałam pisanie swoje pojmować jako walkę, musiałam z niego kuć oręże, musiałam pragnąć, aby to były cegły czy cegiełki do budowy ratunkowego mostu — nad otchłanią".

Przy takiem usposobieniu młodej autorki obce jej były przez długi czas postulaty czystej sztuki. Talent Orzeszkowej oddał się służbie obywatelskiej, artyzm podporządkowany został tendencji. Pierwsza jej opowieść p. t. „*Obrazek z lat głodowych*", osnuty na tle stosunków dworu do chłopów w czasach pańszczyźnianych, zapowiadał objektywną realistkę. Ale nakazy chwili skierowały ją ku roztrząsaniu całego szeregu zagadnień, w których pragnęła wyłożyć poglądowo słuszność swych tez. Przedewszystkiem zajęła ją kwestja kobieca, a w niej—przyczyny i skutki niedostatecznego wychowania („*Pamiętnik Wacławy*", „*Ostatnia miłość*", „*Pan Graba*"). Najwymowniej rozważa Orzeszkowa sprawę w „*Marcie*" (1863), w której daje obraz walki młodej kobiety, zmuszonej pracować na chleb a zupełnie do tego nieprzygotowanej. Powieści te, w których autorka nagina do swych założeń postacie, wydarzenia i djalogi, odegrały rolę raczej publicystyczną, niekiedy bardzo znaczną. Związki kobiece w Niemczech, jeszcze w kilkanaście lat po ogłoszeniu „Marty", organizowały o tej powieści odczyty.

Wychowawczy cel miały również powieści, w których Orzeszkowa tworzy dodatnie typy niewieście. Bohaterka „*Marji*" jest wzorem dobrej córki, żony i matki, pełnej poświęcenia, ale regulującej swe uczucia za pomocą rozumu. Anna z „Rodziny Brochwiczów" zapewnia utrzymanie swojej zubożałej rodzinie nadzwyczajną energją i pracowitością. Powieści te spełniały swe zadanie wychowawcze, cieszyły się bowiem wielką poczytnością. Djalektyka i retoryka przytłacza w nich lub osłabia budowę psychologiczną charakteru.

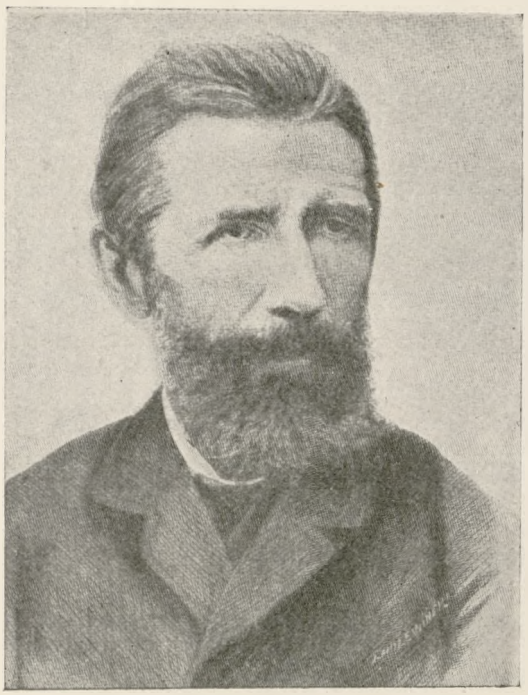
Po dziesięciu latach roztrząsań sprawy wychowania kobiet, zwróciła się Orzeszkowa z większą jeszcze pasją ku sprawie żydowskiej. Zmuszona przez rząd rosyjski do mieszkania w Grodnie, otrzymała tam możność



Rys. 428. Autograf Marji Konopnickiej.

2650/II

obserwowania małomiasteczkowego życia żydowskiego w całej jego odrębności. Na szczęście malowniczość przedmiotu pociągnęła ją tak, że propaganda przekonań i poglądów zeszła na plan drugi. Humanitarny stosunek autorki do Żydów nie wolny jest od sentymentalizmu, ale głównym bodźcem twórczości staje się teraz ciekawość artystyczna. Wybitny talent realistyczny, nie krępowany zbytnio tendencyjnością, ukazał się w całej pełni w kilku nowelach z tej serji oraz w dwuch obszernych powieściach: „*Meir Ezofowicz*" (1878) i „*Eli*



Rys 429. Leonard Sowiński, *Tyg. Powszechny*. 1884.

Makower" (1885). Są to pierwsze w literaturze polskiej utwory, w których byt obyczajowy Żydów przedstawiono w skali tak rozległej. „Meir Ezofowicz" bogactwem kolorytu i typów zakrojony jest niemal na epopeję. Z upodobaniem malarskiem oświetla autorka postacie dla nich samych, ze szczerą troską o pełnię charakterystyki. Zasadniczy motyw utworu — to walka fanatyzmu religijnego jednych Żydów z ideą humanitarną drugich. Pogodzie i radości życia Ezofowiczów przeciwstawia autorka fanatyzm rabiego Todrosa, szukając i tu i tam przedewszystkiem człowieka. Pomiędzy tymi dwoma biegunami małomiasteczkowych Żydów, przesuwa się cała galerja różnorodnych postaci, które swą odrębnością obyczajową nadają utworowi charakter egzotyzmu. Usunąć z „Meira Ezofowicza" tendencyjnego rysunku postaci nie zdołała Orzeszkowa. Meir jest chodzącą abstrakcją, jest tylko uosobieniem idei.

W „Elim Makowerze" zastanawia się Orzeszkowa nad stosunkami pomiędzy Żydami a obywatelstwem ziemskiem. Żyd jest tu znowu idealizowany przez autorkę: korzysta on z niedołęstwa szlachty i niszczy ją, bo nie umie pracować, natomiast ratuje szlachcica energicznego, z którym zrazu walczył. Ideologję Elego streszczają w zakończeniu powieści jego własne słowa:„ Dobrzeby było, gdybyśmy tem co mamy jedni z drugimi dzielili się; gdyby panowie od nas nauczyli się być przewidujące, obrotne i wytrwałe, a nas uczyli, co jest prawdziwy honor i prawdziwa edukacja".

Nową dziedzinę zainteresowań Orzeszkowej stanowił przez pewien czas socjalizm, który utożsamiała z nihilizmem rosyjskim i który zwalczać postanowiła („*Sylwek cmentarnik*", „*Widma*"). W istotę sprawy społecznej nie wnika autorka; zajmuje ją wyłącznie stosunek działaczów rewolucyjnych do społeczeństwa polskiego. — Rozważania ideologiczne w tych trzech serjach powieści nie zadowoliły snać Orzeszkowej. Uzupełniła je specjalnemi rozprawami i studjami: „*Kilka słów o kobietach*" (1873), „*O żydach i kuestji żydowskiej*" (1882) i „*Patrjotyzm i kosmopolityzm*" (1880).

Z kolei, ogarniając coraz szersze kręgi zagadnień społecznych, zwróciła Orzeszkowa uwagę na lud polski i ważną kwestję jego oświaty. W „*Nizinach*" ofiarą ciemnoty staje się wyrobnica, której pokątny doradca odbiera ostatni grosz; w „*Dziurdziach*" ciemnota prowadzi do zbrodni: chłopi mordują w sposób okrutny kobietę, posądzoną o czary. Znacznie wyższy poziom posiada „*Cham*" (1888), jedna z najdoskonalszych powieści Orzeszkowej, w której tendencja nie zaszkodziła psychologicznemu wykończeniu bohatera. Cham, t. j. prosty rybak nadniemeński, pogrążony jest cały w bezmiarze otaczającej go przyrody a w duszy nosi wzniosły ideał moralny. Realizm Orzeszkowej ma tu czysty ton, nieczęsto objawiony u niej w tym stopniu.

W zupełnej dojrzałości talentu, wraca Orzeszkowa ponownie do malowania sfery, w której się wychowała. Powstaje główne dzieło jej żywota twórczego, „*Nad Niemnem*", obszerna powieść, również na epos zakrojona. Miłość ziemi rodzinnej przemawia tu głosem modlitewnego olśnienia. „Jest w niej — mówi A. Górski — górna harmonja ukojenia, z jaką obejmuje duszę ludzką od najniższej, najprostszej, najuboższej, z jaką obejmuje duszę świata od drobnego kwiatuszka, który zna zbliska, wie gdzie rosnąć lubi, kiedy kwitnie, jak pachnie, i domyśla sie, co czuje. Odbiła ona obraz swej ziemi, jak jeziora leśne odbijają kształty drzew nadbrzeżnych, ujęła go wraz z jej uroczystą powagą i pogańskim kultem dla natury". Wątek erotyczny „Nad Niemnem" służy znowu wyraźnej idei publicystycznej: Justyna, panna z wielkopańskiego dworu, zaślubiła prostaka, Janka, pochodzącego z chłopskiej szlachty zagonowej. Konstrukcja utworu również nie zawsze zadowala: opisy przeważają nad działaniem, a zarysy obyczajowe powstrzymują tempo wydarzeń. Ale opisy te i obrazy należą do najwspanialszych, jakie mamy w literaturze powieściowej. Główny motyw opowiadania stanowią: stosunek dworu do zaścianka oraz niezwykle barwna charakterystyka obu tych sfer. W świecie dworskim

maluje autorka z zacięciem satyrycznem portrety próżniaków i karjerowiczów, którym przeciwstawia wyidealizowaną postać Witolda Korczyńskiego, gorącego patrjoty i działacza, zwalczającego materjalizm i zniechęcenie starszego pokolenia. „*Nad Niemnem*", obok „*Chama*", najmocniej przyczyniło się do chwały literackiej Orzeszkowej i postawiło ją w rzędzie najwybitniejszych powieściopisarzów epoki.

Orzeszkowa związana była najściślej ze współczesnością polską, którą usiłowała polepszyć, pogłębić i ku odrodzeniu prowadzić. To też, pomimo pięknych objawów talentu, mniej wzruszały i zajmowały jej opowiadania, osnute na tle dziejów starożytnych (*Stare obrazki*", „*Mirtala*", „*Westalka*", „*Czciciel potęgi*"). Niema w nich ani dostatecznego przygotowania historycznego, ani właściwego kolorytu. Zdarzają się fragmenty o wysokiem napięciu dramatycznem, ale przeważa w nich raczej człowiek współczesny, przejęty zagadnieniami kultury moralnej, która zajmowała umysł Orzeszkowej do końca jej pracowitego żywota. W otatnich swych powieściach wróciła znowu do rozważań etycznych („*Ad Astra*", „*Melancholicy*", „*Dwa bieguny*"). W duszy autorki zagnieździł się smutek, który wydał między innemi jedną z jej najpiękniejszych opowieści pt. „*Pieśń przerwana*" (1894). Myśl twórcza nasiąka coraz bardziej pierwiastkami refleksji.

Twórczość Orzeszkowej kształtowała się zdala od ruchu umysłowego pozytywistów warszawskich i ich haseł. Była jednak w swej podstawie najwybitniejszą ich propagandą w dziedzinie powieści. Wszystkie rozważania Orzeszkowej zdążały do ugruntowania „pracy u podstaw" t. j. zalecały wytrwałość, naukę, trzeźwość sądu, rozwój rzemiosł, handlu i wiedzy fachowej. Nadmiar pierwiastku publicystycznego szkodził zawsze artystycznej stronie jej utworów i wiele z nich skazał na zapomnienie, pomimo fragmentów szczerego piękna. Ale w dziejach duchowej kultury polskiej odegrały one rolę ważną.

* * *

Podczas, gdy samorodny talent Orzeszkowej rozwijał się i dojrzewał w samotni grodzieńskiej, młode talenty w Warszawie skupiały się około pozytywistycznego „Przeglądu Tygodniowego" A. Wiślickiego. Śród nich znalazł się pisarz, który miał niebawem zabłysnąć, jako gwiazda pierwszego rzędu na firmamencie literatury, Henryk Sienkiewicz (1846—1916). Rozpoczął swą karjerę pisarską od publicystyki. Od r. 1869 do 1872 pisywał artykuły w „Przeglądzie Tygodniowym" i w „Wieńcu", zaś od roku 1872 był stałym współpracownikiem pozytywistycznej „Niwy". Ogłosił w tym czasie dwie książki beletrystyczne, z których ani jedna, ani druga nie wywarła głębszego wrażenia. „*Na marne*", powieść psychologiczna, była próbą nieudaną a „*Humoreski z teki Worszylły*", nowele z mocną tendencją społeczną, były satyrycznym odgłosem dyskusyj pozytywistów: zbawcą wsi polskiej, zubożonej przez niedołęstwo szlachty, stać się może tylko chłop polski, który uratuje ziemię przed zamachem kolonistów niemieckich. Od r. 1875 pisywał Sienkiewicz pod pseudonimem „Litwosa" stałe feljetony tygodniowe w „Gazecie Polskiej" i stał się wkrótce ulubieńcem publiczności. Był już dobrze znany, gdy w końcu tegoż roku ukazały się pierwsze jego, rewelacyjne nowele: „*Stary sługa*" i „*Hania*", które odsłoniły oblicze wybitnego, nowego pisarza. Następne trzy lata spędził Sienkiewicz w Ameryce, gdzie talent jego rozrósł się wspaniale. Pojawiły się nowele: „*Szkice węglem*", „*Janko muzykant*", „*Za chlebem*", „*Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*" i „*Latarnik*", które w dziejach naszych wzruszeń literackich zajmują pozycję wybitną.

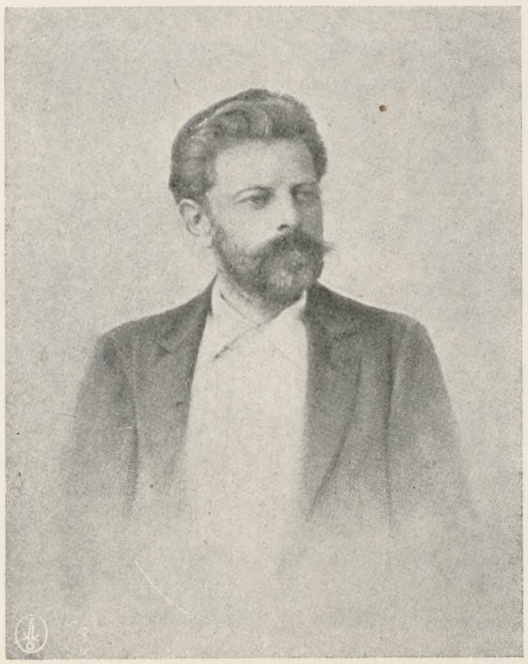
Rys. 430. Stanisław Grudziński, *Tyg. Powszechny*, 1884.

Wzbudziły podziw w całej Polsce i zyskały odrazu popularność, jakiej nie miały utwory żadnego z powieściopisarzów poprzednich. Ideologja pozytywistów wywarła wpływ niemały na gatunek tendencji tych nowel. Przewodnią ich myślą jest: niedola ludu, krzywda dziecka i krzywda ludzka. Ale jakże jesteśmy tutaj dalecy od tendencyjności Orzeszkowej! Sienkiewicz, objektywny realista w każdym calu, ukazuje się czytelnikowi przedewszystkiem jako urodzony artysta, nie znoszący retoryki i rozprawy djalektycznej. Chodzi mu o wierność malowidła, więc każdej postaci daje osobny język i własną jej duszę, a wprowadzając do akcji zjawiska przyrody, czyni to w takim jedynie zakresie, który odsłoni jakąś tajemnicę cierpiącego serca. Najwięcej uroku posiada w tych krótkich opowieściach prostota wyrazu. Tematy są już same przez się wzruszające: nieszczęśliwa miłość („*Hania*"), tęsknota tułacza („*Za chlebem*", „*Latarnik*"), prześladowanie („*Z pamiętników poznańskiego nauczyciela*", „*Bartek zwycięzca*", „*Szkice węglem*"), bezbronna dola sieroca („*Janko muzykant*". „*Jamiol*"). Ale autor nie wtrąca się nigdy do

czynów swych bohaterów; umie nawet pogłębić wzruszenie metodą kontrastu, której później stale będzie używał z największem powodzeniem, a mianowicie: humorem, „śmiechem przez łzy".

Nowele Sienkiewicza ujawniły w całej krasie jego środki artystyczne: tłumiony liryzm, niezrównany wdzięk, rasowe poczucie języka, giętkość zdania i nadzwyczajną plastykę postaci.

Nadeszła szybko chwila, gdy Sienkiewicz uczuł potrzebę szerszego tchnienia twórczego. „Uczułem niesmak — pisał w owym czasie w liście — do nowelek, do bohaterów lilipucich, do rozczulania się na kwincie, za cienko



Rys. 431. Czesław Jankowski, z jego zbioru „*Wiersze niektóre*", 1913.

brzmiącej, do swoich i cudzych utworów tego rodzaju. Powiedziałem więc sobie: i a m s a t i s i próbuję na inną nutę". Zwrócił się nagle do powieści historycznej, która tylu pisarzy naszych nęciła obrazami pełni samodzielnego życia narodowego. Przeniósł swą wyobraźnię w wiek XVII i napisał powieść „*Niewola tatarska*", w której rozszerzył sobie zasoby języka, nadawszy mu specjalną barwę lekkiego archaizmu. Pozytywiści odwracali się programowo od tęsknych rozpamiętywań historji narodowej, a po ukazaniu się „Niewoli tatarskiej" Chmielowski zawyrokował, iż „dziedzina powieści historycznej jest dla Sienkiewicza zamknięta". Nie przeczuł znakomity historyk literatury, że ta powieść, nie wznosząca się jeszcze nad poziom ówczesnej powieści historycznej, była jedynie przygrywką do dzieła, które Sienkiewicz stworzy niebawem z rozmachem i fantazją olśniewającą.

Powstają jedna po drugiej trzy wielkie części epopei: „*Ogniem i mieczem*", „*Potop*" i „*Pan Wołodyjowski*", powstaje Trylogja (1884—1888). Wiek XVII pociągnął Sienkiewicza niezwykłym układem sił w narodzie, przeciwieństwem wydarzeń i charakterów, zapasami bohaterskiej cnoty rycerzów bez zmazy z knowaniami zdrajców a przedewszystkiem — zdumiewającym wysiłkiem narodu, który pogrążony w otchłań, zda się, ostateczną, wydobył z siebie maximum męstwa i energji, ażeby wypędzić z granic Rzeczypospolitej wszystkich jej wrogów. Odstępując od szablonu Kraszewskiego, Sienkiewicz nie skupia uwagi czytelnika na głównych, historycznych postaciach dziejowego dramatu, ale przenosi interes narracyjny do postaci fikcyjnych, które tworzy z genjalną intuicją i fenomenalną wyrazistością. Nie znaczy to wcale, aby epos Trylogji nie opierał się na prawdzie historycznej. Przeciwnie, wtrąca Sienkiewicz raz po raz do opowiadania całe obrazy historyczne, podane z doskonałą znajomością przedmiotu i z krytycznie obmyślonym, historjozoficznym poglądem na całość istotnych wydarzeń. Mniej lub więcej fikcyjny bohater opowiadania bierze udział w biegu wypadków prawdziwych, Sienkiewicz zaś łączy jego los z losami ojczyzny. W ten sposób zainteresowanie czytelnika zdwaja się nieustannie: element ściśle historyczny wyłożony jest w toku opowiadania tak, iż staje się współczynnikiem sukcesu lub klęski bohatera. Gdy przygody bohatera wiążą się z uczuciem miłosnem, wchodzi w grę potężna rywalka tj. ojczyzna. Stąd naczelne postacie Sienkiewicza — to rycerze nieustraszonej odwagi i poświęcenia, posuniętych niekiedy do granic niewiarogodnych, ale zawsze usprawiedliwionych podwójną pobudką wewnętrzną. Jedni walczą za Polskę, drudzy są jej wrogami. Zwycięstwo pierwszych połączone bywa z tyloma przygodami i z takim wysiłkiem nadludzkiej niekiedy energji, że czytelnik bierze wciąż najżywszy udział w tych zapasach. Charakter bohatera ujawnia się co chwila w jego czynach i wskutek tego nabiera specjalnej plastyki. Wyobraźnia autora tworzy niezapomniane postacie: Skrzetuski, Zagłoba, Podbipięta, Wołodyjowski, Rzędzian, Bohun, Chmielnicki. Obok bohaterów nad bohaterami, wprowadza Sienkiewicz postacie humorystyczne. Portrety ich i działania pozwalają czytelnikowi odetchnąć po opisach grozy wojennej. Interes narracyjny wzmacnia Sienkiewicz nie tylko swą dawną, zawsze niezawodną metodą kontrastów, ale — całym szeregiem innych środków. Najpewniejszym z nich staje się piętrzenie coraz większych niebezpieczeństw, aby, w chwili największej trwogi czytelnika, ucieszyć go szczęśliwem, niekiedy cudownem ocaleniem. Najmocniejszy efekt otrzymuje autor wówczas, gdy niebezpieczeństwo bohatera połączy z jego uczuciem miłosnem. Tym środkiem umie Sienkiewicz operować po mistrzowsku. Wreszcie niezmiernie ważnym czynnikiem wzruszenia jest objektywizm autora, jego całkowita nieobecność w opowiadaniu. Obrazy są może jednostronne, bo wypełnione samemi niemal wydarzeniami wojennemi, ale ogólna wizja epoki jest imponująca.

Słabszy w budowie i w wątku powieściowym „Pan Wołodyjowski", nie dorównywa swą wartością artystyczną dwom pierwszym częściom; pomimo to całość stanowi w literaturze dzieło jedyne w swoim rodzaju.

Nad literaturą polską XIX wieku unosił się tragiczny łopot skrzydeł genjusza, który w „Improwizacji" poszybował w niebo, aby z Bogiem rozpocząć pojedynek na uczucia o nieszczęśliwy naród. Sienkiewicz przyniósł orędzie pogody i głębokiego optymizmu. Nie mogąc żyć swobodnie w teraźniejszości zaborców, zawołał: nie skończyła się jeszcze legenda! obudzę śpiących rycerzy!.. I z czarodziejstwem, zaiste, niesłychanem wypuścił w świat całe zastępy żywych bohaterów, ludzi „zbytkiem życia wściekłych", jakich sztuka nie widziała od czasu Renesansu. Niegdyś, na zapytanie, co myśli o romantyźmie polskim, odpowiedział Sienkiewicz: „romantyzm był tem w naszej literaturze, czem Legjony w historji, ocalił duszę polską". Jeżeli postawimy sobie pytanie, czem była Trylogja w życiu polskiem po powstaniu, odpowiedzieć musimy: obudziła we wszystkich warstwach społeczeństwa jednolite, głębokie odczucie łączności ze starą kulturą i tradycją narodową, rwaną i targaną przez zaborców. Czytelnik odnalazł w niej duszę polską, którą chciał zniszczyć zaborca, a którą pozytywizm otaczał mgłami praktyczności życiowej.

Powieść historyczna Kraszewskiego budowała epokę z kostjumów, zbiorów archeologicznych, z kronik i studjów językowych. Sienkiewicz ogromnym czynem twórczym stwierdził, że ludzie epoki dopiero wówczas żyć poczynają, gdy się tchnie w nich duszę. I społeczeństwo polskie, zdławione po kilku powstaniach, mozolnie uczone, aby się wyzbyło wszelkich „mrzonek" o niepodległości, pomnożyło się nagle, wzrosło o całe szeregi bytów idealnych, tak niewątpliwych, że stały się potężnym czynnikiem energji narodowej. Staje przed oczyma każdego Polaka imć pan Skrzetuski, archetyp rycerstwa, który z woli autora zamienia się w posąg wszelkich doskonałości. Widzimy doskonale muszkietera polskiego, małego pana Wołodyjowskiego, rycerzyka o niechybnem cięciu i sercu nad miarę skłonnem do afektów. Pędzi przed naszym zdumionym wzrokiem Kmicic, junak nad junaki, człowiek o wulkanicznej krwi a głowie szalonej. Idzie ku nam także uroczy Bohun, abyśmy dalej podziwiali jego feniksową naturę: srodze pokłóty, potem zabity w pojedynku z Wołodyjowskim, potem zamordowany powtórnie przez Rzędziana—wstał, zlepiony siłą talentu autora, aby nas czarować dalej. Zbliża się wreszcie ku nam powolnym krokiem pan Longinus Podbipięta, mocniejszy od niedźwiedzia, ścinający swym mieczem olbrzymim po trzy łby wraże, zbliża się ze swą „melancholją Wajdeloty, siłą tytana i sercem gołębiem". Ci bohaterowie, przykuwający uwagę poezją heroicznego czynu, stali się dla nas polskimi Achillesami i Orlandami Szalonymi. Ich to krew tętniła w cudach waleczności pod Rokitną i Łowczówkiem, w Karpatach i nad Styrem, w sercach nieustraszonych dzieci lwowskich i w żołnierzach, odpierających nawałę bolszewicką. Te zjawy cudowne wypełniały w Polsce mroczne sale szkoły rosyjskiej a chrzęst ich oręża głuszył dźwięki narzuconej mowy obcej. Chodziły wciąż od domu do domu i roznosiły groźne memento: wrogi zalały całą Rzeczpospolitą!

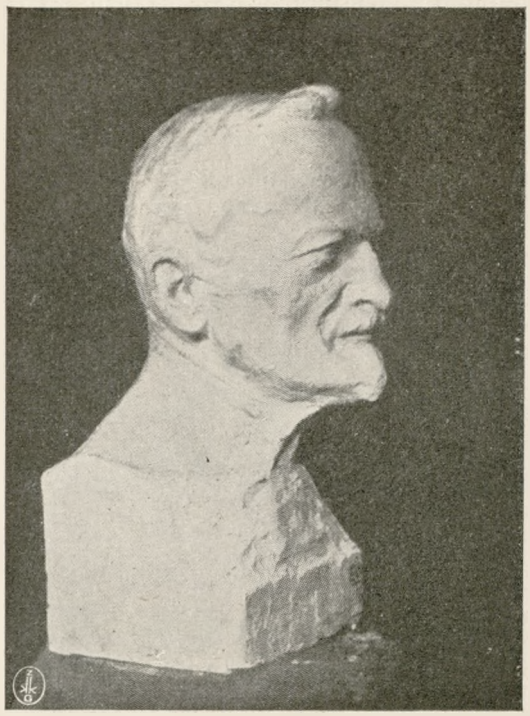
Smucił się niegdyś Klaczko, że Trylogja nie została napisana wierszem, gdyż, jako epopeja, przetrwałaby wszystkie czasy. Nie boimy się o jej los, gdyż postacie „Ogniem i mieczem" oraz „Potopu" mają w sobie żywotność niespożytą. Nie umrą, jak nie umrze nigdy

Rys. 432. Kazimierz Gliński.

Don Kiszot ze swym towarzyszem. Przygasną mniejsze perły talentu, które Sienkiewicz rozsiewał tak hojnie. Ale żywot nieprzerwany, żywot prawdziwy, krwią i uczuciem pokoleń nasycony, mieć będą zawsze epickie wizje „Trylogji", jako jeden z najbujniejszych kwiatów marzenia polskiego.

Po opisach grozy wojennej w Trylogji nastąpiła u wielkiego pisarza chwila odpoczynku: napisał tryskającą humorem nowelę „Ta trzecia". Tymczasem olbrzymia popularność, jaką Sienkiewicz zyskał w całej Polsce swem „pokrzepianiem serc" w Trylogji, wysunęła go (starym naszym obyczajem w stosunku do wielkich twórców) na duchowego wodza narodu. Władzę tę przyjął Sienkiewicz z taktem i dyskrecją, ulegał jednak mimowoli pokusom wskazywania dróg patrjotyzmu. Zbyt szczerym był artystą, aby się chwycić tendencji tak jaskrawej, jak u Orzeszkowej. Ale czuwać począł, aby w swych utworach rozwijać tezę moralną. Zwrócił się

do obyczajowego życia współczesnego i napisał dwie powieści, związane ze sobą ideowo. Bohater „*Bez dogmatu*" (1890), Leon Płoszowski analizuje w spowiedzi pamiętnikowej swą duszę znużoną, swój sceptycyzm, swój bezwład woli i niezdolność do czynu. Przefilozofował nawet własne



Rys. 433. Józef Stanisław Wierzbicki. Z jego „*Księgi sonetów*".

szczęście i stanął nad otchłanią, albowiem żył „bez dogmatu". Analizę tę prowadzi Sienkiewicz z nadzwyczajną subtelnością. Płoszowskiemu przeciwstawia ideał obrony ogniska domowego i dzielności społecznej w „*Rodzinie Połanieckich*" (1894), gdzie bohater dźwiga się z upadku wysiłkiem energji i miłością do wzorowej — zdaniem autora — kobiety.

W zadumie nad epoką współczesną i brakiem w niej idei chrześcijańskiej, powziął Sienkiewicz zamiar olbrzymi. Postanowił w wielkim fresku dziejowym odtworzyć spotkanie się przed wiekami dwóch światów: rozkładającego się moralnie Rzymu z epoki Nerona oraz — podziemnego świata pierwszych chrześcijan. Zamiar narodził się w chwili niezmiernie szczęśliwej; wykonany został z mistrzostwem. Powieść „*Quo vadis*" (1896) olśniła cały świat cywilizowany. Tłomaczona na wszystkie języki, wprowadzona została do dziedziny żywej, pasjonującej lektury w Europie i Ameryce. W samej Francji rozeszła się w czterech miljonach egrzemplarzy i przyniosła Sienkiewiczowi nagrodę Nobla.

Zarówno sposób konstrukcji ogólnej, jak środki wzruszeń pozostały w „Quo vadis" takie same, jak w Trylogji. W kunsztowne obrazy historyczne epoki wplótł Sienkiewicz długi szereg figur fikcyjnych, fenomenalnie plastycznych, a całość związał dziejami miłości Rzymianina, Winicjusza, z chrześcijanką, Ligją. Różnica nastrojów polega na tem, że w Trylogji siła moralna odpiera najazd czynami zbiorowego i indywidualnego bohaterstwa; w „Quo vadis" zaś idea chrześcijańska tryumfuje moralnie nad zdeprawowanym Rzymem samą jedynie siłą wewnętrzną nauki Chrystusowej. Winicjusz posiada wiele cech wspólnych z Kmicicem, ale racja jego egzystencji w powieści polega nie na zwycięstwach fizycznych, ale na zwalczaniu własnej duszy Rzymianina zasadami nowej wiary.

W świecie rzymskim znalazł Sienkiewicz szereg postaci historycznych, o których świadectwa pozostawili pisarze sarożytni, postacie zaś ze świata chrześcijańskiego (z wyjątkiem św. Piotra i św. Pawła) tworzył z własnej wyobraźni. Po stronie rzymskiej dał szereg znakomitych portretów, malowanych z genjalną intuicją a w pierwszym rzędzie: Nerona, Petronjusza i Chilona Chilonidesa; po stronie chrześcijańskiej zaś stworzył dwie niezapomniane postacie: olbrzyma Ursusa i czarującą Ligję, która przypomina dawne bohaterki z Trylogji. Metody przeciwieństw, która wydawała w „Ogniem i mieczem" tyle nadzwyczajnych efektów, używa Sienkiewicz w całej pełni w „Quo vadis". Porusza tłumami nie mniej sprawnie, jak dawniej, a ogólna budowa utworu jest znacznie mocniejsza.

Jeszcze raz powróci Sienkiewicz do historji polskiej i znajdzie w niej olbrzymi temat, który go pobudzi do napisania utworu w wielkim stylu. W „*Krzyżakach*" (1900) mamy znowu dwa odrębne światy, dwie odrębne dusze zbiorowe, które rozpoczęły bój na śmierć i życie. Takie

Rys. 434. Andrzej Niemojewski.

walki maluje Sienkiewicz zawsze z największą pasją. Pomimo ubóstwa źródeł, próbuje odtwarzać życie obyczajowe wszystkich warstw społeczeństwa w XIV wieku, a potoczną mowę z owych czasów buduje ze stylizowanej zlekka gwary ludowej. Rozmach eposowy jest w „Krzyżakach" nie mniejszy, niż w „Trylogji", ale wyobraźnia twórcy używa często podobnych sposobów wzruszania i charakterystyki. Dzieje miłości Zbyszka i Danusi, pełne niebezpieczeństw a wreszcie smutku i melancholji, znowu rozpalały serca czytelników. Wspaniały obraz zapasów na polach Grunwaldu jeszcze raz pokazał mistrza opisu batalistycznego.

„*Krzyżacy*" były ostatniem wielkiem dziełem Sienkiewicza, tworzonem całą mocą dojrzałego talentu. Powieść „*Na polu chwały*" (1907), będąca jakby uzupełnieniem Trylogji, zawiera przeważnie powtórzenie dawnych motywów, ale znacznie słabiej opracowanych. Bez wrażenia przeszła również powieść „*Wiry*" (1910), osnuta na tle ruchów rewolucyjnych w Warszawie. Dawny Sienkiewicz wraca jeszcze raz w ślicznej powieści dla młodzieży p.t. „*W pustyni i puszczy*" (1911), prawdziwem arcydziele w swoim rodzaju, będącem świetną próbą polskiego Robinsona. W chwili wybuchu wojny Sienkiewicz pisał nową powieść historyczną p.t. „*Legjony*" (1918). Nie zdołał jej dokończyć. Wyjechał do Szwajcarji, gdzie do samej śmierci był wielkim jałmużnikiem dla nieprzeliczonych rzesz w Polsce, dotkniętych klęskami wojny.

* * *

Rozległością wpływów na społeczeństwo oraz olbrzymią popularnością rywalizował z Sienkiewiczem drugi wielki pisarz epoki, Bolesław Prus (pseudonim Aleksandra Głowackiego, 1847—1912). Wychował się w atmosferze haseł pozytywizmu, studjował w Szkole Głównej matematykę i przyrodę, a potem pracował nawet w warsztatach elektrotechnicznych. Pomimo takiego kierunku wykształcenia, Prus istotnym pozytywistą nigdy nie był. Można do niego przystosować słowa doktora Szumana o Wokulskim w „Lalce": „Stopiło się w nim dwóch ludzi: romantyk z przed roku sześćdziesiątego i pozytywista z siedemdziesiątego. To co dla patrzących jest sprzeczne, w nim samym jest najzupełniej konsekwentne". Wszedł w życie publiczne, jako „fanatyk matematyki i nauk przyrodniczych". Własną twórczość literacką poczytywał zawsze za przypadkowy wynik talentu; zasadnicze zaś swoje przeznaczenie widział—w publicystyce. Rozpiera go zrazu frenezja życiowa, szał i radość, które mu każą tryskać dowcipem, obcym całej generacji kolegów ze Szkoły Głównej, i budzą fantazję, tłumioną sztucznie i forsownie. Gorący, najczystszy idealista upomina się w wiernym potomku romantyków o swoje prawa i —rozpoczyna się w Prusie proces przemian nieustanny a bardzo konsekwentny.

Rys. 436. Wiktor Gomulicki.

Rys. 435 Marja Bartusówna.

Po płaskim, rubasznym zbiorku „*To i owo*" i karykaturalnych „*Kłopotach babuni*" powstają śliczne, drobne klejnoty nowelistyki polskiej, w czterech tomach zebrane. Przynoszą one, ogromne, czułe, tkliwe serce, przynoszą wielki, obcy naśladownictwu talent.

Śmiał się, bo natura dała mu rzadki w Polsce genjusz śmiechu. Ale ten śmiech bardzo wcześnie połączył się z genjuszem uczucia i Prus przedziwnie jasno ujrzał

całą Polską niedolę w jej przerażającej grozie. Chciano go pasować na satyryka albo ironistę. Prus jednak na dnie swego serca miał zawsze dziecięcą dobroć, nie podatną do smagania satyrą. Poczuł w sobie zdolność szczerego, samoistnego obserwowania i wyjaśniania, a wszystko, co wyjaśnił w sobie i dla siebie, podawał natychmiast w oryginalnej formie swym czytelnikom. Jego „*Kroniki*", związane z aktualnością, straciły swą żywą barwę; ale przez cały szereg lat tworzyły w Polsce potężny prąd ideowy, tem ważniejszy, że przypadały na ciężkie lata przymusowej, cmentarnej martwoty społe-

Rys. 437. Włodz. Zagórski (Chochlik).

czeństwa. Pod osłoną sztucznie logicznych obliczeń, wyszukanych dyalogów, dziwacznych przygód, paradoksalnych zestawień, wesołych hypotez, poruszał Prus sprawy sięgające bardzo głęboko w splot zagadnień społeczeństwa, uczył patrzeć na najbliższe, elementarne potrzeby, te właśnie, które naród, wychowany w marzeniach męki porozbiorowej, poczytywał za niegodne wzniosłości swego cierpienia. Trudno wiedzieć, jakie działania społeczne zapłodniły te świetne „Kroniki"; ale Prus, który nigdy, przez całe życie nie był sam człowiekiem czynu, budował u nas swem piórem takie przedsięwzięcia, jak kasy rzemieślnicze, a w dniu jego pogrzebu pisma ogłaszały ofiary na takie instytucje, jak: „Ochrona im. Bolesława Prusa", „Szkoła i sala zajęć im. Prusa", „Hygiena praktyczna Bolesława Prusa", „Kąpiele ludowe im. Bolesława Prusa", „Kąpiele ludowe dla dzieci im. Bolesława Prusa" i t. d. To są w naszej publicystyce codziennej rezultaty zupełnie wyjątkowe.

Twarda rzeczywistość gasiła śmiechy i uśmiechy Prusa, któremi czarował cały kraj. Coraz częściej i coraz boleśniej śmiał się przez łzy. Słyszał naokoło siebie wiele głosów patetycznych i wzniosłych, ale widział wciąż zamało budowniczych przyszłej Polski. Gdziekolwiek dojrzał jaką inicjatywę żywą, męską, wolną od przesądów, spotykał natychmiast jałowe zużywanie sił na walce z otoczeniem. Ta walka stała się głównym motywem całej jego działalności pisarskiej. Stawiał ją zwykle na pierwszym planie.

W swych utworach powieściowych najmniej dba o warunki estetyczne dzieła; stara się jedynie o stawianie i rowiązywanie ważnych zagadnień. Wszędzie, gdzie jest artystą, nieprzymuszonym, oryginalnym artystą, staje się nim pomimo woli, bez żadnej celowej troski o piękno i formę. Niespodziane rezultaty artystyczne jego twórczości wynikają zawsze z jednoczesnej pracy dwóch wyłączających się wzajem władz: mądrość utylitarna, zabiegająca o natychmiastową reformę naszego codziennego życia, i bujna fantazja, łamiąca zwykle szranki stosunków i warunków życiowych.

Świat realny występuje u Prusa najchętniej obok oderwanych, sztucznych konstrukcyj; propagandzie zdrowego, rozumnego czynu towarzyszy głębokie współczucie dla dążeń niepraktycznych; troska o drobne potrzeby dnia nie przysłania mu nigdy wielkich zagadnień myśli i ducha. Organiczne połączenie tego realizmu z idealizmem, tego romantyzmu z pozytywizmem, tego śmiechu ze łzami, tej żelaznej logiki z bujnością marzenia, tego humoru z nauczycielstwem społecznem — stanowi główną, zasadniczą cechę oryginalności talentu Prusa.

Dzieła jego rzadko kiedy budziły polemiki i dyskusje estetyczne. Po każdem z nich, śród najbardziej wymagających krytyków, powstawała cicha niejako zmowa, aby jak najmniej mówić o Prusie — artyście. Narzekano najwyżej na wady konstrukcji, które były zanadto widoczne. Nadmiar uczucia sprawiał, że epizody przejściowe rozrosły się u Prusa do wielkich, odrębnych, luźnych całości. Przyjmowano je bez wielkiego szemrania, wypowiadały bowiem najgłębszą treść pisarza. Prus lubił zdawać sobie jasno sprawę z każdej rzeczy, więc rozumiał dokładnie, jakie żywioły wchodzą w budowę powieści. Określał je tak: 1) „Materjał — czyli charaktery ludzi, miejsc, przedmiotów i wypadków. 2) Temat — czyli twierdzenie, które autor chce wypowiedzieć w powieści. 3) Plan — czyli sposób uporządkowania materjału powieściowego, o ile można najlepiej odpowiadający naturalnemu biegowi wypadków. 4) Język i styl".

Z żywiołów tych w utworach Prusa wysuwa się zawsze na pierwszy plan temat, a raczej to, co twórca tak słusznie u siebie nazywał twierdzeniem. Powieść jego wychodziła zazwyczaj z potrzeby takiego twierdzenia, a „naturalny bieg wypadków" zmieniał się najczęściej w całkowitą bezplanowość. Wynikały stąd rezultaty nieprzewidziane.

Krzywda niewinnie oskarżonego o szpiegostwo człowieka w „*Omyłce*" (1888)wywołała sądy obce literaturze. Twierdzenie stało się bolesnym zarzutem, który przesłonił czytelnikowi spokojne, estetyczne rozważanie

utworu. T w i e r d z e n i e w „*Placówce*" (1886), to jest przeciwstawienie lekkomyślności panów bohaterskiej walce chłopa o ziemię, przysłoniło krytyce artystyczne walory dzieła. A przecież literatura polska otrzymała tu najlepsze wzory realizmu, specjalnego realizmu Prusa, który się łączy tak chciwie z innymi, obcymi mu pierwiastkami. Przedziwna plastyka figur, soczystość i dosadność barw, żywy interes narracyjny zwalczyły pogląd, że „ekonomiczna i życiowa podstawa powieści nie wytrzymuje krytyki".

T w i e r d z e n i e w „*Lalce*", (1890) staje się jednocześnie rewizją hasła: organizujcie życie praktyczne. Prus rozszerza tu świadomie swój ulubiony motyw walki wybitnej jednostki z otoczeniem do walki całych warstw społecznych. Wokulski ginie wskutek tragicznej cechy Polaka: marzenie odbiera mu zdolność do czynu. „Naturalny bieg wypadków" wprowadza cały świat figur, niezwiązanych żadną koniecznością z rdzeniem opowiadania, ale tak żywych, wyposażonych w takie bogactwo charakterystyki, że znowu wady utworu idą w zapomnienie. Tętno polskiego życia współczesnego w żadnej z poprzednich powieści polskich nie biło tak żywo, tak naturalnie, tak niepokojąco jak właśnie w „Lalce".

W „*Emancypantkach*" (1894) suchy, nieznośny racjonalizm niektórych „nowych kobiet" jest znowu „twierdzeniem" głównem, ale zatarg dramatyczny wynika tam nie tyle z walki społecznej, ile ze stosunków indywidualnych. Przeżycia osobiste Prusa krystalizują się w głębokiej trosce o ciche, cierpiące, zdolne do najwyższych poświęceń serce, a troska ta podczas długiego pisania powieści prowadzi autora do zadumy nad przeznaczeniem i znaczeniem człowieka wogóle. Otrzymujemy zarys filozofji Prusa, owoc jego osobistych rozmyślań. Chociaż wypowiedziana w formie długich, mistycyzmem zaprawionych djalogów, filozofja ta dość jasno domaga się powszechnej solidarności ludzi i jest hymnem na cześć ewolucji, którą Prus uważa za prawo powszechne, ogarniające całą naturę. „Przyjdzie czas, kiedy cały wszechświat zostanie uświadomiony, kiedy się skończy epoka prób i pomyłek, a wszystko co jest utworzy między sobą doskonałą harmonję".

Ogarnąwszy w nowelach, kronikach i powieściach ogromny krąg życia polskiego i zrewidowawszy własny stosunek do wszechświata, Prus postanowił puścić wodze marzeniu. Powstał trzytomowy poemat — „*Faraon*" (1897), prawdziwa niespodzianka dla wszystkich, którzy szukali w Prusie albo humorysty, albo publicysty, rozprawiającego z czytelnikami nawet w utworach powieściowych. Doskonała, harmonijna budowa, wolna od wszelkiego przypadku epizodów, wyborne studja charakterów, konsekwentna barwa epoki, świetnie opisana walka dwóch potęg — świeckiej i duchownej, indywidualny, na rzeźbiarskiej plastyce oparty styl — wszystko to stawia „Faraona" na czoło całej twórczości Prusa i stanowi trwały pomnik jego chwały. Nadmierny rozrost epizodów zniknął, gdy Prus odsunął się myślą od bólów swego narodu.

Następuje w Prusie nowa przemiana. Humor jego słabnie, („*Pamiętniki cyklisty*"), a później przez długie lata autor „Faraona" przestaje tworzyć. Buduje mozolnie syntezę swych pojęć społecznych („*Najogólniejsze ideały życiowe*") i staje wobec przebłysków nowego, obcego mu życia: nadchodzi rewolucja roku 1905. Wielki strażnik ideału nie mógł się pogodzić z jej istotą. Bieżące, w gorączce oczekiwań i rozpaczy tworzone

Rys. 438. Mikołaj Rodoć (M. Biernacki). (Portret ze zbioru: *Satyry i Fraszki*).

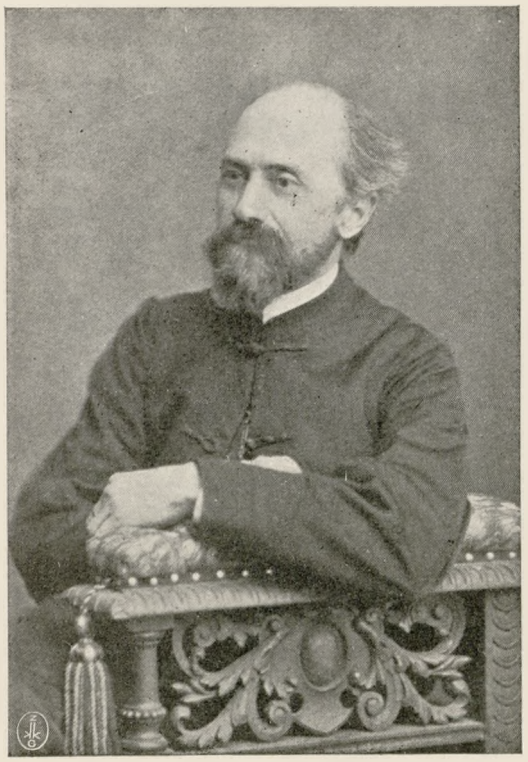
hasła nie przemawiały do jego idealizmu, ćwiczonego w długich latach cierpień i bólu, rozterki i cichej walki, kruszenia pęt uczuciem i poświęceniem. Cierpiał głęboko i drżał z obawy o przyszłość. W „*Dzieciach*" (1910) ujawnił cząsteczkę zaledwie tych niepokojów. Jeszcze raz pragnie zapewnić swój naród, że „wolność, jak wszystko na tym świecie, nie tyle zdobywa się walką, ile mądrością i pracą", a w tragizmie oszałamiającej atmosfery, rozważa jeden tylko przejaw ogólnej gorączki, a mianowicie — oddziaływanie rewolucji na młodzież.

„*Przemiany*" były niewątpliwie wstępem do nowych p r z e m i a n w Prusie. Śmierć nie dała mu dokończyć tego dzieła... Znękane serce do ostatniej chwili biło gorącą wiarą w cichy, nieustanny, niezmożony trud człowieka, budującego siebie samego dla narodu. Człowieka tego widział Prus zawsze i wszędzie. Gdy malował krajobrazy, nadawał pojedyńczym zjawiskom natury życie indywidualne i rozdawał im role w djalogach. Nawet w psychologji swych różnorodnych postaci indywidualizował Prus nieustannie instynkty, uczucia i myśli. A jego środki artystyczne nabierały szczególnej wy-

mowy, gdy mówił o człowieku cierpiącym, chociaż nie przestawał zapewniać, że „szczęśliwy, kto zamiast narzekać na cierpienia, uczy się od nich". Pięknemu dziełu swemu dodał wielkie hasło, streszczające cały jego żywot doczesny: „chodząc po ziemi — trzymać głowę w niebie". Ziemią była dla niego cała szara nędza powszednia, niebem — Polska przyszłości, do której prowadził naród.

* * *

Obok Orzeszkowej, Sienkiewicza i Prusa, którzy przez



Rys. 439. M. Rodoć.

kilka dziesiątków lat panują nad wyobraźnią szerokich sfer czytelniczych, zdobywa poczytność mniej rozległą cały szereg powieściopisarzów, zasilających swymi utworami czasopisma. Śród nich rasowym narratorem typu staroszlacheckiego był Sewer (Ignacy Maciejowski, 1839—1901). Wrażliwy, rozlewny w uczuciach, zawsze młody, interesuje się gorąco wszelkimi objawami życia polskiego, obserwuje bacznie różne warstwy społeczne i snuje barwne, żywe opowieści z życia ludu („*Przybłędy*"), z bytu ziemiaństwa („*Walka o byt*") ze stosunków żydowskich („*Zyzma*"), z życia artystów („*Dzielna kobieta*"), z działalności naszych przemysłowców („*Nafta*") Próbował też sił w twórczości dramatycznej. — Troski sfer ziemiańskich opowiadał także ze swobodą i humorem Klemens Junosza (Szaniawski, 1849—1898), który zasłynął zwłaszcza swą przenikliwą charakterystyką Żydów („*Pająki*", „*Czarne błoto*"). — Śladami Orzeszkowej poszła Marja Rodziewiczówna (ur. 1863), która w swych najpopularniejszych powieściach sławi przywiązanie do ziemi rodzinnej. Bohater „*Dewajtysa*" (1889), Marek Czertwan, przez dziesięć lat boryka się z trudnościami, aby nie wypuścić ziemi z rąk, zaprzysiągł sobie bowiem, że nikt mu jej nie weźmie, chyba z życiem. Patrjotyczny ton tego utworu otoczył nazwisko autorki wielką sympatją społeczeństwa. Pisała wiele i łatwo, chętnie czytana. Rodziewiczówna jest pisarką tendencyjną. Powieść stanowi dla niej również służbę publicystyczną, w której Rodziewiczówna hołduje zasadom zachowawczym.

Wybitnym talentem satyrycznym zwrócił na siebie powszechną uwagę Jan Lam (1838—1886), b. powstaniec z 63 roku, ośmieszający biurokrację austryjacką oraz nowo-kreowanych urzędników autonomicznych. „*Wielki świat Capowic*" i „*Głowy do pozłoty*" należą do najlepszych utworów, jakie w tym rodzaju posiadamy w literaturze. Łączą one bogatą wyobraźnię ze świetnym rysunkiem postaci, doprowadzonym niekiedy do mistrzowskiej satyry. Znacznie łagodniejszej satyry próbował z różnem szczęściem Jordan (Juljan Wieniawski, 1834 — 1913), gawędziarz rozmiłowany w życiu szlachty, prosty, dobroduszny, często błahy w swych spostrzeżeniach. Wielką popularność w Galicji miał też w owej epoce Michał Bałucki, zrazu jaskrawy satyryk społeczny, później — pełen werwy malarz obyczajów mieszczaństwa krakowskiego („*Nowele i obrazki*", 4 tomy, 1885). Mocniej wyodrębnione imię zyskał Bałucki dopiero jako komedjopisarz. Na marginesie świetnych studjów z historji obyczajów w Polsce pisał swe opowiadania Władysław Łoziński (1843—1912). Jego powieści salonowe („*Hazardy*" i „*Historja siwego włoska*") zawierają wiele wytwornej „litetatury"; natomiast „*Madonna Busowicka*" zaleca się pięknym stylem, kunsztownym umiarem i wysokim poziomem realizmu.

Rewelację nowego talentu przyniosły „*Szkice*" (2 tomy, 1887 i 1890) Adama Szymańskiego (1852—1916), zesłańca syberyjskiego. Głęboki liryzm tych drobnych opowiadań, wypełniony bezbrzeżną tęsknotą za ojczyzną, zabrzmiał donośnie śród pokolenia, żyjącego w atmosferze prześladowań rosyjskich i haseł praktyczności życiowej. Szymański opowiada z prostotą i szczerością, szkicuje portrety z talentem wybitnego realisty. Zwłaszcza „*Srul z Lubartowa*" poruszył serca akcentami prawdziwego bólu i rzewnością tonu. Spodziewano się po Szymańskim wiele. Niestety powróciwszy do kraju, autor „Szkiców" oczekiwań tych nie ziścił. Wypowiedział szybko swe przeżycia zesłańca i—zamilkł.

Próby powieści naturalistycznej.

W r. 1880 ukazał się w Paryżu zbiór sześciu nowel pt. „wieczory w Medanie", w którym pomieścili swe utwory: Zola, Maupassant, Huysmans, Alexis, Céard i Hennique. Wywołał on niezwykle gwałtowne protesty przeciw „zgniłej literaturze" młodych autorów, broniących zasady „naturalizmu" w

powieści. Wodzem grupy i heroldem szkoły naturalistycznej stał się Emil Zola. Zasłynął on na całym świecie rozległym cyklem kilkudziesięciu powieści, stanowiącym „historję naturalną i społeczną" rodziny Rougon-Macquartów za czasów drugiego cesarstwa. Swe zamierzenia twórcze wyjaśniał Zola przy każdej sposobności. „Chciałem — pisał z powodu „Teresy Raquin" — badać temperamenty, nie zaś charaktery. Miłość mych bohaterów jest nasyceniem potrzeby; zbrodnia, którą popełniają, jest następstwem ich cudzołóstwa, następstwem, które przyjmują tak, jak wilki przyjmują zarżnięcie

Rys. 440. Jan Zacharjasiewicz.

baranów. Wreszcie to, co zmuszony byłem nazywać ich wyrzutami sumienia, polega na pewnem zaburzeniu organizmu, na pewnym oporze systemu nerwowego, natężonego do ostatnich granic". Wziąwszy za przedmiot badania „zwierzę ludzkie", Zola uległ złudzeniu, iż prowadzi w swej twórczości analizę naukową. „Powieściopisarz — mówił — składa się z obserwatora i eksperymentatora. Obserwator daje mu fakty, stawia założenia, ustala mocny grunt, na którym działać będą postacie i rozwiną się zjawiska. Następnie zjawia się eksperymentator i zaczyna doświadczenia, to znaczy wprowadza w ruch postacie w wyodrębnionej historji, aby dowieść, że następstwo faktów będzie takie, jakiego wymaga determinizm zjawisk, przeznaczonych do badania".

Fałsz takiej teorji polega na tem, że eksperymentator powieściowy jest tylko t w ó r c ą, nie zaś człowiekiem nauki, a wątek każdej powieści Zoli był dowolny, jak wątek wszystkich powieści, jakie pisano przed nim. Nowość metody pisarskiej Zoli — jak to stwierdził swego czasu Bourget — stanowi zastąpienie inicjatywy prywatnej przez działanie tłumów. Pragnąc malować swych bohaterów w związku z całością, zmuszony był Zola oprzeć ich na kilku głębokich popędach naturalnych, które czynią każdego człowieka podobnym do drugiego. Zamiast badania charakterów, stawia Zola nagie instynkty. Zasada forsownego uproszczenia środków doprowadziła go w malowaniu instynktów do nadużyć, jak: jaskrawość wyrażeń, drastyczność sytuacyj, odsłanianie brudów codziennych życia, „wierne" odtwarzanie potrzeb fizjologicznych i t. d. Nadużycia te przysłoniły zagadnienia „romansu doświadczalnego", wywoływały nieustanne ataki i nadały naturalizmowi w powieści to specjalne piętno, z jakiem wszedł do historji literatury. Zczasem usiłowano tworzyć całą „szkołę naturalistyczną" w powieści francuskiej, zapisując do niej: Flauberta, Goncourtów, Daudeta, Maupassanta, Huysmansa. Istotnym jednak „naturalistą" był, tylko Zola wraz z Huysmansem w pierwszej fazie jego twórczości.

Rys. 441. Eliza Orzeszkowa.

Rozgłos naturalizmu szybko dostał się do Polski, dzięki zabiegom „Przeglądu Tygodniowego", który ogłaszał przekłady Zoli. Przyczynił się także do dyskusji nad naturalizmem tygodnik „Wędrowiec", założony w roku 1883 przez Artura Gruszeckiego i skupiający przy sobie wielu wybitnych pisarzy, jak: Prus, St. Witkiewicz, A. Sygietyński, Dygasiński, Marjan Bohusz, przyszły redaktor „Głosu".

Pierwszym teoretykiem naturalizmu był u nas A n t o n i S y g i e t y ń s k i (1850—1823), późniejszy krytyk artystyczny, literacki i muzyczny. W swem studjum o „Współczesnej powieści we Francji" (Ateneum, 1882) pisał, między innemi: „Zola, zadawszy ostateczny cios idealnemu romantyzmowi, zbudował z naturalizmu kościołek, poza którym

niema zbawienia dla sztuki. Jego dramatyczny umysł, nie znoszący ani naukowej wątpliwości, ani też artystycznej swobody temperamentów, stworzył całą książkę modlitw do natury, z której wszystko, co nie jest prostem konstatowaniem faktów, starannie usunięte zostało". Chociaż w uwagach tych brzmi jakby zaprzeczenie metody naturalistycznej, Sygietyński w pierwszych swych utworach powieściowych był naśladowcą Zoli. W opowiadaniu „Na skałach Calvados" uczynił rybaków normandzkich ludźmi o zwierzęcych tylko instynktach. Dla tem rozleglejszego

Rys. 442. Eliza Orzeszkowa.

malowania szczegółów zewnętrznych, daje Sygietyński fabułę, jakby z umysłu ubogą. Natomiast, wzorem Zoli, używa wyrażeń, które — jak notuje krytyka ówczesna — „może jeszcze nigdy nie pojawiły się na kartach polskiej powieści". Tej samej metody z nieco udatniejszym wynikiem próbował Sygietyński w swych nowelach i w powieści „*Wysadzony z siodła*" (1891), gdzie maluje upadek byłego powstańca-szlachcica.

Naturalistką z samej istoty swego wielkiego talentu była Gabrjela Zapolska (1860—1921). Nad zagadnieniem metody naturalizmu nie zastanawiała się nigdy. Zaniedbane wykształcenie odsuwało ją od podobnych rozważań. Utwory Zoli powiedziały jej tylko, że można opisywać w powieści wszystko, co widziała w swem bujnem życiu. A widziała i przeżyła bardzo wiele. Pisała z żywiołowym rozpędem o wszystkich niegodziwościach męskich i niedolach kobiecych. Ujawniała „dokumenty ludzkie", których przed nią nie poruszano w romansie polskim. Analizowała je z oburzeniem, odwagą i szczerością.

W komedji dała kilka utworów pierwszorzędnych; w powieściopisarstwie była zadziwiająco nierówna a do stylu swej narracji nie przywiązywała żadnej wagi. Już pierwsze jej utwory: „*Małaszka*", (1883), „*Akwarele*" (1885), „*Kaśka Karjatyda*" (1888), „*Przedpiekle*" (1889) — wywołały ostrą dyskusję. Obłuda współczesna oskarżyła autorkę o cynizm, lubowanie się „w brudach", wybujały erotyzm. Po wojnie mówi się o tematach, poruszanych przez Zapolską, znacznie jaskrawiej i bezwzględniej. Fałszywa legenda sprawiła, że talentu powieściopisarskiego Zapolskiej nie doceniano. Słabsze jej utwory („Małaszka", „*Córka Tuśki*" „*Rajski ptak*" i t. d.) stawiano na równi z „Kaśką Karjatydą", jedną z najwybitniejszych powieści epoki, pomimo niedomagań formy. Broni Zapolska żarliwie kobiety wyzyskiwanej lub gnębionej przez mężczyznę i jemu przypisuje wszystkie jej „upadki". Krzywda kobieca niepokoi ją nieustannie. Widzi ją wszędzie: u kochanki, żony, służącej, u każdej „uwiedzionej" i „na złą drogę" wprowadzonej kobiety. Odsłaniając duszę mężczyzny, wdzierając się w najpoufniejsze jej komórki, ukazuje z zadziwiającą jasnością całe jej dno. W malowaniu krzywdy kobiecej jest Zapolska autorką tendencyjną. Stworzyła tu sobie własne oblicze duchowe, które ją wyodrębnia z pośród powieściopisarzy pokolenia. W żywotach typów ujemnych lub istot sponiewieranych, w obrazach, nacechowanych litością dla nędzy ludzkiej, szukała Zapolska prawdy naturalistycznej, którą często mieszała z melodramatem. Ile razy próbowała zajrzeć do dusz szlachetnych lub bohaterskich, wpadała w sentymentalizm i ckliwość. Zawsze chętniej malowała swe postacie, niż dbała o ich rysunek. Język, jej, nie znający dyscypliny i kultury, staje się często okazem zaniedbania niewiarogodnego. Filozofję własną Zapolskiej stanowi jej obronna postawa wobec obłudy obyczajów i fałszywej moralności. Pisząc o niedolach życia erotycznego („*Przedpiekle*", „*O czem się nie mówi*", „*O czem się nawet myśleć nie chce*"), nie wywoływała Zapolska poważnej dyskusji, ale była przedmiotem ataków, które zresztą nie osłabiały jej werwy narracyjnej. — Niekiedy próbowała tematów społecznych („*Policmajster Tagiejew*", „*Zaszumi las*"). Były to bezładne improwizacje, oparte na posłyszanych relacjach lub wyimaginowanych naiwnie przeżyciach. — Troski o piękno formalne nie uczuwała Zapolska. Cała jej twórczość powieściowa była żywiołowym wybuchem samorodnego talentu. Skłonność do karykatury i melodramatu nie opuszczała jej nigdy.

Całkowite przeciwieństwo z Zapolską stanowi w swych opowieściach Ostoja (pseud. Józefy Sawickiej, 1859—1920). Urodzona również na kresach (w Grodzieńskiem), była przez szereg lat nauczycielką języka polskiego w Warszawie. W swym jędrnym talencie nie miała zgoła żywiołowości. Niezwykle skoncentrowane jej nowele posiadają budowę zwartą, objektywizm obserwacji jaknajdalej po-

sunięty obok naturalistycznej wierności szczegółów. Talent Ostoi doznał jednomyślnego uznania zaraz po pierwszym zbiorze nowel („*Szkice i obrazki*", 1886). Podziwiano w nich

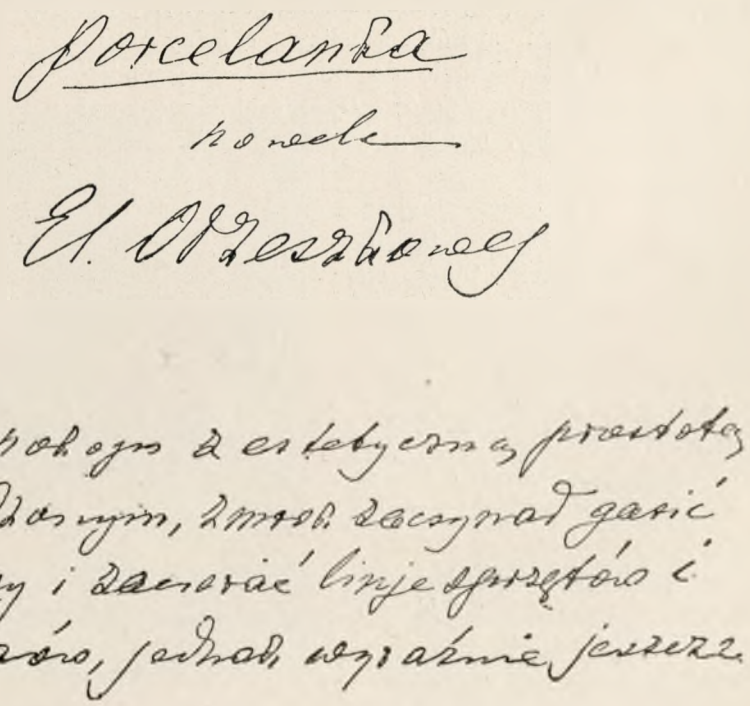
Rys. 443. Domek Elizy Orzeszkowej w Grodnie.

plastykę i dosadność rysów wszystkich charakterów. Główną pobudką twórczą Ostoi był jej smutek nad niedolą wydziedziczonych i opuszczonych. Młodym talentem zaopiekowali się gorliwie pozytywiści. Przy drugim zbiorze opowiadań („*Nowele*", 1890) Chmielowski pomieścił przedmowę krytyczną, w której użył pod adresem autorki wyrazu „genjalność". Zaimponowały wszystkim, niezwykła bystrość obserwacji, stopień napięcia walk duchowych, nadzwyczajna zwięzłość w uwydatnianiu znamiennych szczegółów. Też same zalety objawia trzeci zbiór nowel („*Powieści prawdziwe*", 1892). Streszczając się do ostateczności, Ostoja jest bardzo oszczędna w djalogach. Cały swój talent kieruje ku malowaniu obrazów i ku takiemu kojarzeniu wypadków, które odsłaniają myśl zasadniczą. Próby opowiadań większych rozmiarów („*Wychowanki*", 1895) zawiodły.

Do zwolenników naturalizmu zaliczono zbyt pośpiesznie Zygmunta Niedźwieckiego (ur. 1865). W swych zbiorach nowel („*Jedyne dzieło*", „*Grzech*", „*Sam na sam*", „*Czarna pantera*", „*Liść figowy*", „*Erotyki*") wprowadza Niedźwiecki pierwsze lepsze wydarzenia powszednie i opowiada o nich ze swobodą, lekkością i wdziękiem. Wtrącanie tu i owdzie epizodów swawolnego erotyzmu stworzyło legendę, że Niedźwiecki naśladuje Maupassanta. Erotyzm Niedźwieckiego jest znacznie prostszy, bardziej swojski, pozbawiony wszelkiego wyrafinowania.

Rozrzutnikiem talentu, rozproszonego w licznych powieściach feljetonowych był Artur Gruszecki (1852—1929), ruchliwy wydawca i redaktor „Wędrowca". Mniej dbając o formę swych utworów, Gruszecki wybierał żywotne tematy chwili, które oświetlał z temperamentem i tendencją publicysty. Wrodzone skłonności kierowały go ku naturalistycznej metodzie malowania różnych grup społecznych, przyczem niezawsze umiał sobie poradzić z nadmiarem szczegółów i budową całości. Idąc wzorem „Germinala", napisał powieść „*Krety*" (1897), która była pierwszą u nas próbą zobrazowania życia górników. Wątek erotyczny powieści jest zupełnie banalny; natomiast obrazy pracy górników sosnowieckich i ich życia obyczajowego posiadają niemałą plastykę. Autor odtwarza również świat poetycznych legend i mitów górniczych, wiążących duchowo następujące po sobie pokolenia. O pogłębieniu psychologicznem charakterów nie myśli Gruszecki, to też koloryt ogólny jego powieści jest monotonny. — Według tej samej metody odtwarzał następnie Gruszecki życie w hutach („*Hutnik*" 1898), które jednak nastręczyło mu znacznie mniej sposobności do malowania żywszych obrazów.

Z namiętnością publicysty rozważał Gruszecki zakusy germanizacyjne Niemców, które były bolesną troską narodu. W „*Szarańczy*" (1899) opowiada dzieje zniemczonej rodziny śląskiej, która odzyskuje poczucie polskości pod wpływem gwałtów niemieckich i staje do walki o prawa uciemiężonych. W „*Pruskim Huzarze*" zajmuje się nieszczęsnym losem biednego chłopa polskiego, oddanego do szeregów pruskich; w opowiadaniu „*Tam gdzie się Wisła kończy*" odtwarza życie Kaszubów w Jastarni, walczących z morzem istotnem i z morzem germanizacji. W powieściach tych



Rys. 444. Autograf Elizy Orzeszkowej.

publicystyka niszczy troskę artystyczną, która była również wątła w trzydziestu innych opowiadaniach Gruszeckiego, drukowanych po czasopismach.

Z metody pisarskiej był też naturalistą Adolf Dygasiński (1839 — 1902), zasłużony autor licznych prac pedagogicznych, filozof i tłumacz wielu ważnych dzieł naukowych i filozoficznych (M. Millera, Withney'a, Lewesa, Smilesa etc.), które zajęły ważne miejsce w kształceniu nowego pokolenia. Należał do najżarliwszych bojowników „pracy u podstaw". Po założeniu „Głosu" warszawskiego, zbliżył się do sprawy wychowania ludu, jako szczery i głęboki demokrata. W tym czasie, tj. po czterdziestym roku życia, począł ogłaszać swe nowele i opowieści, w których przeważał element refleksyjny lub publicystyczny. Fizjonomja Dygasińskiego była przez długi czas niepochwytna. Niemałą sławą otoczyły jego nazwisko opowieści z życia zwierząt i ptaków, nacechowane wybitną oryginalnością, ale przeładowane refleksją filozoficzną. W pierwszych „Nowelach" (trzy serje, 1884 — 1886) podziwiano bogactwo i świeżość pomysłów, ale zarzucano Dygasińskiemu brak zmysłu artystycznego i zdolności harmonijnego grupowania wrażeń estetycznych, bądź zewnętrznych, bądź intuicyjnych. „Widzimy — pisał towarzysz pracy z „Głosu", Marjan Bohusz — w utworach Dygasińskiego bogatą, niekiedy subtelną obserwację szczegółów, często przedziwną ich plastykę, prawie zawsze wyborną psychologję osób działających... Jeżeli tworzenie powieści da się porównać z budowaniem gmachu, to Dygasiński mógłby być przedewszystkiem dostawcą potrzebnych do budowy materjałów; potrafi on nie tylko wybrać najlepsze, ale nadto przymioty każdego z osobna uwydatnić i w umyśle widzów utrwalić. Natomiast mniej biegłym okazuje się jako budowniczy: w kątach kryją się i giną przymioty wybranych umiejętnie części składowych, spojenia nie przylegają dość szczelnie do siebie, a przez utworzone w ten sposób szczeliny chłodny strumień refleksji przeciska się do wnętrza". Najogólniejszą cechą pierwszych utworów Dygasińskiego wydawał się jego bezbrzeżny, nieubłagany pesymizm.

Pomimo znacznego rozgłosu, utwory Dygasińskiego budziły znaczne zastrzeżenia. Obserwacja autora wydawała się czysto zewnętrzna, nie docierająca do świata duchowego. Nie umiano się pogodzić z tem, że realizm Dygasińskiego w kilkunastu tomach nowel i powieści kierowany był ku obrazom życia ludzi pierwotnych, ku odtwarzaniu gry instynktów niemal zwierzęcych. Nawet tak wybitny utwór, jak „*Beldonek*" (dwie części, 1888 i 1898), nie został dostatecznie oceniony. Podkreślano jedynie fakt, że Dygasiński pierwszy „przeniósł powieść ludową z dziedziny twórczości egzotycznej do literatury ludowej, pisząc ją językiem ludowym, w duchu ludowym". — Przeważała w niej metoda naturalistyczno-filozoficzna, która szerokiej popularności zyskać nie mogła.

Przez długi czas nie spostrzegano, że w Dygasińskim przyrodniku i filozofie tkwi szczery poeta. Nowele na tle życia zwierząt zawierały, obok głębokiej przenikliwości uczonego i subtelności obserwacyjnej, świadectwo wybitnie bogatej wyobraźni. Pod koniec swego żywota twórczego Dygasiński zaśpiewał wspaniały, panteistyczny hymn na cześć natury pt. „*Gody życia*" (1902). Jest to poemat puszczy Bohboru nad Prądnikiem, którą Dygasiński podziwia w towarzystwie symbolicznego śpiewaka, małego Strzyżyka, zwanego Mysikrólikiem. Opisy czterech pór roku pierwotnego życia puszczy odsłaniają pęd twórczy wszystkich jej istnień. Poeta ogarnia całokształt zjawisk głęboką miłością, wyśpiewuje własną radość, że jest cząstką całości, podległą wspólnym prawom. Bohaterem głównym jest tu Słońce, regulujące wszelkie objawy życia. Poemat urasta do potężnej syntezy myśliciela, pochylonego nad dramatem wiekuistych przemian we wszechświecie. Smutek, pesymizm i niepokój wielu poprzednich utworów ustępuje miejsca organowemu akordowi wszechmiłości: „Życie zła, niedoli wszelkiej, jest doczesne i na śmierć skazane! Świat żywy spogląda z uwielbieniem ku krainie błogosławionej dobrych obietnic nieśmiertelności, marzy wspaniale o ziszczeniu swoich pragnień, przegląda się w dziele własnem, doskonałem. Niedola zdaje się istnieć jedynie dlatego, aby była bodźcem do tem gorętszych pragnień, do tem piękniejszych marzeń. Z owych pragnień i marzeń wyzwala się siła olbrzymia, której praca przeobraża Życie zwątlone w postaci coraz wdzięczniejsze. Czyny! Jak dobrze żyć w owym świecie! Na rozpacz niema czasu".

5. TWÓRCZOŚĆ DRAMATYCZNA.

Wybitne miejsce, jakie teatr zajął w kulturze polskiej

Rys. 445. Medal na cześć Elizy Orzeszkowej.

w ciągu dziewiętnastego wieku, obudził dość wcześnie czujność zaborców. Już po Powstaniu 1831 roku rząd rosyjski powierzył go w Warszawie opiece żandarmów, policmajstrów, jenerałów i urzędników, którzy nie dopuszczali w utworach dramatycznych żadnych głębszych akcentów narodowych. Faworyzowano repertuar cudzoziemski, komedję i dramat mieszczański, przedewszystkiem—francuski. Po r. 1863 tendencja ta wzmogła się jeszcze więcej. Jeżeli na afiszu zjawił się „Mazepa" Słowackiego, to króla Jana Kazimierza przekształcano w nim na „Księcia" a nazwisko autora podpisywano literami *J. S.* Kultura teatralna streszczała się całkowicie w popisach plejady świetnych aktorów, jak: Rychter, Żółkowski, Królikowski, Modrzejewska, Popiel-Święcka, Rapacki, Bakałowiczowa, Derynżanka, Leszczyński. Szeroka publiczność delektowała się grą tych artystów i nie zdawała sobie sprawy z niskiego poziomu sztuk, jakiemi ją karmiono. Śród prezesów „teatrów rządowych", zdarzały się jednostki dobrej woli, jak Muchanow, który miał pewne ambicje artystyczne; naogół jednak zmieniający się często rosyjscy kierownicy teatrów posłuszni byli cichym nakazom swych władz, strzegących pilnie, aby repertuar scen utrzymywać w stanie jałowej wegetacji.

Teatry prowincjonalne pod względem repertuaru były najczęściej odgłosem Warszawy. Poznań, w atmosferze ostrej germanizacji, nie był w stanie postawić swej sceny na wyższym poziomie. We Lwowie największem powodzeniem cieszyła się operetka, a w repertuarze dramatycznym panowały również komedje cudzoziemskie z lekką domieszką melodramatów patrjotycznych. Znacznie szczęśliwszy był Kraków, w którym skupienie wielu wybitnych pisarzy wytworzyło atmosferę, sprzyjającą rozwojowi wielkiego repertuaru. Działo się tak zwłaszcza za czasów dyrekcji Koźmiana. Wystawił on szereg klasyków i dramatów Słowackiego, a czuwał również nad rozwojem talentów aktorskich.

Twórców dramatycznych większej miary mieliśmy w pierwszem ćwierćwieczu po Powstaniu bardzo niewielu. Pozytywizm korzystałby chętnie z teatru, jako trybuny dla głoszenia swych nauk, ale brakło mu pisarzy, odczuwających dostatecznie warunki sceny. Ideologiczne dramaty Świętochowskiego stanowiły świetną lekturę, nie posiadały jednak żywych ludzi. Z poetów próbował dramatu Asnyk. Rozlewność liryczna lub zbyt jaskrawa tendencja odebrały jego utworom możność trwalszego żywota. Do pisania komedyj i dramatów zabierają się ludzie „dobrej woli", historycy, krytycy literaccy i erudyci. Znakomity badacz dziejów ojczystych, Józef Szujski (1835 — 1883), znalazł żarliwych chwalców partyjnych (St. Tarnowski), którzy dojrzeli w jego poprawnych, chłodnych, doskonałą polszczyzną pisanych dramatach, wielki talent poetycki. Niestety, apologja ta nie ułatwiła dramatom historycznym Szujskiego wstępu na scenę. „*Zborowscy*" (1869), „*Jerzy Ossoliński*" (1870), „*Kopernik*" (1873), „*Maryna Mniszchówna*", „*Śmierć Władysława IV*" (1876), „*Długosz i Kallimach*" i td. — są to pseudo-poetyckie wypracowania historyczne, pozbawione niemal całkowicie żywiołu twórczego. Pewne powodzenie miała na scenie jedynie „*Halszka z Ostroga*", zwłaszcza od chwili, gdy wystąpiła w niej (w r. 1866) na scenie krakowskiej Modrzejewska. Pomimo to, wytykano utworowi słusznie „przymus czyniony powieści, aby koniecznie była dramatem". Pozostał jedynie poprawny wiersz miarowy, w którym Szujski celował zawsze.

Jeszcze mniej powodów do pamięci potomnych nastręcza dziesięć dramatów historycznych Adama Bełcikowskiego (1839 — 1909), historyka literatury, przez pewien czas profesora Szkoły Głównej. Posiadają wszystkie konsekwentny rozwój charakterów i niemałą troskę o ich pogłębienie psychologiczne. Ale zarówno bezbarwność języka, jak brak istotnego nerwu dramatycznego odsuwa je nazawsze od sceny. Nie wiele więcej talentu objawił Bełcikowski w swych komedjach obyczajowych i historycznych. W repertuarze popularnym utrzymała się dłużej „*Przelupka warszawska*" (1897), dzięki łatwej a wyrazistej charakterystyce typów.

Rys. 446. Pomnik Elizy Orzeszkowej w Grodnie.

Znakomity aktor Wincenty Rapacki (1840 — 1924), w wolnych od zawodowej pracy chwilach, zagłębiał się chętnie w dzieje ojczyste. Łatwość gawędy pobudziła go do powieściopisarstwa („Grzechy królewskie", „Hanza", „Do światła" „Histrjoni" i t. d.), w którem grzeszył zazwyczaj wadami kompozycji. Nieco więcej rozgłosu zyskał swemi utworami dramatycznymi („*Odbijanego*", „*Bogusławski i jego scena*" (1888), „*Odsiecz Wiednia*" (1883), „*Pro honore domus*"), w których efekty pa-

trjotyczne łączył z melodramatem. Wbrew przewidywaniom, Rapacki-aktor nie dawał swym kolegom-aktorom sposo-

Rys. 447. Henryk Sienkiewicz (foto A. Karoli).

bności do odtwarzania żywych, twórczo pojętych postaci. Psychologja jego bohaterów jest zazwyczaj powierzchowna, konwencjonalna.

Społeczeństwo pragnęło tematów swojskich, więc tęsknotę widzów teatralnych zaspokajano surogatami twórczości istotnej. Tak się stało ze sztukami Jana Aleksandra Fredry (1829 — 1892), który jako trzydziestosześcioletni debiutant wystąpił w r. 1865 z krotochwilą „*Przed śniadaniem*" i obudził wielkie nadzieje, przewidywano bowiem, że odziedziczył po znakomitym ojcu rasowy talent. Farsy jego („*Drzemka pana Prospera*", „*Piosnka wujaszka*", „*Posażna jedynaczka*", „*Consilium facultatis*", „*Oj młody, młody*") grywano po wszystkich scenach i otaczano je sympatją. Sugestja trwała niedługo. Utonęły w niepamięci, raziły bowiem trywialnym, płaskim komizmem, niskim poziomem umysłu działających osób oraz ich djalogów. Próby komedjowe młodego Fredry („*Obce żywioły*" 1872, „*Wielkie bractwo*", 1875) nie zyskały nawet chwilowego powodzenia. Jan Aleksander Fredro krotochwilami swemi raczej zaszkodził sławie ojca, szeroki bowiem ogół nieraz przypisywał je staremu Fredrze.

Tradycję swojskiej komedji w dobrym stylu wznowił i uświetnił swym niepospolitym, samorodnym talentem Józef Blizińśki (1827 — 1893). Urodzony w Warszawie, uczęszczał zaledwie przez rok na t. zw. „Kursa prawne" i w r. 1845 przeniósł się na wieś, do odziedziczonego majątku, gdzie gospodarował przez lat wiele. Obdarzony niezwykle bystrym zmysłem obserwacyjnym, ogłosił w r. 1860 w „Gazecie Codziennej", redagowanej przez Kraszewskiego pierwszą swą komedję „Imieniny", napisaną pod wyraźnym jeszcze wpływem Korzeniowskiego. Widocznie sam autor nie odnalazł w niej pełni własnego wyrazu, gdyż przez lat kilkanaście skupiał się w sobie i nie śpieszył z ogłaszaniem utworów. W r. 1873 wystawia „*Marcowego kawalera*", upamiętnionego świetną grą Żółkowskiego i Bakałowiczowej i zwiastującego narodziny nie tylko pierwszorzędnego obserwatora komedjowego, ale i poety dramatycznego. Realistycznie traktowany romans starego kawalera, hreczkosieja, pana Ignacego z Pawłowa, wniósł do komedji polskiej dwa typy charakterystyczne, posiadające nieznaną przedtem dosadność i plastyczność. Oba portrety są w swoim rodzaju arcydziełami, które utrwaliły na zawsze nazwisko Blizińskiego w dziejach polskiej twórczości dramatycznej.

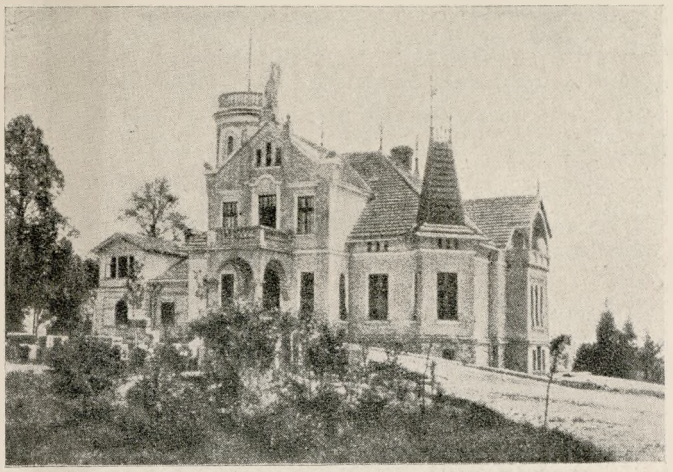
W r. 1876 przenosi się Bliziński do Galicji, gdzie kupuje majątek w powiecie liskim. Walczy tu jeszcze mocniej z kłopotami gospodarczemi, które sobie osładza twórczością komedjową. W r. 1877 ukazuje się w teatrze „*Pan Damazy*", najbardziej wykończone i najwybitniejsze dzieło Blizińskiego. Od czasów Fredry nie było komedji polskiej równie jednomyślnie uznanej. Wystawiana i wznawiana na wszystkich scenach, daje aktorom pole do popisu nadzwyczajnego, a publiczność pociąga urokiem przedziwnej

Henryk Sienkiewicz

Rys. 448. Henryk Sienkiewicz.

2650/II

prawdy charakterów, połączonej z poezją. Jest jednym z niewielu naszych utworów dramatycznych, który zachował do ostatniej chwili swą żywotność. Zawdzięcza to,



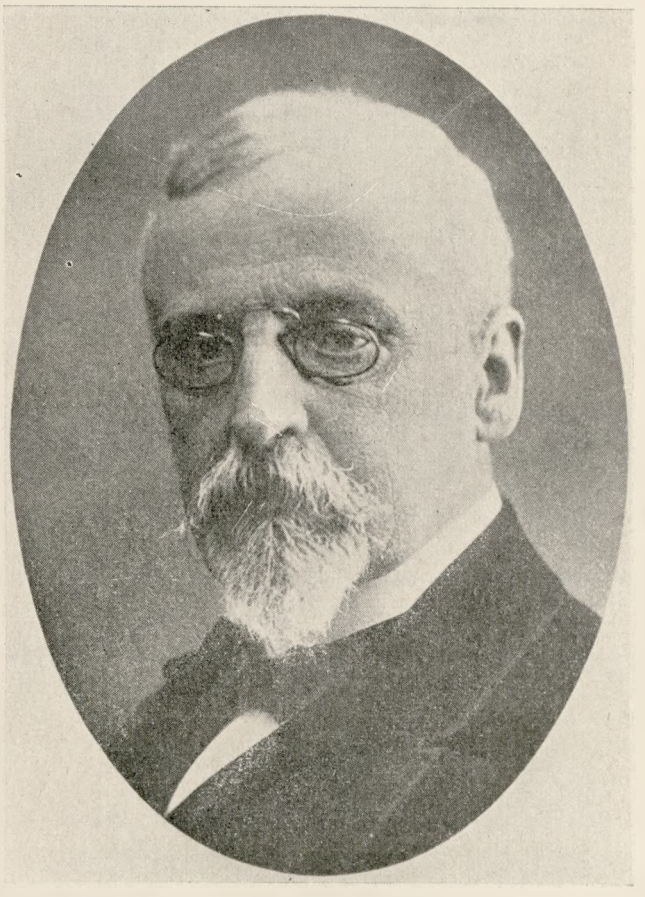
Rys. 449. Oblęgorek pod Kielcami ofiarowany Sienkiewiczowi przez społeczeństwo w dniu jego jubileuszu.

zdaniem krytyki, swej „artystycznej plastyce, wykończeniu zajmującemu szlachetną prostotą, wolnemu od przesady i manjery, wreszcie swojskiemu, sympatycznemu charakterowi". Znakomity pod względem kompozycji, objawia „Pan Damazy" szczere natchnienie w wykonaniu.

Bliziński nie zna troski o literackość formy. Postacie jego mówią językiem potocznym, przeważnie ziemiańskim, w miarę rubasznym, ale soczystym i barwnym. Każdy z bohaterów posiada własny sposób wyrażania swych myśli, zgodny z jego temperamentem i nawyknieniami. Styl Blizińskiego odpowiada znakomicie istocie charakterów, wprowadzonych w akcję. Nie poruszając zagadnień głębszych, umie Bliziński przykuć uwagę widza przeżyciami i kłopotami ludzi, których spotykał codziennie. Efekty komizmu zdobywa nie tyle dowcipnem słowem djalogu, ile pomysłowym układem sytuacyj i szczegółami charakterów.

Bliziński pisał powoli, ku wielkiemu żalowi dyrektorów teatrów, którzy, po olbrzymiem powodzeniu „Pana Damazego", dopominali się o „nową sztukę". Po roku nadesłał im śliczny obrazek „Mąż od biedy" z wyborną postacią ekonomowej i przemiłą parą staruszków. I tu realizm połączył Bliziński z poezją w sposób wybitnie indywidualny. Gorącą sympatją otoczono również czteroaktową komedję „*Rozbitki*" (1881), która, pomimo swych wad konstrukcyjnych, przyniosła kilka nowych, w bogatą charakterystykę wyposażonych figur (Kotwicz, Dzieńdzierzyński, Strasz). Komedja ta, głębsza w pomyśle, ma już zabarwienie pesymistyczne, obce dotychczas autorowi. Mniej zajmujący był Bliziński w roli moralizatora („*Chwast*"). Pragnął zboczyć z drogi swego talentu, z drogi układania kontrastów światła i cieni, spokojnego malowania życia, bez troski o jego społeczne i moralne powiklania. Zamiar stworzenia skrystalizowanego typu psychologicznego nie został wykonany z dobrym skutkiem. Nie przysporzyła również Blizińskiemu sławy sztuka „*Szach i mat*". Zabrakło w niej bohatera a naiwności sytuacyj i intryg nie ocalił wyborny, jak zwykle, rysunek charakterów. — Szczerym poetą staje się Bliziński w jednoaktowej komedji „*Dzika różyczka*" (1889), osnutej na tle wspomnień z 1863 r. i skąpanej w najczystszym idealiźmie.

Dosadnością charakterystyki, posuniętej do karykatury, zyskał wielką popularność w teatrach Michał Bałucki (1837 — 1901), zrazu poeta, naśladujący romantyków a później autor licznych powieści. W komedjach swych, od pierwszej pt. „*Radcy pana Radcy*" (1867) aż do ostatniej, wyjaskrawiał nadmiernie obyczaje mieszczaństwa krakowskiego, tworząc postacie umowne, niemal egzotyczne. Pozornie chłostał satyrą różne objawy życia społecznego i politycznego; w rzeczywistości chodziło mu wyłącznie o zabawne, farsowe przeważnie figury i przygody, budowane według stałego szablonu. Współcześni uważali sztuki Bałuckiego za zręczne, ale zupełnie błahe komedjofarsy, które swój rozgłos zawdzięczały grze wybitnych aktorów. Zczasem nie chciano wierzyć, aby wczoraj jeszcze mogli istnieć w Małopolsce ludzie o takim poziomie intelektualnym, więc reżyserowie teatralni szukać poczęli „stylu" w zadowolonej z siebie roślinności życia bohaterów Bałuckiego. Odsuwano ich w dalszą, niezupełnie określoną przeszłość

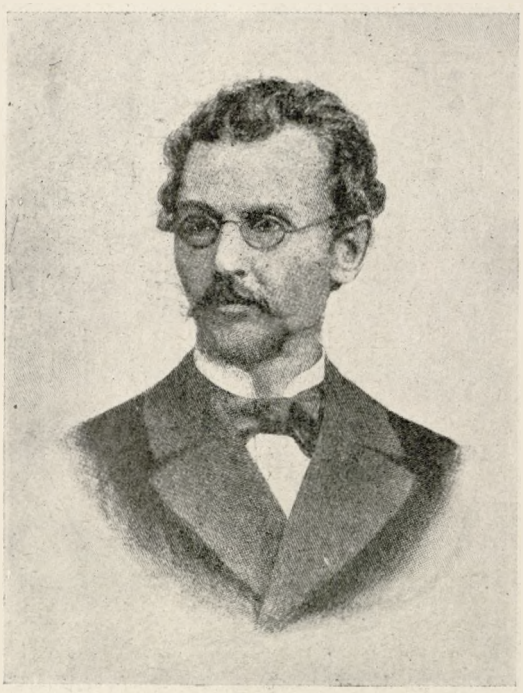


Rys. 450. Henryk Sienkiewicz.

2650/5

i ta sztuczna perspektywa nadaje im specjalną plastykę. Tak się stało z komedją „*Grube ryby*" (1881), w której znakomici aktorzy (Kamiński i Frenkiel) znaleźli bogate źródło pomysłów wykonawczych. Próbowano także podobnej stylizacji z kilkoma innemi, najlepszemi komedjami Bałuckiego: „*Dom otwarty*" (1883), „*Klub kawalerów*", „*Gęsi i gąski*" (1887). Usiłowania te powiększały zewnętrzny komizm figur, ale nie były w stanie pogłębić ich dusz, zazwyczaj miernych i pustych.

Niemniej płodnym od Bałuckiego był Zygmunt Przybylski (1856 — 1909), niegdyś dyrektor teatru we Lwowie, autor pięćdziesięciu komedyj i fars. Największe wzięcie zyskał swemi sztukami z życia wiejskiego („*Wicek i Wacek*", „*Dwór we Władkowicach*", „*Dzierżawca z Olesiowa*"). Łączy w nich szczery śmiech z sentymentem. Drobne komedyjki Przybylskiego są zazwyczaj mdłe i ckliwe.



Rys. 452. Bolesław Prus.

Rys. 451. Bolesław Prus (Aleksander Głowacki).

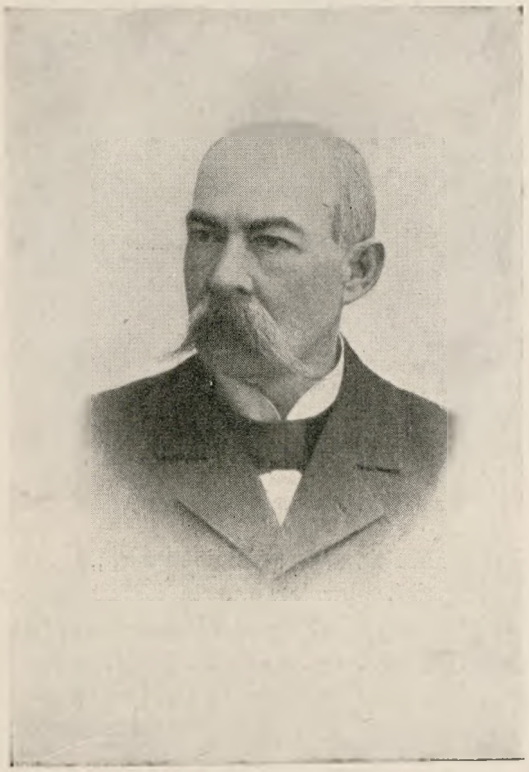
Krotochwilę uprawia w tym czasie z powodzeniem kilku pisarzy, a w pierwszym rzędzie zasłużony dyrektor i aktor teatru lwowskiego Stanisław Dobrzański, autor „*Żołnierza królowej Madagaskaru*" i „*Złotego cielca*", doskonałych fars, które przez wiele lat nie schodziły z afisza w teatrach całej Polski. — Rywalizowała z nim spółka autorska Adolfa Abrahamowicza i Ryszarda Ruszkowskiego, którzy zasłynęli zwłaszcza krotochwilą „*Mąż z grzeczności*" jedną z najlepszych w tym rodzaju.

Komedja wyższego typu niewielu ma przedstawicieli. Poważne nadzieje budził Józef Narzymski (1839—1872), b. członek Rządu Narodowego w Powstaniu, przebywający przez pięć lat na emigracji w Paryżu i Dreźnie a od r. 1868 osiedlony w Krakowie. Napisał szereg powieści i studjów literackich oraz kilka komedyj, które nie doczekały się sceny. Powszechną uwagę zwrócił na siebie dwiema komedjami: „Epidemja" i „Pozytywni", uwieńczonemi nagrodą w Krakowie. Kształcone na wzorach francuskich, objawiły one talent dramatyczny i bystre spojrzenie na stosunki społeczne w Polsce. W „*Epidemji*" (1872), w której autor rozważa gorączkę gry giełdowej, szalejącej wówczas w Galicji, postacie są jeszcze sztywne i skłonne do retoryki a układ całości wadliwy. Natomiast żywo poruszyła umysły i wywołała gorące dyskusje komedja „*Pozytywni*" (1874), która była pierwszym twórczym atakiem na ideologję pozytywistów. Pozytywne jest w sztuce młodsze pokolenie, zwalczające poezję i oddane spekulacjom. I jednej i drugiej komedji zbywa na artystycznem wykończeniu szczegółów. Zapał publicystyczny przeszkadza autorowi w budowie charakterów. Śmierć zabrała Narzymskiego w trzydziestym trzecim roku życia.

W szarzyźnie teatralnej Warszawy elektryzują zarówno publiczność, jak krytykę utwory pisarzy, którzy zyskali powodzenie jednorazowo a później zamilkli, albo też nie zdołali podtrzymać swej sławy. Jan Chęciński (1826—1874) aktor i reżyser Rozmaitości, „kawałek komedjanta, trochę wierszoklety" (jak pisał w swoim „nagrobku"), nie mógł zapomnieć laurów, zdobytych jeszcze w r. 1859 za wierszowaną komedję „*Szlachectwo duszy*",

rozgoryczał się własną niemocą, aż dał sobie ulgę w krotochwilnym pamflecie pt. „*Krytycy*" (1875), w którym postawił krytykom zarzut, iż w sądach swych rządzą się jedynie prywatą. Sztuka jest dowcipna i zręczna, pomimo niewyszukane tyrady autorskie.

Ku teatrowi zwrócił się także Zygmunt Sarnecki (1837 — 1922), pisarz wytworny, estetyk, redaktor „Echa" warszawskiego i „Świata" krakowskiego. Jego komedja „*Febris aurea*" (1869) zapowiedziała bystrego obserwatora zjawisk społecznych i subtelnego psychologa. Mniej wyraziście wypadł rysunek charakterów w „*Dworakach niedoli*" (1876). Z niezbyt bogatej twórczości dramatycznej Sarnec-



Rys. 453. Klemens Junosza (Szaniawski).

Głównymi dostawcami komedyj oryginalnych byli w owe czasy: Edward Lubowski i Kazimierz Zalewski, naśladowcy wzorów francuskich. Działalność ich zaciężyła nad całą epoką teatralną i stała się wyrazem szarzyzny, przeciętności i jałowości, jakie w niej panowały. Edward Lubowski (1837 — 1923), krytyk literacki, drugorzędny powieściopisarz i tłomacz, miał pewne zdolności pisarskie a zwłaszcza dziennikarskie. W komedjopisarstwie okazał nieco talentu, którego wartość przeceniano wielokrotnie. Naśladował skrzętnie pisarzy francuskich: Picarda, Augiera, Labiche'a, Scribe'a, Dumasa-syna a w końcu — Wiktoryna Sardou, spotykając się na tym ostatnim terenie podpatry-

Rys. 454. Marja Rodziewiczówna.

skiego pozostała w tetatrach jego baśń czarodziejska „*Szklana góra*" (1896), efektowna ilustracja podania ludowego. Szczerym talentem błysnął Marjan Jasieńczyk (pseud. Wacława Karczewskiego, 1855—1912) swą „*Leną*" (1888), pełną głębokiego uczucia i czaru poetyckiego. — Oczekiwano twórczości dramatycznej w wielkim stylu od Juljana Łętowskiego (pseud. Władysława Książka, 1857 — 1897), który dał się poznać z dwóch dramatów: „*Izrael na puszczy*" (1880) i „*Firduśi*" (1884). Stawiono w nich polot, głębokie uczucie i podniosłe charaktery. Łętowskiemu brakło silniejszego tchnienia dramatycznego; zwrócił się ku nowelistyce, w której nie miał szczęścia. — Nie wytrzymały również próby czasu komedje Aleksandra Mańkowskiego (1855 — 1924): „*Minowski*" (1886) i „*Dziwak*" (1887), pomimo tęgich obrazów życia ziemiańskiego na Podolu i zacięcia satyrycznego.

wania obcego wzoru z Kazimierzem Zalewskim. Z licznych jego komedyj otaczano sztuczną legendą doskonałości „*Nietoperzy*" (1875), w których autor przesuwa galerję plotkarzy i oszczerców różnego gatunku. Sztuka posiada jedynie pewne zalety konstrukcyjne. Lubowski przetwarzał motywy „Nietoperzy" w wielu późniejszych komedjach: („*Pogodzeni z losem*", „*Sąd honorowy*"). Pomysłowości miał mało; talentu twórczego nie posiadał. Zarówno w charakterystyce postaci, jak w djalogach pełno w jego sztukach szablonów i formułek. Nieco naturalnego ruchu i komizmu zawiera komedja „*Jacuś*", niegdyś popularna, dziś już zwietrzała.

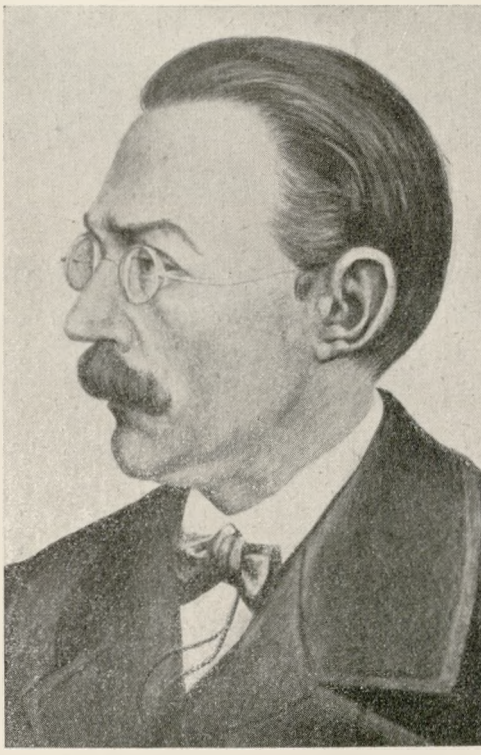
Kazimierz Zalewski (1849 — 1919) znacznie przewyższał Lubowskiego zarówno rozmachem, jak zręcznością w układaniu efektów scenicznych. Był jednym z pierwszych w Polsce, którzy zrozumieli, że dla napisania dobrej komedji potrzeba nie tylko talentu, ale i umiejętności

technicznej. W dwudziestu jego komedjach przeważała robota, lecz robocie tej, podpatrzonej u Francuzów, towarzyszyła troska, aby szczerze zająć widza, więc ustalały się przez nią wymagania udoskonalonej techniki komedjopisarskiej, na której nam zawsze zbywało. Starał się Zalewski o aktualność niemal dziennikarską. Komedje jego miały żywot krótki, ale hałaśliwy dla następujących powodów: poruszały tematy sensacyjne, które traktowały powierzchownie; otaczane były zazwyczaj plotką, iż fotografowały postacie prawdziwe, znane na bruku warszawskim; posiadały dowcip głęboki, chociaż niezbyt wytworny; zbudowane były bardzo zręcznie; nie pobudzały nigdy do myślenia; stanowiły względną nowość, jako próby polskiej komedji mieszczańskiej. Czar tych wątpliwych lub rzeczywistych zalet zniknął tak prędko, jak niknie sztuczny kwiat wystawiony na działanie temperatury: słońce pożera mu barwy, a deszcz zamienia jego płatki w bezkształtną masę galganków. Najlepsze komedje Zalewskiego (*„Przed ślubem”* (1875), *„Pani Podkomorzyna”* (1880), *„Małżeństwo Apfel”* (1887), *„Jak myślicie”* (1894) przebrzmiały szybko. Sam autor zrozumiał naturę tego efemerycznego żywiołu i od r. 1896 usunął się taktownie ze sceny, zostawiając miejsce tym, którzy przyszli dopominać się w teatrze o prawa duszy ludzkiej.

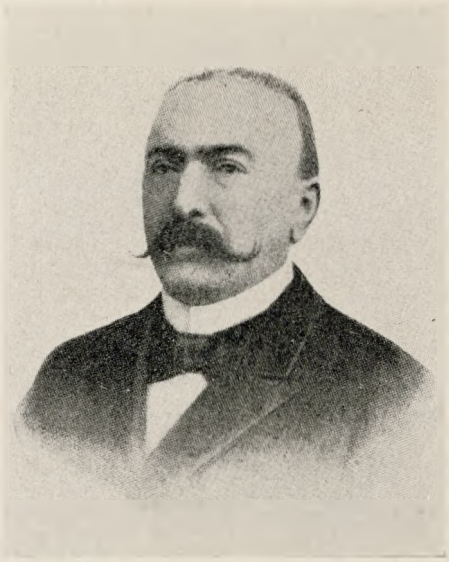
6. NOWE POKOLENIE TWÓRCÓW.—POEZJA

Tęsknota do czystego piękna.

Po upadku powstania styczniowego cała energja społeczeństwa, wszystkie wysiłki jednostek skierowane były ku celom samoobrony. Nadeszła chwila, gdy w atmosferze, przesiąkniętej dyskusjami o środkach walki, śród zmagań się różnych idei uzdrowienia, któremi przesiąkła literatura epoki, obudziła się najgorętsza tęsknota do sztuki czystej, wolnej od ubocznych celów jakiejkowiek pedagogiki. Heroldem tej tęsknoty stał się Miriam (Zenon Przesmycki, ur. 1861). Zaczął od redagowania



Rys. 455. Jan Lam.



Rys. 456. Juljan Wieniawski (Jordan).

„Życia” warszawskiego, w którem pragnie „przeciwdziałać skrzywieniu pojęć, wywołanemu zbytniem rozwielmożnieniem się tendencyjności w literaturze pięknej, kierując się w wyborze utworów głównie wartością ich artystyczną”. Drukowali w „Życiu” wszyscy niemal polscy pocci współcześni, a z obcych przyswojono długi szereg utworów pierwszorzędnych, w doborowych przekładach. „Życie” zaszczepiło dość silnie myśl, że najważniejsze znamiona dzieła sztuki stanowią: indywidualizm twórcy oraz forma, w jakiej ten się wyraża. Z tem hasłem rozwijać się zaczęła cała nowa literatura młodych, którzy coraz wyraźniej uwydatniali rysy swych fizjonomij. Wpływ Miriama na pokolenie pogłębił się i rozrastał z roku na rok. Do własnej twórczości uczuwał Miriam zawsze pewną nieufność. Szukał najświetniejszych dzieł cudzych, które przetwarzał w sobie. Jedyny zbiór jego poezyj *„Z czary młodości”* (1891) posiada znamienną cechę, która rozwinęła się później u Miriama ogromnie i zdecydowała o kierunku całego jego talentu: jest to myśl, myśl głęboka i wytworna, która towarzyszy każdemu wzruszeniu poety, każdemu nawet uniesieniu. Twórca panuje zawsze nad wyrazem. Bezpośredniość wrażenia zamyka odrazu w formę wykształconą świadomie, giętką i podatną do wszelkich zmian.

Od r. 1889 odbywał Miriam za granicą długą, dziesiątki lat trwającą wędrówkę po wszystkich kulturach

artystycznych świata, aby twórczo przeżywać cudze natchnienia. Powstały stąd świetne przekłady: Zeyera, Rimbauda, Macterlincka oraz znakomite studja estetyczne:

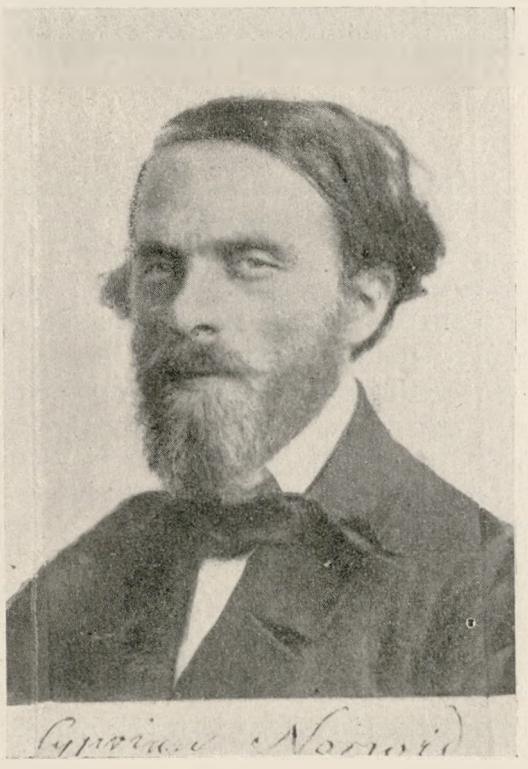
Rys. 457. Zenon Przesmycki (Miriam).

„*Harmonje i dysonanse*" oraz studjum o Młodej Belgji i Macterlincku. Gruntownością swą, polotem, siłą i jasnością utrwaliło ono nowe wartości literackie, których chciało być zwiastunem. Odsłoniło młodym twórcom polskim istotę symbolizmu, który w owe czasy zajmował najprzedniejsze wyobraźnie poetyckie. Nikt przedtem w Polsce nie wnikał tak głęboko w istotę sztuki i poezji. Twórczość własna Miriama w tej kontemplacji arcydzieł całego świata kurczyła się nieustannie. Zginęła w nim wszelka bezpośredniość wrażeń, ogarnęła go nieuleczalna choroba skrupułu, czy wszystko co pisze, jest doskonałe. Z rozmieszczonych po czasopismach utworów jego, arcydziełami techniki artystycznej są sławne rondа, nacechowane pewnym arystokratyzmem, wynikającym z wielkiej kultury duchowej. Przez wiele lat zbierał Miriam elementy do wielkiej manifestacji literackiej, która stanowi epokę w dziejach naszego czasopiśmiennictwa literackiego i artystycznego. Założył „*Chimerę*" (1901—1907) miesięcznik, który doborem treści i stylem zewnętrznej szaty, stylem obmyślonym i przeprowadzonym samodzielnie, stanął na czele analogicznych wydawnictw w całej Europie i ze stanowiska tego nie zeszedł do końca. Obok antologji utworów obcych i znakomitych utworów oryginalnych, pomieścił Miriam w „Chimerze" poraz pierwszy serję nieznanych utworów Norwida, którego odkrył i którego wydaje z przebogatemi komentarzami krytycznymi. Jest to jedna z największych zasług literackich Miriama. Po latach zaczął Miriam zbierać w cykle swe prace, rozproszone po pismach. Ogłosił swe studja z „Chimery" pt. „Pro arte" oraz antologję swych przekładów pt. „*U poetów*". „Nie praca to była — pisze Miriam w słowie wstępnem — lecz rozkosz tak rozmiłowanego, upojonego obcowania z utworem, który duszę uderzył, że wreszcie rodził się (niekiedy niespodzianie) już naszym, już polskim". Francuzi, Belgowie i Włosi przynieśli Miriamowi każdy inną pobudkę twórczą, doskonaląc narzędzia jego pieśni. Miriam zapewnia, że radby usunąć w książce nazwisko swoje i nazwiska tłomaczonych poetów, aby pozostała rzecz sama: poezja. Gdyby to pragnienie mogło być spełnione, wynik wrażenia byłby zupełnie niespodziany, ale istotny dla całego zbioru: zamiast poetów obcych, ukazałoby się jedno oblicze poetyckie, zdolne do nieskończonej ilości przekształceń wyrazu, ukazałby się w całej postaci poeta, który wielką wrażliwość wzruszenia sprzedał za możność twórczego posiadania w sobie najlepszych dzieł wszystkich poetów świata.

* * *

Towarzyszem Miriama, od pierwszych chwil współpracy w „Życiu" warszawskiem, był Antoni Lange (1861—1929). Trudne i skomplikowane formy jego twórczości odsuwały go od przeciętnego czytelnika.

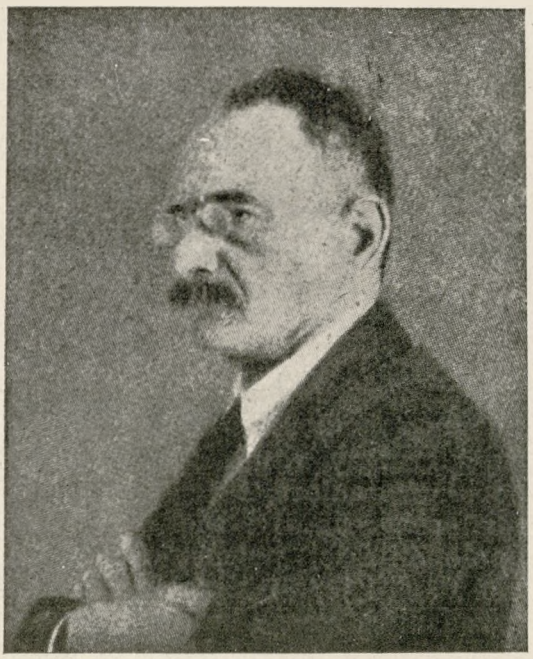
Ludził się Lange, że rozmaitość kształtów poetyckich, powaga rozważanych przedmiotów, głębokość zadumy, swoboda marzenia, niesłychane bogactwo wyrazu — są



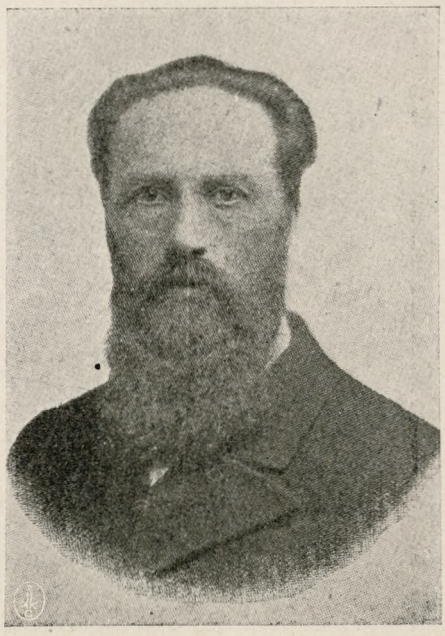
Rys. 458. Cyprjan Norwid.

dowodem istotnej siły. Bał się śmiertelnie uczucia, bez którego niema potęgi twórczej.. Gonił wszelkie miraże, jakie spotykał w swych wędrówkach poetyckich, w chwili jednak, gdy jego biedne serce nabrzmiewało wzruszeniem, a oczy zachodziły łzami wobec widoków życia, Lange rzucał się z pasją na karty jakiejkolwiek filozofji, aby się dowiedzieć, co mówi Księga o przedmiocie, który go miał wzruszyć. Owa księga olbrzymia, niepokojąca poetę zawsze, fascynująca go nieustannie, była poprostu rozległą encyklopedją wiadomości ludzkich. Poezja Langego, w epoce dojrzałej, nie była nigdy samorzutnym krzykiem indywidualności. Napróżno szukaczęściej jednak mocna melodja zamienia się w odgłosy surm bojowych. Obcowanie z literaturą francuską skierowało go ku Parnasistom. Pisze ich apologie, nazywane skromnie „*Studjami z literatury francuskiej*" a potem przekłada, a właściwie przetwarza ich utwory w swej dwutomowej antologji przekładów.

Poezja francuska niedługo zaspakajała wielki głód uwielbienia, jaki Lange uczuwał. Wyrusza poeta wkrótce na nieprzerwaną pielgrzymkę po całym świecie, którą odbywać będzie do końca życia. Uczył się ze zdumiewającą łatwością wszelkich języków, a nawet—sanskrytu. Tłómaczy poetów angielskich, węgierskich, nowogreckich.



Rys. 459. Antoni Lange.



Rys. 460 Antoni Sygietyński.

libyśmy w poecie jakiejś wyłącznej „qualité maîtresse": miał je wszystkie. Jego poetycka osobowość składała się z trzech substancji: sztuka — nawskroś francuska, zapatrzona w metody i sposoby wyrazu poetów paryskich; język — polski, przedziwnie wyrafinowany, złożony i poliformiczny; wreszcie dusza — w istocie swej kosmopolityczna, w najszlachetniejszem słowa znaczeniu, bo ogarniająca z jednakową chciwością i ciekawością wytwory najróżniejszych cywilizacyj. Amalgamatowi takiemu brakowało zawsze jedności organicznej prawdziwego uczucia. Ten grzech pierworodny zaciężył nad całą egzystencją moralną i materjalną poety. Tracąc zwolna związki z otaczającą go rzeczywistością, Lange stał się zbieraczem pojęć, namiętnym kolekcjonistą niezwykłych wyrażeń, żarliwym wielbicielem wszelkich literatur, największym, chociaż dobrowolnym męczennikiem Słowa.

Pierwszy, paryski cykl „*Pieśni społecznych*" Langego zawiera najwięcej bezpośredniości. Szeroki, bujny frazes zakrywa w nim niekiedy swą rozłożystością ideały poety, czeskich, szwedzkich, hiszpańskich, włoskich, duńskich. Tworzy w sobie kolejno dusze cudzoziemskie i egzotyczne, albo też na skutek tajemniczego atawizmu—odnajduje te dusze w samym sobie. Nieprawdopodobna podatność umysłu do przywdziewania różnorodnych szat myśli cudzej, daje mu ułudę stwarzania wszystkiego, co przetworzył. Lange nie ufa „skrzydłom, które wszyscy mamy w sobie". W swej wędrówce po wszechświecie zbiera skrzydła cudze, przypina je sobie do ramion i, jak Ikar, chwieje się pod ciężarem, zbyt wielkim dla dokonania lotu samodzielnego. Jest więc na „*Pogrzebie Shelleya*" (1890) a potem spotyka po drodze różne bohaterki poezji i dramatów starożytnych i nowoczesnych i rozważa je wszystkie ze zbytkiem erudycji. Gdy go życie wciągnie w swe odmęty, wbrew jego woli, tworzy piękny poemat „*Venus żebraczka*".

Ile razy Lange rymował dla swej rozkoszy umysłowej t. j. po obfitej lekturze, stawał się bardzo skomplikowanym i nie zdołał wzruszyć czytelnika. „*Sonety we-*

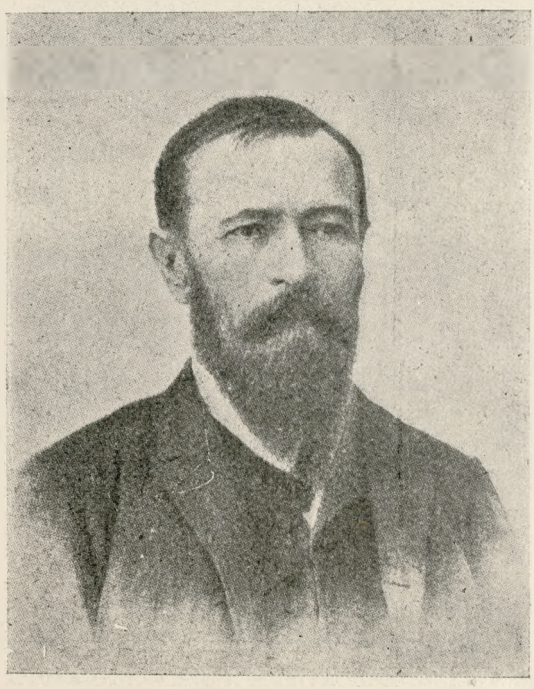
dyckie" i „*Księgi proroków*", bardzo parnasowskie i uczone, zadziwiają mistrzostwem formy i niespodziankami metafor. Z tego samego punktu widzenia rozważać należy jego „*Exotica*", jego naśladownictwo naszej poezji ludowej, jego „*Ballady pijackie*", w których jest świetnym tłumaczem wrażeń książkowych.

Wędrówki wśród piśmiennictw całego świata nasunęły Langemu pomysł bardzo trudny: postanowił zobrazować po polsku epos wszystkich narodów, począwszy od najstarszych zabytków azjatyckich. Ważniejsze i piękniejsze fragmenty tłomaczył sam, inne podawał w obszernem streszczeniu, uwzględniając przytem całą krytyczno-naukową literaturę przedmiotu. W tych wędrówkach przychodzą niekiedy pomysły własne: w poemacie dramatycznym „*Atylla*" (1910) mamy mieszaninę liryki z eposem; w „*Wenedach*" (1909), tragedji związanej z bajecznemi dziejami Polski, widzimy postacie z innych literatur europejskich. Po dłuższem milczeniu, które poeta tłomaczył tem, że czeka „czyli nadchodzi nowy czas, co zbudzi nową treść człowieka", ogłosił Lange zbiór poematów pt. „*Deuteronomion czyli powtórzenie*", w których przesuwa w zwartej syntezie główne momenty swojej twórczości. Oryginalna koncepcja tego „powtórzenia" odegrała w życiu twórczem Langego wielką rolę, pogrążyła go bowiem w długą zadumę nad sobą samym i stosunkiem do życia i śmierci. Tak powstało centralne dzieło jego poezji „*Rozmyślania*" (1906), zbiór znakomitszych i najgłębszych jego utworów, po ogłoszeniu których nic już piękniejszego nie napisał. Nigdy poeta nie przemawiał szczerzej. Spowiedź jego nabiera raz po raz tragicznych akcentów: „Nie jestem liryk. We mnie biją wody jakichś tragicznych bezdeni posępnych". Staje oko w oko z widmem śmierci i obcuje z niem niemal radośnie.

Rys. 461. Gabrjela Zapolska.

Nowa liryka.

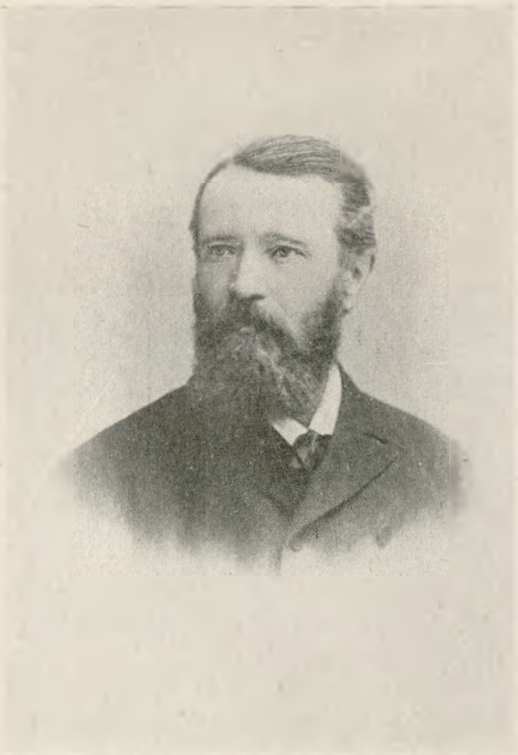
W chwili, gdy pozytywizm tracił już swoje wpływy bezpośrednie i dojrzewać zaczęło nowe pokolenie pisarzy, zrodzonych po Powstaniu, rozległą popularność zyskały liryki Kazimierza Tetmajera (ur. 1865). Trafiały do dusz najprostrzych, a najsurowsi krytycy podziwiali ich czar i wdzięk, ich przenikliwą melancholję, bezpośredniość i dźwięczność.



Rys. 462. Adolf Dygasiński.

Zasadnicza cecha talentu Tetmajera występuje wyraźnie już w pierwszym zbiorku jego „*Poezyj*" z r. 1891. Jest to wrażliwość, wytwarzająca coraz inne zmiany uczuciowe, coraz inne postawy wobec życia. Nie odnajdziemy w tem wszystkiem żadnej jedności. Szukano jej w gorącym temperamencie poety, ale i ten miał zawsze skłonność do kapryśnych zmian, zależnych od bardzo rozlewnej zmysłowości. Gdybyśmy chcieli ująć żywioły poezyj Tetmajera w wyraźniejsze kształty, to byśmy musieli wyodrębnić najpierw liryzm erotyczny; dalej dostrzeglibyśmy związany z nim dość szczególnie, liryzm refleksyjny, obejmujący te dążenia, pragnienia i myśli, które w niektórych momentach (ale tylko w niektórych) stanowiły filozofję poety; następnie wyczulibyśmy specjalny czar w jego hymnach na cześć natury, a przedewszystkiem wspaniałości Tatr, z któremi Tetmajer zżył się od dzieciństwa i którym zawdzięcza najlepsze chwile swego wychowania uczuciowego; wreszcie ważnym odłamem pieśni Tetmajera wyda nam się jego poezja epiczna, w której stanął odrazu na bardzo wysokim

poziomie. Do tych form twórczych przybyły później jeszcze dwie: dramat i powieść; nie dodały one jednak żywszego blasku do sławy Tetmajera.



Rys. 463. Adolf Dygasiński.

Pieśń jego płynęła zawsze bez najmniejszego przymusu, zawsze posłuszna rytmowi wewnętrznemu, zawsze lotna i prężna, a przedziwnie już naturalna, niekiedy w ludową rytmiczność wpadająca, gdy poeta opiewa miłość. Wizje romantyzmu ustalały w poezji naszej ideał miłości w z n i o s ł e j. U Mickiewicza „dwa serca pałające na dwu krańcach ziemi rozmawiają, jak gwiazdy promieńmi drżącemi". Kobiety Słowackiego mają albo „wolę w demonicznem napięciu", albo „smętek i czystość anielską". U Krasińskiego kobieta poświęca się zawsze dla mężczyzny, albo też składa z siebie ofiarę Bogu czy społeczeństwu. Czyste uczucie stanowiło u romantyków żywioł oczyszczający dusze, podnoszący je ku wyżynom.

Tetmajer odwrócił się od tej przemożnej tradycji zuchwale. Stał się piewcą miłości ziemskiej, codziennej, połączonej z żądzą i zmysłami. Obniżył skalę uniesień miłosnych, ale rozszerzył ją zarazem. Wyswobodził żądzę z obaw pruderji i sentymentalizmu, opiewać zaczął śmiało i otwarcie głód ciała. Namiętny i lubieżny, zmysłowy i poufny, nie cofa się nawet przed zwierzeniami o takiej kochance, co „kocham pisała przez h a". W erotykach Tetmajera niema nigdy sztucznej idealizacji kochanki: poeta patrzy na jej czary z zupełną szczerością zachwytu, z całkowitem poddaniem się urokowi zjawiska. To też nawet wówczas, gdy igra sobie z uczuciem, czyni to ze swobodą i naturalnością, nie znaną dawnym naszym piewcom miłosnym. Przez długi przeciąg czasu, jedną tylko opiewa kobietę: tę mianowicie, którą mu ostatni wybuch żądzy podsunął. Stąd też obok miłości radosnej, obok miłości — sielanki, miłość w zmysłach zatopionej, poeta z równą koniecznością opiewa miłość złą, miłość niewolniczą.

Dopiero od czwartej serji „*Poezyj*" budzi się w Tetmajerze tęsknota do kobiety innej. Ale lira jego, tak dźwięczna i sprawna w miłości zmysłowej, tu posiada tony matowe, niewolne od retoryki. Po uniesieniach miłosnych następował przesyt, a z przesytu wynikało znużenie i zwątpienie. Po frenetycznych pieśniach rozkoszy, poeta opiewać począł swój wstręt do życia, swe melancholijne westchnienia ku miłości. Po „Hymnie do miłości" następuje „Hymn do Nirwany". „Weltschmerz" stał się niejako składowym elementem miłosnej pieśni Tetmajera.

Równorzędnie z Tetmajerem-lirykiem miłosnym, występował Tetmajer — piewca natury. W jego pieśniach tatrzańskich spotykamy poetę wybitnego, jednego z najprzedniejszych w całej epoce popowstaniowej. Tatry ukochał więcej, niż wszystkie swe kochanki. Wżył się w ich formy i barwy tak, że począł własne tęsknoty łączyć z ich wielkiem, panteistycznem istnieniem. Odczuwa melodje wszystkich wiatrów halnych, wszystkich szumów leśnych, słyszy nawet „melodje mgieł nocnych" w sławnym wierszu, podziwianym powszechnie. Natura przynosi poecie wyzwalające pierwiastki. Przychodzi do niej modlić się, jak do wielkiego kościoła, przychodzi uczyć się, jak C i s z a wygląda. Wszytkie swe smutki roztapia w jej czarach. Płacze razem z wierzbą płaczącą, tęskni ze smutnie zadumaną limbą, czuje się swobodnym,

Rys. 464. Michał Balucki.

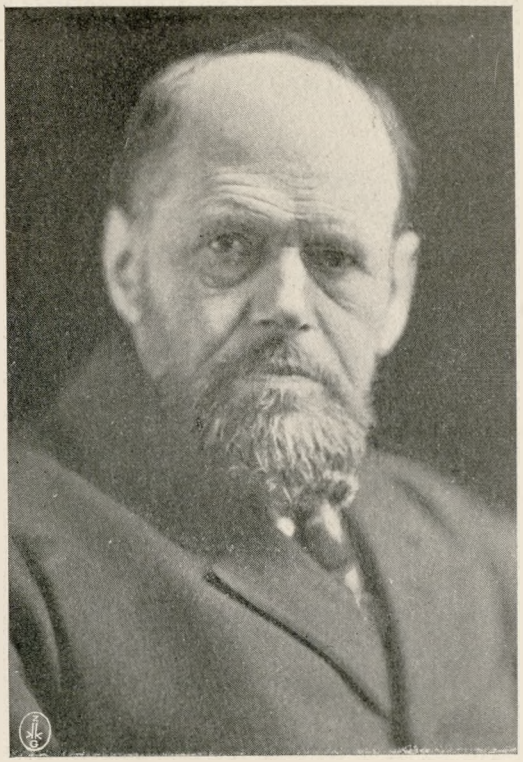
wolnym, skrzydlatym duchem wraz z orłami skalnymi.

W Tatrach obcował Tetmajer z oryginalnymi ludźmi, którzy go pociągnęli nadzwyczajną poezją swego istnienia. Z życia ich wysnuł pięć seryj eposowych obrazków „*Na Skalnem Podhalu*", 1903—1910. Cofnął się o sto lat wstecz, do tej epoki kiedy powstawać mogły „dziś jeszcze śpiewane starsze pieśni, łatwo się dające odróżnić od nowych". Chociaż opowiadania wszystkie wysnuł Tetmajer „wyłącznie ze swej wyobraźni" — przedsięwziął zadanie trudne i śmiałe: opowiada baśni językiem góralskim, mniejsza o to, czy filologicznie wiernym, ale pełnym charakteru i wyrazistości. W przeszłości góralskiej zajęło Tetmajera to, co stanowi podstawę jego powodzenia poetyckiego: ż y w i o ł o w o ś ć. Wyobrażał sobie życie bardzo bliskie natury, rozsypane po górach, niezależne aż do szaleństwa, odważne i zuchwałe, jak u zwierząt-samotników. W życiu tem trzy stałe zjawiska pociągały go swą niezwykłą formą: miłość, „zbójnictwo" i — stosunek górala do natury. Wszystkie miłości „Na Skalnem Podhalu" mają fatalną, żelazną, morderczą moc.

Nie mniej dziką a w dzikości swej wspaniałą jest galerja zbójników tetmajerowskich. Są to mordercy i bohaterzy jednocześnie, niepohamowane, wolne zwierzęta i szlachetni rycerze, orły skalne i fatalizmowi ludzkiej nędzy podległe, biedne istoty. Natura jest wspólniczką ich zbrodni, a raczej oni są jej niewolniczymi sługami. Pragnąc „stworzyć legendę polskich Tatr, której niema", Tetmajer odmalował szereg romantycznych przygód o niezwykłej energji wyrazu. Opowieści „Na Skalnem Podhalu", zarysowane są świadomie na epopeję. Pomimo luźnej konstrukcji, obraz jest wspaniały,

Rys. 465. Kazimierz Przerwa—Tetmajer.

pełen szczęśliwego natchnienia. Poezja otaczającej natury zatapia wszystkie czyny i ruchy bohaterów, wydając niekiedy przedziwne, a zawsze niezmierne efekty. Osłabną



Rys. 466. Kazimierz Przerwa—Tetmajer.

czary liryki Tetmajera, zwietrzeją może w przyszłości niektóre jego erotyki, zwiędną jego k a t z e n j a m e r o w e pessymizmy; ale „Na Skalnem Podhalu" pozostanie jako jeden z najbarwniejszych, najoryginalniejszych eposów w literaturze europejskiej.

Na marginesie swej twórczości poetyckiej pisał Tetmajer powieści feljetonowe. Talent jego i w tej dziedzinie poczuł się swobodnie. „*Otchłań*", „*Melancholja*", „*Król Andrzej*" zawierają wiele rzeczy pięknych, chociaż dalekie są od poziomu „Skalnego Podhala". Zamarzył poeta o wielkim obrazie legendy napoleońskiej w Polsce. Wypowiada w obszernej powieści („*Koniec epopei*", 3 tomy, 1913—1916) nietylk obezgraniczne uwielbienie dla „Empereur'a" wszystkich tych, co przy nim i obok niego walczyli, ale także — wiarę, podziw, zachwyt, ubóstwianie wielu, wielu lat naszego napoleonizmu, który z chwałą Napoleona łączył chwałę ułaństwa polskiego. Obok Napoleona, podąża poeta szlakami ks. Józefa i ułaństwa polskiego, prowadząc wielkiego bohatera narodowego aż do murów Elstery. Tu dopiero ukazuje się czytelnikowi w całej pełni Tetmajer-poeta. Odczuwa on głęboko tętno zasadnicze ówczesnego życia polskiego, drży na widok chorągiewki ułańskiej, duma nad tragiczną troską Polski, rozpala się ogniem bojowym, wsłuchuje się w rozmowy księcia Józefa z własną duszą. „Koniec Epopei" nie jest e p o p e j ą. Ale „opowieść"

ta w liryce Tetmajera stanowi pieśń wybitną, pełną ducha polskiego, siły wyrazu, temperamentu żołnierskiego, talentu malarskiego.

* * *

Wybitni poeci pokolenia, występując na widownię publiczną, zbrojni byli odrazu w zdecydowane, wykończone już środki artystyczne. Jan Kasprowicz (1860—1926) przechodził proces powolnego stawania się w formie przez pogłębianie, oczyszczanie, krystalizowanie treści. Zaczął od folklorystycznego niemal kwilenia o nędzy ludu a idąc wciąż ku wnętrzu ducha, doprowadził swe wizje do szczytów nieprzewidzianych. Zrazu gubił się śród świata, szukał wszędzie przytułku dla myśli i serca, pałał żądzą czynu reformatorskiego, a potem w duchu własnym budować zaczął świątynię, która wieżycami gwiazd sięga. W pierwszym zbiorku „*Poezyj*" (1889) brzmią akcenty porozumienia z naturą, rosnącego zwolna do panteistycznego z nią związku; jest tam powaga jakaś trwożna i cicha, z której później wyrośnie głębia metafizycznej tęsknoty; jest smętek i melancholja, które zamienią się potem w tragiczne poczucie rozdarcia wewnętrznego, w nieskończony rozdźwięk pomiędzy kruchą skończonością fizyczną człowieka a prężeniem się w nieskończoność jego ducha. Wszystkie te zadumy mają twardą, chropawą formę. Poezja nie była dla Kasprowicza sztuką, ale — językiem duszy. Ciosał rymy i rytmy w twardej bryle, a jedne i drugie znaczył nie wytwornym kunsztem, ale — wzruszeniem. Utwory pierwszego zbioru są echem cierpienia ludu, pożądaniem światła, chleba i swobody. Tu po raz pierwszy tłomaczy się przeznaczenie poety: przez chłopa polskiego pójdzie Kasprowicz do źródeł rasy, te źródła zaprowadzą go do ludzkości, a w ludzkości szukać pocznie wieczystych znamion naszego istnienia. Natura, życie chłopa polskiego, Biblja, wreszcie ból i tęsknota, płynące z tragicznej zadumy nad losami człowieka — oto główne „tematy" całej twórczości poetyckiej Kasprowicza, wprowadzone już w pierwszym zbiorze.

Rys. 467. Jan Kasprowicz.

Cztery poematy, które się złożyły na bardzo niekunsztowny tom „*Z chłopskiego zagonu*" (1891), są wierszowanemi nowelami, w których autor opisuje dramaty i melodramaty, krwawe zatargi w chacie, tyrańskwo ojców, niewdzięczność córek, życie nędzarzy, dotkniętych przez los. Nie tworzy chłopów, lecz — ludzi i mało się troszczy o to, czy będą sympatycznymi dla demokraty. — Wszystko jest u Kasprowicza samorzutne, surowe, wszystko ma znamię prostoty natchnionego barda. To też ile razy próbował naginać swą indywidualność do pewnych kształtów, które nie złączyły się organicznie z jego istotą, tworzył dzieła średniej miary. Takim był poemat społeczny „*Chrystus*" (1890), streszczający w symbolach i parabolach wszystkie dyskusje, które poeta toczył w owym czasie na trybunie politycznej i społecznej. Żywot Chrystusa rozczłonkował Kasprowicz na czternaście poematów. W każdym z nich, po słowach Chrystusa, odzywa się Lucyfer i szyderczo rozważa istotę i następstwa jego nauki na ziemi. Podłoże metafizyczne tych inwokacyj Lucyfera stanowi protest bólu ludzkiego; ale poeta nie schodzi w nich do głębin. — Nie wypowiedział się również Kasprowicz mocniej w swych pierwszych próbach dramatycznych. W dramacie prozą pt. „*Świat się kończy*" (1891) pragnął rozwinąć w akcji surowy, jaskrawy materjał zbrodni chłopskiej. Utwór posiada twarde, przykre zgrzyty ponurego melodramatu; na sile wewnętrznej zbywa mu całkowicie. W poemacie dramatycznym „*Bunt Napierskiego*" anachronizm tezy społecznej rozbił plany dramatu i pozrywał węzły akcji. Poezja ludowa tłoczy się do każdej niemal sceny, ale autor nie chce jej kształtów układać w dobrze zbudowane obrazy.

Zajrzawszy, po długich wędrówkach śród wszelakiej zewnętrzności, do dna własnej istoty, zobaczył tam Kasprowicz pierwiastek niezmienny: ból. Wypowiada go donośnie w zbiorze poezyj „*Anima lachrymans*" (1894). Uczuwa w sobie wciąż rozdarcie: lęk i pożądanie śmierci obok lęku i pożądania życia. Raz woła do duszy:

„Stań się, jak zdrowe te byty, co wierzą
W radość wiosenną, w ciepłych blasków przyjście!";

— to znowu skarży się beznadziejnie:

„Nie dla mnie ulga! W sercu i rozumie
Wyryłem sobie prawo ręką kata:
Pokutuj, milcząc! Ulgę znajdziesz w grobie".

Gnębi poetę sprzeczność pomiędzy głosem nieśmiertelności, a świadomością końca. Sprzeczności te ścierają się w duszy, aż wyhodują iskrę, która pomału rośnie w trawiący ogień, w straszliwy pożar „bolesnej rozkoszy, rozkosznej boleści".

Przez długi czas poeta nie dostrzegał w miłości źródła liryzmu. Jeżeli w „Anima lachrymans" zadrga niekiedy uczucie miłosne, to otrzyma rozkaz, aby spełniło jedynie „zbawczą" pieczę przeciw złu. Z niemałą też radością powitano cykl poematów Kasprowicza pt. „*Miłość*" (1895).

Ci, co przywykli w poezji do łatwych wzruszeń erotycznych, doznali zawodu. Zamiast wspomnień zmysłów i żądzy, otrzymali jedynie symboliczne obrazy walki ducha. Przez

Rys. 468. Wyczółkowski. Portret Jana Kasprowicza (r. 1898).

cały ciąg poematów słyszymy głosy proroka biblijnego, który chce opanować ból i spowiada się z etapów pielgrzymki do własnej duszy. Do pierwszego pocałunku dąży poeta poprzez połączenie się z przyrodą, ogarnia bezmiary wieczności, odnajduje swoją jedność w jedności wszechświata.

Liryzm Kasprowicza, coraz mniej osobisty, płynie z przepastnych głębin rozbolałej duszy ludzkiej. W „*Krzyku dzikiej róży*" (1898) już tylko takie słyszymy głosy. Poeta stoi zadumany nad oceanem życia i zrywa się wciąż na skrzydłach tęsknoty w wieczność. Gdy cofa się myślą w przeszłe lata, widzi z żalem, jak bardzo sprzeniewierzał się swemu przeznaczeniu: oto dla ludzi ponosił ofiarę ze swego ducha, ducha tego naginał do potrzeb chwili. Myśl twórcy zawisa „Nad przepaściami" przeznaczeń ludzkich w całym cyklu poezyj, objętych tym tytułem. Tajemne misterjum przeistoczenia się poety, jego zaślubin z duszą wszechświata dokonywa się ostatecznie.

Stoimy u szczytu natchnień Kasprowicza. W przeciągu kilku lat, wydaje szereg hymnów o charakterze religijnym: „Na wzgórzu śmierci", „Dies irae", „Salome" „Święty Boże", „Moja pieśń wieczorna", „Salve Regina", „Judasz", „Hymn ś-go Franciszka z Assyżu", „Marja Egipcjanka". Religja poety jest w nich metafizyczną rozmową z duszą świata za pomocą najwznioślejszych symbolów, które barwę swą i ton kształciły w sercach ludzkich poprzez wieki. Ogólnym punktem wyjścia tej symboliki jest poemat „*Na wzgórzu śmierci*". Toczą się w tej tragedji, zaniesionej w zaświaty dwie współrzędne akcje: Ofiara Golgoty, wyłożona ze spokojem i prostotą niektórych prymitystów, a jednocześnie transponowana na wszechświatową katastrofę, obok niej zaś tragedja „duszy wygnanej z raju", tonącej w objęciach Lucyfera, czyli tragedja ducha zamkniętego w ciele, tragedja nieskończoności zamknięta w skończonem. Niema może w poemacie owej bezdennej głębi filozoficznej, której dopatrywali się niektórzy wielbiciele Kasprowicza z Przybyszewskim na czele. Ale siłą wyrazu uczuciowego, harmonją barw i tonów, rozkładem planów i linij „Na wzgórzu śmierci" wysuwa się na czoło utworów Kasprowicza. Najpopularniejszy z hymnów serji, „Święty Boże" ma brzmienie wielkiego dzwonu. Pieśniarz wyczerpuje całą skalę uczuć: najpierw cicha, korna modlitwa, potem rozpacz, jęki bluźniercze, łkania beznadziejne, głuche targanie się duszy w pętach a wreszcie niekończona tęsknota za widnem bólu. Mocy duchowej, któraby spoiła poszczególne tej męki żywioły, brak w poemacie. W podniosłą symfonję ułożyły się zgodnie: wspomnienia młodzieńcze, spowiedź, rezygnacja i zgoda ze śmiercią, — wielki psalm pokory i świadomość ciszy wnętrznej. W „Salve Regina" tworzy Kasprowicz pieśń „pełną słodkiego napoju wieczności", transponuje stary hymn na olbrzymią melodję, która „przez pola idzie, wielkie pola, i zmartwychwstanie zmarłym daje kościom". Każdy już wyraz Kasprowicza ma teraz własne znaczenie, do którego klucz znajdzie jedynie powolna za nim pielgrzymka od pierwszych jego, czysto zewnętrznych wrażeń do przemiany wszystkich uczuć i myśli na najlotniejsze pojęcia metafizyczne.

Z cyklem „Na wzgórzu śmierci" związany jest ideowo piękny poemat dramatyczny: „*Uczta Herodjady*". Dusza wygnana z raju, nie mająca siły rzucić Lucyfera, jest tu znowu transcedentalnym motywem najważniejszych djalogów. Akcja zasadnicza stanowi jakby monologowe rozszerzenie „Salome" Oskara Wilde'a, ale związków wewnętrznych mają poematy niewiele. U Wilde'a widzimy rozpasanie chuci, owiane poezją barw i dźwięków; u Kasprowicza historja Salome przewija się jedynie jako łącznik obrazów narodzin nowego ducha świata.

Kasprowicz był jednym z najpracowitszych tłomaczów dzieł i arcydzieł literatur starożytnych (Ajschylos, Eurypides),

Rys. 469. J. Kasprowicz.

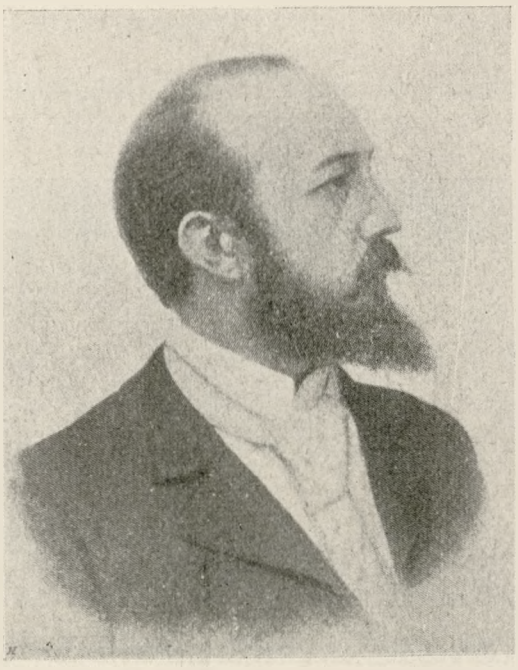
literatury angielskiej (Szekspir, Marlowe, Byron, Shelley, Browning, Swinburne, Yeats), niemieckiej (Goethe, Schiller, Grillparzer, Hoffmann, Hauptmann), włoskiej (Tasso, Bracco, d'Annunzio), francuskiej (Rostand, Maeterlinck). Zbyt potężna, zbyt bezpośrednia indywidualność własna nie zawsze pozwala poecie nagiąć się do indywidualności innych. Jeżeli znalazł pokrewieństwo uczuciowe z którym z autorów obcych — zbliżał go do swego języka dość wiernie, bo sam do niego zbliżyć się nie był w stanie. Wydobywał więc czyste tony z Shelley'a, wchodził w kolosalną duszę Ajschylosa, który obcował wciąż z bogami; ale załamywał się przy odtwarzaniu zmysłowości d'Annunzia, przy wyrafinowanych przeciwieństwach Maeterlincka.

Kasprowicz nie był nigdy a r t y s t ą, świadomym swego kunsztu i troskliwym o jego czary. Treść duszy kształciła mu formę. Kształciła długo i mozolnie, aż doprowadziła ją do rzetelnej potęgi i oryginalności. Słowo poety stało się najczystszym symbolem duszy. Wydało najmocniejszy dreszcz nieskończoności w poezji całego pokolenia.

* * *

Niektóre z symbolów Kasprowicza ukazały się w odmiennej szacie w twórczości T a d e u s z a M i c i ń s k i e g o (1873 — 1918), zamordowanego przez bolszewizujących chłopów białoruskich. Był on jedną z najosobliwszych organizacyj duchowych w literaturze polskiej. Już w pierwszym zbiorze poezyj pt. „*W mroku gwiazd*" (1902) znajdują się niektóre motywy jego późniejszej mitologji poetyckiej, przeplatane liryką miłosną, niezwykle skupioną i mocną, wybuchającą takiemi skrótami:

„Bądź zdrowa! (jak dziwnie brzmi dzwon)
Bądź zdrowa! (lecą liście z drzewa...)
Bądź zdrowa! (miłość jest jak zgon...)
Bądź zdrowa! (wiatr złowrogi śpiewa...)



Rys. 470. Tadeusz Miciński.

Rys. 471. Leopold Staff.

— *Już nigdy!* —
Rwie serce twój płacz!
— *Wydarł się z piersi niespodzianie,*
— *żegnam Cię — trzeba — i Ty Boże raczlitości!...*
W korie!... Chryste Panie..."

Z czasem liryka miłosna schodzi na plan drugi, na pierwszy zaś wysuwa się najfantastyczniejsza opowieść o wizjach walki ducha ludzkiego. Miciński, pomimo wytężonej kultury umysłowej, nie przestawał być przez całe życie twórcze narzędziem raczej, niż władcą siły elementarnej. Przemawiał przez niego niepowstrzymany żywioł, który mu nie pozwalał dojść do syntezy. Nieraz odzywają się w nim stare, praaryjskie jeszcze pierwiastki, przed wiekami z nad brzegów Gangesu wyniesione i dochowane w czystości metafizycznego niepokoju i głębi mistycznej aż do dnia dzisiejszego. To znów trzepoce się w nim, jak ptak, dusza prorocza, już niezdolna do rzeczywistego wieszczenia, bo cywilizowana rzeczywistość spłoszyła tajemnicę wszelkiej wróżby, więc ta dusza płomienna, nad bagniskiem życia współczesnego postawiona, wpada raz po raz we wzniosły bełkot, przypominający wieszczby Pytji, oszołomionej wyziewami z pieczary. Kamieniem węgielnym całej twórczości Micińskiego jest wiara w nieśmiertelność boskiego w nas pierwiastku. Wiara ta szuka utwierdzenia swej mocy we wszystkich cywilizacjach a jednocześnie pobudza wyobraźnię poety do tworzenia coraz nowych, coraz tłumniejszych mitów i i wizyj. Gdy zamknięte ramy poezji rymowanej zbyt krępują poetę, wybucha wielkimi poematami w prozie („*Ni-*

tot", 1910; „*Ksiądz Faust*", 1913; „*Wita*", wydana po śmierci, 1927) lub też probuje formy dramatycznej („*Kniaź Patiomkin*", 1907, „*W mrokach złotego pałacu*", 1909).

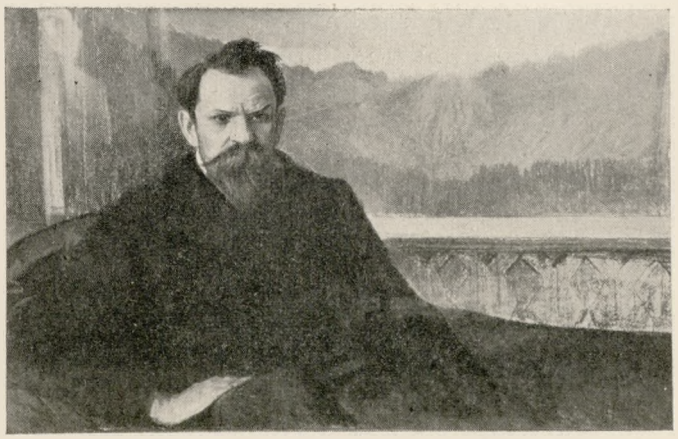
Rys. 472. Stefan Żeromski (w epoce paryskiej).

Dramat poetyckiego istnienia Micińskiego polegał na tem, że dwóch ludzi toczyło w nim stale bój zawzięty: z jednej strony — natchniony wizjoner, wspaniały „budowniczy nadgwiezdnych miast", fanatyk metafory, obejmującej wszelkie światy zmysłowe i intelektualne, mistyk, zamknięty w swej jaźni, mag, strzegący pilnie klucza do wyoranej pługiem ducha tajemniczej prawdy; z drugiej strony — frenetyczny czciciel życia realnego, płonący nienasyconą ciekawością wszelkich objawów siły, potęgi i walki o wolność piękna, mądrości i genjuszu ludzkiego. Tworzyć będzie olśniewające obrazy z życia pałacu Bazylissy Teofanu, budować pocznie „tajemną księgę Tatr" — a jednocześnie popędzi do Petersburga na otwarcie Dumy, do Zakopanego na „ciekawą" naradę lub na narty, do zatopionej Mesyny na oglądanie piekła ludzkiego, do Neapolu na badanie życia fauny i flory morskiej, do Sztokholmu na igrzyska olimpijskie, do Hellerau na święto sztuki, do Sofji na przyjrzenie się zbliska walczącym o ojczyznę.

Ponad temi sprzecznemi dążnościami unosi się stała, gorąca, wytężona troska o duszę polską. Rzuca ona mosty między rozbieżne dążenia twórcy, układa w pewną harmonję wszystkie rozdźwięki jego pieśni. Wyrażona dobitnie w książce „*Do źródeł duszy polskiej*" (1906), objawia się nieustannie w „Nietocie" a w „Księdzu Fauście" stanowi główne źródło marzeń, djalogów i dyskusyj.

Powieści-poematy Micińskiego są jakby eksplozją najprzeróżniejszych elementów: raz mamy realistyczną nawskroś narrację, jasną, wyraźną, silną w plastyce i pełną świetnych obrazów; to znów marzenie poety mąci wizja ohydnej zbrodni, opisywanej, zda się, bezcelowo, pozbawionej demonizmu, potwornej a malowanej bez drgnienia; raz rozteskniona myśl poety buja w podniebnych sferach, szukając dla siebie najdelikatniejszego, rozwiewnego wyrazu; to znowu grzęźnie w rozprawie napół-naukowej i przetwarza forsowne rozważania metafizyczne na zawrotne, szalone w rozpędzie, egzotyczne metafory. Napięcie duchowe jest tu zawsze tak silne, że słowa wybuchają i pędzą z niepowstrzymanym impetem, niezawsze dbając o to, czy spełniają swą rolę, to jest czy służą myśli, która ich pomocy potrzebuje. „Wybacz, że mówię niejasno, ale rzeczy najważniejsze muszę zostawić w półcieniu lub niejasności". Te słowa jednego z bohaterów opowieści tłomaczą samego autora. „Rzeczy najważniejsze" ma on w sobie w odczuciu i przeczuciu i do tego stopnia wierzy w ich zbawczą moc, że nie prowadzi nigdy kontroli nad ścisłością wyrazów. Niechajże same spełniają swą rolę, niech biegną za uczuciem, za obrazami i rakietami duszy i niech je wyjaśniają. Gdy proza, niezwykle strojna i w drogocenne szaty odziana, nie wystarcza, Miciński całe rozdziały pisze wierszem, starając się dźwięcznością rytmu, dostojnością formy podnieść czytelników ku wyżynom, na jakich pragnie toczyć z nim dysputy.

Porozumienie z poetą w tych rozprawach nie zawsze jest łatwe. Stawia czytelnika przed wrotami tajemnicy, otwiera te wrota na oścież i objaśnia płomiennie, co tam p o w i n n o być wewnątrz. Ale podczas tych objaśnień, z wyobraźnią poety dzieje się to, co Taine spostrzegł u poetów angielskich z epoki elżbietańskiej: „W umyśle jego odbywa się dziwna wegetacja: co chwila powstaje tam pączek, na nim drugi, potem jeszcze inny, a każdy z nich rodzi, wypuszcza i kwitnie sam przez się, tak, iż po pewnym czasie widzimy całą roślinę, potem gąszcze, wreszcie — las cały. Staje mu w wyobraźni jakaś postać, potem czynność lub krajobraz, potem szereg czynów, osób i krajobrazów,



Rys. 473. Wyczółkowski. Portret St. Żeromskiego (r. 1904), pastel.

które się tworzą i dopełniają tak, jak to bywa, gdy we śnie oglądamy korowód postaci, co własną siłą posuwają się przed naszemi oczyma".

* * *

Szlakami duszy kroczy także od pierwszego swego zbioru poezyj Leopold Staff (ur. 1878). Jego „*Sny o potędze*" (1901) powitano jako wybitne zjawisko literackie. Uderzały w nich: zdecydowane pragnienie wydobycia się z mroków pesymizmu oraz niezwykle kunsztowna, dojrzała forma. Od pierwszej zaraz stronicy zarysowuje się wyraźnie fizjonomja młodego piewcy: wytęża wolę, aby zbudować sobie własną indywidualność:

„Całą bezkształtną masę kruszców drogocennych
Które zaległy piersi mej głąb nieodgadłą,
Jak wulkan z mych otchłani wyrzucam bezdennych
I ciskam ją na twarde, stalowe kowadło.

Grzmotem młota w nią walę w radosnej otuszc,
Bo mi wykonać trzeba dzieło wielkie, pilne,
Bo z tych kruszców dla siebie serce wykuć muszę,
Serce hartowne, mężne, serce dumne, silne!"

Przed oczyma czytelnika odbywa się powolne zbliżanie się poety do źródeł własnej mocy, poprzez mimowiedne uleganie obcym wpływom. Kochał „senny czar opustoszałych już kościołów", ale obudziły się dzwony, które chował w swej piersi i „gromowej nawałnicy szturm leją w otchłanie bezdenne". Po męce chaosu i walenia się w gruzy bogów, i ideałów, narodzą się chwile skupienia, przygotowania. Gromadzi w sobie poeta wszystko, co „ciche i dobre, co marzy o pięknie, co wpatrzone w głąb, jak w ciemne morze", aby „*duszy*, gdy do jego ołtarzy zstąpi święta, dar złożyć na jej przyjście boże". Chce tę duszę powieść w świat egzaltacji naiwnej i szczerej dla rzeczy prostych a głębokich, aby—

„Nadać moc słabym skrzydłom i iść w mroki nocy,
Szukać wielkości, dumy, potęgi i mocy".

Wreszcie Staff odkrywa treść własną, oznajmia z frenezją swe „poczucie pełni" wnętrznej, poczucie odrębnego bytu poetyckiego. Takie poczucie nie jest jeszcze siłą. Poeta rozumie, że wielkość duszy polega na opanowaniu żywiołowych mocy, świadomem niemi żądzeniu.

Rys. 474. Stefan Żeromski.

Rys. 475. Władysław Reymont.

Postawę twórczą, ukazaną w „Snach o potędze", utrwala następnie Staff coraz mocniej. Jego ideał potęgi przypomina koncepcję nadczłowieka Nietzschego, która niewątpliwie wywarła wpływ na młodego poetę. Ale potęga, o której śni Staff, wolna jest od uwielbienia samej siebie; wyobrażać ma jedynie wewnętrzną harmonję i jedność. Wrogą jest rozterce; dąży do niezmąconej pogody i radości życia. Wskutek zwycięstwa refleksji nad uczuciem, stany duszy poety harmonizują w formie z myślą władczą. Dalszym ciągiem, „Snów o potędze" jest poemat „*Mistrz Twardowski*, pięć śpiewów o czynie", napisany tercynami. Patrząc na ból ludzki, rozpłomienia w sobie Twardowski żądzę sprowadzenia na świat szczęścia i pokoju. Wierzy, że można tego dokonać nie marzeniem, lecz czynem, do którego zdolność chce w swej duszy wypracować. Niestety,

tak obficie mówi Twardowski o sile, że wątpimy, czy umie on prawdziwą potęgę odróżnić od jej wyśnionych pozorów. Godną jednak podziwu jest wielkość zamiarów twórczych autora.

W dalszych zbiorach poezyj („*Dzień duszy*", 1903, „*Ptakom niebieskim*", 1905 itd.) śpiewa Staff tę samą melodję, którą wyrażą słowa:

„O życie moje! Bądź mi święte i olbrzymie!"

Spogląda poeta na życie i śmierć, na walkę i upadki, naturę i wszechświat spokojnie. Wsłuchuje się w tajemni-

Rys. 476. Władysław Reymont.

cze tchnienie zaświatów, snuje „pasma słów tak cichych i lotnych, że krążą wokoło z zaledwie dosłyszalnym szelestem, że jak mgiełki leciuchne polatują". Nie boi się zarzutu, że jest w niewoli u złudy. „W to umiem wierzyć, — woła — w co chcę wierzyć". Staff kocha wciąż dojrzewanie, nie — plon, bo wyobraźnia jest bogatszą od „biednego spełnienia". W ten sposób „sen o potędze" doszedł do zupełnej niezależności od rzeczy zewnętrznych. Buduje sobie poeta subtelne możliwości i nasyca się rozkoszą, że stworzył typ czysty, doskonały. Powiedziano o nim z tego powodu, że „ nie jest w życiu, lecz wejść w nie usiłuje", że upaja się słońcem, jak ktoś, co w słońcu żyć nie potrafi.

Gdy poeta uwierzył, że najistotniejszą rzeczywistością jest dążenie do czynu, do celu, nie zaś — spełnienie czynu, skazał się dobrowolnie na pewną jednostajność. Uwydatniło się to zwłaszcza w jego twórczości dramatycznej. W „*Skarbie*" (1904) próbuje tworzyć tragedję bez naturalnych żywiołów tj. bez prawdy życiowej, przeżytej przez bohaterów. Zamiast potęgi przeznaczenia, postawił marzenie o ideale, czarowną baśń duszy. Niema w niej straszliwej konieczności, która łamie istnienia, zmienia światy moralne. „Czas i miejsce wypadków obojętne. Może — nigdzie i nigdy, może w nas — i codzień". Tylko ten, kto „Skarb" oczyma duszy odcyfruje, znajdzie w nim wspaniały hymn na cześć Ideału i zrozumie myśl poety: tyle tylko istniejemy, ile życiem własnem dań Ideałowi składamy.

Najistotniejszą treść marzenia poetyckiego Staffa stanowi tęsknota do doskonałości kształtu, do absolutnego

Rys. 477. Władysław Reymont.

piękna. Dla tego odsuwa się od form realnych. „Odjazd w marzenie" daje mu nieograniczoną swobodę lotu i czyni z niego prawdziwego mistrza wiersza. Treść swej poezji zamknął w takich strofach:

„Wiecznie się mijam na doczesnych drogach,
By aż w wieczności odnaleźć swą duszę...
Skończoność znajdzie duch na ziemskich progach...
Dlatego wiecznie siebie szukać muszę!...

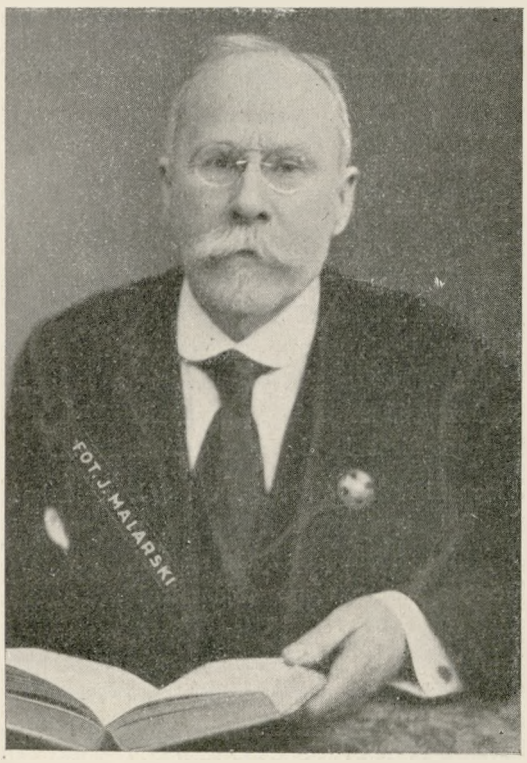
Więc mi odsuwaj, śnie, cel jak najdalej!
Nie daj się spotkać z kresem, ni granicą!
O, jakim cudem jest życie na fali,
Jedną ogromną, ciągłą tajemnicą!".

* * *

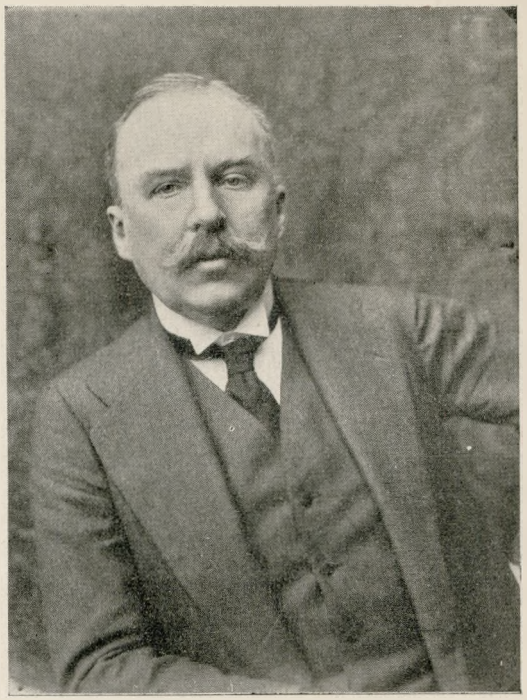
Słaba i dydaktyczna w epoce pozytywizmu, poezja liryczna zakwita bujnie w pokoleniu następnem. Około „Chimery" Miriama skupiła się znaczna ilość młodych poetek i poetów, od których redaktor żądał: indywidualnego tonu i — wydoskonalenia formy. Śmierć wcześnie przecięła zapo-

wiadający się pięknie żywot poetycki Kazimiery Zawistowskiej (1870 — 1902). Garstkę jej przepysznych sonetów zebrali przyjaciele i utrwalili w książkowem wydaniu. Budziły zachwyt bogactwem tonów, czarem niewieścim, falistością i rzewnością a jednocześnie doborem słowa. Mają rozległą skalę uczuciową: z cichych tęsknot nostalgicznych wpada poetka w frenezję istnienia, biegnie do wspomnień, nuci rzewne, średniowieczne, naiwne balady, kocha „w starych freskach prześnione gawoty i spłowiałych jedwabi romantyczne wonie", wsłuchuje się w pieśń miłosną, co „lecąc w omszone krużganki nad krosnami samotnej drżała kasztelanki", wreszcie tonie w długiej, mistycznej zadumie. Strofy swe odziewała Zawistowska w formę wytworną, pełną wyrazów uroczystych i niezwyklych, a przecież przejrzystych, dźwięcznych i harmonijnych.

Czystym dźwiękiem swej liryki czarował także Stanisław Brzozowski (1876—1901), sekretarz redakcji „Chimery". Cierpienie odebrało mu przywiązanie do codziennych złudzeń: skończył śmiercią samobójczą. Szukał mozolnie swych dróg i przeznaczeń, a w szukaniu tem dusza młodziutkiego poety łamała się, tonęła w smutku i melancholji. Biegł najczęściej po wzruszenia do innych poetów, przetwarzał Baudelaire'a, Verlaine'a, Maeterlincka, Haraucourta. Zmagał się z tymi twórcami doskonałością formy, głębokiem wczuciem się w tajemnice języka, ale swojej duszy ukazywał mało. Doskonałość formy jakby przytłumiła głosy serca. Zwarzył się piękny storczyk, wystawiony na chłód życia a ten chłód zmroził też najpiękniejsze strofy poety. — Jeszcze bardziej wpływom francuskim uległ brat jego, Wincenty Brzozowski, który rozlewność marzeń łączył z dźwięczną formą. — Życzliwą uwagę zwrócił na siebie Jan Rundbaken (ur. 1883), ale również uciekł wkrótce po ogłoszeniu w „Chimerze" poematu „*Śladem Rosynanta*" (1907), którego polot poetycki i bogata fantazja przypominała niektóre wizje Micińskiego. — Chłodne, niezwykle kunsztowne sonety pisywał w „Chimerze" Stanisław Wyrzykowski, kształcący swój smak na najlepszych wzorach i unikający zawsze bezpośredniości wyrazu. — W atmosferze „Chimery" doszedł do uświadomienia swych środków artystycznych uzdolniony poeta Kazimierz Wroczyński (ur. 1883). Jego pierwszy zbiór pt. „*Cieczesc*" (1904) rozpoczynał dumny „Pean" z przygrywką: „Część duszy świata dał mi Apollo w len". Zapowiedź samodzielnego talentu potwierdziła wkrótce nowa serja utworów pt. „*Z zapatrzeń*" (1908). Miały w sobie wysoką kulturę literacką i intelektualną, która tłumiła w nich uczucie. Zwolna pociągnęła Wroczyńskiego inna dziedzina twórcza a mianowicie: teatr.



Rys. 478. Wacław Sieroszewski.



Rys. 479. Józef Weyssenhof.

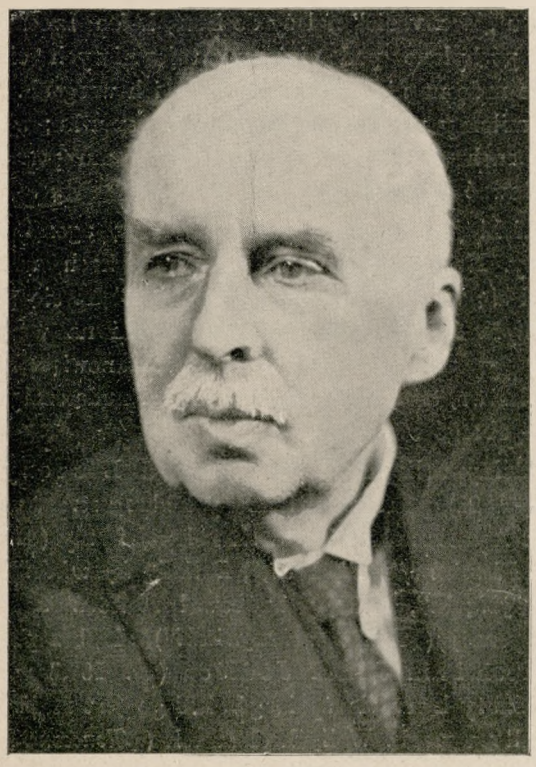
W „Chimerze" objawiła swój piękny talent Bronisława Ostrowska (1881 — 1929). Własne powodzenie poetyckie w takiej dojrzała syntezie: „Na drogę życia wszechlitosna Dola zesłała mi swój dar. Dziwny dar: ptaka o zbyt słabych skrzydłach, ptaka nad miarę rwącego się w lot: bijące ludzkie serce. Dała mi w ręce i kazała ukochać je i nieść wysoko ponad głową przez całe życie". Wygrywała melodje swoich tęsknot na instrumencie niezwykle delikatnym. Dusza dostojna, szlachetna i piękna przemawiała w niej zawsze czystością tonu fenomenalną. Od pierwszego zbiorku („*Opale*", 1902) do ostatniego, pieśń

Biblioteka im. Kazimierza Pułaskiego 2650/I

Ostrowskiej płynie ze swobodą i prostotą, znajdując zawsze gotowy a przejrzysty wyraz, wiążąc w niezawodny rytm i w pełne czaru obrazy — wszelkie niepochwytne, rozwiewne marzenia, uczucia i wzruszenia. W kunszcie poetyckim Ostrowskiej, kunszcie bardzo wysokim a pracą ducha zdobytym, nie odnajdziemy ani jednego momentu przymusu, chłodnej kombinacji efektów, „zagadnień formy" poetyckiej. Jej śpiewny smutek jest głosem szczerości, która „wierszami gada" tak samo, jak storczyk leśny przemawia do nas swym zapachem.

Największą tajemnicę poezji B. Ostrowskiej stanowi jej sposób obcowania z naturą. Znaczna część jej liryki czerpie swą treść z rozpłynienia duszy śród kwiatów, drzew, drgania fal słonecznych. W naturze czuje wokoło „duszę ziemi nieznaną i tęskniącą i ludzkiej pokrewną" i snuje o niej baśń czarodziejską, do której najchętniej i najczęściej powraca. Kiedy poetkę „gniotą mury i ludzie", idzie w bór i zaziera w tajemne, głębokie jego wnętrze. „A kiedy — mówi — widzę te żałobne czarnych świerków kaplice, i melancholję białych płonących brzóz, i rudą wybujałość sosen żywicznych, — te pnie zmurszałe mchem i parościami porosłe — to zdaje mi się, że niegdyś... niegdyś... w tych nieprzebytych gąszczach... byłam dziwożoną, co uciekała, jako dzikie sarnię, przed rogów myśliwskich muzyką". A potem w myślach powstaje całe to życie minione: „utraconego szczęścia wiecznie żałosna historja" i — dusza poetki roztapia się w dali słonecznej, rozprasza się we mgle nadwieczornej, łączy się z rosą, co, w kształcie łzy, zawisła na kwiatku polnym.

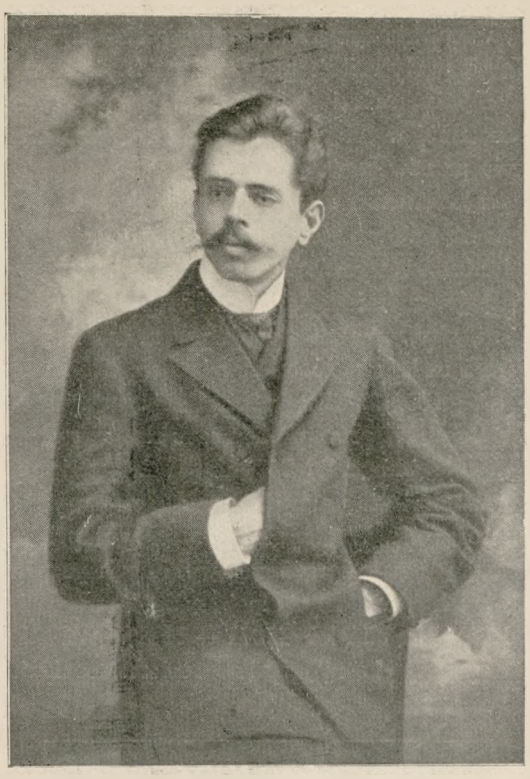
Niema w tem przecież spokojnej kontemplacji natury.



Rys. 480. Józef Weyssenhoff.

„Wiedza o Polsce". Tom II.

„W rozmodlonem oku" rodzi się poetce szybko wejrzenie inne, w „bezmiarze poczęte". Nie chce, by pióra z ramion jej



Rys. 481. Gustaw Daniłowski.

wyrosły, „jako niebieskim ptakom, z Bożej łaski". Wie, że „tylko skrzydła, co się rodzą z przepalonego na popioły ducha, ludzkie tęsknoty w nieśmiertelność wodzą, gdzie dal niebieska ich lamentu słucha". Więc „o kruszący piorun" dla swej duszy modli się „ w smętnym, szerokim wieczorze". Ale „kruszący piorun" rozpłynął się w tęsknocie i „wylkane z piersi sny, — jak iskry — gasną przed wiecznym smutkiem dokonanych rzeczy". Ten „smutek dokonanych rzeczy" osiadł w duszy poetki najgłębiej. O nim to jeszcze śpiewa w swej inwokacji pt. „Tęsknota".

Tęsknotę wyczuwa poetka w całej naturze. „Ileż tęsknoty, światła i lotu się składa na drobny wzrost ku słońcu zdźbła łąkowej trawy! Jakiż wysiłek ziemi skrzydlaty i łzawy jest w chmurze, która deszczem znów w jej pierś opada"!. Przy takiem nastrojeniu duszy, liryka miłosna Ostrowskiej, zajmująca w jej twórczości niewiele miejsca, również odrębny ma charakter. Jest w niej, obok śpiewności skrzypcowej, znowu przepojenie wszystkiego „smutkiem dokonanych rzeczy"; postać umiłowana staje się znakiem tej samej tęsknoty, która ogarnia świat cały.

Poetą czystego marzenia, nastrojów i przeczuć jest Bolesław Leśmian (ur. 1878). Jego zbiór pt. „*Sad rozstajny*" (1912), raził nowotworami językowymi, które odwracały uwagę od bogactwa wyobraźni poety. Posądzano go o sztuczność. Tymczasem właściwości języka i metafor Leśmiana wynikają jedynie z odrębności jego odczuwania

Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce

życia i jego zagłębiania się w tajemnice natury. Owiane panteistycznem tchnieniem, utwory jego szukają połączenia się duszy poety z wszechświatem za pomocą baśni, w której wszystkie zjawiska otrzymują kształty nieoczekiwane. Język poety usiłuje pochwycić te kształty w najsubtelniejszych obrazach i linjach. Dążność ta ujawniła się jeszcze dobitniej w „*Łące*", która wywiera wpływ na najmłodszych poetów powojennych.

Z niepochwytnością marzeń walczyła liryka Aleksandra Szczęsnego (1885 — 1929), poety delikatnych odcieni i niezbyt wyraźnych rozmyślań metafizycznych. Pieśniom jego, anemicznym i rozwiewnym, przepełnionym idealizmem, zbywa na plastyce wyrazu.

Wdzięk i melodyjność cechują poezje Maryli Wolskiej (1873 — 1930), żarliwej szermierki sprawy narodowej, skupiającej u siebie przez pewien czas elitę umysłową Lwowa. „*Symfonje jesienne*" (1901), wyróżniające się czystością i polotem natchnienia poetyckiego, są szczytowym momentem jej twórczości. W innych utworach, pełnych szlachetności tonu, znać wpływy różnych wybitnych poetów epoki.

Poetą „cichej, niedosłyszalnej gędźby" swego serca był Zdzisław Dębicki (1871 — 1931). W kilkunastu zbiorkach poezyj chętniej maluje zmienne odcienie uczuć, niż same uczucia. Jego niezmierna wrażliwość zamienia zwyczajne zdarzenia życia codziennego, zaledwie dostrzegalne dla istot opornych i mocnych, na prawdziwe katastrofy wewnętrzne. Pogrążony w rozmyślaniach liryk, patrzy niemal z miłością na swe bóle i zaledwie widzialny uśmiech błąka mu się na ustach, gdy dostrzega jak to w nim „smutkowi smutek dziewosłębi, ze smutkiem wciąż się smutek żeni". Szukając ostoi, przykłada ucha do ziemi ojczystej, łowi jej rytm i oznajmia z frenezją:

„Wiem, że dusza moja, moje wewnętrzne życie
Jest tylko twoich uroków odbicie".

Natura udziela każdemu wzruszeniu poety formę specjalną. Dębicki woli zamiast gwałtownych wibracyj światła — barwy omdlałe, tony, które się przelewają, dopełniają, łączą ze sobą. Krajobrazy jego delikatne, niedomalowane, toną w atmosferze mgieł. A śród tych opisów i wzruszeń wiersze poety toczą się z cichym szmerem, niby lekki i dyskretny strumień w zacienionym wąwozie. Niekiedy, na dnie strumienia można dojrzeć białe kamienie, które łamią jego linję, mącą jego powierzchnię: wtedy to właśnie dusza poety wydaje swe najsłodsze skargi i odwołuje się do najtajniejszych strun serc, aby w nich poruszać najskrytsze sympatje.

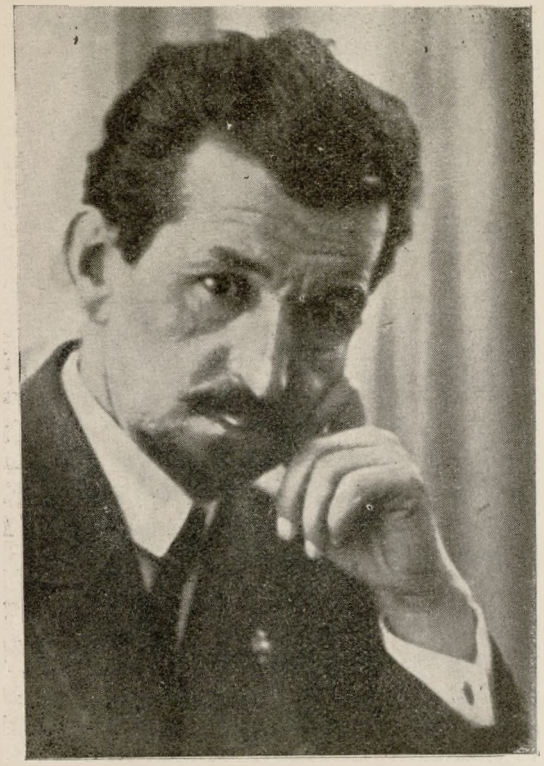
W takiej konsystencji duchowej pieśń miłosna będzie też miała odrębne dźwięki. Poprzez ciało, które drga zmysłami, wpada w ekstazę lub cierpi — dusza rozkochana wznosi się wciąż do harmonij umysłowych. Pożądanie jest nikłe, aż do smutku. Miłość staje się tak wyanieloną, mistyczną i samotną, że jest prawie niematerjalna, że jest tkliwością, pełną powagi i czci, jak u brata i siostry. Autor poematu „Nox vadit" należy do istot, które kroczą przez życie, pochylone pod ciężarem tajemniczych cierpień, a słowo radosne nie zagości nigdy na ich wargach. Nawet pożar miłosny nie da mu zapomnieć o smutku; w chwili wesela zachowa ukryty niepokój, który mu przeszkodzi zakosztować szczęścia.

Dębicki jest przedewszystkiem piewcą agonji istnień i rzeczy. Nosi żałobę po wszystkich wiekach umarłych i smuci się wszelkiemi wspomnieniami. Błąka się po tym oddalonym świecie, podobny do Infantki na wygnaniu, która przypomina sobie utracone kraje, stanowiące niegdyś jej królestwo, a cierpi teraz samotność i nudę szarych godzin — obcego otoczenia.

Subtelnym lirykiem był Edward Leszczyński (1880 — 1921), poeta przytłumionych skarg serca, wytwornej kultury literackiej i wydoskonalonej formy („*Poezje*", 1901, „*Płomień ofiary*", 1907, „*Ballady i powieści*", 1916, „*Złota gałązka*", 1920). Próbował również twórczości dramatycznej („*Konik zwierzyniecki*"), ale bez powodzenia.—Podhalan in Józef Jedlicz (ur. 1875) w nowelach, osnutych na tle życia góralskiego jest realistą niemałej siły wyrazu. W lirykach swych („*Słoneczna Pieśń*", 1904) miesza patos z miękkością tonu, zadumę z czujnem postrzeganiem piękna przyrody. Jedlicz posiada giętką,

Rys. 482. Ignacy Dąbrowski.

wydoskonaloną formę. Dał tego również dowody w poetyckim przekładzie „*Ptaków*" Arystofanesa.



Rys. 483. Władysław Orkan.

W wytwornej, dojrzałej i pięknej formie wypowiedział swe melancholijne zadumy w pierwszym zbiorze wierszy Stanisław Miłaszewski (ur. 1886). Jego „*Gest wewnętrzny*" (1911) tj. „myśl — psalterz staroświecki, gdzie ręka kopisty wpisała treść wiar dawnych literą barwioną" — pełny jest smutku wspomnień i rozmyślań samotnika. Zbiór objawia rasowe poczucie języka i wysoką kulturę słowa.

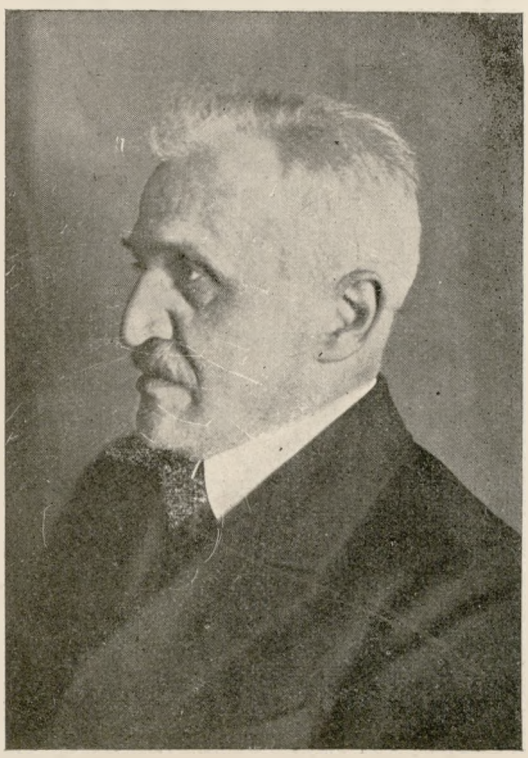
Pieśń patrjotyczna i społeczna.

W czasach niewoli pieśń o ojczyźnie mogła się odzywać pod maską symbolów jedynie lub też w objektywnych relacjach o przeszłości. Piewcą dawnej Polski stał się Or-Ot (pseudonim Artura Oppmana, 1867—1931). Opiewał ją w obyczajach, tradycjach, zabytkach i obrazach przeszłości, w czynach bohaterskich bojowników o wolność. „Od pól Grochowa", gdzie walczył niegdyś jego dziad, miał Or-Ot „list żelazny puścizny krwawej" za „kroplę swej niemieckiej krwi". Na swej lirence przeciągał zrazu struny okolicznościowe: nikt lepiej, milej, i serdeczniej nie potrafił napisać wiersza na uroczystość pamiątkową, na cześć zasłużonego człowieka. W wędrówkach śród zabytków zatrzymał się na starem mieście.

Omszałe mury przemówiły do niego językiem czarodzieja, pobudziły mu w sercu struny nigdy nie tykane, martwe wątpienie o sobie przerodziły w żywą wiarę poetycką, powiedziały, jak można być oryginalnym — bez wysiłku. Powoli Or-Ot nauczył się tak cudownie gadać starą mową, wydobywać z niej tyle czarów, że sam uległ złudzeniu, iż ta „pieśń starych tynów, srebrnej Wisły szumy, serc prostych wiara, dusz pogoda grecka" urzekły mu duszę od dziecka. Staromiejskie jego pieśni mają swój odrębny ton, z którym wiąże się na zawsze nazwisko Or-Ota. Dyktowało je nietyle literackie szukanie barwy lub niezwykłego kształtu, ile — prawdziwe wzruszenie. Na Starem Mieście szukał Or-Ot dawnej Polski: zaludniał zrujnowane domy orszakiem wizyj „tłumnym".

Przesuwa przed nami cały szereg typów z zaułków, ludzi, którzy albo wczoraj dopiero pomarli i cała ich jeszcze wspomina dzielnica, albo też stoją już nad grobem, a poeta, tęsknem okiem na ich przeszłość spoglądając, opowiada, co widzieli i co robili. Nie jest to Polska umarłych, posągowych ludzi, ale żywa Polska drobnych, anonimowych mieszkańców, którzy, zdala od gwaru środkowych dzielnic, zachowali w sobie tradycję obyczajów, charakterów i myśli. Przesuwa Or-Ot te portrety obok pieśni o świątyniach, domach i ulicach, obok staroświeckich legend.

Jednocześnie Or-Ot przeżywał romans drugi: z bohaterami przeszłości. Przez długie lata ucisku wpatrywał się tęsknie w obrazy walk polskich, a zwłaszcza w szczegóły epopei napoleońskiej. Z tego źródła powstały najpiękniejsze jego utwory. W bolesnej księdze historji narodowej odnajdywał przedewszystkiem dni męstwa i chwały i upa-



Rys. 484. Wacław Berent.

jał się nimi do szału. Polskie niebo Or-Ota miewało burze i pioruny, ale nigdy nie zasnuwało się mgłami na długo. Na jego tle przesuwał poeta nieustannie wizje wodzów niezłomnych i żołnierzy, pijanych szczęściem obrony ojczyzny. Wyobraźnia jego, zajęta wciąż postaciami Napoleona, księcia Józefa, napoleonidów, powstańców, miała powierzchowny związek ze smutkami dnia powszedniego. Istniały dla niej tylko przeszłość i dzień jutrzejszy, chwila

Rys. 485. Zofja Nałkowska.

zaś bieżąca, ponura rzeczywistość niewoli — była dla niej złym koszmarem, który zniknie lada dzień. Zdawało mu się zawsze, że „jak żeglarz po nawy rozbiciu płynie" i czeka spokojnie chwili, „kiedy o ludów świcie będzie trzeba ofiarę nieść."

Bajka poetycka i satyra.

Do całkowitej pełni dźwięków przybyła jeszcze w nowem pokoleniu poetów nuta w ogólnych dziejach literatury najrzadsza — a mianowicie: bajka. Przyniósł ją, do gruntu przekształcił, nową duszą wzbogacił Jan Lemański (ur. 1866). Skierował go ku bajce głęboki, tkliwy i subtelny liryzm.

Lemański należy do niewielkiego pocztu pisarzy współczesnych, którzy postanowili żyć własną, na dnie duszy ukrytą treścią. Bajki też jego, przy powierzchownem odczytywaniu, zbijają z tropu: ich wykwintna oryginalność polega właśnie na zupełnym braku określonej prozodycznie rodzajowości. Nie są satyrą na obyczaje dzisiejsze, satyryk bowiem biczuje w imię ustalonych norm moralności, wskazuje na odchylenia od typów „doskonałego" postępowania. Satyryk gniewa się, nienawidzi, szydzi, troszczy się o „poprawę" swych bliźnich. Satyra stanowi przeto lekturę zalecaną i pożądaną: jak dziób kondora, wydaje ona zapach zgnilizny i wzbogaca czytelnika złudzeniem, że jest od zepsucia bardzo daleki. Tymczasem Lemański odsunął się od wszelkich pozorów nauczycielstwa społecznego.

Posiada wprawdzie zupełnie wyraźny ideał człowieka: jest nim bezwzględna prawość i piękno duszy. Ale w prawości tej braknie zgoła żywiołów czynnych, które szukają sposobu przekształcania ludzi, reformowania życia. W chaosie nakazów społecznych widzi Lemański przeważnie kształty puste lub sztuczną treścią wypełnione. Jego apologi i ironje są więc przedewszystkiem rewizją ideałów, narzucanych nam na każdym kroku. Nie troszczy się o to, w jaki sposób ukarać rzekomego grzesznika; nigdy nie bywa zbrojny puklerzem, „w którego zwierciadło potwór bajeczny spojrzawszy, sam się życia pozbawia". Nie mruga porozumiewawczo oczami do czytelnika, lecz istotę swej myśli sceptycznej mieści w samem sercu dzieła, tak aby drżała przy każdem uderzeniu pulsu jego budowy organicznej.

Lemański za pomocą delikatnych insynuacyj wykazuje głęboką niemoralność i śmiertelną szpetotę różnych czynów, które przecież wyszły z ustalonych „zasad etycznych". Zbliża się łagodnie uśmiechnięty do obłudników „szlachetności," „filantropji" i innej cnoty; rozbiera ich do naga powoli, spokojnie; z wyrafinowaną figlarnością odsłania najdziwaczniejsze kostjumy, najszczególniejsze garby; układa postacie w pozy niesłychanie zabawne. Jeżeli nie wydobył z tego postępowania żądanych efektów komizmu, wtedy stawia swych „bohaterów" do góry nogami; jeżeli i to nie wystarcza, obdziera ich ze skóry w wąskie, „stylowo" wykrajane paseczki. Widzimy, czujemy, domyślamy się, że taka operacja musi być bardzo bolesna dla „ofiary"; ale bawimy się jednocześnie, albowiem nic nas przekonać nie zdoła, że to mówi się o nas samych. Lemańskiego zajmuje przeciętny typ dzisiejszego zjadacza chleba, a mianowicie: człowiek głupi, przewrotny i słaby.

Stosunek swój do tego człowieka ułożył Lemański w trzy wyraźne fazy, które wydały niejednakowe rezultaty estetyczne. Pierwsza, najdłuższa, obejmuje wynik jego młodzieńczego życia duchowego i poetyckiego, a zamyka się w „*Bajkach*". (1902) Istnieje w nich świetna niekiedy synteza różnych środków i władz twórczych: tkliwy iryzm, wysokie poczucie komizmu, wyrafinowana ironja, panteistyczna rozlewność, głębokie zamiłowanie wytwornych i rzadkich kształtów. W fazie drugiej, liryzm rozbił doskonałą jedność syntezy, przesunął punkty ciężkości albo ku szczegółom akcji, albo też ku niektórym władzom myśli, uwypuklając je nadmiernie. Harmonja całości osłabła, opowieść już to rozwinęła się do hinduskiej szufladkowości, już to zbyt długo zatrzymała się na żywiołach drugorzędnych utworu. Wreszcie w epoce ostatniej, liryzm

jego osłabł, albo ustąpił miejsca automatyzmowi: nastąpiło wyczerpanie do dna zasadniczych motywów, syntetyczne dążności osłabły, kunszt formy rozluźnił się znacznie.

Zasadniczym elementem dwudziestu „Bajek" pierwszej serji Lemańskiego jest ironja. Specjalny, wysoki jej gatunek zadecydował o wszelkich nowościach, jakie poeta wniósł do wskrzeszonego przez siebie apologu. Obok tego wysuwa się na czoło w każdej bajce najważniejszy ich czynnik estetyczny, to jest poezja. Przenika ona wszystkie pomysły autorskie, nawet te, w których analogja potrzebuje trywialniejszych zestawień. Często jednak mają swój wyraz samodzielny, doprowadzony do wysokiego poziomu poetyckiego, jak np. w „Lilji wodnej", ślicznym poemacie o idealizmie, w którym dramat połączony został wybornie ze słowem erotycznem, delikatnem i zwiewnem.

Inny charakter mają bajki Benedykta Hertza (ur. 1872). Mniej dbając o formę, dość zresztą urozmaiconą, szuka w czynach i myślach zwierząt ostrej satyry na stosunki społeczne i polityczne, wiążąc swój apolog z tradycją Niemcewicza. Umiał w tej dziedzinie wyszydzać niejedno zarządzenie władz rosyjskich i niejedno kłamstwo obyczajowe. Bajki jego są zwięzłe i wyraziste.

W artystycznej atmosferze Krakowa zrodził się nowy na gruncie polskim gatunek poezji satyrycznej a mianowicie: piosenka kabaretowa. Wprowadził ją Boy (pseudonim Tadeusza Żeleńskiego, ur. 1874.), badacz literatury francuskiej, pracowity i znakomity tłomacz oraz krytyk teatralny.

Piosenkarstwo uliczne i kabaretowe stanowi we Francji bezpośredni objaw genjuszu narodowego. Przeszczepianie takiego zjawiska, związanego z przyrodzonymi warunkami życia, na grunt obcy, nie jest rzeczą łatwą. Boy zdawał sobie doskonale sprawę z trudności, ale stanął wobec nich dość odważnie, wsparty szczerym talentem. Obok transpozycji francuskiej piosenki obyczajowej, szukał rodzimej formy kabaretu i odnalazł ją w starej tradycji szopki, którą postanowił, wraz z kolegami, wyzyskać artystycznie. Z wytężonej woli kilku zapalonych artystów powstaje więc sławny „Zielony balonik", w którym Boy ponosić ma „wszystkie ekspensa" dowcipu i satyry. Nie mając do pomocy uzdolnionych kompozytorów, którzyby przynieśli polskie melodje, Boy dobiera melodje z popularnych motywów polskich a przedewszystkiem z kabaretowych i ulicznych piosenek francuskich. To był pierwszy szkopuł w próbach stworzenia polskiej piosenki kabaretowej: w zasadniczym momencie t.j. w melodji otrzymano wyraz sztuczny i obcy.

Jednocześnie piętrzą się trudności inne. Najpierw ubóstwo materjału życiowego, nadającego się do satyry. Małe miasto, w którem wszyscy widują się codziennie, wytwarza niemało typów, usiłujących odgrywać wielką rolę i ulegających słodkiemu złudzeniu wystarczania samym sobie; ale charakterystyczne rysy tych jednostek wyczerpują się zazwyczaj w kilku zręcznych rzutach satyryka. Zarówno obie „*Szopki Krakowskie*" (1911 i 1912), jak „*Igraszki kabaretowe*" i dalsze zbiory „*Wierszyków*" Boy'a, wydane w antologicznym zbiorze „*Słówka*", w niewielkim zakresie drwią z „kołtunów" krakowskich i miejscowych pseudo-wielkości politycznych; z konieczności zaś (czyli z braku innego przedmiotu satyrycznego), albo zajmują się wybitnymi artystami i pisarzami miejscowymi, albo też bawią się wykonawcami kabaretu i jego organizatorami (np. świetna pieśń dziadowska „Co mówili w ko-

Rys. 486. Józef Bliziński.

ściele Kapucynów") Galerja artystycznych osobliwości krakowskich jest niewielka. Aluzje dotyczące tych postaci posiadają niekiedy bardzo lokalny charakter i mało są zrozumiałe poza Krakowem; zdarzają się jednak szarże pierwszorzędne, w których smakował cały świat literacki w Polsce. Boy tworzy te piosenki zupełnie po parysku: przeważa w nich wyrafinowana literackość ironji i sarkazmu, wrogi stosunek do wszelkiego snobizmu.

Niemałą trudnością dla Boy'a-piosenkarza był nasz język obyczajowy, pozbawiony dwuznaczników, które stanowią bogate źródło konceptów francuskich, nie łatwy do licencji, skąpany w tradycji pseudo-cnotliwości. Zwłaszcza w swawolnej piosence miłosnej uczuwał Boy niedostatek francuskiej giętkości. Spowiada się z tego w pełnej dowcipu „pieśni o mowie naszej", gdzie oświadcza, iż „polskie słownictwo miłosne przypomina księdza Wujka," więc pyta, jakże w polskim języku „kusić głosem zdradzieckim, wabić słodkich zaklęć gamą", skoro „każdy wyraz pachnie dzieckiem, każde słowo drze się: „mamo!"

Jeżeli w takich warunkach piosenkarz zdobywa poczu-

cie, że może „gwary ojczystej choć jeden zbogacił klawisz", dzieje się to wyłącznie za sprawą jego talentu, na wzorach francuskich kształconego i obdarzonego wybitną zdolnością asymilacji. Nawet wówczas, gdy zjawi się wierszyk wątpliwego smaku, — skłonni jesteśmy przypisywać winę okolicznościom, że ten język „najobfitszy w poetyczne różne kwiatki, — w uczuć sferze pospolitszej zdradza dziwne niedostatki". Widzimy jednak w „Słówkach", że nie brakuje Boy'owi nigdy materjału do dowcipnych zestawień, a język polski przy całej swej cnotliwości, może wydać zdrową porcję cynizmu, często mocniejszego, niż francuski.

Kabaretowa pieśń Boy'a uczyniła go jednym z najpopularniejszych w Polsce pisarzy.

POWIEŚĆ.

W ciągu pierwszych trzydziestu lat po Powstaniu, powieść zajęła w społeczeństwie przemożne stanowisko Była regulatorem sumień szerokich mas. Pomimo jednak swego bogactwa ilościowego, jakże szczupłe obejmowała dziedziny życia współczesnego! Genjalne wizje Trylogji, dydaktyka Orzeszkowej, tezy uczuciowo-społeczne Prusa nie wyczerpały podziemnego nurtu niepodległości, jaki płynął w duszach, wbrew hasłom otrzeźwienia. Otchłań istnieć nie przestała. Przyszli pisarze, którzy pozrywali złote mosty i znowu zabrzmiały dawne tony. Coraz uciążliwsza niewola sprawiła, że ukazał się w powieściopisarstwie wielki pisarz, który oglądając bezsennym okiem wszystkie

Rys. 487. Edward Lubowski.

rany przeszłości i teraźniejszości, walczyć począł o czystość i siłę ducha. Tym pisarzem, który po Sienkiewiczu objął władzę nad duszami, stał się Stefan Żeromski (1864 — 1925). Urodzony nazajutrz po zdławieniu Powsta-

Rys. 488. Kazimierz Zalewski.

nia, wychowywał się w atmosferze rozpamiętywania klęski. W szkole rosyjskiej patrzył na gwałt rusyfikacji i bardzo wcześnie obudził w sobie głęboki patrjotyzm. Od wczesnej młodości przejął się dolą „ludzi bezdomnych" tj. ludzi wolnych w duchu, nie znających kompromisu. Dolę tę poznał jako nauczyciel domowy i jako człowiek, borykający się nieustannie z trudnościami życia. Gdy się odezwał po raz pierwszy na łamach „Tyg. Powszechnego" i „Głosu" (w r. 1890), miał już zupełnie wyraźną fizjonomję: ukazał się jako pisarz realistyczny wysokiego gatunku, który wypadki i rzeczy pragnie ustawiać tak, aby same pokazały ukryte, zatajone głęboko życie uczuciowe. Kiedy te dwanaście obrazków ukazały się razem pt. „*Opowiadania*" (1895), zrozumiano odrazu, że do literatury wchodzi powieściopisarz rasowy, który objektywizm posunięty do okrucieństwa łączy z liryzmem „społecznika" o sercu rozpalonem do białości. Nie mógł Żeromski pomieścić się w klatce, narzuconej przez cenzurę. W tym samym czasie ogłasza w Krakowie, pod pseudonimem Maurycego Zycha zbiór pt. „*Rozdziobią nas kruki, wrony...*" (1895), w którym patosowi poetów romantycznych przeciwstawia swój patos realistycznego rysunku, przejaskrawionego do sadyzmu i woła całą goryczą niemocy, całym ojczyzny żalem: otwierajcie groby, patrzcie, niechże zmasakrowane przez Moskali ciała i kości niosą wam codzień, co godzina swą skargę i swą pieśń pomsty! Książka ta wstrząsnęła istotą całego

pokolenia. Wkrótce po niej ogłasza Żeromski anonimowo powieść pt. „*Syzysowe prace*" (1898), w której pokazuje, jak prześladowania w szkole rosyjskiej budzą w młodzieży uczucia najczystszego, świadomego swych środków i celów patrjotyzmu.

Styl Żeromskiego, mocny i indywidualny od pierwszej chwili, zdradził pseudonim autora. „Poradzono" mu, aby wyjechał z kraju. Przenosi się Żeromski do Szwajcarji

Rys. 489. Stanisław Kozłowski.

i obejmuje stanowisko bibljotekarza w Muzeum Rapperswilskiem. Po kilkoletnim pobycie w Paryżu, wraca do kraju i przez kilka lat spełnia funkcje bibljotekarza w ordynacji Zamoyskich.

Rozpoczyna się szereg dzieł, które ustalają popularność Żeromskiego we wszystkich warstwach społeczeństwa. Dwutomowa powieść „*Ludzie bezdomni*" (1900), zbudowana fatalnie, postrzępiona już to na kartki pamiętnika, już to na kilka oderwanych akcyj, już to na djalogi i rozmyślania społeczne, analizuje zjawisko, po raz pierwszy uchwycone w literaturze. Mieliśmy po obu powstaniach olbrzymie zastępy bezdomnych pielgrzymów. Żeromski rozważa losy bojowników ideału, zarówno narodowego, jak społecznego, którzy walczą nie poza granicami kraju, ale w łonie samego narodu. Człowiek b e z d o m n y będzie odtąd najbliższym przedmiotem rozmyślań Żeromskiego, który spotyka go na każdym kroku w życiu codziennem.

Powieści Żeromskiego obejmować będą stale dwie dziedziny: współczesne zagadnienia społeczne i — walka o niepodległość w przeszłości i w teraźniejszości. W jednej i w drugiej przesuną się różne typy samotników i „bezdomnych". W „*Popiołach*" (1904) przyniesie Żeromski genjalną epopeję walk Polaków w Hiszpanji, dokąd poszli z Napoleonem, aby odzyskać własną niepodległość przez odbieranie niepodległości innym. W „*Dumie o Hetmanie*" (1908) odsłoni tragedję duszy Żółkiewskiego, wielkiego samotnika w Rzeczypospolitej, który sam jeden dźwiga na ramionach losy ojczyzny i nie może znaleźć drogi do obudzenia ducha narodu. Tę samą niezłomność i bohaterską wolę przynosi „*Sułkowski*" (1910), rycerz bez skazy i zmazy, który żył jedyną tylko myślą stworzenia wolnej ojczyzny, który dla Polski stłumił w sobie wszelką „chimerę wewnętrzną" osobistego szczęścia. Wreszcie spadkobiercą duchowym tych bohaterów jest rewolucjonista Czarowic w „*Róży*" (wydanej pod pseudonimem K a t e r l i w r. 1909). Buduje on z nadludzkim wysiłkiem niepodległość Polski i w budowie tej staczać musi dwie tytaniczne walki: jedną, śmiertelną — z przemocą moskiewską, której uosobieniem jest żandarm i szpieg; drugą, pełną goryczy, smutku i boleści — z obojętnością, bezwładem, niekiedy oporem społeczeństwa własnego. Wzmożony patos duszy domagał się transpozycji obrazów na symbole, ale z tymi — Żeromski-realista nie zawsze umie sobie radzić.

Zasadnicza filozofja Żeromskiego jest taka: zło — to potęga, która zwalcza nieustannie wszelkie dobro. Istnieje ona w samej naturze ludzkiej. Niszczy najpiękniejsze usiłowania, podcina najszlachetniejsze zamiary. Jest ślepa i bezrozumna w swych objawach, ale stanowi żywioł niezależny, nie dający się ujarzmić. Ten pogląd na istotę życia ujawnia się w wielu utworach pisarza. Zastanawiał już w „Opowiadaniach", rozwinął się mocniej w „*Promieniu*" (1898), w „Rozdziobią nas kruki, wrony" i w „*Ludziach bezdomnych*", wstrząsnął w „Popiołach" i w „*Walgierzu Udałym*" (1906), urósł do zdecydowanej syntezy w opowiadaniu „*Aryman mści się*" (1904), wystąpił z całą jaskrawością w historji duszy kobiety upadłej w „*Dziejach grzechu*" (1906). Wreszcie bohaterowi z trylogji „*Walka z szatanem*" (1916 — 1919). Żeromski-manichejczyk nietylko odbierze szczęście, nietylko zatruje mu każdą chwilę życia, ale — nie pozwoli mu czynić dobrze, nie pozwoli, aby marzenia o uszczęśliwieniu innych mogły się zrealizować.

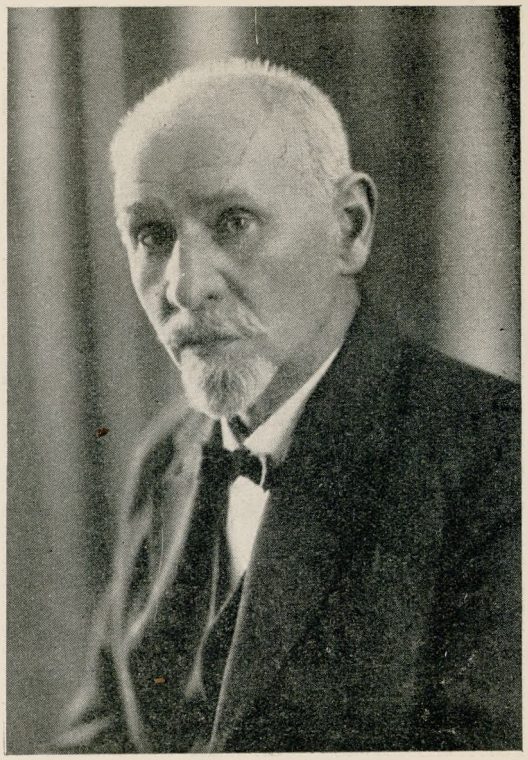
Rys. 490. Stanisław Przybyszewski (płaskorzeźba).

We wszystkich utworach Żeromskiego jest jedna postać, wywierająca przedziwny urok na każdego, kto się do niej zbliżał: to sam autor. Urok był tak despotyczny, że wywoływał niekiedy gwałtowną reakcję, objawianą w ostrych, pamfletowych wycieczkach. Duszę tej postaci wypełniał najwznioślejszy patrjotyzm.

Były podczas niewoli chwile, ponad wszystkie bolesne, gdy Polak, odwróciwszy oczy od bieżącej niedoli narodu, obejmował wzrokiem przeszłość i w zjednoczeniu z nią szukać poczynał własnej mocy. Myśl jego błądziła wtedy pomiędzy krańcami sławy i pohańbienia, bohaterstwa i nadludzkich a płonnych często wysiłków, pomiędzy uczuciami bezgranicznego poświęcenia i najlekkomyślniejszej swawoli — aż pogrążył się w rozpaczy, gdy stanął wobec klęsk, gruzów i zniszczenia. Kto raz, głęboko, całą istotą przeżył taką chwilę, dla kogo naród na całej przestrzeni dziejów stawał się naprawdę jednym, nierozerwalnym nigdy, żywym organizmem — ten już zawsze cierpieć musiał na bezsenność ducha.

Takim Polakiem był śród pisarzy ostatniej doby przedwojennej Stefan Żeromski. U żadnego innego autora naszego przeszłość nie związała się tak silnem ogniwem z teraźniejszością; u żadnego nie poginęły tak wyraźnie przeszkody czasu, różnice uczuć następujących po sobie pokoleń. Uczestnik rewolucji 1905 roku czuje u niego i myśli tak samo, jak bohaterski żołnierz upadającej Rzeczypospolitej. Jeden jest nie tylko następcą drugiego, ale i wiernym towarzyszem broni w tej samej służbie. W przeszłości nie szukał Żeromski dekoracji, barwy i stylu, ale przedewszystkiem, niekiedy wyłącznie człowieka jedynego, człowieka, dla którego troska o losy ojczyzny była rdzeniem istnienia, który wszystkie swe myśli kieruje ku jej celom, który nigdy nie upada na duchu, który wierzy nawet wówczas, gdy wszyscy zwątpili, który umie być samotny i z dumą dźwiga na ramionach cały ciężar odpowiedzialności za honor polski. W poszukiwaniach tych odnajdywał Żeromski siebie samego, swój ideał męstwa i ofiarności. Ale marzenia jego zatrzymywały się na niektórych archetypach bohaterstwa, które otoczył egzaltacją serca rozpalonego do białości, na które patrzał oczyma pełnemi uwielbienia, o których mówił głosem już to szepcącym najtkliwsze zaklęcia modlitewne, już to urywanym przez dławienie szału w gardle. Na czele tych bohaterów nad bohatery wysuwają się w twórczości Żeromskiego trzy postacie: Walgierz Udały, hetman Żółkiewski i Sułkowski.

Ci bohaterowie legendy i prawdy historycznej łączą się w jedno społeczeństwo marzenia o życiu współczesnem, marzenia, które wydała naczelna władza talentu Żeromskiego, a mianowicie: płomienne, do przepastnych głębin schodzące, potężne, wszechogarniające uczucie. „Łzy są krwią duszy" — mówił średniowieczny „pater doctissimus". Taką krwią nabrzmiały wszystkie myśli, obrazy i zadumy Żeromskiego. W piekle niewoli nauczył się milczeć, więc i bohaterów swoich w milczeniu wykształcił. Postacie jego nie szlochają i nie zawodzą, gdy cierpią straszliwie. Milczą, jak groby. Ale najdrobniejsze półsłówko, rzucone przez nich, niesie w sobie cały świat porozumień z czytelnikiem. Stąd ta przedziwna plastyka wewnętrzna postaci Żeromskiego, która sprawia, że pozostają nazawsze w naszej pamięci,



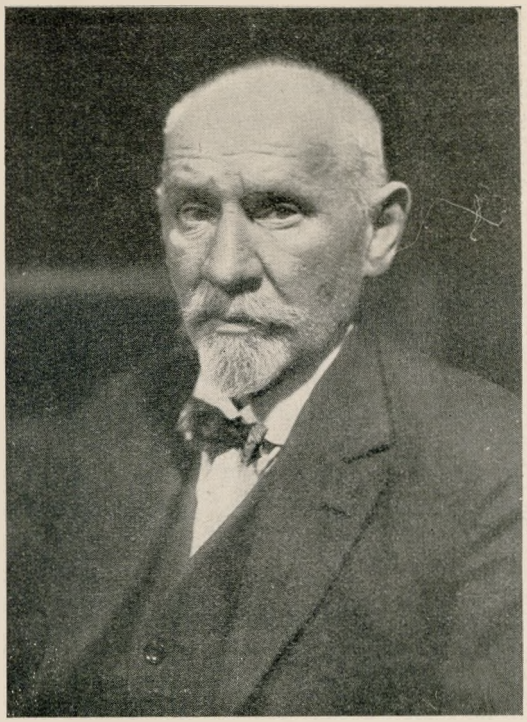
[Rys. 491. Stanisław Przybyszewski.

jako osoby, z któremi przeżywamy razem, w poufnem współżyciu, cały dramat ich wzlotów i upadków. Gdy nam opowiadają swoją niedolę z zaciśniętemi zębami, a niekiedy z zaciśniętą pięścią, gdy urywanem słowem chcą wyrazić bezmiar bólu — musimy posiadać w duszy komentarze i odpowiedniki na rozliczne zagadki akcji. Główny interes opowieści skupia Żeromski w sile kolizji wewnętrznej. Postaci swych nie wypuszcza na świat, dopóki nie urosły w jego sercu, nie nałamały się w duchowej męce. Są też często podobne do siebie, niby łzy, co z tego samego płynęły oka.

Najważniejszym z nich, tym, które stanowią główny tytuł jego chwały i jego nieśmiertelności, wkłada na ramiona ciężar olbrzymi: żąda od nich o f i a r y, ofiary ze wszystkich ziemskich przywiązań, ze wszystkich rojeń o szczęściu osobistem, z „chimery własnego serca". Pod tym względem twórczość Żeromskiego wiąże się rozwojowo z najwznioślejszemi momentami naszej poezji romantycznej. Arcydziełem ofiary dla ojczyzny pozostaną nazawsze dzieje przeistoczenia się Gustawa w „Dziadach". Słowacki pieśń o ofierze rozpoczął jeszcze w „Kordjanie" a doprowadził ją do szczytu w drugiej połowie swego żywota poetyckiego. Dla Krasińskiego ofiara była jedynem zapewnieniem jutra narodu. Bohaterowie Żeromskiego o tyle tylko odsunęli się od bohaterów romantyzmu, że nigdy nie byli Gustawami,

bo weszli w życie odrazu, jako Konrady czynu i boleści. Są to czyste pochodnie, co płoną ofiarnie, ażeby w mrokach nie zaginęły ludziom kształty ideału.

Dla bohaterów tych znalazł Żeromski nazwę rodzajową,



Rys. 492. Stanisław Przybyszewski.

która stanowi charakterystyczne znamię jego twórczości: ludzie bezdomni. Fizjognomję ich kształtował Żeromski od pierwszych swych nowelowych opowiadań. Już życie osobiste Raduskiego z „Promienia" zostało „zamknięte, a klucz dawno rzucony w niezgruntowane wody". Archetypem jednak rodzaju jest dr. Judym, który ukazywał się w coraz nowych kształtach, jako: Piotr Cedro, Rafał i Hubert Olbromscy, Piotr Rozłucki, a nawet Sułkowski i Żółkiewski. Na sztandarze ich bolesnych, niekiedy tragicznych wysiłków wypisał Żeromski słowa: „Cześć dla cichych a wielkich w Polsce dusz za wszystko na szerokości ziemskiej starczy. W nich to mieszka ojczyzna. Bywa tu w Polsce zamurowana dozgonna wierność dla przegranej sprawy, nieznana nigdzie na świata obszarze, uniesienie prawego serca, które jedynie w wielkim czynie widać, niesplamiony honor, sam siebie niczem, głodem ducha karmiący w podziemnych lochach nędzy bytu".

Człowiek bezdomny jest u Żeromskiego samotny. Samotność ta nie ma granic, bo rycerz „przegranej sprawy" nie uznaje w walce najdrobniejszego nawet kompromisu. Spotykając zło, zbliża się do niego z fatalistyczną wiarą, że musi uledz. Aryman zwycięża u Żeromskiego zawsze Ormuzda. Filozofję tę zrodziła nadmierna wrażliwość i uczuciowość. Postacie Żeromskiego czują aż do dna swych dusz, czują wszystkimi fibrami serca, całą swą istotą. Cios z zewnątrz, który nieraz bywa nieszkodliwy dla ludzi przeciętnych, staje się dla Żeromskiego zawsze piekłem udręczenia, potęgą, rozgniatającą najprzedniejsze istnienia. Zauważyli niektórzy, że Żeromski spostrzegał najsubtelniejsze ruchy i zmiany przyrody, więc go nazwali panteistą. Całkowite nieporozumienie, bo w naturze obchodzi Żeromskiego tylko człowiek bólu. Jego okiem wdzięczy się i uśmiecha krajobraz, jego mrokiem smuci się i mroczy. Gdy go nawiedzi wspomnienie szczęścia, wówczas natura drga frenezją; kiedy człowiek Żeromskiego nosi w duszy burzę, wówczas natura przewala się i jęczy, niby tytan zraniony. Z serca twórcy wytryskają potężne promienie i przenikają drzewa, skały, kamienie i lodowiska, aby tymi kształtami natury pokazać człowieka cierpiącego.

Podstawową bowiem władzę jego talentu stanowi liryzm, który nie zna miary, jak jej nie znają wszelkie żywe, prawdziwe łzy. Skąd też porównywano utwory Żeromskiego do przebogatej puszczy, w której rosną bezładnie nietylko potężne drzewa, ale tysiące drobnych roślinek, niczyjej nie podlegające kulturze. Nadmierne skupienie w niektórych opowiadaniach sprawiło, że kurczy się w nich dusza bohaterów do symbolicznych znaków; w innych znowu epizody zbędne rozrastają się groźnie, jak pasorzytnicze pnącze. Żeromski, tyran dusz, odkrywa w swych bohaterach wszystkie rany najboleśniejsze, wywołuje z ciemni dziejowej dantejskie cienie poniewieranych i wydziedziczonych, oskarża i protestuje, kładzie własny ból tam, gdzie była tylko tępa nieświadomość, nienawidzi i ciska pioruny — a potem, potem dopiero marzy o czynie, marzy całą swą wyobraźnią, aż zapomina o budowie utworu.

Nieraz podkreślano te osobliwości konstrukcji utworów Żeromskiego, ale zapominać o nich nakazywały czary języka autora „Popiołów". Język ten wybitnie, często genjalnie twórczy, w najcudniejszych harmonjach objawiony, zadziwia niesłychanem bogactwem swojem, rozmaitością i giętkością, wnikliwością i skalą napięcia, kolorem i siłą wyrazu i — staje się jednym z najprzedniejszych wzorów literackiej mowy polskiej. W opisach cierpienia mowa Żeromskiego zawiera tony najtkliwsze; w marzeniach malotność niepochwytną i czarującą; w obrazach walki zbrojnej wyrazy zdań wydają, zda się, same jakiś szczęk głuchy, brzmią jak uderzenie szabli, huczą, jak wystrzały dział, wyją paniką rozproszenia i odwrotu.

Liryzm Żeromskiego, przez cały czas jego twórczości przedwojennej, rozszczepiony był na dwie dziedziny. Serce, stygmatami przeszłości poorane, pożerała tragiczna tęsknota. Wypełniał je po brzegi żal, żal bezmierny za temi dniami, gdy wola narodu sama dyktowała sobie prawa, gdy Polak własnem oddychał powietrzem, gdy genjusz rasy szukał bohatersko przeznaczeń swych i regulował przeznaczenia innych. A jednocześnie przychodziły godziny melancholji,

gdy rzeczywistość codzienna snuła przed oczyma twórcy ponury korowód swych nikczemności. Wokół — pobojowisko zmaltretowanych, poranionych, okaleczonych dusz, albo — bezwstydny, rozpasany, dumny ze swej przyziemności kompromis. Ani kroku „stąpić samorodnie", ani jednego czynu nie módz wyzwolić całkowicie, ani jednej myśli

Rys. 493. Artur Górski.

narodowego jutra nie módz wydobyć z pod głazu, którym ją przytłoczono — oto straszliwe widma, które stawały wciąż przed wyobraźnią Żeromskiego. Z jednej strony w indywidualności jego odzywa się dawny żołnierz Rzeczypospolitej, rycerz niezłomny, który zahartował swe męstwo w nieustannych bojach, ale w bojach również stwardniał i ma pasję okrucieństwa; z drugiej dopomina się donośnie o swe prawa człowiek nowy, rycerz ducha, mąż litości i tkliwości pełen, ideolog, zapatrzony w gwiazdę lepszego człowieczeństwa, które nie stanie się jeszcze, ale już zaciężyło mgławicą nad sercami — i dziś, jutro stawać się poczne i gotować nową, wymarzoną wieczność.

Żołnierz Rzeczypospolitej upaja się zapachem krwi hukiem dział, szałem odwagi, rozpacznym heroizmem; rozdrapuje swe zabliźnione rany widokiem katuszy, które zwycięzca zadawał bez miłosierdzia, wyjąc okropne: v a e v i c t i s; dławi się obrazami walki tych „szaleńców", co szli w bój, rzucając śmierci pogardliwe: rozdziobią nas kruki, wrony; patrzy na olbrzymią epopeję wysiłków, które się zwaliły w gruzy i popioły; czyta w oczach ukrzyżowanego Walgierza tajemnicę żelaznego bohatera.

A rycerz ducha opiewa ciche, syzyfowe prace pokoleń, skazanych na zagładę; opowiada, jak gaszone są beznyślnie promienie najczystszych istnień; odziewa wielkim płaszczem bolesnego marzenia ludzi bezdomnych; szuka źródeł grzechu; ogrzewa żarem uczucia skostniałe z życiowego chłodu energje; staje z duszą wypełnioną piekłem milczenia, obok tych, co milczą w bólu bezimiennym; wyczarowuje przecudną barwą każdy wyraz rezygnacji, beznadziejnego cierpnienia, nieznanego poświęcenia.

W dramatycznem współżyciu żołnierza Rzeczypospolitej, szaleństwem pijanego z heroldem lepszej przyszłości, budowniczym nowego człowieka jutra — mieści się istota zagadnienia twórczego Żeromskiego.

* * *

Zupełnie inne oblicze ma drugi wielki pisarz epoki W ł a d y s ł a w R e y m o n t (1868 — 1925). Gdy Żeromski zagłębiał się tragicznie w bóle i rozterki pokolenia, Reymonta pchała do twórczości nieposkromiona, wiecznie głodna, czasem dziecięco naiwna, częściej rozpalona marzeniem ciekawość życia. Zobaczyć, poznać to życie we wszystkich jego objawach i — stworzyć jego najpełniejszy, najświetniejszy, powiększony w kształtach, ożywiony w barwach obraz — oto była główna pobudka jego wysiłku artystycznego.

Talent Reymonta, nawskroś samorodny, wydała pewnego radosnego dnia gleba rodzinna tak nagle i niespodzianie, jak wydaje na szczerem polu, nie sadzony przez nikogo, zawiązek potężnego dębu. Rósł ten dąb twórczości polskiej z wielką szybkością, chwytał soki żywotne zewsząd, aż rozszerzył swe konary daleko, poza pola ojczyste. Na odwrotnym biegunie stoi turowanego liryzmu Żeromskiego staje w tem samem pokoleniu zdrowy, prężący się własną żywiołową mocą, spokojny i wolny od wszelkich zagadnień intelektualnych epos ludowy Reymonta.

Przez całe wieki lud nasz nie tworzył pieśni epickich, jak to się działo śród innych narodów słowiańskich. I oto nagle stał się cud kultury: w chwili, gdy lud ten zamyka jedną, długą epokę swych dziejów, aby rozpocząć epokę nową, z łona jego wychodzi bard, który przynosi potężną pieśń o dniach jego pracy, smutku i wesela, współżycia z ziemią i naturą, pieśń wierzeń i poczucia własnej mocy.

Bez żadnego wykształcenia, śród byle jakich przygód młodości bezładnej, na wędrówce z podrzędną trupą aktorską spędzonej, śród dorywczych zajęć prostackich, do których spychało go brutalnie życie, pisze Reymont w rowach kolejowych pierwsze swe nowele i woła głosem donośnym: j e s t e m!

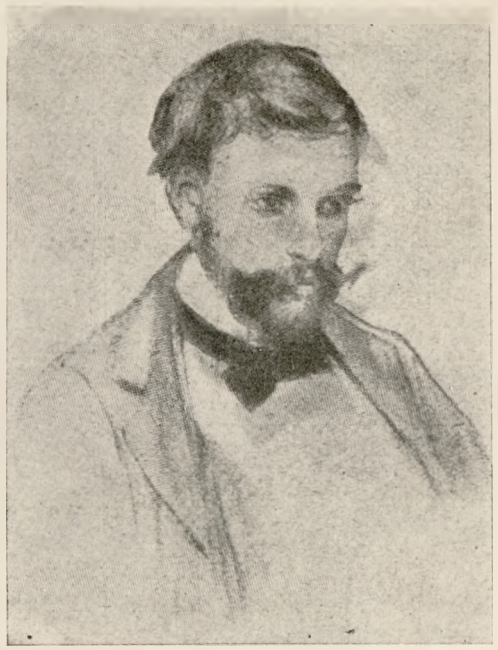
Cała Polska wkrótce głos ten posłyszała i z zaciekawieniem czytała jedną po drugiej, wyrzucane wulkanicznie powieści młodego pisarza, chociaż nie poruszały żadnych problematów współczesnej duszy polskiej. „*Pielgrzymka do Jasnej Góry*" (1895), do której pobudką była czysto dziennikarska kombinacja wydawcy, stała się nagle rewelacją świeżego, bujnego, nieskrępowanego formułami talentu, który wniknął w zbiorową psychikę rzeszy, pę-

dzącej z dalekich stron, ażeby się wyżalić na swe nędze i bóle. Od chwili wydania tej niepozornej, ale zdumiewającej książeczki ujawniły się zasadnicze cechy i dążenia talentu Reymonta. Łatwo było spostrzec, że będzie on objektywnym, realistycznym malarzem życia, życia bezpośredniego, niekrępowanego żadnymi nakazami kultury. Stwierdzono wkrótce, że zajmuje Reymonta najmocniej życie gromady, życie tłumu. Surową pierwotność instynktów rzucał na tło natury, którą traktował zawsze z największą miłością, z fenomenalnem poczuciem jej uroków, jej barw i przemian, jej grozy i potęgi. Wreszcie od pierwszej chwili twórczej przyniósł Reymont zupełnie samodzielne, indywidualne spojrzenie na chłopa polskiego, którego przez długie lata pogrążano w sentymentaliźmie staroszlacheckiej „kmiotkowości".

Szły więc najpierw opowiadania z własnych, dość powszednich przeżyć wysnute, jak „*Komedjantka*" (1896) i „*Fermenty*" (1897), w których na pierwszy plan wysuwała się psychologja zbiorowego życia aktorskiego. Każda z poszczególnych postaci ukazuje się tu w nadmiernem powiększeniu ruchu i czynów, gdyż ta forma przesady zaspakaja bujność temperamentu autora, niezadowolonego przez całe życie z realnych kształtów rzeczywistości. Ludzie, występujący w gromadzie mniej lub więcej zawodowej, dawali mu złudzenie siły i potęgi, nawet wówczas, gdy ta gromada składała się z jednostek szarych. Mógł był swobodnie kierować ich namiętnościami, wydobywać na jaw żywioły ich instynktów i przeciwstawiać te instynkty.

Z tej samej skłonności narodził się, wzorowany na Zoli, obszerny romans eksperymentalny, usiłujący podać syntetyczny obraz życia miasta Łodzi. Wierność tej syntezy w „*Ziemi obiecanej*" (1899), z której wypadł niemal zupełnie żywioł zasadniczy t. j. robotnik — była kwestjonowana przez wszystkich. Nikt jednak nie mógł się oprzeć silnemu wrażeniu walki instynktów i namiętności, jaka wrzała w całym utworze.

Wszystkie powieści i nowele pierwszych lat, szeroko komentowane i popularne w kraju, stanowiły w twórczości Reymonta dopiero przygotowawczy etap jego umacniania się w sobie, uświadomienia własnych środków literackich. W duszy pisarza gromadziły się zwolna elementy do wielkiej epopei chłopskiej. Oczekiwano jej powszechnie. Stwierdzono, że w powieściach Reymonta nawet najbardziej dystyngowani dżentelmeni są przebranymi chłopami. Gdy wreszcie ukazały się cztery tomy „*Chłopów*" (1904—1909) — olśnienie było powszechne. Zrozumiano łatwo, że urodziło się w literaturze polskiej arcydzieło — arcydzieło kolorytu i konstrukcji, stylu i potęgi wyrazu. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że pod tym względem sąd współczesnych nie zostanie zachwiany przez pokolenia następne, chociaż zmienić się musi gatunek ich odczuwania i ich wrażliwości. Wszyscy, którzy zbliżali się do „Chłopów" krytycznie, usiłowali przekonać i siebie i innych, że największą zaletą tej epopei wsi polskiej stanowi prawda obyczajowa, prawda ujawnionej przez Reymonta duszy chłopskiej. Opowieści o chłopach z doby przedpowstaniowej, bardzo zresztą nieliczne, były tak ckliwe, sztuczne i nieznośne, że cała ich jałowość i śmieszność wyszły na jaw przy pierwszych opowiadaniach Dygasińskiego i Prusa, którzy intuicją odgadywali budowę psychiki chłopskiej. Reymont wprowadził do literatury chłopa zupełnie niepodobnego do swych poprzedników powieściowych. Wydobył na jaśnię jego instynkty, jego stany podświadome, jego dostojność wewnętrzną, jego



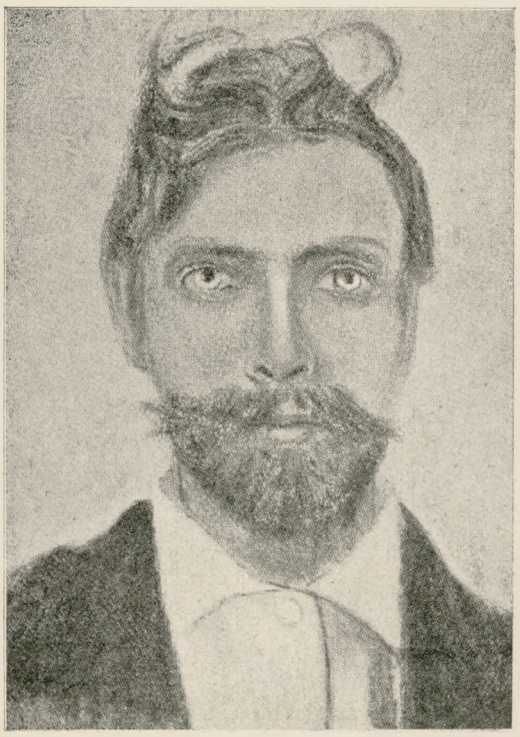
Rys. 494. Stanisław Wyspiański.

religijne niemal obcowanie z ziemią, jego nierozłączność z gromadą, jego organiczny związek z naturą. W „Chłopach" żadna postać nie ma swego własnego odrębnego bytu. Wiążą się wszystkie ze sobą tak, jak ogniwa łańcucha, jak części składowe jednego organizmu, dopełniają się wzajemnie i tłomaczą. Idealna budowa powieści opiera się na czterech porach roku prac i wywczasów chłopskich. Są to jakby cztery olbrzymie ściany świątyni, głęboko wrżnięte w ziemię i nakryte kopułą zmiennego wciąż nieba. Na charaktery bohaterów wpływa przeważnie ziemia, która reguluje ich pożądania, kieruje ich wolą. Krajobraz i ludzie łączą się w jeden świat o pokrewnej wegetacji. A łącznikiem wyraźnym jest wspólny język gospodarza wiejskiego i natury, język pełny onomatopei, posiadający w sobie moc światła, barw, cieniów, wichrów, grzmotów, świergotów ptasich, szelestu roślin, oddechu ziemi, fal powietrznych.

Czy włościanin polski jest taki, jak w „Chłopach"? Dla doskonałości dzieła nie ma to żadnego znaczenia. Jeden z posłów ludowych napisał, że „powieść ta stawia w oczach świata cywilizowanego chłopa polskiego w naj-

gorszem świetle i wyrządza krzywdę już nie tylko chłopu, ale Polsce". Taki partyjny punkt widzenia opiera się na gruntownem nieporozumieniu. Pomimo pozornego naturalizmu szczegółów, Reymont nie odtwarza, ale tworzy życie chłopskie według własnej wizji. I to właśnie zapewnia jego dziełu trwałość. Chłopi Reymonta są wszyscy niemal wyolbrzymieni romantycznie. Wyolbrzymione są ich żądze, namiętności, ich siła żywotna, ich poufne porozumienie z ziemią. Niemniej powiększone są gigantycznie zjawiska natury w „Chłopach", zwłaszcza te, które Reymont w grozie ukazać pragnie. I to właśnie powiększenie ludzi, wydarzeń i natury, stanowi zasadniczy ton poetycki „Chłopów", który im zapewni nieśmiertelność, nawet gdy chłop dzisiejszy, opanowawszy Polskę, zmieni całkowicie swój strój, mowę, obyczaje, nawyknienia i pożądania. Pozostanie niezmienna prawda marzenia, żyjąca poza czasem i przestrzenią.

Podobno Niemcy podczas wojny kupowali w wielkich ilościach egzemplarze „Chłopów" w przekładzie i rozdawali je do czytania żołnierzom, aby ci wiedzieli zgóry, z jakiemi włościanami będą mieli do czynienia w Polsce. Łatwo sobie wyobrazić, jaki spotkał ich zawód, gdy te cyklopowe figury i gesty, które im zapowiadała lektura „Chłopów", zmalały w rzeczywistości. Ale zapewne niejeden żołnierz niemiecki, poznawszy ten świetny utwór pisarza polskiego, uczuł zbawczy dreszcz, jaki budzi wielkie dzieło sztuki i — to jest jedyna prawda, odnaleziona w „Chłopach", a zupełnie obca żołdackim rozkazom. Znakomite dzieło stało się kamieniem węgielnym chwały literackiej Reymonta. Poszło, po nagrodzie Nobla, w świat daleki.



Rys. 495. Stanisław Wyspiański. Autoportret.

Wszystko, co Reymont napisał przed „Chłopami" było przygotowaniem do narodzin tego szczęsnego momentu; wszystko co stworzył później nie dodało ani jednego liścia do wieńca jego tryumfu.

Rys. 496. Stanisław Wyspiański. Autoportret.

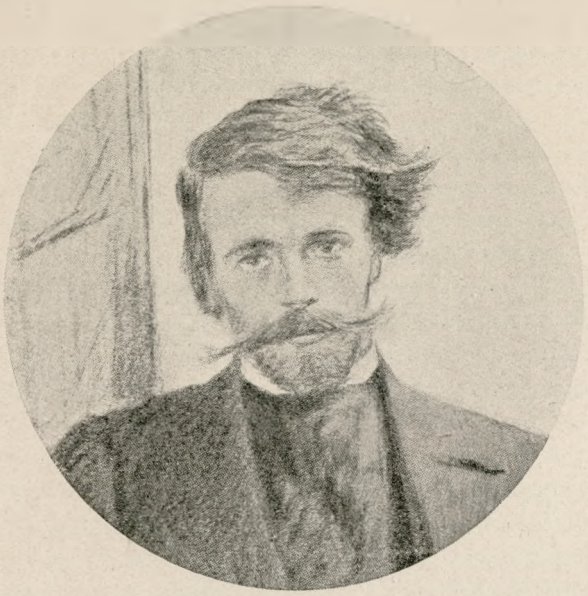
„Chłopi" pozostaną nazawsze przedmiotem podziwu, jako jedno z najbardziej oryginalnych dzieł literatury polskiej.

* *

Rozległą poczytność zyskały powieści Józefa Weyssenhoffa (ur. 1860). Drogi, któremi kroczył jego talent są osobliwe. Przedewszystkiem nie było w nim lękliwych prób i kolejnego rozwoju. Od pierwszej chwili uświadomienia sobie własnych zamiłowań twórczych był Weyssenhoff bezwolnym obserwatorem zaciętej walki, jaką w nim toczyli dwaj ludzie: rozmiłowany w pięknie mowy polskiej artysta oraz — moralista, który często ustępuje miejsca namiętnemu publicyście politycznemu. Zwycięstwo jednego lub drugiego człowieka decydowało zazwyczaj o wartości artystycznej każdego nowego dzieła. Gdy przewagę zyskał artysta, powstawały takie utwory; jak: „*Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego*" (1908), „*Sobół i panna*" (1911); gdy narzucił swą rolę działacz społeczny, czy polityczny, zjawiały się „*Dni polityczne*" (1905 — 1906); „*Gromada*" (1913), „*Puszcza*" (1914), „*Unja*", „*Hetmani*" (1911), Niekiedy pomiędzy jednym a drugim człowiekiem odbywało się ciche porozumienie, ale w tych wzajemnych ustępstwach zawsze tracił Weyssenhoff-artysta.

Pierwszy, najoryginalniejszy (a w swoim czasie — rewelacyjny) utwór Weyssenhoffa, „Podfilipski" powstał „nie z umiłowania przedmiotu, lecz z oburzenia na przedmiot". Oburzenie na charaktery i typy, spotykane w Klubie Myśliwskim, przerobił w sobie Weysenhoff na „rozkosz tworzenia satyry". Dojrzałość spojrzenia i misterna powściągliwość wyrazu wydały dzieło pierwszorzędne. „Rozwielmożniony typ brutalnego snoba i egoisty" pseudo-arystokratycznego

odsłonił Weysenhoff z ironją, której wzorów niewiele znajdziemy w literaturze. Utwór kształtował się organicznie,



Rys. 497. Stanisław Wyspiański (według rysunku A. Kamieńskiego).

wbrew plotkom, iż „Podfilipski" jest portretem znanego człowieka. Nadzwyczajne powodzenie „Podfilipskiego" pozwalało przypuszczać, że wysoki gatunek ironji Weyssenhoffa, przypominający najdelikatniejsze uśmiechy Anatola France'a, nie będzie w jego dalszej twórczości zjawiskiem odosobnionem. Niestety, stało się inaczej. Weyssenhoff zapewnia, że już od tej pierwszej chwili swego wielkiego triumfu literackiego utrwalił w sobie programowe podstawy własnej estetyki. — „Od lat dziecięcych — mówi — marzyłem o n a u c z a n i u mego narodu za pomocą sugestji artystycznej i nigdy nie pozbyłem się tych pragnień ani przekonania, że najwyższa literatura ma na celu nie piękno abstrakcyjne, lecz piękno dobroczynne".

Ta estetyka zaciążyła złowrogo nad niejednym utworem Weyssenhoffa. Uwierzył w nią tak głęboko, że nie zdawał sobie sprawy, ile mu nabruździło to „dobroczynne piękno", na jakie manowce wiodły go nieraz „budziszowe" gawędy w „Dniach politycznych" i „Cudnie"; jak było szkodliwe dla harmonji i konstrukcji dzieła tendencyjne oświetlanie czynów w „Sprawie Dołęgi" i w „Synu marnotrawnym". Nieraz się zdarzało, że „gwizdany przyśpiew do historji" bieżącej, który Weysenhoff stosował w swych utworach tendencyjnych, wnosił do powieści przemijające spory dnia. Któż dziś weźmie „Unję" do ręki dlatego, aby sobie przypomnieć ważność i obowiązek starożytnych węzłów pomiędzy Polską a Litwą i ostrzec przed lekkomyślnem ich rozerwaniem?" Kto będzie się rozczytywał w „Gromadzie", aby zrozumieć „pożytek wielkiej gromady przy pracy narodowej sprzymierzenia sił szlachty i chłopów".

Natomiast z jakąż rozkoszą czytać będzie zarówno dzisiejszy jak jutrzejszy czytelnik „Soboła i pannę", chociaż krajobraz w powieści nie jest już modny. Tu znowu odezwał się Weyssenhoff-artysta i pokazał, że krajobraz może być przez cały ciąg opowiadania nie jakiemś martwem zestawieniem kształtów i kolorów, nie „kawałkiem literatury" opisowej, włączonej do książki, gwoli starym nałogom romansu polskiego, ale czemś, co tętni życiem, co się łączy ze zwierzętami i ludźmi w jedną nierozerwalną całość współżycia. Dziewiczość natury daje schronienie obfitej zwierzynie, a człowieka utrzymuje w prostocie instynktów, które mu pozwala rozumieć wszystkie szmery lasów, odczuwać wszystkie oddechy ziemi, poić się wszelką grą świateł, chłonąć wszystkie zapachy traw, wód, zbóż i mchów. Nietylko każde zwierzę rozmawia tu z człowiekiem jego własnym językiem, ale każda roślina, każdy żywioł opowiada mu swoje tajemnice. Płynie potoczyście dźwięczna, pogodna pieśń o ziemi, którą śpiewają Weyssenhoff-poeta i Weyssenhoff-myśliwy. Pamięć szczegółów posiadają obydwaj tak plastyczną, że nie używają nigdy określeń zbędnych, wybierają zawsze kolory najwłaściwsze, wyrazy najprostsze a najwyrazistsze. Mowę przyrody chwytają we wszystkich jej dostrzegalnych znakach, a znaki te uwydatniają w akcji wciąż żywej, wciąż zmiennej. Z krajobrazem łączą się bardzo mocno wszyscy niemal bohaterowie powieści, która wyrasta na piękny, pogodny epos.

„Życie i myśli Podfilipskiego" oraz „Soból i panna" — to dwa szczytowe momenty twórczości Weyssenhoffa. Zawierają najdoskonalsze wzory jego stylu. Ten styl stanowił zawsze największą troskę Weyssenhoffa i imponował nawet wówczas, gdy wdawał się w gawędę z czytelnikami Apolinary Budzisz i nakłaniał autora do pisania „historycznych powieści współczesnych".

* * *

Z prześladowań, udręczeń i tortur niewoli wyrósł talent W a c ł a w a S i e r o s z e w s k i e g o (pseudonim:

Rys. 498. Stanisław Wyspiański. Autoportret.

Sirko, ur. 1858). Skazany w dziewiętnastym roku życia na dożywotnie osiedlenie na Syberji, przebył wiele lat poza granicami świata cywilizowanego, śród Jakutów. Mieszkał w „jurcie" bez okien, pozbawiony światła na całe miesiące. Przywiózł na Syberję takie bogactwo młodzieńczego zapału, że zesłanie umocniło raczej jego bohaterską postawę wobec życia. Obserwował z zupełną pogodą obyczaje dzikich ludzi i poczuł się ich bratem. Groźne obrazy przyrody polarnej nie przerażają go; przeciwnie, gdy obserwuje ich piękno, uczuwa frenetyczną radość życia. Budzi się w nim, śród najokropniejszych warunków zdobywania środków do życia, artysta, który tworzy epopeję egzotyczną „*Na kresach lasów*" (1894), najpiękniejsze swoje dzieło. Jednocześnie staje się badaczem-etnografem: zbiera materjały do książki, która, dzięki wstawiennictwu Tow. Etnograficznego w Moskwie, przyniesie mu wolność („*Dwanaście lat w kraju Jakutów*", przekład polski w r. 1900). Powróciwszy do kraju, maluje Sieroszewski w szeregu powieści i nowel niedole tubylców syberyjskich, albo też odtwarza gehennę zesłańców politycznych: „*W matni*" (1897), „*Brzask*" (1900), „*Powrót*" (1904), „*Małżeństwo*" (1909), „*Nowele*" (1914) i t. d. Jest w nich realistą nieubłaganym, który w niektórych „nowelach", jak „Dno nędzy" lub „Chajlach", maluje grozę wydarzeń z jaskrawością barw, nieznaną najzuchwalszym naturalistom.

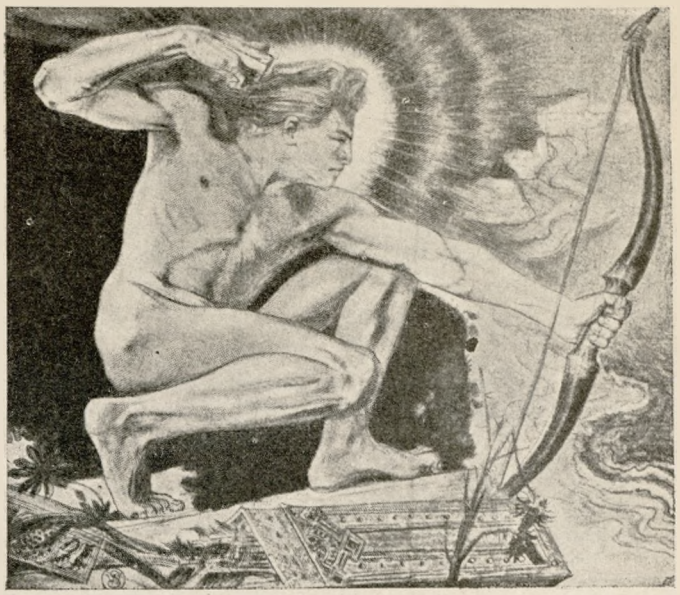
Istotę egzotyzmu Sieroszewskiego tworzy nie tyle odtwarzanie dalekiego, półdzikiego życia plemion syberyjskich, ile stosunek człowieka cywilizowanego, powalonego przez ciężki los — do ludzi pierwotnych i do natury surowej, dziewiczej a straszliwie wspaniałej. Egzotyzm Sieroszewskiego — to historja ideowych Robinsonów polskich, zepchniętych w przepaść „osiedlenia" t. j. na samo dno nędzy, z której mają już nigdy nie powrócić do swego środowiska, do swego społeczeństwa i do budowania jutra swego kraju. Sieroszewski zaniósł do Jakutów dwie cechy: naiwność i dziecięcą prostotę serca oraz głęboki optymizm. Pozwoliły mu one nietylko odnaleźć biednego człowieka w dzikim mieszkańcu tajgi i tundry, ale nie utracić ani na chwilę wiary w lepszą przyszłość ludzkości. Wiary tej udzielił Sieroszewski wszystkim swym Robinsonom syberyjskim, którym kazano tworzyć z niczego własne gospodarstwa, a którzy budują wciąż... olbrzymie pałace marzeń o wolności i ojczyźnie. Żaden z nich nie poddaje się całkowicie rozpaczy osamotnienia. Tęsknota ich i katusze wiążą się od pierwszej chwili z życiem otaczającej, groźnej natury i z niedolą ciężkiego bytu tubylców. W ten sposób najbardziej wybujałe marzenia, najboleśniejsze tęsknoty, najdramatyczniejsze poczucie niemocy przestają być jakąś oderwaną tragedją jednostki, wyrzuconej poza społeczeństwo cywilizowane. Są tylko najwyższą odmianą ogólnego bólu ludzi, o których życiu mówią nam powieści Sirki. Bohaterów swych stawia Sieroszewski przedewszystkiem przed obliczem natury, którą maluje zawsze z niemałem mistrzostwem. Z tego źródła mają czerpać siły i otuchę do pogodnego istnienia. Napozór taki Robinson syberyjski jest tylko ogniwem w ogólnym układzie życia mieszkańców dalekiej północy. Wkrótce jednak spostrzegamy, że rozpalony duch „posielenca" rzuca na tych dzikich ludzi i na przyrodę tak osobliwe światło, że patrząc na krajobrazy, na ruchy i czyny tubylców, mimowoli kierujemy wzrok ku samemu ognisku światła. I dzieją się wówczas rzeczy szczególne: chociaż o cierpieniach swych bohaterów mówi Sieroszewski z niezmierną powściągliwością, wystarczy jednak pierwsze lepsze zdanie, rzucone przez któregokolwiek z nich, aby się przed czytelnikiem odsłoniła czarna bezdeń bólu ludzkiego. Najgłębsza treść zawiera się wtedy nie w powiedzianych słowach, ale w potężnej wymowie milczenia. Malownicze przygody stają się epopeją, w której bohater milczy, ale zato cierpią wraz z nim wszystkie żywioły natury. Szczegóły życia tubylców opisuje Sieroszewski tak dokładnie, jak etnograf, ale nadaje im zawsze żywą plastykę, wyposaża je obficie w barwy. Opowieść przygód podróżniczych staje się epopeą, w której główny bohater wiele milczy, ale za to... ogromnie cierpi.

Rys. 499. St. Wyspiański. Rys. do „Iljady": Hermes wiedzie duchy bohaterów do głębin Hadesu.

Czternaście najlepszych lat życia, spędzonych na samem „dnie nędzy" ludzkiej, po za cywilizacją i kulturą, na wsłuchiwaniu się w tęsknoty własne i cudze, na obcowaniu z naturą i pierwotnemi duszami — uczyniło z Sieroszewskiego pisarza niewrażliwego na skomplikowane przejawy naszej europejskiej kultury. Nie widzi wokoło siebie tych ludzi, z jednej ulepionej bryły, do jednego dążących celu, prostych a niezłomnych, naiwnych a przepełnionych ideałem, którzy stanowili jego bolesne otoczenie jakuckie. Sieroszewski nie umie pisać o n a s, nie umie pisać rzeczy głębszych i oryginalnych nawet o tych, którzy stanowią najdroższą troskę jego serca. Z pisarza tęsknoty i nostalgji, z malarza potępieńczych bólów katorżniczych, Sieroszewski stał się, po powrocie do Polski, epikiem egzotycznym, epikiem, który zresztą działa w ciągłem porozumieniu ze „społecznikiem". Sieroszewski potrzebuje bezpośredniego oddziaływania środowiska realnego na gatunek swoich bohaterów. Ale w środowisku naszem nie dostrzega ani tej prostoty, którą kocha nadewszystko, ani też dostatecznej ilości barw. Zresztą zajmuje go tylko jeden gatunek człowieka wewnętrznego: taki, który cierpi i walczy o wyzwolenie z wszelkiej niewoli. Po za nim, po za dramatem jego wzlotów i przymusowych upadków — wszystko inne jest dla Sieroszewskiego-artysty dziecinną zabawą lub dziecinnym zabiegiem. I sądzi, że te dzieciństwa opisywać należy tak, jak się pisze dla dzieci, to jest w sposób gawędziarstwa, stojącego na pograniczu sztuki a etnografji.

Pod wyraźnym wpływem Żeromskiego tworzył zrazu G u s t a w D a n i ł o w s k i (1872 — 1927), żarliwy bojownik niepodległości, poeta i powieściopisarz. Urodzony w głębi Rosji, jako syn zesłanego tam uczestnika powstania 1863 r., wychowywał się w tradycji gorących uczuć patrjotycznych. Już w uniwersytecie, w Charkowie, należał do grupy młodzieży socjalistycznej a później do końca

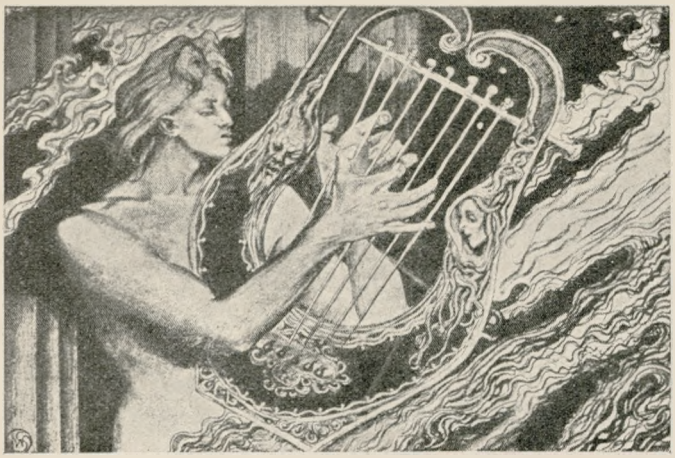
Rys. 500. St. Wyspiański. Rys. do „Iljady": Thetis z fal wynurza się ku synowi.



Rys. 501. St. Wyspiański. Rys. do „Iljady": Apollo razi grotami pomoru.

życia współdziałał z obozem P.P.S. W pierwszym zbiorze nowel p. t. „*Nego*" (1900), przesyconym gorącem współczuciem dla prześladowanych i wyzyskiwanych ludzi, protestuje przeciwko niewoli społecznej. Baczniejszą uwagę zwrócił na siebie poematem „*Na wyspie*" (1901), którego niejasne alegorje tłomaczono różnorodnie. Chmielowski widział w utworze symboliczny obraz stosunków, które pod wpływem hasła „sztuki dla sztuki" wytworzyły w społeczeństwie „jakby odrębną wysepkę, oddzieloną od lądu, zamieszkałego przez lud do twardej, ciężkiej pracy zmuszony". A. Niemojewski na pytanie,: kto jest „*Wyspą*", odpowiada: „Warszawo, zali nie poznajesz swego oblicza?". Inny krytyk zapewnia, że publiczność obrazu zrozumiała, iż pod postacią alegorji, była mowa o Polsce. Legenda taka zapewniała poematowi poczytność, znacznie przewyższającą jego wartości artystyczne. Niektóre tylko fragmenty posiadają wysoki ton poetycki. Znacznie dojrzalszem pod względem formy było opowiadanie „*Z minionych dni*" (1902), pełne skupienia i bólu, jak to bywało u Żeromskiego. Daniłowski powziął zamiar odważny i trudny: opowiadał dzieje męczeństwa trzech pokoleń polskich pod kontrolą cenzury, która nie zdołała dopatrzeć się w powieści jej istotnej treści. Pełnię swych środków artystycznych ukazał Daniłowski w powieści „*Jaskółka*" (1907), pisanej pod wpływem rewolucji 1905 r. Chociaż niezbyt dobrze zbudowana, posiada wiele zalet charakterystyki a przedewszystkiem dwa świetne studja kobiece: rewolucjonistki rosyjskiej, Jaskółki i polki — Halszki. Natomiast bohater opowieści, Orski, niezbyt jest wyraźny w swej konsystencji wewnętrznej. Atmosferę rewolucyjną odtwarza Daniłowski z wielką przenikliwością. Nierównej wartości są nowele w zbiorze

„*W miłości i w boju*" (1910), również związane treścią z ruchem rewolucyjnym 1905 r. Największe uznanie zyskało drobne opowiadanie „*Paltocik*", posiadające treść najmniej bojową, pełne polotu i czystego liryzmu. Opowiadania Daniłowskiego zawierają obok pięknych, a niekiedy porywających motywów, wiele banalności a nawet trywjalności.



Rys. 502. St. Wyspiański. Rys. do „Iljady": Apollo na Olimpie.

Pewną niespodziankę uczynił Daniłowski - bojownik rewolucyjny—swym zwrotem do jaskrawych opowieści erotycznych. „*Marja Magdalena*" (1913), pomimo iż jej dzieje rozwija autor na tle Pasji, stała się opowiadaniem sensacyjnem. O cudach Chrystusa, śmierci, Zmartwychwstaniu opowiada Daniłowski, jak o wypadkach bardzo zwyczajnych. Swego poetyckiego stanowiska do przedmiotu nie odsłania nigdy: jest niezdecydowany, albo szablonowy, nie chce obrazić uczuć chrześcijańskich, ale sam nie objawia też żadnych określonych uczuć. Wadą utworu jest zmącony ton opowiadania, próba połączenia sprzecznych nastrojów, wreszcie przeładowanie opisami kurtyzaństwa Marji. Temat wyrafinowanego erotyzmu zajmuje Daniłowskiego w powieści „*Lili*" (1917). Rozwija tu z talentem paradoksalną tezę, iż, „można kochać odrazu dwóch". Śmialemu przystąpieniu do osobliwego zagadnienia nie odpowiada dość głębokie ujęcie całości, dość mocne opanowanie szczegółów. W późniejszych utworach o podłożu społecznem talent Daniłowskiego nie stoi już na poziomie „Jaskółki".

Oryginalną linję rozwojową nadał swej twórczości Ignacy Dąbrowski (1869 — 1932). Pierwsze dwa opowiadania: „*Śmierć*" (1892) i „*Felka*" (1893) uczyniły imię jego odrazu głośnem w całej Polsce. Zapowiadały wrażliwość nawskroś samorodną, zabrzmiały tonem szczerości świeżej, naiwnej, wolnej od literackiej przesady i literackich łamańców technicznych. Pełne rzewnego uczucia, wstrząsnęły duszami i opiewały w słowach najprostrzych ból i nędzę jednoatomowych serc, zawierały w sobie te czyste łzy, które tworzy prawdziwa intuicja artystyczna, a których podrobić niezdolny żaden wysiłek pisarski. Spodziewano się od takiego realisty bardzo niepospolitych objawów twórczych. Tymczasem autor „Śmierci" dał sobie zgóry przyrzeczenie: ogłaszać drukiem swe utwory nie dlatego tylko, aby odpowiedzieć żądaniom rosnącej popularności, ale dlatego, aby wypowiadać siebie w sposób najbliżej odpowiadający własnym wymaganiom. Zdobył się na czyn dość rzadki wśród pisarzów: zniszczył manuskrypt swej powieści „Mistrz" i odzywał się co pięć lub dziesięć lat. W „*Nowelach*" (1899) i w „*Samotnej*" (1912) pozostała dalej wybitna sprawność analizy duchowej, ale przybyła wyrozumowana „nowelkowość" w traktowaniu przedmiotu, w budowie opowieści, nawet w sposobie opowiadania. Ale i tu posiada Dąbrowski swój własny sposób postrzegania zjawisk, widzi szczegóły bardzo poufne, rozumie i odczuwa organizacje rożnorodne, ma rasową zdolność plastycznego rysunku, jest wrogiem szablonu naturalistycznego. Nie staje nad otchłaniami dusz, ale wzrusza szczerze, bo ukazuje z dziwną jasnością różne formy bólu.

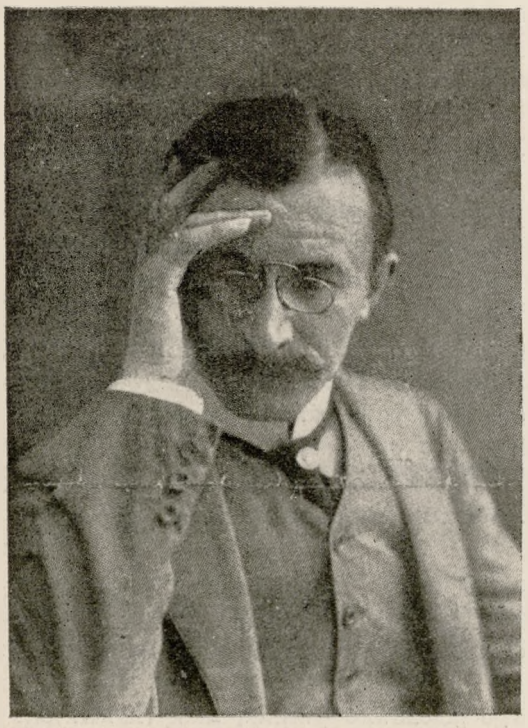
Twórczość Dąbrowskiego nie przechodziła widocznych kryzysów. Nie pożerały go ognie natchnień, na które skarży się tylu twórców. Pisał poza wyczerpującemi zajęciami na-

Rys. 503. St. Wyspiański. Rys. do „Iljady": Jutrzenka.

2656/II

uczycielskiemi, w godzinach wczasów, — „na nagabywania wydawców", nie przykładając do tych rzeczy „zbyt wielkiej wagi". Nazywano go lirykiem, to znowu (zupełnie fałszywie) — naturalistą, albo wreszcie zapewniano, że pisanie stanowi dla niego „przedewszystkiem akt miłości", że właśnie przed jego sztuką wznosi się „apoteoza dobrych czynów". Takie ujmowanie pisarza w jedną, łatwą formułę sprawiło, iż Dąbrowski stał przez długie lata poza dyskusjami literackiemi, poza wpływami, grupami i modami. Publiczność czytała go chętnie, wydawcy skarżyli się, że nie chciał dawać po pięć miljonów liter rocznie, a Dąbrowski wciąż pisał od „niechcenia". Nie doskonaliła się jego technika pisarska, ale pozostawała zawsze świeżą jego wrażliwość.

Najpiękniejszem i najdojrzalszem dziełem Dąbrowskiego są niewątpliwie „*Zmierzchy*" (1912). Nie zyskały rozgłosu „Śmierci" lub „Felki", a przecież godne były większej, niż tamte utwory, uwagi. Powstały w bardzo szczęśliwej chwili. I tu, jak dawniej, analiza serc stanowi główny motyw twórczy. Ale z natury samego przedmiotu wynikł odmienny sposób patrzenia i ujmowania zjawisk duszy. Subtelny, zanadto może pośpieszny, ale wyrazisty rysunek; dyskretne, w półtonach utrzymane barwy, a wszystko owiane cichą, pełną melancholji poezją. Mamy krótką, przyciszonym głosem opowiedzianą historję dwóch pożegnań. Chociaż te pożegnania ułożono w pewien „nowelkowy" paralelizm, mają w sobie tyle delikatnych spostrzeżeń, taką cieniuchną grę uczuć, że śledzimy ich bieg z najżywszem zainteresowaniem.



Rys. 504. Lucjan Rydel.

Ostatni raz odezwał się Dąbrowski twórczo w „*Matkach*" (1923). Z szarego tematu codziennych przeżyć wysnuł znowu bardzo subtelne przędziwo. Pełna finezji analiza psychologiczna kobiet, a przedewszystkiem miłości u dojrzewającego podlotka stawia ten utwór wysoko w naszej literaturze powieściowej.

A potem — znowu zamilkł i nikomu nie dawał odpowiedzi: „dla czego?". Szukano wyjaśnień w jego pięknym poemacie prozą p. t. „*Sonata cierpienia*", gdzie o swym bohaterze pisał: „Czekał ciągle, aż przyjdzie chwila taka, że stworzy pieśń, któraby jego przedewszystkiem zadowolić mogła. Bo zanadto kochał tę pieśń wymarzoną w duszy, żeby mógł dopuścić choćby jedną skargę"

...Nie doczekał się. Zgasł cicho, jak cichem i dyskretnem było całe jego życie twórcze.

Nowej formy narracji szukał ze znacznym rozgłosem Karol Irzykowski (ur. 1873), krytyk i powieściopisarz. Jego „*Paluba*" (1904) wywołała w swoim czasie liczne komentarze i dyskusje, w których było wiele nieporozumienia: rozważano utwór Irzykowskiego jako dzieło sztuki, gdy jest ono próbą śmiałej analizy psychologicznej niektórych zjawisk duszy. Człowiek — mówi autor — zdolny jest tylko do pewnego stopnia do wiary w ideał, w chwili zaś decydującej odbywa się w nim szacherka, redukująca ideał do pewnej miary z obawy przed zniszczeniem jednostki. Każdy uprawia w sobie kłamstwo i gra komedję życia codziennego. Irzykowski demaskuje przenikliwie tajemne szacherki, które się spełniają w t. zw. „garderobie duszy" czyli w miejscu, „w którem się kryją w pół świadome, w pół musowe myśli z dziedzin kompromitujących, zanim się przebiorą w szatę, w której mogą już pokazać się światu". Autor wyjaśnia nieustannie swój stosunek do genezy własnej koncepcji i to stanowi najbardziej oryginalny moment książki. Komedja charakteru jest, podług niego, niezbędną częścią postępowania ludzkiego: „jeżeli człowiek wybiera sobie wyższe formy życia, ma jakieś wzory lub plany przed oczyma, wówczas musi mu towarzyszyć uczucie roli".

Dalszych prób swej metody psychologicznej w powieści zaniechał Irzykowski; zwrócił się do krytyki, w której jego wybitne zdolności odważnej analizy znalazły właściwe zastosowanie.

Powoli, w twardych warunkach bytu, ustalał i rozwijał swą indywidualność twórczą Władysław Orkan (pseudonim Franciszka Smreczyńskiego-Szmaciarza, 1876 — 1930), poeta, dramatyk, powieściopisarz i publicysta. Urodzony na Podhalu w rodzinie gazdowskiej, pasał w dzieciństwie owce, poczem otrzymał normalne wykształcenie średnie i wyższe w Krakowie, wrócił do Poręby Wielkiej i sam gospodarował. W poezjach swych („*Z tej smutnej ziemi*", 1903 i „*Z martwej roztoki*", 1912), przypominających swym tonem pierwsze utwory poetyckie Kasprowicza, był piewcą niedoli ludowej i ubogiej, kamienistej ziemi podhalańskiej, do której przemawia nieraz z głębokim smutkiem:

2650/II

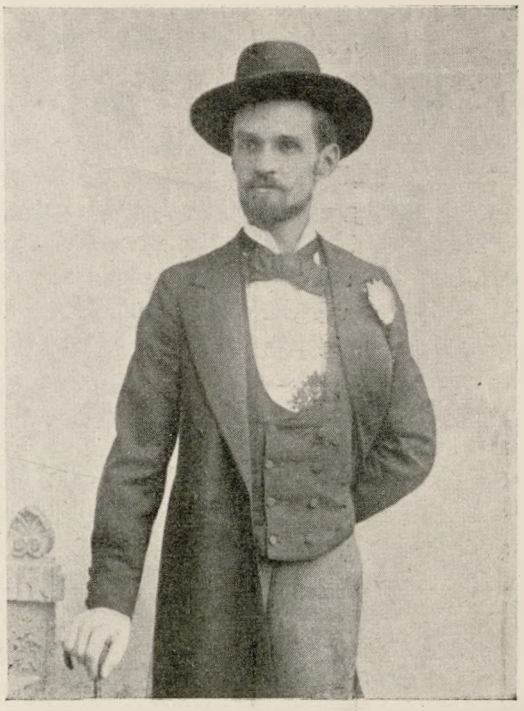
„O ziemio nędzy i zamarzłych kęp!
W łonie twem ognie gorzeją głęboko,
A pierś twa zimną i twardą opoką,
Którą lemieszem targa człowiek-sęp...

Nad tobą codzień białe słońce wschodzi —
Jużby i skały stopił ciągły żar;
A tyś niezmienna z praodwiecznych kar,
Twe ciało ścięte w ląd i wiecznie chłodzi...

Nad tobą tarcza księżyca srebrzysta
Co noc zawisa, blada i promienna —
A tyś, jak prawda jakaś praodwieczysta,
Zlodowaciała, zimna i kamienna...

Tysiące karmi twój niewdzięczny plon —
Lecz mowa ich jest nieustannem łkaniem,
Żywot każdego powolnem konaniem,
A życie wszystkich — jeden cichy zgon...

Znacznie wymowniejszym poetą był Orkan w utworach pisanych prozą. Zrazu w swych nowelach i naturalistycznych opowieściach z życia górali skarży się monotonnie na niesprawiedliwość świata i ludzi. Zwolna kształtuje się w nim samorodny, wybitnym talentem obdarzony epik. W dwutomowej, nieco rozwlekłej powieści „*W roztokach*" (1902), pełnej autobiograficznych wynurzeń, przeważa jeszcze pierwiastek subjektywny. Franek Rakoczy, posłany do szkoły, wraca do wsi rodzinnej i prowadzi walkę z przedstawicielami „rodów" góralskich t. j. potomków pierwszych przybyszów. Rody te posiadają swój odrębny arystokratyzm: zasklepieni we własnem kółku, zazdrośni są o swe tradycje i nie mieszają się z motłochem. Nieco naiwna narracja o walkach i porażce Franka zawiera ciekawe studjum obyczajowo-regjonalistyczne. W język literacki wprowadza Orkan gwarę góralską i tworzy sobie swój własny styl. Powieść ta stała się punktem zwrotnym w jego twórczości. Odtąd już Orkan stanie się wyłącznym piewcą życia ludu podhalańskiego i przyrody. Obrazy głodu w „*Pomorze*" (1910) są już świadectwem żywszej świadomości artystycznej. Odsłania Orkan wnętrze istnień ludzkich z wyrazistością niezwykłą i doprowadza ból ludzki do głębin tragedji. Szczytem natchnienia poetyckiego Orkana jest jego opowieść p. t. „*Drzewiej*" (1912). Dramat dwóch braci, Daniela i Prokopa, schodzi w opowiadaniu na plan drugi, na pierwszy zaś wysuwają się opisy puszczy, które bogactwem kolorytu, zżyciem się z duszą przyrody, gatunkiem obserwacji, walczą z opisami Reymonta, Weyssenhoffa i Dygasińskiego. Surowość tonu Orkana nie zmniejsza plastyczności szczegółów obrazu. Tu dopiero odczuwamy w całej pełni, że talent Orkana, nieraz zmagający się ciężko z formą, wyrósł bezpośrednio z gleby rodzinnej i nie uległ żadnym wpływom. Ocenił to po jego śmierci organ góralszczyzny „Wierchy", który w takich słowach określił znaczenie literackie Orkana: „Działalność Władysława Orkana, o cechach wybitnie regjonalnych, osnuła się niemal wyłącznie dookoła pasma Gorców, to zstępując ku osiedlom, na ich zboczach położonym, to ku nowotarskiej dolinie, ku właściwemu Podhalu. Poraz pierwszy w naszej literaturze pojawił się prawie nieznany dotąd, a tak czarowny zakątek Polski, gęstwiną lasów okryta wyniosłość górska, gdzie panuje Turbacz z mnogiemi rozgałęzieniami, skąd jak na dłoni po przeciwnej stronie Nowotarszczyzny widać granitowe wierchy Tatr. Poraz pierwszy miejscowy odłam górali wszedł jako główny czynnik w powieść i dramat. I poraz pierwszy z głęboką znajomością jego życia i obyczajów, z głębokiem współczuciem jego doli zatroszczył się nieodrodny syn tej właśnie pięknej, a tak ubogiej krainy, losem i przyszłością rzuconych na jałowej glebie i zapomnianych w zapadłym zakątku góralskich wiosek."



Rys. 505. Jan August Kisielewski.

Stylizacja w powieści. Zdala od wszelkich grup i cenaklów literackich stał od początku swego żywota twórczego Wacław Berent (ur. 1873 r.), samotnik rozkochany w doskonałości słowa, misternie szlifujący swe powieści niekiedy po dziesięć lat. Zrazu poświęcił się czystej nauce, studjując w Paryżu, Berlinie i Monachjum. W r. 1898 otrzymuje odznaczenie na konkursie za powieść „*Fachowiec*", która zwróciła uwagę na młodziutkiego pisarza. Utwór, według modły realistycznej pisany, zastanowił stosunkiem autora do ważnego zagadnienia społecznego. Była to pierwsza w młodem pokoleniu twórców rewizja hasła pozytywizmu, aby schodzić do świata rzemieślniczego i robotniczego. Bohater powieści porzucił naukę i poświęcił się rzemiosłu. Krok ten nie przyniósł światu, do którego „fachowiec" wszedł, żadnych korzyści. Natomiast bohater, wskutek swego posłuszeństwa ideologji

pozytywistów, obniżył własne aspiracje życiowe, powstrzymał naturalny rozwój swej inteligencji, zmienił w prostackiem życiu swe obyczaje kulturalne. Powieść zbyt prostolinijna w tendencji, pomimo rasowych zalet stylu, była raczej wymownym protestem, niż dziełem tej sztuki, która w dalszym rozwoju talentu Berenta utrwaliła jego imię w literaturze.

Po czterech latach rozpoczął Berent w „*Chimerze*" druk nowej swej powieści p. t. „*Próchno*". Przyjęto ją z entuzjazmem. Zrozumiano, że w szczęśliwem natchnieniu

Rys. 506. Jerzy Żuławski

i pod kontrolą doskonałego poczucia artystycznej formy, narodziło się dzieło pierwszorzędne. Berent zbliżył się do tych samych ludzi, którzy zajmowali wyobraźnię Przybyszewskiego. Ale nie dojrzał w nich zbrodniarzy a „taniec miłości i śmierci" zakreśla u niego bardzo szczupłe koło. Tytuł powieści tłomaczy motto z Frycza-Modrzewskiego: „Niemoc serdeczna jest częstokroć gorsza od niemocy fizycznej: przeto zleczcie myśl waszą". Jesteśmy w jakiemś większem, niewymienionem mieście europejskiem, prawdopodobnie w Monachjum. Wprowadza nas autor w środowisko złożone z młodych uczonych, malarzy, literatów, aktorów, dyletantów. Znajdują się śród nich: aktor Borowski z żoną, urodzony kabotyn i udręczony swego kabotyństwa niewolnik; dziennikarz Jelsky, zniemczony Ślązak polski, cynik i szyderca.; poeta Mueller, suchotnik, przeżarty żądzą sławy; malarz Pawluk; wreszcie — Hertenstein, wyrafinowany estet, potomek znakomitego rodu, którego wrodzona namiętność rzuciła w koło artystycznych cyganów. Istotna akcja opowieści odbywa się poza jej rozdziałami; treść zaś stanowi genjalna niekiedy analiza najdelikatniejszych drgnień dusz opętanych sztuką i dręczących się w niemocy twórczej. Berent wydobywa wszystkie stany podświadome tych dusz. Bohaterowie podpatrują siebie i szpiegują u kolegów odruchy wzruszeń, aby jedno i drugie przeistoczyć w dzieło sztuki. Ale nie mają talentu. Są amoralni jak postacie Przybyszewskiego, do żadnych jednak demonizmów zbrodniczych nie są zdolni. Ich żywot kawiarniany jest stałą, cichą męczarnią. Zbliża się Berent do nich wszystkich z głęboką satyrą, a jednocześnie z precyzyjnem narzędziem objektywnego badacza.

Ta dokładność autopsji jest sama w sobie celem artystycznym autora. Tego zrozumieć nie chciano po ukazaniu się „Próchna". Szukano wniosków i uogólnień zjawiska, zapewniano, że to wszystko dzieje się w Polsce, formułowano taki sens ogólny powieści: „Sztuka jest największym do ludzkiego szczęścia przyczynkiem, najcenniejszą dla każdego wykształconego człowieka, życia okrasą i osłodą, dopóki, rozkoszując się w niej, człowiek jest świadom, że ma do czynienia ze złudzeniem, nie z rzeczywistością. Skoro człowiek sam tę granicę dwóch światów usunął i odepchnął od siebie rzeczywistość, grążąc się wyłącznie w sztukę, staje się ta sztuka kłamem, gubi człowieka i może stać się dla społeczeństwa niebezpieczna" (Spasowicz). Wniosek taki daleki jest od zamierzeń Berenta. Odsłaniając próchno niemocy twórczej, najbardziej był zajęty troską o formalne piękno swej wizji.

Pod tym względem „Próchno" jest fenomenem w naszem powieściopisarstwie. Po za Żeromskim nie było u nas powieściopisarza, któryby w takim stopniu jak Berent dbał o poziom języka, o jego krasę. W języku tym znajdziemy może zawiele namysłu i pracy a za mało żywiołowego rozpędu. Wynikło to z samej natury analitycznego talentu Berenta i jego mozolnego szukania właściwego słowa.

Podobną metodę kompozycyjną, jak w „Próchnie", zastosował Berent w „Oziminie" (1911). Język tej powieści doprowadził do takiego dostojeństwa, że powiedziano o nim iż „chodzi w ornacie". „Ozimina" jest powieścią jednej nocy, spędzonej przez liczne grono gości w domu baronostwa Niemanów. Dusze tych gości poznajemy z ich rozmów. Całość opowiadania tworzy ponury, syntetyczny obraz marazmu społeczeństwa warszawskiego w przeddzień wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej. Bohater powieści, Bohdan Zaremba tak określa ten marazm: ...„Bo ta szaruga obrzydliwości w słowach i myślach, zohydzająca nieomal oblicze ludzkie, wżera się przecie w niejedne oczy, jak gęsta mgła, gotowa oślepić najniezawodniejsze w człowieku instykty: zaszczute upiorami domniemanej życia brzydliwości, egoizmy, nie czynne a tęskliwe, podlegają najłatwiej takiej właśnie sugestji. W ten sposób pleni się to licho zastoju: od przegniłych ku najwrażliwszym... Gdy fala energji powszechnych upada, kobietom przedewszystkiem leniwieją dusze i zatruwają się wyobraźnie próżne. Już nie ci, co „harmaty" zdobywali, królują w marzeniach, lecz egzystencje na atmosferę pokojów najczulej wrażliwe — artyści; dokonywują im oni władz uczuciowych rozkładu, lub też sami w tchnieniu dusz leniwych i wyobraźni zatrutych giną".

Postacie poruszają się jak w jasełkach. Każda z nich przedstawia jedną warstwę społeczną Warszawy a portret każdej rysuje autor z hogartowskim rozmachem. Ostrze satyry jest bezlitosne a całość przytłacza pesymizmem. Zawiłą architektonikę utworu ozdabia wybujała bardzo ornamentacja stylu, która niekiedy aż nuży. Przenikliwość w analizie dusz jest tu nie mniejsza, niż w „Próchnie".

Innego typu stylizatorką jest Zofja Nałkowska (ur. 1885). Rozpoczynając swój żywot twórczy, doznała szczególnego olśnienia własną osobą. Żadna z naszych pi-

Rys. 507. Karol Hubert Rostworowski.

sarek nie znalazła w sobie w siedemnastym roku życia, takiego skomplikowanego bogactwa myślowego, inteligencji tak jasnej i chłodnej, poczucia stylu tak zdecydowanego, panowania nad sentymentem tak łatwego, zdolności do gry pojęć tak niezwykłej. Stanęła odrazu pod znakiem samouwielbienia, które się nazywa narcyzyzmem.

Prawdziwy „narcyzista" literacki ma świadomość swej treści wewnętrznej i treść tę podziwia. W idealnym swym kształcie narcyzyzm jest zgoła objektywny: autor bada samego siebie i opisuje zjawiska swego ducha z lubością, jakby opisywał roślinę lub krajobraz. Własne życie stanowi dla narcyza literackiego rodzaj tematu do epopei subjektywnej. Odgraniczyć artystę dość wyraźną linją od jego treści życiowej — oto zadanie narcyzisty.

Narcyzyzm pani Nałkowskiej objawił się najmocniej w dwóch pierwszych opowieściach: „*Kobiety*" (1906), i „*Książe*" (1907). W każdej z nich postać główna, którą autorka najczulszą otacza opieką, nosi odmienne nazwisko; ale już po kilku djalogach i aforyzmach poznajemy, że mamy do czynienia z tą samą wciąż osobą. Janina Dernowiczówna, wycieniowana subtelnie, ponętna w swojem kłamstwie psychologicznem, cokolwiek dziecinna w swym filozoficznym stosunku do życia, — ma w sobie wiele bezwiednej poezji, którą odkupuje swe literackie sztuczności. Nadewszystko kocha własną rzekomą nieuchwytność, własne poczucie nadzwyczajnej wyższości i sfinksowości. Jest z tych, „co popełnili grzech cięższy, niźli pierworodny: jadła z drzewa świadomości, że niema złego i dobrego". Mądrość przytłacza ją do tego stopnia, że woła: „za mądra jestem czasem na moje słabe siły". Stylem dla niej jest mówić dziś o swych smutkach, jutro zaś o swej słonecznej filozofji życia. Janina kocha życie szalenie. Dramat jej wewnętrzny polega na tem, że we wszystkiem co mówi, myśli i robi, dopatruje się efektów scenicznych, literackich i malarskich; każdy swój ruch i uśmiech widzi zgóry, zanim się uśmiechnie lub poruszy. Wydarzenia jej codzienne wynikają z teorji, kształtują się podług niej i rozwijają. Na „ważność" życia Janina reaguje wędrówką po innych duszach kobiecych. We wszystkich znajduje jedynie reminescencje literackie, strawestowane poetycznie. Najciekawszą jest zawsze w poszukiwaniu własnych kształtów przez kształty cudze. W tym narcyzyzmie rozsiano wiele pierwszorzędnego piękna wyrazu.

W „*Księciu*" Janina nazywa się Alicją, ale jest tą samą wciąż postacią, obracającą się wśród tych samych ludzi. Od Janiny nauczyła się Alicja jednej tylko tajemnicy, a mianowicie: — jakie lustra więcej schlebiają, lepiej uwydatniają piękność i różne „wytworności". Alicja szuka wielkich charakterów, w nieustannem przeświadczeniu, że — nawet w tych charakterach dojrzy swój wizerunek. Zawsze i wszędzie pragnie dla siebie... lustra. W spojrzeniu na ludzi rewolucji p. Nałkowska usiłuje objawić swoją wielką tęsknotę stylu — jedyną rzeczywistość nieuświadomioną we wszystkich jej narcyzowych troskach.

Z biegiem lat samouwielbienie autorki wyczerpało cały zewnętrzny materjał kultu. Przesunięcie punktu ciężkości ku zjawiskom duszy stało się pierwszym etapem wydobywania się p. Nałkowskiej z ponęt i czaru narcyzyzmu. W długiej wędrówce od siebie do innych wykazała utalentowana autorka giętki, wyrazisty i dostojny język i wybitną inteligencję. Zwolna kształtować się zaczyna nowe jej oblicze pisarskie.

W czterech opowiadaniach p. t. „*Lustra*" (1914) wypadki zewnętrzne drobną, a w każdym razie bardzo pośrednią odgrywają rolę. Cały dramat przeniesiono do wnętrza dusz. Niedopowiedziane słowa pytań lub odpowiedzi oznaczają tu symboliczne znaki uczuć wytężonych, dumnych, rozkochanych w swej jedyności. Postacie mają przed oczyma ideał samych siebie i pragną urzeczywistnić go koniecznie. Wmawiają w siebie siłę duchową, dorabiają wyobraźnią to, czego do ideału jeszcze brakuje i takie prężenie się nazywa autorka „ratowaniem pozorów marzenia". Wszystkie znamienne postacie „*Luster*" chodzą w ma-

skach. Mają się wyzwolić z poczucia poniżenia wewnętrznego, więc przybierają pozy mocy. „Zasadniczą sprawą człowieka jest przecież, aby odnalazł siebie", więc — albo tworzą siebie w wyobraźni, albo z tą samą maską stają nad otchłanią śmierci. Jeżeli przegrają wobec siebie, to i wtedy jeszcze otrzymają świadomą maskę, która czynom ich nada specjalną cechę.

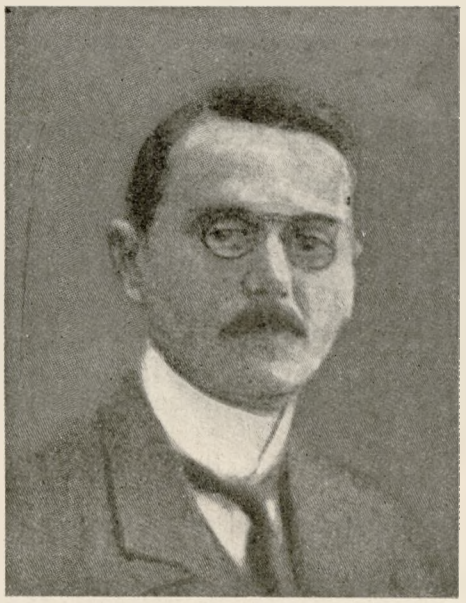
W całej epoce dostrzega p. Nałkowska powstawanie

Rys. 508. Adolf Nowaczyński.

takiego fenomenu, jak „uczucia intelektualne". Ernestyna w powieści „*Węże i róże*" (1914) marzy o takiem „ślicznem zadaniu samokształcenia": „opanować do jakiejś ostatecznej granicy cały świat mętnej wiedzy o rzeczach, gdy nas opuszcza świadomość, ujarzmić rozumem pasje, nieakceptowane przez wolę, namiętności, których się nie pochwala". Przy takiem marzeniu świat i ludzie nabierają specjalnej barwy. Cudze namiętności mogą mieć rację o tyle tylko, o ile pociągają swym pięknym kształtem.

MŁODA POLSKA.

Pod koniec XIX wieku Kraków stał się najżywszem w w Polsce ogniskiem kultury literackiej i artystycznej. Bujną tę epokę cechowało — jak pisał Boy — „płodne spotkanie się niezwykłych jednostek, współczesność rozkwitu teatru, malarstwa, poezji, sztuki dekoracyjnej, walka o nową myśl i nową formę". W r. 1897 powstaje tygodnik „Życie", pod redakcją L. Szczepańskiego. Szereg młodych twórców drukuje tu swoje prace, pełne zbożnego kultu dla sztuki. Jest śród nich Stanisław Wyspiański, nieznany jeszcze jako poeta, ale już sławny rysownik. „Życie" walczy odważnie z obskurantyzmem galicyjskim. Polemiki, jakie stąd powstały, wywołują nowe uświadomienie programowe. „Życie" pomieściło szereg płomiennych artykułów p. t. „Młoda Polska", napisanch przez Artura Górskiego, pod pseudonimem „Quasimodo". Artykuły te ustaliły nazwę „Młoda Polska" i wpisały ją do roczników literatury, uogólniając zjawisko na całe pokolenie pisarzy, którzy nigdy łącznej i zwartej grupy nie stano-



Rys. 509 Tadeusz Rittner.

wili. Przemawiając w imieniu młodych, obejmuje Górski myślą cały wiek porozbiorowy i zastanawia się boleśnie nad warunkami rozwoju ostatniego pokolenia. Po analizie zaprawionej serdecznym bólem, rozwija Górski jeszcze raz, chociaż w innej formie, twierdzenia Miriama z „Życia" warszawskiego: „Niema prawdziwej wielkiej sztuki bez swobodnego przejawu indywidualności; — wszelka inna sztuka, tworzona dla ogółu, jest przemysłem artystycznym. Jeśli między twórcą a społeczeństwem istnieje harmonja, wówczas powstają arcydzieła, które entuzjazmują cały naród jedną wspólną myślą, jednem wspólnem a więc bohaterskiem uczuciem. Ale taka twórczość nie jest kwestją wolnej woli, lecz produktem epoki, która się powtarza bardzo rzadko. Jak nie zawsze Grecy mogli „gromić Persów", tak i my nie możemy mieć dzisiaj czasów Księstwa Warszawskiego i bitwy pod Grochowem. A jeśli w tak zwanej „młodej" literaturze spotykacie rysy sobie obce i głównie pewien odruch od rzeczywistości, od życia

społecznego i idei współdziałania, jeśli widzicie, że nie idziemy z wami lub przed wami z „czynem bohaterskim" pod pachą — to zamiast piorunować, chciejcie nas i siebie zrozumieć. Wówczas sami uderzycie się w piersi, mówiąc:

Rys. 510. Włodzimierz Peszyński.

serca nasze nie są czyste, kłamstwo w nich mieszka, zajadłość stronnictw obłuda, podwórkowa polityka; brak nam wielkiej idei i wielkiego poświęcenia — nie jesteśmy godni wielkiej bohaterskiej poezji".

Manifest Artura Górskiego nie wywołał należytego wrażenia. Pozostał, jako głos jednostki, jako szlachetny dokument epoki. Było w nim zbyt wiele odpierania zarzutów a zbyt mało tych bojowych haseł, które pobudzają do publicznej dyskusji. Hasło walki dał wkrótce potem młody pisarz, który zrazu pisał po niemiecku i szeroko był już znany w literackich kołach niemieckich, jako „genjalny Polak". Przybył on do Krakowa i stanął na czele „Młodej Polski". Był to Stanisław Przybyszewski (1868—1927). Obejmując w początku roku 1899, razem ze Stanisławem Wyrzykowskim, redakcję „Życia", pomieścił na wstępie pierwszego numeru swe sławne *Confiteor*, które wywołało wrzenie umysłów w całej Polsce. Od czasu rozprawy Mickiewicza „o krytykach i recenzentach warszawskich" nie mieliśmy manifestu literackiego równie bezwzględnego, równie śmiałego, równie zuchwałego. Oto zasadnicze punkty programowe Przybyszewskiego:

„Sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wieczne, niezależne od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłe ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc — odtworzeniem istności t. j. duszy. Sztuka zatem jest odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne.

...Dla artysty wszelkie objawy duszy są równomierne, nie zapatruje on się na ich wartość przypadkową, nie liczy się z ich przypadkowem złem lub dobrem oddziaływaniem na człowieka lub społeczeństwo, tylko odważa je wedle potęgi, z jaką się przejawiają.

...Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu — duszy.

Sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patrjotyzm, sztuka mająca jakiś cel moralny lub społeczny, przestaje być sztuką a staje się *biblja pauperum* dla ludzi, którzy nie umieją myśleć lub są zbyt mało wykształceni, by móc przeczytać odnośne podręczniki — a dla takich ludzi potrzebni są nauczyciele wędrowni, nie zaś — sztuka.

...Naród — to cząstka wieczności i w nim tkwią korzenie artysty, z niego, z ziemi rodzinnej ciągnie artysta najżywotniejszą swą siłę. W narodzie tkwi artysta, ale nie w jego zewnętrznych przejawach, tylko w tem, co jest w narodzie wiecznem: jego odrębności od wszystkich innych narodów, rzeczy niezmiennej i odwiecznej: rasie. Dlatego jest głupią niedorzecznością zarzucać artyście beznarodowość, bo w nim najsilniej przejawia się istotny, wewnętrzny duch narodu, on jest tym mistycznym Królem-Duchem, chwałą i wniebostąpieniem narodu.".

W programie tym są dwa pierwiastki niejednakowego znaczenia: najpierw — płomienne rozwinięcie założeń „*Życia*" Miriama, a więc — walka z tendencją, zwrot do formy i duszy; z drugiej strony zaś — estetyka utworów samego Przybyszewskiego, estetyka, która u innych młodych nie znalazła tak konsekwentnego zastosowania i potwierdzenia.

W krystalizacjach programowych „Życia" krakowskiego chodziło o jedną sprawę zasadniczą: całkowita swoboda indywidualnego tworzenia; wydobycie twórczości z pod wpływu przejściowych dążeń społecznych. Twórczość

Rys. 511. Bolesław Gorczyński.

samego Przybyszewskiego płynęła rozlewną falą po czterech łożyskach: 1) huraganowo grzmiące programy sztuki i związane z niemi studja-dytyramby, wyśpiewane na cześć różnych pokrewnych autorowi duchów; 2) poematy prozą; 3) powieści; 4) wreszcie dramaty czyli najpopularniejsze jego utwory.

Najbliżej swych teoryj estetycznych stanął Przybyszewski w czterech poematach prozą: „*Na tym padole płaczu*", (1901), „*Androgyne*", (1900) „*Requiem aeternam*" (1907) i „*Nad morzem*". (1899). We wszystkich mamy całkowitą powolność „metasłowu" *nagiej duszy*, we wszystkich jest tylko jeden bohater rzeczywisty: miłość, zakrojona na takie właśnie uczucie, o jakiem marzył Przybyszewski w swym manifeście „*Na drogach duszy*" (1900). „Dla artysty-wybrańca miłość to — bolesna, pełna trwogi świadmość nieznanej, strasznej siły, która dwie dusze rzuca na siebie i pragnie je zlać w jedno; to — intensywne cierpienie, w którem dusza się łamie, bo czynu Nowego Testamentu, czynu tego stopienia się w jedno, czynu absolutnego androgynizmu dokonać nie może. Dla takiego artysty miłość to niesłychana świadomość straszliwej jakiejś głębi, przeczucie jakiegoś otchłannego dna w duszy, na którem życie tysiąca generacyj się przelewa, tysiące wieków ich mąk i udręczeń, ich szał rozrodczy i żądza bytu".

W swych poematach Przybyszewski ma trzy momenty, powtarzające się nieustannie i monotonnie: zdradziła go z innym; zniknęła i pozostawiła go w tęsknocie; on upaja się wizją najgłębszego, przepastnego posiadania, aż stapia się z nią w jedno, w zupełny androgynizm. Obrazy, wysilone na zimno, powtarzają się dość często, a niewykształcone w sobie, rozwiewają się zwykle we mgłach. To, co nazywamy *akcją*, zostało zredukowane do minimum, zupełnie świadomie. „U mnie — mówi Przybyszewski — nie ma zazwyczaj żadnej akcji, gdyż opisuję jedynie życie duszy. Wypadki zewnętrzne są tylko kulisami duszy — takiemi kiepsko pomalowanemi kulisami, jakie napotkać można w teatrzykach amatorskich na prowincji". Jest to nieporozumienie, bo właśnie tylko „życie duszy" może mieć najpotężniejszą akcję. Tymczasem u Przybyszewskiego dusza krzyczy wciąż bezładnie, rozsypuje się w nieuchwytnych okruchach. Tęsknota poety piętrzy niebotyczne metafory, ale nie spowija ich w kształty, z konieczności uczuciowej płynące. Prawdziwa muzyka duszy jest tam uboga, powtarzająca wciąż te same tony i akordy. Niekiedy poeta nie znajduje w monotonji swych uczuć dostatecznego pretekstu do liryzmu; wówczas stara się określić rozumowo to, co się w duszy jego dzieje. „Bo w głębiach duszy przemienia się drżące wzruszenie i nabożna skrucha mrocznych kościołów w miękkie a drobne kształty twego ciała, a odległe drganie ciszy i westchnień stapia się w cichem zamyśleniu twych oczu". Albo jeszcze: „I cierpiałem, cierpiałem jak tylko ten cierpieć może, który całem swem jestestwem, całą swą sztuką tkwi w tej jednej kobiecie, co go kochać przestała".

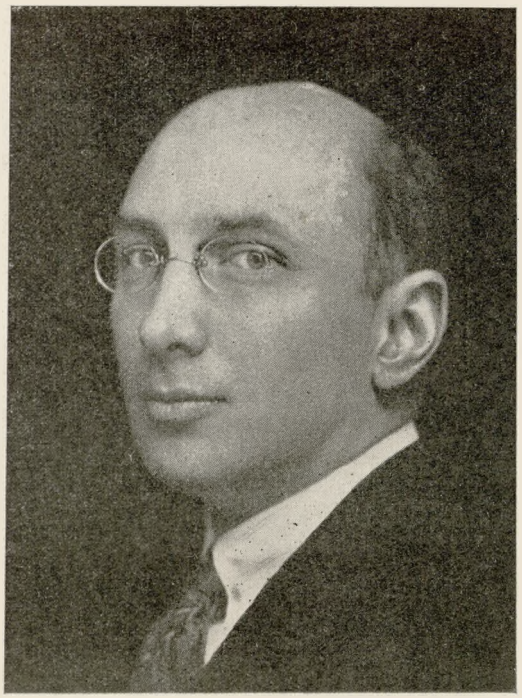
Szczytem egzaltacji w tej tęsknocie miłosnej Przybyszewskiego, kresem jego wizyj jest powracający często obraz stopienia się zakochanych w jedno. Obłędna mara androgynizmu stanowi metafizykę miłości Przybyszewskiego. Wszystkie cierpienia miłosne płyną stąd, że akt androgynizmu dokonać się nie może. Miłość wskutek tego staje się straszliwą zmorą, która osiada na duszy Przybyszewskiego-artysty i nęka go długą, opętańczą torturą. Ona to rozpiera się także wielmożnie w poemacie „Androgyne", w którym mamy dziwne połączenie dotykalnej, codziennej, bardzo błahej rzeczywistości z pomysłem najbardziej mglistym, jaki sobie wyobrazić można.

Rys. 512. Stefan Krzywoszewski.

Zupełnym chaosem wielkich dźwięków i niedokształconych myśli jest poemat „Requiem aeternam". Poematem w prozie, który wciela najlepiej teorje Przybyszewskiego o twórczości i o „nagiej duszy" jest — „Nad morzem". Niewielki ten utwór, z trzech rapsodów złożony, posiada wielką, rzadko u Przybyszewskiego spotykaną, harmonję nastrojów i ton prawdziwie podniosły. Nigdy *dusza* Przybyszewskiego nie używała piękniejszych i potężniejszych obrazów. Usiłuje poeta stworzyć gorące uczucie, ale nie drga ono żywem, naturalnem, łatwo odczuwalnem tętnem. Przemieniło się całkowicie na wartość metafizyczną i etapy tej przemiany stanowią najciekawsze w poemacie momenty. Niby tony w muzyce przechodzą jeden w drugi trzy motywy: tęsknota za utraconą kochanką (zwykły temat Przybyszewskiego); niedościgły sen

kosmiczny, który „noc księżycowa, pijana szałem i rozkoszą, świewa na lśniących roztoczach wód"; wreszcie — morze, nad którem poeta rozpościera pasmo swych poetyckich tęsknot i dumań.

Poemat „Nad morzem" jest niejako centralnym punktem twórczości Przybyszewskiego. Nie tylko przystosował w nim konsekwentnie teorję „nagiej duszy", ale raz jeden pokazał, że „nagi i bezpośredni stan duszy" może być piękny u prawdziwego artysty.



Rys. 513. Wacław Grubiński.

„Nad morzem" jest jednocześnie kresem „bezpośredniości" improwizacyjnej, którą Przybyszewski upajał się długo. Raz tylko miał poeta ekstazę tak czystą; na jego „nagą duszę" czyhała wcześnie monotonja, od której niełatwo się uwolnić, gdy się maluje tylko *stany* miłości, a właściwie jedyny tego uczucia przejaw. Tęsknota za kochaną pobudza do ciągłego powtarzania skarg i żalów, w których dusza odsłonić zdoła jedną zaledwie swą cząstkę. Chcąc doznać wrażenia nowości, musiał poeta sztucznie wytężać wyobraźnię. A loty tej wyobraźni krążyły w sferze wąskiej. Ani się spostrzegł Przybyszewski, gdy idąc, po rzekomych drogach „duszy", zaszedł na manowce zgoła *zmysłowych przeżyć*, które zasłoniły sobą wszelkie poruszenia duchowe. Wszystko mu jedno, o kim pisze, skoro każdy człowiek zależny jest od przeznaczenia. Zapewniał w swym programie, że chodzi mu głównie o p o t ę g ę, z jaką wyrażają się uczucia i stany ducha. Skoro jednak pomiędzy życiem artysty istnieje bezwzględna współzależność, dzieło sztuki tylko wtedy będzie *potężne*, gdy przeżycia autorskie były bardzo intensywne. Z bohaterów Przybyszewskiego, na zasadzie tych przesłanek, wnioskowaćby należało, że siła i napięcie przeżyć autorskich były niewielkie. Jego stosunek do życia opierał się w najtajniejszych głębiach istoty, na prostej, bardzo prostej religijności; stałym zaś fizjologicznym stanem jego organizmu zdaje się być depresja, znużenie, niewiara w potrzebę wysiłku. Na tem tle zrodziło się w nim, a potem rozrosło do olbrzymich granic poczucie *wyrzutów sumienia*.

Powierzchowny pogląd na stosunek Przybyszewskiego do jego bohaterów stał się powodem różnych złudzeń krytycznych. Trylogja powieściowa pod ogólnym tytułem „*Homo sapiens*" (1899 — 1901) poczytywana była tu i ówdzie za rodzaj romansu nietscheańskiego.

Główny bohater powieści „Homo sapiens" daleki jest od nietscheańskiej postawy. Falk jest objawem słabości i bezradności, jest ofiarą *hyper-erotomanji*, jaką dostrzegł w nim krytyk niemiecki, Leo Berg. Falk czytał Nietzschego wiele, nie mógł jednak wypracować w sobie woli *potęgi* i nie marzył nawet o tem. Ma on pewien bezwstyd w myśleniu, który nasuwa analogję z nietzscheańską amoralnością. Wiemy, że Nietzsche starał się wyrwać ze swego mózgu moralne wyobrażenie o losach świata; Falk jest także *niemoralny*, rozprawia nawet o konieczności naturalnej swych postępków, dowodzi, że jest jedynie posłuszny naturze wówczas, gdy popełnia niegodziwość. Ale ta świadomie niemoralna postawa, to odsyłanie grzechów naturze kończy się, gdy Falka ogarnia depresja i gdy z nią nachodzą duszę wyrzuty sumienia. Wtedy Falk staje się bezradną, godną politowania istotą.

„Homo sapiens", powieść o tytule ironicznym, jest pierwszym niedwuznacznym hołdem, jaki Przybyszewski składa sumieniu publicznemu. Falk określa nawet stosunek sumienia do natury. „Aby mieć na kogo zwalić winę za popełnione zbrodnie, natura ulokowała sobie w człowieku jakiś nieszczególny aparat zwany mózgiem", ten zaś pozostaje znowu w związku z sumieniem, to jest z „takiem zadziwiającem zwierzątkiem, tysiące i tysiące lat tresowanem przez szatańską naturę, aby sprawiać ludziom męczarnie i to za zbrodnie, które natura popełniła".

W „*Dzieciach szatana*" (1899) zbrodnicze czyny otrzymały podkład tak sztucznie okropny, a w okropności swej bezmyślny, że trzeba je było odesłać *szatanowi*. Ta metafora jest u Przybyszewskiego czemś niemal realnem. Nie wierzy może w szatana tak silnie jak wówczas, gdy był małem dzieckiem i chodził do spowiedzi. Nie znaczy to przecież, aby stał daleko od wiary, która niepokoiła niegdyś jego dziecięcą wyobraźnię. Zajmował się szatanem wielokrotnie, próbował nawet dziejów satanizmu średniowiecznego w książce p. t. „*Synagoga szatana*", gdzie kreśli dowolną psychologję czarownicy. Szatan Przybyszewskiego to — lubieżny rozkosznik, który do planów swych posługuje się kobietą. Takim go zresztą malowali

wszyscy sataniści średniowieczni i nowocześni. W poetyckich określeniach jego władzy Przybyszewski nie wykazuje głębszej oryginalności.

Do płomiennego języka swych wizyj wraca Przybyszewski w opowiadaniu „*De profundis*". Stanął tu najbliżej dreszczu satanistycznego, którego szukał długo bezowocnie; uległ zarazem najsilniej autosugestji, która go nękała przez całe życie. Tortura miłości, dążącej do androgynizmu, stanęła przed jego wyobraźnią w kształtach żądzy kazirodczej. Różni pisarze starożytni i nowożytni dotykali tego przedmiotu; jedni widzieli w nim tragedję, drudzy – straszny, śmiertelny ból i rozterkę. Miłość kazirodcza pomiędzy bratem i siostrą rozwija się w opwieści Przybyszewskiego na tle rozstroju nerwowego bohatera, na tle jego rozdwojenia osobowości. To jej odbiera naturalną tragiczność, pomimo, iż grzech, niecałkowicie spełniony, kończy się samobójstwem brata i siostry i, pomimo wielkiego talentu autorskiego, objawionego w malowaniu rozwoju kazirodczego uczucia.

„Homo sapiens" i „Dzieci szatana" — to refleksy uczuciowo-artystyczne pobytu Przybyszewskiego w Berlinie: w pierwszej z tych powieści transponuje swe wspomnienia kawiarniane; w drugiej — swe marzenia, dyskusje i bunty w szeregach socjalizmu. W obu utworach, źle tłómaczonych z niemieckiego, zaniedbanych w kompozycji i stylu, autor podobny jest do dziecka, które podpaliło stóg siana i tak się swym czynem przeraziło, że biegnie do wsi i zapewnia wszystkich, iż nie kto inny, jeno sam djabeł stóg podpalił. Przybyszewskiemu „z ducha ciągle grzmot idzie", ale nieborodne ognie intuicji we mgłach mu świecą. Stale i niezmiennie opowiada tylko o sobie. Każda jego książka stanowi nową spowiedź publiczną, nowe kajanie się, żal, gniew, krzyk duszy własnej, ale tylko *własnej*. Gdy przyjechał do Krakowa, zgromadził około siebie pewną ilość młodych literatów, którzy go poczytali za mistrza, za herolda ich niejasnych dążeń i pragnień artystycznych. Przybyszewski, nie ufając swej wyobraźni, począł znowu transponować żywot kawiarniany na obrazy powieściowe. Powstało w ten sposób opowiadanie „*Synowie ziemi*" (1904). Jest ono świadectwem pewnego wyczerpania twórczego.

Smutnie naogół wygląda naga *dusza* Przybyszewskiego w jego poematach i powieściach. Nie pali się nigdy wielkim płomieniem: weszła cała w zmysły, żądze i instynkty. Sam poeta wyobraża ją sobie przedziwnie: „Jest to — mówi — organ ekstatycznych wizyj, najwyższego erotyzmu, takiego, w jakim Rops stworzył „Sataniques", a Chopin Sonatę B-moll. Dusza nigdy nie była czysta, delikatna i marząca (jak chcą fałszywi idealiści); ona jest wybuchem sił wulkanicznych, wieczną walką Jakóba z Aniołem, jest krzykiem, wstrząsającym całą naturą, groźną rozpaczą konającego olbrzyma, który chciał zdjąć z nieba słońce i ginie od jego promieni". Kształty tej duszy stwarzał sobie Przybyszewski z takiem natężeniem nerwów, że urosła mu w niesłychanego potwora, w bestję, przerastającą wszelkie apokaliptyczne wizje. I stał się w końcu fakt nieoczekiwany. Przybyszewski zląkł się własnych marzeń, przeraziły go wizje własnej wyobraźni. Na dnie *nagiej duszy*, której kazał wypowiadać jak najmocniej wszystkie swe pożądania, bóle i rozpacze — ujrzał rzecz starą, znaną powszechnie, a mianowicie: *sumienie społeczne*. Odezwało się ono najdobitniej w jego dramatach.

W pierwszem dziesięcioleciu swej twórczości wypowiedział się Przybyszewski całkowicie. W ogłaszanych później utworach powieściowych rozwijał ponownie te same motywy, tworząc rozległe trylogje: „*Dzień sądu*" (1909) i „*Zmierzch*" (1911) (jako druga i trzecia część „Synów ziemi") oraz „*Mocny Człowiek*" (1912–1913). Raz tonie Przybyszewski („Dzień sądu") w realistycznem, jakby pamiętnikowem gawędziarstwie, w poufnym, zgoła już zmanierowanym liryźmie; to znowu („Zmierzch") odtwarza patetyczną podróż bohaterów do własnej prawdy wewnętrznej. W „Mocnym człowieku" zbrodnia jeszcze raz jest motywem głównym: Bielecki wystawił, jako swoje, dramaty zmarłego przyjaciela i zyskał olbrzymią sławę. Aby tej sławy nic nie zmąciło, usunął (t.j. utopił w morzu) kobietę, która wie, kto jest istotnym autorem tych głośnych dramatów. Dla tej sławy również każe Bielecki swej kochance podpalić pracownię malarza Borsuka, w której znajdować się miał jeszcze jeden niewydany dramat zmarłego przyjaciela. — W pierwszej fazie twórczości Przybyszewskiego, zbrodniarze jego widzieli dla siebie

Rys. 514. Ludwik Hieronim Morstin.

jedną tylko drogę wyzwolenia a mianowicie: śmierć... W „Mocnym człowieku" rozwija Przybyszewski poraz pierwszy tezę, że miłość jest nie tylko władzą niszczącą; może się stać również wyzwoleniem dla jednostki, skazanej, zda się, beznadziejnie na zatracenie duszy. Większość akcji toczy się zawsze w kawiarniach z tym samym, co dawniej gatunkiem wizji. Bohaterowie nie mogą się wyrwać z „tańca miłości i śmierci". — Wreszcie w dwutomo-

Rys. 515. Zygmunt Kawecki.

wych *„Dzieciach nędzy"* (1913—1914) postanowił Przybyszewski powykręcać w szale demonicznym dusze bohaterów, obarczonych dziedzicznie. Każe czytelnikowi słuchać historji o bylejakich szaleńcach, obłąkanych „mistykach", alkoholikach, o całej czeredzie „dzieci nędzy", których losami nie kieruje żadna artystyczna konieczność, których można sobie dowolnie komplikować, aby tylko uczynić zadość przedsięwzięciu dziedzicznego obciążenia zbrodnią. Jeden z najwybitniejszych talentów epoki wpadł w monomanję narracyjną, z której nie zdołał się już nigdy uleczyć.

Przybyszewski przeszedł przez młode piśmiennictwo polskie, jak burza; poruszył umysły, wywołał w jednych przerażenie, w innych — ciekawość, jeszcze w innych — uwielbienie. Jego liryzm ma w sobie cechy nawskroś indywidualne, wyjątkowe. Jego twórczość nerwowa, bolesna, wytężona, niekiedy tragiczna, jest wybitnie ciekawem zjawiskiem literatury, nie tylko polskiej, ale całej nowoczesnej, europejskiej. W Niemczech Przybyszewski nie mógł być tak popularnym, jak w Polsce; ale w Rosji był przez szereg lat jednym z najpoczytniejszych pisarzy.

Droga, jaką kroczył połamany talent Przybyszewskiego, miała szczególne niespodzianki: od potęg kosmicznych, gwiazd, żywiołów, wszelkich bóstw złego i dobrego doszedł po przez stacje bólu ludzkiego, do — sumienia społecznego. W sercu swem, odnalazł — serca innych ludzi i począł z niemi płakać. Wszechświat cały stał mu się jedyną, ciężką i bolesną nostalgją, która się odbiła w każdej łzie. Te łzy ciche spadały, niby perły we własną duszę poety, aż w niej gromadzić poczęły *skarb wewnętrzny*. Było już zapóźno na gruntowną przemianę. Zwyciężyły nawyknienia „tańca miłości i śmierci".

* * *

Wpływy, jakie Przybyszewski wywierał w Krakowie na młodą grupę pisarzy, skupionych około niego w cenaklu kawiarnianym, nie były ani głębokie, ani dodatnie. Ci z pośród nich, którzy posiadali istotny talent, szybko oderwali się od niego i poszli własną drogą twórczą. Naśladownictwo jego metod pisarskich zdarzało się później często zarówno przed wojną, jak po wojnie, ale było raczej naśladownictwem mechanicznem.

Twórca pierwszego manifestu programowego „Młodej Polski", Artur Górski (ur. 1870), który domagał się „swobodnego przejawu indywidualności" w sztuce, nie tylko nie miał nic wspólnego z atmosferą „tańca miłości i śmierci" utworów Przybyszewskiego, ale od pierwszej chwili swej działalności pisarskiej stanął na odwrotnym biegunie „przybyszewszczyzny". Dość wcześnie rozpoczął się w nim dramat, który znamy jedynie ze szczupłych liczbowo wyników: zagadnienia kultury polskiej pochłaniały go zawsze tak bezwzględnie, że *twórca* odzywał się w nim niezmiernie rzadko. Wysokie wymagania, jakie sobie stawiał, budziły w nim niepokój i nieufność. Jednocześnie odbywał się w Górskim proces, którybyśmy nazwali poetyzacją marzenia filozoficznego. Każda głębsza zaduma, każde syntetyczne spojrzenie w głąb duszy polskiej układały mu się w obrazy tak nasycone metaforą, że wyrastały mimowolne poematy tam, gdzie się ukazać miało świadectwo najprzenikliwszego, najbardziej wyostrzonego skorowidztwa. Takim jest, *Monsalwat"* (1908)— nie tyle krytyczna synteza twórczości Mickiewicza, ile głęboko przemarzony, przetęskniony poemat o najgenjalniejszym Polaku-patrjocie. Rozważa Górski żywot Mickiewicza z jednego głównie punktu widzenia: pragnie zobaczyć, o co opierał swą duszę ten wielki człowiek i wyjaśnić, jak praca jego ducha trwa przez pokolenia. „Przeżywając radość i trudy jego żywota, rozwijamy samych siebie; bo problem życia Mickiewicza jest problemem każdego z nas.". To jest wewnętrzna, najważniejsza racja budowy całej książki. Mickiewicz szuka absolutu. „Na miejsce patrjotyzmu, który umiał sobie stawiać granice, Mickiewicz obudza patrjotyzm, który granic absolutnie nie zna

i jak fatalna potęga pochłania człowieka całkowicie. Na miejsce dyletantyzmu uczucia, Mickiewicz stawia głos serca, wołający o bezmiar, stęskniony do bezwzględności. Na miejsce życia bez jutra i bez idei — rozwija on życie, w którem myśl jedna, myśl królewska staje się środkową gwiazdą jego duszy, owładającą firmament". Nie należał do genjuszów wyzwolonych. Genjusz jego „przechodził przez szeregi chaosów, z których wyłaniają się gwiazdy". Wartość własną, podobnie jak Goethe i Byron, opierał Mickiewicz o siebie samego. Największą jego tęsknotą było objawienie. „Jak błyskawica przecina ona chaos jego natury, zapuszcza w serce żądło ogniste, pod jej gromem wstaje w płomieniach duch jasnowidzący, wznosi się poza granice postawione człowiekowi — jest wolnym — wiecznym — czuje cud".

Problematów estetycznych w twórczości poety Górski nie dotyka, albo je traktuje pobieżnie. Pod tym względem chce być wierny stanowisku, jakie Mickiewicz zajął w nowoczesnej kulturze polskiej. Oświadcza nawet wprost: „Mickiewicz romantykiem nie jest, nie lubi królestw, których niema na mapie, bo nie lubi wyzwalać się przez fantazję. Porzuca sztukę dla życia, by wkońcu spoić je w jedność. Chce stworzyć panowanie natchnienia nad życiem i w dążeniu tem wychodzi po za klasycyzm i po za romantyzm".

Po „Monsalwacie" zamknął się Górski w samotnej strażnicy, niby w wieży z kości słoniowej i stamtąd przyglądał się czujnie wszelkim objawom naszego życia. Na początku wojny wydał swój przekład „*Vita nuova*" Dantego, wyjaśniając, iż „nikt nam dać nie może *nowego życia* i nie przyjdzie też samo, jak przychodzi wiosna uśmiechnięta. Trzeba się duchem podnieść ku niemu. Trzeba go tworzyć ze światła i miłości, strącając z niego wszystko, co mętne i błahe". Zabrał się Górski do dzieła z całym pietyzmem. Jego styl wytworny, duchem przepojony, pełen idealistycznych wzlotów, znalazł wyborne zastosowanie w kręgu ideologji Dantego.

W tym samym czasie tworzy Górski w Warszawie nową grupę literacką, której przeznaczył takie hasło: „Odnaleźć drogę do świątyni swojej, wejść na nią, i z dniem każdym zbliżać się ku niej, nie oddalać — i, tak czyniąc, nie dać się więcej rozdwoić na życie niewłasne i własne. Tego pragniemy. Po najgłębsze człowieczeństwo, tam, gdzie boskość życia zapala się, tam dojść, i stamtąd nie zejść więcej. Tam wbić sztandar żywota i stać przy nim. I cokolwiek poczynać, z tego miejsca poczynać".

Po trzech tomach zbiorowych wydawnictw („Godło" i „Wigilje", 1915) grupa rozproszyła się zupełnie. Krwawa brutalność wojny pogrążyła w niepamięci jej górny, patetyczny frazes. Górski pozostał sam z marzeniem o swym ideale t. j. o doskonałym człowieku wewnętrznym: pozostał z głęboką troską o kulturę narodową. Tworząc idealny wizerunek Polaka-obywatela, rozmyślał długo nad duchem rasy, nad wskazaniami przeszłości. „Kto zagadki polskiej nie odgadnie w sobie, temu sfinks życia rozedrze duszę". Zagadkę tę rozwiązywał Górski w swem obszernem studjum „*Ku czemu Polska szła*" (1918), które pisał z przeświadczeniem, że „trzeba z Polską żyć, żyć od jej początków przedwiekowych — i umrzeć — i żywcem rozmyślać w grobie — i znaleść w sobie słowa zmartwychwstania. Każde pokolenie musi Pasję polską przebyć i samo za siebie odpowiedzieć". W dziejach Polski odnalazł Górski to samo, co mu dało „życie całkowite", t. j. wiarę w nieśmiertelną, wzmagającą się, półboską naturę człowieka". Tak samo, jak „Monsalwat", książka nie jest owocem naukowego badania, ale — rodzajem poematu w prozie, imponującego dostojnością

Rys. 516. Kazimiera Zawistowska.

słowa. — Podobny charakter mają „*Glossy o ludziach i ideach*" (1930), które są jakby poetyckim pamiętnikiem duszy, pochylonej nad różnorodnymi momentami życia narodowego, czy to w dziedzinie literackiej, czy społecznej, czy moralnej. We wszystkich swych rozmyślaniach jest Górski przedewszystkiem artystą słowa. Falisty kształt jego myśli nie ma w sobie nic z argumentów działacza. Ze słów autora nie rozbrzmiewa ku nam pobudka do czynu; podziwiamy raczej samą konstrukcję marzenia i — przebywamy wówczas w atmosferze *literatury*. I to jest może najboleśniejsza ironja działalności tego zbożnego budowniczego przyszłości narodowej, który tak usilnie pragnie zaszczepić w nas poczucie Prawdy wewnętrznej...

W twórczości czysto poetyckiej Górskiego wybija się również na pierwszy plan jego troska o człowieka wewnętrznego. Tak się dzieje w jego poezjach, rozrzuconych po czasopismach i w jego dramacie „*Chłop*" (1915—1916) Ksiądz jest twórcą „nowego kościoła", który „jak nad brzegiem nieznanego, odkrytego morza błądzi nad oczeku-

jącą głębią ludu i słucha głosu nowych czasów, które biją o te twarde skaliste zawory". W sercu chłopa buduje on ten kościół prawdziwy, w którym „każdego duch stanąć może na całą wysokość swego wzrostu". Taki kościół związany na ziemi „ponad narodem, ponad Rzymem" postawił Księdza w zatarg z władzą biskupią. I tu więc Górski jest ezoterystą, szukającym zawsze *prawdy wewnętrznej*.

Rys. 517. Bronisława Cstrowska.

7. DRAMAT I KOMEDJA.

Wielki talent poetycki. Po roku 1863 rosła wciąż w narodzie tęsknota do poety, który powie nowe słowo, który rzuci w dusze nowe zaklęcia magiczne, ogrzeje zdrętwiałe serca, zwiąże ducha swej twórczości z bólami i niepokojami pokolenia. Tęsknoty tej nie zaspokoili: ani Asnyk, ani Konopnicka, ani mężniejący coraz mocniej i zstępujący coraz głębiej we własną duszę Kasprowicz. Rosły talenty, rodziły się dzieła piękne, a naród zwracał się najchciwiej ku wizjom romantyzmu. Uwielbienie społeczeństwa dla genjuszów poezji narodowej traciło swą odżywczą treść a zamieniało się zwolna na cześć dla narodowych pamiątek.

I oto nagle rozeszła się radosna wieść po kraju, że w teatrze krakowskim odbyło się (d. 16 marca 1901 r.) przedziwne misterjum. Odegrano tam sztukę, którą zrazu przyjmowano z niedowierzaniem. Zwolna nieufność gasła, a po drugim już akcie, teatr wrzał dyskusją, drogą sercu polskiemu; po akcie ostatnim zaś, który upłynął w zbożnem, modlitewnem skupieniu, zaszedł fakt nieznany w kronikach teatralnych: kurtyna zapadła, a skamieniała publiczność przez długą, długą chwilę nie ruszała się z miejsca. Wrażenie było piorunujące. Dramat zatargał sumieniami, podziałał na wolę, przytłoczył swą melancholją, wprowadził w głęboką zadumę swym smutkiem bolesnym. Utwór miał tytuł „*Wesele*", autorem zaś jego był Stanisław Wyspiański (1869 — 1907). Od tej pory wszystkie oczy zwracać się poczęły ku młodemu poecie. Przypomniano sobie, że już przedtem napisał kilka wybitnych utworów, że jest świetnym, oryginalnym malarzem i — rozważać zaczęto, azali właśnie nie on jest tym spodziewanym heroldem pokolenia, zwiastunem nowych wartości w sztuce i życiu?...

Wyspiański zaczął tworzyć gorączkowo, a każdy z jego utworów stawał się przedmiotem wyczerpujących rozpraw publicznych. Z dnia na dzień rosła jego sława malarska i dekoratorska. Jednocześnie prawie rozszerzać się zaczęły wieści niepokojące: powtarzano najpierw szeptem, a potem głośno, że poeta-malarz dotknięty jest straszną chorobą, że choroba ta owładnęła wątłym organizmem tak, iż nie dopuszcza żadnych lekarstw. Niestety, bolesne te wieści okazały się prawdziwe. Wyspiański od pierwszego niemal utworu zaczął pisać pod znakiem śmierci, której widmo zaglądało mu do każdego namalowanego płótna, do każdej zapisanej śpiesznie stronicy. Choroba pogrążyła go odrazu w nieszkończoność. Poeta troszczył się tkliwie o los swych dzieci i swej rodziny — ale poza tem zerwał wszelkie niemal stosunki ze światem. Życie narodu, najtajniejsze jego głębie, życie własnych, tłumnych wizyj — pochłonęły go doszczętnie.

Tworzył zapamiętale, wyrywając się chorobie i śmierci. Na całe miesiące tracił wzrok, to znowu władzę w ręku. I znowu wstawał, znowu zrywał się do malowania i pisania, znowu marzył o jakimś idealnym teatrze.

A tymczasem życie uchodziło, uchodziło...

Duch poety, świadomy swego bogactwa, wpadał w szał twórczości. Przez dziesięć lat Wyspiański napisał 22 większe utwory i garść niewykończonych fragmentów, tłomaczył „Cyda" Corneille'a, rozważał i transponował „Hamleta", wymalował kilkaset portretów, studjów i kompozycyj dekoracyjnych, sporządził pięć wielkich majestatycznych witrażów (Kazimierz Wielki, Ś-ty Stanisław, Henryk Pobożny, Św. Salomea, Systemat słoneczny), naszkicował garść kartonów witrażowych, wykonał kilka tysięcy rysunków, ozdobił polichromją kościół Franciszkański w Krakowie, wykładał w Szkole Sztuk Pięknych, zajmował się żywo sztuką stosowaną, inscenizował „Dziady" Mickiewicza, przygotował mnóstwo szkiców dla swych sztuk, reżyserował każdy swój dramat. Tworzył, tworzył, tworzył..

A życie wciąż uchodziło gwałtownie... Przez całe lata, co tydzień spodziewano się katastrofy. Sam poeta przestawał rozumieć naturę swego zatrutego ciała. Pytał się boleśnie:

„Ach, któryż jestem?
Czy ten, co leci wzwyż,
Czy ten, co zmarł szczęśliwy,
Ściskając w ręku krzyż?..."

Było w tem pytaniu przezwyciężenie śmierci, ale drży w niem również tragiczny lęk, że Śmierć nadejdzie oto za chwilę i przerwie wielką pracę ducha — i poeta, pojdzie „w krąg swobody", — z której nie wraca się nigdy.

I trwa dalej walka nędznego ciała z potężnym duchem. Głowa poety płonie od pomysłów. Pracuje bez wytchnienia. Nadchodzi nowy kryzys. Ginie ostatnia nadzieja. Wyspiański traci mowę, spowiada się przyjacielowi, że już dawno wyzbył się „marzeń o utraconym raju", że żyje, aby się zwało, że żył „nad jakąś rzeką, w jakimś kraju". Widzi już swój grób i takie posyła życzenia pośmiertne.:

„A na tym grobie wspólnym domie,
Niechże mi wicher gałązki łomie,
Gałązki zeschłe, zwiędłe, kruche
W jesienną, deszczną zawieruchę.
Tak samo będę słuchał w grobie,
Jak deszcz po świecie pluszcze sobie,
Jak słucham deszczu za tą ścianą
I wiem, że znów się zbudzę rano.

Niechże mi rano słońce świeci,
Niech świeci jasno, mocno grzeje.
Nad grób niech moje przyjdą dzieci,
I niech się jedno z nich zaśmieje..."

Ale nie — i to jeszcze nie był koniec udręki. Pozostało nieszczęsnemu poecie jeszcze trzy lata męczarni twórczej. I zachodziły w tym niepojętym żywocie zjawiska nadzwyczajne. Gdy palce u ręki straciły już władzę, poeta kazał sobie przywiązać ołówek do palców i — pisał dalej. Ci, co patrzyli na to bezmyślne urągowisko nędzy ludzkiej nad duchem, krzepili się nadzieją, że spłoszona śmierć długo jeszcze czekać będzie cierpliwie. Twórcze rezultaty potwierdziły tę wiarę: w jednym roku Wyspiański, zupełnie już, zda się, niemocą złożony, napisał cztery dramaty i kilka fragmentów. Wreszcie wybiła godzina: w 66-tą rocznicę listopadową ciało Wyspiańskiego odmówiło reszty posłuszeństwa. Wielki poeta zmarł, a naród, który jeszcze nie poznał jego dzieł, wiedziony instynktem, zaniósł jego szczątki na Skałkę.

Rozpoczęło się na szeroką skalę rozpamiętywanie twórczości Wyspiańskiego, która trwa dotychczas. Punktem wyjścia tych rozważań musi być zawsze malarstwo Wyspiańskiego, którego charakterystyka przekracza nasz temat. Musimy jednak podkreślić, że w całej swej sztuce malarskiej i zdobniczej wykazuje Wyspiański jedną cechę wybitną a niezmienną: nie dba o p i ę k n o, a troszczy się głównie o w y r a z, w czem dochodzi do wyników wspaniałych. Jest tu zawsze indywidualistą, nie naśladującym żadnych wzorów, a wykazującym często głębokie poczucie tragizmu. Za główny środek ekspresji artystycznej służy mu dosadny kontur, który w twórczości literackiej skierował jego talent ku dramatowi. Dołączyło się do tych cech delikatne poczucie rytmu i śpiewności. Cała twórczość Wyspiańskiego jest, skutkiem wzajemnego przenikania się różnorodnych jej żywiołów, przedziwnie skomplikowana. Obraz malarski, witraż lub kompozycja ornamentacyjna, prowadzą Wyspiańskiego do tworzenia dramatu, który tonem ogólnym odrywa się zupełnie od dramatu poprzedniego. Niekiedy malarstwo wchodzi w sztukę dramatyczną tak daleko i głęboko, że rozbija wszystkie plany, niweczy akcję, gubi dramat lub tragedję. Były w Odrodzeniu włoskiem pełne talentu postacie, które kilka sztuk razem uprawiały; ale literatura stanowiła w nich twórczość wtórną. W Wyspiańskim przez cały jego żywot, malarz żył w bardzo bliskiem pokrewieństwie z dramatopisarzem, chociaż jak słusznie powiedziano, poezja „wyzwoliła i uskrzydliła główne jego moce duchowe".

Rys. 518. Bolesław Leśmian.

Pod względem formalnym zawiera twórczość dramatyczna Wyspiańskiego trzy pierwiastki: grecko-starożytny, legendowy i ogólno-narodowy. Łączą się często ze sobą, ale nie brak wyraźnego rozczłonkowania. Wszystko dzieje się u Wyspiańskiego pod kątem widzenia nieskończoności, hołduje więc poeta nieograniczonej swobodzie marzenia. Nie dba o chronologję, prawdę dziejową, autentyczność charakterów. Wszystkim wydarzeniom i osobom działającym daje własną duszę. Świat widziadeł i symbolów łączy z jawą w taki sposób, że mają ten sam wyraz. We wszystkich utworach usiłuje połączyć razem środki malarskie, rzeźbiarskie, poetyckie i muzyczne t. j. dąży do sztuki syntetycznej.

1. D r a m a t y g r e c k i e l u b g r e c k i m p o k r e w n e. Nie szukał Wyspiański w Grecji prawdy i harmonji. Zawiodły go do starożytnej Hellady: głód wielkiego stylu,

głębokie poczucie tragizmu, wreszcie, — zamiłowanie prostej, malowniczej a przebogatej legendy. Obejmował genjalnie i proroczo najgłębsze zagadnienia duszy narodowej, a jednocześnie wpatrywał się szeroko rozwartemi oczyma w sfinksowe ślepia Ananke. Ale nigdy nie był naprawdę Grekiem w duchu i myślach, nawet w najbardziej greckich pomysłach.

Zapewniano np., że od czasu „Odprawy posłów" Kochanowskiego nie mieliśmy u siebie tragedji bardziej greckiej, niż „*Meleager*" (1894). Jakże sobie poradził Wyspiański z tym tematem, króry pobudził już przedtem twórczość Swinburne'a i naszego Faleńskiego? Je-

Rys. 519. Aleksander Szczęsny.

żeli chodzi o logikę moralnych pojęć greckich, to ta wytrzymana została dość wiernie. Ale zarówno w charakterze Althei (sztucznej pod względem psychologicznym matki-mścicielki), jak w gatunku miłości Atalanty, jak w stylu i formie, mamy zgoła nowoczesną niespokojność, a przedewszystkiem — nastrój t. j. pierwiastek, o którym Grecy nie mieli pojęcia w dramacie.

W „Meleagrze" stał jeszcze poeta świadomie na gruncie greckim. Później już mu o to nie chodziło tak wyraźnie. Dusza nowoczesna skarży się wszystkimi tonami w tragedji następnej „*Protesilas i Laodamja*" (1899). Jest to jakby jedna ze scen szekspirowskich, wyposażona w akcenty bólu dzisiejszego. Tragedję zastępuje w niej bolesny monolog rozpaczy. Beznadziejny pesymizm i brak ładu moralnego odbiegają tu od tradycji twórczej Sofoklesa i Eurypidesa.

Powoli zaczął sobie Wyspiański uświadamiać własny, oryginalny do niej stosunek. Pogrążył się w Homerze, który stał się jego najulubieńszym poetą. W dramatach Wyspiańskiego postacie homerowskie mieszają się z dzisiejszemi postaciami, podszeptują im czyny, tłomaczą im znaczenie wypadków, są znakami ich duszy. Jednocześnie Wyspiański postanowił powiedzieć, w jaki sposób postępowaliby bohaterowie Homera, gdyby dziś sądzili samych siebie, gdyby otrzymali dusze. Z tych zamierzeń powstały dramaty: „*Achilleis*" (1903) i „*Powrót Odyssa*" (1907). W pierwszym przekształca poeta w swej wyobraźni poszczególne sceny z eposu homerowego w taki sposób, iż z radosnego poglądu Greków na świat nic nie pozostało. Achilles jest u Wyspiańskiego mistykiem, zadumanym melancholijnie nad nicością walk, nad kształtowaniem się własnej duszy; Laokoon nie wierzy w bogów; koń trojański zamienił się w konika zwierzynieckiego. Nad całym utworem unosi się ciężka chmura pesymizmu. Nowoczesnem tchnieniem owiany jest również „Powrót Odyssa", bardziej jednolity w budowie, niż „Achilleis". Odyss, wymierzywszy swą zemstę na zalotnikach Penelopy, dochodzi do świadomości, że nie przynosi w sobie nowych wartości moralnych, że nie ma prawa do pierwszeństwa przed innymi. Tłomaczą mu to syreny, mówiąc: „Nikt żywy w kraj młodości drugi raz nie wraca. Świat inny, w którym będziesz, co już cię otacza, — zmienion jest w twoich oczach myśli twoich zmianą. W błąkaniu bez kresu twój los — twe okowy".

Zmieniając Greków na ludzi współczesnych, godzić się musiał Wyspiański na zmącone uczucia lub niedociągnięte linje ich rysunku. Ale gdy ludzi z późniejszej epoki przekształca na Greków, czyni to z niezachwianą pewnością rzutu. Najbardziej greckim okazał się właśnie w tragedji, gdzie akcja toczy się na ziemi polskiej i to śród ludu. Cudu tego dokazał w potężnej tragedji p. t. „*Klątwa*" (1899), osnutej na tle legendy ludowej z pod Tarnowa, z epoki, gdy nie wygasły jeszcze pogańskie wierzenia ludu. Jest to w każdym niemal szczególe tragedja, odpowiadająca kanonom tragiki greckiej. Pod względem budowy, stylu, rosnącego wciąż napięcia dramatycznego, plastyczności, potęgi wyrazu zaliczona być musi do pierwszorzędnych dzieł dramatycznych. To genjalne wcielenie Ananke greckiej w nowoczesne życie chrześcijańskie zastanawia niezwykłą oryginalnością pomysłu. Olbrzymi krzyk niedoli ludzkiej głuszy w utworze wszelkie zgrzyty.

Gatunkiem materjału i metodą dramatycznego ujęcia zbliżają się do „Klątwy", napisani w ostatnich już miesiącach życia poety, „*Sędziowie*" (1907). Chciał Wyspiański zobaczyć, co się dzieje z istotami niemal roślinnemi, żyjącemi w nędzy, upodleniu i zbrodni, gdy się w nie włoży duszę, wykształconą w sercu artysty a prężącą się w nieskończoność. Dusza ta staje się dla jednych straszliwą trucizną; dla innych — wyzwoleniem. Najciekawsza transfiguracja odbywa się w Jewdosze i przemawia wciąż tonami greckiej prostoty i mocy. Jewdocha idzie ku śmierci z ajschylesowem poczuciem konieczności, wnosi w otoczenie zarazę odwiecznego bólu ludzkiego, tego, co szuka ekspi-

jacji w śmierci i powrocie w nieznane zaświaty. W Jewdosze dusza naprawdę się zmieściła i urosła do tragicznej niemal potęgi. Staremu ojcu jej, Dziadowi, dusza starła na proch jego zemstę; bratu jej, Urlopnikowi, kazała przyznać się wobec sędziów do zbrodni, której nie popełnił; Natanem wstrząsnęła, ale nie mogła się w nim pomieścić: pozostał do końca figurą z melodramatu. Najmocniej za to rozrosła się w wątłem ciele małego Joasa, gdyż spotkała w nim przeczyste podłoże sztuki: Joas jest natchnionym muzykiem. Z anegdoty kryminalnej urósł wstrząsający poemat wędrówki artysty do serc istot, zasłuchanych na dnie życia w szepty swych instynktów. I w jednej i w drugiej tragedji usiłuje Wyspiański sąd własny człowieka nad swym czynem przeciwstawić urzędowym sądom ludzkim.

II. Mity narodowe. Metody zamiany ludzi z jednej epoki na ludzi z epoki innej, używa Wyspiański w swych mitach i legendach narodowych, które ukochał równie płomiennie, jak legendy greckie. Od tych mitów zaczął Wyspiański swą twórczość literacką. Jego najpierwszy utwór, dwuaktowa „*Legenda*", którą napisał jeszcze w Paryżu w r. 1892, a do której wrócił po pięciu latach, ma jeszcze czystość tonu, zarówno w obrazach jak w układzie figur. Tragiczna postać Wandy, „co nie chciała Niemca", jest tu upostaciowaniem biegu Wisły. To też poeta główną część akcji przeniósł na Wisłę i patrjotyczne samobójstwo Wandy otoczył fantastyczną czeredą wodnych figur, rusałek, ryboludzi i dziew wodnych — postaci, pełnych delikatnego nastroju, jak w wagnerowskiem „Złocie Renu". Tragiczna obrona zamku przed naporem zwycięskich Germanów łączy się z wizjami pogańskiego prabytu Polski, niepodobnemi do wszystkich naszych dotychczasowych marzeń literackich o Polsce legendowej. Uderza tu gatunek obrazów, tchnących dziwną świeżością, a przedewszystkiem — język, zabarwiony ludowo, poważny a tak nadzwyczajnie rytmiczny i śpiewny, że jest to gotowe libretto do opery. „Legendę" pisał Wyspiański w epoce, kiedy najwięcej ulegał bezpośredniemu urokowi muzyki.

Z tych samych czasów pozostał i dopiero po śmierci autora drukiem ogłoszony został „*Daniel*" — celowo już napisany, jako libretto do opery. Nie tak pewną ręką pisany, jak późniejsze utwory, „Daniel" ma już w sobie zarysy przyszłej metody, a raczej braku metody twórczej: Daniel jest wyraźnie zarysowany na poetę i proroka polskiego, może nawet na samego Mickiewicza. Sytuacje — nasze, polskie, tragizm — nasz, a „synowie podbitego kraju" mówią w „Danielu" ni mniej ni więcej jeno o Królu-Duchu...

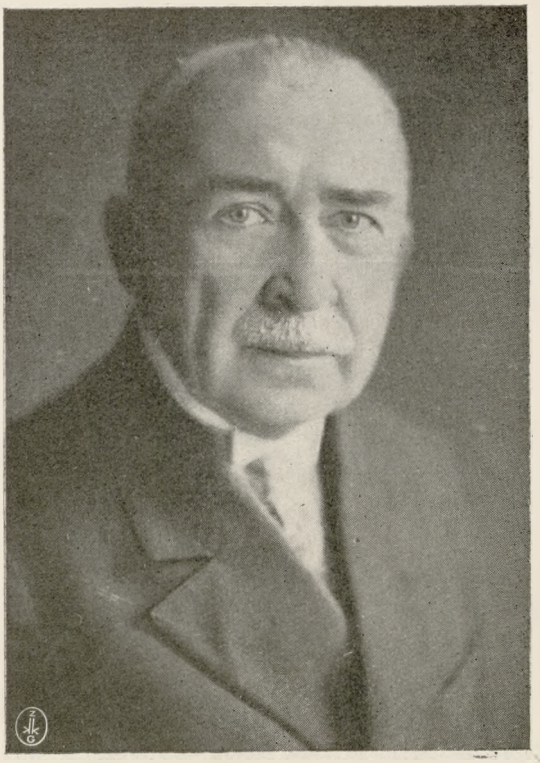
Pod niewątpliwym wpływem „Króla Ducha" tworzy Wyspiański dwa rapsody: „*Bolesław Śmiały*" i „*Kazimierz Wielki*", rapsody, które miały być twórczem dopełnieniem jego kompozycyj witrażowych.

Postać Bolesława Śmiałego i jego zatarg z biskupem Stanisławem Szczepanowskim musiały uderzyć wyobraźnię Wyspiańskiego. Morderstwo największego dostojnika kościelnego w Polsce przez samego króla stanowi jeden z niewielu tragicznych momentów w naszej dawnej historji. Nic dziwnego, że tragiczny umysł Wyspiańskiego wżył się w ten wielki wypadek z epoki narodzin duszy narodowej. Wracał do niego cztery razy: napisał najpierw 48 oktaw pięknego rapsodu; potem dodał w ponownem wydaniu jeszcze sześćdziesiąt trzy oktawy. Odczuwał, że ze wszystkich tematów, do jakich kiedykolwiek przystąpił, ten właśnie był najbardziej dramatyczny. Osnuł więc na tle krwawej walki królewskiej dwie tragedje: *Bolesław Śmiały* (1903) i *Skałka* (1907). W historjozoficznej części dramatów stanął Wyspiański na stanowisku współczesnej nauki.

Rys. 520. Maryla Wolska.

Zawiązek akcji przeniósł po za dramat i to zaciemniło tu i ówdzie wnętrze dusz głównych postaci. Wadę tę okupują pierwszorzędne piękności utworu. Król jest wspaniałym portretem średniowiecznego władcy, przeświadczonego o nadziemskiej potędze swej siły. Nie mniejsze przeświadczenie o wyższości swej władzy nad królewską ma biskup Stanisław. Zatarg ich staje się prawdziwie tragiczną koniecznością. Realistyczny pierwiastek dramatu włożony w walce króla z biskupem, stanowi dopiero część całego utworu. Część ta zlewa się nieustannie z żywiołem fantastycznym, którym genjusz poety otoczył każdą niemal ważniejszą postać, a przedewszystkiem główne momenty akcji. Krasawica żyje życiem podwójnem: jest niby rzeczywistością, a przecież to tylko symboliczna zjawa, tłomacząca zarówno barwą, jak tonem, jak wyrazem swych słów duszę królewską, a nawet — ducha całego widowiska. Występuje odrazu jako wcielenie pogańskiego piękna, jako tęsknota

króla za światem takiej swobody, w której objawić się może w całej potędze jego żywiołowa moc. A przy tem wszystkiem jest kochanką króla, urągającą całemu jego otoczeniu Staje się jakąś demoniczną siłą, która czyni z Bolesława tragicznego władcę, walczącego z potęgą biskupa i jego przekleństwem oraz z trwogą ludu. Ona to pcha króla do zbrodni, ona czynom jego nadaje znaczenie. Jest dziwożoną, rusałką wiślaną, jest pozostałością minionego świata, który żyje i odżywa w duszy Bolesława; jest jego wiarą w instykt, jako główny probierz siły, jest jego sumieniem i jego zmorą, jego fantazją i jego żądzą — a przedewszystkiem



Rys. 521. Zdzisław Dębski.

i zawsze powodem jego rozdwojenia. Trudna do ujęcia w określone formy, ma właśnie wyrażać w dramacie te wszystkie stany zmąconej świadomości, które pchają króla do zbrodni, które później stawiają przed jego egzaltowaną myślą wszystkie szalone wizje trzeciego aktu. Te piękne, symboliczne zjawy, z któremi na pół obłąkany król djaloguje przez cały akt, a więc: Świst i Poświst, Rusałki wiślane, Wieść, Echo i rycerze i posąg zabitego biskupa i trumna, waląca się na króla wśród grzmotów burzy — to właśnie dwa światy, zmagające się w duszy Bolesława śmiertelnie.

„Skałka" jest niejako dopełnieniem „Bolesława Śmiałego". T m biskup Stanisław występował zewnętrznie jedynie, jako przedstawiciel władzy kościelnej; tu — w „Skałce" biskup jest sobą. Rozważa swoje czyny, swą „najcięższą winę z win", a mianowicie: uzurpację praw boskich przez człowieka. Ale biskup w „Skałce" jest też obrońcą i rzecznikiem praw ludu, więc i tu akcja (dość zresztą wątła) toczy się śród symbolów i widziadeł ludowych. Śmierć, upostaciowana podług wierzeń ludowych, wskazuje biskupowi jako ekspjację za jego winę — ofiarę z życia.

Do najpiękniejszych utworów Wyspiańskiego należy jego rapsod o „*Kazimierzu Wielkim*" (1900). Rozkopanie grobu wielkiego króla w r. 1869 nasunęło najpierw poecie pomysł wspaniałego witrażu. Rapsod jest dopełnieniem niedopowiedzianych szczegółów malarskich. Król siada na kamieniu, pod wielką wieża i ogląda przepysznie malowany pochód swego nowego pogrzebu. Kazimierz staje się rzecznikiem myśli Wyspiańskiego o niedolach narodu. Te myśli, głębokim bólem patrjotycznym przepojone, rozwija później poeta w kilku poematach dramatycznych. Pierwsza mówi, że naród polski zanadto kocha się w grobach; druga ostrzega, że naród zanadto wierzy usypiającym proroctwom romantyzmu; trzecia wreszcie skarży się na niemoc i rozbicie pokolenia dzisiejszego.

III. Dramaty narodowe. Legendowa Polska nęciła wyobraźnię Wyspiańskiego malowniczością symbolów i widziadeł ludowych. „Kazimierz Wielki" był jego marzeniem o potędze narodu, marzeniem bolesnem i pełnem melancholji. W tragedji upadku państwa nie znalazł bezpośredniego pomysłu twórczego. Zionęło stamtąd piekło zbyt wielkiej rozpaczy. Począł szukać związków najbliższych, przewinień jeszcze w danej chwili dotykalnych, zagadnień z politycznym bytem narodu związanych.

Zwrócił się tedy do powstania 1830—31 roku, w którem szanse zwycięstwa były jeszcze po naszej stronie; zajrzał do źródeł romantyzmu, którego wpływy po raz pierwszy w twórczej literaturze polskiej sądzić począł z całą odwagą i szczerością. Wojna 1830—31 roku natchnęła go do trzech dramatów: „*Noc listopadowa*" (1904), „*Warszawianka*" (1898) i „*Lelewel*" (1899). Trzy różne a wielkie momenty chwili: 29 listopada, dzień bitwy grochowskiej, wreszcie 15 sierpnia 1831 roku.

Pierwszy moment — „Noc listopadowa" — powstał w szczególnej egzaltacji twórczej. Utwór składa się z dziesięciu scen dramatycznych, z dziesięciu nieomal dramatów, które łączy w jedną całość idea rewolucji, powstania. Dzieło więc całe nie przestaje być jednolitem, przy pozornem rozproszeniu. Powstanie rozwija się w wielu punktach miasta, załamuje się w różnych duszach i sercach, ale samo jest nieuchwytne. Ludzie wszyscy działają pod wpływem tej wielkiej siły. W sposób tak głęboko artystyczny pojął Wyspiański jedną z najtragiczniejszych chwil dziejowych. Nie tłomaczy nic, przesuwa swobodnie obrazy, które transponuje na przedziwne wizje. Wprowadził obficie symbole greckie (Pallas, Ares, Niki, Demeter, Kora i t. d.). Niektóre rzeczy mało zrozumiałe, blade lub chaotyczne w książce, dopiero na scenie nabrały właściwego znaczenia. Najtrudniej było wyobrazić sobie żywy, dra-

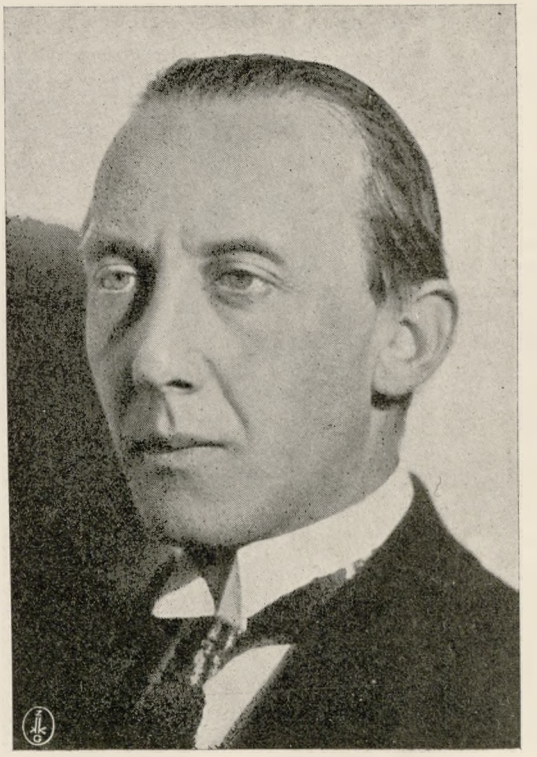
2650/I

matyczny stosunek figur greckich do rewolucjonistów polskich. Ale i to wyjaśniło się na scenie. Grecja, wtrącająca się potężnymi głosami swych symbolów w życie polskiej duszy narodowej, wystylizowała całą akcję dramatu, opromieniła ją światłem poetyckiem, przetransponowała zwyczajną historyczność tych lub owych działań na tony niezmiernie wysokie i oryginalne.

Gdyby Wyspiański usiłował zsyntetyzować noc 29 listopada 1830 r. w obrazach czynów znanych, zapisanych i wyjaśnionych przez historyków, dałby niewątpliwie dzieło piękne. Ale czy zdołałby, pomimo wszystko, wyjść po za ramy kroniki, chociażby najświetniej uwypuklonej, najmocniejszem uczuciem indywidualnem podłożonej? Wątpimy. Taka kronika dramatyczna wymaga doskonałej dokładności faktów, więc mielibyśmy jedynie szereg poetyckich ilustracyj. Wyspiański pragnął czegoś znacznie więcej. Chciał ująć całą atmosferę epoki i ludzi stylem odrębnym. Wziął symbole greckie dla ich kształtów monumentalnych, tak, iż całe widowisko nabiera cech dalekiej wizji, oglądanej z tamtego brzegu nieskończoności.

Można sobie łatwo wyobrazić, że Wyspiański harmonję tego sztucznego połączenia — mitologji greckiej z polską rewolucją — widział nietylko jasno, ale w tonie zupełnie jednolitym. Jakiż jest ów ton?

I tu właśnie rozpoczynają się najtrudniejsze momenty realizacji scenicznej. Widz, jeżeli ma nawet doskonale w pamięci całą symbolikę greckich postaci dzieła, to jeszcze czeka go taki wysiłek w wyładowaniu i stosowaniu swej uczuciowości, że zdobyć się na niego nie jest prawie w stanie. Rozumie on łatwo, że Wyspiański w słowa postaci greckich kładł całą istotę wewnętrznego dramatu, który wyrazić mają kalejdoskopowo przesuwane, realne czyny bohaterów powstania. Ale, przy najsilniejszem skupieniu uwagi, dokonać się musi rozerwanie wrażenia przez te dwa rozbieżne plany akcji. Gdy postacie mitologiczne przemawiają, widzimy ich gesty, słyszymy ich słowa, pełne znaczenia, ale nie jesteśmy w stanie stopić się z niemi uczuciowo tak, aby się dla nas zmieniły dostatecznie (i zgodnie z zamiarami Wyspiańskiego): psychika historycznych postaci powstania i jej znaczenie. Gdy przemawia świat mitologiczny, wsłuchujemy się w melodję wiersza, chwytamy silne, lub pełne melancholji akcenty tych przemówień; ale, przy najlepszej woli, nie zbliżamy się do samych postaci greckiego ducha tak stanowczo, aby nam były drogie, aby nam przynosiły dynamikę uczuciową pokrewną naszej (przynajmniej w samym momencie dramatu nocy belwederskiej). I oto staje się dla nas jasnym fakt, którego Wyspiański — poeta i ideolog. — nie przewidywał: słowa mitycznych postaci greckich nie przemawiają nam do duszy swą treścią myślową; od najpiękniejszych ich zdań wieje chłód; — nie porywają nas, nie budzą ani grozy, ani niepokoju, ani jakiegokolwiek wzruszenia. Natomiast pieści nam ucho rytmika wiersza poety, a przedewszystkiem i ponad wszystko czaruje nam oczy jego wizja malarska. Z tej rytmiki i z tego efektu malarskiego płyną dopiero nastroje, które przemieniają do gruntu istotę czynów bohaterów rewolucji, a realność ich pokazują w specjalnem, indywidualnem świetle ducha poety. Nie ta, lub owa anegdota historyczna, nie ten lub ów rys istotnego charakteru danej postaci pociąga nas swą wyrazistością i plastyką, ale — przymglone, niepokojące światło symbolu, które spływa na niego z wizyjnego świata greckiego. Wyobraźnia Wyspiańskiego czuła się najlepiej w obcowaniu z symbolami greckimi, z różnemi formami Ananke. Symbole te wydały mu się najdoskonalszymi kształtami sił przyrody oraz tęsknot i uczuć duszy ludzkiej.



Rys. 522. Stanisław Miłaszewski.

„*Warszawianka*", nazwana przez poetę pieśnią 1831r., zawiera głębokie połączenie osobistego dramatu Marji, którą ból po zabitym narzeczonym zamienia na tragiczną Kassandrę powstania, — z duchem powstania bez wiary w zwycięstwo. Rzecznikiem swoich poglądów na powstanie uczynił poeta patetycznego Chłopickiego, który sądzi tych, co umieją ginąć, a nie umieją żyć. Znana postawa historyczna Chłopickiego odbiera jego słowom przekonywającą moc wyrazu. Ale sam dramat bólu Marji należy do najbardziej wstrząsających momentów w całej naszej twórczości dramatycznej.

„*Lelewel*" jest jednym z najsłabszych utworów Wyspiańskiego. Ma już dzisiaj znaczenie raczej dokumentu historyczno-literackiego. Całość wydarzeń doprowadził Wyspiański do d. 6 września tj. do chwili szturmu Moskali od strony Woli. Wypadki, odbywające się na przestrzeni miesiąca, zamknął w obrębie jednego dnia, co mu, jako

2650/II

poecie było wolno i czego wymagała jego estetyka dramatu: „jedna chwila, jeden dzień", aby nie było „wrażenia niekompletnego". Jako fundament tej konstrukcji, postawił Wyspiański swą filozofję narodową, która później zajmie w jego twórczości olbrzymie miejsce. Istotę jej stanowi pojęcie o osłabiającej władzy romantyzmu. Próbę przystosowania tej filozofji w „Lelewelu" ocenić i zrozumieć można dopiero po zestawieniu wypadków autentycznych z mitologją historyczną, stworzoną przez Wyspiańskiego. Wprowadza on do dramatu s w o j e g o Lelewela i s w o j e g o Czartoryskiego, którzy z rzeczywistością historyczną mają związki luźne lub sztuczne. W wielkiej chwili narodowej obydwaj są karykaturami mężów stanu. Patos wiersza, chwilami bardzo pięknego, świadczy, że poeta brał zupełnie na serjo romantyczną postawę bohaterów. Jeżeli z postawy tej wynikają niekiedy sytuacje naiwne, wina to raczej załamania się konstrukcyjnego, niż niejasnej myśli ogólnej.

Rys. 523. Or-Ot (Artur Oppman).

„*Legjon*" (1900) jest poetyckim atakiem Wyspiańskiego na romantyzm polski. Utwór, wskutek swej skomplikowanej formy, wywołał różne komentarze. Zgodzono się, że te „dwanaście scen" nie stanowią dramatu, ale są — jak mówi jeden krytyk — „oratorjum dramatycznem", albo — jak mówi drugi — „dramatem muzycznym". Jeszcze inni dostrzegli w „Legjonie" przedewszystkiem dwanaście wizyj malarskich, pełnych symbolicznego wyrazu. Jeszcze większą różnicę zdań wywołuje idea ogólna dzieła. Siedlecki zapewnia, że chodzi tu o „tragi-satyryczne ukazanie niemocy romantyzmu, próbującego swoimi środkami t.j. poczją, stwarzać polityczną rzeczywistość". Inny krytyk (Kołaczkowski) widzi w utworze „mit o Mickiewiczu, przedstawiający w sposób syntetyczny żywot Mickiewicza, jako rozwój akcji tragicznej... Treścią ideową „Legjonu" jest tragizm wiary romantycznej, której na całopalenie oddał swój żywot największy z tego pokolenia".

Wyspiański, w swych wizjach twórczych na tle dziejów włoskiego Legjonu Mickiewicza zatrzymał się głównie nad sprawą o f i a r y, która nie przyniosła doraźnych wyników. Powstała stąd myśl transpozycji działań legjonowych na symbole całej ideologji romantyzmu. Sprawa, której służy i którą kieruje Mickiewicz, urasta „w Legjonie" odrazu do wielkiego misterjum narodowego, zamykającego w sobie całą mękę tęsknot romantycznych, całą mistykę wiary w zmartwychwstanie ojczyzny, całe upojenie wyrazowe, jakiem ta mistyka karmi się bezpamiętnie.

Mickiewicz z „Legjonu" nie jest wodzem z tego świata. Walka toczy się w nim samym od samego początku do końca, a zamiast jasnego, konkretnego „simbolo politico", który stanowił statut Legjonu rzeczywistego, wypisał Wyspiański na sztandarze pielgrzymstwa poety wyraz „ofiara" i — „zmartwychwstanie". Tragedja odbywa się całkowicie w krainie ducha, a stałym jej wyrazem jest p a t o s. Stąd monotonja całego utworu, której nie mogą złagodzić skomplikowane symbole i myśli niedostatecznie ukształtowane. Wbrew zamierzeniom Wyspiańskiego, s ł o w o poetyckie ulega w „Legjonie" supremacji wizji malarskiej, niekiedy potężnej i wspaniałej. Żadna inscenizacja, na dostatecznym poziomie postawiona, nie zdoła zmienić tego stosunku. To jest przekleństwo wielu dzieł poetyckich naszego dramatu symbolicznego. Dzieło dramatyczne musi przemawiać swoim językiem: sugestje malarskie i muzyczne nie zbliżą widza do istoty s ł o w a, jako głównej pobudki wzruszenia. Koncepcja „Legjonu" jest olbrzymia, zakrojona na dzieło potężne; forma utworu, pomimo swej rozmaitości i genjalnych błysków — niedostateczna.

W „*Wyzwoleniu*" (1903) poeta, myślący... obrazami zapragnął stawiać, roztrząsać i rozwiązywać rozumowo najważniejsze zagadnienia współczesnego życia narodowego. Z uświadomionej w ten sposób woli mogło się narodzić mechaniczne jedynie połączenie oderwanych myśli z fantazją wielkiego twórcy-malarza. Stało się jeszcze gorzej: połączenie nie dało się wykonać, wytworzył się chaos, znany poetom zazwyczaj w pierwszej fazie poczynań twórczych, gdy pomysł artystyczny zaledwie odrywa się od autora, gdy wyraz uczuć jest jakby zamknięty jeszcze wewnątrz duszy, gdy marzenie daje złudę twórczą, gdy pełna, nieuchwytna, nieokreślona myśl nie ma jeszcze siły trwałej i całkowitej.

W „Wyzwoleniu" zaszedł proces, którybyśmy nazwali:

szturmem pojęć ogólnych (problematów, pytań i ideowych odpowiedzi) — do obrazów poetyckich. Szturm był tak gwałtowny, że idee, niewykształcone jeszcze na dość silne pociski, rozpryskują się lub ulatniają w mglistych oparach; obrazy zaś, genjalnie pomyślane, nadzwyczajne, nawskroś oryginalne obrazy Wyspiańskiego, przemykają w zawrotnym, kalejdoskopowym pędzie, niedoprowadzone do pełni swych sugestywnych oddziaływań, zmącone przez refleksy nieskrystalizowanych należycie idei. Wskutek tego procesu wylania się z dzieła dziwna — pełna niepokoju tęsknota za... pełnią wrażeń, tak przecież uszczuplonych przez tę ogólną zaczątkowość „Wyzwolenia".

Naczelną ideą całej twórczości Wyspiańskiego była walka z grobami, z osłabiającym czarem wspomnień, tyranją poezji romantycznej, która położyła się rzekomo na duszach współczesnych, niszczy wolę i gubi żywy, wyzwalający czyn teraźniejszości. „Niewolnik wielkiej myśli jednej, — w niej moja niemoc, moja siła" — stwierdza poeta przez usta bohatera - sobowtóra.

Poemat nie jest rozprawą socjologiczną, więc Wyspiański z całą dobitnością podkreśla, iż stanął tylko wobec kryzysu osobistego; iż on, twórca marzenia, nie rozstrzyga zagadnień, nie podaje recepty na wyzwolenie; że jego „teatr narodu" jest przecież dziedziną sztuki, jest wielką koncepcją poetycką, która się rozwija w dziedzinie genjalnej fikcji, nie zaś w kategorjach życia realnego. Tymczesem tę, w gruncie rzeczy romantyczną walkę z romantyzmem rozważać poczęto wyłącznie z punktu widzenia społecznego i politycznego jutra Polski.

Wystawione na konradowym teatrze typy współczesnej Polski, zamiast namiętności, tętnic i muskułów, przynoszą system i schemat. Są projekcjami gniewu autorskiego, znakami jego intelektualnego szyderstwa, ale nie — postaciami żywemi, które w jakiejkolwiek mierze przeszkadzają Konradowi na drogach jego pochodów do zwycięstwa i wywalczenia „Polski żywej". Nie mają ani na chwilę, w niczem woli własnej; są marjonetkami, któremi Konrad-Wyspiański porusza dowolnie, aby w końcu wytrząsnąć z nich nawet tę fikcję pozornego żywota. I tu więc, podczas czytania utworu, nie zmienia się nasz stosunek do tych postaci: są dla nas w dalszym ciągu o tyle tylko zajmujące, o ile przyniosą coś wyraźnego z fizjonomji samego Wyspiańskiego. A przynoszą jego satyrę niedostatecznie pogłębioną, ani dość mocno wyrażoną.

W budowie ideologicznej „Wyzwolenia" użył Wyspiański metody niezmiernie rzadko spotykanej u wielkich poetów; wziął postać, stworzoną i do najwyższego szczytu duchowego doprowadzoną przez innego poetę, i postać tę przeprowadził przez rozterkę własnego umysłu. Analogicznie postąpiłby architekt, który budując świątynię, pożycza szeregu kolumn i wiązań z najwspanialszego tumu gotyckiego.

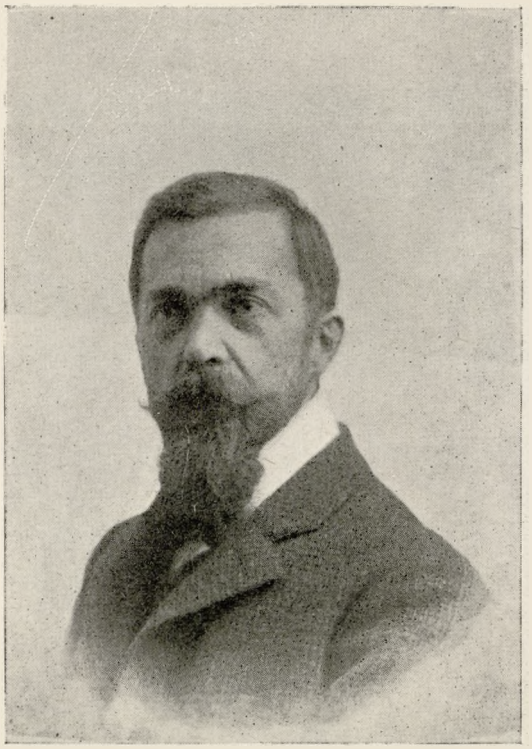
Bohaterem „Wyzwolenia" jest Konrad, a więc Gustaw-Mickiewicz po najpotężniejszej w poezji świata afirmacji woli, jaką jest Improwizacja. Konrad stawia Genjuszowi poezji zarzuty, że spragnione dusze wodzi po manowcach i chce je „pogrążyć w niechybną Noc śmierci, w niechybną Noc zatracenia". Jasnem jest, że w tem długiem przeklinaniu poezji-tyrana, pełnem piękna, a najsilniejszem w całym poemacie, nie wyzwala się Polak z rzekomych więzów przeszłości, „z ruin i gruzów i złomów wielkości"; to tylko Wyspiański-artysta usiłuje wyzwolić się z przemożnych więzów sztuki, aby wejść w życie czynu. Od czasu rozprawy pozytywistów o pracy organicznej, kołacze się uparte przeświadczenie, że nic innego, jeno

Rys. 524. (Or-Ot) Artur Oppman.

poezja romantyczna wydała rok 1863 i jego klęskę, jakgdyby niewola, ucisk i gwałty mikołajowskie, okrucieństwa paskiewiczowskie nie były dostatecznym motywem do zrozumienia rozpaczy Powstania Styczniowego. Poezja romantyczna nie tamowała żywego istnienia polskości, bo pomimo pięknej legendy o jej „wszechwładztwie", znana była w narodzie mało, stanowiła zawsze moment przelotnego westchnienia, nie zaś stałe hasło wyrzeczenia się tego, „co rola dać może orana". Złudzeniem — najboleśniejszem i najbardziej tragicznem — była też wiara Wyspiańskiego, że poezja jego nie jest czynem.

„Wyzwolenie" nie wyzwoliło Wyspiańskiego z czarów „dawności", z czarów romantyzmu, ani z czarów sztuki. „Na pustej scenie pozostał Konrad-Erynnis, ze wzrokiem wydartym, w wieńcu żmij, szykujący się do Lotu, jako ten wasz czterdziesty czwarty". Pozostała tortura wielkiej, smutnej duszy poety, który całą swą istotą wyczuwał

prawdę, że poezja jest stwarzaniem życia, więc przez cztery lata, jakie mu po „Wyzwoleniu" zostały, napisał jeszcze jedenaście utworów. „Wyzwolenie" nie stanie w rzędzie wielkich dzieł poety: będzie to tylko drogocenny dokument jego tragicznego zmagania się z widziadłami własnej duszy, z wielkim swym bólem patrjotycznym, z niepokojem własnej myśli, trzepocącej się bezwładnie, jak ptak w klatce, i skarżącej się przez cały żywot poety takiemi słowy:



Rys. 525. Jan Lemański.

„Jakże ja się uspokoję —
pełne strachu oczy moje,
pełne grozy myśli moje,
pełne trwogi serce moje,
pełne drżenia piersi moje —
jakżeż ja się uspokoję?... —

„Wyzwolenie" przypominać nam będzie zawsze wieczną prawdę platońską, iż poczuciu wolności towarzyszy jasność.

Poetycką formą walki z romantyzmem jest również „*Wesele*" (1901). Wywarło ono na pokolenie współczesne największe wrażenie. Nie jest to utwór najdoskonalszy w twórczości Wyspiańskiego, ale najboleśniej poruszał zagadnienia smutnego życia w niewoli. Krwią serca pisał poeta bolesną satyrę na pusty frazes patrjotyczny i niemoc czynu.

Dramat powstał śród okoliczności niezwykłych. Znany poeta ożenił się z chłopką. Zaproszony na wesele Wyspiański, usiadł zadumany w kącie i — patrzał na sztuczną radość literatów. Taniec wydał mu się wizją senną, a literaci, udający wesołość i chłopi, którzy się dostrajali do literatów, postaciami z *szopki* polskiej. Z tej zadumy powstała genjalna szopka Wyspiańskiego. Ludzie są w niej portretowani zewnętrznie, ale każda postać otrzymała znaczenie głębokiego symbolu, wyobrażającego pewne zjawiska współczesnego życia polskiego, a przedewszystkiem galicyjskiego. Symbolem stał się sam taniec, który zarówno figurom, jak ich myślom nadał obłędny obrót kołowy. Wiersz, rozkołysany prześpiewem melodji ludowej, płynie potoczyście i lekko, pełen dosadnych, a nawet trywialnych wyrazów.

Postacie przesuwają się szybko, jak w szopce. „Połyski fantazji, wzloty marzeń, zgrzyty ironji, wybuchy śmiechu, żarty, kaprysy humoru, aforyzmy, słowa bólu i rozpaczy — wszystko to pędzi bujnym strumieniem, a niekiedy drga siłą wewnętrzną, promieniującą do głębi".

Układ wizji jest znakomity. W pierwszym akcie każda z postaci ukazuje się w swej szacie codziennego kłamstwa i obłudy; w drugim — pod wpływem rozpamiętywania przeszłości — każda odsłania swą głąb wewnętrzną; w trzecim wreszcie, który stanowi jedyne zjawisko w literaturze dramatycznej świata, wprowadza Wyspiański całą gromadę w rodzaj hypnotycznego snu tanecznego, wyrażającego niezdolność do czynu. Rzeczywistość zamienia się w marę, mara zaś przechodzi znowu w rzeczywistość, aż do chwili sławnego oznajmienia Chochoła: „Miałeś chamie złoty róg... ostał ci się jeno sznur..." Społeczeństwo, żyjące marzeniem i niezdolne do czynu, kręci się sennie w małem kole szarego życia, bez myśli o jutrze Polski.

Potępiając osłabiające wpływy romantyzmu, życie grobami i domagając się „Polski żywej", nie chciał Wyspiański potępiać znaczenia poezji wogóle. Wypowiedział to symbolicznie w dramacie „*Akropolis*" (1904), najosobliwszym z tych, jakie stworzył. W przybytku polskości, na Wawelu, w noc Zmartwychwstania, odbywa się akcja przedziwna, do snu raczej podobna. Zadrgały życiem i przemówiły martwe przedmioty, znajdujące się w katedrze: aniołowie srebrni, figury z pomników, postacie z gobelinów. Spływa z organów król Dawid i śpiewa cudowne, pod względem rytmiki i siły wiersza, psalmy. Wreszcie wjeżdża na rydwanie złocistym Apollo, bóg światła i poezji, rozbija srebrne blachy trumny na ołtarzu biskupa-męczennika t.j. martwą przeszłość dziejową. Długotrwałą noc ducha przemaga poezja czynu i wiary w czyn. Trzeba żyć dzisiejszem, *nowem* życiem i organizować teraźniejszość dla przyszłości. Senna wizja „Akropolisu" układa się w kształty kolosalne.

Wyspiański posiadał swój własny styl poetycki. W nielicznych lirykach miewa nieraz formę chropawą; natomiast w dramatach znakomicie harmonizuje kształt wiersza z treścią. Typowym pod tym względem jest „Bolesław Śmiały".

W pokoleniu swem odegrał Wyspiański rolę olbrzymią i słuchany był jak wieszcz narodu. Poddał rewizji bieżące

ideały, a raczej pozory ideałów. Wyjaśnił, jak to „dawność z nami walczy", jak przeszłość wgryzała nam się w myśl i serce. Domagał się budowania mocy dusz własnych i niezachwianej w tę moc wiary. Wbrew swej ideologji, ożywił słabnące w społeczeństwie uleganie urokom poezji, rozpalił nią serca i dusze. Uświadamiał narodowi potęgę Sztuki przez niezapomniane w swej barwie i wyrazie symbole.

Były w Polsce po powstaniu wyobraźnie jaśniejsze i lepiej sharmonizowane; nie było bogatszej. Bezgraniczna miłość ojczyzny czyni Wyspiańskiego, wielkiego poetę przedstawicielem najlepszych uczuć pokolenia.

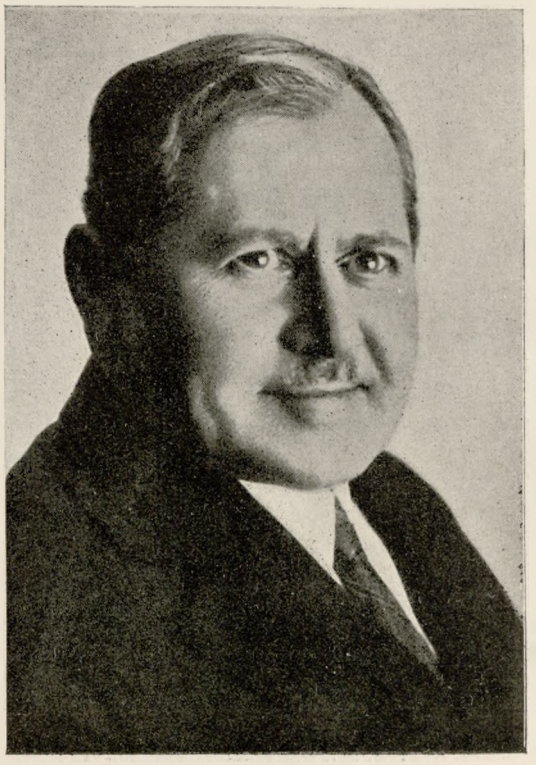
* * *

Rozkwit dramatu i komedji. — Koniec ubiegłego wieku i początek bieżącego zapisał się w dziejach naszej kultury dość bujnym rozkwitem twórczości dramatycznej. Na szczycie jej stoją wielkie dzieła Wyspiańskiego i stanowią zjawisko odrębne. Obok niego rozwijały się zjawiska mniejsze, budząc zamiłowanie teatru u publiczności, zawsze chętnie witającej utwory polskie i przez długie lata karmionej nadmiernie produkcją cudzoziemską.

Niemałą niespodziankę uczynił swem zwróceniem się do teatru Stanisław Przybyszewski. Trudno było przypuszczać, ażeby artysta, nie uznający żadnych, ani cudzych, ani własnych reguł, zdołał zamknąć swe rozlewne wizje w szrankach skończoności dramatycznej. Tymczasem stało się inaczej. Pomimo monotonnie dobieranych, wciąż tych samych sytuacyj, umie Przybyszewski budzić i rozwiązywać zręcznie konflikty duchowe, djalogi okresla linjami ściśle wygraniczonemi, postacie wiąże z akcją silnie i nierozerwalnie. Ani joty w jego dramatach frazesów zbędnych; wszystko w nich zważone i wyważone, a pomimo to żyje intensywnie i oryginalnie.

Swój program teatralny określił Przybyszewski w osobnej rozprawie „*O dramacie i scenie*" (1905). Inteligentny widz musi wykreślić dla dramatu, odgrywanego na scenie bezmierne horyzonty w przeszłości i w przyszłości. Horyzont przeszłości — to odtwarzanie sobie dawnych postaci w całem ich przeszłem życiu, przed akcją. Pragnąc o ile możności uniknąć tyrad, monologów i tym podobnych środków starego repertuaru, nowoczesny artysta wprowadza na scenę symbol. Postacie takie winny być tak postawione, aby widz, przy całej pewności, że ma do czynienia z istotami realnemi, nie przestał mieć wrażenia ich tajemniczości, ich głębszego i ukrytego znaczenia. W dramacie syntetycznym wszystko odgrywa się w duszy bohatera, w jego sercu jest początek i koniec dramatu. Zasada główna całej twórczości dramatycznej Przybyszewskiego pozostała ta sama: ponieważ ludzie są nędznemi igraszkami przeznaczenia, należy pokazać nie ich czyny, ale — ich duszę, postawioną wobec absolutu. Malując w dramatach, tak samo jak poprzednio, wieczny „taniec miłości i śmierci", Przybyszewski bierze fakty najbanalniejsze i napełnia je siłą tragiczną. Zatruwa swe postacie absolutem i nakazuje im wypowiadać się okrzykami rozpaczy. Kiedy ich dusze przepełnione są bólem, a nerwy wytężone do ostateczności — puszcza wodze instynktom, wytwarza gwałtowne zderzenia i pokazuje, jak nędznie poruszają się w więzieniu nielitościwego Fatum. To też dla widza teatr jego stanowi nie tyle rozrywkę, ile — opętanie koszmarowe.

Najmocniejszy konflikt objawia się, zdaniem Przybyszewskiego, w niepodzielanej miłości i w różnych następstwach miłości zakazanej; to też nią zajmuje się Przybyszewski wyłącznie, wierny swemu przeznaczeniu. Wynika stąd pewne powtarzanie efektów, które jednak ocala tężyzna akcentów, czar stylu.



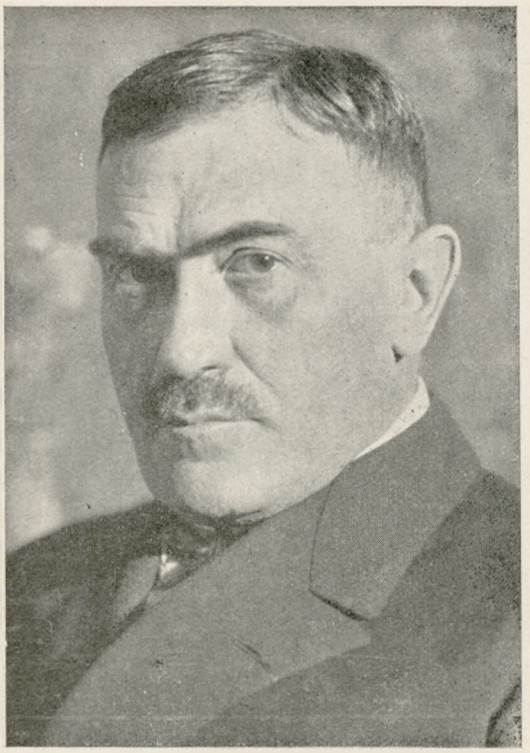
Rys. 526. Benedykt Hertz.

Anegdota dramatu „*Dla szczęścia*" (1900), z drobnych wiadomości dziennikarskich wzięta, staje się szczególnie bolesną, wskutek ujawnienia stanów duszy postaci działających. Autor odsłania ich żądze, pożądania i obawy, całą okrutną walkę ich egoizmów. Miłość łączy ich jak węże Laokoona. Cierpienia ich są rozmaite, ale dla oczu widza, wszystkie one cierpią z tej samej przyczyny. Ani na chwilę nie marzą o tem, by uniknąć zła, są bowiem głęboko przekonane o fatalnej konieczności własnych cierpień. Cała sztuka jest jedynie nieubłaganą analizą dusz czterech osób, które gotują razem samobójstwo jednej z nich. Główna teza sztuki „*Złote runo*" (1901), źle zrozumianej i fałszywie sądzonej, jest banalna. Brzmi ona tak: cudzołóstwo jest zbrodnią. Zbrodnia ta nosi sama w sobie pierwiastki kary w wyrzutach sumienia. Postacie są tu podobne do postaci ze sztuki porzedniej: mówią tym samym

tatalistycznym językiem, wypowiadają tak samo swój ból rozpaczliwy. Znowu mamy męczarnię czterech osób, które odczują niezawodną zemstę grzechu.

Przybyszewski wpadł w podwójne sieci: poszukując absolutu w głębi swej rozterki, znalazł najpospolitsze prawo społeczeństw chrześcijańskich, a mianowicie: szóste przykazanie.

Dopełnieniem niejako tych dramatów jest epilog dramatyczny p.t. „*Goście*". Osoby działające noszą nowe nazwiska, ale tak się męczą, że poznajemy w nich pary miłosne ze sztuk „Dla szczęścia" i „Złote runo". Rzecz dzieje się



Rys. 527. Boy (Tadeusz Żeleński).

w fantastycznym pałacu, w którym zamknął się niepokój kobiety i młodego, zbrodniczego młodzieńca. Nie wiemy, jaką zbrodnię popełnili, ale domyślamy się, że zmiażdżyli istnienie ludzkie. Chcą uśpić swych *gości*, to jest wyrzuty sumienia, przez bale, tańce, zabawy. Napróżno: wyrzuty sumienia dochodzą do najwyższego stopnia, przy którym występują strach i halucynacje.—Dramat „*Matka*" (1902) mógłby być piękną tragedją, gdyby go Przybyszewski utrzymał w linjach. Niestety, załamał się — i wpadł w jaskrawość melodramatyczną.

„W „*Śniegu*" (1903) występuje postać, którą znamy już z poprzednich utworów Przybyszewskiego: jest to nieuleczalna tęsknota. I tutaj trzy osoby gotują samobójstwo czwartej. Tylko w „Śniegu" miłość ustępuje przed pożerającą potęgą tęsknoty. Najpiękniejszy to dramat Przybyszewskiego, jedyny z jego utworów scenicznych, który może wytrzymać próbę czasu. Jest w nim autor nie tylko znakomitym budowniczym efektów. ale i szczerym poetą.

Przyszła chwila, gdy odwrócony od fatalizmu sumienia, chciał Przybyszewski posłuchać samych tylko głosów duszy. Pierwsza próba wypadła niezupełnie pomyślnie. Zmąciły się nagle kształty, rozlewność *dźwięków* zatopiła kontury myśli, czyny rozwiały się w nieuchwytne wizje, walkę dramatyczną zastąpiły mgliste stany duszy. „*Śluby*" nie są ani dramatem, ani poematem dramatycznym. Poemat dramatyczny, chociażby był najlotniejszą, najfantastyczniejszą transpozycją uczuć, będzie miał uchwytną, dotykalną logikę i wyraźną zależność przesłanek. W „Ślubach" tego niema. Przesłanki giną w szaradowości, pijaństwo dźwięków gubi myśl; szalone okrzyki bohaterów jednoczą się z wizjami, które już, już ułożyć się mają w symbole, ale po chwili rozpylają się w mgły — i wszystko razem nie dochodzi do świadomości widza ani jako dramat, ani jako poezja. W „Ślubach" jednak występuje wyraźnie element,zwiastujący ważną zmianę w twórczości Przybyszewskiego; jest to nowy, inny niż dawniej gatunek miłości. Miłość-tęsknota, objawiona w poemacie „Nad morzem" i w „Śniegu", rzadziej gościła w wyobraźni poety; zwykle zaś dręczyła go miłość-tortura, ta, która „dwie d u s z e r z u c a na siebie i pragnie je zlać w jedno". „W Ślubach" spotykamy miłość jako żywioł wyzwalający. Wprawdzie istota tego wyzwolenia nie zarysowała się dość jasno w utworze, ale z licznych djalogów łatwo wnosić, że w świadomości twórczej Przybyszewskiego kształty jej stają się widzialne.

Za to już w następnym utworze, to jest w fantastycznym poemacie dramatycznym p.t. „*Odwieczna baśń*", (1910) mamy całkowity, jasno wyrażony triumf tej zbawczej miłości. Opiewa ją Przybyszewski słowami, w słońcu i gwiazdach kąpanemi, słowami, pełnemi uroczystej harmonji. Wprowadził Przybyszewski do „Odwiecznej baśni" dwa równoległe gatunki akcji: realistyczną i symboliczną. Pierwsza, mniej ważna, jest rozwinięciem bajki prostej i nieciekawej (dość naiwny kanclerski zamach stanu). Myśl autora wyrazić ma akcja druga, symboliczna. Jest ona apoteozą naszego skarbu wewnętrznego, apoteozą „królestwa serc naszych". Dusza poety obnażywszy się do naga, wchodziła wciąż w ciemnie zmysłów i już to ślepnąć poczynała, już to dochodziła do omdlenia; teraz taż sama dusza, przywdziawszy na się szaty idealne, patrzy we własną treść i szuka w niej harmonji...

Niestety, po „Odwiecznej baśni" w twórczości dramatycznej Przybyszewskiego nastąpiło pewne omdlenie talentu. („*Gody życia*", „*Topiel*", „*Miasto*"). W ostatnim swym dramacie „*Mściciel*" (1927) powtarza już mechanicznie dawne swe sposoby wywoływania dreszczów za pomocą „tańca miłości i śmierci". W nowej epoce ta metoda nie wywarła już żadnego wrażenia.

* * *

Jako laureat konkursu dramatycznego im. Paderewskiego, zyskał odrazu rozgłos L u c j a n R y d e l (1870—1918). Znany był już poprzednio ze zręcznego melodra

matu mieszczańskiego „*Z dobrego serca*", ze świetnego przekładu niektórych fragmentów „Iljady" oraz z tomiku „*Poezyj*" (1899). Szlifowane pracowicie, pozbawione wszelkiej myśli głębszej lub nieznanej, nie zbyt szczere, poezje te zwróciły uwagę przedewszystkiem nieposzlakowaną czystością formy. Wiele wdzięku miała „*Bajka o Kasi i Królewiczu*" (1904), lekka, subtelna, transponująca na tony literackie poezję ludową. Na motywach ludowych oparta jest również konkursowa sztuka Rydla „*Zaczarowane koło*" (1900). Jest to rodzaj feerji dramatycznej, w której autor parafrazuje poetycko niektóre popularne legendy polskie (Boruta i Kusy). Melodramatyczny temat utworu świadczy o ubogiej wyobraźni poetyckiej autora, który usiłował naśladować Słowackiego. Fantastyczny świat djabłów, bożków leśnych, wprowadzony tu został mechanicznie. Sztuka, wybornie zbudowana, zyskała wielkie powodzenie wskutek umiejętnego stopniowania efektów, malowniczości figur i dźwięczności wiersza. Całe pięć aktów napisał Rydel z nadzwyczajną swobodą i z głęboką znajomością zasobów języka.

Ten sam ton utrzymał Rydel w „*Betleem polskiem*" (1905), które jest pierwszą, bardzo szczęśliwą próbą stworzenia literackich jasełek polskich. Wierszyki są zręczne, proste, zgodne z tradycją ludową; poszczególne sceny pomyślane dobrze, pełne miary i dobrego smaku. Przeniesienie akcji jasełkowej do Polski ma w sobie sztuczność, ale z tego gatunku, który nie razi, ale owszem zgadza się z nastrojem polskich „kantyczek". Punkt ciężkości przeniósł poeta do aktu trzeciego, gdzie przed Żłobkiem defilują wybitni polscy królowie, bohaterowie i przedstawiciele wielkich chwil dziejowych narodu.

Zachęcony powodzeniem, zapragnął Rydel objąć w wielkiej trylogji dramatycznej całe panowanie Zagmunta Augusta. Przystąpił do dramatycznej historji ostatniego z Jagiellonów z całym pietyzmem badacza i całym kunsztem poety, władającego wybornie swem narzędziem. Gdyby te zalety wystarczały, otrzymalibyśmy niezawodnie dzieło monumentalne, „znaczące w teatrze i literaturze", jak zapewniał Tarnowski. Niestety, wielkości takiego zamiaru musi jeszcze towarzyszyć bezwzględna wielkość talentu, a tej Rydel, świetny znawca i miłośnik języka, zdecydowany majster wersyfikatorski, nie posiadał. Na ludzkie namiętności patrzy z tym samym niemal spokojem i chłodem, co nasi pseudo-klasycy i, chociaż wie dobrze, jaką powinna być dana figura dramatyczna, zamyka ją w konturach niepewnych, niedokończonych. Rozłożywszy całość na trzy sztuki, nie zawsze mógł Rydel znaleźć dostateczną ilość wątku dramatycznego i napróżno usiłował ratować sytuację szczegółami drugorzędnymi. Postacie wszystkie wyszły, zda się ze szkoły Szujskiego: poprawne, logicznie zbudowane, mówiące świetną, krytycznie skontrolowaną mową polską; nie wywierają wrażenia ludzi stworzonych organicznie, ale raczej — figur wykombinowanych po literacku, według ponętnego źródła, jakiem była niezawodnie „Królowa Bona" K. Chłędowskiego.

W Krakowie usiłowano uczynić z trylogji Zygmuntowskiej arcydzieło. Stanisław Tarnowski, który był ojcem chrzestnym nowego utworu Rydla, nazwał go śmiało „najlepszym, jaki dotąd mamy, dramatem historycznym", „ważnym faktem w dziejach naszej literatury" i zawołał ryzykownie: „niech nam Bóg da jakiego Szekspira, jakiego Schillera — ten Rydla przewyższy".

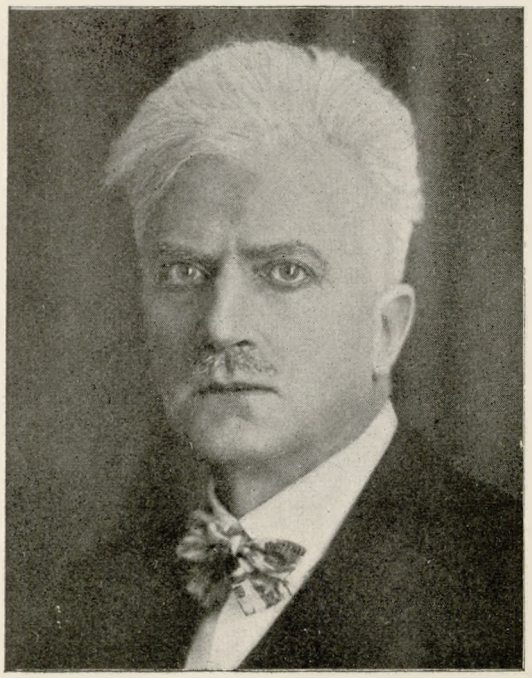
Entuzjazmowi temu braknie dostatecznych podstaw. Trylogja Rydla jest dziełem sumiennej, uczciwej, poważnej pracy; jest wybornym podręcznikiem obrazowym do dziejów Zygmuntowskiej epoki, jest utworem, zawierającym

Rys. 528. Juljusz Kaden-Bandrowski.

na małej względnie przestrzeni trzydzieści lat najintensywniejszego życia w Polsce; jest pracą pierwszorzędnego wersyfikatora, znającego wszelkie arkany swego rzemiosła i umiejącego kombinować dobrze materjały. Aby taki zbiór obrazów, budowanych niekiedy świetnie, utworzyć mógł dzieło naprawdę wielkie, potrzeba w niego tchnąć ducha poezji, tej poezji, co płynie z duszy i najjaśniejszym blaskiem oświeca tajnie historji. Rydel-poeta chciał napisać tragedję bez prawdziwej poezji.

Bliskiego porozumienia z publicznością szukał również inny dramatopisarz krakowski, Jerzy Żuławski (1874—1915). W swym zbiorze „*Poezyj*" (1908, 4 tomy) jest niespokojnym, pełnym bujności słowa wędrowcem po przez wszystkie cywilizacje i epoki. Nadzwyczajną łatwość wiersza okazuje zarówno w efektownych transkrypcjach biblijnych, jak w pięknych sonetach o Warszawie, jak w hymnach do słońca, wyśpiewanych o „Naro-

dzinach Psychy". Myśl jego „pała raz jasnem, raz znów światłem bladem, raz się wszczepia w szmer drzewin, raz się z niebem brata, czasem perły i róże w krasne wieńce splata, czasem w ciernie zamienia z róż i pereł djadem". Podłoże całej sztuki Żuławskiego stanowi refleksja. W temperamencie jego przeważa żywiołowa tęsknota za absolutem. Wierzy, że natchnienie — to „głos ducha w myślowej powodzi". Kąpie się więc w przepastnej duszy Spinozy, obcuje chciwie z Schopenhauerem i Nietzschem, każde wrażenie przetwarza na myśl, którą posyła „coraz wyżej i wyżej — z słońc na nowe słońce, z prawd na prawdy, ku



Rys. 529. Andrzej Strug (Tadeusz Gałecki).

światłu, bez wytchnienia, bez końca". W tej wędrówce toczy wciąż bohaterską walkę z formą, tłumi liryczne dźwięki duszy i wpada w sieć — retoryki... Żali się wtedy boleśnie: „Myśli! Darmo ręka się stara blask twój zakląć w księgi, rytm się plącze, słów braknie i rym się nie składa, a ty lecisz nieścigła w jasne niebokręgi!"

Taki temperament nie nadawał się do tworzenia żywych ludzi w dramacie. W swych popularnych obrazach scenicznych p.t. „*Eros i Psyche*" (1904) patrzy Żuławski w oczy Psychy, wkłada w jej duszę wszystkie własnego ducha niepokoje; zamiast delikatnych skrzydeł motylich, wsadza ją na stumilowe szczudła i każe jej wędrować z błogiej Arkadji, po przez wieki, w przyszłość — do Śmierci. Jest najmocniej przekonany, że stworzył w ten sposób panteistyczny dramat, a tymczasem zbudował siedem małowanek, ułożonych w barwny konspekcik historji cywilizacji. Psyche — za to, że ją całą duszą ukochał, była mu bezwzględnie, niewolniczo posłuszna: poszła do Aleksandrji i pozwoliła się oplwać prokonsulowi; poszła pod krzyż na Golgotę; dała się zamknąć w klasztorze średniowiecznym i strącić do lochu za tęsknotę do słońca; przywdziała na siebie książęce szaty renesansowe i połknęła truciznę; usługiwała sankiulotom Rewolucji w szynkowni paryskiej; sprzedawała swe ciało grubiańskiemu bankierowi współczesnemu; zasztyletowała ostatnią marę ziemską, w strupieszałą potęgę wcieloną. I po co przechodzi te wszystkie metamorfozy? — Aby jej Eros oświadczył w zakończeniu, iż jest w nim „zapomnienie wieczne i ukojenie tęsknot ostateczne i szczęście wielkie, nieprzerwane, ciche: zowie się także: Thanatos!" (śmierć).

Żuławski nigdy Erosa nie odczuł; on go chciał zrozumieć, zanalizować, zobaczyć, z czego się składają jego skrzydła, z czego — „jad miłosny" jego strzał. Przez czas europejskiej wędrówki Psychy, Eros zatonął w nauce Buddy i stał się karykaturą Psychy. Nastąpiła w sztuce zemsta symbolów, owych świętych kształtów ludzkiego ducha. Psyche zamieniła się w dekorację, duch stał się materją malowniczą, ale zwyczajną materją. Cała „opowieść sceniczna" Żuławskiego — to zlepek operowych obrazów. Patrząc na te panoramiczne dziwy, nie czujemy ani razu wielkich uczuć ludzkich: bólu lub radości; wciąż, przez całe siedem „rozdziałów" — pospolita i zręczna uciecha dla oka.

Żuławski ulega złudzeniu, że natłoczenie efektów „barwnych" zwalnia twórcę od głębszego wnikania w duszę bohatera. Widz powinien być mile oszołomiony, ażeby nie miał czasu na kontrolowanie swych wrażeń, na zastanawianie się, czy jest w tem idea, logika psychologiczna, ludzie, mający żywe serca. Na takiem założeniu zbudował również „*Bestję*" (1906) i „*Ijolę*" (1905); wiele ruchu zewnętrznego, wiele światła, kostjumów, niezwykle i starannie wybrane sytuacje, nieco tyrad poetyckich, wiele szumu, ładnych słów, pozory szalonych namiętności, zręczne insynuacje o kataklizmach duchowych, a poza tem wszystkiem — sugestywne szeptanie do ucha widzowi, iż ten widz jest poetą, bo rozumie i odczuwa rzeczy piękne.

„*Koniec Mesjasza*" (1911) wydała ta sama wiara w nieomylność efektów „egzotycznych". Zmieniło się tło historyczne, więc też zmienić się musiały i rekwizyty; pozostał ten sam reżyser tłumów i osób działających, ten sam malarz, dekorator i miłośnik dźwięcznych metafor.

W cenaklu Przybyszewskiego przebywał Jan August Kisielewski (1876—1918). Od mistrza wziął jedną rzecz tylko: odwagę nie krępowania niczem wyobraźni, zezwalania myślom na żywiołowe harce. Przeżył w dwudziestym pierwszym roku życia chwilę nadzwyczajną: wyładował na sceny polskie w przeciągu dwóch lat trzy, wielkich rozmiarów dramaty, zadziwiające frenezją. Wykrzyczał je z siebie eksplozyjnie, a potem przestał tworzyć. Dramat „*W sieci*" (1899), który razem z drugą częścią „*Ostatnie spotkanie*" obejmuje 604 stronice druku, przyjęto z entuzjazmem. „Z niesłabnącem ani na chwilę wytężeniem — pisał jeden z krytyków — słuchano gorących,

górnych, upajających słów Kisielewskiego, tego namiętnego krzyku życia, który w takiej potędze, z taką dumą młodości, z taką siłą uczucia, nie oglądając się na nic, po raz pierwszy przemówił ze sceny — patrzono z gorączkowymi wypiekami na twarzy w scenę, na której szalała z bólu Julka, wił się w bezsilnej niemocy Jurek, szamotało się biedne, zdeptane serce ludzkie, omotane siecią filisterskiego niezrozumienia i codziennych podłostek. A potem, po sześciogodzinnem przeszło przedstawieniu, kiedy po pierwszej w nocy opuszczano teatr, o niczem nie mówiono, tylko o autorze i sztuce, która w światek krakowski padła jak piorun, odsłoniła znane przecież, ale dopiero teraz występujące w całej swej nagości środowisko, na którem, jak na bagnie, wyrastał cudny kwiat młodości, tego wartkiego, jak strumień wiosenny uczucia, zmarnowanego w błocie pospolitości lifisterskiej".

„W sieci" jest sztuką naturalistyczną, która porywała widzów nagromadzeniem poufnych szczegółów i prawdy życiowej, niemal fotografowanej. To właśnie stało się przyczyną krótkiego jej żywota. „Szalona Julka" miała wielkie powodzenie śród młodego pokolenia, ale niedojrzałość formalna sztuki raziła nawet po wielkich skrótach. Obie części dramatu wywierają w wydaniu książkowem wrażenie jakby obszernej, djalogowanej powieści. — Krótki rozgłos miała druga sztuka Kisielewskiego „*Karykatury*", w której autor smaga satyrą grupę kawiarnianych „nadludzi", zgromadzonych około Przybyszewskiego. Wystawiona po wojnie w Warszawie, wydała się dziecięcem kwileniem. Mniej gadatliwa była „*Sonata*" (1900). Wszystko, co w niej gładkie i wykończone, polega na niekosztownych efektach. Nagromadził autor mnóstwo rozdźwięków, kakofonij, wrzasków, zgrzytów i był przekonany, że dał potężny „nastrój". Tymczasem nastrój to nie jest chaos, ani bełkot anti-filisterski, lecz — nieujęte słowami promieniowanie potęg duszy. W „Sonacie" niema prawdy; insynuacje wielkiego dramatu nie wystarczają, gdy chodzi o sonatę cierpienia ludzkiego. Chciał Kisielewski powiedzieć głośno: wszystko jest małe wobec ogromu duszy ludzkiej, a tymczasem stworzył obrazy, które nikną wciąż, rozproszone we mgłach.

Po „Sonacie" Kisielewski zamilkł, jako twórca. Czyhała na niego choroba umysłowa, która go, z małemi przerwami, dręczyła do końca życia.

Z pośród dramatopisarzy epoki największą sensację budziła swemi sztukami naturalistycznemi Gabrjela Zapolska. Ujawniły one w całej pełni niektóre znamiona talentu, mniej dostrzegalne w jej powieściach. Z przeciwieństw psychologicznych tworzy Zapolska specjalną, bardzo żywą akcję. Zazwyczaj, gdy patrzymy na jakąś postać, sytuację, czyn, wypadek, uczuwamy skłonności do ujmowania wrażeń w kształt jednolity: postać wydaje nam się złą lub dobrą, uczciwą lub nikczemną. Zapolska posiada w wysokim stopniu władzę, którąby można nazwać widzeniem wielorakiem. Każda postać, każdy czyn przedstawia się jej odrazu i jednocześnie z kilku stron: w człowieku „uczciwym" widzi przenikliwie wszystkie jego małostki, śmieszności, obłudne postawy; w człowieku złym wszystkie jego dobre strony, a przedewszystkiem zło cudze, które stało się bezpośrednią przyczyną tamtego. Stąd każdy czyn w dramacie ma odrazu przeciwwagę czynu ukrywanego, a odsłanianego przez autorkę odważnie. Stąd każda z figur nietylko się podwaja, ale niekiedy potraja psychologicznie w oczach widza: człowiek „szanowny" pokazuje ukrytego w sobie nikczemnika; kobieta „upadła" — cudze winy tego upadku, a jednocześnie własną uczciwość wewnętrzną. A obok tego występuje śmieszna strona sprawy, ujawniona

Rys. 530. Marja Dąbrowska.

w niezręcznościach, albo poprostu w jaskrawem podkreślaniu najpoufniejszych „słabości". Z takiego równorzędnego wydobywania trzech różnorodnych pierwiastków charakterystyki, powstaje bardzo często czwarty jeszcze, a mianowicie — satyra, satyra dobitna, niekiedy żrąca, sięgająca głęboko w treść wypadków.

Władza ta, mniej wyraźna w melodramatach Zapolskiej („*Jojne Firulkes*", „*Małka Schwarcenkopf*", „*Nerwowa awantura*"), uderza uwagę w najlepszych jej komedjach: „*Ich czworo*" (1907), „*Moralność pani Dulskiej*" (1907) i „*Panna Maliczewska*" (1911). Niekiedy (jak w „*Kobiecie bez skazy*", 1912) całą sztukę składa Zapolska z żywiołów sprzecznych: satyrę łączy z sentymentalizmem, szyderstwo z grubym żartem, świetną obserwację — z jałową dyskusją, swawolę posuniętą do zuchwalstwa — z miłem gadulstwem. Nawet pomimo znacznych wad konstrukcyjnych, sztuki jej stawały się sensacją sezonu. Nie zawierają w sobie prawd głębokich, nie szukają „człowieka wiecznego",

ale imponują wciąż dwiema swemi zasadniczemi cechami: znakomitem poczuciem efektu teatralnego i bezlitosną obserwacją charakterów, nie przysłanianych nigdy żadnym konwenansem. Zapolska ma w swych sztukach stały porachunek z mężczyznami. Przed wyobraźnią jej przesuwają się zazwyczaj dwie ich odmiany: naiwny, młody idealista, bezradny życiowo, usposobiony melodramatycznie, a często ckliwie: z drugiej strony występuje mężczyzna dojrzały, bezwzględny egoista, brutalny samiec, maltretujący lub wyzyskujący kobietę, nie odczuwający jej krzywdy, korzystający chciwie z jej trudności życiowych

Rys. 531 J. Kazimiera Iłłakowiczówna.

lub z jej słabości. Kobiety Zapolskiej są przeważnie ofiarami. Nawet wówczas, gdy idą ślepo za głosem swego złego instyktu, są niewinne, gdyż cała wina spada na niegodziwość męską, powszechną, wrodzoną całej płci, ukrywaną skrzętnie za pomocą obłudy i udawania, ale w końcu wychodzącą na jaśnię w okolicznościach niespodzianych. Zapolska czyha na te okoliczności. Podpatruje swoich bohaterów z przebiegłością nadzwyczajnego wywiadowcy: wystarczy jej nieraz drobny rys, niebaczne słowo, nieświadomy ruch lub przemilczenie, aby pokazać istotę ich niskiej natury. Indywiduum, cieszące się zazwyczaj opinją uczciwego i przykładnego obywatela, zostaje przez Zapolską, w oczach widza, sromotnie skompromitowane.

Talent komedjowy Zapolskiej, wsparty wyborną znajomością sceny, należy do wybitniejszych zjawisk naszej twórczości dramatycznej, pomimo swej jaskrawości naturalistycznej. Stało się to zwłaszcza jasnem po wystawieniu „Moralności Pani Dulskiej". W tej „tragi-farsie" nie wiele jest humoru sytuacyjnego, ale niezwykle dosadna charakterystyka figur, obnażająca z całem okrucieństwem zgniliznę moralną małej rodziny mieszczańskiej, doprowadzona została do klasycznego poziomu satyry. „Dulszczyzna" stała się w Polsce wyrażeniem przysłowiowem.

W ciągu wielu lat przed wojną najpopularniejszym pisarzem scenicznym był Stanisław Kozłowski (1860—1922). Spodziewano się po nim wiele, gdy w r. 1885 otrzymał na konkursie im. Bogusławskiego pierwszą nagrodę za malowniczy dramat historyczny z czasów Łokietka p. t. „*Albert, wójt krakowski*". Odnaleziono nawet w tym utworze wartości poetyckie, których w nim nie było. Nadzieje nie osłabły jeszcze po „*Turnieju*" (1897). Niebawem jednak zrozumiano, że talent Kozłowskiego posiada zakres szczupły. Zrozumiawszy, że „lud" nie kończy się w teatrze ludowym, począł go szukać śród warszawskiej inteligencji teatralnej i wszedł z nią w dobitnie zaznaczony kompromis: schlebiając lekkiemi aluzjami, gładkimi aforyzmami, rymowanemi metaforami, ambicjom intelektualnym przeciętnego widza, jednocześnie drażnił i zaspakajał jego tęsknotę obrazkowo-historyczną. Czynił to z wielką zręcznością i ze znacznem poczuciem plastyki i barwy. Jego sprawność metodyczna pod tym względem doskonaliła się z dniem każdym. Przeciętny budowniczy widowisk dekoracyjnych myśli zazwyczaj o tem jedynie, aby uruchomić jak największą ilość złudzeń architektonicznych, mebli i kostjumów, t. j. ułożyć je w pewien harmonijny porządek. Kozłowski do tej troski ogólnej dodał jeszcze inną: starał się połączyć widza z dekoracją i kostjumami takim sentymentem, ażeby nie miał możności zastanawiać się głębiej nad ideą i artystyczną stroną utworu. Niepowszednią pomysłowość zaznaczył w samym wyborze epoki którą w obrazach swych odtwarzał. Wybierał do ilustracji scenicznej wydarzenia jak najbarwniejsze („*Esterka*"), legendy zajmujące („*Złota kaczka*", 1911), wreszcie pokazywał najchętniej ludzi z końca osiemnastego i początku dziewiętnastego wieku. („*Pod okrętem*", 1904; „*Komandor*", 1905, „*Ewa Frank*", 1909; „*Jeniec Napoleona*", 1912.). Widz ulegał łatwo wzruszeniom. Brały go w swą moc: szczegóły anegdoty i czary kostjumów oraz dekoracyj. W każdym swym utworze podawał Kozłowski fragment mniej znanej historji, wydobywał starannie jego cechy malownicze, gromadził i poruszał tłumy, zaspakajał potrzebę uroczystości i ceremonjału, wprowadzał splendor i majestatyczne zdania. Nic było w tem wszystkiem momentów twórczych.

Intelektualizm przenika całą twórczość dramatyczną Tadeusza Rittnera (1873—1921). W jego nowelach i powieściach („*W obcem mieście*", 1912; „*Duchy w mieście*", 1920; „*Między nocą a brzaskiem*", 1921; „*Drzwi zamknięte*" 1922) cieniutka ironja łączy się z poetyckim układem wydarzeń skomplikowanych i niespodzianych. Autor ma głębokie współczucie dla wszystkich niedoli dostrzegalnych i niedostrzegalnych. Jego stosunek do

świata wytworzył specjalny styl, pełen uroku; delikatna analiza uczuć prowadzi do wniosków niepokojących, a jednocześnie odsłania ciche tajemnice serc. W przedwojennej literaturze powieściowej opowiadania Rittnera należą do najbardziej oryginalnych i subtelnych.

Pełnię swego talentu i właściwy jego gatunek okazał Rittner w swych komedjach i dramatach. Nie jest on właściwie ani realistą, ani idealistą. Maluje z lubością szczegóły codziennego życia, ale zbiera niektóre tylko z nich i podkreśla je nadmiernie. Zda się zrazu, że to nieuleczalny pesymista, który prowadzi konsekwentnie do pewnych zgóry przewidzianych wniosków. Tymczasem, gdy poznajemy obrazy charakterów i układ wypadków, widzimy, że autora zajmuje w tem wszystkiem najwięcej sama metoda postrzegania zjawisk. Posiada on w wysokim stopniu to, co Kant nazwał „duchem drobiazgów". Ten duch wykazuje „pewien rodzaj subtelnego uczucia, ale zmierza właśnie do tego, co jest przeciwnem wzniosłości: upodobanie w drobiazgach, ponieważ są sztuczne i mozolne". W wielu nowelach Rittnera spotykało się kantowskie „zegarki w pierścionku" lub różne „łańcuszki dla pcheł". W badaniu charakterów dramatycznych „duch drobiazgów" sprowadza różne niespodzianki: wyolbrzymia ujemne cechy aż do potworności, układa je w sztuczne szeregi, odsłania przykre tajemnice zwierzęcia ludzkiego, pokazuje mnóstwo garbów, narośli i „wad organicznych". Powstają utwory, w których niema „swobodnego, szlachetnego piękna", ale są ciekawe osobliwości, są „wyborne preparaty", są przekroje niektórych zamaskowanych myśli, jest analiza chorej cnoty, jest najwierniejszy opis monomanji. „Preparaty" Rittnera imponują często dokładnością wykonania, przenikliwością i sumiennością.

Odrębne cechy swej indywidualności zaznacza Rittner od samego początku. Już w „*Maszynie*" (1903) pospolity temat (poeta zaprzężony do „maszyny" biurowej) rozwija autor z niemałą finezją, którą później będzie doskonalił. W dramacie w „*Małym domku*" (1904), małe figurki drobnomieszczańskie przez dwa akty drgają zwierzęcą rozkoszą życia, w trzecim zaś odbywają niespodzianą wędrówkę do zawiłych fjordów etyki ibsenowskiej i biczują się myślą koniecznej ekspijacji za nierozważne czyny. Ta właśnie podróż stanowi główny motyw całej sztuki i najwybitniejszą jej cechę charakterystyczną. — W najlepszej sztuce Rittnera „*Głupi Jakób*" (1910), mającej wszelkie warunki stałego życia scenicznego, na przestrzeni trzech aktów autor zgromadził tak wielką ilość osobliwości charakterów, że widz przestaje się interesować samą fabułą sztuki. Oglądamy potworności duszy rozwinięte w specjalnej, wybornie obmyślanej (chociaż pozbawionej zupełnie wyraźnego lokalnego charakteru) atmosferze, widzimy niemal, jak te potworności rosną w naszych oczach. Gdy jednak wszystko nam już odsłonięto i wyjaśniono, gdy nas jedne szczegóły zadziwiły, a drugie rozśmieszyły, nie uczuwamy wzruszenia. Pytamy nawet samych siebie, czy zainteresowanie samą sztuką nie wynika stąd właśnie, że w tak krótkim czasie ujrzeliśmy tyle niezwykłych „okazów" ludzkiej nędzy.

W oryginalnym „*Człowieku z budki suflera*" (1913) zapragnął Rittner rozprawiać z publicznością o teatrze, poezji, o ujemnym wpływie powodzenia na talent poetycki. Nudzą go ludzie podobni do siebie; buduje sobie raczej figury groteskowe, byleby uniknąć zmory oglądania takiego samego człowieka, jakiego znaliśmy lub znamy wszyscy. Jego odrębny człowiek nie ma w sobie ani głębi, ani mocy; jest tylko inny, zarówno w swych błędach, jak w swych zaletach. Zresztą Rittner patrzy scep-

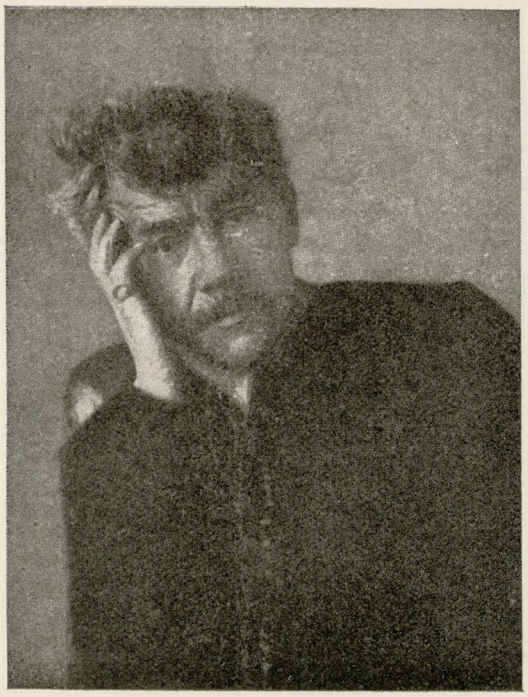
Rys. 532. Juljan Ejsmond.

tycznie na wartości moralne. Uśmiecha się, ironizuje, podkreśla leciuchno osobliwości każdej figury, nie chce ani tezy, ani morału, ani „zagadnienia". Sądzi, iż dla istoty wrażenia teatralnego wystarczy sama gra myśli, djalogów, nastrojów, insynuowanie jakiejś prawdy, którą zresztą rozwiać może pierwszy uśmiech ironiczny autora.

„*Don Juan*" (1915), pomimo iż jest owocem kombinacji czysto intelektualnej, posiada wiele piękności poetyckich. W liniach swoich ogólnych nakreślony jest tak, aby wszystkie postacie i ich czyny układały się odrazu w znaki symboliczne a Don Juan ma być tym samym, co w Hiszpanji, ale odrodzonym nanowo, nieśmiertelnym poszukiwaczem absolutu miłości.

Rittner, pomimo, iż chętnie operuje symbolami, widzi przed sobą zawsze rzeczywistego człowieka, na którego patrzy po swojemu. Prowadzi ze swemi postaciami długie dyskusje, ale nie podaje ich w całości: rzuca tu i ówdzie

jakiś fragment najciekawszy, czasem streszcza w dwóch słowach rezultat długich djalogów wewnętrznych, czasem pozostawia w niepokojących domyślnikach to, co właśnie chciałoby się widzieć jasno i napewno. Wytwarza się w ten sposób atmosfera szczególnie skomplikowana: do czynów i wydarzeń szablonowych miesza się pierwiastek samoistnej djalektyki autora, która narazie wydaje się wtrętem literackim, ideologicznem gadulstwem bardzo inteligentnego a rozmiłowanego w doświadczeniach psychicznych amatora dusz; — po chwili jednak zmienia w oczach widza wartości moralne całej akcji, rzuca nowe spojrzenie na rzeczy stare i znane, pokazuje samodzielnego artystę, po przez jego pozorne bawienie się ideami.



Rys. 533. Zygmunt Bartkiewicz.

Gra literacka stanowi również istotę „*Wilków w nocy*" (1916). Z uczuć, jakie nam daje autor, nic nie pozostaje w sercu; uśmiechy jego mijają, rozproszone we mgle intelektualnej; w ludziach znanych i łatwych nie znajdujemy autentyczności. Pozostała cieniuchna przędza djalogów, rwąca się nieustannie, ale wiązana szybko. Wszystko razem — w dobrej kulturze umysłowej zważone, gładkie w djalogowaniu, wolne od wszelkiej pozy, wytworne w sytuacjach trywjalnych, delikatną powłoką smutku pokryte — w chwilach śmiesznych, uśmiechnięte — w dramacie, śmiejące się niemal głośno — w tragedji, rozbawionej intelektualną grą marjonetek.

Osobliwym obserwatorem szarej rzeczywistości codziennej był w swych komedjach Włodzimierz Perzyński (1878—1930). Gdy w roku 1905 wystawiono jego „*Lekkomyślną siostrę*", nie umiano sobie poradzić z niepoczytalnością etyczną bohaterów komedji. Perzyński odmalował z niewiarogodnym uśmiechem podwójną moralność środowiska; pokazał, że najmoralniejszą ze wszystkich osób komedji jest właśnie kobieta „upadła", Marja; ci zaś co z nią walczą w imię ochrony społeczeństwa, sami toną po uszy w bagnie moralnem i gotowi są korzystać wszyscy z pieniędzy grzechu.

Zagadano o ostrej satyrze, zaprawionej zlekka „cynizmem". Perzyński nie był nieprzejednanym satyrykiem. Satyryk cierpi potajemnie, gdy patrzy na ucisk i ból, jakie jedni ludzie zadają drugim. Posiada tak silne poczucie sprawiedliwości i krzywdy, że nie znajdzie spokoju, dopóki ich nie wychłoszcze. Tymczasem ludzie Perzyńskiego nie posiadają świadomości złego. Odsłaniają swe złe instykty, swe żądze, swe drobne zabiegi o miłostkę lub pieniądz z całą otwartością, nie martwiąc się niczyją krzywdą, nie odróżniając fas od nefas. W „*Aszantce*" (1906), zdarza się, że Perzyński lekko trąca o bardzo wysokie tony, a od tych świetnych rzutów wraca pośpiesznie do pierwszej lepszej gabinetowo-alkowianej rzeczywistości, do pierwszych lepszych koszar naszego pseudo-miłosnego życia. Sytuacje układa sprawnie w rządny, dobrze ułożony ordynek djalektyczny; nadaje osobom działającym krew i nerwy, ton i barwę, plastykę i wdzięk. Ale zatapia wszystko w swawoli sytuacyjnej, wskutek czego na czoło wydarzeń komedji wysuwa się ostra sensacja. Myliłby się jednak każdy, ktoby przypuszczał, że Perzyńskiemu chodziło kiedykolwiek o tę sensancję. Wszelkie wypadki codziennego życia, drobne lub większe są dla niego jedynie pretekstem, pretekstem do wyrafinowanej gry ironji. Bo przedewszystkiem i zawsze, zarówno w powieściach i feljetonach, jak w komedjach, Perzyński uwagę czytelnika lub widza podbija urokiem swej ironji.

Ironista oświadcza, że porzucił scenę świata, a sam stał się czystym postrzegaczem, że odczuwa specjalną wzgardę dla wielu przesądów, kłamstw konwencjonalnych, fałszów moralnych, które się nieraz nazywają „zasadami". Rzeczy płaskie, pospolite i głupie wprawiają go w zdumienie. Nie uważa jednak, aby to, co jest kłamliwe i obłudne w życiu społecznem, warte było poważnej dyskusji. Sądzi, że jedynym sposobem oddalenia się od przedmiotu będzie specjalny gatunek uśmiechu, który wzbudza niepokój.

Ironja Perzyńskiego służy niekiedy za obsłonkę uczucia, tkliwości lub żalu, którego komedjopisarz ujawnić nie chce. Uczucie stanowi w takich razach niewątpliwą istotę sprawy, chociaż ironja jest formą organicznie z tem uczuciem związaną. Takie zjawisko spostrzegamy w trzeciej z najlepszych komedyj Perzyńskiego t.j. w „*Szczęściu Frania*" (1910). Wziął tu sobie autor, jak to czynił zazwyczaj — pierwszą z brzegu sytuację życiową i rozwinął ją w anegdocie arcy-banalnej. Wynikła stąd sztuka, w której wszystko napozór jest błahe, znane, wyjęte zda się z dziennikarskiej kroniki wielkomiejskiej. Ale w promieniach uśmiechu autora każdy najpospolitszy fakt lub gest staje się nie-

tylko nowy, ale — niepokojąco-zabawny. Niepokoi dlatego, że przez chłodne uśmiechy ironisty przedziera się gwałtowne uczucie, uczucie proste, czyste i miękkie.

Ironję swą stosować umie Perzyński dopiero wówczas, gdy odsłoni przed widzem całą prawdę charakteru, typu lub sytuacji. Nie rozumie żadnej pod tym względem umowy obyczajowo-społecznej; nie rozumie, że nie wszystko nazywać można w teatrze po imieniu. Porównywano go z tego powodu niekiedy z Zapolską, szukając rzekomego pokrewieństwa między ich naturalistycznemi metodami odtwarzania „życia" i nazywając nieraz Perzyńskiego „cynicznym". Nic fałszywszego nad takie porównanie i takie określenie. Perzyński nie miał nigdy nic wspólnego z naturalizmem, a jego „cynizm" jest tylko naturalnem podłożem dla jego ironji. Cynik nie bierze niczego na serjo oprócz swego egoizmu. Ten egoizm stanowi dla niego jedyną rzeczywistość. Ironista zaś nawet swojego j a nie traktuje poważniej niż reszty życia. Ironja wobec samego siebie staje się nieraz głębsza i szczersza, niż ta, która się zwraca do drugich. Perzyński takiej ironji używa często, tylko nie troszczy się zgoła o jej ciężar gatunkowy. Bywają ironje różne: zła i mizantropijna, jak u Swifta; naukowa i metafizyczna, jak u Proudhona; pobłażliwa i filozoficznie uśmiechnięta, jak u Thackeray'a i Anatola France'a. Ironja Perzyńskiego ma w sobie miękką dobroć, połączoną ze swawolą niemal łobuzerską; nie staje się nigdy naprawdę gorzką; nie dąży do głębi filozoficznej; ale czaruje lekkością i swobodą.

Ironja Perzyńskiego swym gatunkiem, odrębnością, rozpiętością i formą stanowi wyraźnie indywidualny ton, który autor „Lekkomyślnej siostry" wniósł do nowoczesnej komedji polskiej. Wątek dramatyczny rwał się Perzyńskiemu niekiedy już po pierwszym akcie; lekkość rzutu stawała się nonszalancją; zbawczym jednak pierwiastkiem była zawsze ta przemiła ironja, która zaszczepiała w rozbawionym widzu niepokój i zadumę.

Bardzo wcześnie objawił talent dramatopisarski B o l e s ł a w G o r c z y ń s k i (ur. 1880), który, jako student uniwersytetu, otrzymał w jednym roku odznaczenie na konkursie Wydziału Krajowego we Lwowie za komedję *„Bagienko"* (1901), a w roku następnym drugą nagrodę na konkursie im. Sienkiewicza w Łodzi za dramat *„W noc lipcową"* (1902). Obie zaświadczyły, że ich autor posiada wrodzony zmysł sceniczny i nerw życia. „Bagienko" jest ilustracją pierwszej poważnej walki młodzieńca z instynktem. Przynosi Gorczyński niemal ibsenowską formułę dramatu, ale całkowicie zmąconą szczegółami i sprzecznościami. Nie nakreśliwszy widzowi wyraźnych konturów zatargu psychicznego, zwraca Gorczyński jego uwagę ku barwom charakterystyki. W dramacie „W noc lipcową", osnutym na starym motywie (romans panicza z chłopką) jest więcej literatury, niż żywej poezji, ale młodziutki autor umiał uniknąć nuty melodramatycznej, nadał całości koloryt jędrny i wyrazisty. — W kilku dalszych utworach staje Gorczyński najczęściej na stanowisku „wiecznego studenta". Problematy etyczne rozwiązuje ze swobodą, bez zakłopotania. Wieczny student jest zbyt liryczny, zbyt miotany przez fale entuzjazmu, aby umiał dbać o ład w swych myślach. Odkrywa światy moralne, dawno znane i pomarłe z wycieńczenia, obwieszcza triumfalnie prawdy wątpliwej konsystencji. Dręczą go dwie zmory: „burżuj" i filister. Dla określenia ich życia tworzy żargon, na poły „artystyczny", na poły umówiony.

Gorczyński ma swą odrębną metodę pracy: stawia zawsze na jedym planie szczegóły drobne, nikłe, obok wypadków ważnych, wprowadzających konflikt dramatyczny.

Rys. 534. Piotr Choynowski.

Od samego niemal początku swej twórczości scenicznej traktuje każdy temat, jak bryłę, z której powoli wydobywa sytuacje i figury. W tej rzeźbie jednak nie pokazuje widzowi wyniku pracy, ale powolne jej stawanie się: widzimy nietylko cały materjał tworzywa, ale — kolejne etapy dojrzewania ludzi. Wskutek tego utwór stoi bardzo blisko życia i wytwarza pomiędzy widzem a sceną pewną zażyłość, wynikającą z zatrzymania się na szczegółikach takich samych, jak w życiu.

Z największym talentem stosował Gorczyński swą metodę twórczą w *„Wyzwaniu"* (1909). Każda z postaci otrzymała tu żywot organiczny; nie każda jest w sztuce potrzebna, ale żadna nie próżnuje. Zagadnienie etyczne postawił autor i rozwiązał podług wskazówki „wiecznego" studenta, t.j. zawołał szczerze, prosto i śmiało: precz z kłamstwem waszych małżeństw, precz z obłudą waszej opinji publicznej.

* * *

Poczucie tragizmu w wyższym stylu wniósł do twórczości dramatycznej ostatniego pokolenia Karol Hubert Rostworowski (ur. 1877), poeta i wybitnie wykształcony publicysta. W formie swych utworów ulegał nieraz wpływom Wyspiańskiego, ale treść zdobywał wytężoną kulturą ducha.

W zbiorze poezyj p. t. „*Zygzaki*", pomieścił Rostworowski taką refleksję: „Przed każdym staje życie, choć raz, jak morderca, krzycząc: „Ręce do góry! Serce albo głowa?" Na pytanie, co oddać, odpowiedź gotowa: Głowę, bowiem po rozum można iść do serca. A po

Rys. 535. Zdzisław Kleszczyński.

szczęście do głowy? Być może, być może, lecz pozwólcie, że ja to między bajki włożę".

Życie twórcze Roztworowskiego da się streścić w bolesnej rozterce wobec dylematu: „serce — albo głowa?" Nie było między niemi dłuższej harmonji. Gdy serce ogarniało bezmiary cierpienia ludzkiego, *głowa* tonęła w rozmyślaniach filozoficznych, szukając środków zamiany bólu i męki na znaki symboliczne, odnajdując w tragedji człowieka niezbadaną wolę Boga. W religijności Rostworowskiego jest tyleż rozumowania, co wiary i ufności. W sztuce jego jest tyleż żywiołowego pędu wyobraźni, co świadomego układania wydarzeń i wyciągania z nich potrzebnych wniosków. Wskutek takiej organizacji psychicznej, żyją w Rostworowskim stale obok siebie dwaj ludzie: zwolennik naturalizmu, doprowadzonego do ostatnich granic jaskrawości wyrazu oraz — mistyczny niemal herold i strażnik etyki chrześcijańskiej.

Rozwojowa linja talentu Rostworowskiego jest dosyć zawiła. Po kilku tomikach poezyj, począł uświadamiać sobie własne powołanie dramatopisarskie. Pierwsze próby nie były zbyt szczęśliwe. W sztuce „*Pod górę*" znaleziono „chaotyczną gmatwaninę przeróżnych pomysłów", a po „*Echu*" tak się natrząsano nad „filozofowaniem i rzekomo obserwacyjnem czuwaniem autora nad życiem i jego bohaterami", że sprawozdawca „Przeglądu polskiego" nakłaniał Rostworowskiego „do poważnego zastanowienia się nad sobą i swym... dramatycznym talentem".

Rostworowski ironicznej rady posłuchał i w dwa lata później wystąpił z „*Judaszem z Kariothu*" (1913). Otrzymano dzieło głębokiej zadumy poetyckiej. Zbliżył się Rostworowski do starej legendy świata chrześcijańskiego nietylko ze szczerą wiarą, ale i z żarliwą, pełną niepokoju chęcią zajrzenia w głąb otchłani nędzy, jaka się zmieścić może w duszy ludzkiej. Nic trudniejszego, jak próba ujęcia podobnego tematu; zesztywnieje w pretensjonalny szablon w palcach zbyt grubych i rozwieje się we mgle, gdy ją poczynie przerabiać wyobraźnia zanadto żądna symbolów. Rostworowski dotknął się legendy judaszowej szczęśliwie t.j. znalazł w niej mocny preteskt do rozważania zasadniczych a tragicznych sprzeczności serca ludzkiego. Istotą arcy-zdrady Judasza, ubogiego sklepikarza z Kafarnaum, było tchórzostwo a „przed tchórzem niechaj ucieka sam Bóg". Na czoło dramatu wysunął Rostworowski dzieje wewnętrzne Judasza, streszczone przez niego samego w takich słowach: „Nie chciał! nie chciał, sklepik miał! „Chodź!" Poszedł. I... nienadążył, nad siły. Więc się pogrążył". Maleńka, mierna duszyczka sklepikarska złamać się musiała pod naciskiem wzniosłej nauki Mesjasza, jak się łamie licha gałązka, gdy na niej stanie orzeł. Judasz cierpi okropnie, budzi litość. Nie wie, nie widzi, nie pojmuje. Możeby go cud przekonał, ale cudu tego otrzymać nie zdoła. Boi się śmierci, ucieka przed nią instynktownie, jak robak, gdy go chcą rozdeptać. Jest tylko ofiarą okoliczności, ofiarą żałosną i nędzną. Wykonywa zbrodnię zdrady z rozpaczą, widzi bezdeń przed sobą, zamieniony cały w jedną wielką ranę.

„Judasz" jest najwybitniejszym z utworów Rostworowskiego. Poza analizą duszy zdrajcy, posiada wszystkie znamiona wielkiego i natchnionego dzieła. Stanął niem Rostworowski odrazu w pierwszym rzędzie naszych dramatyków.—Zrodził się wkrótce w poecie zamiar nowy: po rehabilitacji arcy-zdrajcy, postanowił zrehabilitować jednego z największych potworów ludzkości. Konstrukcja psychologiczna „*Kaliguli*" (1917) jest nie mniej oryginalna i odważna, jak w „Judaszu". Rostworowski odwrócił się od świadectw Swetonjusza i stworzył tezę, że Kaligula był jedynym może, świadomym swego człowieczeństwa bohaterem śród zbydlęconego stanu senatorów, trybunów i wojskowych rzymskich. „Każdy się łudzi, kto myśli, że zabijam. Nie. — Ja tylko *grzebię*". To oświadczenie Kaliguli odsłania myśl autora: Kaligula był takim imperatorem, na jakiego zasłużył Rzym. Co więcej: śród znikczemniałej i spodlonej zgrai, on jeden tęsknił do *ludzkich* głosów, on tylko grzebał trupy moralne,

z jakich składało się imperjum. Niestety, tezy swej nie obronił Rostworowski wobec widza. Kaliguli braknie konsekwencji czynów i myśli, któraby stanowić mogła jego rehabilitację.

Rostworowski, pogrążony w rozmyślaniach nad ludzkością, rozmiłowany w idei Chrystusowej, zamierzał dzieje tej idei w ciągu wieku rozwinąć w całym szeregu dramatów. Przez cztery akty Kaligula szamoce się śród nędznych kreatur dworu imperatorskiego i spodlonych senatorów. Tchórze, którzy mają go zamordować, nie są zdolni tego uczynić z pasją oburzenia lub pomsty za doznane krzywdy zniewagi i okrucieństwa. Oddają Kaliguli sztylety na żądanie i dopiero wówczas mordują go, gdy widzą, że nadchodzi straż imperatorska, która ich może zgładzić ze świata. Mordują — z tchórzostwa. Są tak nędzni, że widz doznałby ulgi, gdyby właśnie ich pomordowały straże. A gdy się stało inaczej t.j. gdy Kaligula padł pod ciosami sztyletu, autor przez usta filozofa Demetriusa wypowiada nad jego zwłokami takie epitalamium: „Nie otwieraj mu zamkniętych powiek, znówby przejrzał, bo to był"... Tu Lollia, obie pięści opiera na zwłokach, i, prawie warcząc, woła do Demetriusa: „Potwór". Demetrius, a właściwie Rostworowski, oświadcza „bez patosu, ale dobitnie": „Tylko człowiek"...

Zapewne. Biedne zwierzę ludzkie ma najprzeróżniejsze kształty duchowe. Człowiekiem jest wszakże każdy zbrodniarz, każdy szaleniec, każdy warjat. Ale człowiekiem odpowiedzialności moralnej każdy jest dopóty, dopóki ma umysł przytomny. Kaligula Rostworowskiego, pomimo swoich głębokich aforyzmów o dwóch tylko ludziach, których spotkał w życiu, nie jest wcale tym trzecim człowiekiem zgniłej epoki, za jakiego chce go poczytywać autor. Człowiek to przedewszystkiem chory, biedny psychopata, który dostał do ręki miecz szalonego t.j. władzę nad kolosalnem imperjum. Męczy się, jak tygrys w klatce, przesuwa przed nami kojarzące się luźnie i rozpadające myśli, jest bardzo, bardzo biedny. Zbywa mu jednak całkowicie na żywiole dramatycznym, t. j. na tych wiązadłach z psychiką widza, które domagają się pewnych następstw czynów, pewnych walk, zwycięstw lub upadków, pewnej logiki uczuć. Dowolność, całkowita dowolność czynów i myśli Kaliguli nie jest zgoła rehabilitacją, a nie stanowi także budowy nowej koncepcji jego charakteru.

Teatr Rostworowskiego pełen jest grozy, ale prześwietlają go promienie wielkiego serca, które walczą wciąż z *„głową"* poety, szukającą ratunku na starą nędzę i niedolę ludzką.

* * *

Żywiołowy, wysoce utalentowany pamflecista, Adolf Nowaczyński (ur. 1876) dość wcześnie próbować począł dramatu, który zwolna stawał się najulubieńszą formą jego konstrukcyj literackich. W *„Siedmiu dramatach jednoaktowych"* (1904) punkt ciężkości przeniósł do wyboru charakterów. Nad każdą postacią zaciężyła wola autora, który ruchy jej krępuje, słowa i sytuacje nagina tak, aby ze sceny rozbrzmiewały wciąż razy chłosty. Swada pamflecisty płynie kaskadą słów ciętych, dwuznaczników, sarkazmów, pieni się od djalektycznego rozczynu, którym jest przepojona. Pamflecista kłóci się wciąż z dramatopisarzem: pierwszy kocha namiętnie grę słów, a drugi dopomina się o akcję; pierwszy rzuca sceny luźne, rysowane węglem bardzo pośpiesznym, — a drugi chce czegoś więcej, niż grymasów bestji ludzkiej, chce zatargów, płynących ze wzajemnego oddziaływania dusz. Ludzie „Siedmiu dramatów" są źli, zepsuci, często potworni, ale najczęściej niepoczytalni moralnie.

Rys. 536. Kornel Makuszyński.

Zmysł pamflecisty dopomina się o postacie autentyczne. *„Wizerunek Mikołaja Reja z Nagłowic"* (1905) jest jeszcze krotochwilą, w której wrażliwość autora na samorodne cechy indywidualne znalazła w postaci Reja ponętny model do malowania go z sympatją. Chociaż Nowaczyński z całą swobodą ośmiesza naiwność i nieuctwo Reja, nie przestaje być ani na chwilę jego szczerym, gorącym wielbicielem.

W jaskrawem portretowaniu odnalazł Nowaczyński rozwiązanie dwóch zasadniczych problematów swej twórczości: treści i formy. Wybór specjalnych postaci historycznych dał swobodne ujście jego niezwyciężonej potrzebie pamfletowania, paszkwilowania, groteskowania, przesadnego podkreślania niektórych cech. Nie przestając rysować (lub obmawiać) figury autentycznej, znajduje w niej to *maximum* kolorowości, jakiego talent jego potrzebuje dla wyładowania swej tężyzny i uspokojenia wybuchów

temperamentu. Jednocześnie zwrot ku przeszłości podał mu klucz do wyjaśnienia problematu językowego własnej prozy. Żyjąc w epoce bez stylu, Nowaczyński budował sobie sztuczną gwarę, opartą już to na grze słów, już to na neologizmach, już to na obfitości zbędnych szczegółów, już to wreszcie na pierwiastkach cudzoziemskich. Ten sposób pisania, (pominąwszy całą jego bruljonowość) nie wyzwalał w Nowaczyńskim potrzeby koloru oraz jego namiętnego poszukiwania kontrastów. Stara polszczyzna, pełna wyrazów onomatopeicznych, związanych z istotą prostego, wojowniczego i towarzyskiego życia szlachty,

Rys. 537. Jan Wiktor.

wyrazów pochowanych zwolna w grobie pod wpływem zbogacenia się dusz lub zwężenia działalności narodowej — przyniosła Nowaczyńskiemu niewyczerpane źródła gotowej stylizacji i popchnęła go do naśladownictwa, do kombinowania mechanicznego.

Od jowialnego tedy Reja, który skupiał w sobie najwybitniejsze znamiona „rubaszności" i pogody sarmackiej, zwraca się Nowaczyński do jednego z najbardziej zapamiętałych, ponurych, dzikich „anarchistów" przeszłości polskiej, Stanisława Stadnickiego („*Smocze gniazdo*", 1905). Chciał go uczynić indywidualistą, przerastającym daleko swój wiek, wznoszącym się dumnie ponad „trzodę" szlachecką, głoszącym bez dgrnienia ibsenowskie słowa z końca XIX wieku: „ten mocny, który stoi sam, mości panowie, bo się i bram piekielnych nie ulęknie i nie klęknie za żywota przed nikim". Ale ta samotność Stadnickiego, samotność szaleńca, samotność bandyty, stojącego na czele rozbójnickiej milicji, jest zgoła bezcelowa. Nie daje samotnikowi żadnej ludzkiej satysfakcji, nie odrywa go od tłumu, lecz trzyma go nieustannie w naprężeniu dzikiego zwierza, gotowego do skoku na każdą zdobycz, zwłaszcza na taką, która bawi głębokością cierpienia i siłą jęku. „Smocze gniazdo" nie jest ani dramatem, ani nawet kroniką dramatyczną w ścisłem, tradycyjnem wyrazu znaczeniu. Widz przecież otrzymuje świeże, nieznane obrazy dramatyczne, zbudowane niekiedy wadliwie, ale malowane z soczystością i dosadnością kolorów, drgające życiem, zaprawione odrębnym stylem. Nie widzieliśmy nic podobnego w takim stopniu w naszych poprzednich dramatach historycznych.

Dramat historyczny pochłonie teraz Nowaczyńskiego całkowicie. Jest głęboko przekonany, że właśnie w tym rodzaju twórczości winien był odrazu szukać siebie. Po Reju i Stadnickim wczuł się w duszę Węgierskiego z tą samą świeżością entuzjazmu, jaki go we wszystkiem cechuje. Obrazy epoki pochłonęły go tak silnie, że dramatyczną historję bohatera przesuwa delikatnie przed oczami widza, jakby się obawiał, że przez zbytnie jej podkreślenie oderwie uwagę od uroku stylu. Ta bezwiedna a niesłuszna troska została zaspokojona: otrzymaliśmy świetne sceny zbiorowe i usłyszeliśmy szereg djalogów, drgających werwą i iskrzących się dowcipem („Starościc ukarany").

Po szeregu gwałtownie malowanych portretów i karykatur polskich, następuje serja bogatych fresków, w których życie polskie wiąże się w pokłębione sploty z życiem obcem. Należy tu przedewszystkiem „*Car Dymitr Joannowicz*" (1908). Spojrzał Nowaczyński na Samozwańca jak na wspaniałe zwierzę, pełne instynktów dobrych i złych, bujne, wrażliwe, nieokiełznane. W wybornej jego charakterystyce otrzymujemy niekiedy wrażenie, że odbywa się na nim jakby żywe doświadczenie starcia wpływów wschodnich i zachodnich, rosyjskich i polskich. Dymitr jest wciąż chwiejny: raz postępuje lekkomyślnie, kłamie przebiegle, dręczy otoczenie, karze jak okrutny despota; to znowu miewa gesty wspaniałomyślnego władcy, płacze histerycznie po swych okrucieństwach, niezdolny jest do jakiejkolwiek przenikliwości politycznej. Nie mając żadnego oparcia ani w sobie, ani poza sobą, Dymitr Nowaczyńskiego nie jest postacią dramatyczną; wszelkie jego czyny regulowane są przez wypadki zewnętrzne, on zaś ukazuje się jako nieustanna igraszka instyktów, pożądań, odruchów, popędów, dążeń, wreszcie — intrygi bojarskiej. Te wszystkie zygzakowate linje charakteru Dymitra kreślił Nowaczyński z nadzwyczajnym temperamentem, tworząc niezrównany arcytyp powieściowy i malarski.

„Car Dymitr" stanowi centralne i najważniejsze dzieło Nowaczyńskiego, objawiające wszystkie znamiona jego talentu pamfletowego i wszystkie wady jego twórczości dramatycznej a przedewszystkiem: nadmierną rozlewność, zbyt rozległe tło, brak dramatu w ścisłem słowa znaczeniu. W bardziej zwartym „*Wielkim Fryderyku*" (1910) rozwinął Nowaczyński swe zdolności portretowania i karykaturo-

2650/I

wania nie mniej silnie, jak w „Dymitrze". Fryderyk Wielki samem różnorodnem bogactwem cech swego skomlikowanego charakteru zadowalał różne potrzeby talentu pisarza, który szukał w historji barwy i groteskowych linij: dawał mu możność stworzenia jeszcze jednego potwora w wielkim stylu; przyniósł mu obfite źródło pomysłów językowych; nęcił go niezwykłością gestów i ciekawej atmosfery.

W „*Bogu wojny*" (1907) zedrze Nowaczyński z głowy Napoleona aureolę, aby zaatakować z całą furją entuzjazm polski dla genjalnego wodza Francji, aby uwydatnić w szeregu djalogów nasze dziejowe porachunki z Napoleonem. „Bóg wojny" jest jakby złośliwem schwytaniem Napoleona na gorącym uczynku oszukiwania Polaków. Ta groteskowa opowieść w stylu Bernarda Shawa, miała jeden cel wyraźny: trzeźwienie marzycielstwa polskiego, atakowanie naszego napoleonizmu, który przetrwał kilka pokoleń. — Pamfletowy podkład ma również „*Cyganerja warszawska*" (1912). Zwrócił Nowaczyński na nią swą uwagę dla dwóch względów: domniemana malowniczość jej życia i — przykład bezpośredniego, szkodliwego działania romantyzmu. Ten drugi wzgląd był mu szczególnie drogi. Występują w sztuce kabotyni, nieuleczalni próżniacy, gadatliwi i dość bezmyślni frazesowicze, kpiarze, drwiący ze wszystkiego, a najwięcej — z własnej sztuki. Ogólne wrażenie całości jest takie: sztuczna, ale konsekwentna stylowość sui generis djalogi, czasem trywialne i puste, częściej jednak pełne gry wyrazów i dwuznaczników; plastyka i wyrazistość najdrobniejszych nawet postaci; frenetyczne tętno życia i specjalna, właściwa Nowaczyńskiemu, rozbawiona złośliwość charakterystyki.

We wszystkich kronikach i fantazjach historycznych Nowaczyńskiego wątek ściśle dramatyczny jest zazwyczaj słaby.

* * *

Wacław Grubiński (ur. 1883), nowelista, komedjopisarz i wytworny feljetonista, w swych pierwszych utworach ulegał bezpośrednim wpływom Przybyszewskiego, który książki jego opatrywał płomiennemi przedmowami. Pomimo wyraźnych różnic indywidualnych obu pisarzów, Grubiński korzystał zrazu z tego samego materjału twórczego, co Przybyszewski. Postacie swe wciąga w fatalistyczny „taniec miłości i śmierci", ale doznaje głębokiej rozkoszy, gdy patrzy na tę straszliwą spójnię. Kobieta zajmuje w jego wyobraźni przemożne również miejsce. Wokół jej kapryśnej potęgi krąży cały męski świat, a krąży z piętnem samozniszczenia. Taką jest Amelja w „*Pocałunku*" (1906), taką jest Hanna w „*Baalu*", dla której się zabija Dietżawicz, taką wreszcie trywialną bestją zmysłowości i głupoty — Sempowska w „*Zaciszu*". Mężczyźni p. Grubińskiego są już to ofiarami przesądu, już to zrezygnowanymi, smutnymi mędrcami, już to szaleńcami, wijącymi się w niewoli miłosnej lub w wężowych splotach sztuki. Tak samo jak Przybyszewski, wrzuca Grubiński swe postacie w sytuacje napięte silnie, nie zwykle. W dramacie „*Na rubieży*" (1906) młodziutki Antoni ma zginąć w pojedynku amerykańskim, albowiem znajomy jego, człowiek nikczemny, a w dodatku pijany, zelżył jego matkę a jego spoliczkował. W „Zaciszu" dwudziestoletni Robert, wychowany w atmosferze zdrady małżeńskiej swej matki, ciska tej matce w twarz wyrazy wzgardy i czyni to nie tylko wobec ojca, ale wobec kochanka matki; w „Baalu" młody aktor, Zarucki morduje starego aktora Zakrzejewskiego, aby módz grać za niego rolę „Hamleta", w którą włożył całą swą duszę. Lubi też

Rys. 538. Zofja Kossak-Szczucka.

Grubiński zatargi, skonstruowane jakby ręką Przybyszewskiego. Na jednym planie stawia: złowieszczą potęgę kobiety, zbrodnię dla sztuki, zupełne lekceważenie śmierci, bezmierny, przepastny egoizm człowieka zakochanego i człowieka rozmiłowanego w sztuce.

Ale w tem mimowolnem przejęciu się światem Przybyszewskiego ukazuje Grubiński dość wyraźne kontury własnej fizjonomji. Przedewszystkiem nie jest człowiekiem smutnym, nie jest niewolnikiem Absolutu, który rozpina wciąż Przybyszewskiego na łożu madejowem. Grubiński — to sceptyk, to realista raczej, niż marzyciel. W chaosie stosunków ludzkich widzi zewnętrzny, przypadkowy konflikt, nie zaś — demoniczną głębię. Malując piekło duszy ludzkiej, umie być objektywnym, to jest spokojnym, wciąż panującym nad położeniem — widzem.

W „*Buncie*" (1909) już się Grubiński śmieje z „demonizmu" Przybyszewskiego. Gdy się boi łzy, to raczej skrzy-

wi tendencyjnie linję gestów swych bohaterów, sfałszuje psychologję ich czynów, niżby miał roztkliwiać się między wierszami nad ich dolą. A gdy go przypadkiem rozbawi swawola działających w opowiadaniu postaci, to się wówczas najbardziej obawia pokazania w głośnym śmiechu swych zdrowych, białych zębów młodego wilczka; raczej pokrwawi sobie zaciśnięte forsownie wargi, niżby miał wypaść z pozycji chłodu i zblazowania.

Oderwał się Grubiński szybko od Przybyszewskiego w swej twórczości dramatycznej, w której miał wkrótce zajaśnieć pięknym talentem. Wzięty ze „Złotego runa"

Rys. 539. Ferdynand Antoni Ossendowski.

motyw nie dał się rozwinąć konsekwentnie w „*Pijanych*" (1909). Sceptycyzm Grubińskiego zmącił ton całej komedji. Zamiast logiki uczuciowej Przybyszewskiego, zostawił autor wszystko działaniom przypadku, który doprowadził do absurdu. Wynik tej metody był ujemny. Przez dłuższy czas Grubiński skupiał się wewnętrznie i dopiero podczas wojny okazał w całej pełni oryginalne cechy swego talentu komedjowego.

* * *

Szeroką popularność zdobywały łatwo wszystkie niemal, co roku wystawiane komedje Stefana Krzywoszewskiego (ur. 1866). Wytrawny znawca ludzi i życia, jest on w miarę sceptyczny i dowcipny, w miarę troskliwy o losy ducha ludzkiego. Patrząc na świat, uśmiecha się spokojnie i pobłażliwie. Zna i naśladuje djalog francuski, umie budować sztukę znakomicie. Stara się, aby widz stał się wewnątrz samego siebie ukrytym współaktorem widowiska. Teatr — mówi Krzywoszewski — opiera się na konwencjonalnej umowie między sceną a widownią: widz musi wierzyć w to, co się na scenie czyni i mówi. Prawdy warte są jedna drugiej, a najważniejszą w teatrze jest prawda dobrej zabawy. Słowo w komedjach Krzywoszewskiego ma w sobie albo pewne rozsądne hamulce, albo zbyt wyraźną pieczę o spokój widza. Jest to jedna z najbardziej znamiennych cech Krzywoszewskiego. Jeżeli się bawicie — przemawia do widzów — to już wszystko w porządku. Komedje też jego płyną gładko i swobodnie, wpadają z całą swobodą w ton krotochwili, nie pogardzają żadnym, najbardziej zbanalizowanym materjałem życiowym, wszystko bowiem zależy od tego, w jaki sposób surowy materjał będzie zorganizowany. A właśnie organizacja ta jest w sztukach Krzywoszewskiego niepospolita. Przystosował ją do nastrojów chwili, które wyczuwa przenikliwie. Dłuższy żywot na scenie miały dwie najlepsze komedje Krzywoszewskiego: „*Edukacja Bronki*" (1906) i „*Aktorki*" (1909). Obie prowadzą do wniosku, który widz łatwo sobie uświadomi: w życiu niema tragedji, dramaty są rzadkie, a najwięcej jest nudnawej farsy, połączonej z melodramatem. — Zdarzają się jednak wypadki, że realny, zmysłowy świat wydaje się Krzywoszewskiemu niedostatecznym. Tak się stało w „*Rusałce*" (1910), gdzie, pragnąc wyrazić ideę głębiej, zwrócił się do symbolów. Obok moralnej zgnilizny arystokracji, wysunął w sztuce idealną interwencję rusałki. Z takiego kontrastu spodziewał się pogłębienia rysunku swych figur, a jednocześnie dosadniejszego wydobycia na jaśnię swej idei. Niestety, idea ta nie była dość jasna. Rusałka wkrótce też zapomina o swem przeznaczeniu, ale za to zbyt chętnie pamięta, że — jest w teatrze. Symbol zamienił się na humorystyczną dywersję, której celem była znowu tylko zabawa.

Bieżący repertuar teatrów zasilany bywał coraz częściej przez pisarzy oryginalnych, których ilość znacznie się wzmogła od epoki pozytywizmu. Utwory ich mają zazwyczaj żywot jednosezonowy, ale niekiedy — dość głośny. Tadeusz Konczyński (ur. 1875) wystawiał wiele sztuk, w których objawiał mocne poczucie rzemiosła dramatopisarskiego i obfitość tematów. W „*Białych pawiach*" (1909) usiłuje ośmieszyć kabotynów sztuki, którzy, upajając się hasłami Przybyszewskiego, zyskiwali złudzenie mocy a w najgorszym razie rozgrzeszenie własnej bezpłodności. Rozkłada Konczyński duszyczki „białych pawi" na pajęczynowe niteczki, aby pokazać, jakie są wątłe i nikłe. Malując misternie środowisko, bawi się djalogami, a zapomina o akcji. — Pomimo tej postawy satyrycznej, był Konczyński przez pewien czas pod silnym urokiem twórczości Przybyszewskiego, nie mogąc zapomnieć, że kryje się w niej tajemnica nietylko wielkiej oryginalności, ale i wielkiego powodzenia. W „*Srebrnych szczytach*" (1910), które nazwał „powieścią dramatyczną", pełno jest zagadnień psychologicz-

nych z repertuaru Przybyszewskiego. W „*Straceńcach*" (1911), stanąwszy wobec takiej samej sytuacji dramatycznej, jaka była w „Złotem runie", nie zawiesił Konczyński nad swemi postaciami. „koła przeznaczenia, które miażdży, jak święty wóz hinduski", ale postanowił pokazać, jak wyglądają, gdy je zostawić własnym jedynie namiętnościom. „Straceńcy" są objawem tej pół-twórczości, która przychodzi do nas od lat z Paryża i podbija widzów *pozorami* naturalnej siły i rzetelnego talentu. — Próbował Konczyński również tragedji. Jego „*Demostenes*" (1911) jest szlachetnym wysiłkiem literackim, bez twórczego żywiołu. Tam, gdzie należy odsłaniać tragedję upadającej potęgi Grecji, Konczyński ratuje się barwnymi obrazami, które zawędrowały tu z „Nocy listopadowej".

Zygmunt Kawecki (ur. 1876) obudził żywe nadzieje swemi naturalistycznemi sztukami: „*Szkoła*" i „*Dramat Kaliny*". I w jednej i w drugiej powtarzał życie z dokładnością fotograficzną, ale i z niemałym talentem obserwacyjnym. Szukano w nim podobieństwa z Zapolską. Znacznie większe są różnice: „wielorakie widzenie" Zapolskiej, pomimo brutalnej nieraz ekspresji naturalistycznej, jest twórcze; Kawecki był raczej dokładnym *odtwórcą* rzeczy widzianych, które układał zręcznie w sceny dramatyczne.

8. WOJNA W LITERATURZE.

I. Poezja.

Oczekiwano powszechnie, że wojna, jakiej jeszcze nie było na świecie, przyniesie niepoliczoną ilość tematów do narracji powieściowej i poezji. Obawy te niezupełnie się ziściły. Zalew wyszedł zrazu ze źródeł poetyckich, zwłaszcza pseudo-poetyckich. Po kilku latach wojny zdołano ogłosić trzy antologje poezyj wojennych (Szczepańskiego, Krupińskiego, S. Łempickiego i A. Fiszera), do których wkrótce dodano czwartą, złożoną z utworów o komendancie Piłsudskim. Wyłowiono troskliwie i niecierpliwie marzenia i uniesienia poetyckie, czasu wojny, trzystu zgórą pieśniarzy.

Najstaranniej i najgłębiej ukrywa się w nich troska o czystość tonu. Pieśni przeszłości były nieprzerwanym hymnem tęsknoty do czynu, ale — czynu tragicznie zmąconego, zwalczanego przez pewną część społeczeństwa, czynu już to roztrzaskanego w sobie, już to melancholją koniecznej ofiary zarażonego. Poezja spojrzała na czyn Legjonistów poprzez mgłę różową, ogarnęła go miłośnie, rozkochała się w nim, ulegając zaś czarowi własnych dźwięków, uwierzyła, że stworzona już została poza nią dostatecznie mocna, wielkiem jutrem brzemienna rzeczywistość. Przeważna część poetów usiłowała czyn Legjonistów związać jak najwyraźniej z naszą orężną tradycją porozbiorową. W rozmarzeniu lub zapale poetyckim rodziła się złuda, że pewna postawa, pewien gest lub hasło, które powtarzały jakieś zjawisko z epoki Legjonów Dąbrowskiego lub z roku 1831, przynoszą analogiczną sytuację, że sytuację tę wprost wywołują. Pod względem formalnym wiersze Legjonistów stoją znacznie wyżej od piosenek 31 roku. W rowach strzeleckich narodziło się i — zgasło, niestety, kilka szczerych talentów, jak Ćwikowski, a przedewszystkiem — Józef Mączka pełen ognia żołnierz-poeta, szeroką cieszący się popularnością, którego śmierć zabrała wkrótce po wojnie. Skala motywów poetyckich niewiele się pomnożyła. Niebardzo na to pozwalał charakter wojny nowoczesnej, w której sprawność artylerji decyduje o zwycięstwie i tak niewiele pozostawia pola bohaterstwu osobistemu. Przybył tylko motyw jeden,

Rys. 540. Ferdynand Goetel.

nieznany od Sadowej: to tragiczny los Polaka, strzelającego do swego brata-rodaka w obozie przeciwnym. Pozatem modlitwy, marsze i pobudki zajmują znaczne miejsce. Same obrazy wojny nie mają dość silnego wyrazu. Centralną treść pieśni stanowią czyny „naszych chłopców". Znajdujemy tam wszelkie formy poetyckie od eposu i ody — do żartobliwej a nawet satyrycznej piosenki. Ożywia je wszystkie gorąca wiara, że „ze czcią ujmiecie pogięte pałasze i zawiesicie na ścianach wysoko i lzą serdeczną zabłyśnie wasze oko, gdy wam opowiadać będą dzieje nasze". Dominuje, oczywiście, pełen rozmachu i samouwielbienia „rapsod ułański", płynie radośnie fala rozkochania się w nieustraszonym polskim kawalerzyście. Stąd płyną hołdy uznania, frenetyczne pobudki, radosne rozpamiętywania chwili zwycięstwa, wzajemne zagrzewanie się do męstwa, czci dla bohaterstwa i zasługi.

W organowe tony pieśni o wojnie uderza Jan Kasprowicz w swej „*Księdze ubogich*". Odnajduje w sobie pewność, że „zaczną się sypać iskry na bohaterski stos życia" że

...może z straszliwej zawiei
Co świat ten naokół niszczy,
Nie same li gruzy wyrosną,
Może w zapasach olbrzymów,
Zło się nareszcie przełamie
I Bóg już na jego miejscu
W ludzkim zamieszka chramie".

Rys. 541. Stefan Kiedrzyński.

Bardem walczących o niepodległość stał się od chwili wybuchu wojny Edward Słoński (1874—1926). Zbliżony do organizacji Legjonistów i P. O. W., począł tworzyć piosenki wojenne, które imię jego rozsławiły po całym kraju. Zjednywały serca żarem uczucia, gorącym patrjotyzmem, szczerością wyrazu. Rodzajem pamiętnika lirycznego z kilkunastu miesięcy wojny jest zbiorek „*Idzie żołnierz borem lasem*" (1916). Odzywa się w nim najpierw polska tragedja rozbioru:

„O nie myśl o mnie, bracie,
W śmiertelny idąc bój,
I w ogniu moich strzałów
Jak rycerz mężnie stój.
A gdy mnie zdala ujrzysz,
Odrazu bierz na cel,
I do polskiego serca
Moskiewską kulą strzel"

bo „Ta, co nie zginęła—wyrośnie z naszej krwi". Poeta obejmuje oczyma duszy bliskie mu boje poświęcenia i tamte dawniejsze ofiary, co tak odmiennymi szły szlaki, a tak się łączą z obecnymi. Smutek przewija się cieniutkiem pasmem przez wszystkie piosenki, nawet te, które niosą na pozór zapał i żar walki. Taką samą nutą brzmią zbiory „*Ta, co nie zginęła*" i „*Już ją widzieli idącą*". Słyszymy w nich głos duszy tkliwej, oddanej Ojczyźnie, tęsknej, wypowiadającej się prosto i dźwięcznie, rozmodlonej i rozmarzonej a takiej, co się oparła wszelkim złudzeniom „orjentacyj", bo jest wpatrzona zbożnie w jeden tylko punkt: jutro Polski.

Wojna wstrząsnęła do gruntu jednym z najświetniejszych poetów „Młodej Polski", Tadeuszem Micińskim. Przytłumione marzenia słowiańskie poety ocknęły się w nowych okolicznościach aż w Kałudze, dokąd Miciński został zesłany w charakterze jeńca wojennego. Przewieziony do Moskwy, nie zląkł się Micińskí puszkinowskiego morza słowiańskiego, którem niegdyś groził wielki poeta rosyjski „kiczliwemu Lachowi". Miciński wrócił do Warszawy, jako zdecydowany działacz słowiański. Tragiczny zgon poety przerwał te marzenia w sposób wstrząsający. Z epoki słowiańskich złudzeń pozostał poemat „*Widmo Wallenroda*". Monologi Kóla-Ducha, Wallenroda, Pieśni Wajdelotów, wizje i proroctwa, przekleństwa Prusakom i głosy pomsty; kolosalne obrazy i pełna przepychu grandilokwencja; niepohamowane słowa i gromowe błyski talentu — oto najistotniejszy ton poematu. Metafory, naładowane bogactwami całego Wschodu, lśnią drogimi kamieniami, ozdobione splendorami wszelkich krajobrazów, przepychają się wzajem, tracą często samą ideę, działają raczej sugestją.

„Cieniom roku 1914" poświęca swój piękny poemat „*Wici*" I. K. Iłłakowiczówna. Temat znany, boleśnie znany i opłakany: „Kochanek mój na polu leży niepogrzebany". Treny poetki, pełne melancholji, kończą się wzniosłą rotą przysięgi. We wszystkich przedniejszych poezjach, przez wojnę wydanych odzywa się tęsknota do wielkiego, jedynego tonu. Ma on różnorodny wyraz w dwóch utworach Iłłakowiczówny. W jednym, p.t. „*Trzy struny*" jest to krótka opowieść o trzech pieśniach, które pozostały z potrzaskanej harfy pieśniarza: „pierwsza zapomnieć o hańbie nie może", „druga w powietrzu, jak pochodnia gorze", a trzecia, goniąc polami, zrywa głos i woła: „do broni!". W drugim wierszu p.t. „A ta dudka z zielonej wierzbiny" tak się w zakończeniu skarży dudka, która „tylko jeden, jeden ma ton":

Kto nagrodzi, Boże rozgniewany,
Te pożogi, te krzywdy, te rany?
Kto, gdy nowe jutro rozednieje,
Trupie pola zorze i obsieje?
..I kto wskrzesi tych, co dziś się biją,
Za czyją wolność, za czyją?...

Z smętną zadumą przyglądał się burzy wojennej Zdzisław Dębicki, który wyrażał ją w szeregu pieśni o szlachetnej, kunsztownej formie. Poeta odsuwa myśl o tragedji bratobójstwa polskiego; boi się zajrzeć w jej bezedno. Staje wobec wzajemnej walki Polaków, jak wobec jeszcze jednej konieczności płynącej z niewoli i straszne zjawisko układa mu się w kształty smutnej ballady.

„Mężny sentyment" znalazł K. Tetmajer w poezjach legjonowych Józefa Relidzyńskiego „*Wieją wiosenne wiatry*". Jak wszyscy niemal poeci-legjoniści, nie może się Relidzyński oswoić z myślą, że spełnia właśnie ten święty czyn walki o ojczyznę, o którym marzyły pokolenia. „Szczęśliwy, kto ma piękny zgon, gdy żyć nie może pięknie, gdy w kraju własnym był, jak zbieg, na szyi miał obrożę". To są słowa odpowiedzi tym, co tam po miastach mruczą o niepotrzebnej ofierze, co pytali wciąż: „Gdzie wasza gwarancja?" Poeta-legjonista upaja się poezją własnego czynu, kontynuacją legendy, do której i on należy. Wojna dała Relidzyńskiemu zmężnienie tonów, ale nie powstrzymała go od patosu i upojenia dźwiękowego.

Cały czynowi oddany jest również inny poeta-legjonista, Wacław Denhoff-Czarnocki w swych „*Piosenkach i wierszach*". Najbardziej udatne są drobne piosenki żołnierskie, które też zyskały niemałą popularność. I ten poeta chciwy jest żywej legendy. Wie, słyszy już zapewnienie, że „legendom my rówieśni", że „jak dawniej, krwawo kwitną polskie maki pod Rokitną". Czarnocki powtarza niekiedy znane melodje, dzieje się to jednak raczej przez tożsamość nastrojów, niż wskutek reminiscencyj lub naśladownictwa.

II. Powieść

Śród autorów powieści i nowel osnutych na tle wojny, rozróżnić łatwo dwie kategorje: jedni pisarze brali bezpośredni lub pośredni udział w walkach orężnych; inni tworzyli z intuicji pisarskiej. Wojna ujawniła kilka szczerych a wybitnych talentów narracyjnych.

Wielkie nadzieje wróżył talent przedwcześnie zmarłego Eugenjusza Małaczewskiego (1895—1922). Młody ten pisarz zaledwie skończył szkoły, gdy wybuchła wojna. Burzliwe losy zagnały go z oddziałem polskim aż na Murman, skąd przez ocean wrócił do Gdańska, a stamtąd poszedł na front anty-bolszewicki. Wrócił inwalidą: przywiózł z sobą chorobę, która go wkrótce zmogła. Z przygód swych wysnuł dziewięć opowiadań p.t. „*Koń na wzgórzu*" (1921). Są w tym zbiorze, obok relacyj czysto pamiętnikowych, publicystyką żarliwego patrjoty zaprawionych, opowieści przepuszczone przez pryzmat fantazj i temperamentu uzdolnionego twórcy. Małaczewski, który w swym stylu był uczniem Żeromskiego, zapowiadał się jako pisarz rasowy, rzadkiego u nas typu humorysty samorodnego. Humorowi jego zbywa na głębi satyrycznej. Niema w „Koniu na wzgórzu" delikatnych uśmiechów, ani subtelności rysunku. Ale jest tęgi humor żołnierski, bardzo bezpośredni, z tego samego, arcypolskiego zbudowany materjału, co humor starego Fredry. Kierowała Małaczewskim sama tylko intuicja wrodzonego talentu. Był zbyt młody, aby zdołał opanować przedmiot dojrzale. To też w opowieści tytułowej złączył symbolicznie pełną grozy wizję konia, odartego ze skóry przez dzicz bolszewicką z opisem tragicznego zgonu własnej siostry, która, zbrutalizowana przez pijaną tłuszczę, broni się samobójstwem w studni. Młody autor nie uczuł zgrzytu uczuciowego w obrazie szczegółów tej tragedji. Ze zbioru pozostanie

Rys. 542. Kazimierz Wroczyński.

jako rewelacja pięknego talentu opowieść o „Baśce Murmańskiej"—perła humoru, świetne świadectwo wczucia się w życie zwierzęcia i zdolności opisowych.

Wojna obudziła też a raczej wzmocniła talent Jerzego Bandrowskiego (ur. 1883). W ciągu czterech lat przeszedł on najdziwaczniejsze wydarzenia w Rosji i te przeżycia dały mu nietylko olbrzymi materjał obserwacyjny, ale i poczucie własnej siły twórczej. Zrazu, w czterech nowelach „Syna Dniepru" mamy jeszcze dawną niefrasobliwą „łatwość" gawędy kawiarnianej, czasem uśmiechniętej, zawsze realistycznej, niekiedy wpadającej w ton tragiczny, gawędy o jednoatomowych duszyczkach niektórych wygnańców, postawionych śród krwawych wypadków wojny, na gruncie obcym. Tylko ostatnia opowieść o wydalonym do Rosji inżynierze i jego tragicznej podróży pieszej na Syberję, ma już w sobie akcenty mocne. Tworzy on w sobie, na krańcu Syberji Polskę

„wolą i prawdą... i tem... że stwarza sam siebie". W powieściach następnych wchodzimy już w samo sedno polskiego życia wygnańczego. Autor powiernikami swych myśli, poglądów i uczuć czyni na przemian (niekiedy razem) dwóch bohaterów-Polaków: Zauchę, który „poszedł dobrowolnie na wygnanie, aby zbadać, czy dusza polska ma prawo być tak małą, jak się robi" i — Niwińskiego, literata i dziennikarza, który wyszedł z zasady, że „jeżeli ktoś nie może robić, co do niego należy, musi robić to, co do niego nie należy". Bohaterowie ci, przez swój widoczny związek ideowy z autorem, mało mówią o własnych czynach; natomiast informują czytelnika bardzo szczegółowo o tem, co widzieli i co inni przeżywali obok nich. W „*Pielgrzymach*" otrzymujemy tedy bardzo dosadny obraz życia (a raczej smętnej wegetacji) w polskiej gminie wygnańczej. Niema tu właściwie „powieści" w zwykłem tego słowa znaczeniu; jest raczej charakterystyka drobnych szczegółów codziennego bytu w najokropniejszych warunkach niedostatku i nędzy. Nie ma również ścisłego charakteru „powieściowego" dalsza opowieść, „*Czerwona rakieta*", w której autor posuwa się znacznie naprzód w doborze środków wyrazu dla opisu Kijowa, w chwilach wybuchu rewolucji, powstania republiki ukraińskiej, wreszcie — zdobywania miasta przez bolszewików i krwawych ich represyj. Najlepszą, najzupełniejszą w barwach i najsilniej zbudowaną jest opowieść „*Wściekłe psy*", w której autor ze szczerym talentem maluje organizację anarchistów rosyjskich, ich walkę z bolszewikami i pogrom ostateczny. W „Czerwonej rakiecie" obserwatorem był Niwiński, tutaj jest Zaucha. Dzieje anarchizmu moskiewskiego uczynił autor szczególnie zajmującemi przez udział w nich Polaków, a przedewszystkiem przez świetnie postawioną i znakomicie psychologicznie rozwiniętą postać głównego przywódcy, Popiołki, byłego rzeźbiarza. Z powieścią tą wiąże się także opowieść druga „*Krwawa chmura*", również zbudowana dobrze, bo przez rewolucyjne rozruchy w Moskwie wyświetla ciemną rolę Chińczyków, złączonych w tajny związek bandycki pod protektoratem bolszewików. Najpoprawniej napisana jest opowieść ostatnia: „*Niezwalczone sztandary*". Autor nie był w stanie zbyt obfitego materjału opanować. Niwiński opowiada tu, co widział i co czynił w swej spółce z Czecho-Słowakami od zdobywania Samary i formowania legjonów polskich aż do swej ucieczki przez Omsk i Charbin do Władywostoku. Taki materjał, podany nie az w gwarze kawiarnianej, albo zgoła żołnierskiej, wymagał mocniejszego związania ideowego. Bandrowski chciał opowiedzieć wszystko i skutkiem tego mówi wiele rzeczy zbędnych dla artystycznego obrazu.

Rys. 543. Bruno Winawer.

Czyny Legjonów, rozważane i wielbione przez kilkuset poetów, miały niewielu narratorów powieściowych. Najprzedniejszym z nich jest Juljusz Kaden-Bandrowski (ur. 1885), brat Jerzego, Wstąpiwszy do Legjonów, znalazł w wojnie, poza spełnieniem obowiązków, możność zaspokojenia głodu wrażeń. Bohaterstwem, na które patrzał J. K. Bandrowski, lub o którem słyszał bezpośrednio od walczących, sycił swoją literaturę. Tak powstały szkice „*Piłsudczycy*". Kaden zaniósł swój talent w atmosferę bitwy i kazał mu nasiąkać nieznanymi dreszczami. Stanęli wobec niego żołnierze, niosący z całą prostotą, zapałem i frenezją swą daninę krwi Ojczyźnie, on zaś postanowił orłom pododawać ...drugą parę skrzydeł". Opowieści Kadena nie są świadectwem, są tylko literaturą. We wrażeniach, w poufnych charakterystykach wodzów i szeregowców Legjonów, braknie często pamięci o zasadzie: „jeżeli użyjesz świętości na pokarm, uczyń z niej swą własność". Z literatury płyną niektóre wysilone metafory Kadena, różne jego zaokrąglenia sytuacyj, gestów i charakterów, wreszcie — momenty liryczne, którymi książka jego jest przepleciona: „Impresje" literata-legjonisty raz są pogrążone w melodji dobrze sharmonizowanych słów, to znów dają „nastrojowe" portrety przywódców legjonowych lub sceny obrazowe. Raz opowieść rośnie do wykończonej „noweli" (Ordynans"), ukazując ciekawą przyszłość młodego talentu, to znowu układa się w inwokację liryczną („Słoma"). Głębsze wzruszenie nie często zjawia się w książce. — Opowieścią o Legjonach jest również „*Spotkanie*" (1916), które się składa z dwóch części: pierwsza — kronikarska, dotycząca autentycznych ludzi i autentycznych walk; druga — nowelistyczna. Kaden opowiada o legjonistach żywo, i wymownie. Bada ich postawy, czuwa nad nieśmiertelnością

ich sławy, upaja się szeptem przyszłych legend, czasem sam szepcze poufnie: „ten kwiat lauru durzy wdzięcznie". Czasem rozfaluje mu się serce uczuciem, unikającem głośnego wyrazu („Brat" i „Pani Doktorowa"); niekiedy nie może się powstrzymać od łatwych połączeń uczuciowych dwóch pokoleń, czego w opisach wojennych nadużywano u nas często; wreszcie wraca do swej pierwszej maniery powieściowej powolnego wykuwania postaci w bryle („Przygoda"). We wszystkich jednak opowieściach okazuje rasową swobodę narracyjną. W „*Przymierzu serc*" (1924) bierze Kaden skrawek życia żołnierskiego, gdzieś nad Narwią i maluje nikłe na pozór, ale cały odrębny świat zamykające szczególiki. Nie odziewa ich w żadne szaty sztucznego dostojeństwa. Staje wobec nich z ironją i cichym smutkiem artysty, który widzi wszystkie sprzeczności i załamania dusz; nie olśniewa nadzwyczajną tężyzną, ale mówi wszystko pogodnie i bez pozy.

Opowieści F. Mirandolli („Tempore belli") nie są z „frontów"; przynoszą obrazy życia z miasteczek i wsi galicyjskich, zalanych, zniszczonych i łupionych przez żołdactwo moskiewskie. Autor ujawnia dążenia do takiego układu onegdoty, aby niespodzianka była, pomimo wszystko, spodziewaną. Ale tu i ówdzie nie brak bezpośredniości, poddania się wrażeniom liryzmu wspomnień. I wtedy opowieść drga życiem, nabiera znaczenia dokumentu pamiętnikowego, staje się świadectwem chwili.

Piękny hołd twórcy Legjonów złożył Wacław Sieroszewski w swej książce „*Józef Piłsudzki*". Opisy trzech wielkich bitew („Pod Laskami, Krzywopłotami i Łowczówkiem) należeć będą do najświetniejszych kart, jakie wydał talent opisowy Sieroszewskiego.

Zmarły tragiczną śmiercią, Jan Żyznowski (1889—1924 r.) przenosi nas w swem opowiadaniu „*Krwawy strzęp*" do formacyj polskich na froncie francuskim (1917—1919). Autor, artysta-malarz, znalazł się w dniu wybuchu wojny w Paryżu i podpisał wraz z innymi Polakami, dobrowolne zobowiązanie służenia Francji podczas wojny. Ochotnicy polscy wcieleni zostali do Legji Cudzoziemskiej. Wysłano ich najpierw na mozolne ćwiczenia wstępne do Bajonny. Żyznowski przywiózł stamtąd w plastycznej formie podany, szczerym talentem pisarskim opromieniony, obraz życia wolontarjuszów. Legenda „bajończyków" obudziła w młodym autorze talent opisowy. Pomimo używanych tu i ówdzie niezbyt zręcznych neologizmów, książka daje artystycznie wykończoną wizję wojny nowoczesnej. Opisy ataków na Niemców należą do najlepszych fragmentów naszej twórczej prozy wojennej. Silna podnieta, jaką dały wspomnienia bajończyka, zaprowadziła Żyznowskiego do powieści. W swej służbie wojennej ujrzał typ człowieka, który go głęboko zastanowił, a mianowicie: żołnierz, należący do francuskiej Legji Cudzoziemskiej. Postanowił odtworzyć duszę takiego najosobliwszego typu „wyrzutków" i napisał powieść p.t. „*Kamienie ugorne*" (1923). Niestety, nie dojrzał Żyznowski w żołnierzach Legji Cudzoziemskiej nawet błysku człowieczeństwa. Uwierzył, że są to potwory jakiegoś ludzkiego muzeum osobliwości. Smutny pobyt swego bohatera w Legji maluje Żyznowski z talentem. Cała jednak kryminologiczna część powieści, skonstruowana wadliwie, zbyt często powtarzająca fotograficznie życie, ani razu nie odsłania duszy bohatera.

Walkom na frontach francuskich poświęca też swe opowiadanie „*Sambra i Moza*" Edward Ligocki (ur. 1887). Sam autor zwątpił, czy książka słusznie nazwana została powieścią, więc dał na czele wyjaśnienie: „Tematem powieści jest wojna, tylko wojna, nie zaś budowa cha-

Rys. 544. Jerzy Szaniawski.

rakterów i psychika poszczególnych osobistości". Opowieść jest mieszaniną prawdy historycznej z fikcją uzdolnionego pisarza, jak to było u Jerzego Bandrowskiego. W opisach życia okopowego, przynosi Ligocki szczegóły malownicze, chociaż zbytnią dyskrecją tonu nakrywane. Śród tragicznych spotkań, zanotował Ligocki jeszcze raz jedno, nad którem się zastanawiali niektórzy poeci: dwóch Polaków walczących ze sobą na bagnety.

Jerzy Kossowski (ur. 1889) walczył na wojnie przymusowo, jako oficer austrjacki. Ze wspomnień powstało siedem opowiadań, objętych nazwą „*Zielona Kadra*" (1927). Kossowski spojrzał z pogodnym uśmiechem na życie obyczajowe i uczuciowe żołnierzy, oficerów polskich, lotników, kawalerzystów i piechurów, walczących w szeregach austrjackich na froncie włoskim. Pomimo wielu fragmentów łatwej swady i żołnierskiego „haftowania" bajecznych czynów, opowiadania Kossowskiego oczarowały wyber-

nymi opisami walki oraz życia w koszarach, ziemiankach, wreszcie śród rozbójniczej gromady dezerterów, tworzących t. zw. „zieloną kadrę". Płynąca swobodnie i wartko anegdota łączy się z humorem, z wolną od wszelkiego sentymentalizmu i sztucznego bohaterstwa charakterystyką nowoczesnego żołnierza, którego wojna światowa usiłowała zamienić na tępą cząstkę olbrzymiej machiny zniszczenia. Kossowski zagląda z przenikliwością do duszy żołnierza i wyjaśnia, jak ta dusza kształtuje, pomimo wszystko, losy wydarzeń wojennych.

O historyczną prawdę opisywanych wydarzeń troszczy

Rys. 545 Ignacy Stanisław Witkiewicz.

się A. Wańkowicz w swych barwnych opowiadaniach *„Strzęp epopei"*. W wybornych obrazach z różnych frontów łączy autor wrażenia osobiste z relacjami towarzyszów broni. Wszędzie jest narratorem żywym, unikającym łatwego frazesu i zdającym sobie sprawę z roli, jaką żołnierz polski odegrał w odzyskaniu wolnej Polski: „Niemasz już — mówi w jednem z opowiadań — wątpliwych przezwisk, nazw haniebnych. Został tylko polski żołnierz, który walczy".

Gorącym hołdem dla bohaterstwa naszych lotników jest opowieść por. pilota Janusza Meisnera p. t. *„Eskadra"* z epoki najazdu bolszewickiego. Pomimo przeładowania szczegółami strategji lotniczej i pomimo zbyt pośpiesznych przeistoczeń moralnych, jakie przechodzą bohaterowie „Eskadry", autor tworzy obraz wyrazisty, pełen żaru bohaterskiego.

Jako bojownik niepodległości bez żadnej ubocznej „orjentacji", wstąpił do Legjonów Zygmunt Kisielewski Przyniósł z wojny najpierw dziesięć drobnych opowiadań p. t. *„Krwawe drogi"*. Są to, rzucane z propagandowym pośpiechem obrazy grozy wojennej. Bezinteresowne spojrzenie artysty na wojnę zdobył Kisielewski dopiero wówczas, gdy krwawe walki odsunęły się w przeszłość. *„Siostra Marja"* (zwłaszcza w części pierwszej) ukazuje w całej dojrzałości piękny talent narracyjny, pod wpływem Żeromskiego wyszkolony. Z delikatnością rysunku niepowszednią szkicuje Kisielewski dzieje nieszczęsnej miłości dwudziestodwuletniego studenta, który, raniony na wojnie w głowę, spostrzega, po obudzeniu się w szpitalu, że oślepł zupełnie. Inwalida ten pała miłością do „siostry Marji", starszej sanitarjuszki, zeszpeconej ospą. Oryginalne opowiadanie miewa momenty wstrząsające.

Z niemałym talentem, pomimo chaosu konstrukcji maluje wydarzenia wojenne K. Leczycki, w swem opowiadaniu *„Państewko"* zawierającem dzieje grupy gimnazistów, którzy przed wojną, w mieście kresowem, zorganizowali się w związki oświatowe i partyjne. Przygody ich w walkach wojennych opisuje autor z humorem i z nużącą cokolwiek ironją, ale z temperamentem, rozmachem i poczuciem plastyki.

Powszechną uwagę zwrócił młody, rokujący znaczne nadzieje talent Stanisława Rembeka, który w swym *„Nagante"* połączył sprawę wojny z dobrze rozwiniętym kryzysem osobistym bohatera. Opowieść ma zalety niemałe, zwłaszcza w analizie stanów uczuciowych.

Wybitni powieściopisarze epoki przedwojennej nie zdołali wyrazić głębi wzruszeń w swych powieściach wojennych. Władysław Reymont, w nowelach *„Za frontem"*, nie przyniósł nowego spojrzenia na wydarzenia wojenne. Schemat wydoskonalonej techniki przeważa w nich nad siłą natchnienia. Tematy żyły wokoło, śród zdarzeń codziennych; cisnęły się pisarzowi pod pióro. Brał je i przetapiał na marzenia twórcze z całkowitą swobodą. Rzuca więc notaty opisowe o ruinach i zgliszczach, o wywracaniu na nice zabiegów ludzkich, jednocześnie zaś odsłania twórcze siły człowieka, które urągają wszelkim ruinom. W noweli centralnej, tytułowej, mamy jakby fragment „Chłopów": to symboliczny brat Boryny, Michał Kozioł, orze rolę śród kul i szrapneli, aż wreszcie prostuje się, coś bełkoce i „pada twarzą w czarną, spulchnioną ziemię, jakby w matczyne objęcia". Tak więc Reymont wplata w dzieje wszechświatowej wojny swój dawny rapsod o siewcy-bohaterze, dodając jeszcze jeden ton do swej epopei chłopskiej.

Andrzej Strug, (pseudonim Tadeusza Gałeckiego, ur. 1873) epik „podziemnej" Polski z czasów niewoli, zaciągnął się do pierwszej Brygady i maluje jej dzieje do końca roku 1916 w powieści *„Odznaka za wierną służbę"*. Pomimo zalet stylu, powieść ta napisana jest z myślą tendencyjną. Schematyczną konstrukcję ma również, spopularyzowana przez film *„Mogiła Nieznanego Żołnierza"*, chociaż talent pisarza jaśnieje tu niekiedy

pełnym blaskiem. Opowieść rozwija się według dwóch planów równoległych. Z jednej strony mamy dzieje oficera polskiego, Łazowskiego zabranego do niewoli rosyjskiej, z drugiej — przeplata autor przygody Łazowskiego opowieścią o tem, co się dzieje u niego w domu. Są to etapy rozwoju tęsknoty jego żony, zakończone utratą wiary, iż mąż powróci i — oddaniem się człowiekowi, który ją pokochał. Opowieść jest efektowna, jędrna i potoczysta, chociaż ma inwencję zbył łatwą a problemat centralny (niedochowanie wiary mężowi) zbyt pospolity. Wizja „piekła bolszewickiego" znalazła w Strugu epika wybitnego. Dziejami „nieznanych żołnierzy" są także trzy opowiania Struga p. t. „*Klucz otchłani*" (1929). Autor ma do wojny stosunek patetyczny. Nawet wówczas, gdy tonie w szczegółach jaskrawego realizmu, umie jednem zdaniem, niekiedy jednem słowem podkreślić swą troskę o duszę człowieka, która ukazuje swe oblicze poprzez całą ohydę rozbestwienia wojennego. W widocznej obawie, że czytelnik nie zawsze odczuje i zrozumie tę postawę pisarską, Strug oprawił swe opowiadania w dwie glossy, pełne poetyckiej wzniosłości.

W samych opowiadaniach Strug jest, jak zwykle, realistą. Dywersje ideologiczne wprowadza bardzo rzadko i to na krótką chwilę. Niewątpliwie chodzi mu o malowanie grozy wojny, ale nie dobiera barw specjalnie jaskrawych, ani specjalnie czarnych. Wydarzenia mają swą wymowę prostą, są naturalnym wynikiem walki. Opowiadanie najdłuższe — to krwawe wizje niedoli jednej wioski, znajdującej się na linji bojowej. Bardziej zwartą jest opowieść o bohaterskim żołnierzu („Żołnierz z pod St. Béat"), któremu pocisk armatni w osobliwy sposób nadwyrężył władze mózgowe: wszystko wydaje mu się senną marą. Zupełnie sobą jest Strug w opowiadaniu trzeciem p. t. „Uczta zwycięstwa". Znakomite obrazy życia żołnierskiego łączy autor opowieścią o pięknej dziewczynie kresowej, Kseńce, która przechodziła bezbronnie z rąk do rąk różnych oficerów rosyjskich i niemieckich, aż się w niej zakochał na śmierć młodziutki porucznik Krysiński i zginął z nią razem od kuli rewolwerowej ostatniego jej, zazdrosnego kochanka. Ta Kseńka wojenna, która staje się kolejnym łupem wielu oficerów, jest w świetnem ujęciu Struga postacią zupełnie nową, malowaną dyskretnie a z wielką przenikliwością. W twórczości Struga „Uczta zwycięstwa" stanowi jeden z najpiękniejszych fragmentów. Strug-publicysta i bojownik patrzy na walkę ludów spokojnie, głęboko, wierząc w lepszą przyszłość świata. Po szeregu krwawych obrazów oznajmia filozoficznie: „Mądra i wspaniała jest potęga życia. W niej wielkość, w niej wieczność ludzkiego trwania. Żądza istnienia przesłania wszystko, zwycięży śmierć i to, co gorsze od śmierci".

III. Pamiętniki wojny.

Zapanowały w Polsce sprzeczne „orjentacje", które poza swym wyrazem politycznym, miały wewnętrzny, ukryty mechanizm kombinacyj osobistych, intryg, ambicyj, podziemnych działań, dyplomatycznych zabiegów, samozwańczych targów, obietnic i zobowiązań, poufnych narad, wytężonej gry, przedwczesnych triumfów, spóźnionych żalów. Każde ustępstwo z nieprzejednanego stanowiska, każda nowa zdobycz obietnicy, wszelkie pozory paktów i układów — wlokły za sobą powikłany splot obliczeń, przygotowań i przystosowań, cichych walk, porażek lub zwycięstw. Na dnie serc wyrastała w tych latach pamiętnych cała nowa, z nieznanych żywiołów złożona skala uczuć. Przesuwały się jeden za drugim tragiczne momenty, ciche załamywanie rąk we własnej niemocy, groza walki

Rys. 546. Jan Lechoń (Leszek Serafinowicz).

bratobójczej, próba rzucenia na szalę wypadków czynu samorodnego, przymusowa ofiara z miljona istnień, drugi miljon poświęcony na pastwę „uchodźtwa", setki tysięcy zrujnowanych i tułaczych żywotów — cała gehenna polska. A pozatem długie, jałowe rady i narady w sprawie reprezentacji narodowej, hańbiące tęsknoty jednych, zbyt łatwe i naiwne entuzjazmy drugich, wszystkie ukryte wrogości grup, lekkomyślne rekryminacje, koteryjne rządy, uzurpacje władzy, niekompetencja kierowników nawy społecznej, to znów chętne rzucanie kamieni pod nogi dobrej woli obywatelskiej. Długa, nieskończona litanja poronionych czynów, wysiłków i energji. W końcu jeszcze robacze zabiegi o chleb codzienny, w dosłownem wyrazu znaczeniu, marazm krzątaniny w sferze codziennych niedoborów, wszystkie czynione w tej dziedzinie gwałty moralne, bolesne obniżanie naszego życia ideowego — ziejąca rozpaczą nędza polska czasu wielkiej wojny.

Zobrazować to wszystko może jedynie materjał żywy, osobisty t.j. pamiętniki. Niestety posiadamy ich jeszcze bardzo mało. Najznakomitszy napisała Zofja Szczucka (ur. 1890) w swej książce pt. „*Pożoga*" Jest to opowieść o wypadkach w stronach rodzinnych autorki, na Wołyniu od pierwszych tam niepokojów poprzez pogromy żydów najazdu Denikina, Petlury, Niemców, aż do okrucieństw bolszewickich i wypraw pa tyzanki polskiej. Ani się autorka spostrzegła jak wrodzony, piękny talent literacki wydał dzieło wybitne. Poczucie miary, dostojeństwo stylu, wysoka kultura uczuć, głęboki patrjotyzm, umiłowanie natury,

Rys. 547. Juljan Tuwim.

doskonałość barw i stylu pomogły do konstrukcji opowiadania, któregoby się nie powstydził niejeden pierwszorzędny pisarz zawodowy. Szczucka pisze samą tylko prawdę, ale nieczęsto w pierwszej opowieści stwierdzić można wyraźniej, niż tu słuszność słów Ruskina, że „patrzeć i umieć opisać, co się widziało, to najświetniejszy czyn człowieka". Budowa książki ułożyła się składnie, z nakazu samego materjału opowiadania, w skończony utwór powieściowy: przez długie, jak wieki, miesiące, bohaterka oczekuje w trwodze, śród gwałtów żołdactwa bolszewickiego, wkroczenia wojsk polskich na kresy; i oto dowiaduje się od męża, do którego zdołała się przedrzeć, że Polska na Wołyń nie pójdzie, bo się tam tworzyć ma — Ukrainę... Wszystko było niepotrzebne: tyle marzeń, tyle wiary, tyle miłości i oczekiwania. Jest w „Pożodze" poza znakomitymi opisami krwawych dziejów, postać wybitnie ciekawa, przypominająca najprzedniejsze typy sienkiewiczowskie: to sama autorka. Z głębokiem wzruszeniem czytamy historję jej uczuć, podziwiamy piękną prostotę ich wyrazu.

Wojna ujawniła również inny talent pisarski z kresów. Jest nią Marja Dunin-Kozicka, której ojciec pochodził z Wołynia, matka zaś z Ukrainy. W trzech tomach pamiętnikowych pr ważnie opowieści („*Burza od Wschodu*", „*Rok 1917*" i „*Dziedzice myśli*") autorka daje obraz życia polskiego na Rusi dnieprowej w pierwszej fazie rewolucji rosyjskiej. Mamy tu tragiczny obraz burzenia przez dzicz całej, wielowiekowej cywilizacji. Cel opowiadania w takich autorka wyraziła słowach: „Iść śladami ciepłych jeszcze łez i krwi, podnosić z kurzawy zbrodniczych wydarzeń wdeptane w proch perły bohaterstwa, poświęcenia, cierpienia jednych, doświadczenia drugich i, zebrawszy takie bogate poklosie, powiedzieć: „stań chwilo! — przesuwając ten obraz przed wzrokiem swego narodu — oto zadanie historyka, który ukochał je całą mocą swego umysłu". Zadanie to dokonane zostało bardzo interesująco. P. Kozicka opowiada objektywnie, z wielką powściągliwością. Obserwuje wydarzenia z dworu polskiego, który był ostoją cywilizacji polskiej na Rusi. Historję łączy dyskretnie z przeżyciami własnemi, przez co obrazy nabierają specjalnej barwy.

Inny charakter ma pamiętnik znanego poety, Czesława Jankowskiego p.t. „*Z dnia na dzień*". Chce on, by jego notatki były „przedewszystkiem zwierciadłem, w którem odbija się jedno po drugiem: fizjognomja dusz ludzkich, oraz wygląd zewnętrzny danego momentu w danej okolicy ojczyzny naszej; odbija się widnokrąg — nieraz bardzo ciasny — pary oczu". Jankowski obejmuje w swym pamiętniku dwa środowiska: warszawskie i wileńskie. Zajmują go w rozwoju przełomowych wydarzeń przedewszystkiem momenty polityczne, a zwłaszcza stanowisko zaborców i okupantów. Niekiedy odzywa się w autorze pamiętnika liryk i wtedy opowieść jego przeplatana jest poematami, napisanymi pod wpływem tego lub innego wydarzenia.

Kronikarski charakter ma również „*Pamiętnik z wielkiej wojny*" (trzy tomy) napisany przez Władysława Glinkę, Autor opowiada przedmiotowo o zdarzeniach, w których sam brał udział lub też był naocznym świadkiem. Najważniejszą częścią „pamiętnika" jest tom trzeci, dotyczący dziejów przymusowego uchodźtwa polskiego do Rosji podczas wojny europejskiej.

Obszerny pamiętnik walki frontowej dał gen. E. Henning-Michaelis w swej „*Burzy dziejowej*". Autor był niegdyś wyższym oficerem sztabu generalnego w Rosji. W relacji jego dwa są elementy, stanowiące cenny dokument: psychologja Polaka, przebywającego na służbie generalskiej w Rosji oraz — obrazy powolnego rozkładu armji rosyjskiej aż do całkowitej zarazy „trądem bolszewickim".

III. Dramat i komedja.

Wydarzenia wojny wkroczyć musiały z natury rzeczy do teatru, który najczujniej zawsze odtwarzał nastroje chwili. Pierwsze hasło twórcze w tej dziedzinie rzucił Stefan Żeromski w swym potężnym utworze „*Ponad śnieg*", zakrojonym na wielką tragedję, ale połamanym tu i ówdzie melodramatycznie. Zasadniczym momentem w utworze jest przekleństwo despotycznej matki, rzucone na syna Wincentego, który mszcząc się za to, że matka wydała jego ukochaną kobietę zamąż za kogo innego, spuszcza śluzy rzeczne i zatapia swego rywala. Wojna wkracza na scenę w całej swej grozie w akcie ostatnim. Samo przekleństwo matki nie ma w utworze akcentów greckiej tragedji, o których marzył Żeromski. I to jest słaby moment utworu. Ale istotną tragedję włożył autor w duszę Wincentego i uczynił z niego jedną z najświetniejszych postaci w całej swej twórczości.

Głęboką nienawiść do bolszewizmu objawił w teatrze także Wacław Sieroszewski, występując po raz pierwszy z utworem dramatycznym p. t. „*Bolszewicy*". Jest to historja najścia bolszewików na dwór polski, skomplikowana przygodami erotycznemi, komisarki Sofji Abrahamówny Korngold i jej towarzysza, Nuchima. Autor rozwija znakomicie charaktery bolszewików, wypędzonych wkońcu ze dworu przez wojsko polskie. Zwłaszcza Sofja Abrahamówna jest wyrazistem studjum, traktowanem z pasją. „Bolszewicy" w charakterystyce postaci polskich i w układzie sytuacyj są melodramatem, ale — melodramatem pierwszorzędnym.

Stefan Kiedrzyński w swym „*Pocałunku wojny*" rozważa gorzko i satyrycznie dolę przymusowych emigrantów wojennych, przebywających we dworze polskim, na kresach. Młody kompozytor z Warszawy otrzymał gościnę u egoistów kresowych, mających wątłe poczucie polskości. Ludzi tych maluje Kiedrzyński barwami jaskrawemi i stawia kompozytora-gościa w sytuacje drażniące i upokarzające. Sztuka, dość wadliwa w fakturze, rozwija się składnie w części komedjowej, napisanej z żywym talentem; sceny dramatyczne, zamglone tu ówdzie symbolizmem, wypadły słabiej.

Dalekie refleksy wojny połyskują w dwóch komedjach: „*Wojnie i miłości*" Włodzimierza Chełmińskiego i „*Wiernej kochance*" Mieczysława Fijałkowskiego, który powtórzył i lepiej uzasadnił pomysł Chełmickiego. Oba utwory oparte są na przygodzie erotycznej pani ze dworu, marzącej o bohaterstwie „ułanów". Anegdotę mają łatwą i niezawsze prawdopodobną, zwłaszcza u Chełmickiego.

9. W ODRODZONEJ POLSCE.

I. Poezja liryczna.

W chwili wybuchu wojny, starsze pokolenie poetów przeżyło już przeważnie szczytowy moment natchnienia, utrwalający w pamięci potomnych ich fizjonomję. Jedni odzywają się rzadko, inni — mimo woli powtarzają dawne motywy w udoskonalonej formie.

Liryka Jana Kasprowicza wydobywa się z najgłębszych pokładów duszy z tragiczną koniecznością, żłobi sobie drogi w skalistym, twardym materjale i — daleka od przejściowego czarowania — przynosi potężne, niepokojące tchnienie wieczności, które stanowi jej znak odrębny i tajemnice jej osamotnienia. Poezje zawarte w „*Księdze ubogich*", (1916) powstały w obliczu Tatr, na codziennych i samotnych przechadzkach w polu. Niema między niemi ani jednego wiersza, któryby miał jakiekolwiek pokrewień-

Rys. 548. Kazimierz Wierzyński.

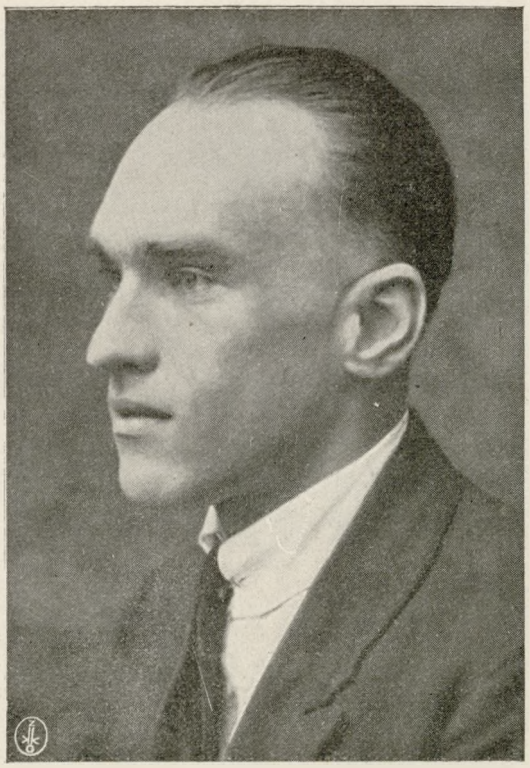
stwo z biurkiem. Tem się tłumaczy charakter tej „księgi" zarówno pod względem treści, jak i formy: — „notatnik i ołówek, użyte na ukorzenie siebie i innych".

Płyną z „Księgi" twórcze podmuchy wieczności, „co śmierć na życie przetwarza". Nie jest to obcowanie z naturą, „podpatrywanie" jej krasy i czarów, ale — panteistyczne z nią współdrganie. Raz poeta chłonie z frenezją wiekuiste piękno świata, to znowu, odnalazłszy Boga we wszechświecie, nietylko odsuwa się nieufnie od „dziadowskich krokwi ducha", nietylko zapewnia dumnie: „pętlicy na kark nie zarzucę, nie myślę pójść do Kanossy", ale czuje się bardzo bliskim Bóstwa, gdy mu się z piersi wyrywa taka korna modlitwa:

Kochałem najlichsze źdźbło trawy
I człeka, co z losem się zmaga,
Najmniejszy listek na drzewie,
Najmniejsza wody kropelka,

Czci mojej były przedmiotem —
Tak Twoja władza jest wielka.
Gdybym nie wstydził się ludzi,
Choć ślepi są, głusi i niemi,
Publiczniebym ukląkł na widok
Najmniejszych pyłków ziemi".

Podziw ten, to jedyny u Kasprowicza moment kornego chylenia czoła. Pozatem czuje w sobie tę władczą dumę, która może zawołać bez frazesu, bez czczego upojenia wyrazem: „Swobodna jest moja dusza, nikt jej skrępować nie zdoła". U szczytu dojrzałości swego talentu,



Rys. 549. Jarosław Iwaszkiewicz.

z przedziwną, imponującą pogodą „wartuje u bram wieczności". Z tamtego brzegu spogląda na życie. Zlewają się kontury naszych pożądań, radości, złudzeń, nadziei. I jedna tylko wypływa troska: aby się „miłość spełniała w twórczej duszy", aby wszystko, co jest w sercu „z najszlachetniejszej przędzy — ludzkiemu oddać cierpieniu". I oto przed „prawdą wszechwładną", jaką były dla poety „zieloność, woń łąki i słońce", stanęła groza, straszliwa groza wielkiej wojny. Próbuje i na ten kataklizm spojrzeć z tamtego brzegu.

Znamiennym, ściśle związanym z duszą poety objawem był jego zwrot ku Indjom w dramacie muzycznym pt. „*Sita*" (1917). Utwór nie posiada wbrew woli autora — słodyczy muzycznej; utrzymany jest cały w organowych tonach, w których Kasprowicz był zawsze mistrzem. Obfitość męskich rymów nadaje całości moc i dosadność. „Sita" powstała z przeżycia „Ramajany" i jest udramatyzowaniem jej zasadniczych momentów: miłości Sity, cierpień i walk Ramy, pognębienia Ravany, triumfu boga Wisznu. Zdumiewa w tym utworze uwydatnienie prastarych symbolów ludzkości, które przecież pozostały dotychczas te same: Kasprowicz mógł niemi operować jako swoją własnością, a jednocześnie — nie oddalać się ani na jotę od tonu poetyckich arcywzorów Hindusów.

Ostatnią, w przewlekłej już chorobie pisaną książką Kasprowicza, był zbiór p. t. „*Z cyklu Mój świat*". Uderzają w nim dwie cechy: niezmącona pogoda ducha oraz — prostota wyrazu, nieznana dotychczas Kasprowiczowi. Wraca poeta po latach wytężonej kultury literackiej i filozoficznej do świata ludowego, z którego sam wyszedł. Wraca, jak starszy brat, który zebrał na świecie wszystkie doświadczenia rozumu, poznał wszystkie wyrafinowania i wszelkie komplikacje, a teraz z rozczuleniem patrzy na prostotę tych szarych, maluczkich, z ziemią i naturą związanych ludzi, którzy stanowią jego świat codzienny. Zapragnął mówić o nich własnym językiem. Opowiada o ich troskach, wierzeniach, radościach, namiętnościach, ich mądrości życiowej, ich mitach i baśniach, a nawet ich śmiesznościach i dziwactwach. Nawyknienia literackie wchodzą raz po raz w obrazy, odtwarzające rzeczywistość góralską. Ale właśnie Kasprowiczowi nie o to chodzi, aby udawać górala w jego postawie. Pieśni na gęśliczkach powstały wszystkie, jako wynik zżycia się w ciągu trzydziestu lat z duszą górala, jako głębokie, pełne miłości i pobłażliwości spojrzenie na gatunek człowieczeństwa, które ta dusza zamyka".

Leopold Staff, który, po śmierci swego przyjaciela i mistrza Kasprowicza, wybił się na czoło poetów współczesnych, ogłosił od r. 1916 jedenaście zbiorków swych liryk. Powstaje w nich niezmienna, ta sama wciąż doskonałość formy, zrzadka słabnąca i to samo wciąż stawanie się wewnętrzne, coraz nowsze przybierając kształty. Wędrówka duchowa, jaką poeta odbył w ciągu ćwierćwiecza, od „Snów o potędze" do „*Ucha igielnego*" jest ogromna. Proces świadomego budowania własnej indywidualności wzmocniła wytężona kultura umysłowa i literacka. Od Nietzschego przeszedł Staff do uroków piękna antycznego, a potem obcował długo z wyrafinowanym kunsztem poetów francuskich. Już w tem terminatorstwie intelektualnem i artystycznem widać było nieustanne przedzieranie się do tajników swojej jaźni, albo też trwożliwe, smutne poczucie małości, szukanie w sobie przeczuwanych a „zapomnianych słów". Długo nie odczuwał siły, aby spojrzeć w ciemną bezdeń tajemnicy swej duszy. Zrazu objawia swe „poczucie pełni" wewnętrznej i pragnie panować nad żywiołowemi mocami duszy. Przechodzi poeta epokę wewnętrznej harmonji i jedności. Jest śpiewakiem pogody, dobroci, miłości. Zwolna przekonywa się jednak, że ta władza nad duszą ma swe źródło w zwycięstwie refleksji. Płynęła stąd niezdolność do całkowitego przejęcia się uczuciem prostem, żywiołowem. Obrazy i rytmy zjawiały się w nieskalanej czystości, ale powstawała wciąż nieugaszona

tęsknota w sercu, chociaż spogląda poeta spokojnie na życie i śmierć, na walkę i upadki, na naturę i wszechświat. Przeobraża wszystkie rzeczy materjalne na własne czucia. Od melodyj delikatnych, jak opył kwiatów, przebiega z przedziwną swobodą do frenezji, radości i słońca. To panowanie nad marzeniem było bądź co bądź pewnem ograniczeniem. Jest to swoboda działania w obrębie wieży z kości słoniowej, zbudowanej dla swych marzeń. Kiedy poeta powiedział sobie, że najistotniejszą rzeczywistością jest dążenie do czynu, nie zaś jego spełnienie, skazał się dobrowolnie na pewną jednostronność. Odczuwa to Staff w szeregu swych poezyj po wojnie („*Tęcza łez i krwi*", „*Wino miłości*", „*Oczy otchłani*", „*Pieśń o skowronku*", „*Ścieżki polne*", „*Żywiąc się w locie*"). Nareszcie przyszła chwila radosna, którą Staff oznajmia głośno w „*Uchu igielnem*": odnalazł Boga wewnętrznego „I dzisiaj — woła — widzę, w radosnych łez rosach, że Bóg był bliższy mnie, niż ja sam siebie". Więc śpiewa temu Bogu hymny wdzięczności i zapewnia, że „serce pożąda li jednego kęsu Chleba Miłości". Wiara Staffa przepojona jest jeszcze mocno filozofją, ale ma już akcenty dojrzałej syntezy duchowej. Jeszcze nie pogasiła w nim tęsknot wszystkich, jeszcze poeta woła w świetnym wierszu:

„Niebo było mi światłem, a piekło ciemnością:
Oboje miałem w sercu, będącem rozstajem
Między upadku strachem i wzlotu radością,
Co wiecznie walczą z sobą, zmagając się wzajem.
Proszę cię, Wielki Panie, oddaj mi swe wagi,
Na których w świtu i zamierzchów łunach,
Targany na dwie strony, zaciekły i nagi,
Niby dwaj zapaśnicy na wrogich biegunach,
Bo złote moje niebo i czarne me piekło,
Co od najstarszych wieków mym łzom towarzyszą,
Klęską okropną kończą walkę zaciekłą,
Stając się najstraszniejszą zgrozą sercu: ciszą"...

Zdala od wszelkich wpływów i sugestyj literackich rozwinął się po wojnie talent poetycki Kazimiery Iłłakowiczówny (ur. 1892), która pierwszy swój zbiór poezyj ogłosiła jeszcze w r. 1912 („*Ikarowe loty*"). Wiersz jest w niej nakazem wewnętrznym i najwierniejszym powiernikiem nastrojów. Płynie swobodnie, układa się w rytm własny, przeczący wszelkim tradycjom i „przyjętym" kształtom. Gdy poetka pisze w chwili natchnienia, wiersz czaruje wdziękiem, prostotą i obrazem; gdy „nić tematu" rozwija „pod bezpośredniem — jak wyznaje — naciskiem materjalnych potrzeb", wówczas powstają wiersze zaniedbane w formie, niekiedy tylko przypominające, iż mamy do czynienia z wybitnym talentem. Podstawą tego talentu jest niepokój, stały rozłam wewnętrzny pomiędzy intelektem chłodnym a uczuciem samotnej duszy, niemogącej się pogodzić z życiem. Kiedy poetka oznajmia na wstępie „*Połowu*": „wracam do rzeczy prostych — do pyłów tańczących w próżni", to nie wiemy, skąd ten powrót nastąpił, bo zasadniczy ton poezji Iłłakowiczówny stanowi właśnie chęć ucieczki od życia. Czarująca dźwięczność wiersza Iłłakowiczówny płynie zawsze bez cienia przymusu. Szukanie linji ideologicznej jej pobudek twórczych bywa często zawodne. Przez pewien czas ogarniał poetkę „Weltschmerz", który skończył się tonami melancholji i cierpienia i łaknął jedynej ucieczki od nienawistnego życia t. j. — śmierci. Wtedy Iłłakowiczówna wydobywa z siebie takie tony: „O śmierci, sługo Boża, wybaw mnie od Zła i Ciała, wybaw mnie od bojaźni, wybaw od troski i trądu, daj się wypełnić szczęściem bez męki, bez krzywdy, bez sądu. Daj poznać pośród ciemności twego nagłego olśnienia, niech będzie wreszcie — po czasie... i niech się mi już

Rys. 550. Antoni Słonimski.

w wieczności nie zmienia. Podaj żelazną twą rękę i wyrwij z śmiertelności powicia... Uratuj mnie tonącą, uratuj mię, uratuj od Życia". W zbiorze „Z głębi serca" odnajduje poetka tę samą drogę ucieczki, na którą wkroczył Staff: jest nią religja. Natchnęła ją ona do szeregu prześlicznych liryk, w których narazie mniej jest głębokiej wiary i ekstazy religijnej, niż — ucieczki od życia.

II. Poezja patrjotyczna.

W swej książce o „Snobiźnie i postępie" narzekał, Żeromski, że po skończeniu wojny, „Polska stała się niemodna w poezji, a wszyscy poeci są na nią nie łaskawi". Istotnie, pieśni patrjotyczne młodszego pokolenia zdarzają się niezmiernie rzadko i to przy okazji jakichś uroczystości okolicznościowych. Popularny piewca Starego Miasta, Or-Ot (Artur Oppman), przywdziawszy w wolnej ojczyźnie mundur żoł

nierski, stał się żarliwym organizatorem oświaty żołnierskiej i podoficerskiej, jednocześnie zaś ogłaszał płomienne „*Pieśni o sławie*" (1917) i „*Hymny wolności*", w których usiłuje wszystkich Polaków złączyć w jednej radości i w jednej służbie dla ojczyzny. Przynosi swą pieśń z okazji każdego czynu narodowego, niezależnie od tego, jaka „partja" wzięła nad nim opiekę. Z tem samem uczuciem płomiennem, które łączy wszystkich w służbie ojczyźnie, wita Or-Ot: Piłsudskiego, generała Hallera, Dzieci Lwowskie, żołnierzy polskich na Murmanie, Szkołę Podchorążych, pułki wracające do Warszawy. Przy każdej uroczystości,

Rys. 551. Marja Pawlikowska.

którą znaczono kolejne etapy budowy państwa i jego stanowiska w świecie, Or-Ot odzywa się jak urzędowy niejako piewca. Wita swą „Marsyljanką" i hymnem Francję, gdy stanęła przy boku Polski; śpiewa odzyskanemu morzu Veni Creator, aby nam dało „pod gwiazdami noclegi pełne B ga"; śpiewa radośnie, że jego książę Józef „na plac Saski błysk szabli i błysk pieśni miecie, rozpędzony jak burza, sto lat krwią ciekąca, wydarł się z ciemni grobów, i leci do słońca". Nasuwająca się z konieczności jednostajność akcentów, nie przestrasza Or-Ota ani na chwilę. Dla niego każda z tych wielkich chwil jest święta, każdą przeżywa rozpalonem sercem.

Kornel Makuszyński z wybuchem wojny wysłany został wraz z innymi „inorodcami" galicyjskimi i poznańskimi w głąb Rosji. Na tej przymusowej emigracji napisał obszerny (600 oktaw) poemat, p. t. „Pieśń o ojczyźnie". Mistrzem Makuszyńskiego jest, oczywiście, Słowacki. Nie kto inny, jeno sam pan Beniowski podróżuje z Makuszyńskim po Litwie i Żmudzi i ogląda z nim czary krajobrazowe, obcuje z pierwotnymi ludźmi, wsłuchuje się w „serce człowieka, proste, bez obłudy". Począwszy od drugiej pieśni, gdy poeta jedzie za Wołgę jako „wojjenoplennyj", oktawy zmieniają się w nastrojach. Obrazy niedoli etapów zesłańczych przeplatają poetyckie refleksje o całem życiu polskiem, o naszych cierpieniach, słabościach, goryczach, wzlotach i upadkach. Gdy w tych dywersjach zjawi się jakiś znak lub symbol mocy, rumak ponosi poetę w huraganowym pędzie. Tak powstaje gdzieś, na etapie pskowskim, buńczucznie połyskujący stalą hymn do szabli polskiej. A zaraz po nim skarży się kornie modlitwa „do matki Polki". Po tem znów smuci się poeta „gdy naszej nędzy pozór widzi złoty", rozpamiętywa naszą starą chorobę pięknego gestu. Tu uczuciowa historjozofja nie ułożona jest w żaden system. Płyną marzenia o dawnej potędze Polski, drży serce poety w oczekiwaniu chwili zmartwychwstania, chce on w wielką pieśń szaleńczą zmienić się wszystek, w jeden hymn, co śpiewa pieśń o ojczyźnie, jasną i młodzieńczą. Następują najwznioślejsze oktawy poematu, zakończone wspaniałym hymnem do mowy polskiej. Gdy wybiła godzina dziejów—gdy Polska odzyskała swój byt państwowy, rzeczywistość wydobywania się z chaosu odbiegła daleko od promiennych wizyj poety. Ocknął się w stolicy, wśród „potępieńczych swarów". Farys oktawy, zsiadłszy na chwilę z bachmata, dotyka najdrażliwszych momentów naszej „polityki" w dobie pierwszych lat wyzwolenia. Modli się poeta: „Oto najgoręcej prosimy Ciebie, dobrotliwy Panie, o, naucz życia naród niemowlęcy, albowiem, pocóż dałeś zmartwychwstanie?" Poemat posiada budowę luźną. W literaturze odrodzonej zajmuje zaszczytne miejsce kunsztem swych pięknych oktaw.

III. Bajka i apolog.

Życie powojenne w Polsce (a zwłaszcza długi okres inflacji) dostarczało obfitego materjału dla satyryka i bajkopisarza. Niestety, i jednych i drugich mieliśmy bardzo niewielu. Jan Lemański który stanął przed wojną w rzędzie najpierwszych mistrzów apologu w Europie, odzywał się rzadko. Liryzm poety albo osłabł, albo ustąpił pewnemu automatyzmowi formy i wyczerpania do dna motywów zasadniczych. Dostrzegamy to w niektórych jego utworach powojennych („*W kraju słońca*", „*Księga rodzaju*", „*Tao*"). Dawna werwa i subtelny dowcip powrócił w bajkach o „paskarzach" („*Toast*"), którzy pobudzili fantazję Lemańskiego i poruszyli go do gruntu. Wiersz satyryka niema tu dawnej kunsztowności, ale nagina się znakomicie do wszelkich akcentów ironicznych autora, który filozofję „paskarstwa" zamknął w takiej odpowiedzi tatusia, danej Stasiowi na pytanie, co to jest paskarz: „Wreszcie go tatuś wziął, położył na kolanie, odpiął pasek i onym wy-

prawił mu lanie. — Wiem już teraz — Staś rzecze z płaczem i lamentem: Mój tatuś jest paskarzem, a ja — konsumentem".

Świeży, jędrny talent bajkopisarski wniósł do literatury Juljan Ejsmond (1892—1930). Pod wpływem Sienkiewicza, zabrał się do przekładów łacińskich utworów dawnych naszych pisarzy i ogłosił znakomite tłomaczenia: J. Kochanowskiego, Sarbiewskiego, Janickiego — a później z niemniej świetnym skutkiem zabrał się do przekładów: Owidjusza, Petronjusza i Swetonjusza. Jako zawołany myśliwy, ogłosił dwa tomy „*Wspomnień myśliwskich*" i piękne „opowieści o sercu zwierzęcem" p. t. „*W puszczy*", gdzie maluje subtelnie dramaty życia zwierząt. „*Bajki*" Ejsmonda zaleca miły dowcip. Sienkiewicz przyznawał, iż „pisane są z rozmachem i swawolą, która stanow wdzięk". Osobliwością ich indywidualną jest układanie w stare, znane bajki nowej treści współczesnej, z bieżącego życia społecznego. Efekt śmiechu jest niezawodny, gdy w schemat starej bajki wprowadza Ejsmond np. naszą biurokrację z jej żargonem przywiezionym z Galicji, gdy wtrąca do dawnego apologu ludzi politycznych przytępionych umysłowo urzędników etc. Żadnej programowej polityki nie prowadzi, o czem oznajmia w motto do swych „Bajek": „Pytano się raz ptaka, co leciał w lazurze, czy jest z lewa, czy też z prawa? bo to ważna sprawa... Odparł na to: „Jestem w górze"... Ejsmond umie połączyć w swej bajce ostry dowcip skierowany ku śmieszności dnia z kulturą uczucia.

IV. Powieść społeczna i obyczajowa.

W pierwszych brzaskach niepodległości, jasnem się stało, że przed literaturą polską rozwierają się nowe drogi i nowe horyzonty. To, co stanowiło dotychczas rdzeń najwybitniejszych utworów literackich w Polsce, t.j. troska o nieskazitelną czystość i odporność ducha narodu, odejść musiało w przeszłość. Twórcy zyskali możność zanurzenia się w pełnię życia wolnej ojczyzny. Odezwały się głośno młode zastępy pisarzy, podzielone na grupy i grupki, zatopione w zagadnieniach formy, często w jaskrawej hałaśliwości drobnych miesięczników, które we wszystkich większych krajach Europy stanowią rozsadnik talentów, nadzieję i przyszłość literatury. Przychodziły do Polski, ukradkiem lub jawnie, formy obce, dla których szuka się mozolnie własnej, nie zawsze wyraźnej treści. Rozmnożyły się przekłady z literatur obcych tak, iż na jedną powieść polską wypada kilkanaście cudzoziemskich. Obok twórców młodych pozostała pewna ilość pisarzy starszych, przedwojennego pokolenia. Jedni z nich zamilkli (Przybyszewski, Tetmajer); inni, cokolwiek zdezorjentowani w nowej Polsce, rozproszyli się w publicystyce i drobnych pracach zarobkowych; inni wreszcie zgodzili się na jawne zamknięcie całej epoki swej twórczości i rozpoczęli zbiorowe wydawanie własnych pism.

Nasuwało się niecierpliwe pytanie, z czem się odezwą ci starsi pisarze do nowego pokolenia? Najdonośniej przemówił Stefan Żeromski którego twórczość stanowi dominujący ton w pierwszych latach niepodległości. W swym „*Wietrze od morza*" (1925) postawił sobie Żeromski zadanie olbrzymie. W wielkim akcie odbierania ziem polskich i zcalania Rzeczypospolitej bierze udział bezpośredni: odbiera duchem twórcy morze polskie i przyległe mu ziemie, nasiąkłe krwią wielowiekowej tragedji zmagania się plemienia lechickiego z nawałą teutońską. Odbieranie to nie odbywa się przy łatwym hejnale literackiego upojenia, zadowolonego barwą opisów i brzmieniem frazesu patrjotycznego. Żeromski, nawet wówczas, gdy się odziewa w szaty

Rys. 552. Emil Zegadłowicz.

epika, jest wzruszonym do głębi lirykiem, przeżywającym bóle pokoleń. „Wiatr od morza" otrzymał konstrukcję specjalną, narzuconą niejako przez olbrzymi, tysiąc lat dziejów zawierający, materjał. Zamknięcie tak wielkiego okresu w osiemnastu rapsodach było sprawą niełatwą. Trzeba było dokonywać wyboru momentów reprezentacyjnych, któreby nie zrywały linji opowieści a jednocześnie wyczerpać mogły najistotniejszą treść duchową przedmiotu. Swą uwagę twórczą skupił Żeromski przeważnie na dziejach ziemi pomorskiej, mniej zaś zajmował się polskiemi dziejami Bałtyku i polskiej floty. Akcja na morzu odbywa się tylko w jednym rapsodzie „Wiatru od morza": jest to prześliczna opowieść o pruskim dowódcy łodzi podwodnej w epoce wojny światowej. Pozatem Żeromski opiewa to, co się działo na bliższem i dalszem wybrzeżu Bałtyku w ciągu wieków. Utwór zrodziła zaduma poety nad zagadnieniami życia narodowego, a myśli te,

przetopione we wszechogarniającem uczuciu Żeromskiego na fragmenty prozy poetyckiej, ułożyły się w szereg luźnie skojarzonych ze sobą rapsodów. W „Wietrze od morza" zastanawia niejeden pierwiastek zbędny, niejedna myśl nie przerobiona jeszcze uczuciowo na doskonały wyraz artystyczny, niejeden złom materjału twórczego wprowadzony do budowy zbyt hojnie. W rapsodach uderza najwięcej styl Żeromskiego. Powołał on do życia już dawniej cały szereg wyrazów zapomnianych, zaniedbanych lub złożonych w lamusie starych obyczajów; wydobył z poszczególnych gwar polskich całe gromady plastycznych

Rys. 553. Jan Parandowski

i dosadnych wyrazów, pomnażając słownik każdej nowej książki w sposób zadziwiający i olśniewający. „Wiatr od morza", poczęty w wysokiem napięciu ducha, ma przez cały niemal ciąg opowieści głęboki patos, szukający chętnie słów mocnych, ułożonych w szeregi już to stylizowanej dostojności, już to pełnego plastyki realizmu, który jednak ukrywa na dnie liryzm autora, jego smutek, jego ironję, jego gniew, jego płomienną wiarę w jutro. Bogactwo wyrazu chroni ten patos od monotonji.

Po hymnie pomorskim wkłada Żeromski w swem „*Międzymorzu*" (1924) duszę polską w półwysep Helu. Wyrazy nabrzmiałe cierpieniami i męką pokoleń, drżące frenetyczną radością odzyskania ziemi, wydartej przez najeźdźców; duma twórcy, chłonącego potężne moce ducha narodowego; wewnętrzny, nieustanny patos duszy, wypełnionej wielką troską o przyszłość odrodzonej ojczyzny; ciche, samotne skupienie barda, zasłuchanego w echa zamierzchłych legend; fantastyczna rozlewność liryka, żyjącego w promieniach słońca, w blasku księżyca, w drganiach powietrza, w głębinie morza i w połysku jego fal, w każdem drzewie i roślinie — taka jest treść, najgłębsza treść poematu Żeromskiego o Helu.

Jeszcze nie skończył się mozolny proces ustalania granic Rzeczypospolitej, gdy przez kordony graniczne przeciskać się zaczął coraz natarczywiej „wiatr od Wschodu", wiatr sztandarów sowieckich. Żeromski zbliża się do tego zjawiska z tłumioną pasją twórczą w swem „*Przedwiośniu*" (1925). Łatwo tę pasję zrozumieć. Gdy młode, skołatane w niewoli i wielkiej wojnie państwo stawiać zaczęło pierwsze swe kroki, gdy się dopiero ocknęło we własnem „przedwiośniu", — rozpocząć musiało walkę z gromadą „spropagowanych" przez sąsiadów szaleńców, którzy wołają: „precz z ojczyzną". Żeromski zajrzał w głąb tego „ruchu" z nieustraszonym objektywizmem i z kolosalną przenikliwością swego realizmu. Przyzwyczajeni do szablonów powieściowych, przewidujemy w losach bohatera powieści, Cezarego Baryki zwykłe szlaki zawieruchy wojennej: przebudzenie się instynktu rasowego, tęsknota do dalekiej ojczyzny, przedzieranie się przez tysiąc niebezpieczeństw i — tryumfalna radość odnalezienia jestestwa swego śród rodaków i atmosfery odzyskania niepodległości. Żeromski sprawia zawód zbyt pochopnemu do takiej radosnej lektury czytelnikowi. W głębokiej wizji odsłania przed nim samo laboratorjum nihilizmu, w którym ukształcono młodziutką duszę Cezarego Baryki. Nagromadzone w wyobraźni autora wizje ludzi i wydarzeń wybuchają żywiołowo, w organicznych niejako kształtach i obrazach. Stąd wynika przerażający objektywizm Żeromskiego, który nawet w momentach społecznych cyskusyj i konfliktów, nie wdaje się w opowiadanie własnych wniosków, pouczań i spodziewanych zaokrągleń. W tem również mieści się wyjaśnienie samej konstrukcji „Przedwiośnia". Żeromski nie chciał powtarzać wielu znanych obrazów okrucieństw i mordów bolszewickich. Wziął jeden fragment, ale ten doprowadził do stopnia grozy, zaprawionej tu i ówdzie sadyzmem. Jest to potworna scena, gdy po wymordowaniu 70.000 Ormian i wrzuceniu ich trupów do morza Kaspijskiego, komisarze sowieccy nie mogą się uporać z niesfornością fal, które wyrzucają trupy na brzeg, szerząc zarazę. Cokolwiek sztucznie brzmi w uszach (bardzo zresztą piękna) opowieść o „szklanych domach", które jakoby w całej Polsce buduje genjalny architekt, a które mają symbolizować szczęście i nowe życie w odrodzonej ojczyźnie. Żeromski lubi takie dywersje utopijne. Używał ich kilkakrotnie już w dawniejszych opowiadaniach. Baśń o „szklanych domach", do których stary Baryka chce rzekomo zawieść swego syna, zaciera jeszcze bardziej kontury tej postaci dobrowolnego emigranta polskiego, żyjącego przez długie lata w kwietyzmie dorobkiewicza i rzuconego na fale wydarzeń wielkiej wojny i rewolucji sowieckiej. Arcydzieło plastyki daje Żeromski znowu w podróży ojca

2650

z synem w „tiepłuszce" i w opisie śmierci starego Baryki. W części drugiej, w akcji odbywającej się na terenie Polski, powraca już zwykła forma powieściowego realizmu Żeromskiego. Cezary Baryka, który w oczach naszych przechodził całe piekło rozbestwionego życia bolszewickiego, przywozi do Polski zupełnie rozbite poczucie człowieczeństwa. Drzemią w nim jeszcze doktryny bolszewickie, ale sam oddaje się całkowicie falom wypadków. Legenda o „szklanych domach" ojca okazała się fałszywa, lecz fałsz ten nie dziwi go zgoła. Zmuszony, idzie na walkę z armją bolszewicką i jest tam żołnierzem mężnym. Ideologję „Przedwiośnia" musi mieć czytelnik w sobie, zanim przystąpi do czytania tej powieści. W zamierzeniach wielkiego artysty nie było żadnej chęci nauczania lub wykładu. Stworzył dzieło, ociekające krwią duszy pokolenia, któremu dano powitać „przedwiośnie" odbudowy Polski i które z trwogą patrzy na wszystkie niebezpieczeństwa chwili. Momenty tej trwogi i tego niepokoju odtworzył Żeromski na szerokiem tle wydarzeń z potężną siłą, z odwagą artysty, który dla budowy piękna swej sztuki nie obawia się najgwałtowniejszych środków.

Żeromski przy pisaniu każdej powieści zwalczać musiał swą naturalną skłonność do przekraczania ram fabuły, charakterystyki i obrazów oraz wchodzenia na szerokie rozłogi ogólnej kultury naszej. Niekiedy w tej walce zdobywał zwycięstwo natchniony artysta, często jednak Żeromski-myśliciel nie mógł się oprzeć pokusie dygresji, nie mającej organicznego związku z całością. Od chwili odzyskania niepodległości, działacz społeczny dopominał się w nim coraz dobitniej o prawo głosu odrębnego. Z potrzeby tej wyszły książeczki: „*Początek świata pracy*", „*Organizacja inteligencji zawodowej*", „*Projekt Akademji Literatury Polskiej*", „*Inter arma*" i najobszerniejsza rozprawa o „*Snobiźmie i postępie*" (1923). Największą w tych pracach troską otaczał Żeromski sprawy literatury. Ogarniając myślą nasze życie w odrodzonej ojczyźnie, dojrzał w niem zbawcze znaki, że ster w społeczeństwie obejmują ludzie pracy zawodowej, działacze spółdzielczości, oświaty, nauki, kultury. Praca ta wyzwala literaturę z jej dotychczasowych ków. „Usiłowania tych ludzi potrzebowały niegdyś poparcia ze strony literatury. Dziś już nie przyjmą, na szczęście, od niej pomocy, tem mniej wyręki. To też, jeżeli kiedy, to dziś może ona odejść do dziedziny swej własnej".

Andrzej Strug był przed wojną epikiem „ludzi podziemnych", tych, którzy „w twardej służbie" niepodległości pędzili anonimowy żywot, złożony z bohaterskich czynów. Gdy się żyło całe lata w takiej atmosferze, uczuwa się nieustanną potrzebę obcowania z ludźmi niezwykłymi, odważnymi do szaleństwa, zdecydowanymi na śmierć każdej chwili. Powrót do codziennych zabiegów o żywot spokojny, do „charakterów" ładu i porządku, cnót cywilnych i targów kompromisowych — jest bardzo trudny. To też, gdy po odzyskaniu niepodległości, Strug począł pisać opowieść z drugiej ręki t.j. historje wojenne lub szczegóły z piekła bolszewickiego, styl jego, zwięzły dawniej i muskularny, potrzebował bardzo wielu słów, aby wydobyć wizje obrazów nieprzeżytych. Do swych „ludzi podziemnych" wrócił Strug w sześciu opowiadaniach nowelowych p.t. „*Z powrotem*". Wnika w nich w samo sedno nowego, rodzącego się dopiero w narodzie życia, które w wiele lat po ostatniem powstaniu rozbudzili polscy rewolucjoniści. Jest spokojnym epikiem w malowaniu postaci i wydarzeń. Nikogo nie idealizuje; bohaterzy jego są zawsze ludźmi żywymi i prostymi, chociaż czynami ich kieruje ukryta egzaltacja. Żywoty bohaterów Struga

Rys. 554. Juljan Wołoszynowski.

są do siebie bardzo podobne w istocie swej wewnętrznej, pomimo różnicy wypadków. Wszędzie występuje jednostka ofiarna, gotowa na śmierć dla idei, oddająca swe życie bez pozy i gestu. Owocem tęsknoty do „innych" ludzi jest „*Kronika świeciechowska*" (1924), zawierająca sześć opowiadań. Gdy skończyły się gwałtowne przeżycia własne, przyszła na pomoc „literatura", t. j. różne dalekie wspomnienia niektórych typów rosyjskich, marzeń Edgara Poego, wizyj symbolistów, — całego książkowego świata, który najchętniej nawiedza doświadczonego pisarza. Techniczną stronę swej książki zbudował Strug dość oryginalnie. Jest to niby pamiętnik człowieka, zamieszkałego w jakimś fantastycznym Świeciechowie prowincjonalnym i zbierającego tam galerję osobliwości ludzkich. Dawny piewca „ludzi podziemnych" bywa tu często szczerym poetą, sięgającym głęboko w dusze ludzkie, gdy zapomina o starych, umówionych literackich szablonach. Z kolei

2050/II

przyszła myśl o „wielkiej powieści o Polsce". W „*Pokoleniu Marka Świdy*" (1925) chodziło Strugowi o „obraz tego, co jest u nas, wokoło nas, za nami, przed nami"; pragnął „uczcić cud dziejowy i uwiecznić go w sercach pokoleń, opowiedzieć ludziom baśń nieznaną o tem, co przeżywaliśmy w te lata, dzień po dniu, w niepokoju, w zamęcie, w obłąkaniu, w momentach nieprzebranej radości i w godzinach straszliwej rozpaczy". Za pretekst anegdotyczny do swego opowiadania, wziął Strug dzieje kilku lat życia młodziutkiego Marka Świdy, syna obywatela ziemskiego, który właśnie kończy szkoły w chwili wybuchu wojny. Przeprowadza chłopca przez atmosferę pierwszych chwil walki i nowych „orjentacyj"; posyła go potem na wyprawę bolszewicką, z której wraca ciężko ranny i ozdobiony krzyżem „Virtuti militari"; pokazuje mu nasz świat paskarski, próby zatrucia młodzieży komunizmem, szalbierstwa polityczne i nikczemności partyjne. Jednocześnie otrzymujemy analizę przygód erotycznych Marka Świdy. Jeżeli chodzi o najważniejsze objawy naszego życia wojennego i powojennego, to powieść „Pokolenie Marka Świdy" porusza je wszystkie. Porusza, ale—nie pogłębia twórczo, ani nie podaje ich w budowie planowo obmyślanej i wypełnionej żywą treścią.

Pierwsze lata niepodległości ujawniły nieprzeliczone zastępy osobników, którzy podkopywali się pod słaby jeszcze gmach młodego Państwa. Strug zamierzył dać w „*Fortunie kasjera Śpiewankiewicza*" (1928) pełniejsze studjum wielkiego banku inflacyjnego, który w pierwszem pięcioleciu nowej Polski był regulatorem naszych obyczajów i złowrogim czynnikiem naszego ustroju państwowego. Pełny obraz występnej działalności tych „instytucyj" wymagałby takich przynajmniej studjów, jakie czynił Zola dla swej powieści „l'Argent". Dla Struga zasadnicza sprawa była bardzo prosta: „w słodkiem zaraniu Niepodległości" rozpanoszyły się: oszustwo i masowe okradanie własnego państwa. Stosunek powieściopisarza do tych bolesnych zjawisk może być—według niego—tylko jeden: gorzka satyra. Główną treść powieści stanowią przeżycia wewnętrzne kasjera Śpiewankiewicza, który okradł „Detpolbank" na kilka miljonów złotych. Przeżycia te, zaprawione literaturą, skomplikowane są sztucznie i rozszerzone nadmiernie; raz pędzą po typowych drogach sensacji kinematograficznej, to znowu rozpływają się w fantastycznych marzeniach poetyckiego niemal pokroju. Wbrew założeniu autora, złodziej złodziejów urasta na godnego współczucia „bohatera" jakiejś mistycznej misji, która go dręczy potwornemi wizjami i halucynacjami strachu. W malowaniu postaci drugoplanowych Strug jest realistą wybitnym: wszystkie figury bandy włamywaczów podane są z plastyką niezwykłą; niemniej ciekawie wypadły sylwetki dorywczo rzucone.

Wojna wywarła wpływ decydujący na talent Zofji Nałkowskiej: wytrąciła jej ostatecznie lustro z ręki i położyła kres resztkom jej narcyzyzmu. „Intelektualne uczucie" stanęło wobec brutalności faktów, w których zwierzę ludzkie odsłoniło w całej nagości swe odwieczne apetyty. W sześciu krótkich opowiadaniach, objętych tytułem jednego z nich („*Tajemnice krwi*") interes narracyjny jest naogół błahy; nie wychodzi poza przeciętną nowelkowość wojenną. Ale te pospolite epizody z atmosfery walk mają w sobie dwa momenty zasadnicze: ironję autorki, chłodną i subtelną; oraz — spojrzenie jej na charaktery ludzkie, odmiennie reagujące na istotę wojny, a posiadające niewiele z konstrukcji psychicznej Zofji Nałkowskiej. Intelektualizm jej wyraża ten stosunek w aforyzmach, wplatanych w djalogi i rozsadzających ramy opowiadania. Aforyzmy są związane mechanicznie z charakterem postaci. Inaczej będzie patrzał na wojnę filozof, artysta, uczony. Beletryście każe Nałkowska traktować sprawę z szeroko pojętą względnością: „W tych starych kategorjach estetycznych wojna brana jest zwykle merytorycznie, od strony swego tematu. Tymczasem dzisiejszemu myślącemu gentlemanowi wojna wydaje się ważniejsza, jako zjawisko, niżeli jej temat. Psychologja wojny, nie ideologja — to jest ważne. Ci, co mają słuszność, powinni zwyciężyć, uciśnieni — powinni zrzucić „jarzmo niewoli". Cóż więc da się pomyśleć na ten temat? Można wylać tylko więcej łez".

A jednak „na ten temat" pomyślała Nałkowska dzieje jednego wątłego życia ludzkiego, rzuconego na tło zapasów wojennych. „*Hrabia Emil*" (1920) to pierwszy męski charakter autorki „Kobiet", rozwinięty w całej pełni od lat dziecięcych bohatera i doprowadzony aż do jego zgonu. Kolejne formy tego żywota zamykają się w wydarzeniach niezbyt skomplikowanych: neronizm Emila w latach dziecięctwa, wczesne objawy gruźlicy, kilka kochanek „w ciepłych krajach", wreszcie—odezwanie się „głosu krwi" t. j. pęd do wojny, przerywany chorobą i zakończony śmiercią nie na polu bitwy, ale—w domu. Odwróciły się jednak kategorje zainteresowań autorki: kobiety tak niegdyś niezwykłe i odrębne, zbliżyły się obecnie do czytelnika, który zna je z wielu podobnych konfliktów. Natomiast cały swój talent pisarski, kształcony w długiej praktyce gry pojęć, okazuje Nałkowska w delikatnym rysunku życia wewnętrznego głównego bohatera.

Znamiennem spojrzeniem na sprawy odrodzonej ojczyzny jest „*Romans Teresy Hennert*" (1927). Nie ma Nałkowska co do Polski żadnych złudzeń, ale też nie usiłuje oskarżać jej o cośkolwiek. „Do licha—mówi jedna z postaci opowiadania—jest już przecież Polska, to jedno jest pewne, że jest. Nie taka, jakieście pragnęli? No właśnie, jest taka, jaka może być. Po tych paru latach jest już taka, jakby nigdy nie była w niewoli, jak każde inne państwo: zrujnowana i rozkwitająca, waleczna i chciwa, bohaterska i paskarska. Jest w czem żyć, jest w czem działać. Jesteśmy wreszcie obywatelami, jak wszyscy na świecie—odpowiedzialni, walczący, winni. Już nie ofiary tylko—już winowajcy. Nic nas nie usprawiedliwia, niema już wykrętów. Ani „Chrystus narodów", ani „kajdany Sybiru", ani „carscy siepacze". Nic. Nic. Jesteśmy tacy,

jacy możemy być — jaką jest zawsze gromada". To rozgrzeszenie winno nam wytłomaczyć, dlaczego postacie romansu, świetnie niekiedy wykończone, dają tak nieponętną syntezę nowej Polski lub chociażby jej cząstki. Obraz w całości — beznadziejnie smutny. Pomimo barw nieco przyblakłych w stosunku do dawnej narracji Nałkowskiej, „Romans pani Hennert" jest wzorem charakterystyki wytwornej, wnikliwej, utrzymanej na wysokim poziomie, wytwarzającej „bezcenny dreszcz porozumienia", o jakim marzy autorka. — Powieść „*Dom nad łąkami*" (1925) skła-

Rys. 555. Marja Kuncewiczowa.

da się z setek drobniutkich spostrzeżeń, notat, uwag, uśmiechów i prób zwięzłego rysowania „charakterów". Jest to głośne myślenie i wspominanie drobnych wypadków. Chodziło o odtworzenie psychologji szeregu ludzi, z bardzo dorywczej przypadkowej obserwacji, niejako przez parkan t. j. z króciutkich rozmów, domysłów, przelotnych opowiadań i ploteczek sąsiedzkich. Nałkowska buduje sobie maleńkie pejzażyki à la Stanisławski, to znowu układa w maleńkie akwaforty sceny obyczajowe z życia ludzi bardzo prostych. Ludzie ci ukazują się najpierw sylwetkowo, potem znikają na wiele, wiele stronic, potem znowu dobijają się na chwilę o naszą uwagę, ażeby znowu rozproszyć się we mgle wspomnień autorki.

W swym romansie prowincjonalnym p. t. „*Niedobra miłość*" (1928) nie szukała Nałkowska kształtów budowy państwowości polskiej w mieście kresowem, ale założyła tam sobie laboratorjum charakterów. Wiele myślała o rzekomem prawie „najściślejszych zależności i powiązań" duchowych i właśnie w założeniu „Niedobrej miłości" objawiła zamiar eksperymentalnego potwierdzenia tezy, że, „w ciągłej, nieświadomej pracy manifestowania siebie, charaktery nawzajem się korygują, nadając sobie wciąż nowe stopnie hierarchji, opatrują się wciąż nowym znakiem algebraicznym i tak wzajemnie nasycają się wartością". Pomiędzy czytelnikiem a osobami działającemi w opowiadaniu występuje autorka, jako eksperymentator, który daje znać o sobie otwarcie. Ten eksperymentator dostojny i bardzo „objektywny" jest subtelny, dyskretny i niezmiernie opanowany. Wszystko wie i ze wszyskiego wyciąga drobne, ale ważkie wnioski. Przerażający z początku w swym spokoju, lubi opowiadać z eposową drobiazgowością. Pragnie wykazać, w jaki sposób drobniutkie napozór wypadki, a nawet przedmioty kształtują płynność charakteru. Z postaciami męskiemi niezbyt łatwo udają się Nałkowskiej doświadczenia. Dostrzega w nich raczej znaki zewnętrzne tylko: ruchy, postawę, urodę, ubranie, funkcje społeczne, wreszcie — powierzchowny wyraz wszelkiej „męskości". Natomiast o kobietach wie wszystko. Zagląda do najskrytszych kątków ich serc i mózgów. Opowiada o ich promieniowaniu i oddziaływaniu nietylko z zimną logiką, ale i z wdziękiem.

Popularna przed wojną powieściopisarka, Marja Rodziewiczówna nie straciła i później na poczytności, dzięki poufnemu tonowi gawędy z czytelnikiem i gorącemu jej tonowi patrjotycznemu. Zasada „wytrwania", propagowana w szeregu utworów, począwszy od „Dewajtisa", ustąpiła w wolnej ojczyźnie rozważaniu powieściowemu zagadnień życia narodowego. We „*Florjanie z Wielkiej Hłuszy*" daje autorka jakby pamiętnik ciężkich przeżyć na kresach poleskich podczas okupacji niemieckiej i najazdu bolszewickiego. Opowiadanie przenika idea, że zarówno osadnicy polscy, którzy przed wiekami przybyli na Polesie, jak ludność tubylcza „w tej czterystoletniej służbie Polsce zdobyli trzy rzeczy, o których tutejszy autochton nie ma pojęcia: honor, uczciwość i bohaterstwo w ofierze". Zbiór opowieści z kresów wschodnich p.t. „*Niedobitowski z granicznego bastjonu*" rozważa boleśnie sprawę stosunku ludności miejscowej do Państwa polskiego i jego urzędników. Ludność nie doznaje od nich żadnej pomocy w walce z bandami dywersyjnemi i skazana jest na ciężki żywot i różne zniewagi. Rodziewiczówna maluje ten żywot wyraziście.

* * *

Jednym z najwybitniejszych przedstawicieli polskości szlacheckiej w literaturze jest Zygmunt Bartkiewicz (ur. 1868), realista dosadny, obserwator spokojny, ale umiejący budzić w czytelniku gorące uczucie. „*Historja jednego podwórza*" (1922), stanowiąca jakby szereg luźnych spostrzeżeń, jest obrazem przemiany społeczeństwa szlacheckiego w innej strukturze gospodarczej i w innej atmo-

sferze moralnej. Są to dzieje szlacheckiej rodziny, ginącej wśród nowych warunków bytu. Pozostał tylko jeden potomek, który potrafi dawny dwór, wypełniony wspomnieniami i uczuciami, zamienić na nowoczesny warsztat pracy. W samo zjawisko zajrzał Bartkiewicz głęboko. Obrazy napełnił melancholją, w której toną zarówno postacie „jednego podwórza", jak przyroda, zwierzęta i ptactwo domowe. A wszystko ogarnia tłumiony żal autora za przeszłością dawnego życia szlacheckiego, ginącego na zawsze. W tem pięknem opowiadaniu jest Bartkiewicz mistrzem obserwacji i znakomitym władcą języka, wybornie przystosowanego w swej jędrności i barwie do treści utworu. — Tą samą tęsknotą za przeszłością polską wypełnione są opowiadania zbioru „*Wyzwolenie*" (1925). Język Bartkiewicza, zlekka stylizowany, ma w sobie dosadność i krzepkość dawnej mowy polskiej. Jego ironja, często gorzka i bolesna, kryje w sobie stałe niezadowolenie rasowego Polaka, którego rani na każdym kroku rzeczywistość — „*Tragedja puszczy*", zawierająca w szeregu obrazów dzieje puszczy Białowieskiej, ma w sobie coś z eposu a coś z elegji, zakończonej opisem śmierci puszczy w odrodzonej ojczyźnie. Chwila bieżąca nieustannie przypomina Bartkiewiczowi — inną Polskę. Na wiosnę 1920 r. „ludziom smutnym, tylko przeszłością żyjącym, tak się wydaje, jakby nagle zmierzchło to słońce wiosenne, gdy już nigdy swym blaskiem na dawnych ryngrafach nie zagra, już nigdy nie rozbłyśnie nad Polską, świetną jak ongi, i jak ongi polską". Ta sama nuta brzmieć będzie we wspomnieniach z Wilna, w opisie wycieczki „Od śląskiej strony", w szeregu krótkich impresyj i obrazów. — Zbiór „*Polityka w lesie*" (1926) obejmuje conajmniej dwadzieścia kilka lat twórczości nowelistycznej Bartkiewicza, rozsianej po czasopismach. Troska o styl nie opuszcza go ani na chwilę. Lapidarny w opowieściach z życia chłopskiego, buduje Bartkiewicz z lubością zdania dostojne, gdy przedmiot tego wymaga. Sama anegdota zajmuje go mało. Pod tym względem jego nowele, nawet najdrobniejsze, odbiegają od typu, który był u nas tak bardzo niegdyś popularny. Przedmiotem głównym jest tu zawsze załamanie się duszy bohatera, a jeszcze częściej — hamowany liryzm autora.

Pięknym talentem powieściowym zwrócił na siebie uwagę po wojnie Piotr Choynowski (ur. 1885). Po doskonałej powieści o roku 1863 p. t. „*Kuźnia*", (1919) w której odtworzył nastroje młodzieży ówczesnej, ogłosił Choynowski opowieść o Warszawie współczesnej p.t. „*Dom w śródmieściu*" (1924). W wyrazistych rysach charakterystycznych zobrazował dzieje jednej monady miejskiej, t. j. jednego wielkiego „domu" w śródmieściu. Sprawę uprościł sobie w ten sposób, że nie zagląda głębiej do dusz i serc, ale w doraźnych szkicach à la Daumier przesuwa przed czytelnikiem galerję „typów warszawskich", owych ludzi przeciętnych, którzy mieszkają obok nas, których spotykamy na schodach i nie znamy ich najczęściej nawet z nazwiska, a o których snuje się po kamienicy żywa legenda. Figury swe stawia Choynowski pośpiesznie, niemal kinematograficznie, ale podaje wszystkie tak plastycznie, że w kilku zdaniach urywanych, w kilku gestach spowiadają się przed nami, nie z tego, coby może sami chcieli o sobie powiedzieć, ile z tego, co warto, abyśmy o nich wiedzieli dla wyodrębnienia „typu". Dwadzieścia kilka takich „typów" tworzy jakby „Dekameron" jednej kamienicy warszawskiej z epoki najazdu bolszewickiego. Naturalnem spoidłem dla tej różnorodnej kolekcji figur są w powieści dzieje młodego, dziarskiego majora, Stefana Makomaskiego, którego autor otoczył żywą sympatją i wyposażył w rasowe wady i zalety. Choynowski patrzy na rzeczywistość polską pogodnie, z uśmiechem, z wiarą w jej przyszłość, z pobłażaniem, niekiedy z ironją. Nie dziwi się niczemu, nikogo nie potępia, nie wtrąca się rozumowaniem własnem w cudze czyny i myśli. Opowiada łatwo, jasno, ze swadą, ale bez frazesu, opisów i rozwijania tematów. — Wszystkie zalety narracyjne „Domu w śródmieściu" posiada też opowiadanie „*Miłość, młodość, awantura*" (1926), pełne humoru, młodzieńczego polotu i bujności życiowej. — Opowieści Choynowskiego posiadają jędrną, obrazową polszczyznę, lekkość, czarujący uśmiech delikatnego ironisty, poczucie stylizacji tematu, stosownie do opisywanego środowiska.

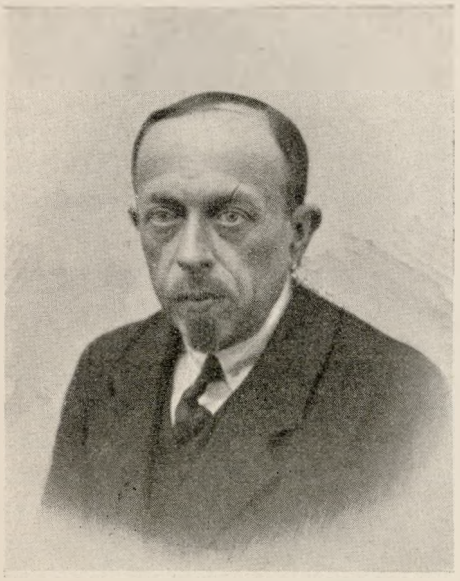
* * *

Na marginesie niejako swego komedjopisarstwa, które stanowiło istotę jego twórczości, pisywał powieści również Włodzimierz Perzyński. Nie znał nigdy, w niczem najdrobniejszego wysiłku; improwizował przez całe życie. Pisał pod wpływem konieczności życiowej, ale pisał od niechcenia. We wszystkiem, co wyszło z pod jego pióra, pełno było talentu, ironji i uśmiechu, sarkazmu i drwin, zaniedbania i przypadkowości, niedokończenia i — obietnicy. W całym szeregu opowiadań przyglądał się bacznie różnym gatunkom ludzi, których wojna, albo zdeklasowała całkowicie, albo przyśpieszyła ostateczny rozstrój ich życia, albo odsłoniła niedyskretnie duchową ich nędzę, ukrywaną łatwo w czasach normalnej egzystencji. Długie, literackie obcowanie z tymi ludźmi nie jest ponętne. Płaskość ich natur, niski poziom umysłów, nawet przy subtelnych uśmiechach Perzyńskiego, trudne są do zniesienia. Patrzy on na to wszystko sceptycznie, ale i pobłażliwie zarazem. Śmieje się z małych ludzi i zabiegów mizernych, ale jednocześnie tak naturalistycznie wyczerpuje całą dosłowność życia, że zatracają się w tem nietylko akcenty satyry, ale — nawet racje szczegółowego opowiadania o niczem. W powieści „*Na stanowisku*" zdarza się, że głupota ludzka występuje w smutnych, niemal tragicznych kształtach. Najczęściej jednak Perzyński bawi się nieszkodliwie myślami, czynami i pobudkami czynów. Doznajemy wrażenia, że obawia się najwięcej, aby go nie posądzono o współczucie. Pełen nonszalancji talent błyśnie tu i ówdzie stronicą miłej ironji, ale w całości mamy raczej samą tylko swobodę opowiadania. Śród łatwej gawędy giną

uśmiechy, dla których mówi się tak szczegółowo o małych, bardzo małych ludziach, jednoatomowych duszach i zautomatyzowanych umysłach.

Z wybuchem wojny wszedł Perzyński w działalność polityczną i przez szereg lat tonął w feljetonie polityczno-satyrycznym, odsuwając się niemal zupełnie od literatury.

Powieść nęciła go wówczas, gdy pragnął malować ludzi nie odróżniających czynu występnego od nałogu, słabości woli czy charakteru. Tworzył w ten sposób znakomite niekiedy portrety, jak np. w „*Sławnym człowieku*", gdzie literat Porecki stracił zupełnie poczucie istnienia etycznego i szuka wciąż nowych form pasorzytnictwa. Ironja prze-



Rys. 556. Edward Słoński.

chodzi u Perzyńskiego w akcenty zgrzytliwe, które dość często odzywają się w takich aforyzmach: „Sprawiedliwy nigdy nie zginie, tylko... musi pić". „Kto nie ma szczęścia w grzechu, ten znajduje zadowolenie w cnocie". Na tle życia kolonji polskiej w Paryżu stworzył Perzyński jeszcze jeden portret psychologiczny („*Michalik z P. P. S.*"). Odmalował plastycznie obraz rozkładu duszy wczorajszego bojowca, który się znalazł bez środków na bruku paryskim. Dusza to słaba, wątła, bezradna, posłuszna instynktowi. Perzyński zajrzał odważnie we wszystkie jej zakamarki, odsłonił całą grę instynktów w jednostce, której okoliczności kazały być bohaterską, a która nazajutrz po bohaterstwie zapada w bezdeń zwierzęcych namiętności.

W powieści „*Raz w życiu*" (1925) ukazał Perzyński wszystkie znamiona swego talentu: lekkość opowiadania, sceptycyzm wobec zjawisk moralnych, ironiczne spojrzenie na ludzi, zdecydowaną wrogość wobec wszelkiej pozy, przenikliwość psychologiczną, pewne zaniedbanie w konstrukcji utworu. Postanowił spojrzeć twórczo na obyczaje warszawskiego świata powojennego. Życie przyniosło tyle potwornych zjawisk, że powieściopisarz-satyryk ma raczej trudność wyboru, niż brak tematów. Zmienił się jednak cokolwiek stosunek Perzyńskiego do życia. Wytworzył się w nim pewien filozoficzny spokój, powstało głębsze zrozumienie warunków naszego bytu, nadeszła wynioślejsza postawa wobec zabiegów moralnej nędzy polskiej.

Powieść „Raz w życiu", pisana z dnia na dzień dla feljetonów dziennika, nie posiada dostatecznej zwartości. Djalogi realistyczne i gawędziarstwo wydłużyły niektóre fragmenty nadmiernie. Punkt wyjścia wątku narracyjnego, z którego autor wysnuwa setki drobnych, plastycznych epizodów i charakterystyk, to — erotyczna eskapada pięknej pani Osieńskiej w podróży na Semmering. Perzyński zna wybornie towarzyski światek Warszawy i niezdrową atmosferę, w której zrodziła się nasza ogólnonarodowa spekulacja akcjami i nasze szacherki na tle inflacji. Stawia więc przed oczyma czytelnika długi szereg satyrycznie traktowanych typów z tej epoki, która w taki haniebny sposób objawiła radość Polski z powodu odzyskania niepodległości. Zwłaszcza postacie kobiece (w których malowaniu Perzyński zawsze celował) zwracają uwagę bogactwem i dosadnością charakterystyki.

Improwizacją, a raczej lekką gawędą ironisty są wszystkie opowiadania powieściowe Perzyńskiego. Raz jeden tylko (i ze skutkiem raczej ujemnym) usiłował Perzyński stworzyć typ wyrozumowany. Stało się to w ostatniej, po śmierci już wydanej powieści p.t. „*Klejnoty*" (1931). Wystąpił tu nagle Perzyński w roli propagatora nowego ideału, apostoła nowej kobiety. Kasia Olecka ma być inicjatorką przyszłej, idealnej rodziny, opartej na zupełnej samodzielności i bezwzględnej prawdzie uczuć. Te marzenia przedśmiertne są drobną dywersją poetyckiej raczej fantazji. Istota talentu Perzyńskiego ujawnia się w „Klejnotach" po dawnemu, właśnie w długim szeregu obrazów obyczajowego rozkładu w rodzinach. Niepoczytalność moralna bohaterów, dowolny wątek opowiadania, wiązany chętnie z sensacją, oczyszczanie mętów życia za pomocą ironji — oto zasadnicze elementy powieści Perzyńskiego.

Adam Grzymała-Siedlecki (ur. 1876) w swych studjach krytycznych wtrącał niekiedy dygresje, w których myśl krytyka układała się sama w obrazy, gwoli nasycenia potrzeby talentu pisarskiego. Z potrzeby tej powstały przed wojną wyborne opowieści p.t. „*Galerja moich bliźnich*" (1911). Po wojnie, swą zadumę nad układem sił społecznych w nowej Polsce przyodział Siedlecki w formę powieści. „*Samosęki*" (1924) są romansem ideologicznym. Gdyby jego treść zasadniczą przełożyć na język rozumowany, to byśmy może otrzymali rozdział niezwykle zajmującej książki, zatytułowany: „Pierwsze chwile reformy rolnej". Bez żadnej tendencji stawia Siedlecki naprzeciw siebie dwa światy: ten, którego rolą w odrodzonej Polsce ma przejść do historji, t.j. świat szlachecko-dworski, i ten, który zarówno w Konstytuancie, jak w Sejmie ukazuje swe nowe,

tajemnicze jeszcze, ale już decydujące oblicze, t. j. świat chłopski. Pierwszy ma w „Samosękach" przedstawicieli zupełnie schyłkowych. Przeciw przedstawicielowi szlachetczyzny staje olbrzymią, barbarzyńska w obyczaju i chciwości masa chłopska, której przywiązanie do ziemi nie jest mniejsze, ale za to — poparte obietnicami reformy rolnej i podjudzaniem demagogów sejmowych. W technice „Samosęków" najbardziej znamiennym i interesującym jest stosunek samego autora do opowiadanych zdarzeń. Towarzyszy im wszędzie chłodny uśmiech intelektualisty, odsuwający postacie na taką odległość, aby mogły pokazać ironiczny sens rzeczy.

Wacław Grubiński w swych utworach dramatycznych szukał mozolnie pobudki do zbudowania własnego stosunku do życia, jako artysta i twórca. W zbiorze nowel p. t. „*Lwy i św. Grojosnaw*",(1924) na pierwszy plan wysuwa się łagodna, cicha, głęboka zaduma mądrości życiowej, która łączy wszystko i wszystkich w jednakowem odczuciu i zrozumieniu. Grubiński czuwa nad swym wyrazem, czyni go zawsze posłusznym swej woli, odbiera mu nawet pęd naturalny i spodziewany, jeżeli stąd wypłynąć ma niejasna konstrukcja i cała „literarum intemperantia", tak ponętna dla liryka. Cud legendy o św. Grojosnawie (która oczywiście, zrodziła się całkowicie w wyobraźni autora) nie posiada w sobie żadnych zawiłości mistycznych, żadnej sztucznej egzaltacji. Całą opowieść, wysoce dramatyczną w rozwoju wypadków, utrzymał autor w tonie zupełnie realistycznej walki pustelnika ze lwami. Walkę tę maluje z talentem narratora, który wybornie panuje nad środkami, więc jest nietylko oszczędnym w ich gromadzeniu, ale i bardzo wybrednym. Same narodziny cudu przenosi Grubiński do wnętrza duszy Grojosnawa. Cała legenda jest gorącym hymnem na cześć uczucia i ufności, hymnem, w którym poraz pierwszy wypowiada się z taką siłą wyrazu Grubiński-poeta. Nieco skłonności do ulubionego paradoksu objawia się jeszcze w opowiadaniu „Obraza". Grubiński zagląda z powagą i przenikliwością w cierpienie ludzkie i stwierdza, że może osiągnąć znakomite wyniki artystyczne w odtwarzaniu tej wieczystej dziedziny, której ciemni nie rozświetlą najświetniejsze paradoksy Mniej liryzmu i poezji przyniosła druga serja opowiadań Grubińskiego p. t. „*Człowiek z klarnetem*" (1927). Celuje w nich jednak autor znakomitemi, pełnemi subtelnych spostrzeżeń djalogami.

Dość płodnym i bardzo w swoich utworach nierównym powieściopisarzem jest Edward Ligocki(1887). Oprócz „Sambry i Mozy", napisał jeszcze dwie powieści, należące do cyklu dziejów rodziny Kamienieckich, złączone pewnemi wspólnemi cechami charakterów. W „*Laguna morta*", powieści z kilku części złożonej, maluje autor bagnisko dzisiejszego życia. „*Talassa*" wyobrażać ma dobicie do pewnego portu życiowego. Tym portem dla księdza Bogusława Krzemienieckiego, który broni się od pokusy miłosnej, będzie zamieszkanie w osadzie uchodźców polskich we Francji i niesienie im pomocy duchowej i narodowej. Ligocki wtrąca chętnie do swych opowiadań politykę. — „*Noc na Palatynie*" (1923), obok relacji z okrucieństw i mordów bolszewickich, zawiera wiele dyskusyj politycznych i apoteozę faszyzmu, przyczepioną do opowiadania tak forsownie, iż autor plastykę figur w drugiej części poświęcił rozumowaniom. Ligocki, który nosił niegdyś mundur hallerowski w armji polskiej we Francji, ma z wojną porachunki uczuciowo-moralne, które starał się wyładować przez usta swych bohaterów opowiadaniami „*O Don Kiszocie błękitnym*" (1923). W djalogach swych ferują oni ostre wyroki na Polskę niepodległą i jej przedstawicieli. W „*Zwidzie złego ducha*" opisuje autor dzieje jednego z Polaków, wracających po wojnie z Rosji do Polski przez Konstantynopol. Szturm, wciągnięty do loży masońskiej, wraca po wielu przeżyciach do wiary katolickiej i wstępuje do klasztoru. Ligocki posiada żywy, pełen temperamentu talent, nie umie jednak opanować swych tendencyj publicystycznych.

Żywy nurt ideowy objawiły opowieści Zygmunta Kisielewskiego (ur. 1882). Po „*Paskareczce*", jednej z najlepszych naszych nowel powojennych, w której Kisielewski opowiada z humorem, lekko i swobodnie o miłości córki sklepikarza z „paskarzem", nastąpiła opowieść głębsza p. t. „*Juljusz Syreń*" (1918), która zajmuje w twórczości Kisielewskiego miejsce naczelne. Jest to historja ideowego terminatorstwa młodego chłopca w Galicji austrjackiej, terminatorstwa, które go postawiło w szeregach polskiego radykalizmu społeczno-politycznego. Śród najfatalniejszych warunków życia prowincjonalnego, które autor maluje z pasją satyryczną, dojrzewa samorzutnie dusza młodzieńca, szlachetna i prawa, zagadnieniem etyki życiowej przejęta, bezradna i błędna, entuzjastyczna i niezdolna do kompromisów. Studjum psychologiczne swego bohatera rozwija autor z niepospolitą przenikliwością aż do chwili, gdy Syreń, pomimo głębokich przeżyć wewnętrznych i wysokiej kultury uczuciowo-moralnej, szuka wyzwolenia w pracy u nieokrzesanego szewca. Subtelna analiza serca ustąpiła miejsca — doktrynerstwu.

Powieściopisarzem feljetonowym t. j. dbającym przedewszystkiem o zajmującą, pełną powikłań fabułę jest Maciej Wierzbiński (ur. 1862). W powieściach swych malował często życie społeczeństwa poznańskiego. Historję miłosną w „*Honorze*" (1927) połączył sensacyjnie ze sprawą odszkodowania pieniężnego, które weźmie oficer niemiecki za przyjęcie nieprawego dziecka własnej żony. Daje tu autor kilka postaci ładnie wykończonych w szczegółach. Przeważnie jednak troszczy się Wierzbiński w swych opowiadaniach o skomplikowane łatwo dzieje miłości i miłostek, o intrygi i niespodzianki. W „*Wielkiej grze*" (1927) zgromadził znaczną ilość łowców posagowych, szulerów i karjerowiczów, przenosząc akcję do Monte-Carlo. Powieść ma wiele ruchu, ale oparta jest cała na motywach szablonowych, jak wiele innych opowiadań Wierzbińskiego.

Zdzisław Kleszczyński (ur. 1889) należy do pisarzy, którzy potrafją napisać wszystko: nowelę, satyrę, powieść, poezję, artykuł, komedję. Każdy dział traktuje z jednakową nonszalancją. Przy metodzie pracy, wyłączającej wszelkie dłuższe skupienie, wyniki twórcze muszą być nierównomierne. Talent Kleszczyńskiego uderzy czytelnika zawsze swym żywiołowym rozpędem, nawet w rzeczach błahych. Najczęściej jednak, podczas czytania jego utworów (zwłaszcza prozaicznych) pozostaje wrażenie jakichś niedopowiedzianych myśli, poczem lada chwila nastąpi słowo ostatnie, oczekiwane, podane nietylko w bryle improwizacyjnej, ale wyżłobione z kunsztem, poczuciem miary

Rys. 557. Jerzy Kossowski.

i pełni wyrazu. „*Białe noce*" (1925) są pod tym względem najbardziej typową opowieścią Kleszczyńskiego. Chodzi tu o artystyczny obraz atmosfery moralnej, w jakiej żyła młodzież polska przed samą wojną w uniwersytetach rosyjskich. Kleszczyński potraktował rzecz szkicowo. Jest opowiadaczem rasowym, rzucającym zdaniami jak dyskiem. W satyrze gra wyobraźni podsuwa mu loty niespodziane i niepokojące. Ale liryk wchodzi zaraz w drogę, mąci ton, rozwija nadmiernie niektóre szczegóły, gubi w mglistym nastroju i w rozlanej wizji takie motywy, które oczekiwały linji podkreślonej ostro, które domagały się konturu karykatury. W poezji zabawi się grą słów, to znowu wyda głuchy jęk bólu, a za chwilę już się uśmiecha z bolesną ironją. Niepokój towarzyszy mu nieustannie a jednocześnie trawi go tęsknota za objawami siły, za jakimś czynem potężnym. W powieści nuży go prędko realistyczna szarość wydarzeń, więc szuka wytężonych dusz, potarganych istnień, połamanych charakterów lub cichego bohaterstwa. W swej najlepszej powieści „*Tyran*" (1931) wyobraził sobie parę miłosną, nastrojoną na ton najwyższego patosu wewnętrznego. Zamiast zwykłego kwadratu miłosnego, wprowadza rozfalowanie serc dwóch istot, które ogarnęła posunięta do szczytu egzaltacja. Pean Kleszczyńskiego na cześć słodkiej tyranji miłości nie ma w sobie glorjfikacji cnoty. Bohaterowie jego są zwykłymi ludźmi, obracającymi się w sferze najpospolitszej szarości życia burżuazyjnego. „Tyran" łączy w sobie szczęśliwie marzenie o wielkiej miłości romantycznej z żywem tętnem realnego życia nowoczesnego.

Śród młodszych pisarzy, dali się poznać po wojnie jako powieściopisarze i noweliści: Jerzy Ostrowski, który czytał wiele realistów naszych i rosyjskich, upodobał sobie zwarty, ciosany niekiedy siekierą, mocny i muskularny frazes Żeromskiego i rozpoczął żywot twórczy od spojrzenia w głąb dusz ludzi wyrzuconych po za społeczeństwo, wlokących swe dnie „*Obok życia*". (1924) Przedmiotem jego zadumy jest więzienie przestępców kryminalnych. Sama anegdota nie wychodzi poza ramy najpospolitszej kroniki policyjnej. Ale właśnie prawdziwe tchnienie twórcze umiało wydobyć z niej całą gehennę nędzy ludzkiej — bez sentymentu i sztucznego roztkliwiania się, a obrazy mają wymowę tak wyrazistą, że stawiają przed czytelnikiem w nowej formie stary, zupełnie już zmechanizowany problemat: co społeczeństwo zrobić ma z człowiekiem, który „odsiedział" już swą karę i pragnie wrócić do szeregu ludzi „normalnych"?

Powodzenie opowiadania „Obok życia" pobudziło Ostrowskiego do szybkiego wypuszczenia w świat dwóch powieści: „*Sztandar na maszcie*" i „*Chorągiew na dachu*" (1925). Pisane są, niestety, bez skupienia, bez głębszej idei artystycznej, bez troski o budowę figur. I w jednem i w drugiem opowiadaniu szczegóły operacyj wojennych zajmują wydatne miejsce; i w jednem i w drugiem chodziło snać o wydobycie psychiki bohatera głównego, ale realizm djalogów, faktów i fakcików ubocznych przysłonił to, cobyśmy chcieli o tym bohaterze wiedzieć.

Własny, pełen wdzięku ton wniosła do narracji powieściowej Wanda Miłaszewska (ur. 1895). Młoda autorka nie może się pogodzić z myślą o wielkich przemianach społecznych, które się odbywają w Polsce. Chciałaby zatrzymać zegar czasu, który ma niebawem wydzwonić fatalną godzinę zgonu starej tradycji życia we dworku polskim. Miłaszewska życie to ukochała bezpamiętnie. Myśli o niem z największem rozczuleniem. Atmosfera starych portretów rodzinnych, mebli, pamiątek i wspomnień, parku i stawów a nadewszystko — atmosfera ciepła moralnego, jakie zawiera niejeden dworek, pociąga ją nieprzepartym urokiem. Wyraziła to z talentem w „*Cmentarzu i sadzie* (1924)" oraz w „*Zatrzymanym zegarze*" (1925). Opowiadania Miłaszewskiej, w najbardziej indywidualnych objawach, są niejako historyczne, retrospektywne, chociaż mówią o czasach dzisiejszych. W „*Starych kątach*" (1929) postawiła sobie zadanie twórcze więcej skomplikowane: ży-

wot dworu stanie się tu źródłem siły duchowej i nakazów wewnętrznych dla głównej bohaterki, rzuconej na fale przygód i niepokojów życiowych.

Wiele spodziewano się po T. Brudzewskim (pseudonim Zofji Kozarynowej) gdy wystąpiła z pierwszą swą powieścią „*Walka z cieniem*" (1924). Ze sposobu ujęcia tematu, z tonu i poziomu samego opowiadania domyślano się szczerego artysty, dla którego pierwsza lepsza anegdota życiowa staje się pretekstem do głębokiej zadumy nad tajemnicami duszy ludzkiej i nad stosunkiem artysty do rzeczywistości. Punkt ciężkości opowiadania przeniosła autorka do rozważania zjawiska zdwojenia osobowości i do dyskusji inteligentnej gromady artystów w Paryżu na temat sztuki. Powieść jest nietylko świadectwem powagi talentu i zapowiedzią dojrzałego stosunku do zadań sztuki, ale — bardzo szczęśliwą próbą wprowadzenia do opowieści wysokich walorów intelektualnych. Dalsze próby powieściowe tej autorki przewidywań co do rozwoju jej twórczości nie potwierdziły.

Od roku 1924, „niespodziewanie dla siebie samego" zwrócił się do beletrystyki krytyk i publicysta, Eustachy Czekalski. Już w cyklu krótkich nowel p.t. „*Najukochańsze miasto*", pokazał Czekalski wyraźnie swą fizjonomję pisarską: jest szczerym optymistą, opowiada swobodnie, z przyjaznym uśmiechem i z humorem. Zagląda ciekawie do dusz ludzkich, dostrzega łatwo cierpienie i prawdę cudzego istnienia. Pełna werwy, pogody i wiary w zdrowie moralne swych bohaterów jest powieść o życiu powojennego studenta polskiego p.t. „*Proste drogi*". Autor okazuje stale w swych opowiadaniach dwa pierwiastki, najmocniej przemawiające do czytelnika: prostotę i uczucie. Uwydatnił je w czternastu nowelach „*Milczących młynów*" opartych na motywach najprostszych i opowiadających dzieje dusz niezłożonych.

Realistą niepowszedniej miary jest Czekalski w powieści z życia obyczajowego Starego Miasta w Warszawie p. t. „*Szeroki Dunaj*" (1930). Jako pretekst do opowiadania wziął autor dzieje rodziny mistrza krawieckiego, Stanisława Grzegułki i jego trzech pięknych córek. Istotną jednak treść powieści stanowi szeroki, z sentymentem i poczuciem humoru traktowany obraz życia mieszczaństwa staromiejskiego, jego trosk i jego stosunku do sprawy polskiej w ostatnich latach niewoli rosyjskiej. Obraz, malowany z talentem, zaleca się dyskrecją efektów, żywością barw i miłą prostotą.

Powieść poetycka

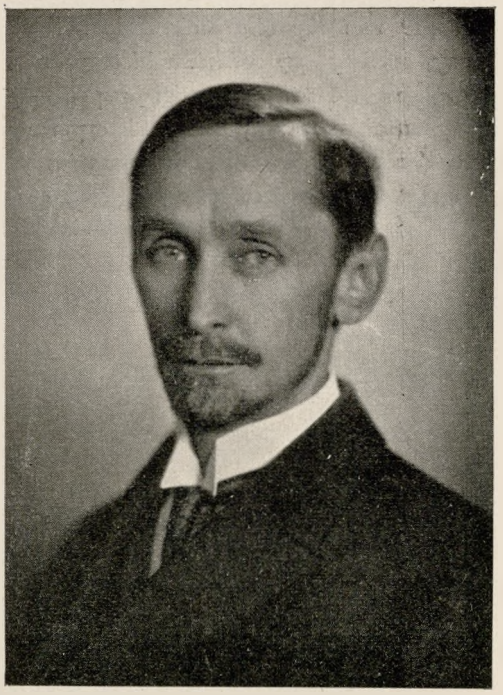
Przed samym końcem wojny ukazała się nowa powieść Wacława Berenta p.t. „*Żywe kamienie*" (1918). Pisał ją przez lat dziesięć, przejęty takiem samem poczuciem doskonałości formy, jakie miał Gustaw Flaubert. Ta przedziwna opowieść „o duszach tułaczych i o ducha człeczego wiecznym nieukoju" posiada taki wysoki ton artystyczny i tak wspaniały styl indywidualny, że popularności zyskać nie mogła. Poeta wpatrzył się głęboko w „żywe kamienie" grobowe wieków średnich i postanowił opowiedzieć tej dalekiej przeszłości żywoty. Obcował długo z Średniowieczem, wczuwał się w jego obyczaje, marzenia, wzloty i upadki. Zrozumiał naturę każdego gestu i każdego obłędnego szlaku dążeń. Nie zbliżył się jednak do przedmiotu, jako realista, odtwarzający wiernie obrazy i ducha epoki, szukający chwały w takiej właśnie dokładności odtwarzania. Wszystkie objawy życia średniowiecznego, które obserwuje, to tylko znaki symboliczne jego marzenia o tem, jako to „żaki wędrowne, za pośmiertnym przewodem poety, znaleźli Graala". Ważną i jedynie w tem decydującą jest indywidualność twórcy, która się wypowiada w transpozycji wrażeń w metaforach, obrazach i sposobie układania myśli. To, co się nazywa w powieści „fabułą", da się ująć w takie ramy: Wyczerpane swą treścią Średniowiecze, zapada u swego kresu w tępotę ogólną i gnuśność, nazywane „acedją". W atmosferę powszechnego marazmu przenikają nagle dwa zbawcze prądy: z jednej strony romantyzm błędnego rycerstwa, z drugiej zmysłowość „igrców", wesołków, goliardów, wagantów. A wszystko dzieje się symbolicznie i obrazowo w obrębie jakiegoś miasteczka, które zamienia się na miniaturowy obraz epoki. Ostatni błędny rycerz, sobowtór Lancelota, oskarżony o zabójstwo straży, gdy się przedzierał na schadzkę miłosną do królowej, wydobywa się z opresji przy pomocy gromady wagantów i wyrusza w świat. Baśń tę wypromienił Berent prawdziwym czarem talentu, ujmującego syntetycznie każde zjawisko, stylizującego każdy czyn, układającego zdania w piękne harmonje barw i dźwięków, transponującego zjawiska średniowieczne na wieczyste tęsknoty i tony ducha ludzkiego. Styl Berenta w „Żywych kamieniach" objawił w całej pełni jego wzniosły stosunek do sztuki.

Humor i satyra w powieści.

W szarej, beznadziejnie smutnej rzeczywistości polskiej przed wojną Kornel Makuszyński (ur. 1884 r.) śmiał się na całe gardło. Śmiech jego pełno miał niespodzianych akcentów, nieprawdopodobnych grymasów. Raz prosty i rubaszny, to znowu szyderczy i sarkastyczny, raz płynący z „kawałów" i groteskowania życia, to znowu — podłożony głębszą, niekiedy wprost dramatyczną pointą; raz lekki, wytworny, bardzo „literacki", to znowu — po sarmacku głośny; raz figlarny i „niewinny", to znowu ostry i cyniczny. Przyszła wojna. Świat cały ociekał krwią, waliły się państwa, ginęły miljony istnień. Makuszyński śpiewał „Pieśń o Ojczyźnie" a jednocześnie, z przyzwyczajenia, z konieczności nieodpartej — śmiał się dalej z życia ludzi małych. Po wojnie śmiech jego płynie po całej Polsce nieprzerwaną kaskadą. Wypuszcza jedną po drugiej książki śmiechu, z płodnością fenomenalną.

Jeżeli chodzi o werwę humorystyczną, to może nie znajdziemy dziś w Europie pisarza, któryby ją posiadał w większym, niż Makuszyński, stopniu. Stąd płynie jego

wielka płodność i w tem mieści się wyjaśnienie faktu, dlaczego Makuszyński stał się najpopularniejszym pisarzem w Polsce. Humor jego jest dość skomplikowany. Odżywia go niewyczerpana wyobraźnia poetycka, która przy każdym obserwowanym czynie, przy każdej postawie ludzkiej, widzi odrazu tysiąc możliwości odchyleń, groteskowych linij, wywracania sprawy na opak. Ale szczery poeta dostrzega też łatwo „smutek tego wszystkiego" i wówczas Makuszyński tłumi w sobie samym i w czytelniku wzruszenie za pomocą niewiarogodnych figlów, konceptów, porównań, zestawień. Są tacy, którzy wyrażają żal, iż malowniczość stylu Makuszyńskiego, bogactwo jego metafor, bujność jego fantazji i nadzwyczajną sprawność we władaniu polszczyzną — zadowolić może często temat przedziwnie błahy. Tym wszystkim Makuszyński odpowiada: „O czytelniku, gdybyś wiedział, jak łatwo być fałszywym filozofem, a jak bardzo trudno — wesołym szaleńcem. Jak łatwo jest mówić prawdę roztropnie, a jak bardzo trudno jest kłamać lekkomyślnie a pięknie. Gdybyś to wiedział, zmówiłbyś trzy Zdrowaś Marjo, i trzy Anioł Pański za zgubioną duszę autora". Tymczasem ta „zgubiona dusza" snuje sobie z radością rozkoszne baśnie o niczem i o wszystkiem. Obdarzony rasowem poczuciem polskości, Makuszyński zdaje sobie sprawę, jaką rolę w życiu naszem odgrywa uczucie, więc igra z niem nieustannie, tłumi cudze i własne łzy śmiechem. Dwie próby powieści obyczajowej („*Słońce w herbie*" i „*Po mlecznej drodze*") pokazały w nim świetnego artystę, umiejącego budować charaktery i piękne obrazy. Opowieści te przeplata autor wybuchami śmiechu, ale zagląda raz poraz głębiej do dusz. Najlepiej jednak czuje się Makuszyński w gawędzie improwizowanej z zawrotną szybkością („*O duchach, djabłach i kobietach*", „*Awantury arabskie*", „*Ponure igraszki*", „*Śmieszni ludzie*", „*Wycinanki*", „*Fatalna szpilka*",) lub feljetonowych dyskusjach z czytelnikiem („*Piąte przez dziesiąte*", „*Listy*"). Makuszyński nie znosi żadnych „zagadnień" w narracji powieściowej. Skutkiem nadmiaru werwy, umie tylko improwizować t. j. wyczerpywać każdy temat do dna śmiesznych efektów. Stąd zdarza się nieraz pewna monotonja wyrazu. Ratuje ją tkliwa uczuciowość Makuszyńskiego, wrażliwa na każdy objaw cierpienia ludzkiego i nie znająca tonów zgrzytliwych.



Rys. 558. Zygmunt Kisielewski.

Inny gatunek humoru wniósł do literatury Bruno Winawer (ur. 1883). Jest w nim dwóch ludzi: uczony fizyk i poeta-humorysta, obdarzony poczuciem groteskowości. Poeta nie pozwala Winawerowi kostnieć w automatyzmie zawodowym, i zamykać oczu na śmieszności i dziwactwa „uczonych". Oderwanie się „ludzi nauki" od życia realnego podsuwa jego wyobraźni osobliwe sytuacje, które Winawer gmatwa w sposób zabawny, wyłamując kontury fizyczne bohaterów w linje najbardziej niespodziane; uczony zaś, oddychający codziennie atmosferą badań naukowych, patrzy na olbrzymi świat wiedzy szeroko rozwartemi oczyma i widzi wciąż wielkie możliwości odkryć i zdobyczy dla przyszłego życia ludzkości. Stąd też Winawer w opowieściach swych („*Cichy alarm*", „*Doktór Przybram*" etc.) najchętniej wprowadza odkrywców i wynalazców. Postawieni śród szarego życia codziennego, szamocą się w komicznych, to znowu dramatycznych sprzecznościach i trudnościach. Umysły ich, zapatrzone wyłącznie w sprawy nauki, tracą zwolna naturalny kontakt z życiem otaczającem, czynią ich niezdolnymi do zabiegów, które stanowią rację bytu przeciętnego człowieka. Stąd płynie nietylko stałe źródło śmieszności ich ruchów i praktycznych poczynań, ale również rozłam z całem społeczeństwem. Nie znaczy to wcale, aby Winawer przypisywał jakąś wagę działaniom ludzi „normalnych". Na tle dziwactw odkrywców i wynalazców, ci ludzie „normalni" przesuwają się jak marjonetki, jak niewolnicy mizernych ambicyj, przyzwyczajeń, żądz lub namiętności. Są to nieszkodliwi lub lekkomyślni awanturnicy, żonglerzy pojęć, paradoksiści, ocalający swój byt wewnętrzny konstrukcjami wyszukanego frazesu. Winawer wszystkie ich myśli i czyny otacza swoim własnym, intelektualnym uśmiechem dość wysokiego gatunku, a mocno skomplikowane theatrum życia wydaje mu się niesamowitym splotem wydarzeń, w którym mieści się bezmiar śmieszności niepostrzeganych przez nikogo. Jednem skrzywieniem linji w ruchach lub w sposobie myślenia bohatera, umie on postawić do góry nogami wszelką sztuczną dostojność, wszelką arogancką cnotę, wszelką fałszywą moralność.

Powieści o zwierzętach.

Ostatnim utworem Władysława Reymonta na większą skalę była powieść o zwierzętach p.t. „*Bunt*". Punktem

wyjścia opowiadania jest ogromna litość autora dla zwierząt, maltretowanych przez człowieka. W rozwoju baśni, uczucie to zeszło cokolwiek na plan drugi, a przedmiotem głównym stała się szeroka epopea zwierzęca, związana ideologją społeczno-filozoficzną szerszego pokroju. Bohater „Buntu", pies podwórzowy Rex, po śmierci swego pana staje się ofiarą prześladowań całego dworu. Od kucharki począwszy aż do pani dziedziczki, biją go wszyscy. Gdy Rex zranił jednego ze swych katów, włodarza, skazano go na śmierć. Na szczęście strzał z dubeltówki nie był śmiertelny. Rex wylizał się z rany, a jednocześnie obmyślać zaczął zemstę nienawistnemu rodowi ludzkiemu. Zdał sobie sprawę, w chwilach smutnych rozpamiętywań, ze wszystkiego, co się stawało dokoła, z bezmiaru krzywd, jakie zwierzęta cierpią „pod opieką" człowieka. I oto Rex postanawia zorganizować bunt, ogólny bunt zwierząt przeciw człowiekowi. Po długiem ukrywaniu się w bagnach i w kniejach, Rex zdołał wreszcie zbuntować całe społeczeństwo zwierzęce i postanowił je wywieźć do tej ziemi obiecanej, gdzie niema władzy człowieka.

Zaczyna się przedziwny exodus, którego dzieje stanowią główną, opisową część bajki. Perypetje tej olbrzymiej falangi zwierzęcej dały Reymontowi sposobność okazania jeszcze raz w całej pełni swej plastyki malarskiej. Z jednej strony przesuwa przed czytelnikiem nieprzeliczone czary opisów natury, z drugiej, — daje charakterystykę poszczególnych typów zwierzęcych. Całe to społeczeństwo zwierzęce, jest, oczywiście, odbiciem społeczeństwa ludzkiego w sposobie rozumowania, gatunku uczuć i różnorodności charakterów. U samego kresu podróży zbuntowały się ostatecznie buhaje i z okrzykiem: „Chcemy żyć" — rozniosły na kopytach nieszczęsnego Rexa-proroka. Stado oswobodzone od chimer, błąkając się po pustyniach, ujrzało, na skraju nieprzebytych zarośli pod palmą, olbrzymiego goryla, którego wzięło za... człowieka. Na jego widok wszystkie stada padły w pokorze i niebosiężny ryk wybuchnął: „Panuj nam! Rządź nami!". W takim sceptycyźmie pogrąża Reymont swą filozofję społeczną. „Bunt" zawiera, poza swem wątpliwem założeniem społecznem, wartości nie przemijające jak: tęga konstrukcja, opisy natury, wyborne charaktery zwierząt i urok poetyckiego marzenia.

Specjalistą niejako opowiadań o zwierzętach i ptakach stał się po wojnie utalentowany pisarz Jan Wiktor (ur. 1890). Jest nietylko czujnym obserwatorem, ale tkliwym towarzyszem zwierząt, rozumiejącym doskonale ich życie, ich troski i niedole. Tkliwość Wiktora nie zmniejsza siły realistycznego wyrazu. Przygody jego zwierząt są dramatami, opowiadanemi żywo i z całą dokładnością szczegółów. Reprezentacyjnym typem powieści Wiktora o zwierzętach jest jego „*Burek*", zawierający dzieje podwórzowego kundla wiejskiego, bardzo jurnego i psotnego, a potem skazanego na różne okrucieństwa ludzi, którzy zabrali go do miasta i kazali ciągnąć wózki z ciężarami. Tak samo jak Dygasiński i Reymont, Wiktor daje Burkowi ludzkie uczucia, nie wychodząc z granic prawdopodobieństwa faktów objektywnych. W opowieściach swych Wiktor jest realistą znacznej siły wyrazu. Obok zajmująco rozwiniętej psychologji zwierząt, zwłaszcza psów, daje dosadną, niekiedy przejaskrawioną charakterystykę typów ludzkich.

Powieść historyczna.

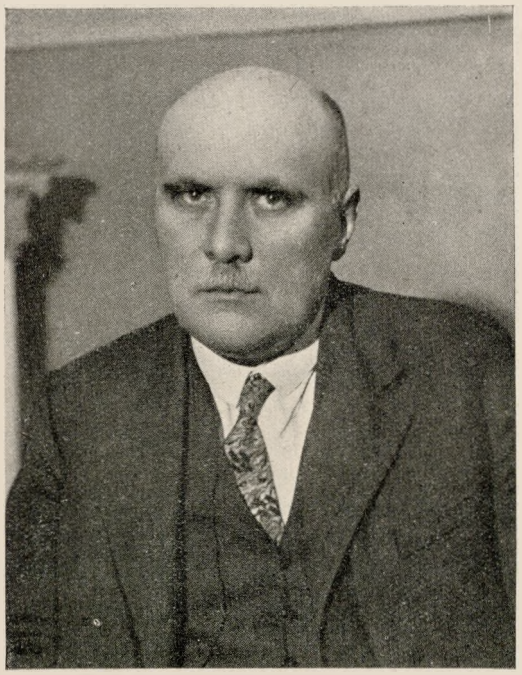
Nadzwyczajny rozwój naszej powieści hostorycznej przed wojną daje się wyjaśnić bardzo prosto: nie mogąc żyć normalną teraźniejszością narodową, szukaliśmy pełni życia w rozważaniu przeszłości. Chociaż jednak wielka obfitość romansu historycznego (więcej niż połowa naszej twórczości powieściowej) wynikła z odrębnej potrzeby społecznej, nie możemy się pochwalić, żeśmy stworzyli jakiś własny, swoisty typ romansu historycznego. Luźnie snuta gawęda na tle motywów dziejowych — oto najpopularniejszy kształt polskiej powieści historycznej od Niemcewicza do Żeromskiego. Pielęgnowaliśmy ją przez wiele dziesiątków lat wówczas, gdy w całej Europie tematy historyczne przestały interesować zarówno pisarzy, jak czytelników. Wielki talent Sienkiewicza budził w Polsce coraz to nowych naśladowców, którzy nie zamilkli nawet po odzyskaniu niepodległości.

W chwili wybuchu wojny do szeregu naszych powieściopisarzy historycznych dołączył się Władysław Reymont. Był to czyn niespodziany. Istotę talentu Reymonta stanowił zawsze realizm uwydatniony z prawdziwą mocą w malowaniu rzeczywistości widzianej lub przeżywanej. Istniały słuszne obawy, czy go nie zawiedzie nagły zwrot ku historji. Trzy tomy „*Roku 1794*" (1916) świadczą, że nie były one bezpodstawne. W pierwszym tomie daje Reymont szczegółową charakterystykę ludzi, którzy sprzedają Polskę na „*Ostatnim sejmie Rzeczypospolitej*"; w drugim — postępuje zgodnie z teorją Kaczkowskiego, t. j. stara się o obraz życia różnych warstw narodu, aby na tem tle barwnem i szerokiem naszkicować ogólne zarysy spisku powstańczego; w trzecim — wreszcie maluje obraz samej „*Insurekcji*".

Zadanie, zrazu proste, spiętrzyło się nadmiernie. Świetny malarz, a jednocześnie liryk „Chłopów", ujrzał się nagle w roli Niemca, który dla wywabienia plamy nauczył się gruntownie chemji. Rozpoczęło się wertowanie pamiętników, „badanie epoki", śledzenie żywota różnych zdrajców i „zelantów". Powoli przed wyobraźnią pisarza stanął olbrzymi obraz tła, na którem zarysowało się powstanie Kościuszkowskie. Przesuwają się postacie za postaciami, sytuacje, okoliczności, zebrania, sejmy, spiski, narady, miłości i milostki — i po dwóch obszernych tomach, zawierających około tysiąca stronic, stanęliśmy na samym początku roku 1794. Racławice zjawiły się dopiero w tomie trzecim. W „Ostatnim sejmie Rzeczypospolitej" maluje Reymont otchłań nędzy polskiej w godzinie rozbioru ze spokojem przerażającym. Stawia na jednym planie własnych zainteresowań artystycznych zarówno błahe, jałowe

djalogi, zabawy, bale, pikniki, umizgi, jak momenty budzące głębokie oburzenie. Jest tym samym obserwatorem barw i szczegółów, gdy mówi o tańcu podczas balu na cześć Sieversa wypiawionego, jak wówczas, gdy odtwarza tragiczny moment „niemego sejmu", na którym uchwalono ratyfikację rozbioru. Dawna, imponująco w „Chłopach" przystosowana metoda eposowego spokoju, nie zawsze wydaje wybitne rezultaty tutaj, w romansie historycznym, gdzie się analizuje tragedję narodów. Niekiedy od Reymonta - liryka oczekujemy mocniejszego akcentu osobistego, tak przecież zrozumiałego przy odtwarzaniu chwil podobnych. Temperament ponosi go często, a jego realizm wpada w trywialność; tylko nie myli go nigdy zmysł rzeczywistości, poczucie prawdziwego człowieka.

Pragnąc dać szeroki obraz powieściowy Powstania Kościuszkowskiego, nie podobna pozostawić w cieniu konspiracyjnych zabiegów różnych grup wojskowych i cywilnych. Pisarz-artysta może doskonale uwydatnić natężenie uczuć konspiratorów, opisując wypadki, w których ważyły się tragiczne losy jego ojczyzny, może zachować zupełną równowagę ducha, nie przestając być objektywnym malarzem zjawisk i wypadków. Uczuciowy udział twórcy w opisywanych przez niego wydarzeniach historycznych nie osłabia przecież siły wyrazu jego wizyj. Łatwo np. wyobrazić sobie, jakie piekło nosiłby w duszy przy podejmowaniu takiego tematu — Żeromski. Pogrążyłby czytelnika w orgji bólu i rozpaczy, nadziei i bezmiernej tęsknoty do wolności; dałby mu tysiąc skrzydeł, aby biegł pod niebo a potem spadał tem gwałtowniej w przepaść. Reymont postępuje inaczej. O samej organizacji przygotowań mówi w napomknieniach i postrzępionych djalogach; pokazuje przelotne sylwetki niektórych działaczów, nie buduje i nie odsłania rusztowania spiskowego, na którem cały gmach powieści oprzeć się powinien. Przy każdej sposobności daje Reymont folgę jędrnej swojej werwie narracyjnej, uwydatnia szczegóły obyczajowe, nie mające żadnego związku z główną akcją powieści. Nicią konspiracji, dosyć cienką i rwącą się łatwo, wiąże luźne, chociaż malownicze obrazy. Z postaci historycznych musiał się Reymont zatrzymać dłużej na czterech: Kościuszko, król Stanisław August, Kiliński i Igelström. „Naczelnika" wprowadza z prostotą i dyskrecją realisty. Mniej wyraziście wygląda sylwetka Kilińskiego. Fizjonomji króla Reymont nie przygląda się pilniej. Nie dostrzega w nim rzeczy głębszych ani na chwilę. Najpełniej wypadł portret Igelströma, malowany z temperamentem, niekiedy z pasją. Kilku dosadnemi rysami umie też Reymont tworzyć figury jurgieltników moskiewskich i zdrajców. Wogóle przecież zarówno czynniki rozkładu, jak odrodzenia Rzeczypospolitej nie stanowią w trylogji głównej ponęty opowiadania. Reymont-epik najświetniejsze zdobywa wyniki, gdy opisuje codzienne życie „zwyczajnych" ludzi miasta i wsi, a zwłaszcza — wsi. Salony warszawskie, zabawy, wycieczki, widowiska teatralne, szopka patrjotyczna, zaloty i miłostki, eskapady, sentymentalizm i berżeryzm epoki — wszystko to znalazło w nim znakomitego malarza, mającego głębokie poczucie życia, ruchu i stylu.



Rys. 559. Witold Bunikiewicz.

Do dziejów roku 1794 zwrócił się Reymont dlatego, że widział w nich chłopów polskich w eposowym rozmachu. W „Chłopach" nie mogło być miejsca dla objawów patrjotyzmu chłopskiego, płynącego całkowicie z przywiązania do ziemi. Pamiętał jednak Reymont dobrze o chwili wspaniałej, która napawała dumą pokolenia i stała się najdrogocenniejszą legendą narodu, gdy wiara chłopska „rękami czarnemi od pługa" zdobywała działa: tą chwilą — Racławice. Literatura zbliżyła się do nich dość lękliwie. Racławice czekały na swego epika literackiego. Uwierzono łatwo, że takim epikiem może być tylko Reymont. Niestety, oczekiwania cokolwiek zawiodły: panorama racławicka, jaką Reymont rozwinął w „Insurekcji", nie stała się centralnym punktem jego twórczości. Obraz, pomimo swej barwności, nie otrzymał tego swoistego napięcia, bez którego stosunek chłopów do Naczelnika nie może posiadać właściwego wyrazu.

* * *

Dla czujnego czytelnika „Pożogi" *Zofji Kossak-Szczuckiej*, nie ulegało wątpliwości, że uzdolniona autorka nie poprzestanie na jednorazowej próbie zobrazowania swych wrażeń. Istotnie, po dwóch latach Zofja Szczucka zwróciła się ku opowieści historycznej, odpowiadającej najbardziej jej zamiłowaniom. W „*Beatum scelus*" odtwarza własną wizję podań i legend zawierających osobliwe dzieje cudownego obrazu Matki Boskiej Kodeńskiej, t. j. kradzieży, jakiej dokonał w r. 1631 magnat polski, Mikołaj Sapieha, wojewoda brzeski. Dokumenty historyczne rozwija autor

ka z wnikliwością twórczą, ale z wyraźnym jeszcze uleganiem wpływom Sienkiewicza. W następnej już powieści p. t. „*Złota Wolność*" (1928) zamierzyła Szczucka stworzyć wielki obraz rozprzężenia wewnętrznego w narodzie za czasów Zygmunta III. Postawiła sobie zadanie bardzo trudne: zapragnęła, na przestrzeni sześciu lat (1604 — 1610), zobrazować całą epokę ważną, chociaż bardzo smutną w dziejach narodu. W dwóch tomach opowieści zgromadziła materjał olbrzymi: organizacja i walki arjanów o wolność sumienia; wojna ze Szwedami o Inflanty i bitwa pod Kircholmem; straszliwe obrazy morowego powietrza; życie obyczajowe szlachty; życie dworu; rokosz Zebrzydowskiego; życie obozowe rycerstwa; życie „zbójników" tatrzańskich; udział Polaków w sprawie Dymitra Samozwańca; wyprawa Lwa Sapiehy z Łże-Dymitrem II; wyprawa hetmana Żółkiewskiego na Moskwę, bitwa pod Kłuszynem i zajęcie Moskwy; zdobycie korony cesarskiej dla królewicza Władysława; wreszcie wyjazd hetmana do obozu Zygmunta, aby nakłonić opornego króla do ratyfikowania układów moskiewskich. Gdyby pisarz doświadczony opanował wyobraźnią takie bogactwo wielkich wydarzeń i środowisk historycznych, mógłby napisać pięć, sześć obszernych powieści. Młodzieńczy zapał Szczuckiej nie zląkł się natłoku materjału: przesunęła przed oczyma czytelnika wszystko w zawrotnym pędzie. Oczywiście, równorzędność wielu akcyj powieściowych nie mogła wytworzyć konstrukcji zwartej i sprawnie uporządkowanej.

Poszczególne elementy „Złotej wolności", pomimo luźnego i wątłego ich wiązania, zajmują uwagę czytelnika pięknemi zaletami talentu autorki: plastyka postaci i obrazów, znakomite operowanie tłumami, odczucie polskiej rycerskości, szeroki objektywizm wobec poruszonych zagadnień, malowniczość anegdoty obyczajowej, wspaniała niekiedy wizja momentów batalistycznych.

„Złota Wolność" jest pierwszą po wojnie, w większym stylu poczętą, próbą wskrzeszenia rodzaju literackiego, który przestał interesować. Rozliczne, pracowicie wertowane źródła podsuwały p. Szczuckiej raz po raz bogate legendy. Powstał stąd zbiór p. t. „*Szaleńcy boży*" (1929), złożony z dwunastu stylizowanych legend o świętych lub o „szaleńcach bożych", trawionych nieugaszonym ogniem miłości do Chrystusa. Irracjonalnego pierwiastku swych opowiadań nie osłania autorka mgłą mistyczną; cuda maluje z plastyką szczegółów, nie dbając wcale o „niewiernych Tomaszów". Wszystko, co dla jej głębokiej wiary wydaje się prostem i naturalnem, opowiada prosto i naturalnie, jak o faktach, nie wymagających żadnego wyjaśnienia i świadectwa. Prawda legendy jest dla niej prawdą widoczną. Weszła odważnie w olbrzymi świat dusz, tęskniących do Bóstwa. Weszła radosna i obcuje z niemi swobodnie, bez względu na epokę i kraj, wędruje pogodnie od Hiszpanji po przez Polskę do Indyj, znajdując wszędzie jednakowe ludzkie cierpienia, jednakowy głód Absolutu i jednakowe objawy Cudu. I przygody tych dusz, żyjących poza czasem i przestrzenią, opowiada pięknym językiem nowoczesnym.

Z wydoskonalonymi środkami artystycznymi zwrócił się także do opowieści historycznych Piotr Choynowski, autor „*Kuźni*" (powieści z r. 1863) oraz czterech nowel historycznych zawartych w zbiorze „*O pięciu panach Sulerzyckich*" (1927). Opowieść tytułowa stanowi arcydzieło w swoim rodzaju. Jesteśmy w atmosferze nierządu szlacheckiego, w epoce saskiej, gdy brat-szlachcic nie odróżnia fas od nefas, gdy Jędrzej Sulerzycki „każe" się obrać deputatem sejmikowym, a wybór odbywa się w kościele. Opowieść jest mistrzowsko napisaną kartą, o ludziach tak już dzisiaj, zda się dalekich, jakby do innej należeli rasy. — Niemniej świetnie analizuje Choynowski psychikę innego szlachcica z początku osiemnastego wieku, wojewody, który świadomie skrzywdził na majątku sąsiada i staje wobec niezrozumiałego dla swej buty faktu, że mu mizerny księżyna, jego młody kapelan, odmawia rozgrzeszenia po spowiedzi („Wigilja wojewody"). Inną cechę charakteru szlachty obserwuje Choynowski w opisie żałosnej podróży króla Jana Kazimierza, gdy po abdykacji udaje się do Francji, aby tam wstąpić do klasztoru. Obok poufnego, a wyrazistego portretu nieszczęsnego króla, nowela zawiera malowniczą przygodę szlachcica, który w zajeździe pinczowskim nie chce ustąpić królowi zajmowanego przez siebie pokoju. Nowele historyczne Choynowskiego są zjawiskiem niezwykłem pod względem kunsztu pisarskiego.

Niespodzianką literacką była powieść Ludwika Hieronima Morstina o Koperniku p.t. „*Kłos panny*" (1929). Autor odbył marzeniem wielką podróż śród ciał niebieskich, w system słoneczny związanych, a jednocześnie zajrzał w oblicze jednego z największych genjuszów ludzkości. Nie troszczy się zbytnio o prawdę historyczną w malowaniu tła. Stara się żyć z duszą wielkiego astronoma, otoczyć ją takiem marzeniem poetyckiem, aby się jak najbardziej zbliżyć do myśli Kopernika. Nie wchodzi również w konstrukcję matematyczną systemu kopernikowskiego; interesuje go dostępna dla poety forma uogólnień Kopernika oraz dramat wewnętrzny jego przeżyć i niepokojów. Książka ma wiele stronic natchnionych, zawierających hymny na cześć wiedzy ścisłej.

Stanisław Szpotański (ur. 1880) przez wiele lat zajmował się historją naszego wychodztwa politycznego i ogłosił kilka cennych monografij o Konarszczyźnie, Mochnackim, Mickiewiczu. W początku wojny kierował biurem prasowem przy poselstwie polskiem w Paryżu. Po powrocie do kraju, po czterdziestym roku życia zaczyna pisać powieści historyczne: „*Bez słońca*", 1926 (powstanie 1830 r.), „*Synowie klęski*", 1928, (kilkanaście lat emigracji naszej w Paryżu), „*Prometeusze*" (legjon Mickiewicza w r. 1848), „*Odloty*" (1928). Dojrzał w dziejach powstania listopadowego i jego bolesnych skutkach emigracyjnych nieprzebrane źródło wzruszeń artystycznych. Tradycja dni listopadowych i emigracyjnego „narodu w podróży" jest tak w społeczeństwie żywa, że Szpotański rozmawia z czytelnikiem

o postaciach przeważnie znanych, otoczonych legendą, która ma swój żywot własny, bo chce być zawsze prawdziwszą, niż prawda historyczna. I tu się zaczynają pewne konflikty i trudności powieściopisarza. Jako zawodowy historyk, bada Szpotański skrupulatnie dane archiwalne każdej postaci politycznej i, wbrew zamierzeniom artystycznego objektywizmu, musi nieraz dyskutować z czytelnikiem, aby mu powiedzieć stanowczo: legenda twoja jest nieprawdziwa. Ten sceptycyzm nie wyszedł na dobre w powieści „*Bez słońca*", obciążył ją zanadto materjałem dyskusyjnym i politycznym. „Synowie klęski" i „Prometeusze" zdradzają już wyraźną troskę konstrukcyjną. Bogaty materjał z dziejów naszej niewoli wykłada Szpotański w prozie szlachetnej, pełnej skupienia.

Rys. 560. Jan Adolf Hertz.

Podróżopisarstwo.

Jako kraj rolniczy, Polska nie miała nigdy nadmiaru podróżników w wielkim stylu. Jan z Kolna, mazur, który odkrył Grenlandję jeszcze przed Kolumbem, był admirałem w służbie... duńskiej. Potrzebę morza odczuwaliśmy tak słabo, że odebrano nam bardzo wcześnie Gdańsk i dziś, w odrodzonej Rzeczypospolitej, mamy pod nosem takie dziwactwo jak „wolne miasto", które przed wiekami stanowiło organiczną część państwa. Szlachta w dawnej Polsce jeździła do Francji i Włoch po kulturę, naogół jednak rzadko wyruszała w drogę dalszą poza „potrzebą wojenną". Dopiero pod koniec XVIII wieku zjawia się uczony podróżnik, Jan Potocki, który bada całą Słowiańszczyznę i jej źródła, jeździ po Turcji i Egipcie, zapuszcza się w głąb Azji.

„Podróży" mieliśmy w ubiegłym wieku niemało, ale dotyczą one przeważnie bliższych i dalszych krajów europejskich. Były całe epoki, gdy „listy z podróży" z opisami dzieł sztuki i obyczajów miejscowych, stawały się najmodniejszą i najciekawszą lekturą dla tych, którym niewola utrudniała pobyt zagranicą.

Od chwili uzyskania niepodległości podróżnictwo nasze zaczyna się kształtować jako oddzielna sfera działalności. Obok podróżników naukowych (Jan Sztolc, Michał Siedlecki, A. B. Dobrowolski, B. Grąbczewski), posiadamy już narratorów podróżniczych, których sława szerzy się po świecie. Na czoło ich wysunął się Ferdynand Antoni Ossendowski (ur. w r. 1876), który stał się szybko najpopularniejszym pisarzem polskim na świecie. Ossendowski w r. 1918 uciekł z Petersburga przed aresztem bolszewickim i w przebraniu chłopskiem dostał się do Tomska. Brał udział w powstaniu syberyjskiem, wszedł do rządu Kołczaka, jako członek rady ministra finansów. Po upadku Kołczaka ukrywał się przez czas dłuższy na Syberji, poczem zaczął posuwać się na południe ku granicy Mongolji. Przebył konno, bez żadnych środków materjalnych, Azję Centralną w czasie wojny mongolsko-chińskiej i krwawej epopei barona Ungarn-Sternberga. Zwiedził kolejno Władywostok, Chiny i Japonję, przebywał w Stanach Zjednoczonych a w roku 1922 wrócił do Polski i rozpoczął ogłaszanie wspomnień ze swych podróży, zyskując odrazu wielką poczytność. W r. 1924 i 1925 odbywa Ossendowski podróż po Hiszpanji i Afryce Północnej, a w r. 1926 wyjeżdża do Afryki Centralnej, badając: Senegal, Gwineę, Sudan, Wysoką Woltę i Wybrzeże Kości Słoniowej. Podróże te dostarczyły mu materjału do napisania w przeciągu sześciu lat 22 książek, z których większość przetłomaczona została na wszystkie języki europejskie. Bogactwo nieznanych szczegółów, łatwa i zajmująca gawęda, niesłabnące nigdy tętno wydarzeń, zapewniły pierwszej opowieści p. t. „*Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów*" (1924) wyjątkowe powodzenie. Następne opowiadanie p. t. „*W ludzkiej i leśnej kniei*" zawiera bardziej naukowe opisy podróży, którą autor odbywał z prof. St. Zaleskim po stepach Czułymo-Minusińskich, po kraju Ussuryjskim, górach Ałtajskich, wreszcie — po Sachalinie. Od tej pory sława Ossendowskiego rosła szybko, budząc, jak zwykle u nas, zawiści i ataki. Stawiano autorowi zarzuty, że nie jest dość „naukowy" i „ścisły".

Po długich podróżach azjatyckich, które imię jego wsławiły, wyruszył Ossendowski z wielką ekspedycją zorganizowaną na własny koszt, do Afryki podzwrotnikowej, skąd przywiózł bogatą w treść księgę p. t. „*Nieuchwytne słońca*" (1928). Niemniejszą poczytność zyskały jego barwne relacje z podróży po Afryce północnej, zamknięte w opowiadaniach: „*Płomienna północ*" i „*Pod smaganiem Samumu*" (1925). (O Berberach, Kabylach i Arabach). Pierwiastku naukowego jest w tych opowiadaniach mniej; natomiast pomieszcza autor wiele pięknych legend i zajmujących opowieści z życia tubylców. Ossendowski zwraca główną uwagę na wewnętrzne życie plemion i ludów egzotycznych, śród których odbywał swe podróże i ekspedycje.

Stara się dotrzeć do wnętrza ich dusz, zbadać ich wierzenia, pragnienia i marzenia. To poufne obcowanie z człowiekiem dalekim, a jednak pomimo wszystko, bliskim, stanowi tajemnicę popularności jego książek. Zdecydowane skłonności powieściopisarskie przeszkadzają Ossendowskiemu w dłuższem zatrzymaniu się nad szczegółami naukowemi, ale wciągają czytelnika w opowieść.

* * *

Szczegółowy obraz dalekiego kraju podaje Antoni Dębczyński w swej książce „*Dwa lata w Kongo*". Sumienne opisy przyrody i ludności stanowią główną wartość tej pracy.

Z entuzjazmem opisuje Maroko T. M. Nittman w książce p. t. „*W cieniu palm i minaretów*", w której maluje z talentem piękne krajobrazy, opisuje domowe życie Maurów, średniowieczny wygląd miast, architekturę pałaców sułtańskich, zabytki punickie i rzymskie, a wkońcu sławi cywilizację francuską, która zamieniła Maroko na kraj wysoce kulturalny.

W ślady Ossendowskiego poszedł por. Mieczysław B. Lepecki, który od r. 1922 podróżuje po Brazylji, Paragwaju, Boliwji i Argentynie. Lepecki zwiedza opisywane kraje pieszo lub konno; stara się zawsze obcować bezpośrednio z krajowcami. W pierwszych swych książkach: „*W krainie jaguarów*", „*W sercu czerwonego lądu*", „*Na cmentarzyskach indjan*", nie stara się Lepecki o „literaturę", nie szuka anegdoty. Opisuje rzeczy widziane i słyszane w sposób prosty, niekiedy zanadto kronikarski. W książce „*Oceanem, rzeką, lądem*" (przygody z podróży po Argentynie), zmienia już nieco metodę opowiadania. Notuje przeważnie wrażenia subjektywne, opowiada niemal z zacięciem beletrysty, nie zastanawiając się zresztą nad formą swej opowieści, dosyć wątłej.

Towarzyszem wypraw por. Lepeckiego był kap. Mieczysław Fularski, który w swych wrażeniach z podróży p. t. „*Argentyna, Paragwaj, Boliwja*" uzupełniał obficie własne spostrzeżenia szczegółami, czerpanemi z książek i od ludzi.

* * *

Wybitny talent literacki wnosi do naszych opowieści podróżniczych Ferdynand Goetel (ur. 1890). Zesłany w r. 1914 przez władze rosyjskie, jako jeniec cywilny, do Taszkentu, przebywa najpierw w więzieniu, poczem, wypuszczony na wolność, zajmuje się pracą przy osuszaniu bagien stepowych i budowie dróg, zrazu jako robotnik, później jako technik i kierownik robót. Zmobilizowany jako „spec" przez bolszewików, pracuje dwa lata przy odbudowie obozów wojskowych, a w końcu 1919 r. ucieka z rodziną do Persji, skąd przez Afganistan i Indje angielskie, wraca w r. 1921 do Europy. Gwałtowne przeżycia tych lat wojennych obudziły w nim dojrzały odrazu talent literacki, objawiony zarówno w powieściach, jak w opisach podróżniczych. Swój przymusowy pobyt w państwie Sowietów i etapy swej powrotnej wędrówki opisuje Goetel językiem jędrnym, prostym i barwnym, w książce p. t. „*Przez płonący Wschód*" (1921). Znaczną część opowiadania stanowią obserwacje życia i gospodarki sowieckiej w Turkiestanie, a zwłaszcza komun rolnych. Pomimo formy pamiętnikowej, autor mówi o sobie samym z dyskrecją, natomiast odtwarza plastycznie sceny z życia Wschodu, rozważając jednocześnie aktualne zagadnienia polityczne. Po dwuletniej wędrówce śród ludzi i krajobrazów wschodnich, poczuł Goetel po powrocie do kraju głód egzotyzmu. Rodzi się w nim zamiłowany podróżnik. W r. 1925 wyjeżdża do Egiptu na kongres geograficzny, zwiedza przy tej sposobności cały kraj i przywozi nową książkę wrażeń i przygód p. t. „*Egipt*" (1927). Niema tu szczegółów rewelacyjnych, gdyż literatura o Egipcie jest już bardzo bogata. Ale Goetel ma zawsze swoje własne spojrzenie na rzeczy, spojrzenie objektywne. Jest pilnym obserwatorem rzeczywistości, chwytającym w lot cechy charakterystyczne, wolnym od wszelkich wynurzeń lirycznych, opowiadającym z pogodnym humorem zarówno o oglądanych zabytkach, jak o ludziach i obyczajach dzisiejszych. Z bratem swym, geologiem, zwiedził Goetel następnie Islandję, którą odmalował (po raz pierwszy w języku polskim) w „*Wyspie na chmurnej północy*". Odrębność kultury, organizacja życia, pełna grozy natura wulkanicznej wyspy, na której potomkowie dawnych wikingów uformowali maleńkie społeczeństwo ze stu tysięcy ludzi złożone, znalazły w Goetlu świetnego obserwatora i malarza-artystę. Metoda opowiadania jest w tej książce ta sama, co w poprzednich: żadnego balastu erudycji naukowej; jedynie wyniki wrażeń i bezpośredniego obserwowania zjawisk.

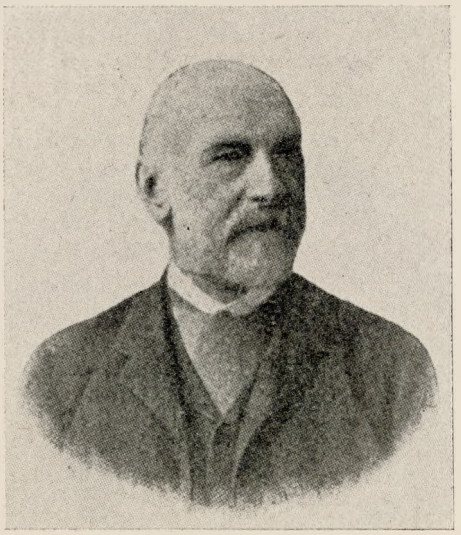
Dzieje swego „powrotu" opowiada także Kamil Giżycki, który walczy w roku 1918 z bolszewikami na froncie uralskim, w formacjach czeskich. Wstąpiwszy do polskiej Dywizji Syberyjskiej, został po złożeniu broni, zaaresztowany. Uciekł z więzienia i odbył olbrzymią wędrówkę „*Przez Urjanhaj i Mongolję*". Nie miał czasu na bliższe badanie życia tubylców i ich obyczajów. Poprzestaje na spostrzeżeniach przelotnych oraz zdobytych tu i ówdzie informacjach, które łączy z pamiętnikowym opisem wędrówki.

Przygody podróżne podczas swego powrotu z Azji do Polski opowiada Aleksander Junosza Gzowski, żołnierz, dziennikarz, myśliwy i agitator, pełen temperamentu. („*Półksiężyc i gwiazda czerwona*", „*Przez tajgi i stepy*", „*W państwie czerwonych ludożerców*"). — Zawodowym podróżnikiem morskim był Marjusz Zaruski. Zesłany do gub. Archangielskiej, otrzymał prawo wstąpienia do służby morskiej i odbył szereg podróży po Oceanie Lodowatym, poczem otrzymał dyplom szturmana dalekiej żeglugi. Z dziejów tych podróży ułożył Zaruski pamiętnik marynarski p. t. „*Na morzach dalekich*" barwny, żywy, chociaż głębszego talentu pisarskiego pozbawiony. Autor występuje raz po raz jako liryk, to znowu jako gloryfikator morza.

Równie malowniczy opis swej podróży po krajach południowo-zachodnich Azji dał W. Kossak w swej opowieści „*Ku indyjskiej rubieży*". — Z wybitnym talentem

literackim opowiada o swej podróży po Egipcie, Indjach, Cejlonie i Jawie znana poetka Jadwiga Marcinowska w książce p. t. „*W upalnem sercu wschodu*". — Do Syrji odbył podróż wybitny uczony, prof. Jan St. Bystroń, z okazji syryjsko-palestyńskiego zjazdu archeologów w r. 1926. Z czterdziestodniowego pobytu śród tego „cmentarzyska cywilizacji starożytnej", przywiózł prof. Bystroń barwny opis Wschodu, w którym patrzy okiem poety na ruiny i zabytki przeszłości.

P. Melchior Wańkowicz, jako publicysta i działacz społeczny, odbył podróż do Meksyku, o którym ogłosił zajmującą książkę („*W kościołach Meksyku*"), w formie feljetonów. — Dłuższy czas przebywał w Japonji



Rys. 561. Antoni Małecki.

Stefan Łubieński, który o niej napisał samodzielną monografję, p. t. „*Między Wschodem i Zachodem*". Autor rozważa całe życie kulturalne Japończyków, a opisując kraj, ludzi i przyrodę, zdaje również sprawę i z tragicznych chwil trzęsienia ziemi w r. 1925, które przeżył sam. — Janusz Makarczyk ogłosił szkice z podróży „*Przez Palestynę i Syrję*", w których przyglądał się gospodarce sjonistów po wsiach i miastach, stosunkom pomiędzy napływowym elementem żydowskim i Arabami. Odbywszy w 1927 podróż do Brazylji, napisał Makarczyk dwutomowe dzieło p. t. „*Nowa Brazylja*, Dżungle — Osiedla — Ludzie" (1929). Praca oparta na lekturze źródeł i obserwacjach osobistych, spotkała się z zarzutami nieścisłości. — Te same zarzuty stawiają interesującej książce Jerzego Ostrowskiego p. t. „*Ziemia świętego Krzyża*" (Brazylja). Zarzuty te są tem osobliwsze, że właśnie autor napisał swą książkę umyślnie, ażeby odebrać czytelnikowi „pewne złudzenie, zasiane przez niektóre utwory literatury podróżniczej" o Brazylji, ażeby przekonać, że „Brazylja prawdziwa nie jest podobna do Brazylji z polskich książek". Uzdolniony powieściopisarz przebył w Brazylji szereg lat, włóczył się — jak mówi — po lasach brazylijskich, „nie tyle z przyjemności albo zachłanności naukowej, ile z twardej potrzeby"; obserwował charakter ludu, jego życie polityczne i rodzinne, przyrodę i faunę, a zwłaszcza żmije i węże jadowite; badał też, jak tylu przed nim, życie Indjan oraz wychodźtwo polskie w Brazylji. Książka nie ma pretensyj naukowych; napisana jest w formie zajmującej relacji literackiej. — Żywą dyskusję wywołała, z talentem literackim napisana, książka Zbigniewa Zaniewickiego „*Zielone piekło*" (1929). Autor przyjechał do Brazylji na statku szkolnym „Lwów" i pozostał w Rio de Janeiro, bez żadnych środków do życia. Przebył długi szereg przygód, które go rozczarowały do Brazylji i które opisuje językiem, pełnym temperamentu. Nie uwydatnił jednak w swej opowieści dość wyraźnie, gdzie się kończy prawda pamiętnikowa, a gdzie się zaczyna zmyślenie beletrysty. Zaniewicki uwypuklił całą grozę walki inteligentnego wychodźcy ze wspaniałą, dziką naturą Brazylji. — W formie dziennika opisuje swą podróż do Brazylji Antoni Słonimski w książce p. t. „*Pod zwrotnikami*".

Oddzielną grupę podróżniczą stanowią opowieści o polowaniach w krajach egzotycznych. Antoni Pisuliński, pragnąc zakosztować polowania na słonie, spędza kilka lat w Zambezji, gdzie najpierw pracuje w domu handlowym a następnie prowadzi systematyczne łowy, badając jednocześnie faunę miejscową. Owocem tej kilkuletniej wycieczki są wrażenia z podróży i polowań w Afryce p. t. „*Szlakiem słonia afrykańskiego*". — Swe malownicze przygody myśliwskie opisują również: Leon Sapieha („*W lasach Ituri*") i Henryk Potocki („*W krainie Massajów*").

Obok podróży zawodowców lub podróży przymusowych, odbywanych z powodu różnych okoliczności życiowych, nie brak w Polsce powojennej wycieczek do krajów bliższych i dalszych. To także znamię czasu, nieznane u nas przed wojną. — Wanda Melcer-Rutkowska opisuje „*Turcję dzisiejszą*" zastrzegając, iż nie daje „podręcznika przy zwiedzaniu kraju", ale, „malowany obrazek kraju i ludzi", obrazek pełen talentu i wdzięku. Więcej pretensyj naukowych objawia tej samej autorki podróż druga, którą odbywała w charakterze półurzędowym, jako konwojentka emigrantów polskich do Argentyny („*Nad srebrną rzeką*"). Szczegóły podróży podaje p. Rutkowska z werwą i humorem, ale centralną część opisu Argentyny stara się oprzeć na materjale naukowym. — Zdzisław Dębicki, korzystając z urzędowej misji do Ameryki, spisał swe wrażenia z pobytu w Stanach Zjednoczonych („Za Atlantykiem"). Następnie podczas wywczasów wakacyjnych, odbywał podróże po Finlandji, Włoszech, Szwecji, Rumunji, Turcji, a wrażenia z nich, w pięknej forme literackiej podane, zamknął w książce „*Z północy i Południa*" (1926). — Juljusz Kaden-Bandrowski w bujnej, nieco przesadnej prozie, zdaje sprawę z wycieczki, jaką odbył samochodem przez

Niemcy, Francję, Szwajcarję, Austrję i Czechosłowację. Książkę jego p. t. „*Europa zbiera siano*" cechuje oryginalność obserwacji.

Powieść egzotyczna.

Egzotyzm w dawnej literaturze polskiej nie był zjawiskiem częstem. Trzytomowy, obszerny „Rękopis znaleziony w Saragossie", znakomitego orjentalisty, uczonego i podróżnika, Jana Potockiego (1761—1815) był pierwszą i najprzedniejszą próbą nowoczesnej powieści wschodniej. Początek istotny naszego egzotyzmu literackiego dały podróże przymusowe, t. j. zesłania na Syberję. Carat wysyłał na katorgę lub osiedlenie powstańców, żołnierzy, działaczów politycznych i społecznych t. j. ludzi zdolnych głównie do czynu. Twórcy powieściowi zdarzali się w takich grupach zesłańczych rzadko, albo też nie posiadali talentu.

Serję prawdziwych pisarzy egzotycznych rozpoczyna Adam Szymański, którego wzruszające „*Szkice*", obok nastrojów tkliwej tęsknoty za krajem, przyniosły piękne, twórcze opisy ziemi i ludzi syberyjskich. — W kilka lat po „Szkicach" zesłanie syberyjskie objawiło nowy i wielki talent pisarski Wacława Sieroszewskiego. Egzotyzm syberyjski stał się do tego stopnia istotą jego natury, że Sieroszewski, w ciągu trzydziestu kilku lat swej twórczości, nie próbował nigdy żadnych komplikacyj psychologicznych życia europejskiego. Gdy się wyczerpały wspomnienia, chwyta się tematu najściślej związanego z Syberją, a mianowicie: ucieczki Beniowskiego z Syberji „*Beniowski*" (1916) i „*Ocean*" (1917).

Materjał do swych opowieści zaczerpnął Sieroszewski ze sławnych pamiętników Beniowskiego, które p. t. „Historja podróży i osobliwszych zdarzeń sławnego Maurycego Augusta hrabi Beniowskiego, szlachcica polskiego y węgierskiego", wyszły w trzech edycjach polskich a były tłomaczone na wiele języków europejskich. Zwięzły materjał pamiętnika został wyzyskany w całości i dość wiernie. Ale to, co dla zwykłego czytelnika było suchą i bladą notatką „awanturnika", stało się dla Sieroszewskiego przypomnieniem groźnych krajobrazów, które przez całe lata były wyłącznymi towarzyszami wygnańca. I pamiętnik rozwinął się w opowieść, drgającą życiem, wydarzenia nabrały szczególnej wymowności, postacie, przesuwane przez Beniowskiego z niedbałym pośpiechem, stają przed nami w całem bogactwie swych cech indywidualnych. Konstrukcja powieści uzależniona została od kolejności wydarzeń w pamiętniku. Łączy je wszystkie, spaja mocno i specjalnem natężeniem uczuć wyposaża plan wydobycia się na wolność, plan, ułożony przez Beniowskiego na początku opowiadania i przeprowadzony wśród niezwykle zajmujących, całkowicie zresztą historycznych okoliczności, przeszkód, walk i wypadków. Dla samego Beniowskiego pobyt w niewoli moskiewskiej na Kamczatce był jednym z przykrzejszych epizodów jego epopei życiowej, ale — tylko epizodem, który w późniejszych latach nakryły upajające wspomnienia o triumfach życiowych, doprowadzonych do panowania nad Madagaskarem. — Sieroszewski-powieściopisarz znalazł tu jeszcze jedną, wyborną okazję do okazania ponęt swego egzotyzmu literackiego. Żyje w oczach czytelnika cała fauna i flora syberyjska. Historja spisku Beniowskiego i jego towarzyszy snuje się swobodnie, zaciekawia jak bajka wschodnia. Niby to łamią się dusze, są nawet momenty tragiczne; ale Sieroszewski umie to wszystko otoczyć atmosferą tymczasowości, poza którą domyślać się każe zmiany losu na lepsze, powrotu do życia, do szczęścia.

Epicki spokój w opisywaniu wydarzeń towarzyszy Sieroszewskiemu również w jego „*Miłości Samuraja*". Poznał Japonję dorywczo, ale przez długie lata niewoli syberyjskiej wczuł się w ducha Wschodu i w odrębne pojęcia etyki japońskiej. Wysnuł swą opowieść ze starej legendy, a pierwotną psychikę bohaterów utrzymuje na poziomie relacji folkloru. Ma to swój specjalny wdzięk, chociaż historja Samuraja Gombaciego i jego narzeczonej Komuzaraki nie dałaby się pomieścić w pojęciach cywilizacji, która wydała Romea i Julję.

Z tęsknoty do środowisk egzotycznych powstała również dwutomowa powieść Sieroszewskiego „*Dalaj Luma*" (1927). Nie oparta, jak dawniejsze utwory autora na osobistych przeżyciach, powieść ta przypomina często w swej metodzie opowiadania Ossendowskiego z podróży po tym kraju. Wiązadłem opisów są przygody dwojga Polaków, Władka i Hanki, uciekających przed bolszewikami do Mongolji. Obok nich wprowadza autor jeszcze żołnierza polskiej dywizji syberyjskiej oraz pilota Domickiego, którego Hanka wkońcu poślubia. Do najciekawszych fragmentów opowieści należy opis stosunków w klasztorach lamaistycznych. W malowaniu natury jest Sieroszewski po dawnemu mistrzem. — Własny żywot autora, opisany z zadziwiającym objektywizmem w książeczce „*Ciupasem na Syberję*" stanowi również opowieść egzotyczną, pełną barw nieznanych w Europie.

Nowy etap w rozwoju polskiej powieści egzotycznej zaczyna się od wojny wszechświatowej i przymusowych, dalekich podróży wschodnich, na które byli narażeni nasi pisarze. Sławny podróżnik A. F. Ossendowski uświadomił sobie dość szybko skłonność do narracji powieściowej i już swoją podróż po Chinach ujął w formę „romansu" („*Za chińskiem murem*" 1924). Jako wiązadło bogatego materjału obserwacyjnego, wziął autor pierwszą lepszą historję uczuciową byłego dragomana ambasady austrjackiej w Tokio, którego wojna światowa wyrzuciła do Chin pomiędzy dwie kobiety, Włoszkę i Polkę. Wewnętrzne i obyczajowe życie Chińczyków za mało było dostępne dla podróżnika, aby je mógł wpleść w swe opowiadanie. To też właściwe Chiny podaje autor w formie łatwiejszej, opisowej, stanowiącej szerokie tło romansu. W ten sposób dwa elementy — powieściowy i podróżniczy — są tu związane dość luźno. — Znacznie więcej powieściopisarzem egzotycznym jest Ossendowski w swej

2650/I

interesującej „*Orlicy*", powieści z życia szczepów górskich Wysokiego Atlasu. Ale i tu autor nie może się zdecydować na ton samodzielnego twórcy i nie chce „fantazjować". Chodzi mu o dramat „prawdziwy", o powieść romantyczną, osnutą „na tle rzeczywistych wypadków", o wierne malowanie „z natury": psychologji, dekoracji i typów. — Więcej swobody (ale i więcej konwencjonalizmu) zawierają japońskie nowele Ossendowskiego, zebrane w tomie p. t. „*Szkarłatny kwiat kamelji*". Opowieści z życia gejsz okazują głębsze wyczucie poezji życia, tak bardzo niedostępnego dla europejczyka. Stylizacja religijnych legend japońskich budzi jeszcze raz niepokój, który zawsze cechuje te legendy. O ile jednak w innych opowiadaniach Ossendowski - podróżnik nadużywa materjału folklorystycznego i obyczajowego, o tyle tutaj skąpi go zanadto, poprzestając na szczegółach wielokrotnie powtarzanych

Rys. 562. A. Malecki (medal).

w innych „japońszczyznach" europejskich. — Pełny egzotyzm, wyposażony w szczegóły opisowe i zręcznie skojarzony z przygodami głównych bohaterów, znajdujemy w powieści Ossendowskiego, przypominającej tematem i sposobem narracji niektóre opowiadania Conrada. Są to dzieje statku kontrabandzistów „*Witezia*" i jego podróży najpierw po wybrzeżach europejskich a później po morzach północnych, od Londynu do zatoki Tajmyrskiej na Syberji. Autor po raz pierwszy pogłębia postacie swych głównych bohaterów. Jeden z nich, główny kapitan „Witezia", Olaf Nilsen, jest urodzonym piratem; drugi, jego pomocnik-Pitt Hardfull wszedł do bandy witeziowej po wyjściu z więzienia, do którego wtrąciły go nieszczęsne okoliczności życiowe. Materjał realistyczny wyzyskał autor obficie. Zarówno podróż po oceanie jak i kopanie złota na Syberji przez załogę „Witezia", odtwarza Ossendowski z pełnią wyrazu, którą dać mogą jedynie bezpośrednie przeżycia. Powieściopisarz panuje już całkowicie nad podróżnikiem i etnografem.

Wojna wydała przymusowy egzotyzm opowiadań powieściowych Ferdynanda Goetla. Bogaty materjał życiowy układa on w obrazy niezwykle plastyczne, nieco brutalne, nieco robinzonadą podszyte, zawsze jednak żywe i interesujące. Opowieści jego („*Kar Chat*", „*Pątnik Karapeta*" 1924 i „*Ludzkość*" 1925) oparte są na najważniejszym dla jeńca temacie: ucieczka z niewoli. W historji tych ucieczek polscy bohaterowie Goetla mając koło siebie dwa odrębne światy: pełnych szlachetności, spokojnego rozumu, wschodniej rezygnacji i przebiegłości tubylców-Sartów; oraz — rozbestwioną dzicz bolszewicką.

Najdłuższa opowieść, „Kar-Chat" posiada w sobie takie zasoby szczerego liryzmu, że wygląda potrosze na przeżycia osobiste. Jeniec polski, chcąc zerwać z okropną wegetacją o setkę wiorst od żony i dziecka, „pochwycił za karabin i stanął w szeregu ludzi obcych sobie i pono nawet wzgardzonych". Ucieka i — myśli o tem, jak wydobyć z przepaści własną rodzinę. Ucieczka trwa przez kilka lat, po przez sioła i stepy turkiestańskie, śród przygód, niebezpieczeństw i potwornych widoków, o jakich się w Europie nie śniło. Rozwinięte na tle wspaniałej natury turkiestańskiej, malowanej przez autora śmiałymi, mocnymi rzutami, skomplikowane piękną historją jego miłostki z młodziuchną sierotą tubylczą — przyniosły świadectwo wybitnego talentu.

W zbiorze czterech opowiadań pod ogólnym tytułem „Pątnik Karapeta", bolszewicy występują wciąż w tym samym charakterze malowniczych, dzikich i krwiożerczych zwierząt. Natomiast wprowadza autor nowe polskie figury, wydobyte na jaśnię przez wojnę i jej rewolucyjne zakończenie bolszewickie. Są to postacie, których fizjonomja „w kraju nie miałaby żadnych znamiennych rysów". Tutaj wyrastają na potwory moralne, nieświadome siebie, dzikie i odważne do szaleństwa, przewrotne i oszukańcze, podstępne, brutalne, pomysłowe i chciwe, kochające namiętnie życie, a krążące wciąż nad przepaścią. Takim jest pan Kiwacz w „Pątniku Karapeta", uciekający do Indyj; takim jego krewniakiem duchowym jest pan Kos, opowiadający cynicznie na okręcie, wiozącym go z powrotem do Europy, swoje nadzwyczajne przygody śród bolszewików na Pamirze. A już do granic fenomenalnego, z trylogji sienkiewiczowskiej zapożyczonego bohaterstwa, posunięty został typ „pana Józefa", dawnego bandyty z Woli, przed którym drży całe miasto w Turkiestanie, który morduje i grabi, co się da, a jednocześnie gra rolę żarliwego „towarzysza", aż wreszcie, po nadludzkiej walce z całym oddziałem bolszewików, musi kopać swój grób i stanąć przed lufami karabinów.

Inna opowieść „*Schmerzenreich*" — to popularny fragment życia w obozowisku jeńców, rozłożonem na pobrzeżu Syr-Darji, w pobliżu stepów. Monotonja tej kaźni, sama przez się, nie obfituje w wydarzenia niezwykłe. Goetel uczynił bohaterem swej powieści małe szczenię, które przyniosła do kucharza obozowiska zmarznięta i zgłodniała suka szukająca ratunku dla swego potomstwa. Szczenię obudzi

Biblioteka im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu 2650/II

ło śród zdziczałych jeńców potrzebę serca i otrzymało od jednego z nich, który czytał żywot świętej Genowefy, nazwę „Schmerzenreich". Z postaci samych jeńców Goetel nie wydobył jakichś nowych, osobliwych cech maltretowanego człowieczeństwa. Natomiast rzetelny talent przemawia do nas zawsze, gdy autor mówi o samym psie.—W opowiadaniu drugiem mamy już bezpośrednią martyrologję dwóch Polaków, których straszliwa niedola złączyła w mistycznej cokolwiek przyjaźni.—W zwięzłej kronice bolesnych przygód jeńców-uciekinierów jest Goetel nietylko zajmującym nowelistą, ale i — prawdziwym poetą.

Najlepsza i najpoczytniejsza powieść Goetla *„Z dnia na dzień"* (1927) powstała również ze wspomnień autora o czasach niewoli w Turkiestanie, ale egzotyzm jej zredukowany został do niewielkich rozmiarów: kilka postaci tubylczych i garść szczegółów krajobrazowych. Poza tem cała akcja dotyczy Polaków a przedewszystkiem samego narratora, który tutaj zdwaja się w sposób osobliwy: notuje pamiętnik „z dnia na dzień" ze swego życia w Polsce, gdzie jest już znanym i poczytnym autorem, jednocześnie zaś, w oczach czytelnika, pisze powoli powieść o wydarzeniach uczuciowych z tamtych, turkiestańskich czasów, przyczem ujawnia, iż bohater tych przygód w niewoli, to właśnie on sam. W ten sposób książka zawiera dwie powieści, zbudowane tak, iż po kilku stronach pamiętnika (w których autor bywa zazwyczaj krytykiem swego własnego opowiadania) następuje fragment z powieści turkiestańskiej. Budowa taka, sama przez się bardzo oryginalna, powstrzymuje zazwyczaj tempo opowiadania głównego, dotyczącego zajmujących i znakomicie wyłożonych przeżyć uczuciowych bohatera w niewoli. Anegdota pamiętnika, dotycząca stosunków domowych opowiadającego, zawiera wiele szczegółów błahych; natomiast dzieje romansu jeńca-oficera, Tadeusza z młodziutką, czarującą Polką, Marusią Radziejowską, córką pułkownika w służbie rosyjskiej, są dziełem niepospolitego talentu. Postać Marusi należy do najznakomitszych studjów psychologicznych w naszej literaturze powojennej. Tajemniczy urok, jakim ją autor otoczył, potężne napięcie uczucia, pewna dzikość jej życia, wielka dojrzałość w jej stosunku do świata — wszystko to odmalowane zostało przez Goetla w sposób mocny i wzruszający.

Przymusowy powrót z Syberji do Polski przez Japonję i Chiny, pobudził także Jerzego Bandrowskiego do napisania dwóch powieści egzotycznych. *„Lintag"* wprowadza czytelnika w dziedzinę irracjonalną, w której autor nie obraca się dość swobodnie. Stajemy wobec sztuczności i nieprawdopodobieństwa, za którem czai się kombinacja literacka, kombinacja chłodna, napróżno szukająca ratunku w „nastrojach" poetyckich, delikatnych insynuacjach, zagadkowych przemilczeniach i rebusowości układu ogólnego. — Znacznie większą wartość artystyczną posiada druga powieść egzotyczna Jerzego Bandrowskiego pt. *„Krwawa chmura"* (1928), odtwarzająca dzieje tułacza chińskiego, który następnie wynajmuje się na kata bolszewickiego. Tu już operuje autor materjałem znanym mu bliżej, bo stykał się z Chińczykami w Moskwie, Władywostoku i Szanghaju. Duszę Chińczyka odtwarza Bandrowski przenikliwie, podkreśla tragiczną grozę wielu wydarzeń, jednocześnie zaś umie opowiadać z humorem.

Prof. Michał Siedlecki, który niegdyś wyjechał na Jawę dla celów naukowych, po latach wrócił marzeniem do tej malowniczej wyspy i napisał szereg pięknych *„Opowieści malajskich"* (1917). Zbliżył się do tubylców z miłością, poznał ich życie, legendy i opowiada o nich w sposób prosty i zajmujący, nie troszcząc się zbytnio o narrację beletrystyczną. — Nową formę egzotyzmu zapowiadały nowele Jerzego Bohdana Rychlińskiego, zatytułowane *„Mah-Jong"*. Akcja znacznej ich części odbywa się na morzu Bałtyckiem i Czarnem. Rychliński szuka jeszcze mozolnie swego wyrazu, nie umie panować nad formą. Rozmiłowany jest w praktykach medjumistycznych Wschodu, w przygodach pełnych tajemniczej grozy, w charakterach niezwykłych, rysowanych z siłą. Konstrukcję zbioru nowel stylizuje autor według popularnej gry „madżong". Zawartość niektórych opowiadań zaciemnia często ich treść, chociaż niektóre posiadają sugestywny nastrój i przepych barw.

Z pewnym rozgłosem ukazał się na widowni literackiej Stanisław Saliński: nowele jego, jedna po drugiej, otrzymywały nagrody na konkursach. Ujrzano talent oryginalny, prężny, samorodny, przynoszący nowe tematy egzotyczne, podane w bogatych barwach realistycznych. Saliński urodził się aż na Korei, gdzie ojciec jego pozostawał najpierw w służbie rosyjskiej, a potem japońskiej Kształcił się w uniwersytecie czanghajskim, ukończy. szkołę morską we Władywostoku i jeździł po morzu, jako zawodowy marynarz. W dwudziestym piątym roku życia zamknął swą wschodnio-azjatycką karjerę i, śród tysiącznych przygód, zdołał dotrzeć do Polski. Głównym bohaterem Salińskiego jest Ocean. Widzi w nim zawsze potężny, straszliwie groźny żywioł, który nie ma w sobie nigdy nic „spokojnego". Z żywiołem tym związany jest na wieki marynarz, istota odrębna, skazana na fatalizm nieznanych nikomu udręczeń. Rozhukanemu żywiołowi, dla którego istnienie ludzkie jest zawsze igraszką, przeciwstawia marynarz swą troskę, jakąś troskę jedyną, pozostawioną na lądzie a zamkniętą w wyrazie: kobieta, narzeczona, kochanka, żona lub matka. Z przeciwstawienia tego wynika tragiczne napięcie wszystkich niemal nowel Salińskiego. Marynarz jego w zapasach z morzem ma sprawność zwierzęcia, ale ma też i jego dzikość. Brutalny, bezwzględny, żyje w całkowitej pogardzie dla śmierci, dopóki nie odezwie się w sercu tęsknota. Wtedy zwierzę ustępuje miejsca łamiącemu się tragicznie bohaterowi, którego nęka bezmiar bólu. Cierpiący marynarz Salińskiego milczy, jak kamień. O szalejącej w jego piersi męce dowiadujemy się zazwyczaj z kilku drobnych napomknień, niekiedy nawet z samej postawy bohatera.

Opisy Salińskiego wynikają niewątpliwie wszystkie z przeżyć osobistych, chociaż więc wyolbrzymiają szczegóły i ukazują morze w pewnej monotonji tej samej

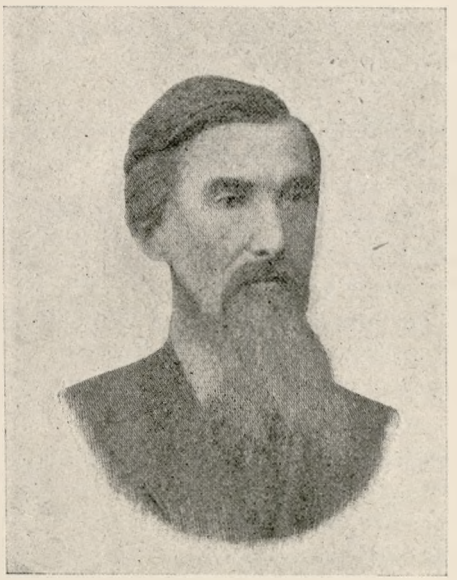
zawsze, niesłychanej grozy, to jednak imponują potęgą obrazu. Autor łamie się raz po raz z polszczyzną, tworzy neologizmy nie zawsze zręczne; pomimo to w całości ta jego marynarska gwara posiada niemałą wyrazistość. Poemat morza i jego żywiołów snuje się poprzez wszystkie opowieści. Nie mamy w literaturze naszej opisów morskich równie dramatycznej siły. Brzmi w nich cała skala rytmu: od eposowych obrazów długiej walki załogi statku z rozhulaną falą, do krótkich, zwartych zdań, wyrywanych jakby z piersi ginącego człowieka.

Irracjonalizm w powieści.

W literaturach obcych spotykamy często opowiadania o halucynacyjnych wizjach, niezwykłych objawach intuicji, nieuchwytnych lub przedziwnie plastycznych chimerach, które, występując na tle codziennego, normalnego życia, wciągają bohaterów w zawrotny krąg wypadków, a w czytelniku budzą dreszcze niepokoju. Ta literatura specjalna miała kilku genjalnych przedstawicieli, jak: Hoffman, Edgar Poe, Tomasz Quincey, Gerard de Nerval, których utwory, wciąż czytane i komentowane, znajdują na całym świecie licznych naśladowców, jako arcywzory gatunku.

W Polsce irracjonalistów tego typu mieliśmy do ostatnich czasów niewielu. Wypadkiem zupełnie odosobnionym był talent Ludwika Sztyrmera. Po wojnie objawy irracjonalizmu w powieści polskiej zdarzają się częściej. Uciekając od walk i szarych dni, pisarze budować sobie poczęli sztuczne światy wzruszeń nieznanych. Na czele ich stanął posiwiały już Stanisław Przybyszewski, którego fantazja pozostała pod koniec życia tak samo pełna dziecinnego przerażenia, jaką była w zaraniu jego pisarstwa. U niektórych jego bohaterów wyrzuty sumienia dochodziły do stopnia, przy którym występują strachy halucynacje. Ten stan umysłu twórczego przetrwał do samej śmierci pisarza. W powieści „*Il regno doloroso*" powróciły jeszcze raz stare „dzieci szatana", ale wróciły w kształtach świadomie autentycznych. Powieść miała być podobno ściśle historyczną. Chodziło o możliwie pełny obraz djabelskich praktyk czarownic, które autor poznał i przestudjował w dziełach najwybitniejszych demonologów średniowiecznych i późniejszych. Pretekstem do opowiadania był głośny niegdyś proces czarownic w małej baskijskiej prowincji Labourt, przeprowadzony w r. 1610. Skłębienie obu elementów powieści — czarownic i ich sędziów — w jedną wizję władzy szatana, jest nietyle dokumentem historycznym, ile owocem wyobraźni Przybyszewskiego i jego talentu. Obok orgjastycznych wizyj, które straciłyby wiele ze swej siły, gdyby były wyłożone w języku bardziej literackim, nie brak w „Il regno doloroso" obrazów przeznaczonych raczej dla samogwałtu wyobraźni, niż dla pełni wyrazu artystycznego.

Kierunek twórczości najwybitniejszych halucynantów i fantastyków literackich jest zawsze koniecznością fatalistyczną. Bywają tak głęboko wzruszeni własną wizją, że tracą poczucie odróżniania rzeczywistości od złudzenia. — Stefan Grabiński (ur. 1887) doszedł do wniosku, że takie same efekty wrażeń wydobyć można literacko przez kombinowanie fantastycznych wydarzeń i zboczeń na chłodno. Przez dziesięć lat ogłosił siedem tomów tego typu („*Demon ruchu*", „*Szalony pątnik*", „*Ciemne siły*", „*Niesamowita opowieść*", „*Księga ognia*", „*Salamandra*", „*Cień Bafometa*",). Giętki, żywy, pełen pomysłów talent autora, przebywa wyłącznie w dwóch dziedzinach: z jednej strony wszelkiego rodzaju zagadkowe „ciemne siły", wiedza tajemna, objawy medjumizmu; z drugiej — przygody, charaktery i zjawiska, stawiane irracjonalnie, a podawane z taką plastyką i wyrazistością realistyczną, ażeby czytelnik mógł uwierzyć, że to wszystko najprawdziwsza prawda i ażeby wstrząsnął nim dreszcz przerażenia. Fantazja Grabińskiego bardzo rzadko przybiera kształty poetyckie. Zazwyczaj opowieści jego są wynikiem dziwnego skojarzenia



Rys. 563. Władysław Nehring.

spokojnych, logicznych rozumowań z pomysłem, wkraczającym w dziedzinę obłędu lub w sferę zupełnej dowolności tajemniczych lub absurdalnych faktów. W tem skojarzeniu niema obrazów przypadkowych, płynących podświadomie z samej istoty talentu. Grabiński zdaje sobie doskonale sprawę z elementów swego tworzywa, a ponieważ panuje nad nim mocno, więc wie, jak się to odbywa w retortach jego magji psychopatologicznej. Nie żąda od czytelnika współczucia dla swych obłąkańców, ale — najwyższego zainteresowania się ich ideologją i „niesamowitymi" czynami. Nauka wykazała, że chorobliwe odchylenia od normalnej psychologji dadzą się sprowadzić w osobowości ludzkiej do nieznacznej ilości typów. Jeżeli istnieje w nich wielka rozmaitość, to wynika ona raczej z różnicy stopnia, nie zaś — z odmiennej istoty rzeczy. Grabiński realistyczne swe opowieści o obłąkańcach traktuje pozornie jak najsumienniejszy obserwator. Tymczasem buduje zawsze psychozy dowolne, według własnego pomysłu. Znakomita większość opowieści

Grabińskiego ma formę noweli. Wynika to z charakteru samego materjału twórczego: autor wydobywa na jaśnię jedną osobliwość po drugiej i różne momenty psychopatologiczne doprowadza w swej fantazji do maximum rozwoju i następstw. Wszystko, co się dzieje w takiem krótkiem, zwartem opowiadaniu poza bohaterem głównym, służy jedynie jako środek uwypuklenia jego myśli i czynów. W ten sposób klinika patologiczna Grabińskiego posiada znaczną rozmaitość wypadków, pomimo, że autor usiłuje gromadzić niektóre z poszczególnych objawów w serje i „oddziały" pokrewieństw. Wstrząsające wrażenie wywiera „*Willa nad morzem*", gdzie występują „ciemne siły" pozagrobowe, przez które nieboszczyk, drogą myślowej telepatji, pomaga do zdemaskowania zbrodniarza i ukarania go śmiercią samobójczą. Pełnię talentu wykazał Grabiński w „Salamandrze", w której, pod wyraźnym wpływem Huysmansa, wprowadza czytelnika w świat wiedzy tajemnej i czarnej magji. Książka posiada jasność stylu i zwartość budowy.

Istotę spraw ludzkich po tamtej stronie (t. j. w dziedzinie tajemniczych sił, które kierują poszczególnymi momentami żywotów ludzkich) usiłuje dojrzeć także w swych utworach Wacław Filochowski (1890). Już w „*Chińskich cieniach*" zdarzały się opowiadania w stylu Grabińskiego (np. skombinowana historja medjum telepatycznego, które się komunikuje z oddalenia, w sprawach politycznych, z osobami zainteresowanemi). W tajemne i nadzwyczajne wyniki działania nieznanych mocy, tkwiących w naturze człowieka, wciąga Filochowski czytelnika całkowicie w swym „*Człowieku w ciemnych okularach*". Pogmatwana zanadto budowa baśni osłabia wrażenie całości. Akcja ma dwa równoległe kierunki, splątane przypadkowością wydarzeń. W życiu jednego i drugiego bohatera rozsiadły się nieuchwytne dla ich woli siły, które zamieniają ich w manjaków i prowadzą do śmierci. Wspólnym motywem obu dramatów „okazała się — mówi autor — nadludzka, aż do granic karykatury posunięta wiara w swoje zamiłowanie". Tak samo jak u Grabińskiego spotykamy u Filochowskiego teorje maniactwa.

Pierwiastek tajemnicy „sił nieczystych", wydarzeń, niedających się wyjaśnić za pomocą logiki ludzkiej, pociąga także Stycz-Naglerową w jej zbiorze opowieści p. t. „*Czarny pies*". Nauczycielem „dreszczu" jest tu naturalnie arcymistrz gatunku, Edgar Poe. Ale p. Stycz-Naglerowa ma fantazję dość bogatą, talent szczery, wyraźną troskę o estetyczną całość. Ujawniło się to zwłaszcza w opowiadaniach „Przedranie" i „Tępiciel ruchu".

W dziedzinie nieznanej czuł się zawsze dobrze znakomity poeta, Antoni Lange. W swej fantastycznej powieści „*Miranda*" opowiada dziwy o cudownej wyspie, Rakaszimie, gdzie wracający do kraju zesłaniec syberyjski znalazł ludzi żyjących „od nieskończoności lat" i nie umierających nigdy. Potem zesłaniec dostał się do „Grodu słońca", którego organizację poeta łączy z tajemnicami medjumizmu i „dematerjalizacji" ciała ludzkiego. Lange zamarzył o „społeczeństwie astralów", t. j. istot, wydobytych z ludzi za pomocą cudownego środka „Nirwidjum". Z wielkim zasobem erudycji wschodniej zbudował sobie nieszkodliwą wizję tego „astralnego" życia w nieznanym grodzie. Cuda, jakie opowiada, świadczą jedynie o świeżości jego fantazji i niezmożonej potrzebie wyrafinowanej zabawy literackiej.

Twórczość dramatyczna.

Sztuka teatralna otrzymała w Polsce odrodzonej specjalne przywileje. Otoczyło ją wydatną opieką Państwo, a jeszcze większą — gminy miejskie. Każde większe miasto prowincjonalne dążyło do tego, aby mieć swój własny teatr stały, a dawne trupy wędrowne przestały istnieć, bo nawet teatr objazdowy „Reduty" był instytucją stałą, na zasiłku państwowym opartą.

Pod względem organizacyjnym, teatry nasze w przeciągu pierwszych dziesięciu lat niepodległości posunęły się dość daleko naprzód. Wprawdzie ustrój samorządowy niezbyt sprzyja racjonalnej gospodarce teatru, gdzie czynnikiem twórczości może być tylko jedna wola, nie ulegająca nakazom niekompetentnych komisyj i rad magistrackich lub radzieckich. Ale urzędowa monopolizacja teatrów powołała do życia solidarne zorganizowanie się polskiego aktorstwa. Przed wojną aktor na prowincji (z wyjątkiem kilku większych miast) żył w przysłowiowej nędzy. Subwencja pozwoliła mu na stawianie zbiorowych żądań. Powstał „Związek Artystów Scen Polskich", który w krótkim czasie stał się jednem z najmocniejszych naszych stowarzyszeń zawodowych. Solidarnością, uporem i wytrwałością zdołał on przeprowadzić następujące zasady: 1) tylko taki aktor ma prawo grywać na scenach polskich, który należy do Związku; 2) aktor zawiera kontrakt na cały rok, niezależnie od tego, czy teatr funkcjonuje przez cały sezon; 3) aktor otrzymuje specjalne wynagrodzenie na kostjumy i narzędzia swojej pracy zawodowej; 4) aktorowi nie wolno przeznaczyć pensji mniejszej, niż minimum określone przez Związek; 5) Związek zawiera przed rozpoczęciem każdego sezonu konwencję z dyrekcją teatrów i omawia w niej wszystkie szczegóły gwarancyjne, nie wyłączając możności otrzymania kaucji na zapewnienie aktorom gaży. Zasady te, rozwinięte w sposób bardzo ścisły, w „kontrakcie normalnym", stały się ważnym szkopułem w rozwoju scen. Do Związku Artystów należy 1500 członków. Tak liczny personel jest, pod względem uzdolnienia, niedostateczny. Wybitniejsi aktorzy skupiają się w Warszawie, gdzie i tak dają się uczuwać (zwłaszcza w personelu żeńskim) braki dotkliwe. Niektóre teatry objazdowe, pod pretekstem szerzenia kultury polskiej, organizują widowiska stojące na niskim poziomie. Związek Artystów Scen Polskich postawił aktora polskiego materjalnie, przywiązał go do miejsca, pozwolił mu organizować życie codzienne i towarzyskie. Niszcząc jednak trupy wędrowne, pozbawił prowincję dobrego aktorstwa i zmniejszył rywalizację artystyczną śród aktorstwa. Szkoły dramatyczne wypuszczają roczniki abiturjentów bardzo wątłe a wybitniejsze sceny

odnawiają swój personel z wielkim trudem, poprzestając zazwyczaj na odbieraniu lepszych artystów innym teatrom. Aktor stał się najbardziej uprzywilejowanym pracownikiem w Polsce. Sytuacja taka trwała do roku 1931 t. j. do chwili, gdy ogólny kryzys ekonomiczny pobudził zarówno gminy, jak Państwo, do bardzo mocnej redukcji zasiłków udzielanych teatrom. Warszawa, Poznań, Lwów i Katowice zrzekły się prowadzenia oper na własny rachunek, a sceny dramatyczne, przy ograniczonych subsydjach, musiały zaprowadzić daleko idące oszczędności, co odbiło się niekorzystnie na poziomie artystycznym widowisk. W sezonie 1931 - 1932 istniały w Polsce 32 teatry, z czego przypada na: Warszawę 12, Łódź — 4, Lwów — 3, Wilno — 2, Poznań — 2 i — po jednym: w Krakowie, Katowicach, Toruniu, Bydgoszczy Grodnie, Lublinie, Częstochowie, Sosnowcu i Kaliszu.

Rys. 564. Piotr Chmielowski.

Ważnym szkopułem w rozwoju teatru w Polsce jest niedostateczność naszej twórczości dramatycznej. Wszystkie teatry otrzymują w ciągu sezonu zaledwie pięć, sześć nowych sztuk polskich. W takich warunkach żyją przeważnie repertuarem obcym i w bardzo małym stopniu stają się wyrazem kultury narodowej. „Pierwsza scena polska" dotychczas nie może ustalić planowej pracy na dłuższe lata. „Rozmaitości", spalone dnia 1 listopada 1919 roku, tułały się po innych gmachach aż do roku 1924 t. j. do chwili otwarcia teatru Narodowego. Okazało się, że nazwa „Narodowy" jest przedwczesna i niesłuszna. Teatr Narodowy powstał bez żadnych zobowiązań repertuarowych, które mogłaby mieć jedynie scena pod opieką państwa i sejmu kształtowana. W pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości, teatry starały się zaspokoić tęsknotę publiczności do repertuaru zabronionego przez cenzurę. Wystawiano więc: „Nieboską", Księdza Marka", „Kordjana", „Kościuszkę pod Racławicami", „Dziady", „Sułkowskiego", obok „Tamtego", „Księcia Józefa Poniatowskiego" i innych sztuk mniejszego znaczenia.

Gdy nastały czasy utworów współczesnych, krytyka śledziła z sympatją wszystkie próby teatru poetyckiego. Najżywsze nadzieje zwróciły się do K. H. Rostworowskiego, autora „Judasza z Karjotu" i „Kaliguli". W swych misterjach („*Straszne dzieci*" i „*Miłosierdzie*") usiłował Rostworowski zobrazować w symbolicznych obrazach dzieje biednej ludzkości. Tresura skomplikowanej myśli filozoficznej odebrała tym utworom życie sceniczne, co się stało również ze „*Zmartwychwstaniem*". Rostworowski przejęty jest cały głębokiem uczuciem religijnem, które, wskutek zbyt zmąconych symbolów, nie udziela się widzowi. Zmuszony do odgadywania ideowego algebraizmu autora, traci możliwość odczuwania jego wzniosłej poezji.

Zdawało się, że Rostworowski zatonął całkowicie w dramacie metafizycznym. Tymczasem, po kilku latach, zwrócił się nagle do najbardziej naturalistycznej formy dramatu, jaką znamy w naszej twórczości scenicznej. Jego „*Niespodzianka*" (1929) jest wielką „tragedją karczemną", napisaną prozą i skreśloną w podtytule: „prawdziwe zdarzenie w czterech odsłonach". Z wynurzeń autora dowiedzieliśmy się, że treść wysnuł z relacji policjanta o zbrodni, jaka dokonana została we wsi Szymkowicze, powiatu słonimskiego: stary chłop z żoną mordują uśpionego wędrowca, aby go ograbić z dolarów; po dokonanej zbrodni dowiadują się, że to był ich rodzony syn, który przed laty wywędrował do Ameryki. Potrzeby czerpania tematu z „prawdziwego zdarzenia" niczem Rostworowski nie uzasadnił. Miał przed sobą, jako dramatyk, dwa zadania: przygotowanie i rozwiązanie sceniczne motywów zbrodni; wymierzenie kary za dokonane morderstwo. Jedno i drugie wykonał z logiką znakomitego budowniczego efektów i za pomocą niezwykle surowych i gwałtownych środków najjaskrawszego naturalizmu. Przez cały ciąg sztuki każe patrzeć na obnażone dusze bohaterów, jak na otwartą, krwawiącą ranę. Obraz przekracza granice zwykłej wrażliwości: działa na wolę widza, wprowadza go w dziedzinę wzruszeń pozaestetycznych. Wychodzi z nich styranizowany, zmaltretowany, wstrząśnięty do gruntu, nie zdolny do szukania piękna utworu. Naturalistyczna surowość szczegółów „prawdziwego zdarzenia" przeszkadza niemal do końca sztuki. Ale od chwili, gdy następuje „katharsis", oczyszczenie po dokonanej zbrodni, staje przed nami Rostworowski-poeta. Ojciec i Matka, w przekonaniu swem, zabijają człowieka obcego; za tę winę spotka ich kara najcięższa, niezależna od wszelkich wyroków prawa: staną wobec faktu, iż zabili własnego syna. Kara za zbrodnię przyjdzie od wewnątrz, z głębi znieważonych instynktów. Rozwinął Rostworowski ten proces wewnętrzny po mistrzowsku. Ale do zwycięstwa moralnego porządku świata prowadzi poprzez torturę udręczeń, których ogromny talent nie zdołał złagodzić. Ojciec i Matka są postaciami w wielkim stylu, a „Niespodzianka" jest świadectwem, że śród najprzedniejszych naszych twórców dramatycznych nie zamarło poczucie tragedji, tworzonej samodzielnie, poza naśladownictwem dawnych wzorów.

Najściślej z treścią „Niespodzianki" jest związany drugi

dramat Rostworowskiego p. t. „Przeprowadzka" (1931). Wierząc głęboko w przekleństwo grzechu pierworodnego i w odkupienie, zapewnia Rostworowski, że jedynym ratunkiem na nędzę i niedolę ludzką jest twórcza siła ducha. Napisał „Przeprowadzkę", aby nie pozostawić Franka Szybały i jego młodszej siostry, Zośki z „grzechem pierworodnym", jakim ich obciążyła zbrodnia synobójstwa, popełniona przez rodziców w „Niespodziance". Franek musi odpokutować za zbrodnię starych Szybałów. Ma on nadczułość sumienia, która go pogrąży w ponure samoudręczenie. Traci busolę moralną, ale odzyskuje co chwila powiększoną świadomość swego upodlenia i zapada w otchłań wyimaginowanej hańby. Zarówno etapy tego upodlenia, jak historja wydobycia Franka z przepaści moralnej i oczyszczenia jego duszy, stanowią główny moment twórczy „Przeprowadzki". Anegdota jest znowu naturalistyczna i nie zawsze w dobrym smaku utrzymana. Ale bohaterowie posiadają takie niezwykłe wytężenie dusz, że „Przeprowadzka" urasta na dzieło wybitne. Przeprowadzka fizyczna Franka zamienia się w przeprowadzkę symboliczną do czystego życia duchowego. Efekty sceniczne ułożył Rostworowski z rozmachem wielkiego poety tragicznego.

Rozlewny poeta ballad beskidzkich, Emil Zegadłowicz, zwróciwszy się do teatru, ukazał najpierw talent lękliwy i mgłami łatwego mistycyzmu przesłonięty. Jego tragedja „*Alcesta*" oraz na biblijnym motywie oparta „*Betsabe*", pomimo wartości poetyckich, nie wytrzymały próby sceny. W „*Lampce oliwnej*" zamarzył poeta o takim splocie najpierwotniejszych żądz i namiętności, aby mógł z nich zbudować prostą w linjach, grecką niemal tragedję. Niestety, zbrodnie swej bohaterki podał Zegadłowicz w zbyt surowym wyrazie i z motywami nie zawsze wystarczającymi. Ciężko chory ojciec, chłop ze wsi beskidzkiej, przeklina swe niegodziwe dzieci: syna, opoja i hulakę, oraz córkę Hankę, demoniczną dziewkę, pałającą żądzą życia i użycia. Hanka gasi na chwilę pożary ciała w objęciach sentymentalnego parobka Jaśka, ale chce być bogatą i potężną, więc przyjmuje oświadczyny bandyty, Dominika, który przywiózł z Ameryki dolary i nieczystą drogą zdobyte kosztowności. Tragicznego tonu nie zdołał poeta wydobyć z tego założenia t. j. nie stworzył czynu, płynącego z fatalną koniecznością z natury ludzkiej. Prostolinijna greckość tragedji jest w „Lampce oliwnej" bardzo wątpliwa. Pozostają pomimo to znamiona talentu, objawionego w świetnej budowie figur. — Mniej zdecydowane kształty objawił dramat „*Głaz graniczny*", gwarą ludową napisany i kunsztownie stylizowany. Bohaterka dramatu, prosta góralka, zasłuchała się we własne głosy wewnętrzne i przemawia wciąż językiem ezoteryzmu literackiego. Pomimo talentu, błyskającego w obrazach i djalogach, dramat jest zmącony w wyrazie ogólnym.

Bez mocniejszego wrażenia przeszły też dwa utwory dramatyczne z legend ludowych wysnute: „*Południca*" Leopolda Staffa, straciła w teatrze swój świetny koloryt poetycki i wykazała brak walorów scenicznych; w legendzie poetyckiej L. Morstina „*Cud Wisły*", było wiele motywów pięknych, ale niezbyt szczęśliwie kierowanych ku symbolom.

Z wielkiem powodzeniem rozpoczął swą karjerę dramatopisarską utalentowany poeta, Stanisław Miłaszewski (ur. 1886). Przetłomaczywszy pięknym, dźwięcznym wierszem „Don Juana" Zorilli, rozmiłował się w romantyzmie dekoracyjnym i napisał komedję w siedmiu obrazach pt. „*Farys*" (1927), wysnutą z dziejów słynnego Emira, Wacława Rzewuskiego, unieśmiertelnionego przez Juljusza Słowackiego. Utwór napisany wierszem niezwykle giętkim, wytworny i sceniczny w djalogach, dzieli się na dwie nierówne części: w pierwszej pokazuje Miłaszewski swego Farysa-Emira na tle konwencjonalnego nieco Wschodu, jako wodza-amatora, zaplątanego w gwałtowną miłość do żony syryjskiego władcy; w drugiej widzimy Emira w kostjumie europejskim w Rzymie, w salonie pani Delfiny, która chce usidlić go swemi zwiędniętymi wdziękami. Wyrywa się z tej atmosfery do Powstania. Do dna duszy swego bohatera rzadko Miłaszewski zagląda. Maluje „awanturnika", który, nie mogąc znieść niewoli, obrał sobie bardzo daleką drogę powrotu do ojczyzny. Utwór zjednał autorowi sławę malowniczością postaci i sytuacyj.

Podniecony powodzeniem, napisał Miłaszewski fantazję dramatyczną według Cervantesa pt. „*Don Kiszot*". Tutaj poeta miał do zwalczenia dwa szkopuły: wizję Don Kiszota, jaką przyniósł na widowisko każdy widz oraz — konstrukcję dramatyczną żywota rycerza, który, w długiej swej wędrówce do ideału, spełniał mnóstwo drobnych czynów śmiesznych, wyobrażających satyrycznie epokę. Miłaszewski nie mógł dać w teatrze pełnego Don Kiszota: uwypuklił jego wrażliwość na krzywdę ludzką, ale nie uwydatnił różnorodnych kształtów jego romantyzmu i jego śmieszności. — Z kolei zwrócił Miłaszewski uwagę na nastroje społeczeństwa polskiego w r. 1806 i dojrzał w tej epoce historji materjał do sztuki pt. „*Piękne Polki*" (1931). Zadanie było trudne, tem bardziej, że Miłaszewski, poeta z urodzenia, nadał „Pięknym Polkom" formę wierszowaną. Niestety, nie zdołał utrzymać w równowadze dobrego ustosunkowania dwóch elementów sztuki: działań politycznych, stanowiących naczelny moment epoki oraz — dramatu miłosnego, traktowanego jako wyraz obyczajów ówczesnych. W pierwszych trzech aktach Miłaszewski maluje działania polityczne jako tło dziejowe, na którem przesuwają się jego bohaterowie; w akcie ostatnim mamy już żywy, widzialny fragment wojny, zaś przygody głównych bohaterów komedji stanowią blade i niezawsze dostrzegalne tło. Słuchając komedji, pytamy z niepokojem, jak się szala przechyli: czy misterny poeta zwycięży dramatyka, czy dramatyk — poetę. Pełnego zwycięstwa nie było ani po jednej, ani po drugiej stronie. W warunkach takich nie mogło być również harmonji wzajemnych usiłowań.

W swych utworach romantycznych wysuwał Miłaszewski na czoło malowniczy obraz oraz — piękny wiersz. Szlifierstwo rymotwórcze zaciemniało mu nieraz treść dzieła. Wreszcie napisał prozą komedję realistyczną, współczesną. Temat „*Drugiego imienia miłości*" (1931) nie jest nowy: walka ojca

i syna o tę samą kobietę. Losy sporu rozstrzyga kobieta, wybierając — syna. Akcję skomplikował Miłaszewski w ten sposób, iż widz nie wie do końca, kto zwycięży. Pomimo, iż autor musiał przy tej metodzie szukać psychologji nieco dowolnej, „Drugie imię miłości" wyróżnia się swemi zaletami śród naszych utworów dramatycznych doby ostatniej. Zwłaszcza po mistrzowsku prowadzi Miłaszewski djalogi, tak odmienne od jego skrótów poetyckich.

Ludwik Hieronim Morstin (ur. 1886) w pierwszych swych utworach dramatycznych był pod bardzo wyraźnym wpływem Wyspiańskiego. Po „*Marynie*", wystawia

Rys. 565. Piotr Chmielowski.

sztukę wierszowaną pt. „*Szlakiem Legjonów*". Chce w niej wprowadzić widza w atmosferę nadziei, zapału, wiary i wyczekiwań, która tworzyła się w kraju, gdy na ziemi włoskiej, śród hufców polskich, powstała „Pieśń Legjonów". Autor uległ tak przemożnie urokowi „Wesela" Wyspiańskiego, że wpadł w rytm jego ośmiozgłoskowego wiersza, w jego sposób djalogowania, a nawet w jego ideologję. Umiał jednak Morstin wydobyć nastrój wielkiej chwili dziejowej środkami szczerego poety t. j. bez jaskrawych, działających tylko na wolę słuchacza, efektów. — Wierszowana forma komedji „*Raptus puellae*" nie ocaliła szablonowości występujących w niej postaci. Momenty twórcze, objawiające się skąpo w kilku zaledwie epizodach lirycznych, nie stanowią w sztuce dostatecznego pretekstu do luźnej gawędy trzyaktowej, wiążącej sytuacje błahe i przesuwającej postacie nieco sztuczne w wyrazie, bo skrępowane wymaganiami wiersza. — W trzyaktowym dramacie „*W cichym dworze*" przynosi Morstin maleńką ideę, że nowe życie w Polsce powinno się opierać na czystości obyczajowej. Brakło autorowi siły wyrazu. Jest poetą-marzycielem, jest delikatnym, szlachetnym malarzem pastelowym, rozmiłowanym w miękkich barwach, mgłach i mgiełkach. Czasem olśni go patetyczny, dźwięczny frazes, ale — nie na długo. Wraca do półtonów i półsłówek, podawanych z wdziękiem. — W Łodzi wystawił Morstin swój poetycki dramat „*Cud Wisły*", osnuty na tle legendy ludowej o wydobyciu z Wisły starego krzyża, który staje się przedmiotem zażartej walki, aż wraca napowrót do Wisły, zepchnięty w jej nurty przez fanatyczny tłum. Utwór, pomimo kilku pięknych fragmentów, nie posiada mocniejszego wyrazu poetyckiego z powodu zbyt wiernego posłuszeństwa legendzie.

Witold Bunikiewicz (ur. 1895) rozmiłował się w balladzie. Nie jest to dla niego rodzaj poezji ściśle określony. Bunikiewicz lubi miarowy przyśpiew prowansalski, lubi kształty, wyraźnemi linjami stylu określone. Ballada odsuwa go od rzeczywistości współczesnej, więc takie właśnie przeznacza jej zadanie. Chodzi o to, aby ludzi, ich namiętności i czyny otoczyć mgłą marzenia, które zaciera kontury, a wszystkie przedmioty utrzymuje w wypłowiałych tonach gobelinowych. Ta skłonność poetycka wypowiadała się u Bunikiewicza żywiołowo nawet w komedji „*Piosenki ułańskie*". — W trzyaktowej sztuce „*Sowizdrzały*" otrzymała już wyraz zdecydowany. Bunikiewicz zajrzał do bujnego życia wędrownych śpiewaków, kuglarzy, poetów i komedjantów z czasów Zygmuntowskich i wprowadził tych „sowizdrzałów" na scenę. Przygody rozwydrzonej kompanji są pełne humoru i barwy, ale zbyt łatwo przechodzi autor do porządku nad wieszaniem lub topieniem osób niedogodnych dla zabawy sowizdrzalskiej. Budowa komedji załamuje się często. Pozostaje tylko kolorowa ballada. — Pełniejszą świadomość własnych zasobów twórczych przyniósł „*Cud miłości*", także ballada dramatyczna, w której Bunikiewicz rozwija obrazowo myśl, że piękne dzieło tworzy nie rozkochanie się w modelu, nie kopja realnej prawdy, ale — realizacja idealnego obrazu, wypieszczonego w duszy. Ballada ma swoją rzeczywistość, prawdziwszą od prawdziwej. „Cud miłości" opiewa tęsknotę poety do takiej właśnie rzeczywistości. Wyraża ją kunsztowna stylizacja wiersza, a przedewszystkiem delikatność rysunku postaci.

Znamiennem zjawiskiem naszego dramatopisarstwa powojennego jest zwrócenie się ku niemu kilku powieściopisarzów starszego pokolenia. Na czoło dramatyków wysunął się niespodzianie Stefan Żeromski. Jego „*Sułkowski*" w interpretacji scenicznej ukazał pierwszorzędne wartości a „*Róża*", znakomicie inscenizowana przez L. Schillera, stała się widowiskiem potężnem. Pisząc te utwory przed wojną, nie myślał Żeromski o scenie, chociaż zawsze lubił formę djalogową. Po melodramatycznym w założeniu utworze „*Ponad śnieg*", postanowił Żeromski ogarnąć twórczo gehennę rzezi galicyjskiej w r. 1846. W „*Turoniu*" usiłuje zyskać największe napięcie sytuacji dramatycznej za pomocą antytezy: rozbestwione chłopstwo morduje nie tych lub owych ciemiężycieli pańszczyźnianych, ale właś-

nie — najszczerszych demokratów, którzy idą do powstania, aby wywalczyć nową Polskę, Polskę ludową. Z jednej strony Szela ze swą bandą, z drugiej — dobrzy znajomi czytelnika polskiego, Cedro i Rafał Olbromski z „Popiołów", idealni bojowcy nowej Polski, którzy żyją tylko dla niej, marzą o jej niepodległości, wędrują po całym świecie, aby posłyszeć nareszcie głos pobudki, wzywający do walki na śmierć. Rafał wraz z synem Hubertem przybywają do Polski jako emisarjusze Towarzystwa Demokratycznego z Poitiers i tu, pierwszej zaraz nocy wybuchu powstania, Rafał wraz z Cedrą zostają zamordowani przez chłopstwo. Antyteza sama przez się wrażenia nie wywarła. W teatrze akcja musi się rozwijać samorodnie i nie może się opierać uczuciowo na wydarzeniach i charakterach z innego utworu. Nie ujawniły się dość wyraźnie wszystkie sprężyny działania Szeli i chłopów. Dowiadujemy się wprawdzie, że Szela uważa siebie samego za tego, który przynosi karę za krzywdy pańszczyźniane; dowiadujemy się z jego opowiadań, że jest narzędziem komisarza tarnowskiego, Breinla. Ale z tych dwóch źródeł zbrodni, tylko pierwsze odsłonił autor przed widzem. Udział „innych szatanów", których w dramacie należało pokazać w jawnym czynie, nie został w „Turoniu" uwzględniony w tym stopniu, jak wymagał historyczny układ wypadków. Wskutek tego, morderstwa i okrucieństwa chłopskie, pozbawione różnorodności pobudek działania, stają się monotonne i ponure, a po zbrodniach bolszewickich nie zdolne są pokazać nowej odmiany zwierzęcia ludzkiego.

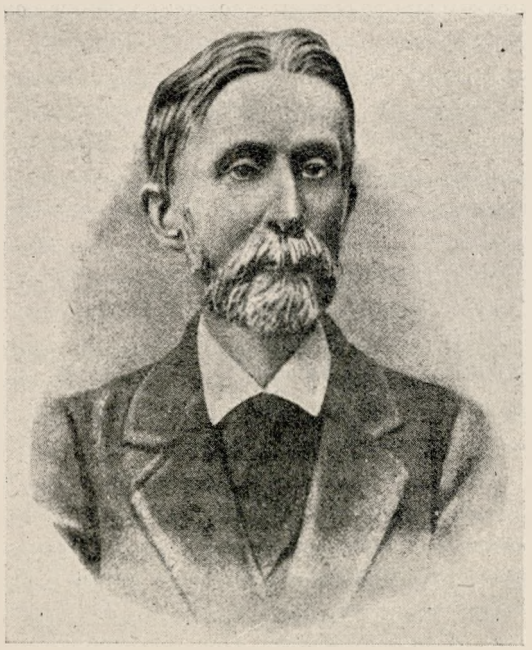
Z wrażeniem tem, które miewa wstrząsające momenty, nie mógł Żeromski pozostawić widza. W zakończeniu dramatu mamy przebłyski nowego życia: oto jeden z chłopów, który był samego Szeli adjutantem, zdradza sprawę morderców, uwalnia z lochu młodego Huberta, pomaga jemu oraz jego narzeczonej do ucieczki i sam przechodzi do powstańców. Wychodzimy z teatru z wiarą, że i Hubert i chłop, Chudy są budowniczymi dzisiejszej niepodległości i może zajmują wybitne miejsca w Rzeczypospolitej.

Żywy ruch ideowy wywołała komedja „*Uciekła mi przepióreczka*" (1924). Żeromski przyniósł w niej jeszcze raz patetyczne wezwanie do ofiary ze szczęścia osobistego dla tryumfu idei. Wezwanie to budziło w Polsce wszystkich zadrzemanych w uczuciu patryotycznem, od czasów „Wallenroda" i „Dziadów", poprzez Kordjana i długi szereg poematów Słowackiego — aż do „Ludzi bezdomnych", „Róży", Walgierza", „Urody życia". Wezwanie — okropne w swym nakazie bezwzględnym, niszczące wszelką radość życia, zamykające jednostkę w ekstazie samodręczenia. Rozkazywało ono Polakowi, aby „wszystko — co czyni — czynił na poziomie prawdomównej i niepodległej duszy polskiej". Pierwsze pokolenie, które otrzymało w darze bezmiar szczęścia oglądania wolnej ojczyzny, dopomina się gwałtownie o pełnię życia. Gotowe jest uważać popłoch własnych myśli i uczuć, zmąconych w atmosferze powszechnej zaborczości, za twórcze budowanie najbliższego jutra Polski. Przed tem niecierpliwem pokoleniem staje Żeromski ze swą komedją „Uciekła mi przepióreczka", by zawołać: najpierw mocna, trwała budowa, a z niej dopiero wyjść może „pełnia życia"; ofiara jeszcze nie skończona; pokolenie, które się ocknęło bez jarzma niewoli, otrzymało olbrzymie brzemię odpowiedzialności dziejowej, wobec której granice szczęścia osobistego muszą być jeszcze niezupełne. Rzecznikiem tych nakazów jest w komedji młody docent fizyki, Przełęcki. Pochodzi ze szkoły Judyma. Wyniósł z niej pewne nawyknienia myślowe, pewne gotowości ofiarne, które sprawiły, że gdy na drodze do spełnienia celu ideowego w nowej Polsce stanęła mu miłość, zbrutalizował ją w kochanej kobiecie i podeptał w sobie z okrucieństwem nieprawdopodobnem. Przełęcki zamordował w kochanej kobiecie jej miłość, ale zbudził w niej dumę i dostojeństwo człowieka. Pójdzie sam po ścieżkach żywota. Czy jednak na której z tych ścieżek nie stanie przed nim blade widmo pani Smugoniowej, której serce sponiewierał z taką bezwzględnością, jak swoje własne? I czy może być pewny, on, bohater bez zmazy, że to serce własne nie zabije wówczas mocniej?

Z dramatopisarzów starszego pokolenia, Gabrjela Zapolska (um. w r. 1921) zajmowała żywo uwagę publiczności swemi sztukami realistycznemi, pisanemi już w niemocy fizycznej ostatnich dziesięciu lat swego życia. Do bogatej galerji typów kobiecych, dodała po wojnie szereg jaskrawych figur w swej lekkiej komedji „Asystent". Ile razy Zapolska próbowała idealizacji jakiej postaci, wpadała w melodramatyczną sztuczność i w jałowy sentymentalizm. Ujawniło się to jeszcze dobitniej w sztukach, które stanowią znamienną cechę ostatniego okresu jej twórczości, dotyczą bowiem naszych stosunków z Rosjanami. Już w „*Tamtym*" usiłowała Zapolska zajrzeć w duszę żandarmów i traktować ich, jak zwykłe studja realistyczne, do czego widz polski nie przywykł podczas niewoli. W melodramacie strajkowym pt. „*W Dąbrowie Górniczej*" chce autorka wiedzieć, co myśli oprawca o swej ofierze. Stary górnik zastanawia się nad tem, że, „biedny żołnierz rosyjski", strzelający do robotników, ma także rodzinę. To samo spojrzenie na sprawę przynosi Zapolska w „*Carewiczu*". Przez pryzmat litości nad despotą, wyrażanej w życiu codziennem w aforyzmach: „car jest w gruncie rzeczy niewolnikiem" — spojrzała autorka na prywatne życie carewicza Aloszy, zbyt przejrzyście przypominającego późniejszą ofiarę bolszewików. Pryzmat ten ukazał widzowi nie potężny „dramat dworski", w tym właśnie stylu, do którego przyzwyczaiły nas dzieje tronu rosyjskiego, ale — łzawą idyllę, odwracającą całkowicie uwagę widza od krwawego absolutyzmu. Na tle dogasania cara, rozwinęła Zapolska historję „pierwszej miłości" jego zdegenerowanego następcy.

Stefan Krzywoszewski przez długie lata słynął jako mistrz komedji mieszczańskiej w stylu francuskim, okraszonej zawsze miłym sentymentem. Po wojnie jeszcze bardziej udoskonalił swą technikę komedjopisarską. — W „Zmartwieniach Pana Hamelbeina" akcja i sytuacje są krotochwilne, postacie zaś działające otrzymały treść komedjową. Krzywoszewski złączył te

dwa żywioły świadomie. Chodzi mu o zabawę, kosztem ludzi pełnych, nie odsuwanych od widza zbyt daleko i nie wyjaskrawionych nadmiernie. W zajmującej nadzwyczaj anegdocie przesuwa Krzywoszewski kalejdoskop figur chwytanych na gorącym uczynku, plugawych lub płaskich, pustych lub śmiesznych, barwnych chociaż—nie nowych. Taki sam system stosował Krzywoszewski w „*Gluszcu*". „*Kolombinie*" i w „*Panu Ministrze*" zakrojonym na groteskę. Krzywoszewski wybiera najchętniej tematy z życia warszawskiego; umie je podać w tonie poufnym, który stanowi tajemnicę paryzjanizmu w sztukach francuskich, a z którą nasi komedjopisarze radzą sobie z trudem. Warszawa jest za małą stolicą. Mówiąc w teatrze o osobistościach wybit-



Rys. 566. Bronisław Chlebowski.

nych, bardzo łatwo posunąć się do pamfletu. Krzywoszewski w komedjach swych zachowuje zazwyczaj takt i miarę. Poważniejsze zamiary miał Krzywoszewski w czteroaktowej sztuce pt. „*Szał*". Do salonu darmozjadów i pieczeniarzy wprowadza rozwichrzonego rewolucjonistę i zapowiada zrazu jakby spotkanie się dwóch światów: ginącego oraz — tego, co przez wojnę i rewolucję niesie nowe myśli i nowy ustrój społeczeństwa. W biegu akcji zamiar zaginął i autor rozwija dzieje uczuciowe płomiennej, ambitnej i zawziętej kobiety, która się mści na kochanym mężczyźnie za to, że nie chciał jej poślubić. Zarówno psychologję głównej postaci, jak całą budowę sztuki oparł Krzywoszewski na wzorach francuskich. — Mniej swobodnie poczuł się Krzywoszewski w komedji historyczno-obyczajowej pt. „*Pani chorążyna*" osnutej na tle epoki Konstytucji 3-go maja. Ideologiczne motywy połączył z anegdotą niewyszukaną; ale dał żywe djalogi i odmalował szereg składnych scen rodzajowych. — Rzetelny triumf święcił Krzywoszewski swym dramatem historycznym o „*Walce*" (1928) Mochnackiego z Lubeckim podczas powstania 1831 roku. Mochnacki reprezentował ideę rewolucji zarówno politycznej, jak społecznej; Lubecki — ważył racje stanu na szalach rozsądku i nie wierzył w rewolucję. Pojedynek moralny tych dwóch wybitnych ludzi, pełen wstrząsających chwil, odmalował Krzywoszewski z poczuciem dramatyczności a same wydarzenia uscenizował pomysłowo. — Ostatnie krotochwile Krzywoszewskiego („*Panienka z dancingu*" i „*Noc sylwestrowa*") zwróciły na siebie uwagę żywością djalogów i sprawnością konstrukcyjną.

Twórczość dramatyczna Stanisława Przybyszewskiego skończyła się właściwie przed wojną. W nastrojach powojennych, dawne jego utwory, grywano tu i ówdzie bez mocniejszego rezonansu. Na krótko przed śmiercią wystawił Przybyszewski nowy swój dramat pt. „*Mściciel*" (*1927*) w którym zsyntetyzowalniejako dawne swe środki artystyczne: symbolizm w układzie sytuacyj, dramat życia wewnętrznego jednostki, tragedja sumienia. Wprowadził głównych bohaterów sztuki jeszcze raz w zawrotny „tańce miłości i śmierci" i kazał im przemawiać językiem „nagiej duszy". Pomimo znakomitej budowy, „Mściciel" wydał się utworem anachronicznym, zarówno w wyrazie uczuć, jak i w formie.

Osłabła również sprawność techniczna Stanisława Kozłowskiego, doświadczonego inscenizatora historji. Dzieje zamordowania Marata („*Biały kaptur*") potraktował bez głębszego wniknięcia w istotę Wielkiej Rewolucji. Nie wydobył również dość mocnych efektów w swej historji rewolucji pałacowej w Rosji przy wstąpieniu Katarzyny na tron („*Apostata*"). Z papierowych kombinacyj wyszedł „*Misjonarz*", do którego wątek wysnuł Kozłowski z dziejów prześladowania unitów. W epoce grywania sztuk nieccenzuralnych t. j. podczas okupacji, cieszyła się powodzeniem satyryczna sztuka Kozłowskiego, pt. „*Serwis galowy*", zawierająca malowniczą historję skradzenia serwisu dworskiego przez osławioną Marję Andrejewnę. Każdy utwór Kozłowskiego posiadał poczucie efektu teatralnego, sensacyjną fabułę, małą troskę o charaktery i uzasadnienie konfliktów, brak krwi w ludziach, omijanie trudności psychologicznych.

Wojna i odzyskanie niepodległości skierowały płodnego niegdyś dramatopisarza, Adolfa Nowaczyńskiego do publicystyki. W r. 1918 wystawił dramat historyczny pt. „*Pułaski*", stanowiący kronikę historyczną, ku czci bohatera napisaną i mającą na celu głównie malowniczość wydarzeń. O samą akcję dramatu nie troszczy się autor; natomiast z rozmachem maluje tło i wprowadza szereg jaskrawych momentów satyrycznych. Po latach milczenia, wystawił Nowaczyński komedję polityczną pt. „*Wojna wojnie*", osnutą luźnie i zawadjacko na motywach „Lizystraty" Arystofanesa, przekształconej na motywy nowoczesne. Satyr Nowaczyńskiego iskrzy się dowcipem, pędzi w zawrotnem tempie, pełna ruchu, barwy i zabawy. — W swych utworach dramatycznych Nowaczyński wybierał zwykle takie posta-

cie, które mógł charakteryzować pamfletowo tj. stosować do nich te same metody odsłaniania ich słabości i śmieszności, których używał w publicystyce wobec przeciwników politycznych. Nic podobnego nie znajdziemy w „*Wiośnie narodów*" (*1929*), komedji historycznej z roku 1848. Niema w niej wybitnych działaczów polskich: są jedynie drugoplanowe figury, traktowane z uśmiechem, pogodnie, a nawet pobłażliwie. Krakowa nie maltretuje autor tak, jak to niegdyś uczynił w „Nowych Atenach". Przeciwnie, — „cichy zakątek" podwawelski płonie w „Wiośnie narodów" gorącem uczuciem patrjotycznem, a przesuwane w nim postacie są miłe i sympatyczne. Historyczność jest tu jedynie tłem do tworzenia charakterów, po mistrzowsku postawionych, rozwiniętych z realizmem i humorem. Mieszkańcom Krakowa z r. 1848 każe Nowaczyński przemawiać czterema łamanymi językami. Nabrzmiałe różnorodną zawartością wyrazy, pękają jak petardy lub rozpadają się na dziwne nowotwory; zdania przepychają się wzajemnie i pędzą jak oszalałe śród iskier dowcipu, odprysków ironji i satyry, skomplikowanych a niespodzianych dwuznaczników lub niewiarogodnych zestawień.

Po latach dwudziestu sześciu (t.j. od „Siedmiu dramatów jednoaktowych") zwrócił się Nowaczyński do tematu współczesnego w komedji „*O żonach złych i dobrych*" (*1931*). Łączy tu aktorkę z przedstawicielem starego rodu arystokratycznego i każe jej nie tylko doskonale zarządzać całym majątkiem męża, ale i ratować swym rozumem jego rozpadającą się fortunę. Cnota dawnej artystki nie zdołała utrzymać na długo uwagi Nowaczyńskiego. Jej zamiłowania gospodarskie zamienił w groteskowe manjactwo, szukając efektów komicznych. Powoli cała postać „dobrej żony", wbrew niezawodnym intencjom autora, zeszła w komedji na plan drugi. Znacznie plastyczniej wypadł portret „złej żony", którą Nowaczyński prowadzi na drogę poprawy. W zakończeniu komedji widzimy nagle dobry uśmiech autora, uśmiech mający w sobie tyle ciepła, iż z trudem wierzymy, iż przemawia do nas Nowaczyński.

Twórczość dramatyczna Tadeusza Rittnera, w najistotniejszych swych kształtach, skończyła się na samym początku wojny, na „Don Juanie". W ostatnich latach życia Rittner poczuł się poetą z tego samego hufca, do którego należał bohater jego „Maszyny", zmiażdżonej w młynie pracy biurokratycznej. Od tej pory zaczęły się nieporozumienia twórcze („*Ogród młodości*", „*Tragedja Eumenesa*", „*Rycerz powietrza*"). Rittner, który dawniej okazywał bogatą fantazję w stosowaniu swej bogatej ironji, ulegał chętnie złudzeniu, że poezja — to dowolne operowanie alegorjami i symbolami oraz układanie sytuacyj według formuł algebraizmu myślowego. Taka czysto intelektualna metoda musiała odebrać dziełom żywot organiczny. Przekonywa o tem najwymowniej "Rycerz powietrza". Przeciwieństwo rzeczywistości i marzenia wyraził Rittner prymitywnie. Z jednej strony element przyziemny stanowią ludzie dosłownie zajmujący się ziemią t.j. rodzina rolników, osiedlona u podnóża gór; z drugiej — element wyrażający dążenia wzwyż przedstawiają: ojciec tej rodziny, który się wspina na najwyższe szczyty gór (i ginie) oraz syn, który wznosi się jeszcze wyżej, bo... jest lotnikiem (i także ginie). Z takiego uproszczenia symbolów nie mogła się narodzić akcja ani poetycka, ani oparta na dramatycznej konieczności czynów, które mają zobrazować w sztuce przenośnie autorskie.

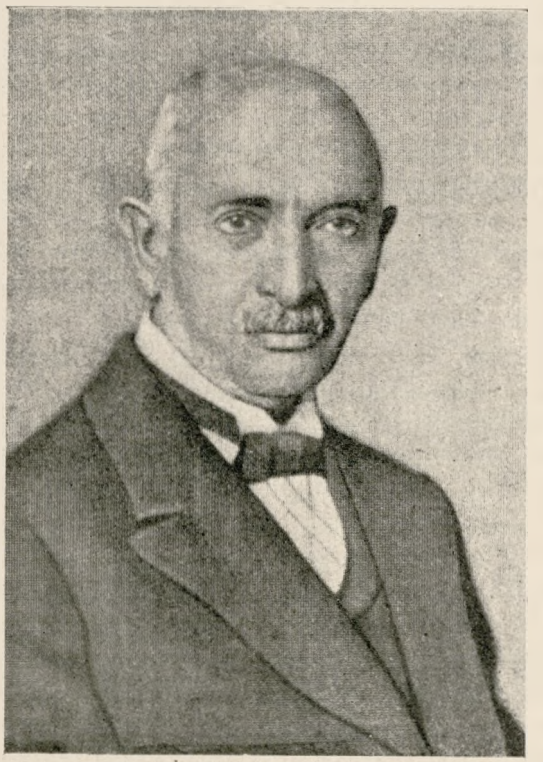
Znakomity krytyk, Adam Grzymała-Siedlecki pisywał już dawniej dorywcze szkice nowelistyczne („Galerja moich bliźnich"), ale dopiero po wojnie odezwał się w nim zdecydowany powieściopisarz i dramatyk. Zaczął od dwóch krotochwil: pierwsza, „*Sublokatorka*", najściślej jest związana z chwilą, bo oparta na kłopotach, które wynikały z ochrony lokatorów; druga, historyczna, bawi przygodami erotycznemi podczas „*Popasu Króla Jegomości*", Henryka Walezego, we dworku szlacheckim, gdy uciekał potajemnie do Francji. W jednej i drugiej troszczył się Siedlecki głównie o śmiech widza, chociaż w „Popasie" próbuje z powodzeniem głębszej charakterystyki rozkochanego szlachcica, metodą Fredry. — Z powikłań naszego życia powojennego wysnuł Siedlecki także krotochwilę „*Podatek majątkowy*". „Paskarz", który, obok olbrzymiego majątku, zdołał zgromadzić bezcenne skarby w meblach i „dziełach sztuki", szuka sposobu, aby nie zapłacić znacznego podatku majątkowego. Paskarz podatku nie płaci, lecz wydzierżawia swe mieszkanie i meble. Punkt ciężkości przesunął autor do przygody miłosnej sublokatora z żoną paskarza i opowiedział ją z wielką werwą. — Głębszą, doskonale zbudowaną komedję obyczajową pt. „*Spadkobierca*" wysnuł Siedlecki z własnej powieści „Samosęki", przepojonej subtelną ironją. Punktem centralnym tej opowieści było przeciwstawienie interesów dworu i interesów włościańskich co do własności ziemskiej. W „Spadkobiercy" walka chłopa z dziedzicem o ziemię przerastała swymi rozmiarami ramy komedjowe, domagała się wprost faktury dramatycznej. Siedlecki nie chciał wyjść z zakresu komedji obyczajowej; podał historję zatargu dworu w mocnych skrótach, które w pierwszym momencie zabrzmiały twardo i zgrzytliwie, za to w momencie ostatnim dały idyllę czysto komedjową, jeżeli nawet nie krotochwilną. Siedlecki traktuje tu konflikty z uśmiechem łagodnym i wyrozumiałym. — Jako wyborny znawca teatru, wie Siedlecki, że zajmująca fabuła i dobrze uwypuklone charaktery stanowią najpewniejszy warunek powodzenia. Nawet motyw melodramatyczny może przykuwać uwagę widza, o ile będzie odpowiednio użyty. Z tego doświadczenia powstało „*Włamanie*", w którem Siedlecki korzysta szeroko z melodramatycznego układu przypadków, aby przenieść akcję do wnętrza dusz i wysunąć na pierwszy plan psychologiczny rozwój postaci. — W ostatnich czasach tworzy Siedlecki sztuki o podłożu krotochwilnem („*Pani ministrowa*", „*Maman do wzięcia*", „*Ich synowa*"), w których charaktery zakreślone są na typy komedjowe. Ten rozdźwięk mąci wrażenie i podsuwa widzowi refleksje tam, gdzie go zaproszono tylko na pusty śmiech. Siedlecki jest wirtuozem, który umie napisać dosko-

nałą powieść i komedję obok wybornego studjum krytycznego. Ale nadmiernie rozwinięty intelektualizm i krytycyzm nie pozwala mu na tworzenie samych q u i p r o q u o, będących podstawą farsy.

Oczekiwano, że W ł o d z i m i e r z P e r z y ń s k i, jeden z najwybitniejszych komedjopisarzy przed wojną, znajdzie obfite źródło ironicznych spostrzeżeń w bezładzie naszego życia obyczajowego i społecznego za czasów Konstytuanty i inflacji. Oczekiwania te nie zawiodły. W lekkiej komedji satyrycznej p.t. „*Polityka* (1919), Perzyński ośmieszył naszych demagogów partyjnych i dyletantyzm działaczów politycznych, zajmujących różne wysokie stanowiska w młodem państwie, pomimo braku elementarnego wykształcenia i wychowania. Satyra na nasze walki partyjne brzmi akcentami ostrymi, niemal pamfletowymi. Ale stało się tak raczej skutkiem przenikliwej obserwacji, niż z wyraźnej woli autora. Zakończeniem sztuki stwierdził, że chodzi mu raczej o śmiech pogodny: „endek" żeni się z posłanką radykalną i oboje występują ze swych partyj, aby założyć własne stronnictwo. „Tam — mówi Perzyński — gdzie najważniejsze ustawy przechodzą jednym głosem, dwa głosy mogą być potęgą". „Polityka" związana była, niestety, tak żywo z nastrojami chwili, że straciła wkrótce warunki swego stałego życia. — W innych komedjach („*Uśmiech losu*", „*Rozum i głupstwo*") jest Perzyński po dawnemu improwizatorem. Pełni charakterów nie rozwija. Jak zawsze, rozbiera swe postacie duchowo t.j. pozbawia je wszelkiej pozy, wszelkich pozorów cnoty. Odsłaniane są przed widzem lekko, zręcznie, z wdziękiem; w czynach swych mają prawdę poufną i ryzykowną, a w djalogach — naiwność albo niepoczytalność moralną. Pretekst do twórczego zajmowania się taką galerją ludzi współczesnych może być u Perzyńskiego jakikolwiek, gdyż wszystkie niedomagania tematu, „fabuły" i „akcji" wynagrodzi iskrząca się dowcipem werwa autora, wyborne odczuwanie fałszów życiowych, marjonetkowości uznanych powag, wybiegów podwójnej moralności, śmieszności hipokrytów i świętoszków. Perzyński bierze z tłumu pierwszych ludzi z brzegu i puszcza ich w ruch z zupełną nonszalancją. Z takiego stosunku do „tematu" wynikają dwa następstwa: największy ruch w pierwszym akcie, z najlepszą, bo zupełnie naturalną jego konstrukcją oraz — niespodzianki wydarzeń i przypadkowości sytuacyj w aktach następnych.

Jest to znamienne zwłaszcza w sztukach: „*Uśmiech losu*" i „*Dziękuję za służbę*". W pierwszej doktór filozofji, doprowadzony do ostatniej nędzy, spotyka w kawiarni dawnego kolegę szkolnego, który chce go użyć do zdobycia rozwodu za pomocą kupionego krzywoprzysięstwa. To spotkanie odtwarza Perzyński z początku po mistrzowsku, zaciekawia zarówno sytuacją, jak rysunkiem postaci. Niestety, dalsze akty przepełnione różnymi, zbędnymi szczegółami i figurami, rozprzęgają się i słabną. To samo w stopniu jeszcze mocniejszym, widzimy w komedji „*Dziękuję za służbę*". Pomysł był doskonały: pani Anna, młoda jeszcze i ładna matka, wyzyskiwana była przez całą rodzinę. Przyszła chwila, gdy zrozumiała, że już nikomu nie jest potrzebna, że życie rodzinne staje się bezsensownem, więc oznajmia: „dziękuję za służbę" i — odchodzi. Po zwartej ekspozycji, w której Perzyński wyłożył wybornie cały problemat, komedja rozbija się na kilka innych, niepowiązanych ze sobą sztuk; pozostaje tylko chłodna, niekiedy okrutna obserwacja.

Niezwykłą płodność i bujność talentu wykazuje od wielu lat S t e f a n K i e d r z y ń s k i (ur. 1886), który od czasu wybuchu wojny wystawił kilkanaście dramatów, komedyj i krotochwil. Kiedrzyński ma mocny nerw dramatyczny i wrodzone poczucie żywych postaci. Zapolska pomogła



Rys. 567. Aleksander Brückner.

mu swym wpływem do ujmowania w pewne typowe przejawy jego skłonności naturalistycznej. Brak wyższej kultury uczuciowej każe Kiedrzyńskiemu podkreślać szczegóły aż do brutalności. Posługuje się on stale surowym materjałem, jako formą artystyczną dramatu. Samorodny, szczery talent podsuwa mu znakomitą budowę charakterów a bogata wyobraźnia — zajmującą zawsze fabułę. Sztuki Kiedrzyńskiego podbijają widza swą wybitną teatralnością, ostrym, specyficznym dowcipem i wyborną znajomością mieszczańskiego życia. Miały jednak często wady konstrukcyjne i wydłużone nadmiernie sytuacje, wpadały w scenach dramatycznych w melodramat, w komedjowych zaś — w powtarzanie motywów lub wyczerpywanie ich doszczętne. Ale talent Kiedrzyńskiego rozwija się i potężnieje stale. Coraz częściej zagląda do dusz bohaterów i wytrąca widza z atmosfery śmiechu i zabawy. „*Oczy księżniczki Fatmy*", „*Czysty in-*

teres", „*Zabawa w miłość*", „*Najszczęśliwszy z ludzi*", „*Nie trzeba się niczemu dziwić*", „*Powrót do grzechu*" — wszystkie te utwory budziły żywe zainteresowanie pomysłowością intrygi i sytuacyj oraz galerją wybornie portretowanych figur. Raz jeden odważył się Kiedrzyński na utwór o wyższym poziomie literackim: wystawił „*Romans florencki*", tragedję z naśladownictwa Szekspira zrodzoną, ale pomimo wielu zalet, obcą talentowi autora. — Wraca chętnie do swych typów mieszczańskich, źle wychowanych lub przesadnie wytwornych, ale zawsze pełnych prawdziwej krwi. („*Najszczęśliwszy z ludzi*", „*Piorun z jasnego nieba*", „*Nie rzucaj mnie, madame*", „*Szczęście od jutra*"). Punktem wyjścia komedji Kiedrzyńskiego jest zawsze jakaś sensacja. Wierzy, że w t. zw. melodramacie mieści nieraz ogrom ludzkiego cierpienia lub radości. Jest swego rodzaju moralistą. Nie narazi widza nigdy na rozwiązywanie zbyt zawiłych problematów; sentyment łączy zręcznie z komizmem sytuacyj, a niekiedy z dowcipem odważnej charakterystyki; bohaterom swym każe mówić często rzeczy niezupełnie potrzebne, ale wprowadza zawsze figury własne, nienaśladowane. Temperament ponosi Kiedrzyńskiego tak silnie, że widz podąża za nim chętnie, pomimo pewnego znużenia zbyt długimi epizodami.

Kazimierz Wroczyński (ur. 1883), poeta i świetny satyryk, po kilku udatnych krotochwilach („*Gaudeamus igitur*", „*Mezaljans*", „*Miss Mary*") napisał dwie sztuki społeczne, w których poruszył ważne zagadnienia chwili. „*Dzieje salonu*" (1921 r.), najlepszy jego utwór sceniczny, jest plastycznie rozwiniętym obrazem tragicznego losu inteligencji w pierwszych latach po wojnie, gdy ją zepchnięto na ostatni plan życia. Stworzył Wroczyński znakomite, akwafortowe portrety chamów, żerujących na niedoli inteligentnej rodziny. Koloryt ogólny akcji jest tak niepokojący, że bestje „paskarskie" stają chwilami przed oczyma jak koszmarowe widziadła. Salon wyobraża w sztuce symbol powolnej, ale stałej degradacji sfer inteligentnych. Słabszą stroną komedji jest skierowanie ataku satyrycznego ku jednej tylko połowie bohaterów t. j. ku brutalnym zwycięzcom w walce o zdobycie pieniędzy. Ze zwyciężonych uczynił Wroczyński bierne ofiary, apelujące do współczucia widza, ale nie próbujące żadnego wysiłku naturalnej samoobrony. — Gwałtowną burzę wywołała sztuka „*Ona*", rozstrząsająca odważnie brak idealizmu społecznego w epoce powojennej oraz obojętności w najważniejszych sprawach narodowych. Niezręczne dopuszczenie do głosu zbolszewizowanego Polaka, który wygłasza słowa potępienia pod adresem swych rodaków, stało się powodem nieporozumienia i zaciężyło nad losami utworu. — Po kilku latach przyniósł Wroczyński teatrom doskonale zbudowaną, nieco chłodną w wyrazie komedję obyczajowo-psychologiczną p.t. „*W miłosnym labiryncie*", pełną wyrafinowanego kunsztu literackiego. Ten sam kunszt zmącił nieco rysunek głównej postaci w komedji „*Aby żyć*", przeładowanej przygodami. — Lekka komedja Wroczyńskiego „*Wywczasy Donżuana*" zyskała powodzenie bogatą charakterystyką figur, chociaż zbyt wiele komicznych efektów oczekiwał autor z zebrania razem kilku kobiet, mówiących każda innym akcentem dzielnicowym.

Jako przedstawiciele komedji intelektualnej wystąpili po wojnie dwaj utalentowani pisarze: Wacław Grubiński i Bruno Winawer. Gatunkiem talentów różnią się od siebie całkowicie. Wacław Grubiński, wykształcony nakulturze francuskiej, lubi piękny styl i subtelną djalektykę. W swej odważnej sztuce „*Kochankowie*" (1915) wykazał świetną fakturę i niepospolitą delikatność rysunku, które mu pozwoliły drażliwy temat (miłość kazirodcza) rozwinąć z wielkiem poczuciem smaku. W „*Lampie Aladyna*" (1923) ukazuje zarys własnej filozofji: życie jest piękne; największe głupstwo popełniają ci, którzy przywiązują zbytnią wagę do czegokolwiek i stają się niewolnikami wydarzeń przejściowych; pieniądze, dostatki, sława — to majaki, które tracą swą wartość, o ile na nie spojrzymy z właściwego punktu widzenia; żądajmy zawsze rzeczy niemożliwych i wierzmy gorąco, że się spełnią, a przedewszystkiem radujmy się życiem. W utworze tym bawi autor widza niespodzianą grą pojęć i paradoksami. Talent djalektyczny Grubińskiego zajaśniał najpełniej w „*Niewinnej grzesznicy*" (1926), w której postacie zredukowane zostały niejako do kształtów marjonetkowych, autor zaś gawędzi za wszystkich paradoksalnie. Sztuka jest popisem wybornej gimnastyki słownej, okraszonej uśmiechem autora, przeplecionej zręcznym dowcipem, zakończonej nieco kawalerskim toastem na cześć przyjaźni, zdrowia i miłości.

Bruno Winawer (ur. 1883) w swych pierwszych komedjach, („*Rycerz z Łabędziem*", „*Roztwór d-ra Pytla*", (1920) „*Promienie FF*") ukazał dwa oblicza: uczony fizyk i poeta-satyryk, obdarzony bujną fantazją i poczuciem groteskowości. Poeta nie pozwala autorowi nietylko kostnieć w automatyzmie zawodowym, ale i zamykać oczu na wszystkie śmieszności i dziwactwa automatyzmu. Oderwanie się „ludzi nauki" od życia realnego podsuwa jego wyobraźni mnóstwo przedziwnych sytuacyj, które Winawer gmatwa w sposób zabawny, wyłamując kontury fizyczne i psychiczne bohaterów w linje najbardziej niespodziewane. Uczony zaś, oddychający codzienną atmosferą badań naukowych, patrzy na olbrzymi świat wiedzy szeroko rozwartemi oczyma i widzi wciąż kolosalne możliwości odkryć i zdobyczy dla przyszłego życia ludzkości. Winawer stawia figury ręką pewną, ale nie dba o logikę ich czynów i myśli, o prawdopodobieństwo ich obyczajów. W niespodzianych rzutach jego dowcipu gra pojęć filozofa łączy się z paradoksalnem zestawianiem zjawisk życia bieżącego. — W dalszych sztukach Winawera werwa osłabła. Było jej niewiele we „*Frydlądzie*" i w „*Złym szelągu*".

Wytężona dawniej twórczość dramatyczna Tadeusza Konczyńskiego, osłabła znacznie po wojnie, gdy się zwrócił do dziennikarstwa. Szeroką popularność zyskała jego wierszowana „*Marja Leszczyńska*", (1919) nie tyle dramat historyczny, jak chciał autor, ile — bogato ilustrowany obraz życia na dworze wersalskim. Motyw zasadniczy t.j. zabiegi

Marji Leszczyńskiej o przywrócenie tronu swemu ojcu — przesunął autor na plan dalszy; główną zaś treść utworu stanowią barwne sceny hulaszczego życia Wersalu, a zwłaszcza charakterystyka postaci dworskich z królem na czele. Konczyński jest zawsze dobrym technikiem teatru. — Wiele pomysłowości, ale mniej dowcipu okazał Konczyński w groteskowej sztuce „*Wygnany Eros*", w której żywi Grecy starożytni spotykają się z przedstawicielami cywilizacji nowoczesnej. Niestety, temat przerósł zamierzenia twórcze Konczyńskiego.

Mieczysław Fijałkowski rozpoczął swój zawód komedjopisarski od bardzo miłej sztuki, osnutej na tle obyczajów ziemiańskich. „*Gorąca krew*", chociaż pozbawiona staranniejszej kultury literackiej, zapowiadała samorodny i odrębny talent. Odrębność polegała na dobrym wyborze tematu, oryginalnem portretowaniu figur

Rys. 568. Ignacy Chrzanowski.

i przednio prowadzonych, naturalnych, pełnych jędrności djalogach. Postacie komedji mają żywe temperamenty, prawdę uczucia, wdzięk i słoneczność. Najmocniej talent Fijałkowskiego zabłysnął w komedji „*Pan poseł*" (1919). Motywem zasadniczym jest w niej stosunek „dworu" do zagrody chłopskiej. Na sprawę spojrzał autor optymistycznie, a fabułę rozwinął naiwnie. Chodzi mu o zasadę: „z szlachtą polską polski lud". Z jednej strony staje parwenjusz chłopski, „pan poseł", suweren ze wszystkiemi śmiesznościami niedostatecznego przygotowania do życia politycznego w odrodzonej Polsce; z drugiej — szlachcic ze dworu, ze starymi nałogami i nienawiścią przystosowania się do nowych warunków bytu. Demokratyczne połączenie dwóch warstw społecznych nastąpi za sprawą młodych: panicz ze dworu ożeni się z córką chłopa. Anegdota komedji jest błaha, ale charakterystyka figur chłopskich — nowa i doskonała. Najwięcej miejsca zajmuje w komedji drobiazgowy portret Macieja Klosa, „pana posła". Jest to jedna z najoryginalniejszych i najbardziej wykończonych figur komedjowych w naszym teatrze powojennym. Twórczość Fijałkowskiego nie rozwinęła się następnie tak, jak się spodziewano. W „*Wiernej kochance*", bardzo polskiej i bardzo miłej komedji, powtórzył temat Chełmickiego; w „*Rycerzu Antychrysta*" — temat „Bolszewików" Sieroszewskiego.

Zygmunt Kawecki, który niegdyś w swych utworach jaskrawego naturalizmu, wykazał niemałą siłę dramatyczną, wystawił po wojnie bajkę poetycką pt. „*Balwierz zakochany*", która ma się dziać „poza czasem i przestrzenią". Nie jest to dzieło natchnienia, ale raczej — kombinacji mózgowej. Nawyknienia naturalisty przeszkadzają autorowi, a żywioł poetycki „Balwierza", nagół wątły, nie ocalił zmąconych kształtów dramatycznych utworu, pomimo kilku pięknych fragmentów. — Wraca więc Kawecki do swych obserwacyj życiowych i pisze lekkie komedje, przechodzące w rozwoju akcji w zdecydowane krotochwile. „*Poczekalnia pierwszej klasy*" jest rodzajem farsy historycznej: maluje w niej Kawecki pewien znany w Warszawie salon literacko-artystyczny. Zatracił walory niektórych motywów, a innych nie uwydatnił przez to właśnie, że zanadto trzymał się scenarjusza fotograficznego. — Więcej niezależności od tematu wykazał Kawecki w farsach: „*Fura słomy*" i „*Droga do piekła*". — Założenie komedjowe ma trzyaktowa sztuka „*Ludzie tymczasowi*". Żywot Polaków, oczekujących w Rosji, na początku wojny, powrotu do kraju, wytwarzał w codziennych zabiegach o chleb szereg przypadkowych kolizyj o charakterze sentymentalno-krotochwilnym. Kawecki, jako bystry obserwator, usiłował z tego materjału stworzyć lekką komedję. Zamiar udał się połowicznie, gdyż autor w drugiej części sztuki wtrąca niepotrzebnie akcenty patrjotyczne.

Zdala od wszelkich szkół literackich, Jerzy Szaniawski (ur. 1887) zbudował sobie maleńką „wieżę z kości słoniowej" i przez misterne w niej okienko patrzał na szare zabiegi ludzkie. Świat wydał mu się dziwnie zabawnym. Jednocześnie Szaniawski marzył sobie długo o życiu, pięknie i poezji, a potem te marzenia począł łączyć ze swemi bystremi obserwacjami. I oto pewnego dnia zaczęło mu się kształtować coś, co można grać w teatrze. Napisał „sztukę". Nie miała ona nic wspólnego z dotychczasowymi szablonami. Żadnej tezy, żadnej starej „intrygi", żadnego „dramatu", żadnej „komedji". Jedynie — lekka gra wyobraźni, owiana poezją ironji, wiele dziwacznych i nieprawdopodobnych figurek a często śliczne bańki mydlane, puszczane sobie bez pretensji, aby „było ładnie i wesoło". Tak powstały: „*Papierowy kochanek*" (1920), „*Lekkoduch*" (1922), i „*Ptak*" (1923) — utwory pełne czarującego uśmiechu, groteskowości i słodkiego marzenia. Najistotniejsza ich treść wewnętrzna jest wciąż ta sama: przeciwstawienie ludzi zmechanizowanych do szczętu przez szablon życia społecznego — marzycielom.

„lekkoduchom", „warjatom", nie wpuszczanym do żadnego „przyzwoitego" i „poważnego" towarzystwa. Zmieniały się w tych sztukach sytuacje, ale pozostawały te same niejako, co poprzednio postacie, a raczej nowe tych postaci możliwości: z jednej strony inna odmiana groteskowości, z drugiej — inna odmiana sympatycznego, poezją opromienionego szaleństwa. — W „*Żeglarzu*" (1925) posuwa się Szaniawski o krok dalej. Próbuje wydobyć zmechanizowanego człowieka z szarzyzny i automatyzmu życia codziennego. Czyni to jeszcze za pomocą ironicznego układu wydarzeń, ale już podkreśla pozytywnie, że ocalać należy wszelkie pozory idealizmu życiowego. Jeżeli człowiek zmechanizowany stworzył sobie bezinteresowną legendę bohaterstwa, nie należy — mówi Szaniawski — niszczyć tej legendy odsłanianiem prawdy, która może łatwo wyjawić, iż bohater był najpospolitszym okazem prostactwa, dosytu, pysznej miernoty. — Po kilku latach idealizm marzycielski zwycięża całkowicie w sztuce „*Adwokat i róże*" (1929). W oczach widza odbywa się czarodziejska przemiana wartości moralnych. Przemiany tej dokonywa główny bohater sztuki Szaniawskiego: róża. Jest tu ona tym samym mistycznym niemal symbolem, jakim była w średniowiecznym „Romansie róży". Cudownym zapachem idealizmu wypełnia dusze bohaterów sztuki, przesyca całą atmosferę sceny, uderza wonną falą w salę widzów i tworzy atmosferę poetyckiego nastroju, w którym rzeczywistość wydarzeń traci swe kontury i rozpływa się w niepochwytnej mgle czystego marzenia. Giną zwolna zarysy samej bajki życiowej, a widz wychodzi z teatru jakby oszołomiony zapachem róż. Poezja święci rzetelny triumf. Hodowla róż zamienia się w śliczną transpozycję na głęboką kulturę mądrości życiowej, która ogarnia wszystko zrozumieniem i przebaczeniem, która nasyca sobą dusze, odbiera czynom ich przejściowe znaczenie i widzi jedynie niedolę wiecznego człowieka, człowieka cierpienia, zapatrzonego w smutek wszechrzeczy. Róża mądrości tak rozmarza widza swym zapachem, że nie daje mu zastanawiać się nad szczegółami bajki, nad jej niedomówieniami, nad zbędnością niektórych fragmentów, nad niejasnością niektórych djalogów. Natomiast skierowanie całej uwagi ku symbolizmowi utworu pozwala ocenić wielkie znaczenie przemilczeń autorskich. Ile razy nie powie dokładnie, jak to było istotnie, otwiera przed słuchaczem niepokojącą głębię marzenia i odrywa go w sposób sugestywny od pospolitości wydarzeń. W tem się mieści największa tajemnica talentu Szaniawskiego. — Pewien zawód sprawił Szaniawski swą sztuką „*Fortepian*" 1932). Natchnienie usiłował zastąpić rozumowaniem, dał wiele interesujących przesłanek i wiele niespodzianych spojrzeń na ludzi i wydarzenia, ale nie wybrnął ani ze swych założeń ideologicznych, ani ze swych symbolów.

* * *

Do najmilszych nowych utworów dramatycznych po wojnie zaliczyć należy „*Przechodnia*" Katerwy (pseud. Szczepana Jeleńskiego). Jest to niezwykle subtelną komedja psychologiczna. Katerwa staje tu przed widzem, jako mistrz półtonów, napomknień i pełnych wymowności przemilczeń.

Jan Adolf Hertz, popularny dawniej autor dramatów i komedyj mieszczańskich, uprawiał podczas wojny tematy patrjotyczne, które wywoływały żywy oddźwięk podczas okupacji i pierwszych lat niepodległości. W „*Młodym lesie*" (1916) odtworzył epokę strajku szkolnego w mieście prowincjonalnem. Przesunął przed oczyma widza wyjaskrawione sylwetki „czynowników" a wszystkie koncepty uczynił zależnymi od nienawiści widza do niedawnych gnębicieli. Hertz jest czujnym budowniczym efektów i zastanawia się dobrze nad konstrukcją szczegółów. Ujawniło się to zwłaszcza w „*Księciu Józefie Poniatowskim*", który przez kilka lat nie schodził z afisza, jako popularne i ulubione widowisko patrjotyczne.

Wincenty Rapacki (syn), artysta dramatyczny, pracowity tłomacz sztuk obcych i autor kilkunastu operetek, okazał się szczęśliwym twórcą krotochwil. Wykształcony na wzorach francuskich, wystawił szereg sztuk bezpretensjonalnych, zręcznych, nie drażniących błędami technicznymi, tak częstymi u naszych twórców komedjowych czy dramatycznych. Najlepsze z tych krotochwil: „*Papa się żeni*", „*W czepku urodzony*", pełne naturalnego śmiechu, zaświadczyły, iż Rapacki jest bystrym obserwatorem.

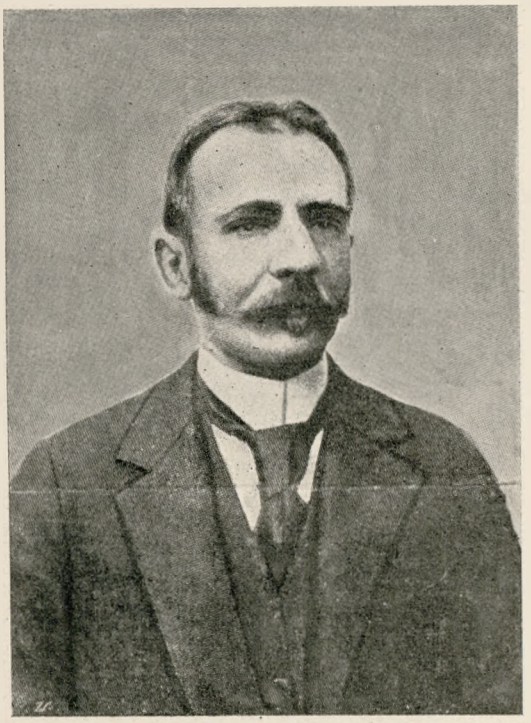
Gustaw Beylin zaczął swą twórczość dramatyczną od tragedji pt. „*Zuzanna*" Postanowił spojrzeć na całość biblijnej historji Zuzanny z takiego oddalenia twórczego, aby można było dokończyć legendę i odsłonić ukryte jej wiązadła. Nastąpi wówczas katastrofa dusz, która musi doprowadzić do śmierci bohaterów. Beylin pragnął uszlachetnić, podnieść i doprowadzić do pewnego patosu uczucia swych bohaterów. Konieczności tragicznych nie zdołał ustalić. Jest w tem wszystkiem konstrukcja literacka, ale brak żywiołowego rozpętania takich władz duszy, które się łamią i pogrążają istnienia ludzkie w przepaść. Legenda biblijna pozostała w sztuce jedynie barwną ilustracją, a dokończenie legendy nie stało się jeszcze tragedją. — Znacznie swobodniej poczuł się Beylin w komedji. Jego „*Zakład o miłość*" jest rodzajem „pièce" francuskiej, w której lekka przygoda stanowi wyborny pretekst do popisowej szermierki djalogowej.

Po wielu latach pięknej twórczości powieściowej, probuje również dramatu Zofja Nałkowska. Sztuka p.t. „*Dom kobiet*" (1930) stała się rewelacją. Punktem wyjścia autorki było przeświadczenie, że „nic w życiu nie stało się ostatecznie, raz na zawsze, — że nic nie jest zupełnie zamknięte, z niczem niema spokoju. Z przeszłości już na pozór nie żywej, wyrasta całkiem nowy stan rzeczy, wyskakuje utajony dramat... Nawet ci, co umarli, żyją jakiemś szczególnem życiem między żywymi. Są wciąż potrzebni różnym fazom życia uczuciowego żywych — służą im dla ich potrzeb moralnych, są tematem, argumentem, odskocznią, są wzorem." „Dom kobiet" jest historją życia wewnętrznego pięciu wdów i jednej rozwódki. Pomimo braku dynamiki dramatycznej w niektórych momentach utworu oraz nadmiaru opowiadania i djalogów

ubocznych, zainteresowanie sztuką rośnie z każdym aktem. Galerję wdów oglądamy po to jedynie, aby zobaczyć jak przeżywa „konflikt z cudzą przeszłością" i z przeszłością własną jedna z nich, Joanna, która od czterech miesięcy tonie w rozpaczy po śmierci ubóstwianego męża i dowiaduje się nagle, że mąż ten zostawił dorosłą już, nielegalną córkę. „Dom kobiet", jak każdy utwór prawdziwego talentu, przyniósł świeże tchnienie poetyckie i czystość tonu. Nawskroś oryginalną koncepcję połączyła autorka z odwagą odsłaniania najskrytszych zakamarków duszy ludzkiej. Dramatyczny konflikt dwóch istnień: żywego (Joanny) i zgasłego (Krzysztofa) odbywa się w dziedzinie wieczności. Nadaje to utworowi Nałkowskiej odrębną cechę wysokiego gatunku. Poetycki smętek życia wdów w małym dworku zniewala najodporniejszego widza, a ten niesamowity czar jest także świadectwem natchnienia. — Natomiast z chłodnego rozumowania i kombinacyj czysto literackich powstał drugi dramat Nałkowskiej, *„Dzień jego powrotu."* Zaniechaną przez naukę teorję „zbrodniarza z urodzenia", usiłuje autorka rozwinąć poglądowo na sztucznie zbudowanych dziejach człowieka, który zabił przyjaciela za to, iż mu groził wyjaśnieniem żonie jego tajemnicy. Pomimo efektownych fragmentów, sztuka razi fałszem psychologicznym.

Teatry nasze przyniosły również szereg prób dramatopisarskich, z których niepodobna jeszcze wysnuć stanowczych wniosków. Stanisław Szpotański wystawił kronikę historyczną p. t. *„Stefan Batory"*, a ten sam temat, z mocniejszem poczuciem teatru i staranniejszym kunsztem literackim rozwinął Ferdynand Goetel w swym *„Samuelu Zborowskim"*. — Jako poeta podświadomych stanów duszy, stanął przed widzem, Andrzej Rybicki w swym *„Kostjumie Arlekina"* i w swej *„Nocy Śnieżystej"*. Oba utwory, piękną polszczyzną pisane, nie mają jeszcze wyraźnych kształtów dramatycznych. — Bardzo szczęśliwym był debiut komedjopisarski Marjana Hemara w sztuce „Dwaj panowie B." Autor pisał dobre „sketche" do kabaretów i zyskał przez nie szeroką popularność. W komedji jego przeważa kabaretyzm (t.j. wtrącanie do djalogów ludzi znanych stolicy), parodja, pomieszanie farsy z melodramatem i spraw poważnych z groteską. Komizm sytuacyj Hemara opiera się nie na mechanizowaniu ludzi i ich gestów, ale na takiem natłoczeniu niezwykłych wydarzeń, że śmieszą swemi niespodziankami. — Subtelny dowcip przyniosły w pierwszych swych sztukach: Magdalena Samozwaniec w grotesce *„Malowana żona"* i Marja Pawlikowska w swej krotochwili *„Szofer Archibald"*.

Żarliwym reformatorem samej istoty teatru jest Stanisław Ignacy Witkiewicz, krytyk, malarz i dramatopisarz (*„Tumor Mózgowicz"*, *„Pragmatyści"*, *„Kurka wodna"*, *„Jan Maciej Wścieklica"*). Witkiewicz nienawidzi teatru realistycznego, powtarzającego życie. W swej książce *„O Teatrze"* uważa, że „cała sztuka ma źródło w metafizycznych uczuciach, podobnie jak religja, w dawnych czasach bezpośrednio z nią związana". Stawia więc sobie pytanie: „czy możliwe jest powstanie choćby na czas krótki, takiej formy teatru, w której współczesny człowiek mógłby, niezależnie od wygasłych mitów i wierzeń, tak przeżywać metafizyczne uczucia, jak je człowiek dawniej przeżywał w związku z tymi mitami i wierzeniami". Rozważając tę sprawę w zestawieniu ze sztukami plastycznemi, Witkiewicz przewiduje „możliwość takiej formy w teatrze, w której samo stawanie się w czasie, „dzianie się" czegoś, określonego jedynie tylko formalnie, czegoś, czego elementami są oczywiście działania ludzkie — będzie w stanie niezależnie od życiowej treści samych działań i ciągłości charakterów działających osób, wprowadzić nas w zupełnie



Rys. 569. Roman Pilat.

inny, niż życiowy, wymiar przeżywania, w sferę uczuć metafizycznych, podobnie jak to jest w sztuce czystej". Jakże to uczynić w teatrze? Witkiewicz sądzi, że odbyć się to może drogą „zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji, dla celu stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną, czysto sceniczną konstrukcją, nie zaś wymaganiem konsekwentnej psychologji i akcji według jakichś życiowych założeń, które to kryterja mogą odnosić się do sztuk, będących spotęgowaną reprodukcją życia."

Czy taka sztuka może się narodzić z kombinacyj teoretycznych? Tego Witkiewicz ani na chwilę nie przypuszcza. Przeciwnie, oznajmia z całą stanowczością, że musi ona „powstać jako naturalna konieczność twórcza u któregokolwiek z autorów dla sceny piszących". I tu właśnie stoimy u podstaw samego zagadnienia. Sztuki Witkiewicza nie budziły „metafizycznego uczucia", widz zaś szukał

w nich mozolnie i — napróżno sensu. Przeszły też bez poważnej dyskusji. Tylko „*Jan Maciej Wścieklica*" (1925) zainteresował żywo swą groteskowością, głębokiem ujęciem przedmiotu i niespodziankami djalogów, ujawniając normalny talent dramatyczny, który Witkiewicz lekceważy.

Nowa poezja polska.

W pierwszych latach po wojnie, rosło przeświadczenie, że pełnia życia narodowego zmienić musi zasadniczo istotę literatury polskiej. Historja przewrotów politycznych w innych krajach nie dawała żadnych pod tym względem niezawodnych zapewnień. Niepodległość, jaką zyskały Stany Zjednoczone po oderwaniu się od swej metropolji angielskiej, nie wywołała w literaturze zmian widocznych. Jeszcze jaskrawszy przykład przedstawiają zjednoczone Niemcy po roku 1871. Nadały one — zdaniem krytyki niemieckiej — historyczną formę swym odwiecznym marzeniom, a jednak z uczucia tego spełnionego, doniosłego faktu nie zaczerpnęły odrodzenia artystycznego, które przepowiadano ogólnie.

Olbrzymie trudności, połączone z budową młodego państwa, odsunęły na wiele lat sprawę pełni życia polskiego. Proces zjednoczenia psychiki narodowej, zróżniczkowanej wskutek długich lat zaboru, odbywa się powoli. Nowe ogniska uniwersyteckie, które powstały w Wilnie, Poznaniu i Lublinie, odrodzenie uniwersytetu i politechniki w Warszawie, jednolite systemy nauczania w całem państwie — wszystko to są poważne środki zcalania rozproszonych elementów duszy polskiej, która nie odrazu odnajdzie właściwy swój wyraz w literaturze.

W przeciągu kilkunastu lat od wybuchu wojny odchodzi na zawsze długi szereg poetów, powieściopisarzy, krytyków i dramatyków: (Jeż, Sienkiewicz, Tarnowski, Chlebowski, Matuszewski, Gomulicki, Żeromski, Reymont, Przybyszewski, Kasprowicz, Daniłowski, Żuławski, Rydel, Miciński, Lange, Sarnecki, Zapolska, K. Zalewski, S. Kozłowski, J. Choiński, Lubowski, Gruszecki, Sygietyński, Rittner, Ostoja, E. Słoński, Feldman, Niemojewski, Kosiakiewicz, Or-Ot. B. Ostrowska, Z. Dębicki, E. Leszczyński, I. Dąbrowski). Najmłodsze pokolenie twórców znajduje dla siebie dobre warunki rozgłosu wskutek zmniejszenia wpływów starszych pisarzy. Od czasu burzy, jaką na początku wieku wywołał Przybyszewski swojem sławnem „Confiteor" w krakowskiem „Życiu", nie mieliśmy nowych grup literackich. Pisarze występowali indywidualnie, a tylko historycy literatury usiłowali szeregować ich w grupy. Ze świtem niepodległości odzywać się poczęły głośno młode zastępy pisarzów, podzielone na grupy i grupki, zatopione w teorji tworzenia, często w jaskrawej hałaśliwości drobnych miesięczników i przeglądów, które we wszystkich większych krajach Europy stanowią rozsadniki talentów, nadzieję i przyszłość literatury.

W piśmiennictwach zachodnich, które rozwijały się w atmosferze bieżącego życia społecznego, zagadnienie formy, szukanie innego wyrazu, było zazwyczaj wynikiem niepokoju, jaki wywoływała nowa, z trudem uświadomiona treść. U nas ta nowa treść życiowa nie miała jeszcze dość czasu, aby się skrystalizować samodzielnie. W atmosferze literackiej młodych zapanowały cztery prądy, stanowiące zazwyczaj charakterystyczne znamiona epoki przejściowej: nieznany poprzednio wzrost dyskusyj teoretycznych na temat zadań twórczych: żywy kontakt twórców literackich z reformatorskiemi dążeniami sztuk innych (malarstwa, rzeźby, architektury, muzyki); odsuwanie się od tradycji rodzimej pod pretekstem szukania nowych form; wreszcie — szerokie wpływy cudzoziemskie, objawione już to w żarliwem chwytaniu „nowych kierunków" u obcych, już to w naśladowaniu wzorów.

Hasło szukania nowych dróg w literaturze zabrzmiało najpierw i najniespodziewaniej — w Poznaniu. Stolica Wielkopolski pomiędzy latami 1840—1850 była siedliskiem najżywszego ruchu umysłowego w Polsce. Ruch ten jednak wkrótce zagasł i Poznańskie wyjałowiło się w literaturze do tego stopnia, że nawet wybitni pisarze, urodzeni w tej dzielnicy (jak Kasprowicz i Przybyszewski) musieli szukać oparcia w innych dzielnicach.

W roku 1917, Jerzy Hulewicz, artysta-malarz, poeta dramatyczny, filozof-marzyciel zapatrzony w głębię ducha Indji, założył w Poznaniu dwutygodnik ilustrowany pt. „Zdrój". W szeroko motywowanym programie pismo obiecywało służyć „sztuce", która nie daje cząsteczek życia, ale jej olbrzymią pełnię; nie rozczłonkowuje go, ale jest jego syntezą; —sztuce która nie szuka objawień duszy ludzkiej li tylko w jej stosunku do empirycznej rzeczywistości, ale wybiega szlakiem jej tęsknot, porywów i pragnień w świat nadempirycznej rzeczywistości — w ten pozaświat życia duszy ludzkiej za granicami dobra i zła, piękna i brzydoty, zbrodni lub cnoty, wogóle poza wszelkiemi kategorjami, jakiemi dusza jest w sferze niższej omotana i skrępowana."

W granicach tak szerokiego programu mogło się pomieścić wielu pisarzy z poprzedniego pokolenia. Pismo drukowało przeto prace: Miriama, Przybyszewskiego, Berenta, Tetmajera, Orkana, Kasprowicza, Gomulickiego — obok utworów młodszych poetów, stawiających odważnie, czasem zuchwale nowe kroki, jak: A. Bederski, S. Kubicki, Z. Kosidowski. Dla nowej orjentacji twórczej przyjęto nazwę „ekspresjonizm", zapożyczoną z Niemiec. Istotę kierunku począł tłomaczyć Stanisław Przybyszewski z taką samą pasją, jak to czynił w programach „Młodej Polski". „Wyzwolić się z pod jarzma materji — to syntetyczne hasło ekspresjonizmu. Precz z wszelką „rzeczywistością", która jest tylko złudnym majakiem, karykaturalną oznaką jedynej rzeczywistości, jaką jest mój Duch. Ten świat poza mną jest o tyle rzeczywisty, o ile jam go wytworzył, jam jego kształty z mego ducha wywiódł, a czy ta rzeczywistość poza mną — tej jedynej rzeczywistości, która we mnie istnieje, odpowiada, jest jej podobną lub nie — to więcej niż obojętne. Najwyższem zadaniem Sztuki t. zw. objektywnej, w pojęciu impresjonizmu, było jak najwierniejsze oddanie rzeczywistości, doprowadzone z pomocą nau-

2650/II

kowych teoremów do absurdu; najwyższem i jedynem zadaniem Sztuki w pojęciu ekspresjonizmu — to objawienie świata, który we mnie istnieje, który z siebie wyłaniam i tworzę, jak pająk swoją sieć".

Zwolna „Zdrój" począł rozszerzać granice swych zainteresowań. Nie usuwając zasady, aby dawać głos zarówno staremu, jak młodemu pokoleniu, grupował około siebie coraz większą ilość młodych i zmieniał swą fizjonomję ogólną. Poczęli tu ogłaszać swe prace późniejsi poeci i pisarze „Skamandra": Jarosław Iwaszkiewicz, Juljan Tuwim, Kazimierz Wierzyński, Wilam Horzyca; stanęło przy „Zdroju" wielu zdolnych poetów (Zegadłowicz, Wittlin, Stur, Rytard), pisarzów (Kaden-Bandrowski, Oliwid), estetyków, tłomaczów i rysowników. W ilustracjach „Zdroju" zapanował również ekspresjonizm, któremu oddał

Rys. 570. Józef Kallenbach.

własne malarstwo redaktor pisma, Jerzy Hulewicz. Za nim poszła cała falanga innych artystów. „Zdrój" przyhołubił kubistów, formistów, futurystów — wszystkie zgoła nowe (na polskim gruncie) kierunki, nie przestając zresztą przy każdej sposobności przypominać, że forma jest tylko szukaniem najistotniejszego wyrazu dla treści wewnętrznej. Po kilku latach „Zdrój" przestał wychodzić, napsuwszy krwi mieszczaństwu Poznania, które niezbyt jasno jeszcze orjentowało się w bieżącej literaturze realistycznej, a już mu kazano rozgryzać zawiłe zagadnienia ekspresjonizmu i wierzyć, że łamigłówki rysunkowe „Zdroju" są najpełniejszym wyrazem nowej sztuki. Przy piśmie wychodziła bibljoteczka „Ostoja", w której ogłaszano większe prace współpracowników. Ujawniła ona kilka nowych talentów. W pierwszej linji poza samym redaktorem „Zdroju" postawić tu należy dwa nazwiska: Józefa Wittlina i Jana Stura. Wittlin pisze swe „Hymny" w atmosferze wojny, gdy jeszcze słyszy w sobie „krzyk ginących bataljonów i pamięć z trzaskiem rozwalonych tronów". Rozpłomieniona dusza poety, po przez krwawe obrazy, widzi kształtowanie się nowej ludzkości i wita ją słowami skąpanemi w nieskończoności. A jednocześnie młody poeta porwał się na dzieło olbrzymie: w przeciągu siedmiu lat przygotowywał nowy przekład Odyssei. „Dobrze tłomaczyć — pisze we wstępie — to znaczy mieć indywidualność, dać siebie. A biada poecie, który siebie zapomniał. Więc zdecydujcie się — albo chcecie koturnów starych i czcigodnej nudy, albo poezji żywej". Tak pojęte zadanie wywołało mocne zastrzeżenia, które zresztą eksperymentowi Wittlina nie odejmują powabu. Tłómacz rymy odrzucił; zwracał uwagę „na ciągłość i długi dech anegdoty, uważając, że rymy niepotrzebnieby ją upstrzyły". Epopeję homerowską pojął jako „romans awanturniczy, par excellence nowoczesny" i dlatego „posłużył się techniką raczej powieściową, niż ta, jaka była dotychczas w przekładaniu Homera stosowana."

Jan Stur w zbiorkach poetyckich „*Anima nostra*" i „*Tryumfy*" zmaga się jeszcze z rozwichrzeniem ekspresjonizmu; ale bogactwem motywów, natężeniem uczucia, śmiałem łamaniem się z formą zapowiadał indywidualność, której losy nie dały niestety, rozwinąć się dalej. — Program „Zdroju" wcielał w swe utwory najżarliwiej i najkonsekwentniej sam redaktor pisma, Jerzy Hulewicz. W czterech jego dramatach poetyckich („*Kain*" „*Bolesław Śmiały*", „*Wiano*" i „*Joachim Achim*") głównym bohaterem jest duch ludzki. Nie ma do niego dostępu wszelkie syte zadowolenie z siebie, wszelka władza nad ciałami, wszelka niewola żądzy. Jedyne prawdziwe konflikty, godne poety — to konflikty ducha z materją. Kain biblijny urasta J. Hulewiczowi do potężnej ofiary ducha. Kain zabija brata nie pałką, ale — potężnym strumieniem ognia (ducha), ze znaku jego czoła idącym. Zatarg króla z biskupem w „Bolesławie Śmiałym" rozstrzyga władca świata, Lucyfer. Alchemik średniowieczny, JoachimAchim uczuwa w pewnym momencie przełomu potęgę swej duszy i odrzuca alchemję, jako próżną złudę służby rzeczom przemijającym. Gdy go w chwili wyrzeczenia się wewnętrznego swych praktyk alchemicznych pociąga na sąd Inkwizycja, Joachim odmawia swym sędziom prawa sądu i przyjmuje raczej śmierć głodową w lochu, niż poddanie się fałszowi. — Okoliczności sprawiły, że najbardziej przepojony duchem i przez to najmniej dostępny dla publiczności dramat Hulewicza „*Aruna*" został najpierw wystawiony na scenie. Z woli autora, dzieje się on w „zgasłych źrenicach widzących oczu", stąd też bardzo trudne było porozumienie patrzącego widza z widzącą Aruną. „Na Arunę — pisał po premjerze K. H. Rostworowski — można patrzeć źrenicą oka i źrenicą ducha. Patrząc źrenicą oka, można ujrzeć europejską interpretację buddyzmu i zasnąć; patrząc okiem ducha, można ujrzeć istotę człowieczeństwa i... obudzić się". Swą teorję twórczości stosuje Hulewicz odważnie i konsekwentnie w malarstwie; w utworach literackich nie wiele się odsuwa od dawnych symbolistów. Wizje czystego marzenia filozoficznego, w pięknej formie

2650

poetyckiej wyłożone, przesuwa na tle wydarzeń realistycznych, podanych w spłowiałych gobelinowych barwach.

* * *

W marcu 1916 r. czyli w cztery miesiące po otwarciu Uniwersytetu Warszawskiego, grono młodzieży akademickiej, poczęło wydawać miesięcznik „Pro Arte et Studio", który pragnął „w chwili przełomu być terenem twórczej pracy tych, co zmuszeni są pilnować rodzinnego zagonu oraz rozwijać swoje umysły i serca dla przyszłej walki o lepsze jutro". Miesięcznik odegrał rolę zaszczepcy. Od czasu Filomatów nie mieliśmy grupy młodzieży uniwersyteckiej, któraby ujawniła odrazu tyle szczerych talentów. Zmieniły się tylko zasadniczo warunki: tam, przed stu laty, hasłem zjednoczenia była cnota patrjotyczna; teraz, w przedwiośniu niepodległości, młodzieży twórczej pilno do walki o sztukę, bo zapewniają, że „walka o Sztukę — to walka o... Człowieczeństwo". Śród najzdolniejszych współpracowników „Pro Arte" znaleźli się: Lechoń, Tuwim, Iwaszkiewicz, Ejsmond i inni. Po kilku latach wchodzą oni w życie z dojrzałą już potrzebą własnego, od wszelkich więzów „akademickości" wolnego pisma. W r. 1920 zakładają miesięcznik poetycki pt. „Skamander", którego program sformułowano bardzo prosto: „Chcemy być poetami dnia dzisiejszego i w tem nasza wiara i cały nasz program. Nie chcemy wielkich słów; chcemy wielkiej poezji: wówczas każde słowo stanie się wielkie". Wreszcie w r. 1924 przybył „Skamandrowi" w sukurs tygodnik pt. „Wiadomości literackie", redagowany przez M. Grydzewskiego. Śród członków grupy ujawniła się dość wcześnie pewna wspólność upodobań t. j. wspólność wpływów literackich. W literaturze polskiej, ani współczesnej, ani dawnej nie znaleźli dla siebie punktu wyjścia, który łączy rozwojowo ideały pokoleń. Zaszedł fakt wysoce znamienny: podczas niewoli strzeżono pilnie, aby literatura polska nie zaraziła się ani na chwilę duchem zaborcy t. j. duchem rosyjskim. Z odzyskaniem niepodległości, najzdolniejsza grupa poetów zwróciła się po nowe dreszcze do współczesnych poetów rosyjskich (Blok, Siewieranin, Majakowski, Balmont, Briusow i inni.) Tłomaczono ich chętnie i wydawano zbiory tych przekładów. Zawitał też do skamandrytów w przekładach A. Rimbaud, jeden z najbardziej autentycznych i najbardziej bezpośrednich poetów świata. — Drugim łącznikiem poetów „Skamandra" stała się ich bojowa postawa, jako pionierów nowego ruchu literackiego. Z jednej strony — ostra krytyka pisarzów starszego pokolenia oraz pisarzów innych grup literackich, z drugiej — satyra, podawana bezpośrednio publiczności w kabarecie („Picador") lub jego polskiej formie — szopce.

Jednym z pierwszych poetów „Skamandra" którzy zwrócili na siebie uwagę, był Jan Lechoń (Leszek Serafinowicz, ur. 1899). Wykazał odrazu głębokie poczucie doskonałości formy, której uczył się u arcymistrzów: Mickiewicza i Słowackiego. Z poetów „Skamandra" ma on w sobie najwięcej cech rasowo-polskich. Przez szereg lat jedynym tematem jego twórczości była Polska. W godzinie wyzwolenia ocknął się jako spadkobierca starych tradycyj narodowych i zatonął w gorzkiej myśli: nie o takiej ojczyźnie marzyliśmy!... Marzenia swe o wielkości ojczyzny postawił Lechoń wobec bieżących dni (za czasów okupacji) i poczuł w sobie odruch cierpkiego buntu. Jako formę reakcji twórczej wybrał najpierw pamflet, którym objąć chciał „trzy lata najcięższej niewoli polskiej", („*Królewsko-polski kabaret*" (1917) i w wydaniu drugiem: „*Rzeczpospolita babińska*"). Dwudziestoletni poeta rozprawia się ostro z najwybitniejszymi działaczami politycznymi „aktywizmu". Rezonans tych pamfletów nie wychodził, niestety, poza koła literackiej młodzieży polskiej. Znakomita większość osób, które Lechoń oblewał witrjolejem swego sarkazmu, zeszła szybko z pola publicznego lub została zapomniana. W ten sposób te pierwsze utwory młodzieńcze pozostaną jako poetycki dokument epoki i jako świetna próba prężnego, muskularnego, mocnego wiersza.

Następny zbiór „*Karmazynowy poemat*" (1920), ma już znaczenie znacznie głębsze i trwalsze. Wdumany w życie polskie, młody poeta, któremu losy przyniosły „Polskę żywą", rozpoczyna, wzorem Wyspiańskiego, rozprawę z widmami przeszłości. Chce rozwalić wszystkie groby i pamiątki, z któremi walczył Wyspiański, chce się poczuć w sobie, w wolności dnia codziennego, bez troski wieczystej o ojczyznę. „Ja nie chcę — woła — nic innego, niech jeno mi płacze jesiennych wiatrów gędźba w półnagich badylach, a latem niech się słońce przegląda w motylach, a wiosną niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę". Przesuwają się tedy w kolejnych poematach, w piolunowej satyrze i cienie romantyzmu, i książę Józef i wizje Jacka Malczewskiego i — uosobienie głupoty szlacheckiej — sam imć Zagłoba, wrzeszczący na sejmie „nie pozwalam", a wszystko jako koszmary, z którymi raz skończyć trzeba. Jest w zbiorze poemat, który zyskał szeroką popularność. To „Mochnacki". Siłą ekspresji, głębią nastroju, niepokalaną formą, przypominającą arcy-wzory romantyzmu, staje się najpiękniejszem świadectwem pięknego talentu.

Życie w wolnej ojczyźnie odsunęło Lechonia od zagadnień Polski. Ogłaszał drukiem bardzo mało. Wszedł w siebie i na dnie duszy odnalazł niebezpiecznego, ale szlachetnego i zbawczego strażnika natchnień: melancholję. Wydała ona, po pięciu latach milczenia, 60 strof nowego zbiorku p. t. „*Srebrne i czarne*" (1928). Są to rżnięte w wytwornym kamieniu gemmy, przy których pracuje umiłowanie pięknego kształtu i chłodna zaduma. Filozofja poety nie jest nowa, ale odsunęła go daleko od pamfletowych porachunków z rzeczywistością. Zjawia się u Lechonia po raz pierwszy liryka miłosna, wytworna i dyskretna, sięgająca w głąb zagadnień duszy. Formą włada już teraz Lechoń mistrzowsko.

Na odwrotnym niejako biegunie twórczości Lechonia stoi najwcześniejszy jego towarzysz, Juljan Tuwim (ur. 1894). Wstąpił w szranki literatury odrazu głośno. Pomieścił w „Pro Arte" poemat p. t. „*Wiosna*", który gwał-

townością nastroju, żywiołowym rozpędem, nie zatrzymującym się nawet przed wyrazem plugawym, zwrócił ogólną uwagę i — wywołał burzę. Jedni zagadali z oburzeniem o kulturze uczuć, inni stwierdzili odważnie narodziny nowego, niezwykłego talentu. Tuwim ukazał istotnie samorodny talent z gatunku, o którym mówił Verlaine: pisze wiersze tak, jak drzewo rodzi owoce. Bez cienia wysiłku, bez świadomości niekiedy. Wrażliwy, zmienny, reaguje na wszelkie objawy życia: czasem kwili jak dziecko, i wtedy najmniej jest ciekawy; czasem marzy i wtedy pełen jest sprzeczności i niespodzianek; to znów, gdy mówi o miłości, wprowadza do swej liryki tony tak poufne, że stają się trywialne; niekiedy opisuje i wówczas ogarnia zjawiska spojrzeniem niezwykle przenikliwem; niekiedy czuje radość życia i wtedy ma lekkość ptaka i giętkość wyrazu; najczęściej jednak i najchętniej daje się ponosić frenezji, wybuchowi aż do szału i tu dopiero odsłania najmocniej rysy swej indywidualności. „Daj mi, o Panie — modli się — poczynań płomienność i nieugiętą daj ku mnie wolę. Niech życie moje zwie się: wieczna zmienność w wiecznej jedności na duszy cokole."

Modlitwa — w połowie tylko została wysłuchana. Tuwim jedności nie ma żadnej, z czego zdaje sobie nieraz sprawę (wiersz „Życie moje" w zbiorze „*Sokrates tańczący*"). Kalejdoskop przeróżnych nastrojów streszcza życie poetyckie Tuwima. Po brutalnym w wyrazie „Chrystusie miasta" i obrazku „Na noże", przypominającym najświetniejsze momenty poematów Jana Rictusa, umie Tuwim zanotować z przedziwną lekkością taki obrazek: „Na gałązce usiadł ptak: zaszczebiotał, zatrzepotał, ostry dzióbek w piórka otarł, rozkołysał cały krzak. Potem z świrem frunął w lot. A gałązka rozhuśtana jeszcze drży, uradowana, że ją tak rozpląsał trzpiot". — Przy takiej wrażliwości Tuwim chłonie łatwo wszelkie próby form. Raz jest futurystą, obejmującym niespodzianą przenośnią najprostsze objawy życia i podającym ją w kształcie, który wali jak taran; to znowu będzie rozhukanym formistą, pędzącym po wszystkich krzywiznach dróg — a za chwilę znów buduje strofę czystą, niemal klasyczną. Odwiedzał często poetów rosyjskich, przyglądał się ich postawie wobec życia i brał z nich wzmożoną pobudkę do obrazowania. — Nie obawia się wpływów. „Wpływy? — woła — ja wpływów nie wstydzę się wcale. To duma moja, że Bożych olbrzymów uczniem się stałem". Poezja jest dla niego, „krokiem barbarzyńcy, który poznał Boga". Stąd jego nieustanne upojenie wyrazami, dochodzące do ekstazy. Koledzy postawili Tuwimowi niedyskretne pytanie: „Dokąd prowadzisz?" — „Najgłębszą — mówi poeta — głębią ducha zrozumiałem życie i już się myśli moje złego nie ulękną, nie pragnąc cnoty jawnie, ani grzechu skrycie i nie wiedząc, co znaczy brzydota i piękno". Byłaby to więc poezja bez tej „odpowiedzialności etycznej", której się domagał w programie grupy Lechoń. Rządzi nią przypadek nastroju. Jest czułą harfą eolską, której struny porusza najdrobniejszy podmuch wiatru; to znowu wybucha z samego dna serca, niby płomienie z wulkanu. Żywiołowość jej wydała różnorodne i dowolne formy wiersza, dochodzące do onomatopeicznych, niedorzecznych „słopiewni".

W tęsknotach do ideału, ludzie i przedmioty układają się Tuwimowi często w kształty potworne lub groteskowe. Kurczy się wewnętrznie wobec brzydoty świata, wyobraźnia zaś podsuwa mu obrazy i grymasy ludzkie w stylu Goyi. Tuwim posiada wybitne poczucie groteskowości, której linje zmienia dowolnie. W kabaretach „Qui pro quo" i „Banda", którym od r. 1919 dostarcza najlepszych „numerów" codziennego programu, uprawia Tuwim groteskę wesołą, przechodzącą łatwo w satyrę; w poezjach swych nadaje groteskom akcenty głębsze, nie wolne od okrucieństwa. Groteska — to dla niego „królestwo współczesnego

Rys. 571. Juljusz Kleiner.

czarta, głupota, przed którą lęk chwyta, a często jawne szyderstwo i grymas".

Pod względem świeżości ekspresji, Tuwim stanowi wydatne zjawisko w nowej poezji polskiej.

Z potrzeby najswobodniejszego, najbardziej bezpośredniego wypowiadania się, płynie także twórczość Kazimierza Wierzyńskiego (ur. 1894). Wyśpiewał swój radosny pean w dwóch zbiorach poezyj: „*Wiosna i wino*" (1919) i „*Wróble na dachu*" (1920). Nie tyle zresztą śpiewał, ile krzyczał, oszołomiony, niemal nieprzytomny z podziwu, że tyle jest piękna i słońca i radości na świecie. Rzucił wyzwanie wszelkiej „literaturze" w poezji, wierząc, że sam wzmożony rytm wezbranego szczęściem serca dyktuje najpewniejsze rymy poetyckie. „Precz — wołał — z poezjami. Z duszą tromtadrata. Niech żyją bzdurstwa, bujdy, banialuki. Dosyć rozsądku. Wiwat trans warjata. Życie jest wszystkiem. Niema żadnej sztuki. Dosyć bezpłodnych literackich stylów: form, psychologji, manier, problemów. Dzisiaj pegazem: czwórka krokodylów, gryząca w pyskach

swych orzechy światów". Raduje poetę wszystko: pola, łąki i lasy, deszcze i burze, pogoda i rozpalone słońce, radują go kobiety, dźwięki i barwy.

Nieustanny, a szalony taniec bachiczny, stałe powtarzanie jednego akcentu — nosiły w sobie niebezpieczeństwo, któremu na imię: monotonja. Radość jest w życiu jednakowa; tylko cierpienia mają nieograniczoną rozmaitość wyrazu. Po bachanalji łatwo następuje reakcja smutku i prostracji. Już w drugim zbiorze („Wróble na dachu") zjawia się cichutka jeszcze i jakby zawstydzona melancholja. Po kilku latach rozrasta się ona w sercu poety i obejmuje władzę nad duszą, wzbogaconą przeżyciami i mającą swe własne okno na świat i jego zjawiska. W „*Wielkiej Niedźwiedzicy*" (1922) przemawia już „blady, nieporadny smutek wiecznych rzeczy". Zapewnia Wierzyński, że „każdy dzień po życiu rozwleczony, zmienia w jeden słup płomienisty posąg zachwycenia przed nieobjętym, świętym dniem nieskończoności". Poeta przekonywa się, że chłopięce jego radości były ćwierkaniem „wróbla na dachu", uradowanego kroplą dżdżu po długiej posusze; wierzy, że „wszystko powstaje z miłości", więc „z głębi jej uczym się nieskończonej rozumieć wszystkich i siebie". — Przychodzą wspomnienia wojny, które Wierzyński odbył na froncie i w niewoli rosyjskiej. Wspomnienia — gorzkie, pełne smutku i zniechęcenia, śród którego już to powstaje piękny liryczny „List do domu", już to odzywa się wyznanie: „przed świętem życiem nędza nasza klęka i oczy, patrząc, od widzenia bledną". Wszystko, co budziło niepohamowane objawy wesela, teraz tonie w myśli refleksyjnej tak uparcie, że poeta aż tęskni do chwil niedawnych i zapewnia, że pokochałby skrycie „te dni bez zdarzeń, całe to życie, w którem nie żyje się, lecz przemija." Naprożno. Duch pręży się ku gwiazdom i woła symbolicznie do Wielkiej Niedźwiedzicy: „Dokąd chcesz i którędy wieść mię, Wielki Wozie, po jakich konstelacjach biegnie twoja droga, w czarnej upiornej płonę tu apoteozie, wśród siedmiu gwiazd rozpięty na ramionach Boga."

Zadumie poety brakło głębszego podłoża uczuciowych przeżyć. Przynosi je „*Pamiętnik miłości*" (1925). W pierwszych dwóch jego częściach mamy jakby powtórzenie nastrojów poprzednich epok: najpierw miłość radosna, beztroskie upojenie szczęściem; potem — smutek, zwątpienie, niepokój, wpadający w *l'amore desperato*. W części ostatniej przychodzi uzgodnienie, synteza, ostateczny tryumf uczucia. Przybywa jakaś powaga wielka, „jak luna z nad miasta, powaga tej miłości, która aż przeraża". Z tej powagi i prawdy wyjdą wspaniałe strofy „Oddechu świata", jednej z najpiękniejszych naszych pieśni lirycznych z doby powojennej. — Apoteoza zdrowia w pierwszym cyklu („Wiosna i wino"), rozwijająca oryginalnie zapewnienie Kochanowskiego, że „nic nad zdrowie ani lepszego, ani droższego", prowadziła konsekwentnie do opiewania siły i zręczności fizycznej. Wierzyński, zapalony propagator sportu pod wszelką postacią, ogłosił zbiór poezyj p.t. „*Laur Olimpijski*" (1928), który otrzymał pierwszą nagrodę na konkursie międzynarodowym, tem cenniejszą, że opartą na tłomaczeniu niemieckiem. Zbiór opiewa cudzoziemskich bohaterów siły, odwagi i zręczności. Hymny na cześć tych bohaterów stanowią drugi nowy ton, jaki wnosi do poezji polskiej Wierzyński. Jeżeli chodzi o formę, wykształciłby ją może i wycyzelował mocniej muskularny sonecista, José Maria de Hérédia. Ale nie byłby w stanie dać im tego żaru, tego współdrgania z dobiegającym do celu „rekordzistą", który odczuwa jedynie urodzony sportsman, jakim jest Wierzyński. Rytm poszczególnych pieśni przystosowuje poeta do rodzaju rekordu: raz jest brzękiem stali, to uderzonem w ziemię „skandowaniem tempa", to znowu jest lotny, „rozpylony w powietrzu", a czasem jest marszem tanecznym. — „Laur olimpijski" „ był w twórczości Wierzyńskiego dywersją, która nie powstrzymała procesu wnętrznego stawania się poety. Szuka dla nowych światów swej duszy kształtu w dwóch tomikach poezyj: „*Rozmowa z puszczą*" (1929) i „*Pieśni fanatyczne*". Proste, fujarkowe pieśni pierwszych lat twórczych już nie wystarczają. Stają przed oczyma obrazy olbrzymie, ale tak jeszcze zmącone, że słowo poetyckie Wierzyńskiego ogarnąć ich nie może. Patos chwyta się metafor niepewnych, a niejedna zaduma nad życiem i światem nie dochodzi do pojęć jasnych i form zdecydowanych. „Znam żar nienawiści" — mówi, po niewielu latach, roześmiany niedawno, pogodny, oszalały szczęściem poeta. Świat nie jest tak piękny, jakim się wydawał młodziutkiemu pieśniarzowi, przebudzonemu nagle w wolnej ojczyźnie. Przesuwają się jeden za drugim ponure obrazy nędzy ludzkiej. Poeta patrzy na tę nędzę szeroko rozwartemi oczyma. Jest głęboko przekonany, że odkrył nowe światy, nieznane nikomu przed nim.

Bojowy ton wniósł do całej swej działalności pisarskiej członek grupy „Skamandra", Antoni Słonimski (ur. 1895), malarz, poeta, powieściopisarz, autor dramatyczny, krytyk teatralny i publicysta. Ogłosił oddzielnie zbiory poezyj: „*Sonety*" (1918), „*Harmonja*" (1919), „*Parada*" (1920), „*Godzina poezji*" (1923), „*Wiersze zebrane*" (1929). W teatrze wystawił: „*Wieżę Babel*" (poemat dramatyczny, 1927) i komedje: „*Murzyn warszawski*" oraz „*Lekarz bezdomny*". Nadto napisał dwie powieści: „*Teatr w więzieniu*" (1921) i „*Torpeda czasu*" (1924).

Długo szukał własnej drogi Jarosław Iwaszkiewicz (ur. 1894). Wytężona kultura artystyczna, rozległe zainteresowania literackie, skomplikowały środki jego ekspresji. W chaosie uczuć, w zmęczonem od pierwszej chwili spojrzeniu na świat była mu zbawieniem ta sama melancholja, która ratowała jego kolegów. Skarżyła się już w pierwszych, młodzieńczych jeszcze „Oktostychach", w których wydała „Piosenki" — jeden z najdelikatniejszych kwiatów naszej nowej poezji. Miała do zwalczenia wroga niebezpiecznego, a mianowicie: wybujały chorobliwie erotyzm. Wlókł on się upornie za poetą przez całe lata i zaglądał mu perwersyjnie do jego marzeń, gdy

tworzył pełne barwy egzotycznej i czaru „*Legendy*". Rosły jednak w melancholji władze duszy, pogłębiała się świadomość twórcza, aż nadeszła chwila bolesnego skupienia i zajrzenia w najdalszą głąb samego siebie. Rozpoczyna się walka wewnętrzna w zbiorze „*Djonizje*". Nadchodzi świadome zmaganie się z Djonizosem, bogiem rozkoszy i — żądzy. Padają niesamowite, pełne szczerego bólu wyrazy, kłębią się metafory, przedziera się przez nie myśl zwycięska. Jedna to z najbardziej znamiennych, najbardziej w treści swej złożonych książek Iwaszkiewicza. Bezpośredniość wyrazu ogarnia tu wszystkie podświadome stany duszy. Znalazł poeta w sobie samym drogę ucieczki. Odwiedził go Dionizos, bóg pogody, piękna, niezwykłych kształtów.

Rys. 572 Konstanty Wojciechowski.

Zwrócił się Iwaszkiewicz do powieści poetyckich, pisanych prozą.

„Skamander" przyciągał ku sobie wielu poetów, którzy do samej grupy nie należeli: Feliks Przysiecki, poeta słodkiej melancholji i tęsknoty („*Śpiew w ciemnościach*"); zdolny bajkopisarz i poeta, Juljan Ejsmond; roztęskniony piewca Białorusi, L. Okołów-Podhorski; kilka zapowiadających się dobrze młodszych talentów (Liebert, Broniewski); wreszcie — poetka miłego wdzięku słowa i niespodzianek, Marja z Kossaków Pawlikowska (ur. 1895). W podstawie wrażliwości Pawlikowskiej znajdziemy najczujniejsze notowanie wszystkiego, co wyłaniają podświadome stany duszy. Każdy „nastrój", każdy mglawicowy obraz, wszelkie irracjonalne połączenia zjawisk mają prawo głosu, gdy bowiem dochodzą do świadomości poetki, czyhają na nie kunsztowne metafory, tajemnicze, pełne wdzięku i zalotności uśmiechy, figlarne zestawienia, bogate szaty wyrazów, niespodziane porównania, niekiedy kształty wywrócone naopak. Z tego procesu twórczego wynika wytworna nonszalancja w wyborze tematów, posunięta do najdalszych granic wyrafinowania przy pozornej prostocie, pewna perwersja mózgowa w układaniu obrazów, a jednocześnie nieustanne noszenie przed samą sobą jakby zwierciadła samouwielbienia. Pierwsze zbiorki poezyj Pawlikowskiej: „*Niebieskie migdały*" (1922) i „*Różowa magja*" stanowią delikatne, promieniami najszczerszego talentu złocone, przesuwanie momentów nieuchwytnych, tego wszystkiego, „co się nie da powiedzieć, co nigdy powiedziane nie będzie". Największą troską poetki jest zawsze niezwykła przenośnia. Pełno wyrazu mają stylizowane obrazki poetyckie, a przedewszystkiem z niezwykłą słodyczą traktowany „Lenartowicz". Najoryginalniejszy jest stosunek Pawlikowskiej do natury. Podstawę stanowi tu wszechwładny kaprys wrażenia. Z jednej strony poetka roztacza olśniewające czary natury tak, jak niewielu współczesnych poetów naszych („Słowik i świat", „Ranny ptak", „Morze"); z drugiej zaś igra z rzekomymi objawami bezcelowości w wszechświecie. W zbiorku „*Cisza leśna*" (1928) płyną sobie leciuchno niespodziane porównania, wdzięczą się, uśmiechają krajobrazy z nieszkodliwą grozą, przewijają się krótkie wyznania o świecie, „który ciężarem serca przygniata, jak nieprzytomny kochanek", barwią się lekkie myśli, jak motyle. Znużona cokolwiek przesiewaniem z rączki do rączki drobniutkich, nie zawsze autentycznych perełek wyszukanej metafory i półuczuć, złożyła poetka dłuższą wizytę Paryżowi. Wędrówka po stolicy świata, gdzie na każdym kroku zatrzymują uwagę cuda starej kultury, przyniosła Pawlikowskiej garsteczkę drobniutkich obrazków wyblakłej pastelowości („*Paryż*"). Ujrzała z „cudów" wielkiego miasta tyle tylko, ile się pomieściło w... lusterku od puderniczki.

* * *

W roku 1922 ukazał się w Warszawie pierwszy numer miesięcznika literacko-artystycznego p. t. „Czartak" pod kierunkiem Edwarda Kozikowskiego, Jana Nepomucena Millera i Emila Zegadłowicza. „Polska niepodległa — mówi program pisma — musi się zdobyć na nową sztukę, któraby udowodniła jej prawo do samodzielnego bytu w rodzinie ludów, śród których zasiada; odrodzić się sztuka polska powinna bez zezów wallenrodycznych i bez czkawki odbrzusznej, na podłożu duchowej czystości, rzetelności, prawdy, zachwytu i olśnienia przed wiecznościowemi perspektywami życia narodu wolnego, co własnem uczuciem przenika krąg swych przeznaczeń. Jak z pierwotnych form pracy człowieka: żniwa i kosby, orki i zasiewu, rąbania i kucia, powstały pierwsze rytmy poddawcze tańca i poezji, — więc kowalski daktyl, więc trochej żniwiarski, jamb siewcy i dyjambowy polonez, — tak nowym prądom mięśni, umysłu i bijącego serca oddźwięczeć powinny nowe harmonje i nowe wcielenia". Wydawnictwo zatrzymało się na pierw-

szym zeszycie. Po trzech latach ukazało się w nowej formie w antologicznym zbiorze poezji p. t. „*Zbiór poetów w Beskidzie*". W ciągu tych trzech lat założyciel grupy, Emil Zegadłowicz, osiadł w Beskidach i zasłynął jako jeden z najzdolniejszych poetów nowego pokolenia. Zdarzenie to wpłynęło decydująco na dalsze kształtowanie się grupy. Weszło do niej, oprócz E. Zegadłowicza, trzech poetów: Edward Kozikowski, Tadeusz Szantroch i Janina Brzostowska. Założyli w Beskidach (symbolicznie pojętych przez tych, co pozostali w mieście) „Republikę Górską" poezji. Teoretykiem nowego ugrupowania stał się Edward Kozikowski, który we wstępie do księgi wyłożył poetyckie jej założenia.

Na czoło grupy wysunął się Emil Zegadłowicz (ur. 1888). W ciągu kilkunastu lat, wewnętrzny świat Zegadłowicza rozwijał się w męce twórczej, którą poznało niewiele talentów w tej skali i głębokości. W pierwszych poematach marzenie rozpyla się jeszcze w mgławicach, oczekuje napróżno wyrazu zmącone uczucie. Rośnie już jednak wiara, że „trzeba nam siły, mocy człowieka, co w pustych dźwięków nie plącze się sieci". Tę siłę chce poeta odnaleźć w najgłębszych pokładach swej duszy, w samotnem nad nią pochyleniu. Tymczasem zwalczyć musi grę wyobraźni, ujawnioną w całej różnorodności kształtów w trzystu stronicach zbioru „*Imagines*". Są to, jak sam Zegadłowicz wyjaśnia, „w szczerym umiarze poczęte, w zbożnem umiłowaniu — dźwięczne, ruchliwe, przelotne słowa; nic nie zda się stałem — prócz właśnie tej miłości wszelkich przejawów, dokonań i zamierzeń, wzlotów i upadków". Szukając dalej własnej duszy i najbardziej bezpośredniego dla niej wyrazu, próbuje Zegadłowicz ekspresjonizmu („*Dziewanny*", „*Odejście Ralfa Moora*"). Nie brak w tych poematach momentów pięknych; przeważnie jednak — narodziny nowego boga wewnętrznego opiewa wzniosły bełkot, który zaciemnia symbole lub staje się poprostu upojeniem wyrazowem. Nadszedł wreszcie dzień wyzwolenia. Poeta osiadł na wsi, w Gorzeniu Górnym, pod Beskidami i — odnalazł siebie. Napisał szereg ballad p. t. „*Powsinogi beskidzkie*" (1924). Jedne to z najprzedniejszych naszych poematów powojennych. Wyrazem gwarowym zbliżone do opowieści „Skalnego Podhala" Tetmajera, wznoszą się ponad nie polotem poetyckim i czarem symbolów. Nie posiadają konstrukcji czysto balladowej: pierwsza część każdej ballady jest raczej bogatym portretem „powsinogi" lub opowieścią eposową; w części drugiej dopiero następuje połączenie tego mizernego żywota z cudami zaświatów. Jest w tych zakończeniach ballad o szklarzu, sadowniku, świętkarzu i t. d. nieco wyrafinowania literackiego, ale zarazem — stylizacji, wpadającej mistrzowsko w ton góralski.

Po napisaniu „Powsinóg beskidzkich", które są niewątpliwą rewelacją pięknego talentu, zrozumiał Zegadłowicz swą drogę dalszą. „Drogi mi każdy — mówi — kto w ubóstwie ducha głosów wewnętrznych, nie myślawszy, słucha". („Przyjdź królestwo twoje"). Według planu ballad powstały „*Kolędziołki beskidzkie*" i „*Wielka nowina w Beskidzie*" — ta ostatnia z przewagą eposu. Zetknięcie się z naturą i prostemi sercami nauczyło poetę „zachwyt nieść w najcichsze niedostrzeżenia", dało mu poczucie siły własnej: „tak tedy — mówi — doszedłem do granic koniecznej samotności — jedynej, godnej przystani — dla niewątpliwych serc — okno otwarte na wieczność, drzwi odmykające bezkres — gościnność dla wszystkich — ludzi, zwierząt i drzew".

Doszedłszy do czterdziestego roku życia ma już Zegadłowicz za sobą około czterdziestu tomów poezyj oryginalnych oraz sześć — tłomaczonych. Co rok wypuszcza po kilka tomów, a są śród nich poematy liczące po 500 stronic druku. Nie zajmowały go nigdy zagadnienia formy i techniki wiersza. Stąd też powtarza mimowiednie motywy, a w prozie jest nieraz więcej poetą słowa, niż w wierszu rymowanym. Poetyckie marzenia Zegadłowicza owiewa szerokie tchnienie panteistyczne. Żyje stale w wieczności, zawsze pogodny i radosny. Chociaż rozum wypracował sobie metodę szeregowania i syntetyzowania wydarzeń, to jednak w sercu pozostała niezmienna, dziecięco-tkliwa wnikliwość i bezpośredniość odczuwania, stawiająca na jednym planie rzeczy wielkie z pozornie małemi. — Spoglądając wstecz na łożyska, któremi płynęło jego życie wewnętrzne, powziął Zegadłowicz myśl odważną: postanowił to życie zobrazować w poetyckiej transpozycji. Napisał tymczasem trzy grube tomy „*Żywota Mikołaja Srebrempisanego*" (1927—1929), poświęcone całkowicie pierwszym dziesięciu latom życia bohatera. Szalony pomysł rozwinął z takiem bogactwem materjału i z takim talentem, że czytamy te księgi z najżywszem zainteresowaniem. Jest w „Żywocie" dosyć wskazówek, iż autor mówi o sobie. „Żywot Mikołaja Srebrempisanego", ma dać przekrój jednego odcinka życia (indywidualnego i zbiorowego): „lata przedwojenne, okres wielkiej wojny, fermenty powojenne, z całym aparatem szczegółów kształtujących człowieka; na tem tle: budowanie struktury wewnętrznej". Istotnie „Żywot Mikołaja Srebrempisanego" to — dzieje kształtowania się duszy, a więcej jeszcze uczucia poetyckiego w małym chłopcu, śród pięknej przyrody Beskidów Zachodnich. Na tę oddaloną w czasie epokę spogląda miłośnie dojrzały poeta i zbiera w pamięci elementy wpływów różnorodnych w taki sposób, że przesuwają się przed naszemi oczami w wielkiem natężeniu. Jedno nieprzerwane czarodziejstwo obrazów i nastrojów. Nie jest to wielka kopja przeżyć dziecka, ale głęboka i egzaltowana prawda dzisiejszych przeżyć poety, gdy poczyna odbudowywać w sobie te dawne czasy.

Towarzysz Zegadłowicza od pierwszych chwil, Edward Kozikowski zwolna próbuje orjentacji na nowych szlakach. Pierwsze jego marzenia poetyckie, („*Płomyk świecy*") są jeszcze notatkami wrażeń życiowych, ujętych w rytmy i rymy pod wpływem wielkich poetów. Wiersze jego są dźwięczne, szlachetne w tonie, ale fizjonomji indywidualnej nie odsłaniają. Sam autor uważa je za odrębny etap swych przeżyć i stawia nad niemi „krzyż". W zbiorku następnym („*Tęsknota ramy okiennej*") jest już samodzielne, świadome poszukiwanie własnej formy. Zapowiada poeta we wstępie, że dąży „do prymitywu poetyc-

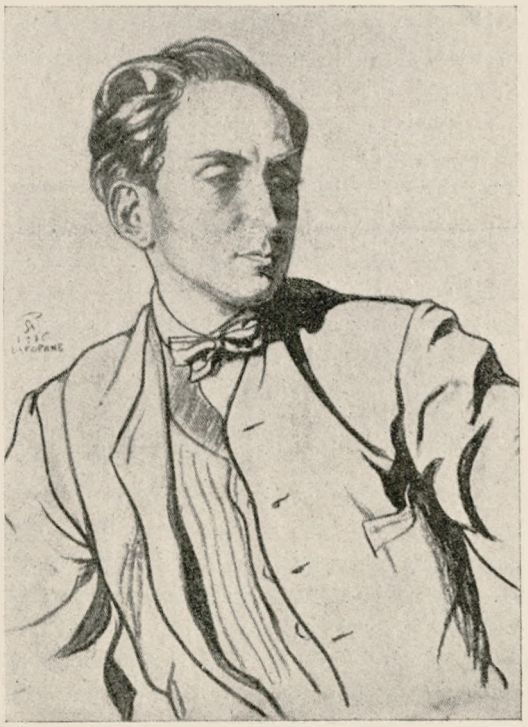
kiego" i już wierzy głęboko „w niezniszczalność i celowość ducha". Prymitywowi temu zbywa często na szczerości. Kozikowski szuka metafor niespodzianych i, zamiast największej prostoty, której pragnie, wpada w przenośnię trywialną. Jest tu jeszcze całkowicie poetą miasta, atmosfera zaś „nowych kierunków" pobudza go do pewnej sztuczności. Czasem tylko objawia się w tych poemacikach pokora ducha, która zapowiada dalsze przeobrażenie. Nadeszło ono w zbiorku: „*Wymarsz świerszczów* — poezje beskidzkie". W długiej „rozmowie z czytelnikami" (poeta przepada za takiemi rozmowami), Kozikowski spowiada się ze swych zamierzeń. „Nie chcemy — mówi — żadnego biurka, przy którem pisaliśmy dotąd rzeczy sztuczne i wymuskane, jak te kwiaty z kolorowych bibułek, przypominające urojone cierpienie, które nie miało miejsca. Zrywamy ze wszystkiem, co nam było bliskie i pochlebiające, bo droga nasza — nieskończona, a to miasto z tysiącem domów, fabryki wież kościelnych było jeno jednym z etapów drogi, która prowadzi dalej". „Wymarsz świerszczów" jest w swej treści najistotniejszej szukaniem Boga we wszystkich przejawach natury. Młody poeta przypomina często człowieka, który dopiero wstąpił do klasztoru i przygląda się cnotom... przeora. Narazie jest pod niewątpliwym urokiem (jeżeli nie wpływem, Zegadłowicza.

* * *

Futuryzm przybył do nas całkowicie z zewnątrz. Przechodził dwie fazy: bezsensownych, grubjańskich, wrzaskliwych i niezawsze poczytalnych „manifestów", rozrzucanych po Warszawie i Krakowie, a podających w karykaturze programy założyciela ruchu, Marinettiego i jego prozelitów w Europie, oraz — spokojnych rozważań w miesięcznikach i wydawnictwach, potwierdzanych (w mniemaniu autorów) „utworami". Futuryzm polski miał już swoje ugrupowania i swoje czasopisma perjodyczne („Nowa Sztuka" i „Almanach Nowej Sztuki" — w Warszawie oraz „Zwrotnica" — w Krakowie.). W uogólnieniach, których wartość oceniać będzie można dopiero w realizacjach twórczych, kreśli taki program „Zwrotnicy" Tadeusz Peiper, jej redaktor: „Nowe rozkołysane życie i idea o życiu musi udzielić się także sztuce. Chcąc czy nie chcąc, słudzy jej będą musieli rozwalić więzienie historji i iść za dziejami, które się dzieją. Jedni uczynią to ze skłonności do współbrzmienia z otoczeniem, inni z woli odnowienia swojego rzemiosła". I dlatego „Zwrotnica" pragnie „wszyć w nowego człowieka nerw teraźniejszości; pragnie rozognić w nim miłość do nowości, którą sam stworzył, a w stosunku do której nie umiał nie być o kilka wieków starszym; pragnie obudzić w nim wiarę w cudotwórczą epokę, w której żyje i niechęć do martwych epok, które żyją w nim: z nowej duszy pragnie wyprowadzić nową sztukę". Na razie dążenia te nie dały wyników, któreby można rozważać poważnie. Futuryści mają już cały szereg pisarzów, którzy są podobno wyrazicielami nowej „cudotwórczej epoki" jak pp. Wat, Jasieński, Brucz, Braun, J. Przyboś, A. Ważyk, a przedewszystkiem dwaj zaszczepcy ruchu: Anatol Stern i Tad. Peiper, obydwaj wykształceni i zdolni, obydwaj obejmujący dość szerokie horyzonty literackie i obydwaj zamiłowani... w mistyfikacji twórczej.

* * *

Większość pierwszych powojennych ugrupowań literackich rozpadła się szybko. Jest to zwykły porządek rzeczy: talent istotny nie potrzebuje podparcia zbiorowego; pisarza zaś bez talentu nie ocali najbardziej bojowo usposobiona grupa. Ale forma zbiorowego występowania na



Rys. 573. Jan Gwalbert Pawlikowski.

widownię publiczną młodych poetów już się przyjęła. Zamierające grupy wydają się już „starczemi" nowemu pokoleniu. W roku 1927 kilku najmłodszych poetów utworzyło grupę „*Kwadrygi*", która przedewszystkiem zwalczać zaczęła bardzo namiętnie własnych, nieco starszych kolegów. Założycielem jej był Mieczysław Bibrowski, który po kilku utworach zajął się później filmem i sceną. Bibrowski był niejako teoretykiem grupy, bez głębszego jednak wpływu na treść natchnień swych kolegów. Chce on w twórczości powrotu do życia społecznego: „Niech się — woła — twórczość zrośnie i zespoli z życiem społeczeństwa, niech z niego wykwita, niech nam przedstawi, niech nam unaoczni jego niewymierność i irracjonalność. Kołatani, rzucani od brzegu wartkim nurtem wiecznej przemiany i względności zjawisk — szukamy stałego oparcia, absolutnej pewnej rzeczy, tchu boskiego — lecz nie

poza życiem, ale—w życiu samem". Bibrowski był organizatorem miesięcznika, który wychodził niedługo i nieregularnie z braku szerszego oddźwięku. Czynem realniejszym grupy „Kwadrygi" jest ogłoszenie serji zbiorów poetyckich p. t. „Bibljoteka Kwadrygi". Znajdujemy tam kilka świeżych i autentycznych talentów: Władysław Sebyła w głębokiej zadumie pisze swych „*Suchotników*" i „*Uczonych*". — Aleksander Maliszewski opiewa walkę o byt proletarjatu, a posiada żywe poczucie melodyjności. — Stefan Flukowski przesyca swe utwory intelektualizmem, a jednak odzywa się w nich raz po raz gorące uczucie. — Śmiałość w wyborze tematów i niemałą siłę wyrazu mają wiersze Niny Rydzewskiej. Bojownikiem grupy, broniącym jej haseł, jest Stanisław Ciesielczuk, patetyczny w swych utworach, rozmiłowany w słowie głośnem, w wizjach kosmicznych. — Stanisław Ryszard Dobrowolski odziewa swe marzenia poetyckie w szaty greckie, naśladując w tem Wyspiańskiego. — Włodzimierz Słobodnik wyrwał się na skutek głosów wewnętrznych z *ghetta* małomiasteczkowego i z rozpalonem sercem staje wobec wsi polskiej, pragnąc wypowiedzieć całą naiwną bezpośredniość wrażenia. Od pierwszego zbioru („*Cień skrzypka*") zdobywa ton własny, który się objawia najwyraźniej w malowniczych, szukających jeszcze z trudem prostoty ludowej, legendach.

Nowe formy powieściowe.

Powieść z natury swej, jako utwór przeznaczony dla szerokich kół czytelników, mało się nadaje do przemiany formalnej. Przy wszystkich próbach reformy pozostaje w niej zawsze, pod osłoną najzawilszej i najbardziej „nowej" konstrukcji, realistyczny tok opowiadania, nawet wówczas, gdy ono wkracza w dziedzinę irracjonalizmu. To też powieść polska, w ciągu lat powojennych, wykazuje wprawdzie wiele nowych objawów stylu indywidualnego, dalekiego od wzorów poprzedniej epoki, ale zasadniczym zmianom technicznym nie ulega.

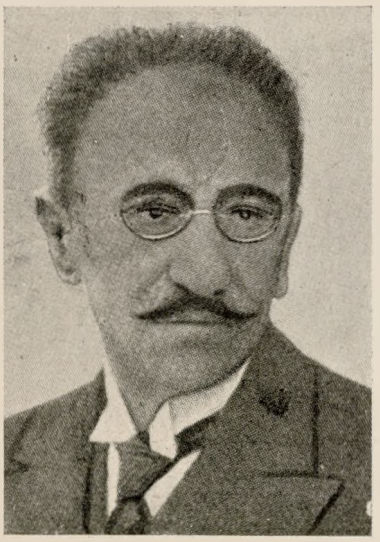
Wojna wzmocniła talent Juljusza Kadena-Bandrowskiego, który pierwszą swą powieść ogłosił jeszcze w r. 1911. W rozważaniu czynów żołnierskich, styl Kadena-Bandrowskiego nabrał muskularności i swady, posuniętej do wielomówności. Nie umie okiełznać swego bujnego frazesu, pędzącego z furją, zagarniającego ze sobą wszystko, co spotka na drodze: wyraz gwarowy, okrzyk onomatopeiczny, porwane na strzępy zdania, wszystkie spostrzeżenia, uśmiechy, niedokończone wyrazy uczuć. Wojna nie tylko nie powstrzymała rozpędu tego frazesu, ale go jeszcze powiększyła. Przy lada sposobności, siada pisarz na apokaliptyczną bestję, która rwie przed siebie bez żadnego wędzidła. Na chwilę znalazł Bandrowski skupienie i panowanie nad słowem w liryzmie wspomnień. Z artystycznego źródła własnych przeżyć powstało „*Miasto mojej matki*" (1925). Wydarzenia z pierwszych lat życia w domu rodzicielskim, w atmosferze serca matki i rozumu ojca, stały się zbawczą korekturą dla literackich nawyknień i nadużyć. Dzieją się w opowieści sprawy bardzo przeciętne, nie wychodzące poza szablon życia dziecka wielkomiejskiego. Ale autor przyniósł w nich nowość spojrzenia, subtelną ironję, miłą plastykę figur i cichą melancholję tęsknoty za dalekiemi laty. Poszczególne rozdziały książki tworzą jakby oddzielne nowele. Z zamierzeń Kadena, aby stworzyć opowieść dla młodzieży, wynikła budowa, która ściśle określiła granice jego narracji. Okazało się, że Kaden, zbyt łatwo ulegający pokusom wybuchowej mowy, umie odziać swe marzenia w kształty zwarte i piękne. Te same zalety objawił dalszy ciąg wspomnień p.t. „*W cieniu zapomnianej olszyny*". Trzeciem ogniwem wspomnień z własnego dziecięctwa jest książka „*Nad brzegiem wielkiej rzeki*", przeznaczona już wyraźnie dla młodzieży, bo przepleciona morałem wychowawczym, chociaż pragnie „pod pozorem kilku błahych opowiadań, zajrzeć w samą głąb duszy ludzkiej".

Od licznych wspomnień wojennych i wspomnień własnego dzieciństwa przeszedł Kaden-Bandrowski do tematu trudnego i drażliwego. Postanowił w „*Generale Barczu*" (1923) odtworzyć w wielkim obrazie pierwsze lata państwowości, a raczej wojskowości polskiej, odsłonić różne intrygi zakulisowej polityki. Obraz wypadł bardzo czarno. Przesuwa się przed czytelnikiem szereg postaci niskich i nędznych. Tło psychologiczne powieści — to wzajemne zmaganie się i przepychanie, w walce o stanowiska i znaczenie, generałów i wyższych wojskowych. „Romans" właściwy schodzi na plan drugi, a charakterystyka wojskowych jest głównym momentem opowiadania. Zwłaszcza portret samego Barcza, intryganta i karjerowicza, wystudjował autor skrupulatnie. Zarówno on, jak wszyscy od niego zależni, żyją w nieustannych zabiegach. Kiedy niekiedy przerywają te zabiegi sceny erotyczne, traktowane z żołnierskiem prostactwem. Kaden nie zdołał zapanować nad przedmiotem. Wzajemnemu przepychaniu się postaci odpowiada tłumne przepychanie się wyrazów urywanych, niedokończonych. Autor tłoczy barokowe ozdoby, nuży domyślnikami, rzuca z piorunującym pośpiechem tysiące poszarpanych frazesów, a w tej roślinnej wegetacji słów nie dba wcale o kulturę języka. „Generał Barcz" jest znamiennym objawem rozkładu stylu, nieujętego w żadne karby dyscypliny.

Rozmach przy pisaniu „Generała Barcza" podsunął Kadenowi pomysł stworzenia wielkiej „epopei pracy", osnutej na tle życia naszych górników. Powstała z tych zamierzeń powieść p. t. „*Czarne skrzydła*" w dwóch częściach: „*Lenora*" (1928) i „*Tadeusz*" (1929). Przed przystąpieniem do dzieła, udał się Kaden na studja do Zagłębia Dąbrowskiego, z czego wywnioskowano, iż pragnie zbudować naturalistyczny „romans eksperymentalny", wzorem Zoli. Wynik autopsji życia górniczego zawiódł oczekiwania. Zbliżenie się do tematu wywołało najskrajniejsze sądy krytyczne, zapowiadane w samych tytułach artykułów: z jednej strony — „Sabbat" i „Ku schyłkowi", z drugiej —

„Zatruta studnia", a z trzeciej, najbliższej autorowi — „Wyzwalanie Polski". Podstawę głównych argumentów tych rozważań stanowi walka o dokładość i prawdę życiową całego utworu.

Przy najbardziej powierzchownem spojrzeniu na utwór Kadena-Bandrowskiego, staje się jasnem, że nie jest on naturalistą. Przemawia w nim stary romantyk, zbrutalizowany w atmosferze wojny i pierwszych lat niepodległości. Wystarczyło mu krótkie zapoznanie się z topografją akcji i ryczałtowo traktowanym materjałem ludzkim, aby stworzyć „epopeję" zagłębia węglowego. Temat zasadniczy (walka kapitału z pracą robotniczą) wyłożył w swej opowieści według kanonu socjalistycznego: z jednej strony kapitał żyjący z „nadwartości", z drugiej — robotnik,



Rys. 574. Stanisław Dobrzycki.

broniący swych praw ludzkich. Pogłębić tej antynomji własnem, twórczem spojrzeniem na wielkie zagadnienie społeczne nie umiał Kaden-Bandrowski. Sądził, że je w nowem postawi świetle, gdy doprowadzi natężenie walki do ostatnich krańców. Po stronie kapitału wprowadził więc łotra z pod ciemnej gwiazdy, przedstawiciela koncernu węglowego, Francuza Coeura, oraz dyrektora kopalń Kostrynia, zdegenerowane, plugawe zwierzę, żyjące śród zmaltretowanej żony i pięknej córki, Zuzy, wyuzdanej *demi-vierge*; świat robotniczy przedstawił w cuchnącej nędzy, w zatracie pojęć etycznych z powodu walki o chleb i tępej, rozpaczliwej uległości przywódcy partyjnemu, posłowi Mieniewskiemu, uprawiającemu swe rzemiosło wodza z udanem poświęceniem. W tem zmaganiu się dwóch światów przesuwa się wąskiem, poszarpanem pasemkiem miłość syna przywódcy, Tadeusza Mieniewskiego i tajemniczej, świetnie narysowanej Lenory, robotnicy, która się sprzedaje dla chleba.

Zarzucano Kadenowi, że bohaterowie „Lenory" są wszyscy źli i nędzni. Zarzut to niesłuszny. Takie właśnie postacie stanęły przed wyobraźnią autora i wolno jedynie rozważać ich autentyczność artystyczną. Pod tym względem, pomimo wszelkich zastrzeżeń, nie podobna obalić faktu, że nigdy Kaden-Bandrowski nie stworzył figur żywszych, plastyczniejszych i oryginalniejszych, niż w „Lenorze". Cała grupa „kapitału" wystudjowana została z precyzją najszczegółowszej charakterystyki. Świat robotniczy, bardziej monotonny w barwach, nie mógł dać autorowi tak dogodnego i dostępnego materjału, a ponurość nastrojów jeszcze więcej ujednostajniła niektóre portrety.

Plastyka wszystkich charakterów jest niezawodnem świadectwem, wzmożonego od czasów „Generała Barcza", talentu. Autor „Lenory" trwa w przeświadczeniu, że brutalność jest synonimem siły. Tylko miłość Lenory owiana jest niekiedy tchnieniem poezji. Pozatem cała erotyka „Lenory" tonie w bestjalstwie lub też orgji, pozbawionej smaku literackiego. Uczucie w twórczości powieściowej prowadzi drogą naturalną do skondensowania efektów, do stałego i głębokiego porozumienia z czytelnikiem. Bohaterzy Kaden-Bandrowskiego niezdolni są okazać nam istoty swego cierpienia, chociaż domyślamy się, iż powinni mieć piekło w sercu. Wszyscy, — czy potrzeba czy nie potrzeba — mają „łzy w oczach" lub nawet płaczą. Ale płacz ten jest o p o w i a d a n i e m o cierpieniu, nie zaś — wyrazem bólu.

I tu się może mieści tajemnica maniery stylowej „Lenory". Jest to maniera swoista, samodzielna. Niektórzy dowodzą nawet, że to właśnie objaw nowej prozy polskiej. Musielibyśmy dojść do wniosku, że grozi nam w powieści olbrzymi zalew gadatliwości. Styl autora „Lenory" można nazwać inflancją wyrazową: zamiast jednego lub kilku zwartych zdań, mających realną wartość dla przedmiotu, otrzymujemy miljony liter. Taka inflancja, zmieniająca wyrazy na drobniutką monetę, nużyła niezmiernie w „Generale Barczu" a jeszcze więcej dokucza w „Lenorze". Można w niej szukać znamion przejściowej epoki lub cech nieopanowanego jeszcze temperamentu. Znacznie trudniej uporać się z gatunkiem „przesady" w samej treści „Czarnych skrzydeł". Szwankuje w niej „humanitas", kultura moralna, kultura uczuciowa. Szukając chciwie mocnego temperamentu, Bandrowski trzyma większość swych postaci na poziomie życia tryglodytów. Miłość Tadeusza i Lenory dopiero w późniejszych fazach miewa chwile poezji i głębszego liryzmu. Pierwsze etapy tego stosunku toną w mroku jaskiniowym. W każdym razie romans ten, w kilku zaledwie fragmentach zamknięty, rozwinął autor dramatycznie i postawił go wreszcie na poziomie potężnego, ludzkiego uczucia. To jest wyjątek z całej powieści. „Czarne skrzydła" nie są epopeją. Pomimo wybitnego talentu, jest to próba „nowej sztuki" powieściowej bardzo jeszcze zamglona i niedokształcona.

Nowej treści i nowych form szukał poeta „*Skamandra*", J a r o s ł a w I w a s z k i e w i c z. W swej powieści „*Księżyc wschodzi*" odtwarza proces powstania świadomości twórczej u młodego poety, rozwiniętej na tle epo-

sowych opisów i drobnych wydarzeń we dworze polskim, pod Kijowem, w ciągu jednych wakacyj letnich. Burza wewnętrzna czyni z serca i umysłu Antoniego dziwną lotność i płynność, niemającą gruntu, pełną nieuchwytnych tęsknot. W takim stanie rzuca autor swego bohatera na fale pierwszej miłości. Panna Konstancja, która, w olbrzymiej egzaltacji młodzieńca, urosła na tajemnicze piękno, wtrąca Antoniego w bezdeń zawodu: okazuje się, że jest kochanką swego przyrodniego brata. Cokolwiek sucha djalektyka w pierwszej części opowiadania ustępuje miejsca żarowi uczuciowemu w części drugiej, wydając tak znakomite fragmenty, jak cała próba samobójstwa Antoniego po odkryciu „prawdy" o Konstancji, jak kolejne stopnie jego ekstazy podczas rekonwalescencji, gdy w głębi cierpienia odnalazł Boga, a potem odnalazł siebie, a wreszcie w pięknie i różnorodności świata odkrył — źródło swego talentu.

Iwaszkiewicza pociąga literacka kultura francuska. Gdy przebywał w Paryżu i wszedł w stosunki z pisarzami francuskimi, poczuł w sobie powinowactwo z twórcami, dla których forma była zawsze najważniejszą sprawą i środkiem największych triumfów. Ani się spostrzegł, jak uległ czarowi tych wpływów. Wypieszczonym paryzjanizmem wypełniona jest książka „*Pejzaże sentymentalne*". Począwszy od tytułu a skończywszy na układzie „pejzażów", gatunku nonszalancji i starannie wypracowanej pozie chłodu — wszystko tu francuskie z ducha, pomimo polskiej treści. Książkę przenika myśl, że najpierwszem zadaniem dobrego pisarza jest świadoma budowa własnego stylu, albowiem nawet filozofja jest tylko w prozie twórczej „odmianą stylu". W „Pejzażach sentymentalnych" odzywa się dusza niespokojna, ogarniająca szerokie horyzonty, raz uradowana drobnym szczegółem codziennym, wyolbrzymionym uczuciowo, to znowu chłonąca upojnie wszechświat cały. Zajmuje Iwaszkiewicza szczegół, bo jest on „soczewką koncentrującą linję naszych przeżyć".

* * *

Znamienną cechą naszej powojennej literatury powieściowej stanowi zjawienie się szeregu uzdolnionych pisarek, które już to świadomie szukają nowej formy, już to przynoszą wrodzoną, wyraźną odrębność indywidualną. Serję ich zaczyna Marja Dąbrowska, która obok pięknych książek dla młodzieży, ogłosiła opowieści „*Uśmiech dzieciństwa*" (1924) i „*Ludzie stamtąd*" (1926). Istotną rewelacją wybitnego talentu był „Uśmiech dzieciństwa". czarujący zbiorek wspomnień, zamknięty w dziewięciu obrazach. Poetyckie spojrzenie na rzeczywistość łączy autorka z wdziękiem świeżych porównań i prawdziwą prostotą. „*Ludzie stamtąd*" — to jakby ciąg wspomnień z życia we dworze i około dworu. Świat wielokrotnie i różnostronnie w powieściach naszych opisywany: służba folwarczna, czworaki, dziewki i parobki dworskie. Do takiego tematu (zwłaszcza gdy go się traktuje realistycznie) zbliżyć się dziś umie z dobrym skutkiem jedynie wybitny talent. Dąbrowska nikogo nie naśladuje, posiada szczerość i odwagę własnych spostrzeżeń, wierzy własnej intuicji, szuka wyrazu we własnem obcowaniu z „prostym człowiekiem". Nie odnajduje w chłopie odrębnych cech rasowych, które tworzą specjalny światopogląd. Jej fornal, czy dziewka dworska, stojąc na niskim poziomie kultury, mają nie mniej skomplikowane uczucie, jak ludzie mieszkający we dworze. Autorka widzi w chłopie takiego samego człowieka, jak całe „państwo" dworskie, ale — człowieka prostszego, w większej niewoli pracy żyjącego i bardziej posłusznego instyktom. Dąbrowska nie występuje nigdy jako sędzia jego przywar i grzechów. Rozumie doskonale jego żądze i namiętności, widzi wszystkie konieczności takich a nie innych objawów jego postępowania, posiada serdeczne, szczere, bez frazesów i pozy objawiane współczucie dla jego niedoli.—M. Dąbrowska grupuje kunsztownie w swych pierwszych opowiadaniach niedostrzegalne szczegóły. Tę skłonność talentu ujawniła w niedokończonej jeszcze tetralogji „*Noce i dnie*" (1932). Uderza w niej najmocniej sprawa stylu. W epoce nadużywania metafory, którą niektórzy pisarze doprowadzili do barokowego nadmiaru, Dąbrowska postanowiła pisać językiem prostym, szlachetnym, muskularnym, wolnym od akrobatyki sztucznych porównań, a przedewszystkiem — dokładnym. To jest, niewątpliwie nowy ton w naszej powieści. Pierwsze objawy nowoczesnego stylu w architekturze przyjmowano wzruszeniem ramion; dziś już oswaja się z tym stylem wzrok najbardziej zapatrzony w szablony. Po architekturze, plastyce i sztukach zdobniczych nadchodzi kolej na literaturę. Proces przemiany wewnętrznej odbywać się tu będzie znacznie wolniej i trudniej, dopiero bowiem prawdziwie wielkie talenty zdolne będą przełamać nawyknienia i odrzucić różne kanony wzorów, zrodzonych w innych warunkach kultury. Pewna protokularność stylu Dąbrowskiej ma cel bardzo wyraźny: chodzi o taki drobiazgowy układ codziennych, niepostrzegalnych niemal faktów, aby odsłonić istotę duszy bohaterów. Zadanie swej powieści określiła autorka w takich pytaniach: „jak sobie poczynają ludzie, kiedy wychodzą ze swojej sfery, swojej grupy społecznej, swego środowiska?" oraz: — „jak taka faza przechodzenia z jednego świata w drugi odbija się na dwu tak odmiennych postawach wobec życia, jakie reprezentują (w powieści) Bogumił i Barbara?"

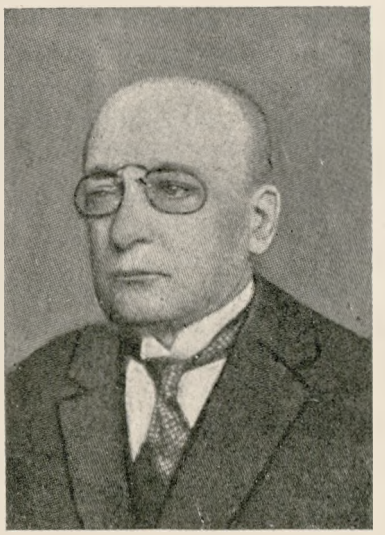
Dąbrowska doszła do wniosku, że drobniutkie wydarzenia ludzi, siedzących w zaciszu, stają się dramatami nie mniejszej wagi, niż katastrofy bohaterskie, o ile się wejrzy w głąb dusz nawet pozornie małych. „Gdziekolwiek się jest, — mówi w „Wiecznem zmartwieniu" — byle się było człowiekiem, dźwiga się razem z wszystkimi losy świata. Ostatecznie jakby wyglądały wszystkie walki, prace, myśli tych, co działają na szczytach życia, gdyby tu i wszędzie nie stali zwyczajni szarzy ludzie, co skromnie czynią swoje. Zresztą, czy serca ludzkie tęsknią do wielkich prze-

żyć, czy do pracy na spodzie — kto wie, czy komukolwiek przeznaczone jest więcej radości na tym świecie, niż gdy zatrzyma się na chwilę śród zabiegów i trudów i spocznie w zadumie, zdając się na to mgnienie wszystko zrozumieć, nic nie chcieć i w dziękczynnem milczeniu być samem tylko niepojętem istnieniem".

Styl Dąbrowskiej stanowi gatunkiem swej dyskrecji i przejrzystości rozumowania zupełną osobliwość w naszem powieściopisarstwie nowoczesnem.

Fizjonomję pisarską niezupełnie jeszcze ustaloną, ale blaskiem rzetelnego talentu opromienioną okazała Marja Kuńcewiczowa (ur. 1897). Dwa jej utwory należy czytać w odwrotnym porządku chronologicznym: najpierw „*Twarz mężczyzny*" (1927), która jest obrazem „wychowania uczuciowego" od pierwszych objawów instynktu dwunastoletniej dziewczynki, aż do chwili, gdy dojrzała Anna pozna ojca „swoich dzieci"; następnie — zbiór nowel, zatytułowany od najdłuższej z nich „*Przymierze z dzieckiem*" (1926), gdzie taż sama zapewne kobieta opowiada dzieje psychiczne swego pierwszego macierzyństwa, od kolejnych etapów udręki aż do chwili ukochania małego człowieka w dziecku, które zaczyna stawiać pierwsze kroki samodzielne i objawiać swój własny światek niepokojów i radości istnienia. Układ afektów jest w obu opowiadaniach tak systematyczny, że szukano w założeniach autorki pewnej tezy. Mniej wyraźna w „Twarzy mężczyzny", teza ta urosła w „Przymierzu z dzieckiem" na sankcjonowanie egoizmu kobiecego, ukrywanego zazwyczaj śród nakazów społecznych i etycznych. Kuncewiczowa miała odwagę pogrążyć się w liryzmie wspomnień własnych i poruszyła rzeczy niewypowiadane. Odtwarza z największem upodobaniem stany podświadomości; analizuje drobniutkie wydarzenia codzienne, takie właśnie, które się zazwyczaj ujawnia dopiero przez ich odczuwanie. Spostrzega głęboki dramat w splocie maleńkich przeżyć nieuchwytnych smuteczków, przelotnych zadumań, drobniutkich zawodów, niespodzianych spojrzeń, niepokojących uśmiechów. Jest zawsze wobec wszystkich tych objawów nastawiona poetycko. W zbyt ozdobnej prozie przemawia samemi metaforami. Pomiędzy jednem a drugiem porównaniem stwarza świat ogromny, pełny tajemnic i ukrytej zapowiedzi, że tam właśnie mieszczą się bezcenne bogactwa podświadomości. W swych przenośnia wyolbrzymia na chłodno zjawiska drobne i przejściowe. Dla wydobycia nieszkodliwego drgnięcia duszy, porusza żywioły i potęgi, ziemie i oceany, gwiazdy i słońca. Jedno spojrzenie, jeden niedoszły pocałunek wystarczy, aby wszechświat runął w przepaść bez końca. Bez przenośni lub porównań, Kuncewiczowa nie poda czytelnikowi ani jednego zdania. Niekiedy metafora rozrasta się w całą opowieść („Prawa i lewa ręka") i wtedy ginie przejrzystość symbolów.

Interesujący talent przynosi również Ewa Szelburg-Zarembina (ur. 1899). Zrazu szukała mozolnie swej drogi twórczej. Pisała udatne obrazki sceniczne dla dzieci, brała żywy udział w ruchu społecznym, wykładając w uniwersytecie ludowym, pracując w Tow. Szkoły Ludowej i ogłaszając swe utwory w pismach ludowych. Ogłosiła pełne fantazji „Legendy żołnierskie" oraz szereg książeczek dla dzieci. Pierwszy utwór powieściowy: „*Tej której nie było*" przeładowany jest jeszcze sztucznemi metaforami, a układ ma dość luźny i chaotyczny. W poszukiwaniu jednak nowego wyrazu, dostrzec łatwo szczery talent, połączony z kulturą uczuć. Ujawniło się to jeszcze mocniej w „*Polnych gruszach*", pięknem studjum życia chłopskiego a raczej doli i niedoli matki, która żyje jedyną troską, aby syna jedynaka wychować na dzielnego człowieka. Marzenie poetyckie prowadzi autorkę do mistycznej zadumy, która wydaje często fragmenty ślicznej, obrazowej prozy w opowiadaniu: „*Dokąd?*". Pewne przemilczanie przesłanek niektórych rozumowań odbiera opowieści jasność. Ile razy jednak Szelburg-Zarembina dotyka stanów uczuciowych swych bohaterów, opowiada o nich własnym, dojrzałym już, odrębnym stylem.



Rys. 575. Tadeusz Grabowski.

Świadczy o tem wierszowany utwór dramatyczny „*Ecce homo*" (1932), rodzaj misterjum, wypełnionego szczerą miłością człowieka i bolesną zadumą nad chaosem moralnym, jaki zapanował w świecie po wojnie. Autorka pojąć nie może nienawiści i egoizmu ludzi, społeczeństw i narodów. Jest w tem gorąca wiara, że tylko „dobra wola" zmienić może wieczystą niedolę biednej ludzkości. Myśli swe rozwija poetka na tle oryginalnego obrazu powtórzenia męki Chrystusa w czasach dzisiejszych. Mistrzem w układzie poematu był Wyspiański, ale pobudka twórcza wyszła z rozpalonego do białości serca.

Herminja Stycz-Naglerowa zwróciła się ku tajemnicom duszy, które regulują bieg niektórych wydarzeń. Trzy opowiadania p. t. „*Motyw księ-*

życia" są analizą psychologiczną niepojętych zjawisk duchowych. Naglerowa stworzyła sobie subtelne laboratorjum psychologiczne, w którem rozważa możliwości tragedyj wewnętrznych człowieka, doprowadza jego myśli, pragnienia i dążenia do granic patologicznych. Używa w tem metody własnej. Posiada styl wysilony, który rozsadzają niespodziane, wypracowane, niezawsze pochwytne metafory. Boi się prostoty jak śmiertelnego grzechu. — W zbiorze dziewięciu opowiadań p. t. „*Matowa kresa*" zgasła już wiara, że dramat i tragedja łączą się zawsze z chorobą duszy. Stoimy teraz wobec psychologji normalnej, wobec konstrukcji serca jednostki, w której najdrobniejsze przyczyny i skutki możemy sprawdzać własną skalą uczuć. Opowiadania wszystkie cechuje subtelność analizy.

Nowej formy szuka niecierpliwie Wanda Melcer-Rutkowska - Sztekkerowa. Rozpoczęła swą twórczość od poezji. „*Płynące godziny*" (1917) przyniosły wytworną dojrzałość formy i pewien chłód marzenia, wyniosłość pozy, zapowiedź wielu możliwości twórczych, połączoną z bezgraniczną ciekawością życia i wytężoną kulturą umysłową. Igraszką zupełnie już świadomą jest drugi zbiorek poetycki pod ironicznym tytułem „*Napewno książka kobiety*" (1920). Są to dorywcze notatki poetyckie giętkiej wirtuozki, która z jednakową swobodą naśladuje „nowy wiersz" a raczej prozę rytmiczną niektórych poetów udanej prostoty i nikłej treści. Intelektualizm Melcer-Rutkowskiej nie mógł się zadowolić formą rymowaną. Opowieść p. t. „*Józefina*" (1921) jest może najwierniejszą projekcją jej fantastycznych marzeń. W „*Podwójnem życiu Piotra Wernera*", obok realistycznej historji zautomatyzowanego żywota kasjera bankowego, który ma zupełną niezdolność do życia i dziecięco naiwny do niego stosunek — toczy się bujna opowieść o marzeniach tegoż kasjera, jego imaginacyjnych podróżach i przygodach na wyspach malajskich. Melcer-Rutkowska zbliża się do swych tematów z perwersją czysto mózgowej natury, z niepohamowaną żądzą nowych form, nowych ludzi, nowych dreszczów.

Stylizacja historji i życiorysu.

Przeszłość narodowa w naszej prozie twórczej ukazuje się zazwyczaj w dwóch kształtach: albo w opowieści anegdotycznej, w której obrazy obyczajów są wynikiem intuicji autora; albo też — w dorabianiu przypuszczalnych czynów i myśli bohaterów do relacyj kronik, pamiętników i dokumentów. Gdy warunki polityczne nie pozwalały na wypowiadanie się swobodne, pisarze snuli swe opowieści przeważnie z faktów autentycznych.

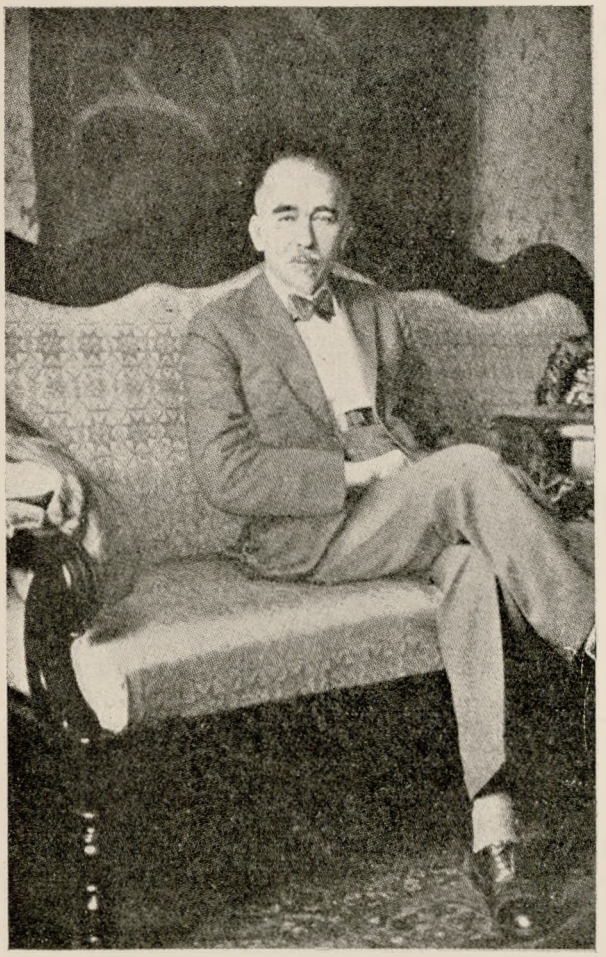
Samorzutnie, bez żadnej podniety literackiej, bez żadnych wzorów, stworzył sobie nowy stosunek do epok minionych Stanisław Wasylewski (ur. 1885). Zaglądając z lubością do manuskryptów pamiętnikowych, sztambuchów, listów prywatnych, wynurzeń pisanych i drukowanych, dostrzegł wdzięk i czar tam, gdzie inni szukali bohaterskiego gestu, „czynów stali", lub wreszcie nauki moralnej. Każdy nastrój, każda przygoda osobista, każdy szczegół niespodziany lub dziwaczny układają mu się w obrazy objektywne. W duszach przodków nie dopatruje się Wasylewski żadnych zagadek, żadnej głębi, żadnych problematów. Zajmuje go wyłącznie malowniczość przejawów, wpływów lub prądów całej epoki, posłuszeństwa modzie, umówionym obyczajom i nawyknieniom. Ukochanie życia w dawnej Polsce nie wynika u niego ze specjalnego gatunku sentymentu. Jest to raczej tęsknota do wyraźnego stylu, którego wokół siebie nie widzi. Tworząc figury, zbiera sobie jakby wytworne bibeloty rokoka, empire'u i romantyzmu, zlepione z najprzeróżniejszych elementów. Wszystko, co w tem lepieniu jest wydobywaniem „ogólno-ludzkich" uczuć lub powtarzaniem człowieka dzisiejszego, uważa Wasylewski za materjał zbędny; natomiast każda ekscentryczność, nawet do granic potworności posunięta, niepokoi go i zatrzymuje, o ile wiąże się genetycznie z nakazami środowiska.

W ślicznej książeczce „*O miłości romantycznej*" (wyd. II, 1928) tak pisze Wasylewski o serwantce, owym typowym meblu z początku wieku XIX: „Dostojnie purpurowa, koniecznie „en acajou", jak nakazywał zwyczaj empire'u, wspiera się na lwich, złoconych łapkach i ukazuje, skądkolwiek w nią popatrzysz, malownicze theatrum filiżanek, żardynier, puharów i cukierniczek, których codzień używać nie wolno. Szyby są lustrzane, theatrum prześlicznie wygląda". Postacie swe traktuje Wasylewski właśnie, jako wystylizowane figurynki takiego „theatrum". Otrzymują wszystkie przepyszną oprawę i — wchodzą do serwantek autorskich. Wasylewski trzyma się dość ściśle poufnych dokumentów, do których umie znaleźć drogę. Jeżeli jednak pewien czyn, przez niedostateczne oświetlenie, okazał się niedość malowniczym i wskutek tego skrzywiła się bezstylowo linja opowieści, Wasylewski nie wpuści swej figurynki w podobnym stanie do serwantki...

„Serwantka" porcelanowych figurek Wasylewskiego, zatytułowana „*Portrety pań wytwornych*" jest niejako syntetycznym przeglądem jego środków artystycznych. Ten Plutarch à rebours niektórych wielkich dam polskich staje się zupełnie obcy autorowi. Na bagnisku moralnem epoki stanisławowskiej wyrastały, jak przepyszne orchidee, przedziwne „fleurs du mal" kobiece, zatruwające całą atmosferę upadającej Rzeczypospolitej. Wasylewski zbliża się do nich bez żadnego pionu etycznego, nie sonduje ich sumień, nie oskarża, ani karci. Są dla niego pięknemi bestjami ludzkiemi, których żywoty zamyka w kunsztowne ramy, usuwając z portretu wszystko, co może zmącić jego wyrazistość, plastykę, jednolitość stylową.

W kilkunastu tomach opowieści stylizowanych zarysów historycznych, poświęconych naszemu „rococo", jest Wasylewski zawsze czarującym Watteau literackim. Długie obcowanie z epoką „Króla Stasia" i żarliwe poszukiwanie objawów wdzięku ówczesnego życia łatwo doprowadzić mogły do pewnej jednostajności kształtów. Uczuł to Wasy-

lewski, gdy o czasach romantyzmu polskiego począł mówić tym samym językiem obrazów i porównań, którego używał przy malowaniu ludzi z końca XVIII wieku. To też utalentowany pisarz przerzuca się niekiedy do epok innych i w każdej szuka swoistej krasy stylowej. Z wyrafinowania i rozpieszczenia rokokowego wchodzi w dzikość i barbarzyńskość średniowiecza. Czuje się tu równie swobodnie jak w rokoku, dzięki nabytej uprzednio wprawie szybkiego opanowania materjału. Nie ma pretensji do źródłowych badań historycznych. Z przeczytanych skrzętnie prac wytwa-



Rys. 576. Józef Ujejski.

rza sobie własną wizję. Obraz musi być niezwykły, interesujący, pełen barwy i życia. Wasylewski nie dobiera na zimno szczegółów, ale układają mu się same w artystyczną całość, w której niema fałszów, chociaż z niej odpada wszystko, coby mogło wyrazistość obrazu zmącić lub wprowadzić do niego mroki zagadek. Wasylewski postępuje w swych książkach tak, jak wybitny malarz historyczny: tworzy freski, pod któremi dopisuje tu i ówdzie zwięzłą „legendę".

Ogrom tematu nie przeraża go nigdy. W stu trzydziestu stronicach „*Kobiety z klasztoru*" umiał zamknąć plastyczne dzieje polskich mniszek i klasztorów żeńskich od samego ich zaczątka t. j. od jedenastego wieku do czasów najnowszych.

We wszystkich stylizacjach Wasylewskiego znajdziemy wiele marzenia twórczego, ale autor stara się zawsze utrzymać historyczność postaci, którą jedynie zdobi misternym i wyszukanym ornamentem. Innej metody stylizacji używa Juljan Wołoszynowski (ur. 1898). Wystąpił najpierw z tomikiem poezyj p. t. „*Okulary*" (1926), w którym szuka mozolnie nowego rytmu i wyrafinowanej przenośni. Już w tej pierwszej książce najważniejsze utwory są stylizowanymi portretami: Barbary Radziwiłłówny, Najświętszej Panny Marji, Joanny d'Arc, św. Hermany i Beatryczy (Dantego). Z czasem zwróci się Wołoszynowski całkowicie do życiorysów, które stylizuje w wysilonej prozie poetyckiej. Jego dwutomowa opowieść „*O Twardowskim, synu ziemianki, obywatelu piekieł, dziś księżycowym bohaterze*" (1927) jest jedynym z najoryginalniejszych utworów powojennych. Po przez marzenie o życiu Twardowskiego, śpiewa autor gorący hymn na cześć poezji. Rozwija groteskowość legendy ludowej na tle szerokich obrazów epoki, w czem jest pod widocznym urokiem „Żywych kamieni" Berenta. Przesuwają się przed oczyma czytelnika malowane kunsztownie środowiska różnego gatunku: dworek wiejski, bursa klasztorna, buda wagantów, „siwa kamienica" z czarami, siedziba Boruty, w której zawarty został pakt o sprzedaż duszy, sabat czarownic na Łysej Górze, kulig polski, rynek krakowski, czarodziejski Wschód, komnaty królewskie na Wawelu, historyczna karczma, wreszcie — podróż na księżyc mistrza Twardowskiego. Obrazy te tak pochłonęły wyobraźnię poety, że sam Twardowski ginie śród nich często, autor zaś rozkoszuje się opisem krajobrazów, przygód i własnych rozmyślań. Dopiero na końcu staje się Twardowski wyłącznym bohaterem opowieści, który wyobraża wiarę autora w poezję. Wołoszynowski stosuje pilnie swą prozę do poszczególnych rodzajów przygód życiowych Twardowskiego. Proza ta zmienia nieustannie rytm, niekiedy przechodzi w poezję rymowaną. Raz jest rozciągliwa, lekka i swobodna, to znów zwarta, w krótkich frazesach zamknięta; raz jest swobodna, zbliżona do wolnego wiersza, to znowu wpada w manierę urywanych zdań, które nie zawsze są objawem temperamentu, ale raczej wynikiem rozmyślnej instrumentacji.

Te same cechy posiadają trzy serje prozy poetyckiej, objęte wspólnym tytułem: „*Potęga snu*" (1928). Usiłuje tu poeta dawne legendy i dawne „tematy" transponować na psychikę nowoczesną, troszcząc się głównie o rytm własnej ekspresji. Przeżycie obranego żywota odbywa się całkowicie w dziedzinie marzenia, które się kształtuje według podniet uczuciowych. Jest to więc niejako liryczny pamiętnik wzruszeń, jakich poeta doznaje, odbudowując kolejne etapy życia swych bohaterek.

Dopóki Wołoszynowski obcował z postaciami legendy lub cudzej fikcji, miał znaczną swobodę fantazji. Była obawa, że sprawa skomplikuje się znacznie, gdy poeta przeżyje w marzeniu twórczem dzieje postaci znanej, wielokrotnie rozważanej i analizowanej. Powieść p. t.

„*Słowacki*" (1924) obawy te usunęła. Poprzedził ją wstępem Stanisław Wasylewski, który odnalazł w Wołoszynowskim pokrewieństwo postawy wobec przeszłości. Ucieszył się, że w mocne karby dzieła sztuki zamknął Wołoszynowski: malowniczość naszego romantyzmu, wielkość momentu listopadowego, potęgę emigracji i potęgę jednego śród niej życia. Wołoszynowski nie miał tak ścisłych zamiarów opisowych. Przeżył żywot twórczy Słowackiego i wyłożył go w zdaniach stylizowanych poetycko, niekiedy wytwornie chłodnych i cokolwiek sztucznych, zazwyczaj jednak pełnych skrótów ekspresjonistycznych i bogactwa metafory. Czuwając nieustannie, aby wydobywać istotę Słowackiego, postępuje Wołoszynowski z całą dowolnością ze szczegółami realnymi jego żywota: parafrazuje niektóre, transponuje inne na znaki duchowe, wtrąca się osobiście w wydarzenia, improwizuje, śpiewa hymny zachwytu, sławi i uwielbia, szuka najgłębszego połączenia się ze swym bohaterem, nie próbując indywidualnego tłomaczenia jego wzlotów genjalnych.

Stylistą pierwszorzędnym i czarodziejem formy jest Jan Parandowski (ur. 1895). Rozmiłowany w wieczystem pięknie starożytnej Grecji, bada je jak sumienny uczony, a pisze o niem jak szczery poeta. („*Eros na Olimpie*", 1924, „*Aspazja*", 1925, „*Dwie wiosny*", 1927, „*Mitologja*", 1927). Parandowski nie jest ani „znakomitym filologiem", ani odkrywcą nieznanych dokumentów lub zabytków. Przychodzi do czytelnika polskiego, tak bardzo zaniedbanego w sprawach kultury antycznej, z własną legendą świata greckiego, który odtwarza w szlachetnych barwach, wydobywając na jaśnię jego nieśmiertelną *humanitatem*. Ktoś nazwał Parandowskiego „naukowym publicystą w dziedzinie ignorowanej starożytności". Jest to zupełne nieporozumienie. Chociaż bowiem Parandowski w swym materjale pisarskim opiera się na faktach ustalonych, to jednak występuje w swych książkach przedewszystkiem, jako artysta-twórca. Zainteresowanie się Grecją jest dla niego może najdroższe, ale nie zamierza zamknąć się w niem nazawsze. Dał tego dowód w portrecie stylizowanym Oskara Wilde'a p.t. „*Król życia*" (1930). Najoryginalniejszem w tej świetnie napisanej książce jest samo zbliżanie się do przedmiotu: ani „une vie romancée" tak nudne dzisiaj, ani „monografja" życiorysowa, co bywa zazwyczaj natłoczeniem szczegółów i szczególików, mających rzekomo na celu wyjaśnienie tajemnicy twórczej. Parandowski, jak każdy, naprawdę indywidualny portrecista, bierze z życia Oskara Wilde'a takie tylko fakty, wydarzenia i rysy, które mogą utworzyć jasną syntezę. Nie upiększa, nie myśli o posągu; owszem wydobywa mocno wszystkie cienie, ażeby pokazać pełną postać. Ale daleki jest od tych, którzy z największą radością gromadzą liche plotki, aby dowieść fałszu legendy. Swego wewnętrznego stosunku do modelu nie ujawnia Parandowski: nikt z czytelników nie znajdzie w książce dostatecznych świadectw, czy autor żywi dla Wilde'a głęboką sympatję, czy też go potępia. Jest on dla Parandowskiego tylko ciekawym, niezwykłym modelem. Stosownie do utartych zwyczajów życiorysowych, oczekujemy analizy i osądu utworów Wilde'a. Parandowski nie chciał dotykać tego przedmiotu. Wynosimy raczej wrażenie z wielu napomknień i z jednakowego traktowania zarówno słabych sztuk Wilde'a, jak jego bajek, ballad i „Doriana Grey'a", że żadnej wielkości twórczej w nim nie widział.

„Król życia," pomimo wysokiego tonu intelektualnego, czyta się, jak znakomitą powieść. Wytworna, niezwykle piękna polszczyzna, delikatność rysunku, wyborne panowanie nad materjałem, odczucie żywego człowieka — wszystko to czyni z książki Parandowskiego dzieło wybitne.

10. KRYTYKA LITERACKA I HISTORJA LITERATURY

Literatura po roku 1863 zajęła w Polsce miejsce tak rozległe, że oddziaływanie jej wkraczało w różne dziedziny życia społeczeństwa. Z tego bezcennego skarbu czerpano zasoby do wytrwania w niewoli, do budowania jednolitego państwa duchowego, które musiało zastąpić narazie państwo polityczne. Wzmogła się świadomość wielkiego znaczenia literatury a wraz z tem rozpoczęły się badania i roztrząsania przedmiotu w stopniu nieznanym epoce poprzedniej. Badania te rozwinęły się w trzech kierunkach niejednakowej wagi: historycznym, krytycznym i filologiczno-analitycznym.

Zjawiają się historycy literatury wielkiej wiedzy i erudycji, którzy ustalają fakty chwiejne, odkrywają nieznane zabytki języka lub kultury, rzucają światło na całe epoki zaniedbane w poprzednich zarysach lub niesłusznie lekceważone (np. wiek XVII), wiążą w nowe syntezy całokształt zjawisk literackich w Polsce. Krytyka literacka, przepełniona zrazu publicystyką, otrząsa się zwolna z tego balastu i rozważa estetyczne wartości utworów. Najgorzej poszła sprawa z filologami i „polonistami", których ilość w ostatniem dwudziestoleciu rozmnożyła się nadmiernie. Prace ich przenika złudna myśl, że „badacz literatury" może mieć zupełne przytępienie wrażliwości artystycznej, może nawet zgoła nie odczuwać piękna utworu. Takie kalectwo zapewni mu większą rzekomo „przedmiotowość". Wystarczy dla „polonisty" zestawianie twórczości dzisiejszej z wczorajszą, lub oryginalnej z obcą.

Przez pewien czas wplatano w utwory literackie (najczęściej poetyckie) zawiłe szarady patrjotyczne i historjozoficzne, których odgadywanie stanowiło chlubę bystrości historyczno-krytycznej. Później rozpanoszyło się na długie lata plotkarstwo życiorysowe o twórcach, zwłaszcza z dziedziny ich przeżyć miłosnych. W ostatnich wreszcie czasach warsztaty historji literatury zalewa falanga filologów, którzy przynoszą pedantyzm ciężkiej, mechanicznej pracy. Policyjne śledzenie, skąd mogły być wzięte te lub owe obrazy, porównania lub pomysły, nęci coraz większą ilość „pracujących naukowo" przesiewaczów metafor i pojęć.

Nie chodzi, oczywiście, o kwestjonowanie wielkiego pożytku naszych prac filologicznych. Łatwo zdać sobie sperawę z ważności zadania, które spełnili: Chrzanowski, gdy wykazywał źródła „Figlików" Reja; Zathey, gdy uczynił to samo w stosunku do „Fraszek" Kochanowskiego; Porębowicz — w stosunku do Morsztyna; Bernacki — w stosunku do Zabłockiego. Ustalili oni *fakty* dotychczas nieznane, albo w fałszywem podawane świetle. Ale szczęśliwa płodność tych poszukiwań w niektórych wypadkach wytworzyła zbyt wielką ilość kandydatów na uczonych, którzy mechaniczne zestawianie różnic i podobieństw tekstowych uważają za poważne i celowe „badanie" całego swego żywota. Obcowanie z pięknem dzieła nie jest w pojęciu pseudo-naukowych badaczów potrzebne: wystarczy wiedzieć o tem dziele wszystko. Wyrasta w naszem pokoleniu typ zmechanizowanego „polonisty", to jest człowieka, który, stara się poznać jak najwięcej szczegółów zewnętrznych, mających bliższy lub dalszy związek z dziełem rozważanem, co nie znaczy zgoła, aby człowiek ten przeczytał kiedykolwiek z rozkoszą samo dzieło, aby doznał przy niem wzruszenia. Badacz taki może przez najdłuższe lata rozprawiać o utworach literackich, mimo to zostanie zupełnie ślepy na ich czary.

Poczet historyków literatury rozpoczyna Antoni Małecki (1821—1913), wybitny filolog, znawca języka, autor znakomitej „Gramatyki historyczno-porównawczej języka polskiego", tłomacz i autor dramatyczny. Zaproszony w r. 1850 na profesora filologji klasycznej w Krakowie, został wkrótce przeniesiony przez ministra oświaty Thuna do Insbrucku, gdzie przykrość obczyzny osładzał sobie twórczością dramatyczną. Napisał dramat „*List żelazny*" (1854) i komedję „*Grochowy wieniec*", (1855) które zyskały znaczne powodzenie na scenach i wielokrotnie były później wznawiane, chociaż żywioł twórczy jest w nich wątły. W r. 1856 objął Małecki katedrę historji i literatury polskiej we Lwowie, którą piastował przez lat siedemnaście. Wydał w tym czasie swoje gramatyki (mniejszą i większą), które imię jego rozgłosiły po całym kraju. Około r. 1860 zapoznał się Małecki z pozostałymi manuskryptami Słowackiego i zajął się twórczością genjalnego poety. Przez kilka lat wykładał o nim w uniwersytecie, wydał z rękopisów jego pisma pośmiertne, a potem ogłosił monografję. „*Juljusz Słowacki, jego życie i dzieła*" (3 tomy, 1866). Monografja ta stała się prototypem późniejszych prac tego rodzaju w naszej literaturze. Dojrzano w niej „odkrycie Słowackiego" dla społeczeństwa polskiego. Małecki jest biografem sumiennym, rozważnym i w miarę objektywnym. Korzystając z listów poety do matki, wyjaśnił niejeden szczegół nieznany, dał analizę psychologiczną dość obszerną. Niestety, umysł uczonego, pomimo swej giętkości, nie był w stanie odczuć najistotniejszej przemiany, jaka zaszła w duszy poety po roku 1842. Mistycyzm Słowackiego był dla Małeckiego tajemnicą zamkniętą na siedem pieczęci.

Bez pretensyj krytyczno-estetycznych rozwijał swą działalność Władysław Nehring (1830—1909), profesor wrocławski, znakomity badacz zabytków literatury, filolog i historyk. Do największych jego zasług należy naukowe wydanie „Psałterza florjańskiego" i „Kazań gnieźnieńskich". Cenioną jest również jego praca „*O życiu i pismach J. Kochanowskiego*". W studjach swych uwzględnia Nehring wpływy literatur obcych i maluje starannie tło dziejowe.

Talentem pisarskim i popularnością gawędy wysunął się na jedno z najpierwszych miejsc wśród historyków literatury Stanisław Tarnowski (1857—1917), profesor w Uniwersytecie Jagiellońskim i długoletni prezes Akademji Umiejętności. Zainteresowania swe kie-

Rys. 577. Aureli Drogoszewski.

rował ku różnym przedmiotom: pisał obszerne studja o pisarzach politycznych XVI wieku, ogłaszał monografje o Fredrze, Klaczce, Szujskim, Kochanowskim, Mickiewiczu, Krasińskim, Sienkiewiczu, Chopinie, Grottgerze, Matejce. Wreszcie syntezę swych rozważań literackich wyłożył w sześciotomowej „*Historji Literatury Polskiej*" (1900). Tarnowski był przez lat kilkadziesiąt najświetniejszym wyobrazicielem, obrońcą, kaznodzieją, szermierzem, magistrem wstecznictwa krakowskiego. Jednoczył w sobie całą średniowieczyznę krakowską, przepojoną dogmatyzmem, pełną uczucia zaściankowej dostateczności, oderwaną od Europy, zapatrzoną w siebie, szukającą duszy narodowej we własnej lojalności i martwocie. Średniowiecz czyźnie tej nadawał kształt, czynił z niej zamknięty zakon, który ze swej strony poczytywał go świadomie lub nieświadomie za swego wielkiego mistrza. Dzięki sprzyjającym okolicznościom, wyrósł na postać stylową, która wpływami swymi przytłoczyła na długie lata żywot pol-

tyczny i intelektualny miasta. Uczynił z wszechnicy Jagiellońskiej zamkniętą warownię, do której, jako jej komendant moralny, pozwolił wpuszczać tylko pewnych ludzi; pisarz daleki od prawdziwej nauki, stanął na czele Akademji Umiejętności; człowiek gabinetowych rozmyślań, samorodny estetyk wielkopański, stworzył i wykształcił stronnictwo, które, przez swój sojusz z rządem, położyło rękę na wszystkich instytucjach krajowych, na całem kulturalnem życiu kraju. Urodził się oratorem. Począł o literaturze „prawić" tak ozdobnie, jak może nikt przed nim nie czynił tego w uniwersytecie krakowskim. Czarował wymową nawet wówczas, gdy mówił o martwych wartościach literackich, których tak pełno w każdej literaturze a których nie brak w piśmiennictwie staropolskiem. Wykłady jego stały się chlubą uniwersytetu, przynętą dla słuchaczów, przedmiotem legend i dyskusyj w całej Polsce. Uczyły i nauczyły kilka pokoleń *kochać* dzieła literackie minonych wieków, wydobywały z każdego z nich i wyodrębniały świetnie jego polskość. Tarnowski przyniósł także na katedrę wartość rzadką w Polsce, a mianowicie: — *smak* wrodzony, zmysł wyczuwania, rozumienia, tłomaczenia i wielbienia piękna.

Niestety, obok daru oratorskiego i smaku wrodzonego, wystąpił w Tarnowskim dość wcześnie element niebezpieczny, a bardzo bezwzględny, t.j. *zmysł polityczny*.. Polityka ciągnęła go do uświadomienia sobie potrzeb społecznych podług modły zapożyczonej od Szujskiego i Kalinki; smak literacki kazał mu wierzyć estetyce Klaczki. Zaniechawszy z góry badań samodzielnych, rozwijając i zastosowując nieustannie i wytrwale kilka drobnych, powierzchownych teoryj, Tarnowski w swych studjach okazywał stale: nieznajomość ruchu literackiego w Europie; brak własnej teorji estetycznej; dogmatyzm w sądach; wiązanie wszystkich wartości literackich ze sprawą radykalnego pożytku i trzeźwego rozsądku. W studjach swych miał zawsze jedną tylko, metodę; *streszczał* dzieła zarówno poetyckie, jak literackie pod własnym kątem widzenia, a streszczał je niekiedy tak szczegółowo (n.p. w studjum o Sienkiewiczu), że, obok twórczości autora, powstała jakaś dziwna, równolegle płynąca odtwórczość krytyka, rozprawiająca po mentorsku z bohaterami poematu lub powieści, moralizująca, podająca rady, zgoła fałszująca zasadnicze walory literackie. Zwolna Tarnowski ulegał niebezpiecznej autosuggestji: doszedł do wniosku, że inni, tacy sobie zwyczajni krytycy i estetycy *mówią* o literaturze; on zaś, dziedzic wielkiego nazwiska, założyciel stronnictwa, mąż stanu raczy mówić o literaturze. Takiego, jak u Tarnowskiego, gatunku wyniosłości, spozierającej na największe genjusze z wysoka, sądzącej je z pseudo-ojcowską pobłażliwością, lub z pseudo-ojcowskim karceniem — nie znajdujemy w całej krytyce polskiej, a nawet — europejskiej.

Do historji literatury polskiej usiłuje Tarnowski wprowadzić wszystkie swoje porachunki ze społeczeństwem, Ojczyzną, historją. Luźna konstrukcja całości wygląda tak, jakby wynikała z mniejszej lub większej w danym momencie ochoty do gawędy. Ulubieńcy Tarnowskiego zajmują w książce wiele miejsca, w rażącym niestosunku do innych, ważniejszych od nich. Drugorzędni i trzeciorzędni pisarze polityczni urastają na potęgi umysłowe, które powinne były wstrząsnąć umysłami współczesnych. Gorący wielbiciel Tarnowskiego, prof. Tretiak, nazywa jego Literaturę „poglądową historją polityczną". Tarnowski nie cierpi polskich apostołów Reformacji XVI wieku; potępia surowo i bezwzględnie tych pisarzy osiemnastego wieku, którzy byli zwolennikami Encyklopedystów francuskich; lekceważy wszelkich demokratów, rewolucjonistów, bojowników wolności. Nienawidzi mesjanizmu, nie znosi żadnej mistyki, nie znosi wzlotów ducha, których nie umie przełożyć na mądrą, pouczającą, a zwłaszcza karcącą prozę. W sądach swych Tarnowski mało zajmuje się formą utworów, a roztrząsa najszczegółowiej ich tendencję. Jemu też, bo jego talentowi zawdzięczamy, że nasza krytyka długo nie mogła się wyzwolić z pojęć „użyteczności" dzieła sztuki, jako kardynalnego warunku jego istoty. Zwrócił się do „nowych kierunków w literaturze" t. j. do „Młodej Polski" z tą samą nieufnością, z którą witał wszystkie wolne myśli w Polsce, wszelką śmiałość i niezależność ducha. Potępił w czambuł niektóre najważniejsze utwory nowej poezji i prozy polskiej, albowiem jego chłodny i wytworny dogmatyzm nie mógł w nich znaleść dla siebie ostoi.

* * *

„Pożytkiem społecznym" mierzył również dzieła twórcze Piotr Chmielowski (1848—1904), zrazu jeden z wodzów pozytywizmu warszawskiego, oddany następnie całkowicie i wyłącznie studjom literackim. Ze Szkoły Głównej, w której kolegował z Świętochowskim, Sienkiewiczem i Prusem, przeniósł się do Lipska, gdzie skończył wydział filozoficzny z tytułem doktora. Powróciwszy do Warszawy, zajął w jej życiu umysłowem miejsce wybitne, jako pisarz rzetelnej wiedzy i obywatel, czuwający pilnie nad całokształtem życia literackiego w Polsce. Każda z większych monografij, które w świat wypuszczał z olbrzymią pracowitością, była najczęściej pierwszą próbą w danym przedmiocie („*Adam Mickiewicz*", 2 tomy; „*Józef Ignacy Kraszewski*", „*Autorki polskie*", „*Dzieje krytyki literackiej w Polsce*", „*Metodyka historji literatury polskiej*"). Jednocześnie zbierał troskliwie w całości i ogłaszał swe mniejsze studja i artykuły („*Współcześni poeci polscy*", „*Nasza literatura dramatyczna*", „*Nasi powieściopisarze*", „*Studja i szkice z dziejów literatury polskiej*", „*Kobiety Mickiewicza, Słowackiego,* i *Krasińskiego*"); wreszcie opracował „*Literaturę polską ostatnich lat*" (trzy wydania) oraz sześciotomową „*Historję literatury polskiej*" (1899). Redagował „Ateneum" i „Bibljotekę najcelniejszych utworów literatury europejskiej" i zajmował się gorąco pracą pedagogiczną w szkołach prywatnych.

Gdy po raz pierwszy zastanowił się Chmielowski nad istotą „artyzmu i artystów", dał sobie i swym czytelnikom odpowiedź, zgodną z własnym swym temperamentem: „Twórczość — mówił — nie jest bezwiedną, nie jest „bo-

2650/II

skim szałem", z natchnienia wypływającym; artyści muszą myśleć podług przyrodzonych praw myślenia; niewytłomaczone pomysły pochodzą z utajonego kojarzenia się wyobrażeń, sztuka zaś posiłkuje się i musi się posiłkować nauką. Artysta, jak każdy inny człowiek jest obywatelem, a zatem powinien mieć pewne przekonania społeczne i podług tych przekonań postępować. Wiemy, że dotychczas artyści niewielki brali udział w życiu społecznem i politycznem, a jeżeli brali, to niezbyt świetnie dali się poznać; — ale taki stan wiecznie trwać nie może; poczucie obywatelstwa musi być przez wszystkich zarówno rozumiane, pojmowane, powinno regulować ich postępowanie".

Te wnioski młodego filozofa stały się jego dogmatem krytycznym. Nigdy już potem nie wdawał się Chmielowski w obszerniejsze rozprawy estetyczne: wszystko dlań było jasnem od chwili, gdy zabrał się do pracy nie jako artysta, ale jako świadomy swej roli obywatel. „Szał boski" nie dał się przetłomaczyć na język pozytywisty, należało przeto zaprzeczyć jego istnieniu. Zdawało mu się, że dzieła sztuki nie potrzeba odczuwać, — wystarczy rozumieć je, niema bowiem dla pozytywisty tak lotnej i prężnej myśli, którąby się nie dała rozłożyć na pierwiastki składowe. Pojmując jednostronnie Taine'a, tłomaczył Chmielowski zbyt dosłownie jego spowiedź, iż „myślą tylko pojął sztukę a piękno jedynie z pomocą filozofji i analizy". Zapomniał, że Taine był artystą do szpiku kości, że czuł równie silnie czary literatury, jak innych sztuk pięknych, chociaż je analizował nieustannie. Chmielowski, pozbawiony niemal zupełnie zmysłu artystycznego, bał się w sądzeniu utworów literackich entuzjazmu, rozumował i obserwował na zimno; innemi zaś sztukami nie interesował się żywiej nigdy.

Rys. 578. Wilhelm Feldman.

Z tej połowicznej a suchej metody musiał wyniknąć cały szereg niedomagań. „*Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*" wyszły w czterech, coraz obszerniejszych wydaniach. Książka, napisana w pierwszej swej formie na propozycję redaktora „Przeglądu Tygodniowego", odbijała w sobie „nastrój chwili" t. j. agitację emancypantek. O wartości artystycznej postaci kobiecych trzech wielkich poetów nie mówi się tam zgoła: chodziło tylko o to, czy były dobremi matkami rodzin i zacnemi obywatelkami. Podobnej analizie wychowawczo-społecznej poddał Chmielowski popularne niegdyś „*Autorki polskie XIX w.*".

Streszczał najlotniejsze nawet dzieła i arcydzieła fantazji i patrzał, co z tego wyniknie: rezultat streszczenia decydował więc o wartości rozbieranego pisarza. Nic dziwnego, że sprowadzało to dziwne niespodzianki, a przedewszystkiem poniechanie sądu krytycznego wówczas, gdy utwór był dobry, a streścić się nie dawał. Trzeba było stosować zasadę: „oględnie chwalić, a jeszcze oględniej ganić", aż się stało to, co stwierdził przyjaciel Chmielowskiego, Bronisław Chlebowski: „Publiczność czytająca pragnie przeważnie, by krytyk udzielał jej swych zachwytów czy oburzeń, by ułatwiał jej przejmowanie się wrażeniami, jakie utwór dany może wywoływać; dlatego też Chmielowski, który wybornie tłómaczy, uczy, a mało wzrusza, — cieszy się raczej szacunkiem, uznaniem mniejszego koła myślących, niż szeroką popularnością". Tam, gdzie się należało zachwycać szczerze i rzetelnie, przychodził Chmielowski z „mędrca szkiełkiem i okiem"; brak artystycznego czucia brał za „przedmiotowość". Krytyka jego grzeszyła często „niewspółmiernością między potęgą uczuć w utworze a wynikami rozbioru". Pracowity uczony nie odróżniał rozważnej historji literatury od krytyki literackiej.

Pod koniec życia wypowiedział Chmielowski kilka odczytów o „*Najnowszych prądach w poezji naszej*". Jak przez całe swe życie, tak i w tej pośpiesznej syntezie zjawisk trzymał się autor zasady, iż „zrozumienie sprawy jest najpierwszym warunkiem każdego sprawiedliwego sądu i każdego pożytecznego działacza". Uległ przeto Chmielowski bolesnemu złudzeniu, że, próbując zrozumienia młodych poetów, dopomoże „kształcącemu się ogółowi do wyrobienia sobie jaśniejszego poglądu zarówno na istotę nowych kierunków, jak też na drogi, któremi się one rozchodzą, zadania, które sobie stawiają, i cele, ku którym dążą". W poezji „Młodej Polski" znalazł „modernizm", który tak określił: „Stan dusz, pełen niepokoju, zdenerwowania, chłodnego entuzjazmu i łzawego samolubstwa, odczuwanie subtelnych odcieni a miłowanie jaskrawości, nazwano modernizmem, niby kwintesencją tego wszystkiego, do czego doszedł rozwój duchowy w czasach najnowszych. Nigdy jeszcze tak zuchwale a nawet bezczelnie nie występował indywidualizm rozhukany, jak w chwili obecnej. Jad wyrafinowanego sobkowstwa, czci dla swojego ja, wsącza się w dusze młode i zatruwa je do gruntu".

Zasługi krytyczne Chmielowskiego płyną z jego olbrzymiej, benedyktyńskiej pracy. Przeżynał się przez dziki las materjałów i układał je w systematyczne całości, to-

2650/I

rując drogi dla całego pokolenia przyszłych badaczów. Otaczany był czcią, bo żywił zawsze dobrą wolę, starał się zrozumieć wszystko, nie rządził się koteryjnością, ani zawiścią.

W jednym z ostatnich swych głosów publicznych (w książce „Na powodzian") domagał się już jawnie „spółczucia psychologicznego w badaniach historyczno-literackich," żądał syntezy i otwarcie zaglądał w oczy prawdzie, której dawniej nie ufał, że „synteza jest wprost niemożliwą bez udziału uczucia i fantazji, czyli inaczej mówiąc, bez powtórzenia w sobie samym tego procesu myśli, uczuć i dążeń, jaki się odbywał w duchu pisarzów, kiedy swe dzieła tworzyli". Znaczy to poprostu, że twórczość, czy ją kto będzie tłomaczył natchnieniem, czy inną niewyjaśnioną przyczyną, jest zjawiskiem organicznem, jak życie samo.

Czytano pilnie wszystko, co ogłaszał Włodzimierz Spasowicz (1829—1906), profesor prawa i adwokat w Petersburgu, działacz polityczny, pisarz rosyjski i polski. Ugodowe dążności Spasowicza zwalczano gwałtownie, ale jego sądy krytyczno-literackie, pomimo zabarwienia publicystycznego, zwracały uwagę samodzielnością i staranną kulturą. Rozlewności Tarnowskiego, z którym miał wiele poglądów wspólnych, przeciwstawiał zwięzłość i głębszą analizę, stosowaną również według metody Taine'a. Największą poczytność zyskała jego „*Historja literatury polskiej*" (1880), doprowadzona do roku 1863 a ogłoszona najpierw po rosyjsku, jeszcze w roku 1865. Zjawiska literackie rozważa w niej Spasowicz na szerokiem tle społecznem. Książka przeznaczona była dla Rosjan, uwydatnił więc w niej Spasowicz najobficiej moment najważniejszy naszej poezji a mianowicie — romantyzm. Rozważał go ze swobodą, która w społeczeństwie polskiem nie mogła budzić sympatji. Spasowicz interesował się żywo wszystkimi nowymi prądami w literaturze i pisywał o nich w „Kraju" petersburskim. Wykazywał w nich, obok niezmiennej wierności swej ideologji, przenikliwość sądu o autorach współczesnych, dalekich od jego świata wewnętrznego (n.p. studja o Wyspiańskim).

Zwolennikiem metody Taine'a był również Bronisław Chlebowski (1846—1918). Kończąc wydział historyczno-filozoficzny w Szkole Głównej, napisał dwie rozprawy: o Samuelu ze Skrzypny Twardowskim i o „Monumentum" Jana Ostroroga (1866). Od tej pory poświęcił się badaniu literatury ojczystej, od którego przeszedł do historji polskiej, a potem na długie lata — do geografji historycznej Polski. Od samego początku wydawnictwa „Słownika geograficznego" był jego stałym współpracownikiem, a od r. 1885 głównym redaktorem i autorem większości pomieszczonych tam prac. Długoletnia specjalizacja w tej dziedzinie pracy naukowej wpłynęła znamiennie na stosunek Chlebowskiego do literatury. Nie posiadając wrażliwości artystycznej, mało zajmował się rozważaniem formy utworów, które badał i klasyfikował. Najgłębiej zastanawiał się nad znaczeniem różnic terytorjalnych, etnograficznych i związanej z niemi odrębności ekonomiczno-społecznych, politycznych i umysłowych stosunków, dla „naukowego" badania dziejów literatury polskiej.

Przeglądając prace swych poprzedników, od Starowolskiego począwszy, wykazuje Chlebowski niedostateczność metod: Bętkowskiego, Brodzińskiego, Wiszniewskiego, Maciejowskiego, Majorkiewicza. Dopiero u Bartoszewicza „po raz pierwszy na kartach dziejów literatury ukazują się żywe postacie, które, choć w sztuczne połączone grupy, oddychają przecie atmosferą właściwych terytorjów, myślą i czują pod działaniem prądów danej epoki". Następca jego, Spasowicz, „po raz pierwszy ugrupował pisarzów na podstawie wspólności pojęć i ideałów, a charakterystykę utworów oparł na ukazaniu w nich prądów epoki i psychologicznego procesu twórców". Od tych dwóch historyków literatury zaczyna się dopiero, zdaniem Chlebowskiego, „epoka umiejętnego badania". Występują typowe połączenia pojęć właściwe każdej epoce, zarysowują się ideały każdej epoki i grupy. Chlebowski najwięcej troszczy się o to „ugrupowanie pojęć". Podług niego „dzieje literatury polskiej, jeżeli mają objaśnić proces życia duchowego, uzewnętrzniający się zarówno w literaturze, jak piśmiennictwie, winny przedstawić go z całą historyczną ścisłością, wyróżniając wytwarzanie się i rozkwit życia umysłowego na pierwotnym obszarze życia dziejowego w Wielkopolsce i Małopolsce, od późniejszych rozkwitów na terytorjach zdobytych przez polski pług i polską kulturę". Śledzi Chlebowski związek, jaki zachodził między odrębnymi warunkami każdego z terytorjów i wykazuje wpływy kolonizacji. Mamy przeto okresy tworzenia się i grupowania pojęć w Polsce piastowskiej w Małopolsce, w kolonizacji na Rusi Czerwonej, na Mazowszu, w kulturze małopolskiej, na Rusi litewskiej.

Przy rozpatrywaniu objawów życia umysłowego w wieku XVIII, ma Chlebowski na uwadze różnice między procesem, odbywającym się na obszarach Małopolski i Wielkopolski, a znamionami rozwoju duchowego mazowiecko-litewskiej społeczności. Wreszcie zastanawia się nad tem, jak rozkwit literatury wieku XIX czerpie swą główną siłę w rozbudzonem uczuciu narodowem, a za swą gwiazdę przewodnią przyjmuje ideał utraconej ojczyzny.

Z całego tego przeglądu wpływów terytorjalnych, czerpie Chlebowski taką wskazówkę dla historyków literatury polskiej: „Nie sama forma artystyczna przeto, nie naukowa wartość badanego utworu, lecz doniosłość odbitych w nim ideałów i uczuć, wpływ jaki wywarł na ten wspólny zakres życia duchowego, stanowić winny o znaczeniu danego dzieła dla literatury".

Tak pojmowane zadanie historyka literatury polskiej rozgrzesza go zupełnie z odczuwania istoty dzieła literackiego t. j. jego piękna. Według Chlebowskiego „podniosłość odbitych w dziele ideałów i uczuć" większe ma znaczenie niż walory artystyczne, a więc talent, indywidualność, poziom twórczy, doskonałość kompozycji i formy

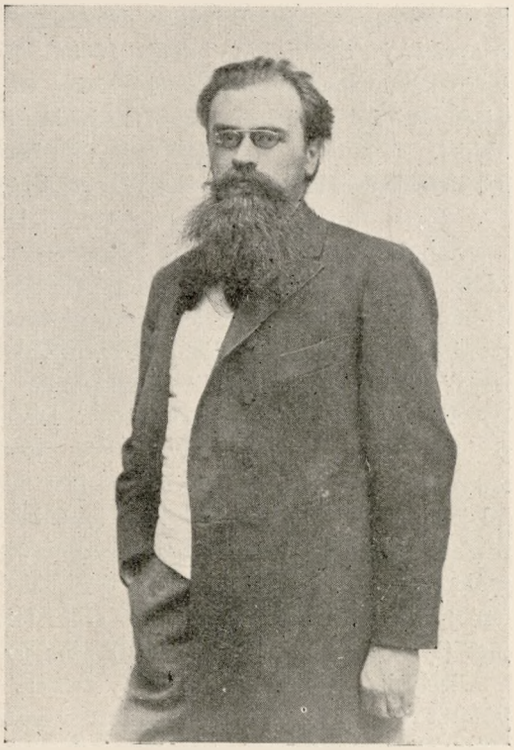
wszystkie słowem warunki, przy których dzieło przenika do dusz czytelników, tworzy w nich rozkosz estetyczną, buduje normy smaku, wzbogaca kulturę narodów nietylko ilością, ale jakością piękna duchowego. Nic dziwnego, że przy takich „zadaniach" i badaniach „naukowych", nawet prace przyrodnicze, prawne i ekonomiczne wchodzą do literatury, o ile wpływają na ugrupowanie pojęć „szerszych kół inteligencji". Poglądy te nie są, niestety, nowe w zakresie badań literatury; Chlebowski wypowiada je tylko śmielej i wyraźniej od wielu swych poprzedników.

Chlebowski był wierny własnej metodzie historycznej przez cały ciąg swej działalności pisarskiej. Stosował ją w studjach, zebranych w czterotomowych „*Pismach*" (1912), w swej „*Literaturze polskiej*" i w swym „*Rozwoju kultury polskiej*" (1917). Prace te, imponujące ogromem erudycji i opanowaniem przedmiotu, pisane są dostojną polszczyzną.

Literaturę polską wykładał przez wiele lat w Uniwersytecie Jagiellońskim Józef Tretiak (1841—1923). Zrazu zajmował się żywiej Mickiewiczem, gromadząc materjały do monografji o poecie, której nie zdołał opracować. Ogłosił szereg interesujących przyczynków o „*Mickiewiczu w Wilnie i Kownie*" (1884), o Wallenrodzie, o „Panu Tadeuszu", o „Mickiewiczu i Puszkinie". W roku 1905 Akademja Umiejętności przyznała Tretiakowi nagrodę im. Barczewskiego za dwutomową książkę p. t. „*Juljusz Słowacki*" (1904). Uchwała ta wywołała wrzenie w sferach literackich całej Polski. Towarzystwo im. Mickiewicza we Lwowie ogłosiło protest przeciw nagrodzeniu dzieła, w którem stwierdzono paszkwil na genjalnego poetę. Idąc wzorem Tarnowskiego, który widział w Słowackim „fenomen patologiczny" i wyrzucał mu „wygórowaną dumę i miłość własną", Tretiak pastwi się nad poetą za jego rzekomy „antyspołeczny indywidualizm". Obok małego zrozumienia istoty poetyckiego życia Słowackiego, dzieło Tretiaka świadczy o braku zmysłu estetycznego u autora i niezbyt starannej kulturze uczuć.

Na czoło zastępów badaczów literatury wysunął się w ostatniem półwieczu Aleksander Brückner (ur. 1856), profesor filologji słowiańskiej w Uniwersytecie Berlińskim. W ciągu lat pięćdziesięciu napisał zgórą tysiąc rozpraw i dzieł. Erudyta imponujący, obdarzony żywym temperamentem i głęboką intuicją, uczynił w historji literatury więcej, niż wszyscy inni badacze współcześni razem wzięci. Pierwsze dwudziestopięciolecie swoich studjów poświęcił na źródłowe badanie literatury, języka i kultury od czasów najdawniejszych. Ufając jedynie samodzielnemu rozważaniu zabytków rękopiśmiennych i oryginalnych tekstów, dokonał całego szeregu odkryć, sprostował wiele fałszów i niedokładności, uwydatnił znaczenie całych epok, przedtem mało znanych. W okładce manuskryptu z XV w. odkrył w Bibljotece petersburskiej sławne „Kazania świętokrzyskie"; odnalazł pierwszy wiersz polski z wieków średnich i odtworzył całokształt „*Literatury religijnej w Polsce średniowiecznej*"; odkrył bajki Biernata Lubelczyka, cały szereg wierszy polemicznych, religijnych i politycznych XVI wieku, listy i mowy, djalogi Reja, poezje miłosne Szarzyńskiego, wiersze anonima — protestanta. Następnie zrehabilitował nasz wiek XVII, który przed nim oceniano fałszywie lub też lekceważono; ocenił wartość literatury sowizdrzalskiej, zwrócił uwagę na bogactwo literatury mieszczańskiej, zbadał całą olbrzymią twórczość Wacława Potockiego, wydał jego „Ogród fraszek" oraz „Wirydarz poetycki" Trembeckiego, wykazał wielkie znaczenie literatury tego wieku dla historji kultury polskiej.

W drugiem dwudziestopięcioleciu swej działalności



Rys. 579. Ignacy Matuszewski.

przystąpił Brückner do zarysów syntetycznych. Podczas badań dawnych zabytków literatury, miał możność gruntownego śledzenia rozwoju języka. Z notat utworzyły się całe tomy spostrzeżeń, wyjaśniających najzawilsze zagadnienia z żywota mowy polskiej. Po doskonałej książeczce „*Cywilizacja i język*" (1901), ogłosił Brückner „*Dzieje języka polskiego*" (1903) a potem „*Słownik etymologiczny języka polskiego*" (1927). — Z rozległych studjów nad wszystkiemi epokami życia polskiego narodziły się również monumentalne, trzytomowe „*Dzieje kultury polskiej*" (1930—1932).

Świadectwo swej metody historyczno-literackiej na wielką skalę przyniósł Brückner w studjum krytycznem p.t. „*Mikołaj Rej*" (1905). Obszerna ta monografja zawiera w sobie cztery nierównomiernie zestawione pierwiastki: bibljograficzny, historyczno-inwencyjny (odkrycia Brück-

nera), filologiczny i syntetyczno-krytyczny. Ze skłonności zawodowych autora wynikło, że żywioł filologiczny rozrasta się w jego dziele ponad inne; najszczuplejsze zaś i niezupełnie wolne od sprzeczności są tu sądy syntetyczne. Jako źródło informacji, jako świetna analiza szczegółów twórczości Reja, monografja Brücknera stanowi zjawisko wybitne. Napisana językiem zlekka archaizowanym, ciężka w metodzie, pozbawiona troski o plan i zwięzłą budowę, posiada wady, które ją czynią niezawsze dostępną; ale jako pierwsza wielka próba odtworzenia całej działalności pisarskiej Reja oraz środowiska obyczajowego i społecznego stanowi *monumentum*.

Syntetyzując wszystkie swe prace z zakresu historji literatury i kultury, napisał Brückner dwutomowe „*Dzieje literatury polskiej w zarysie*" (3 wydania, 1905, 1907 i 1924). Zgodnie ze swem zamiłowaniem, cały ciężar gatunkowy swej wiedzy złożył Brückner w rozważaniu literatury staropolskiej, zajmującej tom pierwszy; nieprzebrane bogactwo naszej poezji i powieści z wieku XIX zamknięte zostało w tomie drugim. Brückner zdaje sobie sprawę z tego szkopułu: „Literatury dawniejszej — mówi — do XIX w., nie nazwiemy wielką narodową, więc uważamy i cenimy ją głównie jako odbicie dawnego życia; wyławiamy z niej szczegóły tegoż i nie opuszczamy, ile możności niczego". Takie szukanie w literaturze tylko „odbicia dawnego życia", prowadzi do zupełnego lekceważenia fantazji indywidualnej twórcy. W ocenie dokumentów zabytkowych Brückner jest znawcą wysokiej miary. To samo dzieje się zawsze, gdy uzasadnia wpływy i zależności jednego pisarza dawnego od drugiego jeszcze dawniejszego lub współczesnego. Ile razy jednak wypowiedzieć należy zdecydowany sąd estetyczny, używa albo fałszywego kryterjum (życiowa wartość dokumentu), albo poprzestaje na zwięzłych, powierzchownych syntezach. Jednostronnym jest również obraz naszej „literatury narodowej". Blado wypadł w dorywczych uogólnieniach romantyzm, szaro — powieść polska, a o pisarzach „Młodej Polski" pisze Brückner z dobrą wolą, jak zwykle, ale bez odczuwania piękna ich utworów.

* * *

Stałymi ośrodkami badań literatury stały się (obok Akademji Umiejętności) nasze uniwersytety. W Krakowie, po Stanisławie Tarnowskim objął katedrę literatury w r. 1910 Ignacy Chrzanowski (ur. 1866), który w swem seminarjum uniwersyteckiem wykształcił liczne zastępy polonistów. Oddany wytężonej pracy pedagogicznej, nie wiele miał czasu na większe studja z literatury dawnej i romantycznej. Zwróciły uwagę jego prace :„*Marcin Bielski*" (1906), „*Z dziejów satyry XVIII w.*" (1909) oraz „*O kazaniach sejmowych Skargi*" (1912), w których wykazał nietylko świetny zmysł analizy, ale i zamiłowanie wytwornej polszczyzny. — Nieco trudniej poszła sprawa w studjum „*O komedjach Fredry*" (1917). Stosuje tu Chrzanowski jeszcze raz metodę filologiczną, której był u nas jednym z głównych zaszczepców. Metodzie tej towarzyszy wiara, że w twórczości literackiej, jak w fizyce, ta sama przyczyna, działająca w tych samych warunkach, musi wydać ten sam skutek. Szuka się bez końca przyczyn i warunków twórczości, w złudnem przeświadczeniu, że skutek ten można będzie przewidzieć. Jedyny ważny moment, t. j. twórczość *oryginalna* pisarza schodzi na plan ostatni. Pomimo, iż Chrzanowski zachował świeżość entuzjazmu w swych badaniach, sądów estetycznych unika lub streszcza je w powierzchownych uogólnieniach, uważając, że „drobiazgowe roztrząsanie poszczególnych komedyj byłoby zbyteczne", albowiem... uczynił to już Tarnowski.—Długoletnie doświadczenie pedagogiczne pozwoliło Chrzanowskiemu napisać najpopularniejszy i najlepszy podręcznik szkolny „*Historji literatury Niepodległej Polski*" (dziesięć wydań do roku 1930). Uwydatnia w nim wszystkie zdobycze współczesnej wiedzy historyczno-literackiej.

Na pracy pedagogicznej spędził także znaczną część życia Józef Kallenbach (1861—1929), który wykładał literaturę polską kolejno w czterech uniwersytetach: jagiellońskim, lwowskim, fryburskim i wileńskim. Po studjach nad Kochanowskim i Skargą, o których napisał szereg rozpraw, zwrócił się do tematu, najpilniej badanego przez historyków literatury tj. do romantyzmu. Sądom własnym Kallenbach nie ufał; uważał, że „celem krytycznej, porównawczej oceny, jest nauczyć ludzi sądu spokojnego, bezstronnego, często wbrew własnym upodobaniom". Takie stanowisko może być jedynie wynikiem braku wrażliwości u krytyka. Otrzymawszy możność dostępu do korespondencji Krasińskiego, napisał o nim dwutomowe dzieło pt. „*Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych*" (1904). Ujawnił w niem wiele nieznanych dotychczas szczegółów.—Głównym przedmiotem badań Kallenbacha był Mickiewicz. Rozważał jego twórczość w osobnych studjach i przyczynkach a następnie spróbował, z niemałem powodzeniem, syntetycznej monografji psychologicznej (*Adam Mickiewicz*, 2 tomy). Nowych poglądów na dzieło twórcze poety zawiera ta monografja niewiele; napisana jest jednak z umiłowaniem przedmiotu i wyłożona językiem bardzo szlachetnym. Kallenbach ma też znaczne zasługi wydawnicze. Z wydobytego od rodziny Pietraszkiewiczów „Archiwum Filomatów" wydał „Nieznane pisma Mickiewicza" (1817—1823) oraz opatrzył źródłowym wstępem francuską korespondencję Krasińskiego z Henrykiem Reevem.

Historję literatury wykłada w Uniwersytecie Jagiellońskim Stanisław Windakiewicz (ur. 1863), systematyczny badacz źródeł do dziejów teatru polskiego. Odkrył świadectwa teatru liturgicznego, odtworzył obraz teatru z czasów Władysława IV, pisał o teatrach prywatnych w dobie stanisławowskiej, wreszcie większą pracę poświęcił „*Teatrowi ludowemu w dawnej Polsce*" (1902). Wnioski w tem dziele posunął nieco zadaleko: Brückner dowiódł, że samorodnego „teatru ludowego" nie było w dawnej Polsce, religijne zaś widowiska organi-

zowane były przez duchowieństwo. Windakiewicz ogłosił również monograficzne prace o „*Piotrze Skardze*" (1925) i „*Janie Kochanowskim*" (1930). Jest w nich doskonałym syntetykiem.

Literaturę polską w związku z literaturami obcemi rozważa Marjan Zdziechowski (1861), profesor literatury powszechnej najpierw w Uniwersytecie Jagiellońskim, a później od r. 1919 w Uniwersytecie Wileńskim. Zdziechowski odbiega od metod „naukowców" uniwersyteckich: w swych studjach o romantyźmie („*Mesjaniści i słowianofile*", 1888, „*Byron i jego wiek*", 1924—1927, „*Wizja Krasińskiego*" 1912 i t. d.) podkreśla własne swe sympatje, wprowadza własną ideologję ka-

Rys. 580. Adam Grzymała-Siedlecki.

tolicką. Studja jego pisane są językiem żywym, pełnym indywidualnego tonu działacza ideowego.

Szeroką skalę zainteresowań wykazują studja historyczno-literackie Marjana Szyjkowskiego (ur. 1883), od r. 1914 profesora języka i historji literatury polskiej w Uniwersytecie Jagiellońskim a następnie, od r. 1923 profesora literatury polskiej w Uniwersytecie Karola w Pradze czeskiej. Szyjkowski posiada umysł giętki i znaczną wrażliwość na piękno estetyczne. Badał wpływy niektórych pisarzy obcych w Polsce (Ossjan, Rousseau, Schiller, Chateaubriand), zajmował się przez wiele lat bardzo żywo teatrem oraz historją naszej twórczości dramatycznej. W „*Dziejach tragedji polskiej typu szekspirowskiego*" i w „*Dziejach komedji polskiej*" (1921) daje syntezy zwięzłe, wyraziste, na szerokiem tle porównawczem budowane. Opracował doskonały podręcznik szkolny „Współczesnej literatury polskiej od 1863—1923" (1923).

Zdala od sfer uniwersyteckich pracował w Krakowie Wilhelm Feldman (1868—1919), autor szeregu powieści i mniej udatnych dramatów, publicysta lewicowy, autor „Dziejów polskiej myśli politycznej" i historyk „*Współczesnej literatury polskiej*", od roku 1863 (osiem wydań do roku 1930). Feldman dawnej literatury polskiej nie badał. Rozważając utwory literackie pisarzy współczesnego mu i poprzedniego pokolenia, miał przedewszystkiem na uwadze prądy ideowe, które syntetyzował z niemałym talentem. Najgruntowniej rozważył działalność pisarzów „Młodej Polski", z którymi żył w bliskich stosunkach, jako długoletni redaktor miesięcznika „Krytyka". W sądach swych i wnioskach, zaprawionych tendencją wybitnie demokratyczną, jest Feldman nieraz krytykiem namiętnym, oświetlającym zjawiska literackie według kryterjum poza-estetycznego. Dzięki żywemu wykładowi i przenikliwej orjentacji w zależnościach i wpływach poszczególnych utworów, „Literatura" jego zyskała szeroką popularność.

W uniwersytecie lwowskim wysoko ceniono sumienne wykłady literatury Romana Pilata (1846—1906), autora prac „*O literaturze politycznej Sejmu czteroletniego*" i „*Początkach publicystyki literackiej w Polsce*". Wykłady Pilata opracowali i wydali w roku 1926 Ludwik Bernacki i Stanisław Kossowski p.t. „Historja literatury polskiej od czasów najdawniejszych do roku 1815". — Wybitną sumiennością odznaczają się wykłady innego profesora uniwersytetu lwowskiego, Wilhelma Bruchnalskiego (ur. 1859), badacza polskiej poezji średniowiecznej, wymowy w Polsce oraz twórczości Mickiewicza.

Skrzętnym badaczem i bibljografem literatury jest Wiktor Hahn (ur. 1871), najpierw docent we Lwowie a później od roku 1917 profesor literatury w Uniw. Lubelskim. Opracował sumienny zarys „*Literatury dramatycznej w Polsce XVI w.*" (1906).

Nowoczesną wiedzę psychologiczną i filozoficzną wprowadza do swych studjów literackich profesor lwowski Juljusz Kleiner (ur. 1886). W obszernem dziele, o „*Zygmuncie Krasińskim*" (1912) stawia Kleiner tezę, że „uprzystępnienie Krasińskiego wymaga nietyle wniknięcia w jego środki artystyczne, nietyle przeniesienia się w świat nowych uczuć czy fantazji, ile wstąpienia na pewne drogi myśli, obce niejednokrotnie dzisiejszemu społeczeństwu, uznania ich wartości, oswojenia się z ich kierunkami, z ich strukturą odrębną, ich treścią i metodą". Kleiner usiłuje ułożyć „poetyczne myślenie" Krasińskiego w pewne konsekwentne formy. Zajrzał do każdego wymienionego przez Krasińskiego pisarza lub uczonego i starał się określić granicę jego wpływów na poetę. Zamiar taki nie mógł być wykonany z dostateczną ścisłością. Zawsze pozostaną całe dziedziny samodzielnej myśli poetyckiej, której nie da się wyjaśnić ani lekturą, ani pożyczką mniej lub więcej przetworzoną. Kleiner notuje pilnie wszystkie po-

szukiwania, nawet te, które żadnego wyjaśniającego wyniku nie dały. Wyraziste linje dowodzeń autorskich giną, a przesuwają się przed oczyma czytelnika obfite stronice powiadomień o różnych możliwościach ideologicznych. Dzieło jest w każdym razie pierwszą próbą sprawdzenia wszystkich wpływów, jakim mógł ulegać Krasiński. — Pełnię swej metody psychologicznej zastosował Kleiner ze skutkiem wybitnie dodatnim w swej obszernej, pięciotomowej monografji: „*Juljusz Słowacki*" (1919—1927). Studjum powstało z wykładów, ale usystematyzowane jest wzorowo. Ma ono na celu „wniknięcie w organizm dzieła poetyckiego, wyjaśnienie jego logiki wewnętrznej, odsłonięcie jego fizjonomji indywidualnej. Obok odrębności indywidualnej wystąpić mają wyraźnie linje zespalające każdy utwór z utworami poprzednimi i następnymi, pozwalające wskazać ewolucję motywów, idei, uczuć, historję artyzmu i osobistości, zarazem ujawnić się mają związki, które dadzą twórczość Słowackiego włączyć w całość poezji polskiej i w całość romantyzmu". Od czasów monografji Małeckiego, badania twórczości Słowackiego, zwłaszcza drugiej jej epoki t. zw. „transfiguracji" mistycznej, posunęły się znacznie naprzód. Wyjaśniono również niejeden szczegół z życia poety i jego wierzeń. Kleiner ogarnął krytycznie cały ten olbrzymi już materjał. Jest psychologiem bardzo bystrym, sięgającym głęboko do źródeł natchnień Juljusza, który był podług niego — najpełniejszem wcieleniem romantyzmu. Profesor Kleiner zbyt jeszcze obficie uwzględnia szczegóły życiorysowe, ale punkt ciężkości swych rozważań przenosi do analizy i oceny estetycznej utworów poety, co u naszych monografistów zdarza się nie często. Zwłaszcza rozbiór mistyki Słowackiego zasługuje na baczniejszą uwagę.

Dotychczasowe próby dokładnego wydania dzieł Słowackiego zawiodły. Kleiner był wskazany jako ich wydawca, rozporządzający wszelkimi środkami krytyki, niezbędnymi dla takiego przedsięwzięcia. Wydał najpierw „*Beniowskiego*" w kolejności poszczególnych redakcyj poematu, a następnie stanął na czele redakcji wzorowej edycji zbiorowej pism poety.

Wielkiem uznaniem, jako umiłowany pedagog i popularyzator wiedzy o literaturze, cieszył się profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, zmarły przedwcześnie Konstanty Wojciechowski (1872—1924). Obok studjów o Konarskim, Koźmianie i książeczkach o Kochanowskim, Skardze, Słowackim i Krasińskim, zajął się specjalnie dziejami powieści polskiej, które wykładał w uniwersytecie. Wykazał w nich dobrą znajomość przedmiotu, dojrzałość sądu i zdolność do jędrnej syntezy. Prądy społeczne rozważa Wojciechowski ściśle w swym „*Przewrocie w umysłowości i literaturze po r. 1863*" (1917). Po śmierci wydano ostatnie jego wykłady o rozwoju typów i form romansu polskiego na tle porównawczem („*Historja w powieści w Polsce*", 1925). Popularne „*Dzieje literatury polskiej*" (1906) w dalszych wydaniach uległy mniej szczęśliwym uzupełnieniom, dokonanym przez przyjaciół autora.

We Lwowie pracuje także nad Słowackim Jan Gwalbert Pawlikowski (ur. 1860) autor gruntownego dzieła o „*Mistyce Słowackiego*" (1909). To studjum olbrzymiej pracy, zawiera znakomitą analizę źródeł i pokrewieństw filozofji mistycznej Słowackiego i jest świadectwem niezwykłego zmysłu analizy. Pawlikowski wydał wzorową edycję „Króla-Ducha" (1926), którą opatrzył bogatymi komentarzami i glossami. Prace Pawlikowskiego należą do najgruntowniejszych studjów literackich w swoim zakresie.

W Uniwersytecie Poznańskim wykładał literaturę Stanisław Dobrzycki (1875 — 1931), dawny profesor we Fryburgu. Obok solidnych studjów o „Polskiej poezji średniowiecznej", o „Pieśniach Kochanowskiego" i jego Psałterzu, wydał jako syntetyczny dorobek swej pracy „*Historję literatury polskiej*" (1927), w której utwory literackie rozważa na tle całokształtu życia narodowego.

Od roku 1919 wykłada również w tym samym Uniwersytecie Tadeusz Grabowski (ur. 1874), poprzednio profesor w Uniwersytecie Jagiellońskim. Od Francuzów nauczył się jasności wyrazu, ale zbytnio zaufał naszej rodzimej dążności do stworzenia z krytyki literackiej odrębnej nauki. Rozważał gorliwie dzieje krytyki literackiej w Polsce („*Michał Grabowski*") a jednocześnie, ustalając sobie metodę badań, doszedł do wniosku że „historja literatury nie jest szeregiem cudów, których wyjaśnienie dostępne jest tylko mistykom", ale jest *nauką*, która „rozwinie się tem skuteczniej, im bardziej zjawiska literackie będą poddawane prawom determinizmu". Złudzenie to podziela Grabowski z całym szeregiem starszych jego kolegów w badaniach literatury. Prace Grabowskiego obejmują dwie dziedziny: dawna literatura polska oraz literatura romantyczna i najnowsza. W pierwszej dokonał dwóch ważnych zadań a mianowicie po raz pierwszy przedstawił obraz: „*Dziejów literatury kalwińskiej w Polsce*" (1906) oraz „*Literatury arjańskiej w Polsce*" (1906). Prace te uzupełniają lukę oddawna odczuwaną w naszem piśmiennictwie. — Mniej pewnym ze swym determinizmem czuje się Grabowski w romantyzmie a zwłaszcza w twórczości Słowackiego, któremu poświęcił dwutomową monografję („*Juljusz Słowacki*", 1909). W przeciwieństwie do Tretiaka, zachowuje Grabowski zupełną przedmiotowość w ocenie zarówno człowieka, jak i jego dzieła. Stara się związać ducha twórcy z życiem jego epoki i uwydatnić znaczenie poezji Słowackiego w literaturze europejskiej. Nadmierna troska o „naukowość" odjęła monografji Grabowskiego możność odczuwania czarów wyobraźni poety. — Bardziej bezpośrednim jest Grabowski w swej „*Poezji polskiej po r. 1863*" (1903), napisanej z werwą, bez pretensyj naukowych.

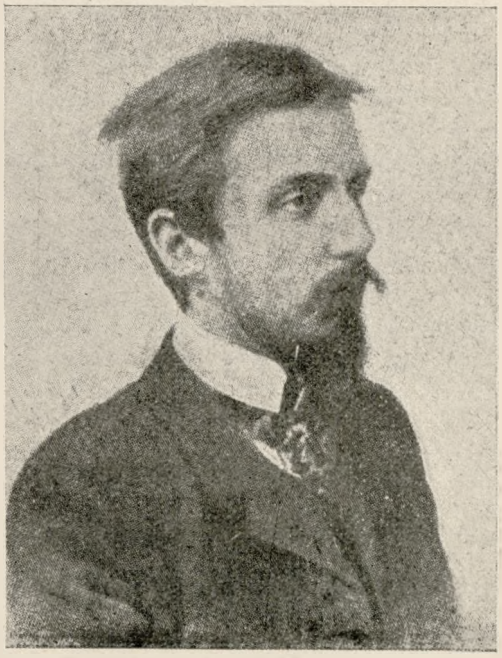
Profesorowie Uniwersytetu Warszawskiego, przeciążeni pracami seminaryjnemi dla olbrzymiej ilości młodych polonistów, nie wiele mają czasu na badania i studja wła-

sne. Bronisław Gubrynowicz (ur. 1871), zasłużony redaktor „Pamiętnika Literackiego" i „Ruchu Literackiego", szykuje oddawna wyczerpującą historję romansu w Polsce. Z dzieła tego ogłosił wybornie napisany fragment: „*Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta*" (1904). Wydał nadto większe studja o Brodzińskim, Małeckim i Józefie Ossolińskim. — Towarzysz Gubrynowicza na katedrze literatury, Józef Ujejski (ur. 1883) bada poezję romantyków a zwłaszcza Słowackiego i Krasińskiego. Studjum jego o „*Kordjanie*" (1909) zaleca się bystrością sądu niepowszednią. Nie mniej ważnem jest studjum o „*Anhellim*" (1916). — W obszernej monografji o „*Antonim Malczewskim*" (1921), Ujejski zgóry zapowiada, że musi być biografem subjektywnym, bo jest „zmuszony przeważnie tylko odgadywać, domyślać się nieujawnionych wszędzie źródeł wewnętrznych i pobudek czynów i myśli poety w różnych okresach jego życia"; mówi więc o nim na podstawie „wizerunku duchowego, który sam sobie stworzył". Pomimo takie zastrzeżenia, życiorys Malczewskiego zajmuje blisko połowę monografji. Ujejski rozwija filozofję Malczewskiego na tle epoki, poczem następuje analiza „Marji" dokonana według wzorów filologicznych: kompozycja, postacie, styl, nastroje, rytmika. — W ostatnich czasach Ujejski podjął pracę na większą skalę: postanowił zbadać „korzenie psychiczne mesjanizmu polskiego, koleje jego wzrostu i wzrostu w duszy zbiorowej, przestudjować jego objawy w całej różnorodności uzewnętrznień tej duszy". Narazie ogłosił pierwszą część tej gruntownej, z dojrzałą już metodą pisanej pracy p. t. „*Dzieje mesjanizmu do powstania listopadowego włącznie*" (1931).

Mozolna praca pedagogiczna pochłonęła wiele lat życia Aurelego Drogoszewskiego (ur. 1863), najpierw profesora literatury w szkołach średnich a od r. 1909 w „Wolnej Wszechnicy Polskiej" w Warszawie. Drogoszewskiego zajmują w twórczości pisarzów przedewszystkiem zagadnienia społeczne. Rozważa je w swem studjum o „Irydjonie" i w życiorysie „*Władysława Syrokomli*" (1904) a zwłaszcza w sumiennej analizie dzieł „*Elizy Orzeszkowej*" (1912), swej najlepszej, pięknie napisanej pracy krytycznej. Pomimo głębokiego uwielbienia dla talentu autorki „Nad Niemnem", podkreśla szkodliwe wyniki tendencji w niektórych jej utworach.

Z werwą oratorską i swobodą feljetonisty, obdarzonego rasowym talentem pisarskim, tworzył swe studja o Wyspiańskim (1902) i o Konopnickiej (1902) Antoni Potocki (ur. 1867). Oba te studja, jak również „Szkice i wrażenia literackie" (1903) zapowiadały essaistę samodzielnego, budującego własne, oryginalne syntezy, chociaż bujny frazes Potockiego przeszkadzał mu często w formułowaniu wyraźnych sądów. Stało się to znamiennem w jego „*Polskiej Literturze Współczesnej*", *1860—1890* (2 tomy, 1912). Górna, często kunsztowna, a zawsze bardzo rozlewna frazesologja zatapia tu wszystko: sądy krytyczne, skalę porównań, punkty obserwacji, analizę, grupowanie zjawisk i postaci literackich. Przystąpił Potocki do badania z tezą podziału zjawisk twórczych na dwie kategorje: „kultura zbiorowości" i „kultura jednostki" i do tezy tej przystosował całą swą metodę historyczną. Księga, które pragnie być niezawodnem świadectwem chwili, stanowi w bardzo wielu wypadkach tylko utalentowaną improwizację, opartą już to na domysłach, już to na relacjach cudzych, niezawsze dokładnie przejrzanych. Potocki napisał również dwie monografje artystyczne: „Portret i krajobraz angielski" oraz „Grottger". Redagował „Sztukę", „La Pologne contemporaine" i „La Revue de Pologne".

Ścisłością metody krytycznej, wrażliwością na piękno, znajomością kilku literatur obcych i wybitną troską o wła-



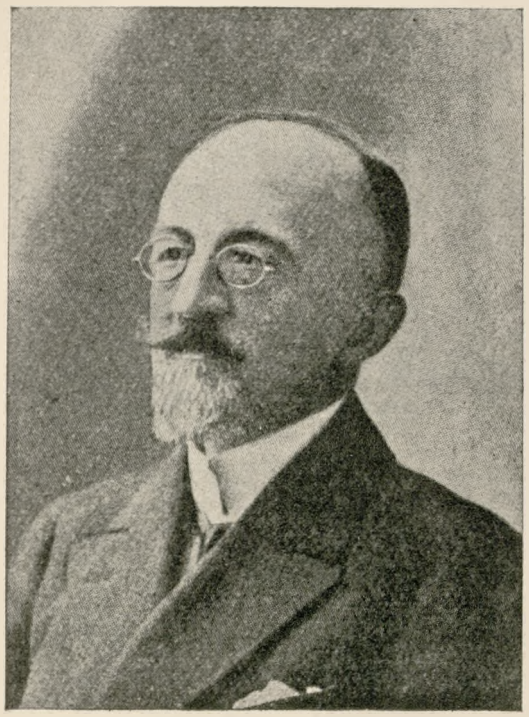
Rys. 581. Stanisław Brzozowski.

sny styl, wyróżnia się z pośród młodszych naszych historyków literatury Wacław Borowy (ur. 1890). Talent krytyczny okazał już w swych „Studjach nad Fredrą" (1921) i w zarysie o „Ignacym Chodźce" (1914), W całej pełni talent ten zajaśniał w zbiorze studjów z literatury romantycznej i współczesnej pt. „*Kamienne rękawiczki*" (1932). Gruntowne sądy swe wypowiada Borowy językiem pięknym, szlachetnym, wolnym od wszelkiej frazesologji. — Te same zalety posiada monografja „Gilbert Keith Chesterton" (1929).

Młody Uniwersytet Stefana Batorego w Wilnie zyskał poważnego profesora literatury w osobie Stanisława Pigonia (ur. 1885), autora szeregu studjow o twórczości Mickiewicza („O Księgach Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego" (1911) i innych). Pigoń opracował krytycznie wiele tekstów, a zwłaszcza Mickiewicza.

Od roku 1932 wykłada literaturę w Uniwersy-

tecie Wileńskim Manfred Kridl (ur.1882), poprzednio docent Uniwersytetu Warszawskiego a od r. 1929 profesor literatur słowiańskich w Uniw. Brukselskim. Kridl zastanawiał się („*Krytyka i krytycy*", 1923) nad istotą zadania historyka literatury i doszedł do wniosku: „Historja literatury i krytyka literacka stanowią jedność, mającą wspólną podstawę, wspólne zadania i cele. Niema historji literatury, ani krytyki literackiej, jako dziedzin zupełnie odrębnych, operujących innemi metodami i mających odmienne zadania. Jest tylko *jedna jedyna krytyka*, jako odrębna od innych nauk dziedzina badania, którego przedmiotem są teksty literackie i wszystkie z tymi tekstami związane problematy i zagadnienia". We wniosku tym



Rys. 582. Zygmunt Wasilewski.

braknie uwzględnienia jednego warunku: krytyk literacki czy historyk literatury jest *odrębną* organizacją emocjonalną, której nie stworzy ani wysiłek woli, ani też samo przysiadywanie fałdów podczas badania „tekstów". — Kridl pisał studja o Mickiewiczu i Lamennais" (1909), o „Mickiewiczu w świetle nieznanych pism" (1901) o „Listach Juljusza Słowackiego" i „Psalmach przyszłości" — Krasińskiego. Opracował też bardzo sumienny podręcznik „*Literatury polskiej wieku XIX*" (pięć części, 1925—31).

* * *

Pomieszanie krytyki literackiej z wiedzą o literaturze stanowi znamienną cechę współczesnej kultury polskiej. Rozważania czysto estetyczne zeszły na plan drugi, jako zbytek. Poloniści kształcą młodzież w filologicznem badaniu tekstów, nie są zaś w stanie obudzić w nich zamiłowania do piękna utworów. W takich warunkach krytyka właściwa rozwija się niełatwo.

Miriam (Zenon Przesmycki), ze swym kultem dla czystej sztuki, stoi odosobniony. Po znakomitych studjach z literatury belgijskiej, a zwłaszcza po Maeterlincku, oceniał w „Chimerze" współczesny ruch literacki z zadumą szczerego artysty, szujakącego w dziele objawów ducha i pięknej formy. Metodę swych sądów pokazał w obszernych glossach do Norwida, w których, obok znakomitych badań genetycznego rozwoju twórczości poety, odtwarza atmosferę epoki.

Własną metodę krytyczną zbudował sobie Ignacy Matuszewski (1858—1919). Każde zjawisko estetyczne poddawał długim, wyczerpującym dociekaniom metafizycznym, rozpatrując je, już to syntetycznie, „sub specie aeternitatis", już to za pomocą skomplikowanych, zawsze najnowszej konstrukcji, narzędzi laboratoryjnej niemal analizy. Bezpośredniość wrażenia chowa zazwyczaj krytyk w sobie; jest pod tym względem zadziwiająco skąpy. Każde wzruszenie waży na szali subtelnych rozumowań i podaje czytelnikowi dopiero rezultat tej pracy. Matuszewski nie zbiera dokumentów naukowych do każdego poszczególnego dzieła sztuki; ma je w pogotowiu z szerokich studjów ogólnych, jakie prowadził. Traci podczas krytyki poczucie czasu i przestrzeni; potrafi przejść łatwo z jednej epoki do drugiej, z jednego mózgu twórczego do drugiego. Przechadza się śród arcydzieł swobodnie i to, co widzi, porównywa wciąż z tem, co już oglądał.

Obok giętkiej, wrogiej wszelkiemu doktrynerstwu inteligencji, posiadał Matuszewski nienasyconą, pożerającą ciekawość, która go ku różnorodnym posyła zadaniom i nakazuje wyczerpywać każdą kwestję, aż do dna. Ciekawość ta wydała pierwsze studjum Matuszewskiego „*O czarnoksięstwie i medjumizmie*"; z niej powstała także (tłomaczona na obce języki) jego historja i psychologja postaci, uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków („*Djabeł w poezji*", 1894).

W tych pierwszych dziełach istniały już niejako metodyczne kształty dalszych: odtąd nie poruszy Matuszewski żadnego tematu bez uwzględnienia literatury przedmiotu, bez pokazania całej galerji podobieństw, na jakie się zdobyła dotychczas wyobraźnia twórców. Wartość metody utrwaliła wyborna książka „*Swoi i obcy*" (1898), w której zestawiono szereg wybitnych typów twórczych i wielokrotnie wyjaśniono potrzebę takich zestawień. W czynności tej, trudnej i delikatnej, pomoc filozofa okazuje się zbawienną.

Wrażliwy na „poczję pojęć", szuka jej Matuszewski wszędzie i odnajduje nawet tam, gdzie jej inni nie widzą. Stąd płyną niektóre jego upodobania. Najdoskonalszym dla niego typem literatury jest piśmiennictwo staroindyjskie, „gdzie potężny potok życia transcendentalno-kosmicznego pochłania w swych nurtach objawy indywidualno-zmysłowe". Okiem filozofa zajrzał też Matuszewski do wnętrza t. zw. „modernizmu" i pokazał wyczerpująco,

ile tej dzisiejszej epoki nastrojów miał w sobie genjusz Słowackiego („*Słowacki i nowa sztuka*", 1904), jak bardzo jego kolorystyka, jego uczuciowość, jego muzyczna rozlewność i plastyka wyprzedziły swą genjalną potęgą „nową sztukę". Powstała stąd praca, która obok studjów J. Pawlikowskiego, należy do najgłębszych dzieł, jakie napisano o autorze „Króla-Ducha". Matuszewski jest gorącym wielbicielem Słowackiego i do badań nad jego twórczością wraca nieustannie. Na jubileusz przyniósł także swój ważny przyczynek, p.t.: „Król-Duch, czy Królowie-Duchy"?

Wszystkie cechy i zalety swego umysłu objawia Matuszewski w studjach i szkicach p.t.: „*Twórczość i twórcy*" (1904). Nie jest to dzieło o planie jednolitym; zebrał w niem autor owoce wieloletnich rozmyślań nad istotą sztuki i krytyki, nad niektórymi pisarzami dawnymi i najdawniejszymi, wreszcie — nad kilku plastykami. Całość ożywia taka myśl zasadnicza: „W każdem arcydziele istnieją i będą istniały strony, nie dające się ująć w formułę naukową, a mimo to będące faktami, domagającymi się jakich takich, choćby hipotetycznych wyjaśnień. Sama inteligencja i wykształcenie nie wystarcza, kiedy idzie o sztukę. Krytyk musi być nietylko uczonym, lecz i *artystą*". Uczony pamięta dobrze, jak ważną jest w badaniu ściśle obmyślona metoda; artysta zaś pamięta, że jest piękno, o którem można mówić pięknie, ale którego niepodobna rozłożyć na pierwiastki składowe. „Krytyk — mówi Matuszewski — istnieje i pracuje nie dla artystów i poetów, lecz obok artystów i poetów, jako przedstawiciel odrębnego odłamu twórczości. Krytyka jest tylko jednym z czynników, wytwarzających atmosferę duchową danej epoki — atmosferę, której działaniu większość artystów podlega, chociaż zdarzają się tacy, co się zachowują odpornie i opornie... Zdolność krytyczna jest talentem *sui generis*, jest darem, złączonym ściśle z pewną konstrukcją *mózgu*, z pewnym typem *umysłu*". Wszystkie studja „Twórczości i twórców" są niejako ilustracją tych założeń.

Analizę estetyczną uprawiał w swej krytyce z talentem i troską o formę swych studjów Walery Gostomski (1854—1915), obeznany z kilkoma literaturami obcemi. W swej „*Historji literatury powszechnej*" (1898) samodzielnych studjów nie okazał. Natomiast w studjach i szkicach krytyczno-literackich „*Z przeszłości i teraźniejszości*" ujawnił różnostronność zainteresowań i subtelną wrażliwość. W studjum analitycznem o „Panu Tadeuszu" (*Arcydzieło poezji polskiej*" 1897) uległ, niestety, Gostomski wpływom filologów. Podzielił swą pracę na „tematy": obrazy natury, typy i charaktery, styl, liryzm autora, geneza i koncepcja poematu. Systematyczny wykład pozbawiony jest polotu i oryginalności. Jedynie w obrazach natury Mickiewicza odzywa się w Gostomskim prawdziwy artysta.

W długiej wędrówce śród systematów filozoficznych i wielkich dusz poetyckich kształcił swój smak krytyczny Cezary Jellenta (ur. 1862) redaktor „Ateneum" a później „Rydwanu". Synteza myśli, na której Jellenta oparł swe studja krytyczne, jest taka: Wiara w postęp indywidualny lub społeczny — to wiara w stopniowy rozwój elementu duchowego i w świadomość, do której dąży cała rzeczywistość. Człowiek żyje i umiera z pojęciem niezwalczonej siły natury, dla tego wielbi ją, ale zarazem czuje wobec niej przestrach, więc pragnąłby pozbyć się tego ciężaru. Nieśmiertelna idea Prometeusza we wszelkich swych odmianach, nawet najbardziej nowoczesnych, wyraża cudownie to dwoiste uczucie przymusowej uległości oraz usiłowania, ażeby zrzucić z siebie jarzmo natury. Jedyną potęgą jest *wola* ludzka. Jednostka ma prawo

Rys. 583. Karol Irzykowski.

oderwać swą wolę od woli społeczeństwa. Wolno jej stać się Antystenem lub Djogenesem, albo nawet fakirem indyjskim. W wypadkach takich nazwiemy ją szkodliwą, ale nigdy nie będziemy jej uważali za niemoralną. Przeciwnie, musimy ją podziwiać, jako wcielenie ideału woli. Etyka społeczna może istnieć jedynie w dziedzinie *czynów*, ale nie u *jednostek*. Czyn jest zewnętrzną i fałszywą emanacją woli, wola zaś jest oznaką indywidualności.

Taki punkt wyjścia utrwalił w Jellencie przeświadczenie, że zupełnie sztucznem jest rozróżnianie wartości literackiej krytyka od wartości twórcy. Niektórzy artyści są dla krytyka specjalnie zrozumiali ze względu na pokrewieństwo duchowe; inni będą mu zawsze obcy, pomimo wszelkich wysiłków poznania ich i zrozumienia. Istnieje więc twórczość krytyczna, która posiada te same tytuły do sławy, co twórczość czystej wyobraźni. Z tem

górnem uświadomieniem sobie własnego zadania, przystąpił Jellenta do analizowania i syntetycznego budowania wizerunków wielkich „prometeistów". Najpierw dał portrety: Byrona, Shelley'a, Leopardiego, Ludwiki Ackemanowej („*Ideał wszechludzki w poezji najnowszej*", 1895) Potem wydał życiorys *Dantego* (1900); następnie otoczył płomieniami zachwytu Juljusza Słowackiego i świetne studjum poświęcił „*Cyprjanowi Norwidowi*", (1909). Zwróciwszy się do twórczości samodzielnej, ogłosił Jellenta pięć utworów dramatycznych o charakterze fantastycznym oraz kilka tomów powieści, przesyconych zawsze skomplikowaną ideologją.

Adam Grzymała-Siedlecki, w różnorodnej swej działalności pisarskiej (powieściopisarz, dramatyk, essaista i krytyk dramatyczny) zwrócił głębszą uwagę na twórczość Wyspiańskiego. Obdarzony smakiem, kształconym w rozległej kulturze, posiadał uprzywilejowane

Rys. 584. Kazimierz Kaszewski.

warunki do wniknięcia w istotę dzieła autora „Wesela": żył w zażyłości artystycznej nietylko z samym Wyspiańskim, ale i z jego najbliższymi przyjaciółmi. Powstało stąd studjum „*Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości*" (1909). „Obok spraw takich — tłomaczy Siedlecki — jak skala talentu, wpływy otoczenia, przypadki życiowe, z których się czerpie tematy i t. d. — poza tymi objektami analizy krytycznej, spoczywa w każdej indywidualności twórczej pewien rys zasadniczy, któryby można nazwać *usposobieniem twórczem*. Rys ten zazębia się zarówno w zalety, jak i w błędy tworzenia. Jest on naturą i charakterem twórczości". Siedlecki zamierzył właśnie wykazać rodzaj i istotę tego „usposobienia" twórczości Wyspiańskiego. Brał pod uwagę okoliczność, że książki poety w oderwaniu od człowieka, mogą być rozważane zawsze; ale człowiek, „owo właśnie twórcze usposobienie tem dostępniejsze jest dla rozbioru, im żywsza, świeższa pozostaje w nas pamięć jego życia, jego działania — i osobistego z nim zetknięcia.".

Jeżeli nie wszystkie analogje Siedleckiego będą płodne w następstwa krytyczne, jeżeli nie wszystkie jego wywody genetyczne przekonywać będą z jednakową siłą argumentów lub jednakową sugestją pięknego, kunsztownego stylu autora, to jednak w całej książce rzetelnie i pilnie przemyślanej, znajdujemy tyle rewelacyj, że studjum to staje się niezbędne dla każdego badacza poetyckich kształtów ducha Wyspiańskiego.

Obcując zbożnie z Wyspiańskim, snuł niekiedy Siedlecki własne marzenia poetyckie na tle żywota wielkiego poety. Stąd niema w jego pracy nigdzie tendencji do mechanicznego wyjaśnienia istoty twórczości, do jałowego badania składu chemicznego oliwy, która płonie w cudownej lampie Aladyna. Ale właśnie wskutek zjednoczenia się z duszą poety, wskutek upojenia się atmosferą nieskończoności, którą ten oddychał — stworzył Siedlecki książkę piękną w formie i głęboką w treści.

* * *

Krytyka historyków literatury, oparta przeważnie na analizie filologicznej, jest pracowitą tkaniną zestawień i porównań. Przez długie lata (poza impresjonizmem dorywczych sprawozdawców w czasopismach) była główną informatorką szerokiego ogółu czytelników w sprawach literackich. Studja ściśle estetyczne zdarzają się rzadko i są zazwyczaj odosobnione. Natomiast znaczny ruch umysłowy wywołała krytyka o podłożu filozoficznem i społecznem.

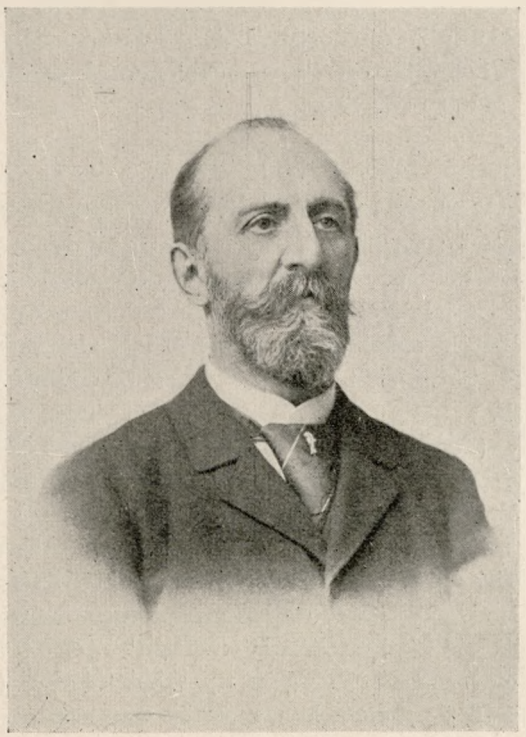
Głębszy wpływ na umysły współczesnego i następnego pokolenia młodzieży wywarły pisma Stanisława Brzozowskiego (1878—1911). Gorączkowa jego działalność pisarska trwała zaledwie dziesięć lat, w ciągu których ogłaszał: dramaty, powieści, studja literackie i zdołał zbudować własną filozofję społeczno-narodową, wyłożoną wybuchowo, ale z żarem i talentem. Zrazu czytał skwapliwie społecznych ideologów rosyjskich, których pisma docierały łatwo do naszej młodzieży uniwersyteckiej, a nawet gimnazjalnej. Pogłębiając swą myśl żarliwą lekturą filozofów europejskich, tworzył swój własny systemat na marginesie niejako pism Kanta, Fichtego, Jamesa a zwłaszcza Bergsona i Sorela. Powstało tą drogą głośne dzieło Brzozowskiego „„*Legenda Młodej Polski*" (1909). „Pisałem ją — mówi autor — i myślałem nad nią bez przerwy niemal w ciągu trzech lat ostatnich; zmieniałem się nad nią i przez nią, i zmieniała się sama". Wynikło stąd niemało sprzeczności, ale idea zasadnicza, chociaż przytłoczona raz po raz olbrzymią a pospieszną erudycją, kształtowała się wyraźnie. Wyszedł Brzozowski z materjalizmu dziejowego Marksa, którego determinizm uszlachetnił, łącząc go z idealizmem. Jako główny czynnik życia stawia Brzozowski *pracę*. „Praca to stosunek człowieka do wszechświata... Przyczynowość jest formą przez nas wnoszoną w świat, ale wnieśliśmy ją nie czystą myślą, lecz ręką, gnącym się pod cię-

żarami grzbietem wielu pokoleń. Ten pot, mozół, znój, stworzyły pewność, że po przyczynie następuje skutek... Jedyną możliwą dziś filozofją jest — nie fatalizm postępu, lecz prometeistyczna świadomość odpowiedzialności i walki". Tezę swą rozwija Brzozowski bardzo obszernie, operując wszelkiemi zasobami nabytej wiedzy filozoficznej i własnej myśli twórczej. Jest djalektykiem namiętnym i odważnym. Sięga do dna zagadnień, obejmując nieustannie całokształt życia polskiego.

Rozważanie tak rozległego przedmiotu nie wchodzi w zakres obecnego zarysu. Nie możemy się również zastanawiać bliżej, w jaki sposób Brzozowski dzieje pracy ludzkiej opiera na fundamencie religji, jako niezbędnego czynnika życia zbiorowego. Zajmuje nas bliżej jego stosunek do literatury i twórczości „Młodej Polski". Brzozowski, pomimo całej głębi swych rozważań filozoficznych, nie zdawał sobie sprawy z istoty sztuki: pracę utożsamia *z twórczością*; sądzi, że akt woli może regulować cały proces *organicznego* stawania się utworu. Gromił romantyzm, atakował Sienkiewicza za jego konserwatywną tendencję, zwalczał Miriama i „Chimerę" za hasła „czystej sztuki". Żąda od twórcy literackiego odtwarzania prądów życiowych i wielkich zagadnień narodowych, od krytyka zaś — budowania własnego gmachu myślowego na podstawie przeczytanego utworu. Z największym entuzjazmem rozważa Brzozowski pisma Norwida, Żeromskiego i Wyspiańskiego, o których zresztą wypowiada wiele sądów sprzecznych. Poglądy swe na zagadnienie twórczości rozwija Brzozowski następnie w studjach „*Współczesna powieść polska*" (1906) i „*Współczesna krytyka literacka w Polsce*" (1906). Stosunek jego do sztuki jeszcze bardziej pogłębił śród czytelników nieporozumienie co do „pożytku społecznego", który powinien mieć rzekomo na uwadze każdy twórca.

W dramatach swych Brzozowski nie zdołał się uporać z zadaniami teatru. W powieściach usiłował nadać kształt plastyczny swej filozofji społecznej. W opowiadaniu „*Sam śród ludzi*" mamy dzieje duszy Michała Kaniowskiego, szlachcica polskiego, na tle ruchu rewolucyjnego w Rosji; w drugiej powieści, „*Sam śród ludzi*" autor rozważa głównie zagadnienia społeczne, jakie niepokoją bohatera. Pomimo momentów prężnego talentu, obie powieści nie stanowią dostatecznego wzoru takiego typu twórczości, jakiego domagał się Brzozowski w „Legendzie Młodej Polski".

Słabe strony rozumowań Brzozowskiego rozważał i uwydatniał bystro Karol Irzykowski, krytyk wykształcony filozoficznie, myśliciel oryginalny, djalektyk przekorny, subtelny badacz nowych form w sztuce. Irzykowski już w „Pałubie" demaskował „komedję życia codziennego", jaką uprawiamy wszyscy, gdy chodzi o udawanie wiary w ideał. Tę samą postawę widzimy u Irzykowskiego w jego krytyce literackiej. Walczy z „zakłamaniem się" nieustannem, odsłania odważnie wszelkie udawanie myśli twórczej, prostuje fałsze, szuka związku sztuki z życiem. Nie ujdzie jego uwagi żaden nowy kształt twórczości; ale umie odkryć natychmiast, gdzie są jego wiązadła mechaniczne. Zarówno w „*Czynie i słowie*", jak w studjach z literackiej teorji poznania p.t. „*Walka o treść*" (1929) prawdę myślenia i sumienność objektywnego sądu stawia na pierwszym planie. Jego uwagi o „czystej formie" Ignacego Witkiewicza dały mu sposobność do okazania całego bogactwa środków swej analizy. Irzykowski posiada w swych dyskusjach własny styl rozumowania, wolny od wszelkich szablonów porównań i literackich metafor. Konstrukcja jego rozmyślań ma prostotę zupełną. — Ogłosił także piękną rozprawę o „*Heblu jako poecie konieczności*" (1913).



Rys. 585. Władysław Bogusławski.

Z zagadnieniem budowy duszy narodowej związana jest krytyka literacka Zygmunta Wasilewskiego (ur. 1865), jednego z przywódców intelektualnych Narodowej Demokracji, redaktora najpierw „Głosu", następnie lwowskiego „Słowa Polskiego" i tygodnika „Myśl narodowa". Po monografji o *Sewerynie Goszczyńskim* i krytycznem wydaniu jego pism, przeszedł do studjów nad romantyzmem („*Mickiewicz i Słowacki*", 1922) i nad pisarzami współczesnego pokolenia: Żeromskim, a zwłaszcza „*J. Kasprowiczem*" (1922), z którym łączyła go długoletnia, przyjazna zażyłość. W pracach tych Wasilewski szuka zawsze związków psychologicznych pomiędzy twórcą a życiem narodu. Poeta — mówi — dziedziczy przeżycia poprzednich pokoleń i stąd czerpie moc swą wewnętrzną i barwę uczuć. Analizę utworów pogłębia Wasilewski zawsze myślą filozoficzną. Szuka znamion polskości pisarza i jego wybitnie odrębnych cech rasowych.

Metody tej używa również w swych drobniejszych studjach. („*Współcześni*", „*Poeci i teatr*" i t. d.).

Władysław Jabłonowski (ur. 1866), towarzysz partyjny Wasilewskiego, zanim poświęcił się całkowicie działalności politycznej, ogłosił szereg studjów z literatury rosyjskiej i literatur zachodnich. W „*Dwóch kulturach*" (1913) rozważa głębokie różnice „Wschodu i Zachodu", rozpatrywanych jako pewne całokształty poglądów na sprawy bytu i w różnicach tych dostrzega istotę naszego stosunku do Rosji. Wnioski swe potwierdza Jabłonowski analizą niektórych prądów literacko-artystycznych śród Rosjan. Syntezy Jabłonowskiego usiłują ogarnąć zbyt wiele zjawisk, podają jednak klucz do zrozumienia wielu objawów „dwóch kultur", bardzo od siebie dalekich, pomimo licznych a złudnych pozorów. — Jabłonowski jest również znawcą kultury włoskiej.

* * *

Krytyka literacka rozwija się zazwyczaj równorzędnie z twórczością: wielkie dzieła pobudzają umysły do uświadamiania sobie przeżytych wrażeń i do płodnych syntez. W epokach jałowych krytyka tonie w aleksandrynizmie teoretycznych subtelności. Pewne osłabienie twórczości literackiej po wojnie nie sprzyja wzrostowi talentów krytycznych.

Boy (Tadeusz Żeleński), znakomity feljetonista obyczajowy, od wielu lat zajęty przekładami arcydzieł literatury francuskiej od XV wieku (z górą sto tomów), krytykę literacką uprawia raczej okolicznościowo. Wgłębiając się w dzieła pisarzy francuskich podczas ich tłomaczenia, uczuwał nieraz potrzebę własnych o nich komentarzy. Narodziła się stąd doskonała monografja o „*Molierze*" (1922) oraz trzy serje studjów t.p. „*Mózg i płeć*" (1927). Nie ulega Boy wpływom komentatorów francuskich; zawsze ma pogląd własny, wypowiadany z talentem.

W nielicznych pracach z zakresu literatury polskiej, mniej zajmuje się Boy dziełem, niż autorem. „*Żywi ludzie*" (1929) mają ton najpoufniejszej analizy psychologicznej. Uległ Boy staremu przesądowi, że wiadomości z domowego życia twórcy, zwłaszcza najskrytsze, należą do *literatury*. Stąd się narodził wniosek, że „odełganie" życiorysu pisarza jest „odełgiwaniem literatury", jest niezbędną walką z tymi, którzy chcą wielkich poetów widzieć w posągowych kształtach a których Boy nazywa szyderczo „bronzownikami". Swą metodę psychologiczną zastosował z największym rozmachem w szkicach o Przybyszewskim. O genezie „Wesela" podaje szczegóły nowe i dokładne. W szkicu o Żmichowskiej, która była przyjaciółką jego matki, podał Boy szereg szczegółów drastycznych i poufnych. Najjaskrawiej wypadł (świetną polszczyzną pisany) szkic o Mickiewiczu, pomieszczony jako wstęp do zbiorowego wydania dzieł poety. „Mickiewicz — mówi Boy — to był posąg z bronzu w naszym narodowym kościele: czuwano pilnie, aby na tym posągu nie było rysy. Wszystko od początku do końca musiało być w nim jednolite, musiało być piękne, musiało być wielkie, — życie i dzieło. Skoro powiedział, że on i ojczyzna to jedno, dotknąć go, znaczyło targnąć się na samą ojczyznę!" Żąda więc Boy rewizji tych wszystkich niedomówień, przemilczeń, wstydliwości i fałszów, jakiemi komentatorzy wypełnili biografję Mickiewicza. Pragnie, aby napisano na nowo wzruszający i patetyczny żywot poety, w którym ujrzymy „człowieka ze swymi wzlotami i upadkami.".

Boy przy swym talencie i swej kulturze, jest właśnie powołany nie do „odełgiwania" żywotów literackich, ale do tworzenia o ich dziełach *legendy* własnej, która łatwo stać się może legendą powszechną, jedyną *prawdą* dzieła twórczego. Jak promienie białego światła rozszczepiają się w pryzmacie na kolory tęczy, tak samo bezbarwna prawda rzeczywistości rozszczepia się w legendzie na różnobarwne czary i cuda. Fakty, które zdobywa legenda, porównać można do kamieni Amfjona, gdy je ożywiały dźwięki liry: poruszają się nagle, wznoszą, same z siebie budują miasto, w którem osiada cały naród.

Śród młodych krytyków literackich, którzy wystąpili na widownię po wojnie, zwrócił na siebie uwagę Jan Emil Skiwski (ur. 1894). W swym programowym niejako zbiorze studjów „*Poza wieszczbiarstwem i pedanterją*" (1929) dojrzał w rozwoju naszej myśli krytycznej dwie dążności, które go zaniepokoiły: z jednej strony „pedantyzm, uchodzący za naukowość, szperactwo, brak intuicji psychologicznej" czyli cała polonistyczna *wiedza* o literaturze; z drugiej — „wieszczbiarstwo" krytyków, wywodzących swój rodowód od St. Brzozowskiego, w których „pasja deklamacyjna zabiła wyczucie istotnych problematów, zagłuszyła hukiem *głębinowych* frazesów wszystko, co jest naprawdę ważne i domaga się rozwiązania". Tym dwom sposobom przystępowania do utworu literackiego przeciwstawia Skiwski trzeci, stanowiący elementarny kanon krytyczny: badanie „mechanizmu wewnętrznego" twórczości pisarskiej. Wartość takiego badania zależy od umysłu i talentu samego badacza. Studjom Skiwskiego towarzyszy troska o źródła mocy i jedności narodowej. Analiza utworów, przy takiej postawie, odbywa się nie na płaszczyźnie estetycznej, ale — społecznej lub historjozoficznej. Wysoka kultura umysłowa chroni Skiwskiego od doktrynerstwa, ale nie zmienia tendencyjnej barwy jego sądów.

„Głębinowego" stylu używa stale inny, wykształcony filozoficznie krytyk, Leon Pomirowski (ur. 1891) w swej syntezie dziesięciu lat literatury w odrodzonej polsce („*Doktryna a twórczość*", 1928). Dochodzi w niej do wniosku, że miarą wartości dzieła musi być tylko „indywidualizm wykonania". Najciekawsze objawy nowej formy dostrzega Pomirowski w naszej prozie twórczej. W rozważaniu utworów poszczególnych pisarzy okazuje Pomirowski dojrzałość i powagę sądu. Spostrzega, że całe pokolenie ostatnie pracuje nie dla siebie, ale dla przyszłości, bo skazane jest „na literackie umierzwienie tej *ziemi obiecanej* naszej prawdziwie nowej twórczości, która dopiero będzie".

Niezależność poglądów i staranną kulturę literacką wykazują wszystkie niemal prace Kazimierza Czachowskiego (ur. 1890), krytyka śledzącego pilnie rozwój naszego bieżącego ruchu literackiego.

Ideologją społeczną wypełnione są studja literackie i estetyczne Stanisława Baczyńskiego (ur. 1890), redaktora „Europy", polemisty, uzbrojonegu w środki filozoficzne, krytyka, zwiastującego żarliwie nowe objawy myśli twórczej („Losy romansu", 1917, *„Literatura piękna Polski Porozbiorowej 1794—1863"*).

* * *

Krytyka dramatyczna ograniczona była przez długi czas do sprawozdań w dziennikach. Bywali śród recenzen-

Rys. 586. Jan Lorentowicz.

tów pisarze wyższej kultury literackiej, jak Józef Kenig, Kazimierz Kaszewski (tłomacz arcydzieł greckich oraz współczesnych dramatów francuskich i niemieckich, estetyk i znawca literatury), Józef Śliwowski i t.d. Znaczenie ich jednak malało wobec kurjerkowych sądów Lubowskiego, Zalewskiego i licznej falangi doraźnych sprawozdawców, szukających porozumienia z czytelnikiem za pomocą komunałów.

Krytykiem teatralnym w wielkim stylu był Władysław Bogusławski (1839 — 1909), wnuk Wojciecha, twórcy teatru narodowego, pierwszorzędny stylista i znawca teatru. Wykształcony poważnie, wprowadził do prasy warszawskiej ton głębszego roztrząsania dzieł dramatycznych i muzycznych. Przez jakiś czas obejmował stanowisko reżysera „Rozmaitości", które szybko opuścił. Doświadczenie praktyczne wyjaśniło mu wiele teoretycznych wątpliwości i na pewniejszych podstawach oparło sąd krytyczny. Zaczął badać *„Siły i środki naszej sceny"* (1879), tworząc systematyczne studja nad pracą wszystkich po kolei artystów ówczesnego teatru. — Odtworzył też w świetnym zarysie działalność swego dziada, Wojciecha Bogusławskiego. — Po dłuższej pracy w dziennikach, objął Bogusławski w r. 1890 redakcję „Bibljoteki Warszawskiej", w której w wyczerpujących studjach rozważał sprawy teatralne i muzyczne. Nieufny cokolwiek dla nowych prądów w sztuce, śledził je Bogusławski z poważnym objektywizmem, rozumiejąc nawet te usiłowania, które nie godziły się z jego temperamentem artystycznym, z jego ustalonymi ideałami, z jego wypracowaną sumiennie estetyką. Ta dobra wola, zawsze pełna sympatji do wszystkiego, co w sztuce szczere, żywe i odważne, nie odsuwała Bogusławskiego od młodszych pokoleń. „Jeżeli — mówił — rzucimy okiem wstecz na dawniejsze nieco dzieje literatury, przekonamy się, że tylko te epoki coś trwałego wydały, wśród których snuje się ciągle nić, łącząca z sobą dzieła literatury i sztuki. W odblaskach tej złotej przędzy przedstawia się potomnym to, co się „duchem czasu" nazywa. Nie widać dziś tej nici — co bynajmniej nie upoważnia do twierdzenia, że jej zgoła niema. Kryje się może w obłędnym labiryncie twórczych aspiracyj, którego ścieżki nigdy jeszcze tak, jak dzisiej, nie były poplątane. Szukać tedy trzeba, szukać, oświetlając co piękne wszędzie, gdzie się je po drodze spotyka".

Studjom z zakresu teatru i twórczości dramatycznej oddawał się również Józef Katarbiński (1849 — 1928). Zrazu walczył w szeregach pozytywizmu, jako publicysta zrównoważony i wykształcony. Wstąpiwszy na scenę, rozwinął działalność w dwóch kierunkach: jako artysta dramatyczny, wieloletni dyrektor teatru miejskiego w Krakowie i — jako krytyk.

Zgodnie z hasłami epoki, badał Kotarbiński najchętniej pierwiastki ideologiczno-społeczne utworów, ale ulegał też nakazom swej wrażliwości artystycznej i stał się jednym z najgorętszych u nas wielbicieli kultu wielkich poetów. Najważniejszą z prac literackich Kotarbińskiego jest jego studjum o Wyspiańskim p.t. *„Pogrobowiec romantyzmu"* (1909) Zaświadczyło ono wymownie, że można (tradycjami wychowania literackiego) pochodzić z innej epoki, a jednak szukać w nowej poezji tego, „co w niej drga potęgą wiekuistego bólu, urokiem tęsknoty i wiekuistego piękna". Kotarbiński miał specjalne dane do napisania tego dzieła. Stanowić ono będzie cenny dokument naszej kultury, niezależnie od tych lub owych wniosków i zastrzeżeń autora.

Ważnym etapem artystycznej działalności Kotarbińskiego była jego dyrekcja w teatrze im. Słowackiego. Ujawnił wówczas w całej pełni swe zamiłowanie wielkiej poezji, wystawiając długi szereg naszych arcydzieł, które przeznaczano tylko do czytania. Teatr krakowski przez cały ten czas był najbardziej *literackim* teatrem w Polsce, promieniującym swą działalnością na cały kraj. W dziejach rozwoju

naszej kultury teatralnej, epoka ta zaliczona będzie do najświetniejszych. Pod koniec życia Kotarbiński ogłosił szereg studjów z wewnętrznego życia teatru: „*Aktorzy i aktorki*" (1925), „*Ze świata ułudy*", wreszcie — pamiętnikową historję teatru krakowskiego z lat 1899—1905 p.t. „*W służbie sztuki i poezji*" (1928). We wszystkich tych pracach jest Kotarbiński sumiennym, objektywnym historykiem życia teatralnego.

Z współczesnych krytyków teatralnych czytano chciwie: Władysława Rabskiego (1863—1925), pisarza, obdarzonego żywym temperamentem i niemałą wrażliwością oraz — Kazimierza Ehrenberga (1870—1932), wybitnego publicystę politycznego, który jednocześnie rozważał, ze znacznym nakładem wiedzy literackiej, objawy twórczości dramatycznej.

Recenzje krytyków teatralnych pozostawały zazwyczaj w dziennikach. Po wojnie zaczęto je gromadzić w tomy, według zwyczaju panującego w krajach zachodnich. Boy (Tadeusz Żeleński), obok swej wielkiej pracy tłomacza i publicysty, zajmuje się żywo oceną sztuk bieżącego repertuaru i zebrane z każdego roku recenzje ogłasza osobno (10 tomów „*Flirtu z Melpomeną*"). W swych sprawozdaniach teatralnych szuka Boy zawsze tematu społeczno-obyczajowego, który rozważa z werwą i talentem znakomitego feljetonisty. — Wydawali też swe recenzje: Kornel Makuszyński („*Dusze z panieru*" 2 tomy), Wacław Grubiński („*W moim konfesjonale*"), Zygmunt Wasilewski („*Poeci i teatr*").

Jednocześnie z rozwojem krytyki dramatycznej wzrasta badanie dziejów teatru. Dziedzina ta była przez długi czas zaniedbana, pomimo rozległych wpływów sztuki teatralnej. W ostatnich czasach zajął się gruntownie rewizją ustalonych rzekomo faktów w dziedzinie dawnego teatru Ludwik Bernacki (ur. 1882), autor rewelacyjnej pracy o „*Źródłach niektórych komedyj Franciszka Zabłockiego*" (1908) oraz dwutomowego dzieła „*Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*" (1925). — Sumiennym badaczem i znawcą przedmiotu jest Mieczysław Rulikowski (ur. 1881), który napisał historję „*Teatru polskiego na Litwie*" (1907). — Z młodszych pracuje poważnie nad teatrologją („*Scena i widownia*") Wiktor Brumer (ur. 1894), który bada również początki teatru Narodowego („*Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego*" 1929). — Obok niego zwrócił na siebie uwagę sumiennemi badaniami Ludwik Simon („*Teatr warszawski za powstania Listopadowego*", 1931).

„A co? wierzysz pan, że trzpioty mają serce?".
Kraszewski. Grzechy hetmańskie, rys. Juljusz Kossak.

Orzeszkowa. Meir Ezofowicz, rys. Andriolli.

Meir powierza pisanie seniora Gołdzie do przechowania.

Gołda i Abel Karaim na jarmarku.

Orzeszkowa. Meir Ezofowicz, rys. Andriolli.

2650/I

Skrzetuski i Podbipięta, rys. J. Kossak.

Zagłoba i Bohun, rys. J. Kossak.

Kniaziowa Kurcewiczowa, rys. P. Stachiewicz.

Helena Kurcewiczówna, rys. P. Stachiewicz.

Henryk Sienkiewicz. Ogniem i mieczem.

Biblioteka im. Kazimierza Pułaskiego 2650/II

Pan Zagłoba na weselu.

Wołodyjowski, Helena i Zagłoba wracają z jaru nad Dniestrem.

Śmierć Podbipięty.

Basia i Azja Tuhajbejowicz.

Sienkiewicz. Ogniem i mieczem. Pan Wołodyjowski. rys. J. Kossak.

Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce
Nr Inw. 2650/II

Sienkiewicz. P o t o p. Kmicicowa kompanja, rys. Juljusz Kossak.

Sienkiewicz. P o t o p. Bitwa pod Kławanami, mal. Józef Brandt.

Józef Chełmoński. RZEPOWA
(H. Sienkiewicza: *„Szkice Węglem"*).

Wincenty Wodzinowski. WAWRZON I MARYSIA
(H. Sienkiewicza: *„Za Chlebem"*).

Konstanty Górski. SPOTKANIE ZBYSZKA Z JAGIENKĄ

(H. Sienkiewicz: *„Krzyżacy"*).

Konstanty Górski. ZAŚLUBINY ZBYSZKA Z DANUSIĄ

(H. Sienkiewicz: *„Krzyżacy"*).

2650/5

Konstanty Górski. ZEMSTA JURANDA.

Konstanty Górski. DANUSIA W DRODZE DO SPYCHOWA.

Konstanty Górski. ŚMIERĆ KATA DANUSI.

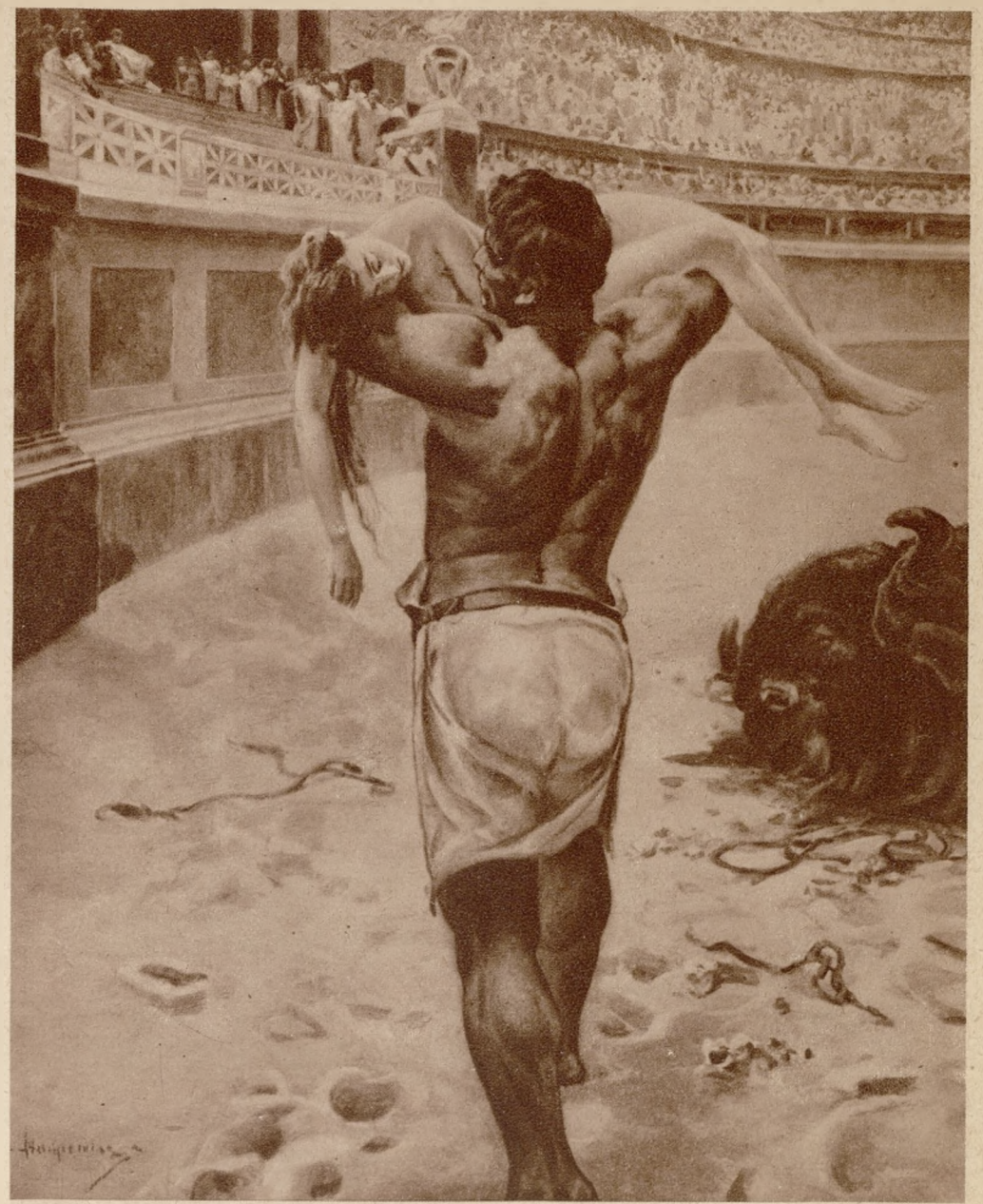
Konstanty Górski. ZRĘKOWINY ZBYSZKA Z JAGIENKĄ.

H. Sienkiewicz „*Krzyżacy*"

Piotr Stachiewicz. POWRÓT CHRZEŚCIJAN Z OSTRJANUM.

Piotr Stachiewicz. ŚMIERĆ PETRONJUSZA.

(H. Sienkiewicz. *„Quo Vadis"*).



Piotr Stachiewicz. URSUS I LYGJA NA ARENIE COLOSSEUM.

(H. Sienkiewicz. *„Quo Vadis"*).

2650/II

Piotr Stachiewicz. QUO VADIS, DOMINE?
(H. Sienkiewicz. *„Quo Vadis“*).

Jan Rosen. „BARTEK ZWYCIĘZCA” H. Sienkiewicza.

Henryk Weyssenhof.

STANISŁAW, MICHAŁ I WARSZULKA.

H. Weyssenhof. „...Psy posypały się kołysanką ciał czarnych, rudo i biało poplamionych, chyląc wietrzące pyski ku murawie...“

Józef Weyssenhof *„Soból i Panna“*.

H. Weyssenhof. „Słuchano pilnie—nowa żagiew buchnęła płomieniem...“

H. Weyssenhof. Michał i Warszulka na ciągu słonek.

H. Weyssenhof. „Od godziny nie spotkano kaczek, ani wogóle czegoś godnego strzału...“

H. Weyssenhof. „Wspaniałe zwierzę mknęło dalej przez mszar... jakby na pokaz potężnego kłusa, z którym żaden kłus konia-rysaka się nie zrówna...“

Józef Weyssenhof *„Soból i Panna“*.

2650/I

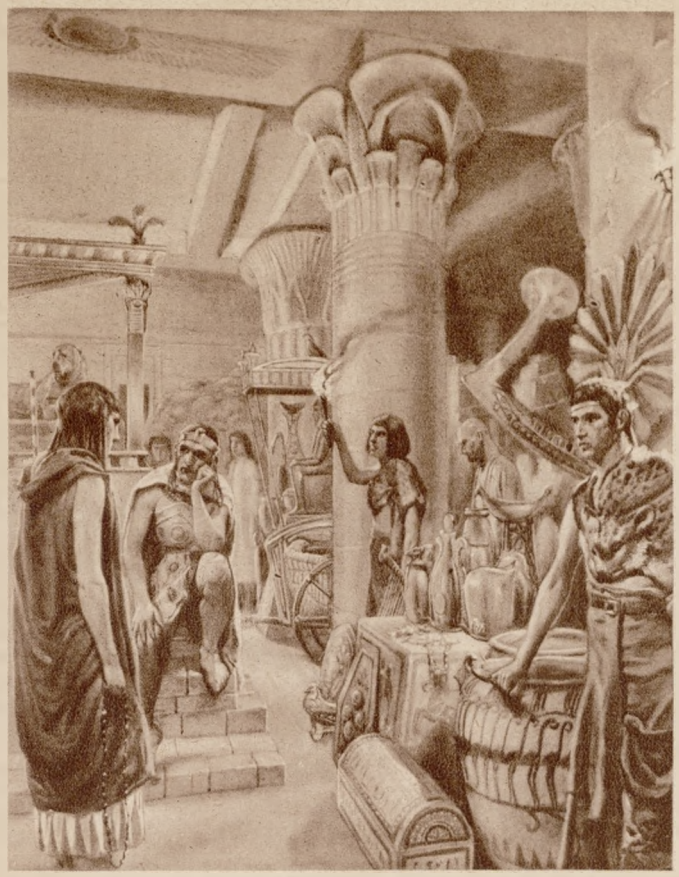
J. Holewiński. „Poczem jeden z jeźdźców i minister zaczęli iść ku sobie".

J. Holewiński. „Środkiem zakrętu płynęła ogromna łódź faraonów"...

J. Holewiński. „Mnie zabijcie a jego nie dam".

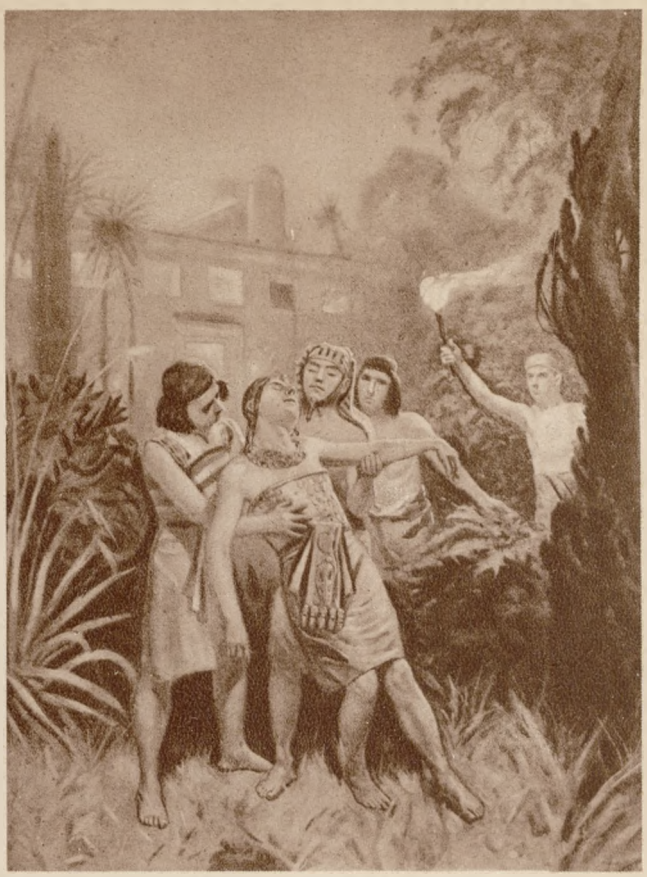
J Holewiński. „Następca widział figurę ludzką z podniesionemi rękoma".

Bolesława Prusa „*Faraon*".



J. Holewiński. „Więc majątek ten zachowujecie na złe czasy Egiptu?"

Bolesława Prusa *„Faraon"*.



J. Holewiński. „Nagle zatoczył się na ręce oficerów".

Bolesława Prusa *„Faraon"*.

Mal. Pawliszak.

J. Słowacki: *„Ojciec zadżumionych"*

KRÓLOWA IDEAŁU WŚRÓD SWEGO DWORU

(Deotyma w otoczeniu słuchaczy swych improwizacyj; z toporem w ręku — Sienkiewicz).

Z wydawnictwa rękopiśmiennego ilustrowanego „Wianek Sielankowy", str. 29.

2650/II

JAN LORENTOWICZ.

ZARYS DZIEJÓW TEATRU W POLSCE

Teatr, w nowoczesnem wyrazu znaczeniu, pojawia się w Polsce dopiero w końcu XVIII wieku. W stosunku do narodów Zachodu, jest to opóźnienie bardzo znamienne, tem dziwniejsze, że humanizm polski stanął odrazu na bardzo wysokim poziomie i związał się mocno z kulturą Europy. Ubóstwo dramatu wynikało z cech psychicznych samej rasy. „Jak teatru dawne społeczeństwo, — mówi A. Brückner — tak dramatu dawna literatura nie znała, chociaż istniały próby jednego i drugiego, mniej lub więcej udatne. Próby te, zupełnie odosobnione, nie stwarzały tradycji, rutyny czy normy. Każda zaczynała niby samoistnie, na nowo, nie oglądając się na dawniejsze... Produkcję dramatyczną zastępują głównie tłomaczenia, i to okolicznościowe raczej, przypadkowe, a nocja teatru zostaje zupełnie obcą tłumom". W średniowieczu mieliśmy takie same zaczątki teatru religijnego, jak to było we Francji i w Niemczech, ale teatr ten nie przechodził europejskich faz rozwojowych, nie wyłonił z siebie ani wielkich misterjów, ani trwałych zaczątków twórczości ludowej, któraby doprowadziła do samodzielnej budowy teatru świeckiego.

1. Dramat liturgiczny.

Kościół katolicki zabiegał w średniowieczu, aby plastycznie uprzytomnić wiernym wielkie znaczenie niektórych świąt uroczystych. Najdawniejszym zabytkiem, dotyczącym tego przedmiotu, jest „Regularis Concordia" benedyktyna angielskiego, Ethelwolda, napisana pomiędzy rokiem 965 a 975 i w taki sposób wyjaśniająca potrzebę dramatycznej formy kultu: „Pragnąc uroczyście obchodzić datę złożenia do grobu Zbawiciela naszego oraz utwierdzić w wierze prostaków i neofitów, postanowiliśmy naśladować przykład niektórych braci. W części ołtarza, w której jest proste miejsce, ułożona będzie podobizna Grobu, wokoło zaś rozpiąć należy zasłonę. Niechaj zbliżą się dwaj djakoni, niosący krzyż, zakryty całunem i niechaj go niosą ze śpiewami aż dojdą do Grobu i złożą tam krzyż, jakby to było Ciało Pana Naszego, które pogrzebali. Niechaj Krzyż Święty będzie strzeżony w tem miejscu aż do nocy Rezurekcji. W dniu Wielkanocnym przed jutrznią, zakrystjanie zabiorą krzyż i umieszczą go we właściwem miejscu. Podczas czytania Ewangelji, czterech zakonników wdzieje na siebie szaty a jeden z nich, ubrany w albę, wejdzie, jakby był zajęty czem innem i ukryje się w grobie, gdzie, trzymając w ręku palmę, usiądzie w milczeniu. Po trzeciem responsorjum przybywają trzej inni zakonnicy, odziani w dalmatyki, niosą trybularze, zbliżą się zwolna do Grobu, jakby czegoś szukali, wszystko to bowiem czyni się po to, aby przedstawić anioła siedzącego w grobie oraz niewiasty, które przyszły namaścić ciało Jezusa. Gdy więc siedzący ujrzy tych, którzy są jakby zbłąkani i czegoś szukają, niechaj zaśpiewa głosem przytłumionym a łagodnym: *Quem quaeritis* (Kogo szukacie ?). Pytanie to śpiewa, dopóki tamci trzej nie odpowiedzą mu jednogłośnie: „Jezusa z Nazaretu". Siedzący w Grobie odpowie: „Niema Go tutaj; zmartwychwstał, jak to przepowiedział. Idźcie i opowiadajcie, że powstał z martwych". Niechaj trzej zakonnicy posłuszni temu rozkazowi, zwrócą się do chórów, mówiąc: „Alleluja, Chrystus Pan zmartwychwstał!". Poczem, zakonnik siedzący śpiewa, jakby wzywając: „Przyjdźcie i zobaczcie". Co powiedziawszy, powstaje, zdejmuje zasłonę, pokazuje im miejsce, gdzie leżał krzyż a gdzie pozostały tylko całuny. Ujrzawszy to, zakonnicy zostawiają w tym samym grobie trybularze, które przynieśli, biorą całun, rozwijają go przed oczyma kleru, jakby pragnąc przekonać ich, że Pan zmartwychwstał, skoro już nie jest owinięty, i śpiewają: „Chrystus Pan zmartwychwstał z Grobu" i kładą całun na ołtarzu. Po ukończeniu śpiewów, celebrant, uradowany triumfem Króla Naszego, który zwyciężywszy śmierć, powstał z grobu, zaintonuje hymn: *Te Deum laudamus* a wraz z tem odezwą się wszystkie dzwony jednocześnie".

Z tego króciutkiego tekstu dramatycznego oficjum wielkanocnego powstała na Zachodzie cała olbrzymia literatura misterjów średniowiecznych. Po oficjach Paschy, które rozszerzyły się ogromnie, następuje od XI wieku „Ordo Stellae", oficjum Gwiazdy betlejemskiej, z którego wyrosły misterja Bożego Narodzenia. Gdy się krąg rozszerzył, budowano „mirakle", osnute na tekstach

2610/II

z Nowego Testamentu oraz legendach o życiu i cudach świętych.

Kiedy dramat liturgiczny ukazał się po raz pierwszy w kościołach polskich — nie wiadomo. W archiwach kapi-

Rys. 587 Rybałt z XVII wieku.

tuły krakowskiej odkryto ślady bardzo wczesnego uprawiania u nas dramatycznych oficjów wielkanocnych. W „antyfonarzu" z XII wieku („Antiphonarium de tempore et de Sanctis") prof. Windakiewicz odnalazł najdawniejsze polskie „Officium Sepulchri". Jest to rodzaj zwartego scenarjusza, który zawiera wskazówki co do miejsca, rekwizytów, gry, mimiki, tonu głosu. „Role" w oficjum spełniało siedem osób: dwaj chłopcy, siedzący w grobie, trzej zakonnicy, odgrywający rolę Marji i dwaj inni, którzy wyobrażali apostołów Piotra i Jana. W uroczystości brali również udział: biskup, kantor i chór zakonny.

Widowiska tego typu stały się widocznie bardzo popularne, skoro już w początku XIII wieku (1207) papież Innocenty III, w swem brewe do Henryka Kietlicza, karci duchowieństwo za nieprzyzwoite zabawy dzieci księży w kościołach katedralnych i używanie w kościele masek. Pomimo tego brewe, maski trwały dalej i jeszcze w r. 1326 synod uniejowski wypomina, że, wbrew zakazowi przed stu laty wydanemu, maski pokazują się podczas nabożeństw zarówno w kościołach jak na cmentarzach. Drugi tekst „Officium Sepulchri" w katedrze krakowskiej pochodzi z połowy XV w., trzeci zaś z r. 1471. Ten ostatni używany był aż do połowy XVIII wieku.

2. Widowiska religijne.

Dramat liturgiczny dość późno rozwinął się w wielkie rozmiarami widowiska religijne, na wzór misterjów francuskich i niemieckich. Istnieją świadectwa, że „ludi pascales" (gry wielkanocne) znane były u nas w XIV wieku. W r. 1377 w Kazimierzu pod Krakowem dano z funduszów miejskich, na wystawę „ludi pascalis" poważną na owe czasy kwotę sześciu groszy. Z poematu mistrza Mikołaja „De vita et moribus curiotarum" wnioskować należy, że za czasów Jagiełły organizowano w Polsce widowiska pasyjne. Długosz w swym opisie Krakowa wspomina o „theatrales ludi" (grach teatralnych). Teksty tych widowisk nie dochowały się, niestety. Natomiast posiadamy dość obfite zbiory tekstów widowisk religijnych z wieku XVI i XVII, obok skąpych wiadomości o samej organizacji tych przedsięwzięć. Próby stworzenia obrazu samodzielnego, ludowego teatru w dawnej Polsce nie wytrzymały krytyki naukowej. Były zaczątki ludowości w widowiskach, ale zaczątki — wątłe.

Materjał sztuk religijnych zachował się w kodeksach manuskryptowych, rozproszonych po świecie (w Upsali, w Petersburgu i t. d.). Najważniejszy zbiór t. zw. h o r o d e c k i, pochodzący z końca XVI wieku zawiera teksty

Rys. 588. Scena z „Miłości dowcipnej", odegranej w teatrze parkowym ks. Urszuli Radziwiłłowej w Nieświeżu w r. 1740.

sześciu sztuk i dwóch „intermedjów". Drugi zbiór, Konopki powstał w Poznaniu i składa się z dziesięciu sztuk z r. 1627 i czterech z lat 1645 i 1651. Najobszerniejszy kodeks teatralny Krasińskich, pochodzi z czasów Jana Kazimierza a zawiera: 26 sztuk religijnych, dwie tragedje, dwa moralitety i 12 „intermedjów" oraz drobne teksty sztuk na Boże Ciało. Wreszcie Bibljoteka Jagiellońska posiada szereg kajetów nauczyciela ludowego z końca XVII i początku XVIII wieku, w których zapisano teksty: dwóch cyklicznych przedstawień pasyjnych, osiem rozmaitych sztuk i „moralitetów" oraz dziesięć „intermedjów". Niekiedy w tych zbiorach znajdują się sztuki odpisane z druku. Z „literaturą" i sztuką ma to wszystko niewiele wspólnego, stanowi zaś raczej materjał obyczajowy. Wiadomości bliższych o samych widowiskach posiadają kodeksy teatralne bardzo mało. Wobec braku „nocji teatru" w dawnem społeczeństwie polskiem, nikt nie zajmował się wyjaśnianiem okoliczności, w jakich się odbywały. Wnioski wysnuwać należy z dorywczych lub przypadkowych napomknień.

Podział materjału tekstów pozwala wyodrębnić kilka grup: misterja o Bożem Narodzeniu i Trzech Królach; dewocje postne i procesje Niedzieli Kwietnej; officja, misterje i cykle wielkanocne; wreszcie — zabawy i misterja na Wniebowstąpienie i Boże Ciało.

Widowiska o Bożem Narodzeniu i Trzech Królach odbywały się w XVII w. w kościołach lub po domach. Główny w nich element stanowiły śpiewy chóralne. Kolendy pomieszczone w niektórych rękopisach świadczą, że w kościołach franciszkańskich wystawiano już w XVI w. jasełka, których tradycja dochowała się do czasów dzisiejszych. Zdarzają się teksty z przewagą żywiołu eposowego, to znaczy iż o adoracji magów opowiadają osoby trzecie.

Dewocje postne odgrywano w wielkim tygodniu. Treść ich stanowiło rozpamiętywanie Męki Pańskiej. Widowiska takie dawano w kościele. Obok odzianego zbytkownie Grzesznika, ukazują się w nich postacie alegoryczne oraz chóry aniołów i djabłów. W procesji niedzieli Kwietnej prowadzono na cmentarzu kościelnym osiołka. Nabożeństwa wielkopiątkowe mieszano z djalogami o Męce Pańskiej, rozłożonymi na akty, spełniano „officia Grobu" lub „officia peregrinorum" t. j. djalogu wędrowców, idących z Jerozolimy do Emaus.

Rys. 589. Teatr przy Placu Krasińskich w Warszawie (według rysunku Zygmunta Vogla).

Rys. 590. Wojciech Bogusławski.

Widowiska wielkanocne trwały niekiedy po kilka dni. Najpopularniejszą ze sztuk jednodniowych była „Historja o Zmartwychwstaniu Pańskiem", napisana przez paulina częstochowskiego, Mikołaja z Wilkowiecka. Grywano to misterjum przez dwa wieki, przerabiano je i wreszcie ogłoszono drukiem. Sztuka wymaga udziału 35 osób oraz bogatej dekoracji, bo scena podzielona jest tu na ziemię i piekło. Oczywiście, dekoracja była jedna, niezmienna: „jeden róg oznaczał dom Piłata a drugi grób Chrystusa; jeden ulicę, drugi aptekę, jeden wieczornik, a drugi drogę do Emaus. Osobny kąt „przyprawny" oznaczał pobyt Piotra a znów inny ze stolikiem oberżę w drodze do Emaus". Z czasem dekorację i rekwizyty doskonalono a sztukę grano na podwyższeniu z desek.

Śród przedstawień kilkudniowych najosobliwszym był cykl dominikański (podobno z r. 1533), opisany przez Juszyńskiego w jego „Dykcjonarzu poetów polskich". Widowisko trwało przez cztery dni; rozpoczynało się prologiem na niedzielę Kwietną, a kończyło pogrzebem w wielką środę po południu. Sztuka zawierała 108 scen, a w jej wykonaniu brało udział 60 osób. Obok uczestników Pasji, wprowadzono do widowiska „ciutów" i „naśmiewców" oraz postacie alegoryczne (Miłosierdzie, Pokuta, Rozpacz, Echo, Smutek, Miłość i t. d.). „Wybierano — mówi Juszyński — na to przedstawienie osobne miejsce, budowano osobne theatrum i gotowano się niemal cały rok".

2650/I

Przedstawienia na Boże Ciało miały na celu nauczanie wiernych o istocie tego święta. Czyniono to za pomocą djalogów i obrazów, których sens tłomaczą wiernym aniołowie. Dopełnieniem sztuk poświęconych żywotowi Chrystusa były misterja o świętych, o patrjarchach Starego i Nowego Testamentu. Świadectwa o ich wystawieniu są nieliczne. U Dominikanów krakowskich grano w r. 1518 „Pieśń Herodjady pląsającej". Uczniowie gdańscy odegrali wobec publiczności około r. 1693 „Historję o Tobjaszu", a w r. 1700 uczniowie świętojańscy w Krakowie wystąpili w misterjum p. t. „Depozyt łask i miłości Boskiej, św. Jan

Rys. 591. Karol Boromeusz Świerzawski

Chrzciciel". Ten dramat średniowieczny wznawiano jeszcze na początku XIX wieku w kolegjum jezuickiem w Połocku. Nauczyciel w Wieliczce, Jan Solarski wystawił d. 22 lipca 1656 r. sztukę p. t. „Wizerunek dobrotliwej miłości Boskiej w żywocie św. Marji Magdaleny reprezentowany".

3. Próby widowisk świeckich.

Pośredniem ogniwem pomiędzy widowiskami religijnemi a świeckiemi były na Zachodzie t. zw. „moralitety", z tradycją średniowieczną związane. U nas pojawiły się dopiero w XVII wieku. Moralność w wiekach średnich nie odrywała się od religji, więc i moralitety wkraczały dość często w tematy religijne. Są to sztuki pouczające o celach życia, złożone z samych figur alegorycznych i personifikacyj. Grywano je zazwyczaj w karnawale. Czasem uscenizowano w nich parabole ewangeliczne (o bogaczu i Łazarzu, o synu marnotrawnym). Do sztuk, grywanych w ostatnich dniach przed postem, wprowadzano pierwiastek swawoli bachicznej, po której przychodzi opamiętanie.

Przedstawienia poważne zawierały nieraz t. zw. „intermedja". Były to zrazu śpiewy religijne lub figle djabelskie, wstawiane pomiędzy akty misterjów. Później stały się odrębnemi scenami o treści komicznej i charakterystycznej, któremi urozmaicano widowiska.

Osobną, bardziej samorodną kategorję widowisk stanowią t. zw. komedje rybałtowskie z XVII w. Rybałtami (od włoskiego ribaldo) nazywano śpiewaków kościelnych, kantorów, znanych już w Polsce w XIV wieku. Niezbyt zadowoleni ze służby kościelnej, włóczyli się rybałci po całej Polsce, śpiewając pieśni świeckie po dworach szlacheckich i zamkach, zwłaszcza podczas zapustów. Spełniali nieraz funkcje aktorów w dramatach szkolnych. Towarzyszem rybałta był klecha, rodzaj zakrystjana, który oprócz posług kościelnych, zbierał dla plebana dziesięcinę, bakałarzował w szkole parafjalnej a nieraz musiał pracować w gospodarstwie domowem i rolnem plebana. Bywał też klecha sekretarzem dworskim, jako człowiek piśmienny. Jeżeli nie miał żony, otrzymywał nieraz niższe święcenia, czyli był rodzajem kleryka. Gdy w kościołach zaprowadzono organy, klechów przemieniono w organistów. W końcu XVI wieku ogłoszono ustawę, która nakazywała, aby plebani ze swych folwarków dostarczali żołnierza na pospolite ruszenie. Plebani uzbrajali wówczas klechów i wysyłali ich przeciw Turkom t. j. „na Podole". Takie wyprawy ludzi, nieprzysposobionych zupełnie do rzemiosła wojennego, podsuwały klechom pomysły do rubasznej auto-satyry djalogowej, która stała się właśnie zaczątkiem polskiej komedji rybałtowskiej.

Punktem wyjścia jest w niej opowieść o przygodach Albertusa (t. j. poprostu Wojtka), klechy, którego pleban

Rys. 592. Tomasz Truskolawski.

wyprawiał na pospolite ruszenie. Postać tego Albertusa zyskała popularność tak powszechną, że odrazu urosła na oryginalny prototyp, który powtarza się później w różnych odmianach, jak stałe figury włoskiej commedia dell' arte. Gdyby nie kataklizmy, jakie naród nawiedzały, a które rozwój komedji rybałtowskiej przerwały w połowie wieku, Albertus mógł był stać się w końcu bohaterem prawdziwej, teatralnej komedji. Niestety, nie spełniło się to nigdy. Wszystkie o nim utwory (o ile je można nazwać „utworami"), nie były pisane z myślą o teatrze, ale — o doraźnym czytelniku. Nie są to komedje, lecz — djalogi, niezbyt misternie wierszowane, posiadające niekiedy bardzo jędrne zacięcie satyryczne, najczęściej zaś zawierające skargi i narzekania na ciężką dolę klechów. Miały na celu ujawnienie faktów, więc mieszczą w sobie tyle szczegółów prawdziwych, że mogą być przedmiotem użytecznego badania obyczajów. Autor, przebywający, pomimo jakiego takiego wykształcenia, w atmosferze grubjaństwa służby plebańskiej, nie przebiera w wyrażeniach, ma skłonności do określeń dosadnych, nie powstrzymuje się od wyrazu skatologicznego, gdy mu to pomaga do plastyki osoby lub sytuacji. Czytał może Kochanowskiego, więc używa wiersza bez drgnienia, ale o kunszcie poetyckim nie ma najmniejszego wyobrażenia, a tem trudniej spodziewać się od niego można „nocji teatru", wrodzonej czy nabytej. Prof. Badecki zebrał po bibljotekach Polski, Rosji i Szwecji dochowane egzemplarze 21 prób polskiego komedjopisarstwa rybałtowskiego z lat 1590 — 1655. Wiadomo napewno, że tylko jedna z tych sztuk była wystawiona, a mianowicie głośne intermedjum „Z chłopa król". Piotra Baryki. Sam autor objaśnia, że odegrano je na dworze obywatela sieradzkiego, A. Ł. (zapewne stolnika, Alberta Łubieńskiego), w ostatni wtorek karnawałowy 1633 roku. Teksty niektórych sztuk wspominają czasem o widzu

Rys. 594. Józefa z Truskolawskich Ledóchowska.

Rys. 593. Agnieszka Truskolawska.

(np. w jednym z moralitetów zamieszczono ostrzeżenie: „a gdy rzecz przyprowadzę, z sobą nie gadajcie"). Naogół jednak o organizacji samych widowisk wiadomo niewiele. Jedne ze sztuk były przeznaczone do czytania, inne pochodzą z zasobów teatru szkolnego a ponieważ były pisane po łacinie, więc lud nie miał do nich dostępu. Linja demarkacyjna pomiędzy dramatem szkolnym a dramatem przeznaczonym dla „szerszej publiczności" nie da się ściśle określić. Dotyczy to zwłaszcza djalogów na Boże Narodzenie oraz widowisk pasyjnych.

Aktorami byli żacy a sztuki pisali bakałarze. Zasłynęła kompanja „studentów krakowskich", którzy w miesiącach zimowych dawali widowiska nawet poza Krakowem. Dobre wykonanie roli należało do obowiązków żaka; jeżeli się źle spisał, ćwiczono go na lawie.

4. Teatr szkolny.

Słabe zaczątki teatru ludowego w Polsce nie znalazły dla siebie gruntu do dalszego rozwoju. W epoce rozkwitu misterjów na Zachodzie, mieszczaństwo nasze, złożone przeważnie z elementów obcych, nie mogło urządzać widowisk polskich; gdy zaś miasta spolszczyły

się całkowicie, misterja już przebrzmiały w Europie. Organizatorami widowisk stały się zakony, a przedewszystkiem jezuici. Zrozumiawszy, że teatr może być doskonałym środkiem wychowania i nauczania, zakładali w kolegjach swych teatry, które trwały zgórą lat dwieście (od r. 1571 do r. 1773) t. j. aż do chwili kasaty samego zakonu. Jezuici zorga-

Rys. 595. Alojzy Gonzaga Żółkowski.

nizowali 29 teatrów w różnych miastach Rzeczypospolitej. Cel tych teatrów nie miał nic wspólnego ze sztuką. Przeznaczony był dla młodzieży z najwyższej klasy t. j. r e t o r y k i. Miały nauczać dobrej wymowy łacińskiej oraz odpowiednich gestów. Deklamacje teatralne były rodzajem egzaminu, który stwierdzał, w jakim stopniu kandydaci opanowali łacinę t. j. o ile zostali przygotowani do występów publicznych, w których dobra znajomość łaciny była niezbędna.

Kolegja jezuickie musiały też tworzyć u siebie a u t o r ó w t. j. nauczycieli, którzy sami pisali djalogi, i „sztuki" dla młodzieży szkolnej. Uczono ich tego na wykładach poetyki. Nie stosowali się do niej ściśle w swej „twórczości"; posłuszni byli raczej tradycji zawodowej, która nakazywała: tendencję moralną, wprowadzanie rozumowań, alegoryj, pojęć religijnych. Egzaminy odbywały się wewnątrz kolegjum; widzami byli uczniowie, profesorowie oraz najbliżsi krewni uczniów. Raz do roku generał zakonu zezwalał na uroczyste popisy publiczne. Nadto urządzali często jezuici przedstawienia religijne i patrjotyczne przy każdej ważniejszej sposobności.

„Sztuki" kolegjów jezuickich są szablonowe, wypracowane mozolnie, pozbawione polotu, mierne. Powtarzają się w nich bez końca te same tematy, te same sposoby budowy i djalogowania. Pisane są, z natury rzeczy, po łacinie, z wyjątkiem intermedjów i djalogów na Boże Ciało, w których, dla działania na tłumy, używano umyślnie języka polskiego.

Teatr szkolny jezuitów rozszerzył się po całej Polsce i wywołał liczne naśladownictwa. Pijarzy w XVII i XVIII w. założyli przy swoich konwiktach dziesięć teatrów. To samo czynią teatyni w Warszawie a bazyljanie w trzech miastach prowincjonalnych. Zmieniają też formę swych widowisk na wzór jezuicki szkoły świeckie, które zajmowały się teatrem jeszcze przed akcją jezuitów (Kraków, Gdańsk, Chełmno, Poznań, Toruń). Nadchodzi wreszcie odważny reformator szkolnictwa, Konarski, który zmienia również charakter konwiktowego teatru pijarskiego. Pojawiają się tam tłomaczenia tragedyj Kornela, Rasyna i Woltera. Jezuici naśladują ten przykład, a Bohomolec przynosi przeróbki sztuk Moljera. Po kasacie zakonu jezuitów, autorowie ich teatrów zostają pisarzami świeckimi, wykształconymi na literaturze francuskiej.

5. Humaniści a teatr.

Humaniści nasi, kształcąc się zagranicą, mieli sposobność poznać obce widowiska teatralne a zwłaszcza włoskie komedje d e l l ' a r t e. Wróciwszy do Polski, doszli do wniosku, że sztuka teatru nie odpowiada naszym obyczajom ówczesnym. Łukasz Górnicki w swym „Dworzaninie" wręcz oświadcza: „U nas z okna nie miłują. U nas komedyj takich, jakie mają być, ani tragedyj niemasz, iżby to Polacy wiedzieć mogli (mówię o tych, którzy l i t t e r a s nie mają), co jest h i s t r i o" (aktor). To też, jeżeli się zdarzyło jakie widowisko ama-

Rys. 596. Bonawentura Kudlicz.

torskie, pozostawało bez naśladownictwa. W lutym 1522 roku młodzież szlachecka z bursy jerozolimskiej odegrała na Wawelu łaciński „Sąd Parysa" Lochera pod egidą marszałka dworu Bony, Mikołaja Wolskiego. Znane są nawet nazwiska wykonawców tej sztuki. Podobała się tak, że ją przerobiono na polski moralitet karnawałowy, z którym studenci chodzili po mieszkaniach senatorów. Najważniejszym wypadkiem teatralnym epoki było jednorazowe przedstawienie „*Odprawy posłów greckich*" Jana Kochanowskiego. Odbyło się ono dn. 12 stycznia 1578 r. w Jazdowie pod Warszawą, dla uświetnienia zaślubin kanclerza Jana Zamoyskiego z Krystyną Radziwiłłówną. Poeta nie był na przedstawieniu; nie dopisywało mu zdrowie. Natomiast król z królową zaszczycili widowisko swą obecnością. Król nie rozumiał po polsku, więc, na żądanie Zamoyskiego, napisał Kochanowski dodatkowo wiersz łaciński „Orpheus sarmaticus", w którym wskazał narodowi dwa najbliższe cele: wojnę z Turcją oraz wojnę z carem Iwanem. „Orfeusza" odśpiewał, po odegraniu tragedji, Krzysztof Klabon, śpiewak królewski. „Odprawa" wykonana została przez „młodzieńców najznakomitszych rodów" i miała na celu „jaknajgorętsze pobudzenie dusz młodzieży do wojny". Aktorzy byli więc amatorami, którym polecono oratorską raczej, niż artystyczną misję.

6. Teatry nadworne.

Królowie nasi, aż do Stanisława Augusta, nie odczuwali potrzeby widowisk. polskich. Nie dostrzegali w społeczeństwie dostatecznego zainteresowania sprawą, ani też takich zaczątków sceny narodowej, które poprzeć należało. Szlachta, spędzając większą część życia na sejmikach lub w obozie, nie kwapiła się do przedstawień teatralnych, lekceważyła je wogóle.

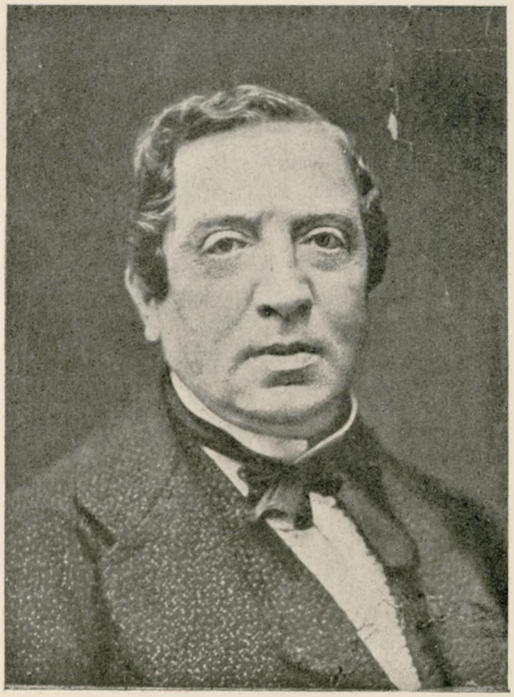
Rys. 598. Jan Seweryn Jasiński.

Zdawało się, że królowa Bona zechce zaszczepić w Polsce zamiłowanie do teatru, który w jej włoskiej ojczyźnie zajął wielkie miejsce i tak mocno promieniował na całą Europę. Niestety było inaczej. Wiemy, że studenci krakowscy wystawili w r. 1516, wobec Zygmunta Starego i Bony, sztukę łacińską „Ulyssis prudentia in adversis" a w lutym 1522 r. sztukę Jana Lochera ze Szwabji p. t. „Judicium Paridis de pomo aureo". Historycy piszą o podróży trupy „commedia dell'arte" do Polski w XVI w., co potwierdzają również akta podskarbiego nadwornego Stanisława Włoszka, który dn. 3 lutego 1548 r. wypłacił komedjantom włoskim „2 florenos".

Pewne zamiłowania artystyczne okazywał Zygmunt III. Stworzył sławną kapelę Świętojańską w Warszawie, którą uważano za jedną z najlepszych w Europie. Dyrektorem jej był przez lat dwadzieścia Asprilio Pacelli, powołany z Rzymu, gdzie zajmował stanowisko pierwszego kapelmistrza u św. Piotra. Na weselu Zygmunta III z Anną

Rys. 597. Teatr Wielki w Warszawie.

Austrjaczką, dn. 4 czerwca 1592 r., odbyły się na zamku krakowskim wspaniałe „maszkary". Salę stołową zamieniono na rodzaj namiotu, rzęsiście oświetlonego. Przed początkiem balu, — jak opowiada Joachim Bielski — wtoczyła się „wieża proporcją cudną uczyniona, na której szczycie była muzyka, i z której następnie wyszło sześćdziesięciu Szwajcarów z bębnami i piszczałkami. Szwajcarzy ustawili się półkolem na sali, potem pokazały się nimfy i śpiewały". W dwa dni później, w dalszym ciągu uroczystości weselnych, zorganizowano w tej samej sali wielki pochód typu teatralnego. Ukostjumowane osoby ciągnęły pozłociste rydwany, na których jechały różne postacie mitycz-



Rys. 599. Alojzy Żółkowski (syn).

Rys. 600. Leontyna z Żuczkowskich Halpertowa.

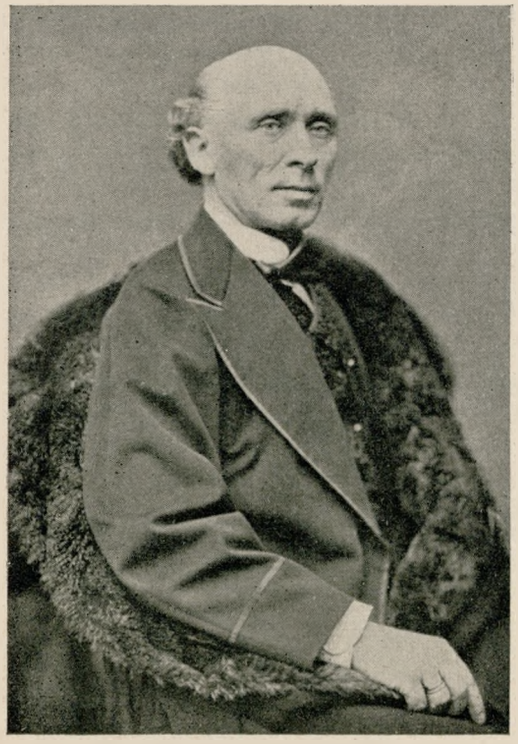
ne: Akteon, Neptun, Wisła. Następnie „wyszła muzyka Krasickich, za nią wjechał Stanisław Miński, a ten reprezentował Orfeusza, który, mając żałość po swej żonie, szedł do piekła, aby ją graniem swem wybawił od śmierci".

W r. 1616 Zygmunt III sprowadził z Gdańska na zamek królewski w Warszawie towarzystwo aktorów angielskich Jana Greena, które uprzednio zyskało wielkie powodzenie w Niemczech. Składało się ono z 18 osób i dawało w Polsce przedstawienia od października 1616 r. do lutego 1617 r. W repertuarze swym mieli aktorzy angielscy sztuki: K. Marlowe'a, Szekspira, T. Dekkera i T. Heywooda. W kilka lat po odjeździe Greena, sprowadził Zygmunt III na swój dwór drugą trupę angielską, Arenda Aerschena, która pozostawała w Polsce „przez wiele lat".

Jedną z największych osobliwości naszej kultury w XVII wieku było utworzenie stałej opery włoskiej przez Władysława IV. Podróżując jeszcze jako następca tronu po Europie, zapoznał się królewicz z licznymi teatrami, zwłaszcza muzycznymi. Rozmiłował się w nich, chodził i n c o g n i t o do teatrów we Florencji, a w Parmie oglądał nawet maszynerje sceniczne. Wstąpiwszy na tron, sprowadził do Polski trupę muzyczną włoską, która dawała widowiska przez lat piętnaście, od r. 1633 do r. 1648. Doskonały materjał na orkiestrę operową znalazł król w kapeli Świętojańskiej, którą odpowiednio uzupełnił i dał jej na dyrygenta Macieja Sacchiego z Rzymu. Według zgodnej opinji cudzoziemców, orkiestra ta była najznakomitszą w Europie. Śpiewaków i śpiewaczki poumieszczano w kapeli, albo też rozdawano im różne urzędy i miejsca dworskie. Z braku stałego budynku teatralnego, stawiano zrazu teatry drewniane: w r. 1639 w Wilnie, na dziedzińcu zamkowym; w r. 1645 w Gdańsku, na placu publicznym; w r. 1646 w Krakowie, zapewne na Zamku. Budynki te stawiał pospiesznie (w obrębie dwu do ośmiu tygodni), budowniczy królewski, Bartłomiej Belzoni. Teatr w Gdańsku, zbudowany z powodu wjazdu Marji Ludwiki do Polski, kosztował około 50.000 dukatów. Był w nim amfiteatr i parter, w którym mogło się pomieścić, stojąc, trzy tysiące osób. Teatr w Krakowie budowano przez czerwiec i lipiec 1646 r. na koronację królowej. W każdym takim teatrze, na którego budowę wydawano olbrzymie sumy, odbywało się tylko jedno przedstawienie. Zrodziła się potrzeba częstego powtarzania widowisk, więc też w r. 1637 zbudowany został na pierwszem piętrze zamku warszawskiego pierwszy stały teatr

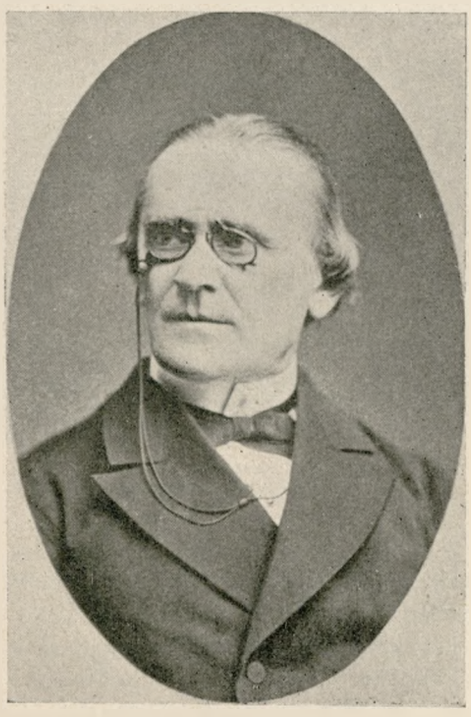
na ziemiach polskich. Teatr ten zawierał loże dla pań, parter stojący dla panów i miejsca honorowe dla króla, członków rodziny królewskiej i posłów zagranicznych, odgrodzone barjerą od publiczności. Porządku na sali teatralnej pilnował marszałek dworu. Przedstawienia dawano po południu, w zaciemnionej specjalnie sali.

W ciągu swego istnienia opera Władysława IV dała jedenaście przedstawień, stwierdzonych historycznie. Libretta do oper układał przeważnie Virgilio Puccitelli, śpiewak nadworny czyli „muzyk", jak wówczas mówiono. Stworzył on sześć oper, przeznaczonych dla sceny warszawskiej. Zgodnie z duchem epoki, czerpał Puccitelli tematy



Rys. 601. Józef Rychter.

głównie z legend i mitologji starożytnej. Śród uroczystości weselnych Władysława IV z Cecylją Renatą d. 23 września 1637 r., wystawiona była „Święta Cecylja". Była to jednocześnie inauguracja stałej sceny w Warszawie. Na widowisko przybyło wielu Niemców, którzy z entuzjazmem piszą o operze królewskiej. Wassenberg zapewnia, że niektórzy na widok wspaniałej dekoracji, kostjumów i muzyki, wpadali „in stuporem" (w osłupienie), gdyż nic podobnego w życiu nie widzieli. O tych cudach pisze także Jarzemski, muzyk nadworny, w swym „Gościńcu albo opisaniu Warszawy" (1643) takie szczegóły: „Mamże mówić o sali, gdzie się odprawują wesela, i o pysznem theatrum, gdzie komedyje i tragedyje, i skoki włoskie wyprawiają? Theatrum to jest z perspektywami, budowane zacnie w kolumny, tam kunszty podnoszą się i schodzą na dół, inne śrubami w rozmaite obracają się strony; raz okazują ciemność z chmurami, znów przyjemną światłość, na wierzchu lazurowe niebo z słońcem albo miesiącem, gwiazdami i planetami. Tam ujrzysz okropne piekło, i morze burzliwe, żeglują po niem łodzie, a syreny wypływając, ślicznie śpiewają. Tu persony spuszczają się z nieba, inne wychodzą z ziemi. Raptem otwiera się drzewo, wyskakuje z niego osoba cała w klejnotach, z utrefionym włosem, i śpiewa jak anioł. Następują inne sceny rozmawiających z sobą, potem po włosku drgają nogami i skaczą; wszystko to przy muzyce i klawicymbałach. Starszy nad muzyką, jak im dał znak, rżną w skrzypki, aż się komedyja skończy. Są tam okna, gdzie osoby siedzą, sala ogromna, cała w kagańcach i świetle, a gości pełno w niej".



Rys. 602. Jan Królikowski.

Widowisko takie było, oczywiście, bardzo kosztowne. Dekoracje i kostjumy do „Św. Cecylji" kosztowały 15.000 złotych; na przedstawienie opery „Amor i Psyche" w Gdańsku wyłożono 100.000 dukatów.

Epoka długotrwałej zawieruchy wojennej za panowania Jana Kazimierza nie sprzyjała urządzaniu widowisk teatralnych, pomimo wpływów francuskich, jakie ustalała królowa, Marja Ludwika. Zająwszy Warszawę, Gustaw Karol kazał dawać w październiku 1655 r. „komedje" w sali zamkowej, ażeby ściągnąć szlachtę do stolicy. Trwało to bardzo krótko. Po powrocie dworu polskiego, przedstawienia były wielką rzadkością. Posiadamy z tych czasów świadectwa o dwóch widowiskach niejednakowej wagi. Pierwszym był „Cyd" Kornela, w polskim przekładzie Andrzeja Morsztyna, wystawiony na zamku warszawskim w r. 1661, dla uświetnienia zwycięskiego odebrania miast

litewskich od Moskwy oraz miast litewskich od Szwedów. Morsztyn należał do stronnictwa francuskiego, mającego na celu ujęcie w karby niesfornej szlachty i zapobieżenie niebezpieczeństwu elekcji Kondeusza, jeszcze za czasów Jana Kazimierza. Tendencja tragedji Kornela, przedstawiająca znaczenie władzy królewskiej, nadawała się wybornie do planów królowej. Wystawiono sztukę wobec królewskiej pary podczas sejmu, w nadziei, że wywrze wpływ pożądany. Opatrzył ją tłomacz prologiem, w którym Wisła

Rys. 603 Jan Królikowski w roli Franciszka Moora w „Zbójcach" Szyllera.

uosobiona wita Jana Kazimierza i Marję Ludwikę słowami pełnemi uwielbienia.

Z r. 1664 mamy malowniczą i osobliwą relację o innem widowisku, jakie urządzili w Warszawie Francuzi z otoczenia królowej, z powodu zwycięstwa Ludwika XIV nad cesarzem Leopoldem. Relację tę zostawił nam imć Pan Pasek w swych „Pamiętnikach".

„Pozwolono im (t. j. Francuzom) na teatrze publicznym w Warszawie tryumf czynić z otrzymanego nad cesarzem zwycięstwa. Kiedy wprowadzono osoby na teatr, muzykę i ognie do tryumfu, zeszło się ludzi kupa i na koniach pozjeżdżało się na owo tak cudowne widowisko; jedni z Warszawy wyjeżdżają, drudzy przyjeżdżają: kto obaczył, to się też zatrzymał na owo dziwowisko, choć mu było pilno; i ja też tam byłem, bom wyjeżdżał z Warszawy, a wyjechawszy z gospody, stanąłem też tak z czeladzią na koniach, na owe patrząc dziwy. Stali tedy około tego dziwowiska ludzie różnego stanu i różnej fantazji. Kiedy już insze odprawiły się indukcje, to jest, jako się potykali, jako się piechoty zwierały, jako kommunik, jako strona stronie z placu ustępowała, jako brano więźniów niemieckich, szyje ucinano, jako do fortecy szturmowano i one odbierano; zgoła, z wielkim kosztem i okazałością rzeczy odprawiały się. Skoro już, jakoby po zniesieniu wojska i położeniu na placu nieprzyjaciela, prowadzą w łańcuchach cesarza w ubiorze cesarskim, koronę cesarską już nie na głowie mającego, ale w rękach niosącego i w ręce królowi francuskiemu onę oddającego; wiedzieli tedy, że to był Francuz znaczny, który osobę cesarską w łańcuchy idącą reprezentował, i potrafił w twarz jego, i wargę tak też jako cesarz wywracać; począł jeden z Polaków konnych wołać na Francuzów: „zabijcie tego takiego syna, kiedyście go już porwali; nie żywcie go, bo jak go wypuścicie, będzie się mścił, będzie wojnę mnożył, będzie krew ludzką rozlewał, a tak nie będzie nigdy miał świat spokoju; skoro zaś zabijecie, król J Mść francuski osiągnie cesarstwo, będzie cesarzem, będzie, da Pan Bóg, i naszym królem polskim. Naostatek, jeżeli wy go nie zabijecie, to ja go zabiję". Porwie się do łuku, a nałożywszy strzałę, jak utnie pana cesarza w bok, to aż drugim bokiem żeleźce wyszło i zabił. Drudzy Polacy do łuków; kiedy wezmą szyć w ową kupę, naszpikowano Francuzów dużo, a nawet i tego, co siedział w osobie króla, postrzelono naostatek w głowę, aż z majestatu spadł pod teatr i z innymi Francuzami uciekł. Stał się tedy po Warszawie wielki rozruch. Owi, co strzelali, pojechał każdy w swą stronę; i ja sam wyjechałem zaraz, abym napaści jakiej nie miał, żem też to tam stał w owej kupie".

Z czasów krótkiego panowania króla Michała pozostało niewiele wiadomości o widowiskach teatralnych. Kronikarze zapisali wiadomość, że w r. 1669 na uroczystościach koronacyjnych króla w Krakowie popisywała się trupa z szesnastu osób złożona, pod dyrekcją J. Benteleya „angielskiego tancmistrza i pryncypała górnoniemieckich komedjantów". Istnieje również świadectwo, że 7 maja 1671 r., na narodziny królowej Eleonory, odegrano w Warsza-

Rys. 604. Wiktoryna Bakałowiczowa.

wie „Komedję o Merilindzie Królowej, wziętą z języka hiszpańskiego".

Królowa Marysieńka, wychowana w tradycjach francuskich, okazywała pewną, niezbyt zresztą wytężoną troskę o teatr. Podczas koronacji króla Jana III, wystawiono w Krakowie balet napisany przez Stanisława Morsztyna a wyobrażający 16 chórów bożków mitologicznych oraz postaci współczesnych, które ukazywały się kolejno i sławiły rycerskie zasługi króla. Uzupełniwszy kapelę nadworną, królowa Marysieńka organizowała małe operetki, jednocześnie zaś sprowadziła trupę aktorów włoskich. Libretta pisywał sekretarz nuncjusza bawiącego w Polsce, J. B. Lampugnani. O widowiskach tych dochowało się kilka relacyj współczesnych, jak również i o farsach, grywanych na dworze królewskim, niezawsze przyzwoitych. Kawaler Beaujeu w swych „Pamiętnikach" stwierdza, że teatr stanowił stałą rozrywkę dworu polskiego.

Właściwe wyobrażenia o teatrze utrwalać się zaczynają dopiero za królów saskich. Obydwaj Augusci lubili muzykę, utrzymywali świetną operę w Dreźnie, dążyli przeto do zaszczepienia w Warszawie regularnych widowisk, ze stałą publicznością. Nie znalazłszy w Polsce żadnych samodzielnych poczynań w dziedzinie teatru narodowego, organizowali dobre widowiska w językach obcych. Odniosło to w najbliższej przyszłości skutek fatalny, inicjatorzy bowiem i pierwsi działacze sceny narodowej przez długie lata walczyć musieli z groźną konkurencją trup cudzoziemskich.

W ciągu pierwszego dwudziestolecia panowania Augusta II, zjeżdżały do Warszawy obce towarzystwa aktorskie. Pierwsze, t. zw. „die Zellischen Commedianten" dawało małe operetki w r. 1699. W roku następnym sprowadzono wielką trupę aktorów paryskich, złożoną z sześćdziesięciu osób, pod kierunkiem Dechalliers'a. Grywali oni przez cztery lata w Krakowie, Warszawie i Wilanowie. Następnie w r. 1715 przybyła do Polski drobna, z jedenastu osób złożona trupa włoska, pod kierunkiem T. Ristoriego i popisywała się w Poznaniu i w Warszawie. Wreszcie, podczas karnawału 1720 r., przysłano z Drezna dobrze zgraną komedjową trupę francuską Grandvala, Belletoura i d'Ervala, w zmniejszonym składzie. Po wystawieniu wspaniałego gmachu dla opery w Dreźnie, zbudował August II w r. 1724 bardzo skromny „opernhauz" w Warszawie przy ulicy Królewskiej, gdzie dziś mieści się gmach giełdy. Budynek „opernhauzu", wzniesiony z drzewa i cegły, istniał lat 48. Gdy groził zupełną ruiną, zburzono go na wiosnę 1772 r. Dawano w nim od r. 1725 przedstawienia operowe.

Gorącym miłośnikiem muzyki był również August III. Sprowadził on ponownie z Drezna do Warszawy francuskie towarzystwo Grandvala, Belletoura i d'Ervala i udzielił mu pokaźnej subwencji. Potem zjawia się ponownie trupa włoska, pod dyrekcją J. Bertoldiego, i grywa w Warszawie do r. 1750 komedje „dell'arte", balety i tragedje z muzyką. Dla tych komedjantów włoskich przebudował August

Rys. 606. Helena Modrzejewska.

Rys. 605. Romana Popiel-Święcka.

III i rozszerzył dawny „operuhauz" przy ulicy Królewskiej. Specjalne okoliczności sprawiły, iż Warszawa otrzymała w r. 1758 wzorową operę: podczas trzeciej wojny śląskiej, August III przeniósł do „operuhauzu" cały personel

Rys. 607. Helena Modrzejewska (portret pendzla Tadeusza Ajdukiewicza).

operowy drezdeński i utrzymywał go przez pięć lat. Warszawa pozyskała w ten sposób najsławniejszą w Europie orkiestrę, złożoną ze stu osób. Zespół drezdeński wystawił jedenaście oper, do których libretta pisał znakomity poeta włoski, Piotr Metastasio. Publiczność oswoiła się z teatrem, ale nie smakowała w operze tak, jak tego pragnął król August III. Kitowicz pisze z tego powodu w swych „Pamiętnikach": „Te opery wielkie odprawiały się dwa razy w tygodniu, we wtorek i piątek a lubo, dla wielkiego kosztu w odmianie, jedną operę grano przez pół roku, po staremu król bywał na każdej punktualnie, nie tęskniąc sobie w widoku jednej półrocznej reprezentacji. Siedział w loży nieporuszenie przez trzy godziny a czasem i dłużej trwającej opery i gdy widział operuhauz nie napełniony spektatorem, dziwował się gustowi polskiemu, iż się nie ubiega do widzenia rzeczy tak wielce delektujących ucho i oko".

Serję teatrów dworskich kończą dwa bezcenne, dochowane do dnia dzisiejszego zabytki z epoki ostatnich lat panowania Stanisława Augusta a mianowicie: Teatr w Pomarańczarni i „Teatr na wyspie" w parku Łazienkowskim. Pierwszy, stanowiący arcydzieło smaku, otwarty dn. 6 września roku 1788, zdobiony wewnątrz przez J. B. Plerscha i Antoniego Smuglewicza, starszego brata Franciszka, przeznaczony był na przedstawienia komedjowe, muzyczne i baletowe dla dworu i osób zaproszonych. W lecie 1791 roku grał tu Bogusławski w czasie przebudowy teatru na Placu Krasińskich. Po nabyciu Łazienek przez Aleksandra I od pani Tyszkiewiczowej, Teatr w Pomarańczarni stał się prywatną własnością cesarzów rosyjskich. Drugiem arcydziełem smaku jest „Teatr na wyspie", z otwartym amfiteatrem kamiennym dla widzów, nad brzegiem stawu i ze sceną na wysepce z ruinami budynków i świątyń greckich. W dniu 14 września 1788 r. odegrano na tej scenie „Balet heroiczny" na uroczystość odsłonięcia posągu Jana III w Łazienkach.

7. Teatry prywatne z XVII i XVIII w.

Szlachta w dawnej Polsce nie mogła zajmować się teatrem jako gatunkiem s z t u k i. W najlepszym razie bawiła się okolicznościowemi komedjami, tu i ówdzie spotykanemi. Natomiast magnaci nasi, którzy podróżowali często i widywali u obcych przedstawienia wyższego typu, naśladowali je chętnie u siebie, we własnych siedzibach wielkopańskich.

Są ślady tego zamiłowania już w drugiej połowie XVII w. Na dworze kanclerza, Jerzego Lubomirskiego odbyło się około roku 1650 przedstawienie amatorskie dla uczczenia

Rys. 608. Marja Derynżanka.

Tekli z Ossolińskich Aleksandrowej Lubomirskiej. Odegrano wówczas sielankę dramatyczną Tassa „Amyntas", w tłomaczeniu Andrzeja Morsztyna. Syn Jerzego, Stanisław Herakljusz Lubomirski, poeta i moralista, zbudował w swym pałacu teatr „scenami malowanemi ozdobiony, dla recytowania na nim komedyj podczas mięsopust". Pisał sam sztuki, w których nie brak scen żywych, ale samodzielności pomysłów Lubomirskiego nie zdołano dotychczas ustalić.

Za czasów saskich teatry pałacowe mnożą się szybko. Największy w tej dziedzinie rozmach okazała rodzina Radziwiłłów. Michał Kazimierz Radziwiłł otworzył w r. 1748 w Nieświeżu „komedyhauz", urządzony na wzór teatru królewskiego. Opiekunką i kierowniczką teatru była żona założyciela, Franciszka Urszula Radziwiłłowa, która pisywała sztuki dla swej sceny a wykonanie powierzała towarzystwu amatorów, złożonemu z kawalerów i dam pałacowych a nawet własnych synów i córek. W przedstawieniach brała również udział dość liczna orkiestra pałacowa. W ciągu roku dawano w Nieświeżu około dziesięciu przedstawień. Sztuki Radziwiłłowej, wydane przez kapitana J. Fryczyńskiego, który należał do grona aktorów-amatorów nieświeskich, głębszego talentu nie objawiły. Radziwiłłowej przypada również zaszczyt tłomaczenia na język polski po raz pierwszy trzech komedyj Moliera. Po śmierci Radziwiłłowej, grywali w teatrze nieświeskim aktorzy zawodowi. Michał Radziwiłł urządził również teatry: w Białej Radziwiłłowskiej (1761), w Żółkwi i w Olyce (1755), gdzie trupa nieświeska wystawiała przekłady z Moliera, oraz sztuki oryginalne ks. Franciszki. — Chorąży litewski, Hieronim Radziwiłł zorganizował na swym dworze w Słucku teatr operowy i komedjowy, który istniał w latach 1755—1759. Przedstawienia dawane były dla urozmaicenia częstych, wielkich polowań.

W ślady Franciszki Radziwiłłowej poszedł Wacław Rzewuski, który w swym zamku w Podhorcach zbudował teatr, utrzymywał w nim świetną okrzestrę i dawał przedstawienia, wykonane przez aktorów zawodowych lub też przez amatorów pałacowych. Rzewuski był również autorem dramatycznym: w tragedjach naśladował Rasyna,

Rys. 610. Wincenty Rapacki.

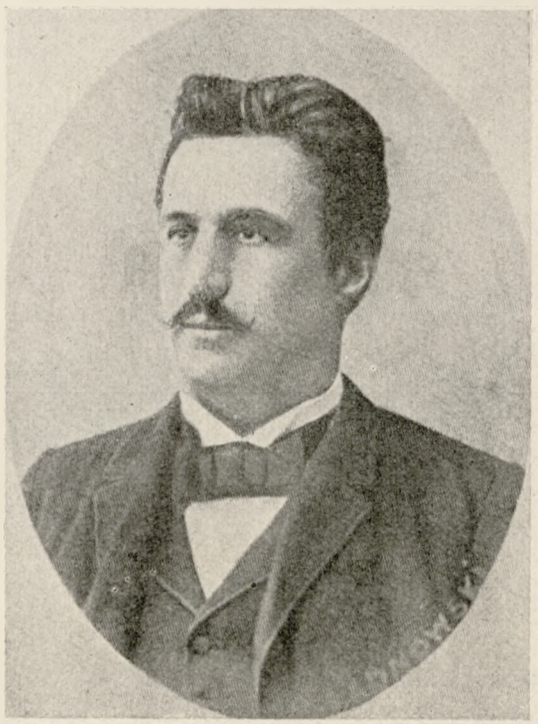
Rys. 609. Jan Chęciński.

w komedjach — Moliera. Talentu nie miał, ale, pod względem formy, stał o całe niebo wyżej od Radziwiłłowej. — Okazały teatr na 400 osób wystawił w swym parku pałacowym w Białymstoku, Jan Klemens Branicki. Utrzymywał w nim dwie trupy aktorskie, francuską i polską oraz kosztowny balet. — Nawet duchowieństwo smakowało w widowiskach teatralnych. Biskup krakowski, Sołtyk posiadał teatr w swym pałacu w Kielcach, w którym grywano sztuki francuskie.

Tradycję prywatnych teatrów pałacowych z epoki saskiej podtrzymują magnaci stanisławowscy. Karol Radziwiłł Panie Kochanku zajął się żywiej teatrem, pozostawionym przez rodziców, dopiero po swoim powrocie z tułaczki. Odnowił teatr, utrzymywał w nim liczny balet a nawet w r. 1780 zaangażował do siebie polską trupę Pierożyńskiego, która grała w Nieświeżu przez dwa lata.

Z wielkim smakiem i bogactwem urządzony był teatr ks. Czartoryskich w Puławach. Opiekowała się nim Izabella z Flemingów, żona ks. Adama, jenerała ziem podolskich. Teatr miał charakter ściśle domowy; nie gościły w nim żadne drużyny aktorskie. Grywała sztuki sama pani

domu wraz z synami, dworzanami i pannami z fraucymeru. Repertuar stanowiły opery i komedje polskie, pisane przez ks. Adama, Niemcewicza i Kniaźnina. Teatr w Puławach istniał jeszcze na początku XIX w. Występowali w nim, jako amatorzy: księżna Wirtemberska, Zofja Zamoyska, obaj Czartoryscy, Tadeusz Matuszewicz, późniejszy minister. — Amatorskie przedstawienia na większą skalę urządzano również w teatrze pałacowym w Dukli, wystawionym przez Jerzego Mniszka, wojewodę krakowskiego. Towarzystwo, z członków arystokracji złożone, a liczące 61 osób, dawało w nim przedstawienia w latach 1774 — 1777, posługując się przeważnie repartuarem komedjowym teatru Narodowego.



Rys. 611. Bolesław Ładnowski.

Rys 612. Aleksandra z Ładnowskich Rakiewiczowa.

W Rydzynie urządził teatr pałacowy Aleksander Józef Sułkowski. Z towarzystwa, które tu dawało przedstawienia, zasłynęli później, jako aktorzy teatru Narodowego: Hempiński i Sierakowski. — Sławny autor poloneżów, Michał Ogiński wystawił w swym pałacu w Słonimie teatr, stojący na wysokim poziomie. Grano w nim opery, balety i komedje polskie. Ogiński wykształcił u siebie „balet wieśniaczy", który w r. 1785 przeniósł do Warszawy. — Z teatrów pałacowych, które korzystały wyłącznie z sił amatorskich, wymienić jeszcze należy: teatr w Łańcucie, wystawiony w kształcie świątyni greckiej przez Izabellę z Czartoryskich Lubomirską a znamienny tem, że wystąpił tu, jako autor i reżyser, znakomity podróżnik i orjentalista, Jan Potocki; teatr w pałacu biskupim w Heilsbergu, w którym Ignacy Krasicki wystawiał w r. 1788 swoje komedje przy pomocy rodziny i domowników; ładny teatr Aleksandra Sapiehy w Różanie, w którym grano rzeczy francuskie i polskie teatr na Nowem Mieście w Warszawie Aleksandrowej Sapieżyny, w którym aktorami i aktorkami byli członkowie „prawdziwej" arystokracji.

8. Teatr Narodowy.

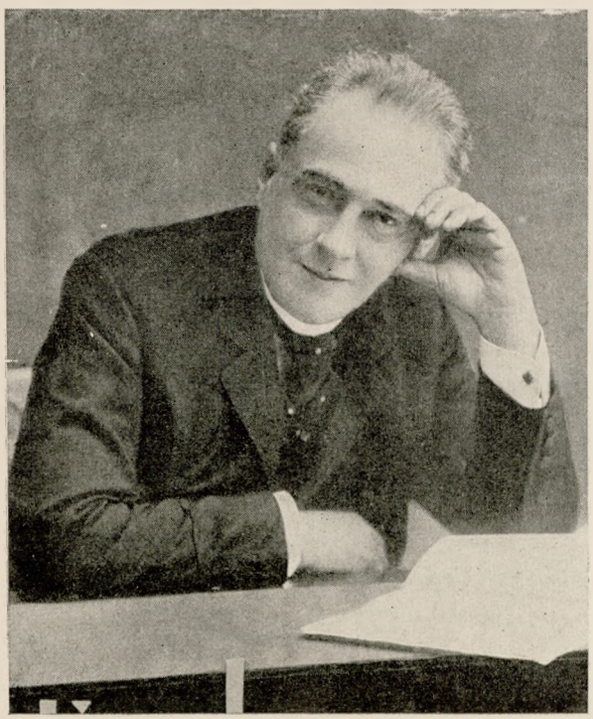
Stanisław August, pierwszorzędny esteta, marzył o stworzeniu własnego teatru, zanim został obwołany królem. Z jego ramienia, dr. Jan Czempiński zabiega w Paryżu już w sierpniu 1764 r. o aktorów, a z końcem kwietnia 1765 trupa francuska przyjeżdża do Warszawy i w dniu imienin króla wystawia dwie opery komiczne w Opernhauzie przy ulicy Królewskiej. Trupa ta grywa dwa razy na tydzień. Jednocześnie zabiega król o założenie sceny narodowej. Tymczasem Karol Tomatis sprowadził do Warszawy operę włoską z baletem i, od 7 sierpnia 1765 r., aktorzy francuscy i włoscy grywają na przemian w Opernhauzie cztery razy w tygodniu. Zanim więc powstał teatr Narodowy, z woli króla stworzona została niebezpieczna konkurencja, która ciężko zaważy na losach sceny polskiej. Przy wydatnej pomocy ks. Czartoryskiego i Bohomolca, otwiera król d. 19 listopada 1765 r. pierwszą publiczną scenę polską. Wystawiono sztukę Józefa Bielawskiego, adjutanta skrzydlowego Wielkiej Buławy Litewskiej, p. t. „Natręci", przerobioną dość miernie z komedji Moliera „Le Fâcheux". Powstają więc jednocześnie z rozkazu króla: komedja francuska, opera włoska, komedja polska, balet i orkiestra. Wszystkie te teatry oddaje monarcha pod zarząd Karola Tomatisa, mianowanego „directeur des plaisirs". Łatwo zrozumieć, że tak bogaty apa-

rat teatralny nie odpowiadał potrzebom maleńkiej stolicy. Warszawa liczyła wówczas około 100.000 ludności a w r. 1805 było w niej zaledwie 68.411 mieszkańców. Ilość osób, mogących stale uczęszczać na widowiska, była znikoma. Stolica Polski przy końcu XVIII w. — pisze F. Sobieszczański — przedstawiała „dziwną sprzeczność bogactwa z ubóstwem, zbytku z nędzą. Tuż obok pysznego pałacu tuliła się nędzna, drewniania chata lub mizerna lepianka".

W takich warunkach próba normalnego funkcjonowania trzech grup cudzoziemskich i jednej polskiej musiała stać się fikcją. To też już po dwóch latach teatr Stanisława Augusta został zlikwidowany (w marcu 1767 r.). Rozwiązano również operę włoską i komedję francuską. Sytuacja polityczna wewnątrz kraju wymagała daleko idących oszczędności. Komedyj polskich wystawiono w tym czasie czternaście, co w każdym razie było dorobkiem bardzo ważnym. W latach 1770 — 1773 gości w Warszawie szereg przejezdnych trup obcych. Po rozebraniu walącego się „Operuhauzu", stanęła znowu na porządku dziennym sprawa budowy teatru publicznego. Przedstawienia przeniesiono do nowo urządzonej sali pałacu Radziwiłłów przy Krakowskiem Przedmieściu, w której odbywały się do r. 1779. Z osiemnastu osób pierwszego zespołu komedji polskiej (5 kobiet i 13 mężczyzn), zebranych przez Bohomolca i ks. Adama Czartoryskiego, tylko Świerzawski, były woźny trybunału, zasłynął jako szczery i wybitny talent. Rozpoczęto pracę okresem zupełnie fatalnym. „Dziesięciu prawie lat przeciąg — pisze Bogusławski — zapełniany był samemi obcemi widowiskami, w różnych językach i pod różnych osób zarządzeniem". Nadzieja lepszej przyszłości nastąpiła po objęciu przedsiębiorstwa teatralnego przez księcia Augusta Sułkowskiego z Rydzyny (w r. 1774), ale impreza jego trwała niedługo, bo zaledwie półtora roku. Przedsiębiorstwo teatralne oddał król swemu kamerdynerowi, Ryxowi (1776), który przybrał do spółki przedsiębiorcę opery włoskiej, Kurtza.

Gdy przedsiębiorstwo teatralne, z powodu nagłego przyjazdu właściciela pałacu Radziwiłłowskiego, otrzymało polecenie opuszczenia murów w przeciągu 48 godzin, musiano pomyśleć o budowie specjalnego gmachu teatralnego. Zorganizował to Ryx, kosztem 540.000 zł., dostarczonych przez króla. Przy placu Krasińskich zbudował architekt Solari nowy teatr, niewielki i pozbawiony wszelkich wygód. Po przeróbkach teatr ten przetrwał do 21 lutego 1833 r., kiedy odbyło się w nim ostatnie przedstawienie.

W ciągu pierwszych dwunastu lat istnienia teatru polskiego w Warszawie, brakło w nim działacza obdarzonego — przy dostatecznych zdolnościach organizacyjnych — mocnem poczuciem ważności sceny narodowej. Takim działaczem okazał się były podchorąży gwardji, Wojciech Bogusławski, (1757—1829), którego szambelan dworu, Wojna, wprowadził w roku 1778 do nowego przedsiębiorcy teatralnego, francuskiego aktora Montbruna. Ten ostatni ma specjalne dla sceny polskiej zasługi. On to kształcił Bogusławskiego w sztuce dramatycznej i w muzyce, on to skierował jego zdolności literackie ku przekładom obcych utworów dramatycznych. Nauka poszła tak gładko, że już w tym samym roku Bogusławski mógł wystąpić po raz



Rys. 613. Józef Kotarbiński.

Rys. 614. Bolesław Leszczyński.

pierwszy na scenie w przełożonej przez siebie komedji. Pierwsze przedstawienie odbyło się z jego udziałem dn. 7 września 1779 r. Obok oper i operetek pojawiają się już utwory oryginalne: „Solenizant" „Statysta" i „Łgarz" Krasickiego,

Rys. 615. Aleksandra Ludowa.

„Życie bez celu „Oraczewskiego" i „Fircyk w zalotach" Zabłockiego. Obiecujący rozwój teatru przerywa nagle wyjazd do Lwowa Truskolawskich i Owsińskiego, najlepszych aktorów trupy. Nowy przedsiębiorca, Bizesti, ogłasza się podstępnie bankrutem i idzie do więzienia. Bogusławski podąża również do Lwowa, gdzie walka z trudnościami zniechęca go tak bardzo, iż zamierza zupełnie scenę porzucić. Teatr Narodowy w Warszawie obejmuje tymczasem pierwsze zrzeszenie aktorów, które przyjęło oficjalny tytuł „Aktorów Narodowych". Wróciwszy do Warszawy, łączy się Bogusławski z zrzeszonymi kolegami, namawia ich do wskrzeszenia na nowo oper włoskich i sam trzy opery takie tłomaczy.

W pierwszej fazie rozwoju sceny polskiej poszczególne działy sztuki teatralnej nie wyodrębniły się jeszcze. Aktorzy występowali nietylko w dramacie i komedji, ale również w operze i operetce. Gdy brakło sławnego Brochi'ego, który śpiewał po włosku partję w „Fraskatance", Bogusławski podjął się jego partji. Przełożywszy „Fraskatankę", śpiewał, z całem zuchwalstwem młodzieńczem rolę Fabrycego, co sam nazwał żartobliwie „bezczelnem wmawianiem w publiczność talentu, którego się niema". Nawet król zaniepokoił się tą niespodziewaną odwagą, która — jak się okazało — świetnym uwieńczona została skutkiem. Król począł wierzyć w scenę polską i obdarzył pełnem zaufaniem dzielnego i utalentowanego wszechstronnie Bogusławskiego: dn. 1 maja 1783 r. przed drzwi jego mieszkania zaciągnięto wartę honorową, z dwóch huzarów złożoną i oznajmiono mu, że jest mianowany dyrektorem wszystkich widowisk. Jednocześnie przedsiębiorstwa teatralne powierzono księciu Marcinowi Lubomirskiemu.

Młody dyrektor liczył, w chwili nominacji, zaledwie dwadzieścia sześć lat. W ubogim repertuarze znalazł Bogusławski: sześć oper, tłomaczonych lub przerobionych przez siebie samego, pięć tłomaczonych komedyj i jeden tłomaczony dramat. Personel aktorski składał się z szesnastu osób z Hempińskim, Świerzawskim, Gronowiczową i Sierakowską na czele. Nowe przedsiębiorstwo rokowało niezłe warunki pracy: dochody zapowiadały regularną wypłatę gaż. Ale „łaska pańska" zawiodła i tym razem. Książę Lubomirski ożenił się w tym czasie i — natychmiast zwolnił wszystkich aktorów. „Nader wesoła antrepryza" — jak ją Bogusławski nazywa — trwała zaledwie sześć tygodni. Nieszczęsny dyrektor jeszcze nie ochłonął z przygnębiającego wrażenia, gdy mu przyniesiono od króla nowy rozkaz: ma wziąć na siebie samego przedsiębiorstwo sceny narodowej wraz z baletem. Na wspólnika dodano mu tancmistrza Kurtza. Dla zachęty, kazał król wypłacić ze swego skarbca dwumiesięczną gażę wszystkim aktorom.

Rozpoczyna się ciężki trud kulturalny Bogusławskiego, który trwać będzie przez lat trzydzieści. Istotę tego trudu

Rys. 616. Mieczysław Frenkiel w roli pana Piotra w „Zrzędności i przekorze".

stanowiły: niedostateczne przygotowanie sfery mieszczańskiej do regularnych widowisk teatralnych; stała konkurencja z teatrami obcymi (włoskimi, francuskimi i niemieckimi), sprowadzanymi lekkomyślnie do Warszawy; wreszcie — tępota sfer arystokratycznych i zamożniejszych, które bywanie w teatrze polskim uważały za „patrjotyzm przedpokojowy". Jeżeli do tych okoliczności dodamy zupełne ubóstwo dramatycznej twórczości rodzimej, to zrozumiemy, jak olbrzymim był zakres twórcy sceny narodowej: sam tłomaczył lub pisał sztuki, sam starał się o pieniądze, kierował teatrem, walczył z małodusznością aktorów, reżyserował i grał, budował teatry, zwalczał zachłanność przedsiębiorców cudzoziemskich.

Teatralne przedsiębiorstwo rozpoczyna się w r. 1783 wcale składnie: wracają do teatru Narodowego Truskolawscy i Owsiński; trupę można już podzielić na dwa zespoły, z których jeden jeździ na kontrakty do Dubna, a drugi pracuje w Warszawie. Po roku—nowa katastrofa: balet przyłączył się do opery włoskiej, która przybyła do Warszawy, aktorzy zaś, z obawy niedostatecznych zarobków rozpraszają się częściowo. Bogusławski ratuje siebie i swą gromadkę aktorską wyjazdem do Grodna, potem znowu do Dubna, a wreszcie do Wilna, gdzie w sali pałacu Oskierki otwiera (r. 1785) pierwszy teatr polski „Fircykiem w zalotach". Tu znowu, pomimo wielkiego powodzenia i uznania, prześladuje go los uparty. Właściciel monopolu, Ryx, zabiera mu podstępnie aktorów trupy wileńskiej. Pozostał tylko jeden Hempiński, wierny towarzysz. „W jednym dniu — pisze Bogusławski — opuścili mnie wszyscy, unosząc z sobą pożytki moich nad ich udoskonaleniem trudów, a mnie ich niewdzięczności zostawiając pamiątkę". Po dwóch miesiącach, ściągnąwszy zewsząd siły aktorskie, może już Bogusławski wystawić w Wilnie (po raz pierwszy w Polsce) „Wesele Figara", wyjeżdża znowu do Dubna i do Lwowa, i staje się bardzo popularnym.

W r. 1791 król każe Bogusławskiemu wracać do Warszawy i wita go słowami: „Czuliśmy, że cię tu nie było. Zostań już z nami, a ja nie zapomnę o tobie".

Otrzymuje Bogusławski odrazu: przyłączenie do widowisk polskich baletu królewskiego; dla artystów — tytuł „nadwornych aktorów", a dla siebie — stanowisko „dyrektora królewskich widowisk". Rozpoczyna się „druga

Rys. 617. Mieczysław Frenkiel rozmawiający ze swemi postaciami scenicznemi (rysunek Stanisława Lentza).

antrepryza" teatralna Bogusławskiego, trwająca aż do rewolucji 1794 roku. Wyjednał Bogusławski przeróbkę niedogodnego teatru przy placu Krasińskich i daje w nim szereg doskonałych przedstawień: głośnej „Emilji Galotti" Lessinga, „Powrotu posła" Niemcewicza, który, przyjęty z uniesieniem, wywołuje rozprawy w Sejmie. Teatr Narodowy staje się ekspozyturą sceniczną reformatorskich

Rys. 618. Wanda Siemaszkowa w roli pani Alwing w „Upiorach".

uchwał Sejmu Czteroletniego. Za „Henryka VI na łowach", został Bogusławski, jako autor, pociągnięty do „sądu nadzwyczajnego"i — uwolniony z triumfem. W repertuarze zjawiają się: „Szlachcic mieszczaninem" Wybickiego, „Dowód wdzięczności narodu" Bogusławskiego, „Odludek" i „Przypadki zalotnicze" Zabłockiego, „Kazimierz Wielki" Niemcewicza, „Meropa" Woltera, wreszcie — ostatni, największy sukces „drugiej antrepryzy": „Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale" z muzyką Stefaniego. Nietylko Warszawa, ale cały kraj śpiewa piosenki tej sztuki, a działalność teatralna Bogusławskiego łączy się głębokim węzłem z rewolucyjnemi poczynaniami najlepszych obywateli.

Klęska powstania 1794 r. wypędza Bogusławskiego do Galicji. Wysławszy naprzód bibljotekę i garderobę, przedziera się krętemi drogami śród niebezpieczeństw i przygód, które opisuje malowniczo. Powagę nazwiska miał już Bogusławski tak wielką, że nietylko dociera bez szwanku do Krakowa i Lwowa, ale po kilku tygodniach odzyskuje całkowicie garderobę i rozpoczyna pracę we Lwowie z tą samą, co zawsze wytrwałością i uporem.

Po powrocie do Warszawy rozpoczyna Bogusławski trzecią najdłuższą, bo czternaście lat trwającą „antrepryzę" teatralną. Podczas jego nieobecności, teatr Narodowy prowadziła Truskolawska, od której Bogusławski przejmuje koncesję i dn. 31 sierpnia 1799 r. otwiera widowiska. Warunki zmieniły się zasadniczo: miasto wyludnione; na zasiłek z jakiejkolwiek strony liczyć nie było można. Wprawdzie przybyły scenie tak świetne siły, jak Alojzy Żółkowski, młoda Truskolawska (późniejsza Ledóchowska), Kudlicz; ale trupy cudzoziemskie w dalszym ciągu szkodziły teatrowi polskiemu. Dla ratowania finansów jeździ Bogusławski na prowincję; buduje teatr w rajtszuli w Poznaniu; w ciągu kilkunastu dni stawia drewniany teatr w Kaliszu na 1.000 osób; daje przedstawienia w Łowiczu i w Gdańsku. Za rozdawane w teatrze powinszowania noworoczne, zabroniono Bogusławskiemu przez pół roku nietylko grywać, ale nawet pokazywać się w teatrze. Walka z cudzoziemcami była tak ostra, że nie chcąc dopuścić teatru niemieckiego do Warszawy, Bogusławski sam formuje trupę niemiecką i daje jednocześnie przedstawienia niemieckie i polskie. Najbardziej to może gorzki epizod jego karjery teatralnej. Tem przykrzejszy, że w r. 1805 przybył do Warszawy teatr francuski Fourć'go i znowu aż trzy teatry popisują się w ubożuchnej stolicy. Długi Bogusławskiego rosną też z dnia na dzień. W r. 1809 ratuje się wyjazdem do Krakowa, gdzie przedstawienia jego cieszą się fenomenalnem powodzeniem. Niestety, powodzenie to nie mogło uleczyć groźnego położenia. Deficyty urosły do 100.000 zł. i rozpoczęła się serja procesów. Zrozpaczony dyrektor złożył prefektowi departamentu projekt utrzymania widowisk polskich na rachunek skarbu. Król saski projekt ten

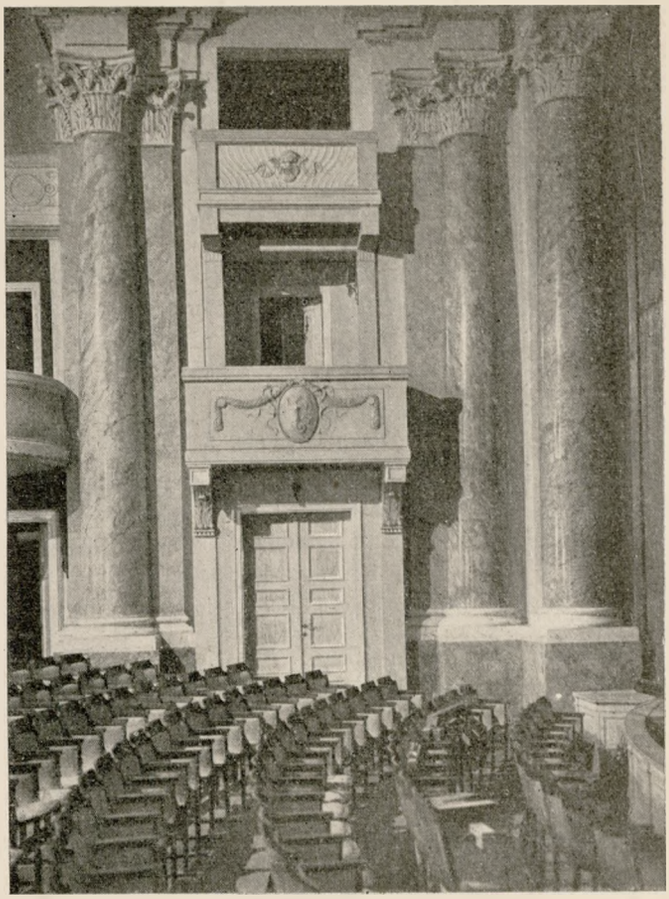
Rys. 619. Helena Marcello-Palińska.

2650/II

zatwierdził częściowo i wydał dekret, którego mocą: Bogusławski otrzymuje w r. 1810 antrepryzę teatru na dalsze cztery lata z zasiłkiem 36.000 zł. rocznie i z obowiązkiem urządzenia na własny koszt szkoły dramatycznej. Jednocześnie minister spraw wewnętrznych wyznaczył dla teatru dyrekcję rządową, z siedmiu osób złożoną. Materjalne położenie Bogusławskiego nie polepszyło się, bo zasiłki pochłaniały nałożone na teatr ciężary. Dn. 4 czerwca 1811 r. nastąpiło otwarcie pierwszej Szkoły Dramatycznej, składającej się z 12 uczniów i uczenic. Znękany kłopotami i długami, sprzedał Bogusławski przedsiębiorstwo teatralne w r. 1814 swemu zięciowi Ludwikowi Osińskiemu. Majątek teatralny oszacowany został na 108.000 zł., z czego Bogusławski dostał do ręki 11 czerwonych złotych; reszta poszła na spłatę długów. Tak się zakończyły trzydziestoletnie trudy Bogusławskiego około ustalenia bytu sceny narodowej. Grywał jeszcze na scenie przez szereg lat, witany z wielką sympatją i głębokim szacunkiem.

Bogusławski przekazał Ludwikowi Osińskiemu (1775 — 1848) obfity repertuar zawierający 80 sztuk oryginalnych a śród licznych przekładów, utwory: Moliera, Kornela, Szekspira („Król Lear", „Makbet", „Hamlet", „Otello"), Goldoniego, Sheridana, Woltera, Beaumarchais'ego. Personel aktorski Bogusławskiego składał się w r. 1814 z 40 osób, śród których było kilka pierwszorzędnych sił wykonawczych. Brakło już, niestety, znakomitego komika z pierwszych lat sceny narodowej, Karola Boromeusza Świerzawskiego (zm. 1806). Ale żył jeszcze Jakób Hempiński, aktor komiczny, ulubieniec publiczności w rolach służących molierowskich; zasłynął także Aloizy Żółkowski (ojciec), nietyle może swym talentem komicznym, ile dowcipem i odwagą w satyrze politycznej i społecznej, rozszerzanej najpierw za pomocą pisanych ulotek, a później drukowanych ćwiartek „Momusa" i „Potpourri". Obok nich wybił się na jedno z najpierwszych stanowisk w teatrze Bonawentura Kudlicz, znakomity reżyser, wychowawca aktorów w Szkole Dramatycznej i wyborny wykonawca ról zarówno dramatycznych, jak charakterystycznych. Następcą pierwszego tragika sceny narodowej, Kazimierza Owsińskiego (zm. 1799 r.), którego samorodny talent podziwiali współcześni, był Marcin Szymanowski, wysoko ceniony wykonawca ról bohaterskich. Sam Bogusławski, wykształcony na wzorach francuskich, dbał o naturalność gry. W młodości grywał amantów i śpiewał partje basowe; później był znakomitym odtwórcą postaci tragicznych starców.

Rys. 620. Honorata Leszczyńska (portret pendzla St. Wyspiańskiego).



Rys. 621. Wnętrze Teatru Narodowego w Warszawie (1925).

W personelu żeńskim posiadał Teatr Narodowy wielką „gwiazdę", Józefę Ledóchowską, najświetniejszą w całej epoce tragiczkę, która odziedziczyła talent po matce, Agnieszce Truskolawskiej, również sławnej artystce, występującej na scenie do r. 1811.

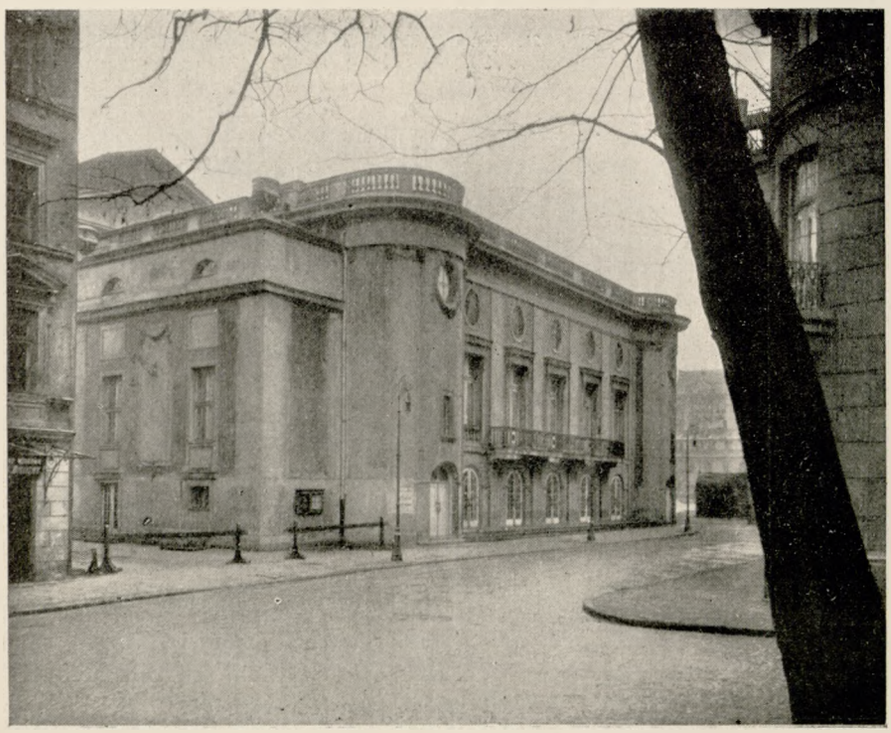
Spodziewano się, że Osiński, który zyskał sławę, jako

Biblioteka im. Kazimierza Pułaskiego 2650 II

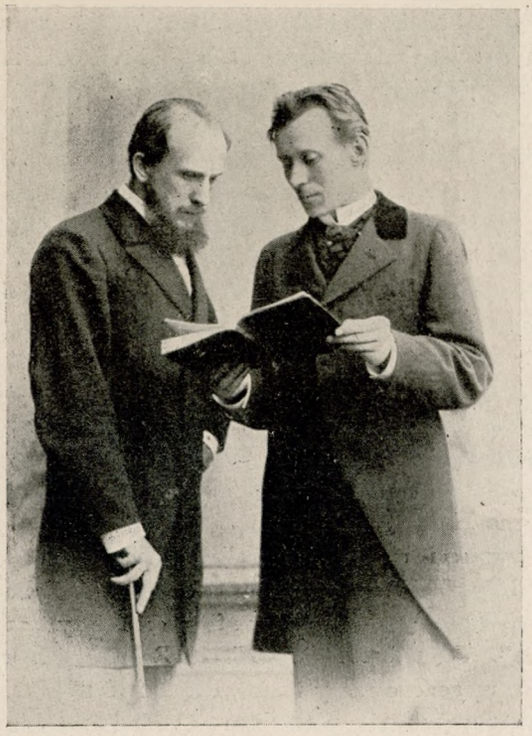
poeta, a przedewszystkiem jako świetny tłumacz Kornela i Rasyna; który od r. 1818 wykładał literaturę w uniwersytecie warszawskim — czuwać będzie przedewszystkiem nad repertuarem Teatru Narodowego. Oczekiwania te zawiodły. Osiński troszczył się przedewszystkiem o balet, który rozszerzał nieustannie, widząc w nim niezawodne źródło dochodów. Jasiński w swej kronice teatrów pisze o pierwszych latach dyrekcji Osińskiego: „Jakaś moc nieprzyjazna, krępując tajemnie władzę dyrektora, paraliżowała najchlubniejsze zamiary i chęci artystów, oziębiając zapał do sztuki, wstrzymywała postęp, aby przybliżyć upadek sceny, która się zrosła z życiem narodu, stała się pokarmem duchowym, jego codzienną potrzebą, jego umysłowem zajęciem. Tę złowrogą myśl odgadywali wszyscy, czuli jej działanie, widzieli w skutkach, a lubo cel nie wychodził z inicjatywy rządu, przecież dla przypodobania się mu, podniesienia własnych zasług w jego oczach, chciano przynieść mu z niego ofiarę... Zdawałoby się, że jeżeli komuś nie podobały się dzieła poważne treścią, piękne stylem, wzniosłe myślą, zajmujące układem, słowem dzieła klasyczne, pewnie w obronie ich stanie przedsiębiorca sceny narodowej, znakomity ich tłumacz i rzeczywisty znawca. Tymczasem zaledwie cztery lata upłynęło od objęcia przez niego przewodnictwa, tragedja znikła widocznie, ledwie kiedy niekiedy pozwalano jej się pojawić i to nie w szacie, nadanej przez twórcę, ale odartą ze wszystkiego, co stanowiło jej piękność, życie, co przemawiało do duszy. Przy wypuszczeniach i odmianach, utwór żywy, pełen czucia i zapału, ukazywał się jak bezduszne ciało, jak trup mamiący".

Zarzuty te o tyle były słuszne, że Osiński podczas swej dyrekcji znacznie zmniejszył ilość premjer polskich. W roku 1815 grał jeszcze piętnaście sztuk oryginalnych, przygotowanych przez Bogusławskiego; w następnych zaś jedenastu latach wystawił ogółem 41 nowych sztuk polskich, co nie wynosiło nawet czterech premjer rocznie. Z utworów ważniejszych grano za czasów Osińskiego: „Bolesława Śmiałego" A. Hofmana, „Ludgardę" J. Kropińskiego, „Barbarę Radziwiłłównę" Felińskiego, „Wandę" F. Wężyka, „Zbigniewa" Niemcewicza, „Urojenie" Stanisława Bogusławskiego, oraz pięć pierwszych utworów wielkiego twórcy komedji polskiej, Aleksandra Fredry, a mianowicie: „Pan Geldhab"(1821), „Zrzędność i przekora" (1822), „Mąż i żona" (1823), „Cudzoziemczyzna" (1824), „Pierwsza lepsza" (1824). Tak samo jak Bogusławski i jak wszyscy niemal jego następcy do ostatnich czasów, posługiwał się Osiński w dramacie głównie repertuarem cudzoziemskim, przeważnie francuskim. Wystawił 134 sztuki obce, pozostawione przez Bogusławskiego, sam zaś w przeciągu jedenastu lat dał Warszawie 259 „premjer" cudzoziemskich, czyli przeciętnie

Rys. 623. Arnold Szyfman, dyr. Teatru Polskiego.



Rys. 622. Teatr Polski w Warszawie.



Rys. 624. Tadeusz Pawlikowski i Ludwik Solski.

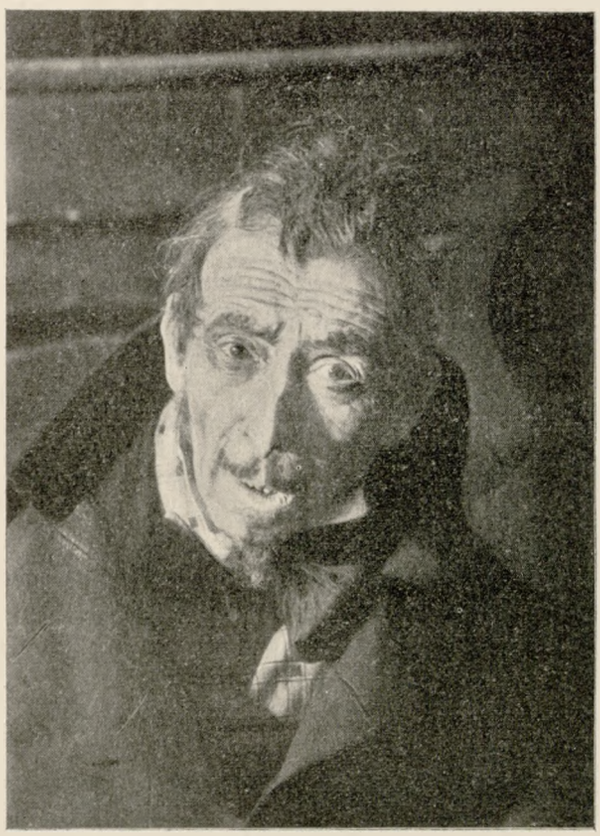
około 24 rocznie. W takich warunkach teatralnych trudno oczekiwać wydatnej pracy artystycznej. Z poważniejszych przedsięwzięć Osińskiego w dziedzinie twórczości obcej zanotować należy wystawienie: „Skąpca", „Natrętów", „Miłości doktora" i „Urojonej niewierności" Moliera; „Atalji", „Ifigenji w Aulidzie", „Andromachy", „Fedry", „Bajazeta", „Mitrydata" Rasyna; „Śmierci Pompejusza" Kornela; „Romea i Julji" Szekspira; „Tankreda", „Mahometa"; „Śmierci Cezara" Woltera; „Agamemnona", „Wirginji" i „Antygony" Alfierego; „Włochów w Paryżu" i „Prawdziwego przyjaciela" Goldoniego; „Fiesca" i „Intrygi i miłości" Szyllera ;„Safony" Grilparzera. W jednym niewielkim i niedogodnym teatrze uwzględniać musiał Osiński wszystkie działy sztuki teatralnej: operę, balet, tragedję, dramat, komedję i farsę. Pomimo subwencji, 36.000 złotych, przedsiębiorstwo nie zdołało uniknąć deficytu. W styczniu 1825 r. Osiński zrzekł się dalszego prowadzenia teatru Narodowego, podając jako powód ograniczenia działalności dyrektorskiej przez rządowy komitet kontroli z jednej strony, oraz urząd municypalny—z drugiej. Wprawdzie później oba te organy kontrolujące złączono w jeden, ale sam sposób kontroli był dla dyrektora teatru bardzo uciążliwy, tembardziej, że do komitetu należeli również aktorzy Teatru Narodowego. Dyrektor nie miał swobody nawet w zawieraniu kontraktów. Osiński sprzedał cały majątek teatralny za 300.000 złotych rządowi, który zorganizował na nowo dyrekcję, powierzając ją Osińskiemu i Ludwikowi Dmuszewskiemu, ruchliwemu aktorowi, energicznemu działaczowi teatru, autorowi oraz tłómaczowi 150 sztuk. Nowa ustawa uczyniła odpowiedzialnym za bieg spraw teatralnych samych aktorów, którzy stali się rodzajem zrzeszenia, dzielącego między sobą deficyty teatru.

9. Teatr Rozmaitości.

W chwili takiego przesilenia zrozumiano, że Teatr Narodowy, mogący pomieścić na parterze zaledwie 480 osób, nie był w stanie pokrywać w dostatecznej mierze swoich wydatków. Postanowiono rozpocząć budowę nowego obszernego gmachu. Dnia 19 listopada 1825 r. namiestnik, Józef książę Zajączek, wobec ministrów, prezesa dyrekcji teatru i jej członków, założył kamień węgielny „pod budowę Teatru Narodowego w stolicy, kosztem tejże wzniesionego, podług planów Antoniego Corazzi'ego". Tymczasem, śród dalszego zmagania się z trudnościami, przybywa teatrowi przy Placu Krasińskich niespodziana konkurencja widowisk — tym razem — p o l s k i c h. Latem 1829 roku, w sali Towarzystwa Dobroczynności, niejaki Milewski zorganizował „Teatr Polski", złożony z miernych aktorów prowincjonalnych i grywających, oprócz sztuk z repertuaru Teatru Narodowego, słabe farsy i wodewile. Teatrzyk ten zyskał wielkie powodzenie i wywołał panikę śród członków Teatru Narodowego. Dzięki ich zabiegom, „Teatr Polski" został zamknięty, a na jego miejsce powstał w sali Towarzystwa Dobroczynności „Teatr Rozmaitości", pod zarządem dyrekcji Teatru

Rys. 625. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie.

Narodowego. Chcąc się ratować, Teatr Narodowy zmuszony był do prowadzenia drugiej sceny o poziomie, odpowiadającym potrzebom widzów zamkniętego „Teatru Polskiego". Rozpoczęto widowiska w teatrze Rozmaitości dnia 11 września 1829 roku sztukami: „Sługa dwóch panów" i „Prawo morskie". Kierował tą sceną Bonawentura Kudlicz, który zaangażował do pracy młodszych artystów, kształconych w Szkole Dramatycznej, a śród nich: Jana Jasińskiego, Ludwika Panczykowskiego, Wojciecha Szymanowskiego, Emilję Werowską, Nepomucenę Żółkowską, Józefę Baranowską, i t. d. Powstanie Teatru Rozmaitości



Rys. 626. Ludwik Solski w roli Łatki w „Dożywociu".

było ciosem dla Teatru Narodowego, który stał się wkrótce teatrem operowym.

Podczas powstania Listopadowego, Teatr Narodowy starał się służyć jaknajusilniej nastrojom chwili. Dn. 5 grudnia 1830 r. wznowiono w nim „Krakowiaków i Górali" i przedstawienie zmieniło się w wielką manifestację patrjotyczną. Wystawiano sztuki o charakterze narodowym: Dmuszewskiego („Okopy na Pradze"), Kropińskiego, Wężyka, operę Elsnera „Król Łokietek". „Damy i huzary" Fredry. Pozatem dano „Niemą z Portici", zabronioną przed powstaniem przez cenzurę i grano „Fiesca" szyllerowskiego. Znakomita większość wystawianych utworów łączyła się z duchem chwili. Teatr Rozmaitości wabił publiczność jednoaktówkami, które uzupełniał okolicznościowemi deklamacjami i śpiewami. Próbował też również sztuk patrjotycznych: Majeranowskiego, Jana Jasińskiego i Andrzeja Słowaczyńskiego.

W r. 1832 stanowisko prezesa dyrekcji teatrów obejmuje generał Józef Rautenstrauch, wyłączne zaś kierownictwo scen otrzymuje Dmuszewski. Rząd rosyjski czuwa teraz pilnie, aby odebrać teatrom ich znaczenie narodowe. Z jednej strony rozpoczyna się nadmierny kult baletu, z drugiej — dążenie, aby punkt ciężkości Teatru Narodowego przesunąć do sprawy popisów aktorskich. Przybywa szereg uzdolnionych wysoce artystów i artystek: wybitny tragik, Ignacy Werowski, grywający również z wielkiem powodzeniem role komedjowe; świetny amant i bohater, Wojciech Piasecki; ulubieniec publiczności, wyborny komik Józef Zdanowicz; pierwszorzędna „gwiazda" dramatyczna, Leontyna Halpertowa, imponująca prawdą i naturalnością dykcji; wreszcie urocza „naiwna", Daszkiewiczówna.

W lutym 1833 r. otwarto nowy teatr, któremu dano nazwę „Wielki", aby usunąć z afisza drażniący tytuł „Narodowy". Jednocześnie w Salach Redutowych nowego gmachu urządzono nowy teatr „Rozmaitości" w taki sposób, żeby go w razie potrzeby można było rozebrać. Nie zaniechano narazie widowisk i w sali Towarzystwa Dobroczynności. Wkrótce potem wybudowano wewnątrz gmachu teatru Wielkiego małą, niedogodną salę i scenę dla przedstawień dramatycznych. Teatr „Rozmaitości" w ten sposób zaimprowizowany, stał się na długie lata głównym przybytkiem sztuki dramatycznej w Polsce, gdyż Teatr Wielki, przeznaczony na operę i balet, zrzadka udzielał gościny przedstawieniom dramatycznym.

Pierwszy okres działania rządowej dyrekcji teatrów, trwający od 1810 r. aż do upadku powstania 1831 r., cechowała głęboka troska o kulturę narodową. Na czele teatru stali wybitni mężowie nauki i talentu, zasłużeni patrjoci i działacze, otoczeni czcią powszechną. Gdy nadeszła epoka paskiewiczowska, stosunki te uledz musiały zmianie zasadniczej. Rząd rosyjski, przejąwszy automatycznie zarząd teatrami polskimi, stanął wobec sprzeczności, jaka istniała pomiędzy opiekowaniem się instytucją konserwującą i rozwijającą język i sztukę polską a otwartemi dążnościami rusyfikacyjnemi, które zapanowały po stłumieniu powstania. Sprzeczności tej usunąć się nie dało. Nie chcąc tedy wypuścić teatrów ze swych rąk, starano się zamienić je w organizację urzędniczą. W r. 1852 zwyczajne rozporządzenie namiestnika Królestwa postanawia, „aby cały gmach teatralny z trzema oficynami i tylnemi zabudowaniami przy ulicy Wierzbowej i Trębackiej wyjęty był z pod własności miasta i przelany na własność rządu z oddaniem go w bezpłatne posiadanie i zawiadywanie dyrekcji teatrów". Prezesi teatrów rządowych, wybierani przez jenerał-gubernatorów i od nich bezpośrednio zależni, mogli byli przypodobać się swej władzy jedynie przez czuwanie, aby teatry polskie jaknajmniej służyły sprawie p o l s k o ś c i. Ponieważ w takiem czuwaniu mieściło się *contradictio in adjecto*, więc gospodarka ogólna t. zw. „teatrów rządowych"

w Warszawie, przez cały niemal czas jej trwania, była największem dziwactwem w dziejach kultury europejskiej. Po dziesięcioletnich rządach prezesowskich jen. J. Rautenstraucha, stanowisko prezesa otrzymał jen. Ignacy Abramowicz (od 1842 do 1861), jednocześnie oberpolicmajster i zarządzający pałacami cesarskimi. Rozpoczyna on serję rosyjskich dygnitarzy w teatrach rządowych, nie mających najmniejszego pojęcia o sprawie. Abramowicz był typem satrapy mikołajewskiego, który swą brutalność oberpolicmajstra posuwał do tego, że bił aktorów. Następcy Abramowicza są to „administratorowie spokojni, porządni, regularni, ale nie mający żadnego o sztuce pojęcia; kierowali oni teatrem tak, jak się kieruje kancelarją, spychając całą robotę na podwładnych". Po jen. A. Haukem (od 1861 do 1868), następuje Sergjusz Muchanow (od 1868 do 1880), jeden z niewielu rosyjskich „prezesów" teatralnych, który miał ambicje artystyczne. Zaczął swe rządy od wybudowania w r. 1871 „prowizorycznego" Teatru Letniego (w ogrodzie Saskim), kosztem 60.000 rb. Muchanow zyskał popularność, albowiem zwrócił uwagę na repertuar dramatyczny. Jednocześnie jednak wprowadził zgubny w następstwie system „gwiazd", który na długie lata zaciążył na losach teatrów warszawskich. Gdy Muchanow spostrzegł, że system ten jest szkodliwy, odstrychnął się od dramatu i komedji, zaniedbał niemal zupełnie operę i zwrócił się wyłącznie ku baletowi.—Po jedynym prezesie rządowym, który z dobrą wolą łączył przez pewien czas szczere zamiłowanie, nastąpił rozrzutny dyletant W. Wsiewołożskij, który rozdrobnił swą władzę na kilkadziesiąt cząsteczek i wprowadził do teatru całkowitą anarchję. Wsiewołożskij powołał do życia trzecią scenę, t. j. „Teatr Mały", otwarty 25 listopada 1880 roku, w przerobionym z bóżnicy gmachu przy ulicy Daniłowiczowskiej. W teatrzyku tym zaczęto grywać farsę i operetkę. Następni „prezesi" albo posuwali oszczędność do absurdu, jak senator Gudowski, albo też brnęli dalej w deficytach, łącząc nieudolność administracyjną z brakiem kompetencji, jak: Karandiejew, Andrejew, Iwanow, Herschelman, Małyszew. Ostatni prezes teatrów rządowych, pułkownik Burman, nie zdążył już zorjentować się w organizacji teatralnej i opuścił Warszawę w r. 1915 wraz z władzami rosyjskiemi.

Istotnymi kierownikami poszczególnych teatrów byli reżyserowie. Po śmierci Dmuszewskiego (um. 1847) kierownictwo teatru powierzono Janowi Jasińskiemu, uczniowi Kudlicza, aktorowi różnostronnie uzdolnionemu, świetnemu reżyserowi, pracowitemu tłómaczowi około 500 sztuk i autorowi mnóstwa „utworów", z których ani jeden nie ustalił swego żywota na scenie. Jasiński zainstalował w teatrze Rozmaitości bieżący repertuar francuski, a przedewszystkiem sztuki popularnego w całej Europie Scribe'a. Główny nacisk położył Jasiński na popisy aktorskie. Za jego dyrekcji rozwinął się wspaniale piękny talent Józefa Komorowskiego, grywającego role bohaterów i amantów, znakomitego zwłaszcza w kreacjach, gdzie przeważał liryzm. Obok niego potężniały już talenty: Królikowskiego, Żółkowskiego (syna) i Rychtera, które miały olśniewać publiczność w epoce następnej.

Repertuar polski w epoce pomiędzy jednym a drugiem powstaniem zeszedł na plan drugi. Najważniejszem wydarzeniem były nowe komedje Fredry: „Śluby panieńskie" (1834), „Pan Jowialski" (1835), „Zemsta" (1845), „Ciotunia" (1858). Wielką popularność zdobyły również komedje i dramaty Korzeniowskiego. W obu teatrach (w Wielkim

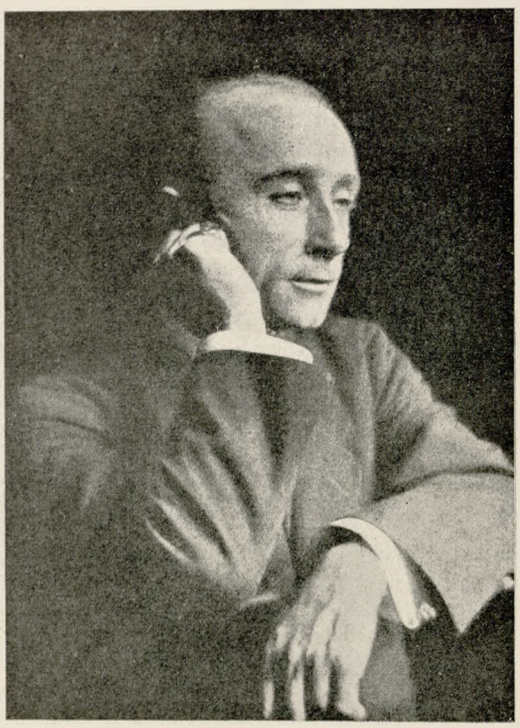
Rys. 627. Ludwik Solski w roli „Judasza z Karjothu"

i w Rozmaitościach) wystawiono w owym czasie 29 jego utworów, przeważnie dramatów i komedyj mieszczańskich, który to rodzaj był dla publiczności nowością. Śród sztuk Korzeniowskiego, najlepiej były grane i cieszyły się największą frekwencją: „Panna mężatka" (1844), „Okno na pierwszem piętrze" (1844), „Żydzi" (1844), „Doktór medycyny" (1845), „Okrężne" (1848), „Pani kasztelanowa" (1854), „Konkurent i mąż" (1860). Niemałą wziętość zyskały komedje Stanisława Bogusławskiego a zwłaszcza w fredrowskim tonie utrzymane: „Stara romantyczka" (1837), „Lwy i lwice" (1846), „Opieka wojskowa" (1848). Podobały się również bardzo obrazki ludowe Władysława Ludwika Anczyca: „Łobzowianie" (1856) i „Chłopi arystokraci" (1858). Z komedją kontuszową

„Miód kasztelański" wystąpił w r. 1862 niezmordowany Kraszewski, tworząc sztukę niemal już dziś klasyczną.

* * *

Po powstaniu 1863 r., znaczenie teatru w stolicy wzrosło ogromnie, już przez to samo, że był on jedynem miejscem (poza kościołem), gdzie rozbrzmiewała publicznie mowa polska. Niestety, oryginalna twórczość dramatyczna nie stanęła w tej ważnej epoce na wysokości zadania. W roku 1865 obejmuje kierownictwo dramatu Jan Chęciński (um. 1874), reżyser ze szkoły Kudliczów, Dmuszewskich i Jasińskich, autor dramatyczny, przez lat czternaście niezmordowany pracownik teatralny. Wprowadził on na scenę wiele arcydzieł wszechświatowych, ale nie był w stanie zwalczyć



Rys. 628. Kazimierz Kamiński.

tradycji bieżącego repertuaru francuskiego, który po dawnemu panuje w teatrze. System „gwiazd", zaczęty przez Jasińskiego, święci teraz niebywałe triumfy, stawiając „Rozmaitości", pod względem doboru talentów i mistrzostwa gry aktorskiej, w rzędzie najpierwszych teatrów na świecie. Plejadę wielkich aktorów rozpoczyna Alojzy Żółkowski-syn (1814 — 1889), genjalny komik, znakomity odtwórca niektórych typów fredrowskich oraz różnorodnych postaci szlacheckich, artysta jedyny w swoim rodzaju, który przez lat pięćdziesiąt olśniewał publiczność i krytykę. Innego gatunku sławę zyskał Jan Królikowski (1820 — 1886), który z aktora melodramatycznego przemienia się w wielkiego tragika, grywającego również role charakterystyczne. Niezrównane kreacje postaci: Franciszka Moora w „Zbójcach", Wojewody w „Mazepie" i Majora w „Pannie mężatce" otoczyły imię Królikowskiego legendą potężnego, głębokiego artyzmu. Trzecim mistrzem aktorskim epoki był Józef Rychter (1820 — 1885), aktor charakterystyczny, przejmujący się do głębi treścią duchową postaci, czy to w odtwarzaniu postaci fredrowskich, czy też w kreowaniu typów mieszczańskich lub szlachciców kontuszowych. — W r. 1868 przybywa do Warszawy na stałe Helena Modrzejewska (1842 — 1909), jedna z najznakomitszych artystek nietylko polskich, ale i światowych. Obdarzona wyjątkowymi warunkami zewnętrznymi, czarowała niezwykłym talentem i wybitną indywidualnością. Wielką siłę ekspresji łączyła z głębokiem poczuciem estetycznem i kunsztownością dykcji. Teatr zawdzięcza jej podniesienie poziomu repertuaru. Zasłynęła w wielkich kreacjach postaci Szekspira, Szyllera, Wiktora Hugo oraz w odtwarzaniu z niezrównanym wdziękiem typów polskiej dziewczyny (Aniela w „Ślubach panieńskich" i Cecylja w „Pannie mężatce"). W r. 1876 Modrzejewska opuściła na zawsze Warszawę, nauczyła się języka angielskiego i zyskała wielką sławę w Ameryce. — Wdziękiem poetycznym i subtelnością podbijała publiczność Wiktoryna Bakałowiczowa (1835 — 1875), zrazu jako czarująca „naiwna", później jako świetna odtwórczyni postaci młodych mężatek, wreszcie jako wybitna artystka komiczno-charakterystyczna. — W przeciągu dziesięciu lat (aż do wyjścia zamąż w r. 1881) ulubienicą stolicy była Romana Popielówna, mistrzyni w rolach naiwnych panien („Zbudziło się w niej serce", „Wiosna", „Pan Damazy", „Iskierka") lub też charakterów stanowczych („Śluby panieńskie", „Mąż pieszczony"). — W roku 1869 ukazał się po raz pierwszy na scenie Wincenty Rapacki (1840 — 1924), artysta w wielkim stylu, który umownej grze sztucznego paryzjanizmu i idealizacji typów, jakie długo panowały w Rozmaitościach, przeciwstawiał własną metodę gry realistycznej, opartej na prawdzie charakterystyki. Jego pierwszy występ w roli Causada w „Naszych najserdeczniejszych" Sardou przyjęto „z uniesieniem", jako zupełnie nowy objaw kunsztu aktorskiego. Chodziło Rapackiemu o to, aby dać na scenie „zwyczajnego, realnego człowieka". W tym kierunku talent jego rozwijał się stale i wydał szereg znakomitych kreacyj, jak role: Jagona w „Otellu", Michoneta w „Adrjannie Lecouvreur", Vauclina w „Safandułach", Jana Kazimierza w „Mazepie", molierowskiego „Skąpca", Dziszewskiego w „Radcach pana radcy". — Śród tych artystów zupełnie odrębne stanowisko zajął Bolesław Leszczyński (1840 — 1918), świetny wykonawca ról bohatersko-dramatycznych. Od czasu istnienia sceny polskiej, nie było podobno artysty obdarzonego piękniejszymi warunkami. Postawa, głos — wszystko zgoła fenomenalne. Te wyjątkowe środki osobiste nie opierały się nigdy na studjach technicznych. Leszczyński przez całe życie, w kreacjach swych (a stworzył w przeciągu 60 lat około tysiąca postaci scenicznych) był genjalnym improwizatorem. Grywał z Modrzejewską Antonjusza, Makbeta, Otella; był znakomitym Petruchiem w „Poskramianiu

złośnicy", niezrównanym wojewodą w „Mazepie", imponującym królem Learem i dobrym odtwórcą ról w komedjach salonowych i mieszczańskich.—Z niedostatecznymi warunkami fizycznymi walczył pracowicie Bolesław Ładnowski, grywający inteligentnie postacie szekspirowskie oraz amantów i mężów w sztukach współczesnych.—Józef Kotarbiński rozpoczął swą karjerę od ról bohaterskich a później odtwarzał z zamiłowaniem postacie starców w polskich dramatach poetyckich. — Po Żółkowskim wybitne stanowisko w odtwarzaniu ról komicznych i charakterystycznych zajął Mieczysław Frenkiel, artysta wielkiego talentu, dyskretny i pełen miary, odtwarzający niepospolicie charaktery o podkładzie komiczno-uczuciowym. Przez wiele lat był jedynym odtwórcą w wielkim stylu postaci Fredry („Śluby panieńskie", „Pan Geldhab", „Zrzędność i przekora") i Blizińskiego („Marcowy kawaler", „Pan Damazy"). Z repertuaru nowoczesnego nyjwybitniejsze kreacje dał w „Cyrano de Bergerac" i „Interes przedewszystkiem". Komizm Frenkla wydobywa się zawsze z samej głębi charakteru, daleki od wszelkiej łatwej humorystyki. — Wiele humoru i swobody miał Władysław Wojdałowicz w rolach szlagonów, odtwarzanych miękko i plastycznie.—Wybitny talent charakterystyczny w sztukach mieszczańskich wykazał Adolf Ostrowski.—Wytwornych, lekkich amantów grywał z poczuciem miary Władysław Tatarkiewicz. — W r. 1898 przeniósł się z Krakowa do teatru Rozmaitości Józef Śliwicki, który grywał role amantów bohaterskich, dbając zawsze o szlachetną dykcję. W dziejach „Rozmaitości" Śliwicki posiada zaszczytną kartę, jako długoletni reżyser i kierownik repertuaru za czasów rosyjskich.

Niebrakło również w tej epoce wysoce uzdolnionych artystek. Szereg ich rozpoczyna Marja Derynżanka, która przez siedem lat swego pobytu na scenie warszawskiej (do r. 1882) grywała po Modrzejewskiej wielkie role dramatyczne (Ofelja, Małgorzata z „Fausta", Ludwika z „Miłości i intrygi", Amelja ze „Zbójców", Dziewica Orleańska, Balladyna). Żywiołowy, pełen żaru uczuciowego talent Derynżanki wykazywał niemałą siłę tragiczną.—Stanowisko pierwszej bohaterki zajmowała po Derynżance Helena Marcello-Chraszczewska (później — Palińska), artystka mocnej ekspresji w rolach bohatersko-dramatycznych oraz współczesnego dramatu mieszczańskiego. Wybitnie uzdolniona, ale nadmiernie wrażliwa i nerwowa, traciła niekiedy Marcello poczucie miary w swych kreacjach.—Własny styl gry stworzyła sobie Aleksandra Ludowa (później Żmurkowa) w komedji salonowej, w której dała długi szereg kreacyj, pełnych smaku i wytworności („Półświatek", „Gniazdo rodzinne", „Niewierna", „Dama Kameljowa", „Ćwiartka papieru", „Myszka" etc.). Próbowała również z powodzeniem komedji szekspirowskiej („Sen nocy letniej", „Jak wam się podoba", „Opowieść zimowa").— Krótki, trwający zaledwie dziesięć lat, pobyt na scenie Marji Wisnowskiej kazał oczekiwać pięknego rozwoju jej talentu subtelnego, oryginalnego, pełnego finezji i wdzięku. Stworzyła kilka świetnych postaci repertuaru współczesnego. Tragiczna śmierć przerwała ten żywot artystyczny bardzo wcześnie. — Wielu wielbicieli miała także w ciągu dziesięciu lat Jadwiga Czakówna, grająca z humorem „naiwne". — W rolach liryczno-dramatycznych do poważnych wyników doszły dwie siostry: Irena Trapszówna-Chodowiecka, która w przeciągu czternastoletniego pobytu na scenie warszawskiej grywała z talentem i uczuciem role dramatyczno-liryczne z bieżącego repertuaru; oraz Tekla Trapszówna-Krywultowa, pełna prostoty i szczerości odtwórczyni postaci polskich.

* * *

Rxs. 629. Kazimierz Kamiński.

Repertuar rządowych teatrów dramatycznych wypełniały przez cały okres od Powstania do wojny przedewszystkiem sztuki cudzoziemskie, z przewagą komedyj i fars francuskich. Dzięki znakomitym talentom aktorskim, zjawiają się kiedyniekiedy utwory Szekspira, Moliera, Goethego, Gutzkowa, Byrona, Wilbrandta. Pozatem dyrekcje rządowe czuwają, aby nie dopuszczać na scenę dzieł naszych wielkich romantyków. Autor „Mazepy" nazywa się na afiszu „J. S.", a król polski przemianowany został na anonimowego „Księcia". Z innych utworów Słowackiego wystawiają teatry warszawskie: „Beatrix Cenci", „Balladynę", „Horsztyńskiego", „Fantazego", „Sen Srebrny Salomei" i „Złotą czaszkę". Z Fredry grywa się zrzadka pierwsze jego utwory a po jego śmierci przybywają te, które poeta, dotknięty w r. 1835 niesprawiedliwą krytyką, zamknął

w biurku („Pan Benet", „Dwie blizny", „Wielki człowiek do małych interesów"). Najwybitniejszy komedjopisarz epoki, Józef Bliziński, tworzy mało, ale ratuje honor pokolenia takimi utworami, jak: „Marcowy kawaler", „Pan Damazy", „Rozbitki", „Szach i mat", „Chwast". W bieżącym repertuarze rozpierają się wszechwładnie: Kazimierz Zalewski i Edward Lubowski, z których twórczości komedjowej nic pozostało nic dla potomności. Uległy również zapomnieniu utwory: Narzymskiego, Zygmunta Sarneckiego, Szujskiego, Rapackiego, Bełcikowskiego, Przybylskiego (z wyjątkiem „Wicka i Wacka"), Jasieńczyka, Łętowskiego, Mańkowskiego. Wznawia się jeszcze Chęcińskiego („Krytycy"), ale bez większego rezonansu. Natomiast po latach wracają na scenę z triumfem niektóre komedje Bałuckiego („Radcy pana radcy", Grube „ryby", „Dom otwarty", „Klub kawalerów"), dają bowiem wybitnym aktorom pole do popisu i w perspektywie czasu rosną na widowiska „stylowe".

Rys. 630. Kazimierz Kamiński i Jerzy Leszczyński.

Żywszą atmosferę teatralną tworzą dramaty i komedje pisarzów „Młodej Polski". Przybyszewski zdobywa w Warszawie swymi pierwszymi dramatami powodzenie, jakiego nie miał żaden z jego poprzedników. Z twórczości Wyspiańskiego mogła była poznać Warszawa przed wojną te jedynie utwory, które nie dotykały bezpośrednio zagadnień narodowych („Bolesław Śmiały", „Klątwa", „Sędziowie"). — Podobało się bardzo „Zaczarowane koło" Rydla oraz dwie części jego trylogji historycznej: „Królewski jedynak" i „Złote więzy". — Przez wiele tygodni nie schodziła z afisza sztuka Żuławskiego „Eros i Psyche"; natomiast nie wywarły wrażenia jego dramaty: „Koniec Mesjasza" i „La Bestia". — Obie sztuki Kisielewskiego („W sieci" i „Karykatury") doznały w Warszawie równie entuzjastycznego przyjęcia, jak w Krakowie. Gadatliwa „Sonata" upadła. — Wielką sensacją były zawsze sztuki naturalistyczne Zapolskiej, zarówno melodramatyczne, jak ostrą satyrą przepojone. — Niemniejsze powodzenie miały trzy pierwsze, najlepsze komedje Perzyńskiego („Lekkomyślna siostra", „Aszantka", „Szczęście Frania"). — Ze sztuk Rittnera ceniono zwłaszcza dramat w „W małym domku" oraz sztuki: „Głupi Jakób" i „Człowiek z budki suflera". — Nowaczyński zyskał wielką popularność swymi dramatami historycznymi „Car Samozwaniec" i „Wielki Fryderyk", w których główne role grał koncertowo Ludwik Solski. Z innych jego sztuk dłużej pozostawały na afiszu: „Starościc ukarany" i „Smocze gniazdo". — Najwięcej przypadał do gustu szerokiej publiczności Stanisław Kozłowski, którego wszystkie malowanki historyczne należały stale do wielkich sukcesów teatralnych. — Zręcznie zbudowane lekkie komedje Stefana Krzywoszewskiego zjednywały zawsze widzów. — Publiczność interesowała się również żywo pierwszemi sztukami Gorczyńskiego, Kaweckiego i Kiedrzyńskiego oraz zręcznością techniczną niektórych komedyj T. Konczyńskiego.

Naogół, w porównaniu z epoką poprzednią, polska twórczość dramatyczna zajęła w teatrze od r. 1890 miejsce dość poważne.

10. Teatry ogródkowe.

Jedną z osobliwości Warszawy w dobie popowstaniowej były teatrzyki letnie, zakładane w ogródkach. Pragnąc ograniczyć rozwój teatrów polskich w stolicy, rząd rosyjski wydał jeszcze w r. 1834 ustawę, zabraniającą grywania jakiejkolwiek trupie prywatnej w lokalu zamkniętym. Wskutek tej ustawy, publiczność warszawska, zmuszona do przebywania latem w murach miasta, pozbawiona była rozrywki, gdyż teatry rządowe zamykano dla urlopów wypoczynkowych. Rozważywszy te okoliczności, zdolny aktor prowincjonalny, Carmantrant założył w r. 1868 teatr ogródkowy „Casino" przy ul. Chmielnej i grywał w nim z wielkiem powodzeniem operetki i wodewile. Przykład ten zachęcił innych. W r. 1870 dyrektor poznański, Doroszyński tworzy przy ul. Długiej teatrzyk ogródkowy „Tivoli". W tym samym roku inny przedsiębiorca, Kotoński, otwiera przy tej samej ulicy kabaret „Eldorado", w którym następnie Doroszyński grywa sztuki dramatyczne. W r. 1878 zakłada w „Eldorado" lwowska trupa Dobrzańskiego operetkę, w której poraz pierwszy ukazuje się sławna później śpiewaczka operetkowa, Adolfina Zimajer. Zwolna powstają inne „ogródki": „Alhambra", „Bellevue" (przy ul. Chmielnej), wreszcie „Alkazar" przy ulicy Królewskiej (w którym później teatry rządowe mieszczą przez lato farsę), „Renesans" i „Wodewil". Gdy powstawać zaczęły w Warszawie stałe teatry i teatrzyki, otwarte również latem, — teatry ogródkowe zniknęły. Odegrały one w życiu teatralnem pewną rolę dodatnią. Przedewszystkiem wystawiały obficie nowe sztuki polskie, które, dla tych lub innych względów, nie miały dostępu do scen rządowych. Wielu autorów (Galasiewicz, Abramowicz i Ruszkowski, Zalewski, Przybylski, Zapolska i t. d.) szukali tu rozgłosu i popularności. Z drugiej strony ogródki, w których wy-

stępowało wielu uzdolnionych aktorów prowincjonalnych, objawiały stolicy młode talenty wykonawcze, jak: Łaska, Texel, Solski, Trapszo, Siennicka, Śliwicki, Fertner, Jarszewski i t. d.

11. Teatr Polski.

Rząd rosyjski niechętnie pozwalał na prywatne przedsiębiorstwa teatralne i muzyczne w stolicy. Obciążał je wysokim podatkiem t. zw. „szóstej części", z którego pokrywano niedobory teatrów rządowych. Dopiero po ruchu „wolnościowym" 1905 r. zgodzono się na budowę wielkiego teatru prywatnego, który pod nazwą „Teatr Polski" stworzył w Warszawie w r. 1912 wybitnie uzdolniony działacz teatralny, Arnold Szyfman.

Teatr Rozmaitości, już w chwili swego otwarcia w r. 1833, nie odpowiadał potrzebie miasta. Niewygodny, ciasny, mógł pomieścić zaledwie 800 widzów. Był raczej teatrem kameralnym, nie nadającym się do wielkiego repertuaru. Pod opieką urzędników rosyjskich, niepodobna było zorganizować w nim racjonalnego planu pracy na większą skalę. Rozrastająca się stolica uczuwała brak wielkiej sceny nowoczesnej, urządzonej według dobrych wzorów obcych. Zadanie to podjął odważnie A. Szyfman i wykonał je znakomicie. Zbudował teatr na 1.200 osób, wyposażył go w scenę obrotową oraz udoskonalone środki techniczne i począł w nim dawać wzorowe widowiska. Wkrótce Teatr Polski stanął na czele wszystkich teatrów w Polsce znakomitem wykonaniem, czujną reżyserją, bogactwem i sprawnością urządzeń, wysokim poziomem swej sztuki dekoracyjnej. Szyfman zdołał zgromadzić w swym zespole szereg artystów i artystek, których talenty na tej dopiero scenie rozwinęły się w całej pełni lub też spotężniały. Stoją tu w pierwszym rzędzie: Józef Węgrzyn, którego wielki, żywiołowy, pełen intuicji talent do ról bohaterskich znalazł możność pięknego rozkwitu dzięki wyjątkowym warunkom fizycznym a zwłaszcza niezwykle dźwięcznemu, wspaniałemu głosowi; Wojciech Brydziński, znakomity odtwórca bohaterów szlachetnych, skupionych, przeżywających głębokie dramaty wewnętrzne; Marja Przybyłko-Potocka, jedna z najwybitniejszych i najsubtelniejszych w Polsce artystek liryczno-dramatycznych, łącząca zdolność tworzenia żywych postaci z prostotą środków i siłą ekspresji; Mieczysława Ćwiklińska, zrazu wsławiona w krotochwili i operetce, później znakomita artystka komedjowa, imponująca subtelnością akcentów i satyrycznem podkreślaniem znamiennych cech charakterów; Aleksander Zelwerowicz, świetny reżyser, wyborny aktor komiczny i charakterystyczny, o wybitnej inteligencji i rozległej skali uzdolnień; Kazimierz Junosza-Stępowski, wytworny i wyrazisty aktor salonowy, grywający również wielkie role tragiczne (Otello, Henryk IV);); Marjusz Maszyński ,niezwykle giętki, pełen humoru, werwy i pomysłowości aktor komiczny i charakterystyczny; Jerzy Leszczyński, bohater dramatyczny, posiadający wzorową dykcję i znakomite warunki głosowe; Stanisławski, grający bardzo plastycznie starszych lowelasów, rezonerów salonowych oraz postacie, wymagające głębszego wyrazu psychologicznego; Bogusław Samborski, z temperamentem odtwarzający typy ludzi mocnych i zdobywców życiowych; Grabowski, aktor charakterystyczny, z tendencją do karykatury, grywający z największym powodzeniem typy utracjuszów wykolejeńców i nieporadników; Seweryna Broniszówna,

Rys. 631. Irena Solska.

odtwarzająca charaktery żywiołowe o wysokiem napięciu dramatycznem.

Śród długiego szeregu widowisk, które teatr Polski dał w ciągu pierwszego dwudziestolecia, na pierwszem miejscu postawić należy: „Irydjona", „Nieboską" Krasińskiego; „Kordjana", „Księcia Niezłomnego", „Księdza Marka" i „Samuela Zborowskiego" Słowackiego; „Noc listopadową", „Bolesława Śmiałego", „Wyzwolenie" Wyspiańskiego; „Krakowiaków i Górali" Jana Niepomucena Kamińskiego; „Opiekę wojskową" Stanisława Bogusławskiego; „Damy i huzary" i „Pana Jowialskiego" Fredry; „Miłosierdzie" i „Zmartwychwstanie" Rostworowskiego.

Z klasyków obcych wystawił teatr Polski wzorowo: „Hamleta" i „Kupca weneckiego" Szekspira; „Chorego z urojenia" i kom. „Mieszczanin szlachcicem" Moliera; „Wesele Figara" Beaumarchais'go; „Ruy Blasa" W. Hugo; „Rosmersholma" i „Wroga ludu" Ibsena.

Z polskich pisarzy współczesnych ukazywały się na afi-

szach teatru Polskiego nazwiska: Kasprowicza, Rostworowskiego, Żeromskiego, Krzywoszewskiego, Rittnera, Zapolskiej, Jaroszyńskiego, Perzyńskiego, Siedleckiego, Nowaczyńskiego. Wroczyńskiego, Morstina, Grubińskiego, Winawera, Kiedrzyńskiego, Konczyńskiego, Kaweckiego, I. Grabowskiego, Szaniawskiego, Kleszczyńskiego, Markiewicza, Fijałkowskiego, Czekalskiego. Z bieżącego repertuaru obcego wyławiał dyr. Szyfman najskrzętniej wszystko, co posiadało nieprzemijającą wartość i da się zaaklimatyzować na scenie polskiej. Niektórych pisarzów cudzoziemskich darzy specjalnymi względami. Do takich należy Bernard Shaw, który zawdzięcza mu wielką w Polsce wziętość

Rys. 632. Felicja Pichor - Śliwicka.

i który dwie swoje sztuki („Wielki kram" i „Zbyt prawdziwe, żeby było dobre") po raz pierwszy wystawił nie w Londynie, ale — w teatrze Polskim.

Wszystkie te widowiska odznaczały się niezwykłą starannością i wykończeniem szczegółów, nieznanem w tym stopniu dotychczas w innych teatrach polskich. Wysoki poziom zapewnili im, oprócz wykonawców reżyserowie: Zelwerowicz, Osterwa, Bończa, Sosnowski, Bolesławski, Stanisławski, Schiller, Borowski, Węgierko, wreszcie — sam A. Szyfman. Nad działem dekoracyjnym czuwali znakomici artyści: Frycz i Drabik oraz S. Śliwiński.

W r. 1918 dyr. Szyfman przejął teatr Mały (w gmachu Filharmonji) i zamienił go na teatr kameralny, oparty niemal wyłącznie na komedji współczesnej, zarówno oryginalnej, jak obcej. Z pisarzy polskich wystawiali tu swoje sztuki; Perzyński, Grubiński, T. Rittner, Zapolska, Winawer, Kiedrzyński, Krzywoszewski, Kleszczyński, M. Samozwaniec, M. Pawlikowska, Witkiewicz, Kawecki, Słonimski. W rozległym zakresie uwzględniał teatr Mały współczesny repertuar cudzoziemski a przez lat kilka wystawiał utwory najmłodszej awangardy europejskiej. Sporadycznie grywano w nim również sztuki o charakterze eksperymentalnym (grupa „Elsynor" Witkiewicza).

* * *

12. Teatry podczas wojny i w odrodzonej Polsce.

Opuszczając Warszawę w dn. 4 sierpnia 1915 r., władze rosyjskie „pozwoliły artystom grać na swe własne ryzyko na scenach Warsz. Teatrów Rządowych". Nie spodziewały się, że już nigdy nie wrócą. Jednocześnie prezydent miasta A. Miller opiekę nad gmachami teatralnemi powierzył Komitetowi Obywatelskiemu. Artyści utworzyli zrzeszenie i grali ze znacznem powodzeniem, na własny rachunek, przez półczwarta roku. Od stycznia 1919 roku Magistrat warszawski, wyręczając zbyt skwapliwie rząd, przejął od zrzeszeń aktorskich pod swoją opiekę dawne teatry rządowe, t. j. Operę z baletem i szkołą baletową, teatr Rozmaitości oraz wodewilowy teatr Letni. Gmina stolicy zrzekła się jedynie teatru operetkowego, który zamieniono na przedsiębiorstwo prywatne. Do kompleksu teatrów miejskich dołączono od listopada 1919 r. „Redutę", teatr kameralny zorganizowany w salach Redutowych, a w r. 1921 — teatr popularny im. Bogusławskiego, pomieszczony w gmachu dawnej operetki przy ulicy Hypotecznej. Na czele teatrów stanął jako dyrektor generalny, Jan Lorentowicz, który pełnił te funkcje przez cztery lata. Dzięki jego zabiegom, powstał teatr „Reduta". Lorentowicz w swej pracy organizacyjnej położył silny nacisk na repertuar oryginalny, usiłując w teatrach dramatycznych (z wyjątkiem rozrywkowego teatru Letniego) grywać głównie utwory polskie, z obcych zaś — tylko arcydzieła i dzieła najwybitniejsze.

Dnia 2 listopada 1919 r. spłonął teatr Rozmaitości, dobrze zasłużony w dziejach sceny polskiej. Przeniesiono widowiska do teatru Letniego, farsa zaś grywała w teatrze przy ulicy Bielańskiej. Zamiast szczupłej i bardzo niedogodnej widowni, miasto zbudowało na terenie spalonych Rozmaitości nowy, wspaniały wewnątrz gmach z obszerną, ale pozbawioną nowoczesnych urządzeń sceną i otworzyło w nim dn. 3 października 1924 r. teatr z przedwczesną nazwą „Narodowy". Zadań, odpowiadających temu tytułowi teatr Narodowy nie był w stanie spełniać: na przeszkodzie stawała mu zawsze dyletancka ingerencja władz municypalnych, nie dopuszczająca do planowo zorganizowanej pracy na dłuższą metę. Stałem powodzeniem cieszył się jedynie teatr Letni, posiadający dobrze zgraną trupę aktorską, z A. Fertnerem na czele.

Municypalność Warszawy, jako ciało zbiorowe, nie umiała sobie radzić z teatrami. Niekompetentni radni, ławnicy i członkowie prezydjum wtrącali się bezpośrednio w sprawy zawodowe, ograniczając władzę dyrektora generalnego

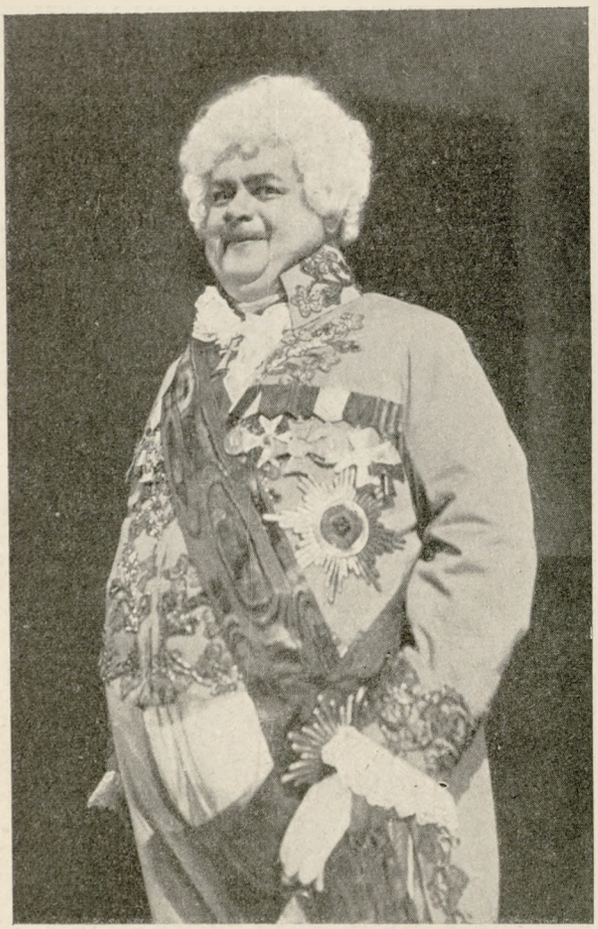
oraz dyrektorów poszczególnych teatrów za pomocą różnych komisyj, regulaminów, statutów. Nawet repertuar wymagał zatwierdzenia przez osoby, nie mające ze sprawą nic wspólnego. Wyniki takiej gospodarki okazały się wkrótce fatalnymi. Zmieniano nieustannie dyrektorów, kierując się przy tem kluczem partyjnym i przerywając ciągłość i planowość akcji. Przy podobnym systemie pracy rosły z roku na rok deficyty, które w sezonie 1930—1931 doszły do pięciu miljonów złotych. Znaczną część niedoborów pochłaniały gaże olbrzymiego personelu, wynoszącego w tym samym sezonie 769 osób. Opera, wskutek nieudolnej gospodarki, chyliła się zwolna ku upadkowi. Doszło do tego, że do każdego widza dopłacało miasto po 12 złotych.

Po Lorentowiczu obejmowali kolejno dyrekcję generalną: Józef Trojanowski, Bronisław Rostkowski i wreszcie przez cztery lata (od 1916 do 1930) b. wiceprezydent miasta, Artur Śliwiński. Przez jeden sezon (1930 — 1931) kierował teatrami wice-prezydent Borzęcki, jako naczelnik resortu teatralnego. Wreszcie prezydjum miasta postanowiło zrzec się prowadzenia teatrów pod własną egidą. Przyznano wszystkim pracownikom i artystom teatrów „odprawy" i emerytury i z dniem 1 września 1931 roku wydzierżawiono teatry, ze znaczną subwencją, znanemu komedjopisarzowi Stefanowi Krzywoszewskiemu.

Praca pod znakiem tymczasowości nie mogła wydać takich rezultatów, jakie byłyby możliwe w warunkach normalnych t. j. przy budowaniu planu artystycznego na dłuższą metę. Lorentowicz, pełniąc obowiązki dyrektora generalnego Teatrów Miejskich, kierował jednocześnie „Rozmaitościami". Po nim stanowisko dyrektora objął Ludwik Solski i piastował je do chwili otwarcia teatru Narodowego. Dyrektorami teatru Narodowego byli kolejno od r. 1924 do 1932: Juljusz Osterwa, Kazimierz Kamiński, (po roku) Jan Lorentowicz, (dwa lata), Emil Chaberski (dwa lata), i Ludwik Solski od r. 1931. Reżyserowali sztuki: Śliwicki, Solski, Zelwerowicz, Kamiński, Osterwa, Trzciński, Schiller, Chaberski. Personel artystyczny zmieniał się częściowo co roku. Z dawnych artystów przedwojennych wielu przeszło na emeryturę. Pracował jeszcze do r. 1927 Mieczysław Frenkiel, zrzadka już grywający w sztukach współczesnych, ale zawsze mistrzowski wykonawca ról komiczno-charakterystycznych w komedjach Fredry, Korzeniowskiego, Blizińskiego. Z innych teatrów weszli w skład personelu teatru Rozmaitości lub Narodowego: Józef Węgrzyn, który obok niektórych wielkich kreacyj postaci bohaterskich (Król Edyp, Król Agis, Kordjan, Karol w „Zbójcach") tworzył niekiedy świetne typy groteskowe; Wojciech Brydziński, którego piękny talent doszedł w teatrze Narodowym do pełnej dojrzałości; Józef Chmieliński, niegdyś ozdoba teatru lwowskiego, grywający w teatrze Narodowym z wielką dyskrecją role bohaterskich starców a tworzący też znakomite postacie komedjowe („Pan Benet"); Ludwik Solski, który po długoletnich triumfach w Krakowie i Lwowie, osiadł na stałe w Warszawie i tworzył w teatrze Narodowym potężne w wyrazie kreacje realistyczne, zarówno w utworach Moliera i Szekspira, jak w sztukach pisarzów współczesnych („Przeprowadzka"); Kazimierz Kamiński, dorywczo pracujący na scenach miejskich, słynął oddawna jako pierwszorzędny wykonawca ról charakterystycznych, w których realizm doprowadzał do naturalistycznej prawdy szczegółów; Juljusz Osterwa, zrazu pełen wdzięku amant komedjowy, stworzył później szereg wybitnych postaci bohaterskich („Orlę)", „Książę Niezłomny"); Zelwerowicz i Junosza-Stępowski; Władysław Staszkowski, grywający wybornie role szlachetnych rezonerów; doskonały artysta charakterystyczno-komiczny Wiesław Gawlikowski; różnostronnie uzdolniony Kazimierz Justjan, grywający z mocną ekspresją zarówno role wybitnie dramatyczne, jak charakterystyczne typy komedjowe. Personel żeński w Rozmaitościach i Teatrze Narodowym nie dorównywał zazwyczaj wysokością i rozległością uzdolnień personelowi męskiemu. Przerzedzone zastępy artystek poprzedniego pokolenia uzupełniły: Władysława Ordon-Sosnowska, (z teatru krakowskiego) artystka jędrnego talentu do ról charakterystyczno-komicznych; Janina Szylinżanka, świetna wykonawczyni ról liryczno-dramatycznych, zwłaszcza z repertuaru współczesnego (opuściła scenę jeszcze przed otwarciem Teatru Narodowego); Irena Solska, która zasłynęła w Krakowie jako artystka wybitnie oryginalna, subtelna i inteligentna, znakomita w rolach wymagających poczucia stylu; Marja Mirska, odtwarzająca z temperamentem postacie żywiołowe; Amelja Rotterowa, władająca piękną dykcją, dystyngowana odtwórczyni dramatycznych matek; Helena Gromnicka, uzdolniona artystka liryczno-dramatyczna, która, obok

Rys. 633. Aleksander Zelwerowicz.

bohaterek komedjowych, grywa z siłą ekspresji role na półcharakterystyczne; Mieczysława Ćwiklińska, zrazu popularna „gwiazda" krotochwili, zasłynęła w teatrze Narodowym jako pierwszorzędna siła komedjowa i zlekka charakterystyczna; Marja Dulębianka, artystka delikatnego i subtel-



Rys. 634. Aleksander Zelwerowicz w roli Senatora „w Dziadach".

nego wyrazu, zaglądająca przenikliwie w dusze odtwarzanych postaci; Marja Malicka, pełna wdzięku odtwórczyni postaci dziewczęcych, łącząca prostotę z tkliwością; Marja Gorczyńska, przez kilka lat pracująca w krotochwili, ale zdobywająca coraz pewniejszy grunt w komedji obyczajowej. W repertuarze teatru Rozmaitości i Narodowego, wobec ciągłej zmiany kierowników, nie dało się ustalić ani linji wytycznej, ani ciągłości poczynań ani „żelaznego repertuaru", do którego dążył Lorentowicz. Wygrane sztuki przenoszono do archiwów teatralnych i organizowano wciąż nowe „premjery". Z oryginalnych utworów wielkich pisarzów przeszłości wystawiano: Kochanowskiego („Odprawa posłów greckich"), Fredry („Śluby panieńskie" „Przyjaciele", „Nowy Don Kichot", „Pan Geldhab", „Zemsta", „Pan Jowialski", „Świeczka zgasła", „Nikt mnie nie zna", „Zręczność i przekora"); Mickiewicza („Dziady" i „Konfederaci barscy"); Słowackiego („Fantazy", „Mazepa", „Sen srebrny Salomei", „Kordjan", „Balladyna", „Lilla Weneda" „Książę Niezłomny", „Król Agis", „Ksiądz Marek", „Złota Czaszka"); Korzeniowskiego („Zaręczyny aktorki", „Majster i czeladnik"); Blizińskiego („Marcowy kawaler". „Pan Damazy"); Wyspiańskiego (Warszawianka", „Sędziowie", „Wesele", „Bolesław Śmiały", „Lelewel", „Legjon"). Repertuar współczesny zasilali: Zapolska, Przybyszewski, Krzywoszewski, Rostworowski, Rittner, Siedlecki, Grubiński, Perzyński, Sieroszewski, Żeromski, Nowaczyński, Koneczyński, Kiedrzyński, Hertz, Winawer, Wroczyński, Gorczyński, Kawecki, Fijałkowski, Markiewicz, Brończyk, Czekalski, Miłaszewski, Szaniawski,, Zegadłowicz Rączkowski.

Z twórczości dramatycznej obcej czerpano przedewszystkiem sztuki współczesne. Klasycy i wielcy pisarze dramatyczni dawniejsi zdarzają się dość rzadko. Wystawiano po ukończeniu wojny: Arystofanesa („Babie koło"), Sofoklesa („Król Edyp"), Szekspira („Poskromienie złośnicy", „Sen nocy letniej", „Otello", „Opowieść zimowa", „Burza"), Moliera („Skąpiec", „Świętoszek", „Szkoła żon", „Amfitrjon"); Kornela („Cyd"), Beaumarchais'go („Cyrulik Sewilski"), Goethego („Faust"), Szyllera („Zbójcy", „Don Karlos"), Zorilli („Don Juan"), Musseta (Świecznik"), Ibsena („Budowniczy Solness", „Dzika kaczka", „Wróg ludu").

Teatr „Reduta" w ciągu czterech lat należał do kompleksu teatrów miejskich. Kierował nim wybitny aktor i reżyser, Juljusz Osterwa. Teatr miał charakter eksperymentalny. Osterwa stosował w swej pracy reżyserskiej metodę realistycznego „przeżywania", zapożyczoną od Stanisławskiego w Moskwie. Metoda taka płodna być, nie mogła, opierała się bowiem na przeświadczeniu, że najwyższy gatunek sztuki polega na powtarzaniu życia w formie, ażeby dać największe złudzenie „prawdy". „Reduta" prowadziła po sześć miesięcy próby „przeżywania" utworów najprostszych, nie wymagających głębszego wnikania w ich treść. Wyniki przygotowań budziły nieraz podziw nadzwyczajnem wykończeniem szczegółów, ale utrwaliły wśród publiczności fałszywe poglądy na istotę sztuki teatralnej, czem również grzeszył nieraz Stanisławski. Z doskonałych przedstawień „Reduty" wymienić należy: „W małym domku" Rittnera, „Ponad śnieg" Żeromskiego", „Papierowy kochanek" Szaniawskiego, „Fircyk w zalotach" Zabłockiego. Przeniósłszy „Redutę" do Wilna, podzielił ją Osterwa na dwie grupy zespołowe: jedna dawała przedstawienia w Wilnie, druga utworzyła wędrowną trupę propagandową, która, w przeciągu dziesięciu lat, dała około tysiąca przedstawień w drobnych miastach na kresach Polski. W przedsięwzięciu swem „Reduta" korzystała z wydatnej pomocy rządowej. Oprócz stałej subwencji, otrzymywała do swego rozporządzenia kilka wagonów kolejowych, doczepianych do odpowiednich pociągów. W wagonach tych artyści mieszkali przez cały czas swych „tournées" i wozili w nich dekoracje oraz rekwizyty.

W r. 1929 Artur Śliwiński jako dyrektor generalny teatrów, zainstalował w salach Redutowych „Teatr Nowy",

przeznaczony na scenę eksperymentalną. Charakteru tego Teatr Nowy nie zdołał zaznaczyć; stał się wkrótce sceną utrzymywaną dla celów dochodowych, korzystającą przeważnie z bieżącego repertuaru cudzoziemskiego.

Nowych form ekspresji szukał Teatr im. Bogusławskiego. Z razu, pod dyrekcją Bolesława Gorczyńskiego, chciał być wierny swemu celowi t. j. organizował widowiska popularne, dla szerokich warstw ludności przeznaczone. Dawano w nim przeważnie polskie utwory, dawne i współczesne. W ostatnich dwóch latach swego istnienia, pod kierunkiem Zelwerowicza i Leona Schillera, Teatr im. Bogusławskiego urósł na wielką scenę eksperymentalną. Schiller, w szeregu oryginalnych i pomysłowych inscenizacyj, wykazał pierwszorzędny talent i zwrócił na siebie czujną uwagę świata teatralnego i literackiego twórczą reżyserją: „Róży" Żeromskiego, „Nieboskiej komedji", „Kniazia Patiomkina" Micińskiego, tragedji „Achilleis" Wyspiańskiego. Niestety, przedstawienia te nie zyskały dostatecznego oddźwięku śród publiczności. Wobec rosnących wciąż deficytów, magistrat zamknął Teatr im. Bogusławskiego w r. 1926.

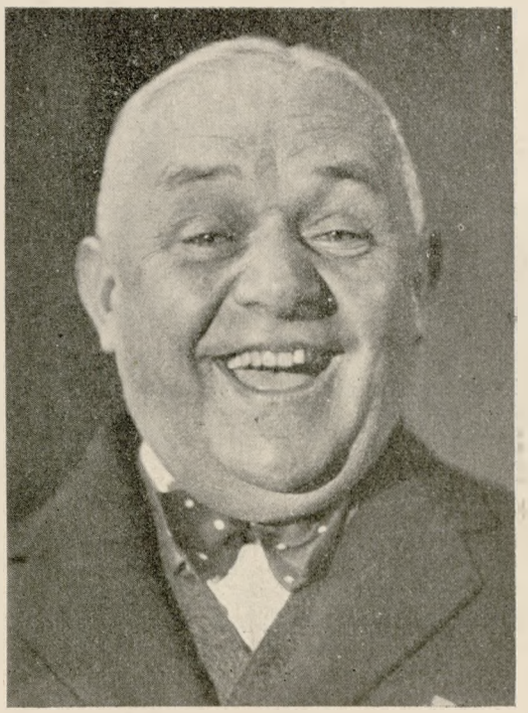
* * *

Warszawskie teatry prywatne, nie otrzymując subwencji i płacąc wysoki podatek widowiskowy, dawały sobie radę jako tako w epoce inflacji; później jednak, gdy nadeszło ostre przesilenie gospodarcze, prowadzić musiały ciężką i bezowocną walkę z trudnościami finansowemi. Operetka, po oderwaniu się od kompleksu scen miejskich, przechodzi różne koleje, zmieniły się bowiem po wojnie, zarówno w Polsce, jak w całej Europie nastroje publiczności, która darzy już mniejszą frekwencją tego rodzaju widowiska. W niemałym stopniu przyczynił się do tego rozrost kabaretów „artystycznych" i teatrów rewjowych.

Najbardziej ucierpiał Teatr Polski, którego dyrektor A. Szyfman, jako „poddany austrjacki", zmuszony był przebywać w głębi Rosji w charakterze jeńca wojennego. Teatr powierzony został zrzeszeniu aktorów, które układało repertuar w taki sposób, aby można było przetrwać okres przesilenia. W latach 1918 — 1919 kierownictwo Teatru Polskiego obejmuje Ludwik Solski. Po swym powrocie z wygnania, Szyfman zorganizował na nowo trupę i w krótkim czasie przywrócił teatrowi dawny splendor w świetnych inscenizacjach: „Ruy Blasa", „Chorego z urojenia", „Hamleta „Króla Henryka IV", „Snu nocy letniej" i nowych sztuk Shawa. Tę samą wybitną staranność wykazał teatr Polski w przedstawieniach pięćdziesięciu sztuk polskich, śród których sensacją było okazanie poraz pierwszy „Samuela Zborowskiego" Słowackiego. Niestety, ciężkie warunki, zaległości lat wojennych i rosnące deficyty wielkiej, pozbawionej subwencji sceny, zmusiły dyr. Szyfmana w roku 1932 do zmiany (niewątpliwie tymczasowej) kierunku teatru Polskiego: mają w jego repertuarze przeważać komedje muzyczne. Jednocześnie zawieszono przedstawienia dramatyczne w Teatrze Małym.

* * *

Rozmach miast polskich w zakładaniu teatrów subwencjonowanych wpłynąć musiał na zmianę wewnętrznych stosunków teatralnych. Zorjentowali się najpierw w sytuacji autorowie dramatyczni i założyli w r. 1919 „Związek Autorów Dramatycznych", do którego weszło 53 pisarzów. Związek zawarł z gminami miejskiemi konwencję, zabezpieczającą jego członkom w dotatecznej mierze prawa autorskie. Zmonopolizowanie teatrów przez gminy powołało jednocześnie do życia silną organizację aktorstwa w „Związku Artystów Scen Polskich". Solidarnością i wysiłkiem, „Związek Artystów" umiał narzucić swą wolę zarówno



Rys. 635. Antoni Fertner.

prywatnym przedsiębiorcom teatralnym, jak gminom. Powstał wprawdzie w r. 1923 „Związek Dyrektorów Teatrów Polskich", który próbował zorganizowanej opozycji przeciw działaniom „Związku Artystów", ale dostatecznej obrony stworzyć nie był zdolny. Głównym szkopułem w jego poczynaniach była niejednolitość interesów poszczególnych teatrów. Dyrektorzy scen komunalnych, nie ponosząc żadnej osobistej odpowiedzialności za finansową gospodarkę teatralną, musieli we wszystkich sprawach zasadniczych zwracać się po sankcję do zarządów gmin, co opóźniało lub wręcz paraliżowało ich decyzję w ogólnych sporach „Związku Dyrektorów" ze „Związkiem Artystów". Związek Dyrektorów zmuszony był przyjąć niemal wszystkie zasadnicze postulaty Związku Artystów i stał się nawet dogodnym dla zorganizowanego aktorstwa, bo na wspólnych zjazdach ratyfikował odrazu żądania, które przedtem musiały być przedstawiane każdej dyrekcji oddzielnie.

Zbyt pospieszne zakładanie stałych scen miejskich i wynikające stąd zdobycze Związku Artystów sprowadziły, jako niezbędne następstwa: znaczne podniesienie cen miejsc w teatrach i osłabienie frekwencji; wzrost kosztów eksploatacji i niemożność sporządzania racjonalnych budżetów; gwałtowny wzrost deficytów, który stał się zwłaszcza uciążliwym dla teatrów prywatnych. Gdy wreszcie do tych niezdrowych stosunków dołączył się w ostatnich czterech latach ostry kryzys ekonomiczny w całem państwie, nastąpiła przewidziana katastrofa teatralna.

Na dorocznym zjeździe przedstawicieli „Związku Dyrektorów" i „Związku Artystów", odbytym w czerwcu 1931 r. dyrektorzy przedstawili stan swych finansów i wysunęli cały szereg postulatów, zmierzających do ocalenia bytu teatrów. Aktorzy nie chcieli zrozumieć, iż samo życie zmieniło ich uprzywilejowane stanowisko w społeczeństwie i postanowili walczyć o utrzymanie status quo. Obrady zjazdu zostały zerwane. Głównym przedmiotem niezałat-

Rys. 636. Józef Węgrzyn w roli Konrada w „Dziadach".

wionego zatargu stały się dwie sprawy: wysunięty przez dyrektorów projekt skrócenia sezonu teatralnego o cztery miesiące i zniesienie wszelkich opłat na „Dom Aktora".

Z początkiem sezonu t. j. w dniu 1-go września 1931 r. wszystkie teatry w Polsce zostały zamknięte na przeciąg dwóch miesięcy. Dyrektorzy zobowiązali się solidarnie, iż żadnych kontraktów zawierać nie będą, dopóki Związek Artystów nie ustąpi ze swego nieprzejednanego stanowiska. Wreszcie, gdy powstał ferment śród pozbawionych pensji aktorów, którzy gotowi byli tu i ówdzie sami prowadzić układy kontraktowe z dyrekcjami, Związek Artystów ustąpił. Ustalono wspólnie, że sezon rozpoczynać się będzie od dn. 1 października (przedtem rozpoczynał się 1 września). Postanowiono, iż w miesiącach letnich (od czerwca począwszy) dyrektorom służy prawo płacenia gaż w stosunku procentowym do dochodów brutto albo też prawo oddania teatrów aktorom na eksploatację własną.

Wojna teatralna była pod pewnym względem dogodna dla gmin miejskich. Dopóki istniała możność regularnego pobierania podatków, nikt się głębiej nie zastanawiał w sferach komunalnych nad niedomaganiami i brakami organizacji teatralnej. Gdy jednak nadeszła ciężka chwila kryzysu, wszyscy nagle przejrzeli i zrozumieli, że brną w wydatki teatralne ponad możność finansową. Padały frazesy o „zbytku" dopłacania do teatrów wówczas, gdy brakowało pieniędzy na szpitale i szkoły. Rozpoczęło się najpierw moralne a później tu i ówdzie finansowe bankructwo gospodarki teatralnej. Bez wspólnego porozumienia, zamknięto najpierw wszystkie cztery opery miejskie (w Warszawie, Poznaniu, Katowicach i Lwowie), które łącznie dawały tym miastom około sześciu miljonów rocznego deficytu. Następnie gminy zredukowały znacznie subwencje na teatry dramatyczne lub zniosły je całkowicie.

Ogólne wyniki kryzysu teatralnego w Polsce są następujące: z trzydziestu trzech teatrów — piętnaście prowadzą zrzeszenia aktorskie. Jedno z tych zrzeszeń otworzyło operę warszawską od grudnia 1931 r. i prowadzi ją na swój rachunek przy drobnym zasiłku miasta, udzielanym w formie świadczeń i zakupu pewnej ilości przedstawień. Od stycznia 1932 r. otwarta została opera we Lwowie pod opieką „Towarzystwa Przyjaciół Opery", które również korzysta z drobnego subsydjum miejskiego. Miasto Warszawa wynajęło swe teatry dramatyczne prywatnemu przedsiębiorcy, któremu udziela subwencji. To samo zrobiły miasta: Grodno, Lublin, Częstochowa, Sosnowiec. Inne już dawniej stosowały formę dzierżawy. Teatry prywatne toczą beznadziejną walkę o dalszą egzystencję. Wszystkie teatry zmniejszyły swój personel tak, iż liczba bezrobotnych aktorów urosła do 600. Gaże tych, którzy są zajęci, zredukowano znacznie.

Ceny miejsc w teatrach spadły, ale obniżył się także w trosce o frekwencję, poziom repertuaru, pełnego dawniej wysokich ambicyj artystycznych. W samej Warszawie powstało sześć teatrów kabaretowych, co jest znamiennym objawem walki o widza.

13. Teatry w stolicach dzielnicowych.

Organizacja teatru w większych miastach polskich rozwijała się jeszcze wolniej i z większemi jeszcze przeszkodami, niż się to działo w Warszawie. Poczynania działaczów teatralnych lub ofiarnych mecenasów sztuki rwą się nieustannie, nie wytwarzając ciągłości kultury teatralnej.

Kraków. Próby nowoczesnych widowisk pojawiają się w Krakowie już w pierwszej połowie XVIII w. Książę Lubomirski około r. 1750 dawał w swym pałacu opery włoskie. W roku 1787, w czasie bytności króla Stanisława Augusta, odegrano, staraniem księdza Wacława Sierakowskiego, oratorjum „Salomon na tronie" z muzyką Maghe-riniego. Ks. Sierakowski sprowadził również operę włoską, która grała jakiś czas w ratuszu. Przyjeżdżały niekiedy towarzystwa aktorskie. Jedno — M. Ezmonda i W. Henkowskiego — dawało w r. 1782 przedstawienia w Pałacu Spiskim; dwa inne, J. Srokowskiego i M. Witkowskiego rywalizowały ze sobą w latach 1784 — 1785. W r. 1796 Kraków dostał się pod

panowanie austrjackie a wraz z tem rozpoczęła się germanizacja miasta. Zamożniejszą większość mieszkańców Krakowa stanowili Niemcy, którzy organizowali własne widowiska. Założycielem stałego teatru był Jacek Kluszewski, starosta brzegowski. Otrzymał od Franciszka II w r. 1899 przywilej wybudowania teatru i sali redutowej, z obowiązkiem wyłącznego grywania komedyj i oper niemieckich. Teatr stanął przy rogu Placu Szczepańskiego i ul. Jagiellońskiej. Dopiero w r. 1805 zyskał Kluszewski osobny przywilej na widowiska polskie, w których występowało wielu aktorów niemieckich i włoskich. Oswobodzenie Krakowa w r. 1809 położyło podwaliny prawdziwej sceny polskiej. Przybył Bogusławski z połową swego towarzystwa warszawskiego i dawał przez dwa miesiące przedstawienia. Entuzjazm był tak wielki, że rozkupiono wszystkie bilety na 40 przedstawień. Zwłaszcza „Krakowiacy i Górale" budziły zachwyt. Po odjeździe Bogusławskiego, Kluszewski zorganizował nową trupę. Prowadził teatr systemem prowincjonalnym, od przypadku do przypadku. W r. 1817 zjechała do Krakowa trupa Kamińskiego ze Lwowa i dawała widowiska przez półtrzecia miesiąca, przy współudziale dobrego zespołu aktorskiego, Po wyjeździe Kamińskisgo powierzył Kluszewski dyrekcję Skibińskiemu. W roku 1830, po wygaśnięciu przywileju Kluszewskiego, podpisano umowę z Janem Mieroszewskim na cztery lata. Zorganizował on trupę z 43 osób; takiej jeszcze Kraków nie posiadał. Po sześciu miesiącach trudnej pracy śród intryg i pokątnej agitacji, Mieroszewski odstąpił przedsiębiorstwo na lat dziesięć Juljuszowi Pfeiffrowi za 6.000 zł., tytułem zwrotu kosztów poniesionych na przebudowę kościoła św. Urszuli na teatr. Zrazu impreza Pfeiffra cieszyła się znacznem powodzeniem. Rozprzężenie nastąpiło od r. 1833, gdy wraz z zdekompletowaniem personelu osłabł repertuar. Straciwszy cały majątek, Pfeiffer odstąpił w r. 1838 przedsiębiorstwo Anczycowi i aktorom, którzy zorganizowali zrzeszenie. W październiku 1839 r. Pfeiffer objął przedsiębiorstwo ponownie. Gdy rząd cofnął zasiłek 13.000 zł., które miało stanowić kapitał na wybudowanie nowego gmachu teatralnego, Pfeiffer ustąpił ostatecznie.

Przedsiębiorstwo otrzymał w r. 1840 Roman Chełchowski, który przywiózł ze sobą młode siły. Wprowadził na scenę: Józefa Rychtera, Jana Królikowskiego, Ignacego Chomińskiego, Józefę Radzyńską. Chełchowski stworzył doskonały repertuar. Publiczność niezbyt chętnie uczęszczała na widowiska, ze względu na niedogodną salę widzów. Wskutek tego senat nabył od spadkobierców Kluszewskiego gmach przy Placu Szczepańskim i dołączywszy do niego sąsiednią kamienicę, polecił budowniczemu Kremerowi wybudowanie nowego teatru. Otwarcie nastąpiło 30 grudnia 1842 r. komedją „Barbara Zapolska".

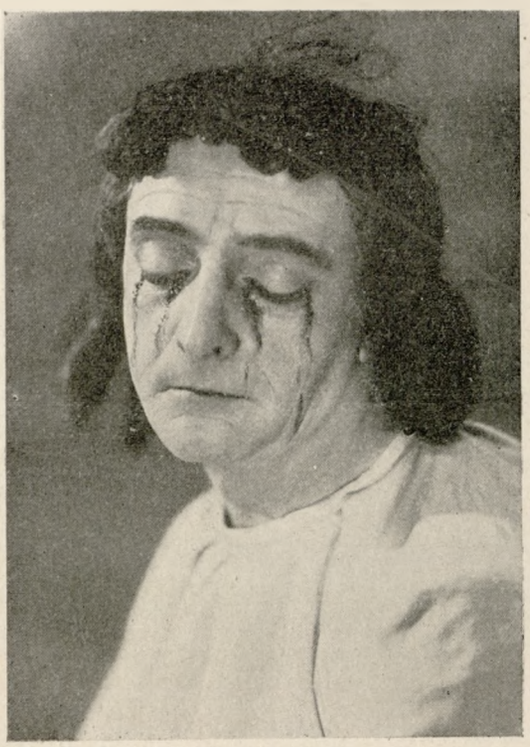
W roku następnym oddano przedsiębiorstwo teatralne Hilaremu Meciszewskiemu, członkowi Tow. Naukowego Krakowskiego, który w swych „Uwagach o Teatrze Krakowskim" wykazywał wszystkie błędy ówczesnej gospodarki teatralnej, a przedewszystkiem zło, tkwiące w prywatnym charakterze teatru. Meciszewski znał teatry zagraniczne, był wykształcony i miał wiele smaku. Teatr prowadził z zamiłowaniem i znawstwem, którego było brak poprzednikom. Reżyserję powierzył Pfeiffrowi a śród artystów miał: Z. Anczyca, S. Krzesińskiego, Palczewską, Radzyńską, Rychtera, Królikowskiego, Chomińskich, A. Ła-

Rys. 637. Józef Węgrzyn w roli „Farysa".

dnowskiego. Dbał również Meciszewski o repertuar i o piękną wystawę sztuk. Zrażony atakami w prasie, zniechęcił się i odstąpił w r. 1845 przedsiębiorstwo J. Mączyńskiemu, który przestał się niem wkrótce interesować i w r. 1849 wynajął teatr Chełchowskiemu. Gdy w r. 1852 skończyło się sześciolecie Mączyńskiego, który doprowadził teatr do całkowitej ruiny, przedsiębiorstwo na dwa lata otrzymał znowu Chełchowski, który, za subwencję 20.000 zł., zobowiązał się utrzymać w Krakowie operę niemiecką. Kombinacja ta doprowadziła do niemieckiej dyrekcji Megerlego, który zaniechał dawania polskich widowisk. Gdy publiczność zaczęła bojkotować teatr, Megerle zawarł umowę z Pfeiffrem, iż będzie organizował widowiska polskie dwa razy na tydzień. Teatr rozprzęgał się coraz więcej, zwłaszcza, gdy w r. 1863 skończyło się przedsiębiorstwo Pfeiffra i gdy dyrekcję, drogą konkursu, otrzymał Adam Miłaszewski z Żytomierza, który nie miał do tego stanowiska żadnych kwalifikacyj.

Po tylu nieprzyjaznych fluktuacjach, teatr krakowski wchodzi nareszcie na drogę gruntownej reformy. Koncesję

zyskał Adam Skorupka, który, przy pomocy Stanisława Koźmiana i W. Wielogłowskiego, postanowił podnieść teatr z upadku. Sprowadził z Warszawy reżysera J. S. Jasińskiego, i pozyskał współpracę Koźmiana. W roku 1866 Jasiński ustąpił, miejsce zaś jego zajął Koźmian. Reżyserję powierzono Bendzie. Teatr krakowski urasta na placówkę artystyczną zupełnie wybitną. Aktorzy — pisze Koźmian — „wykształciwszy się w Krakowie, mieli później, czy to pozostając na miejscu, czy przenosząc się na inne sceny narodowe, wzmocnić go i odrodzić z dzielnemi siłami, stać się wzorami nowoczesnej sztuki dramatycznej". W r. 1865 wy-



Rys. 638. Józef Węgrzyn w roli „Króla Edypa".

stępuje na scenie krakowskiej po raz pierwszy Helena Modrzejewska i rozpoczyna rywalizację ze znakomitą artystką, A. Hoffmanową. Rozwija się również pięknie talent Rapackiego. W r. 1870 całe przedsiębiorstwo teatralne obejmuje St. Koźmian i oddaje reżyserję Rychterowi. Rozpoczęło się płodne w następstwie wychowywanie aktorów. Jednocześnie Koźmian, wykształcony wszechstronnie, podnosi repertuar teatru, wystawiając, obok wielkich sztuk klasycznych, najwybitniejsze utwory współczesne. Co roku urządza konkursy dramatyczne, które ujawniły szereg talentów (Bliziński, Narzymski, Bałucki). Zadanie teatru widział Koźmian w budzeniu „estetycznego poczucia" w publiczności, którą wychowywał systematycznie i uczył wypełniać teatr na sztukach klasycznych. Drugą troską Koźmiana był repertuar polski. Uważał, że „teatr o tyle ma dla nas znaczenie wyższe, o ile połączony jest z literaurą ojczystą, z kształceniem i pielęgnowaniem mowy ojczystej, z ruchem umysłowym i literackim narodowym".

Koźmian był nietylko utalentowanym pisarzem, ale i namiętnym politykiem z obozu stańczykowskiego, współtwórcą sławnej „Teki Stańczyka". Gdy go pochłonęła polityka, zaniedbywał teatr, a wreszcie zupełnie z niego zrezygnował. W r. 1885 dzierżawę otrzymał drugorzędny aktor, ale zabiegliwy administrator, Jakób Glikson. Nie posiadał on żadnych ambicyj artystycznych; myślał tylko o unikaniu deficytów. Zrazu powołał na stanowisko kierownika artystycznego Zygmunta Sarneckiego, pisarza i estetyka wysokiej kultury; ale ten wkrótce ustąpił.

Od r. 1893 rozpoczyna się najświetniejsza epoka Teatru Krakowskiego: dyrekcję jego obejmuje Tadeusz Pawlikowski. W tym samym roku, dn. 21 października następuje uroczyste otwarcie nowego gmachu teatralnego. Kierownictwo literackie powierzył Pawlikowski Józefowi Kotarbińskiemu, sam zaś kierował aktorami i czuwał nad kierunkiem, jaki nadać należy ich talentom. W repertuarze uwzględniał Pawlikowski głównie twórczość polską, ale był gorącym zwolennikiem wszelkich nowych prądów literatury dramatycznej Zachodu. W personelu żeńskim miał Pawlikowski, między innemi: Bednarzewską, Hoffmanową, H. Leszczyńską, Morską-Popławską, Siemaszkową, Teklę Trapszo, Wyrwiczównę; znacznie mocniejszy był personel męski, w którego skład wchodzili: Kotarbiński J., J. Kamiński, Knake-Zawadzki, A. Lubicz, J. Popławski, M. Przybyłowicz, E. Rygier, J. Rychter, Sobiesław, A. Siemaszko, J. Śliwicki, L. Solski, L. Stępowski, M. Szobert i t. d. Przy takim zespole dawał Pawlikowski widowiska o wysokim poziomie. Uczyniły one z Krakowa żywy centr artystyczny, promieniujący na całą Polskę i utrwalający sławę Pawlikowskiego, jako świetnego znawcy i znakomitego reżysera teatru.

Zrażony stanowiskiem prasy, Pawlikowski ustąpił. Miejsce jego zajął w roku 1899 Józef Kotarbiński, który na głównego reżysera powołał Ludwika Solskiego. Sześcioletnia dyrekcja Kotarbińskiego była triumfem scenicznym wielkiej poezji romantycznej, którą długoletnia tradycja uważała za „niesceniczne" i przeznaczała do czytania jedynie. Ukazały się na scenie Teatru im. Słowackiego i obudziły długotrwałe, płodne dyskusje: „Kordjan", „Sen srebrny Salomei", „Dziady" (w inscenizacji Wyspiańskiego), „Ksiądz Marek", „Nieboska Komedja". Obok tych dzieł wystawia Kotarbiński szereg utworów Wyspiańskiego, które na wiele lat tworzą specjalną atmosferę artystyczną Krakowa: „Wesele", „Wyzwolenie", „Bolesław Śmiały". Literacki repertuar wyższego gatunku organizował również Kotarbiński w zakresie twórczości obcej.

Koteryjne walki miejscowe zmusiły Kotarbińskiego do ustąpienia, po ukończeniu sześcioletniej kadencji. Dyrekcję objął w r. 1905 Ludwik Solski i prowadził teatr przez lat osiem. Niezmiernie pracowity, świetny aktor i reżyser, Solski zapraszał kolejno do kierownictwa literackiego: Lucjana Rydla, Adama Grzymałę-Siedleckiego, wreszcie

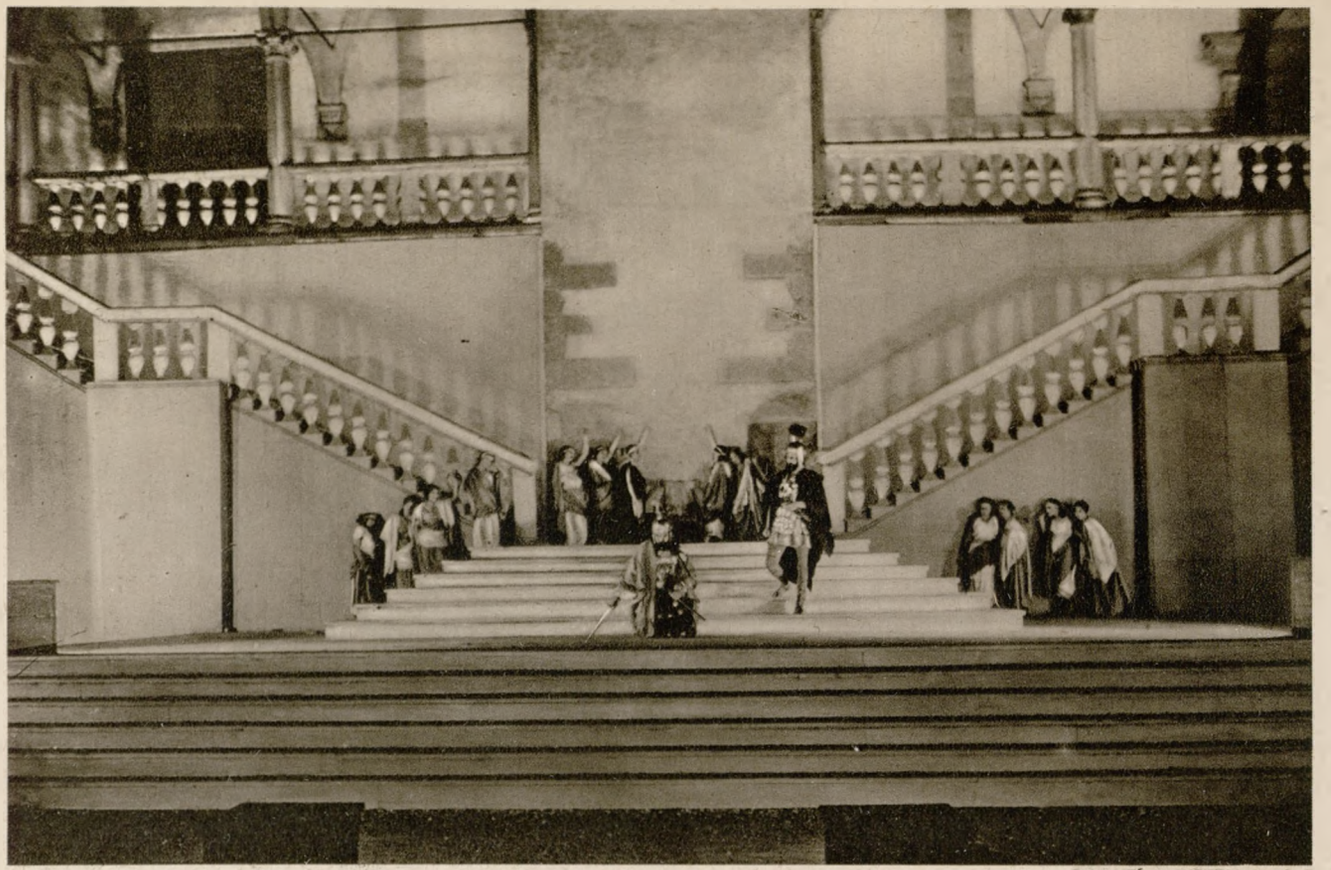
Biblioteka im. Kazimierza Wielkiego w Warszawie

Sofokles. KRÓL EDYP.
Teatr Narodowy: Węgrzyn w roli głównej. Dekoracje Drabika.

Foto J. Malarski.

Kochanowski. ODPRAWA POSŁÓW GRECKICH.
Teatr Narodowy. Dekoracje Drabika.

2650/I



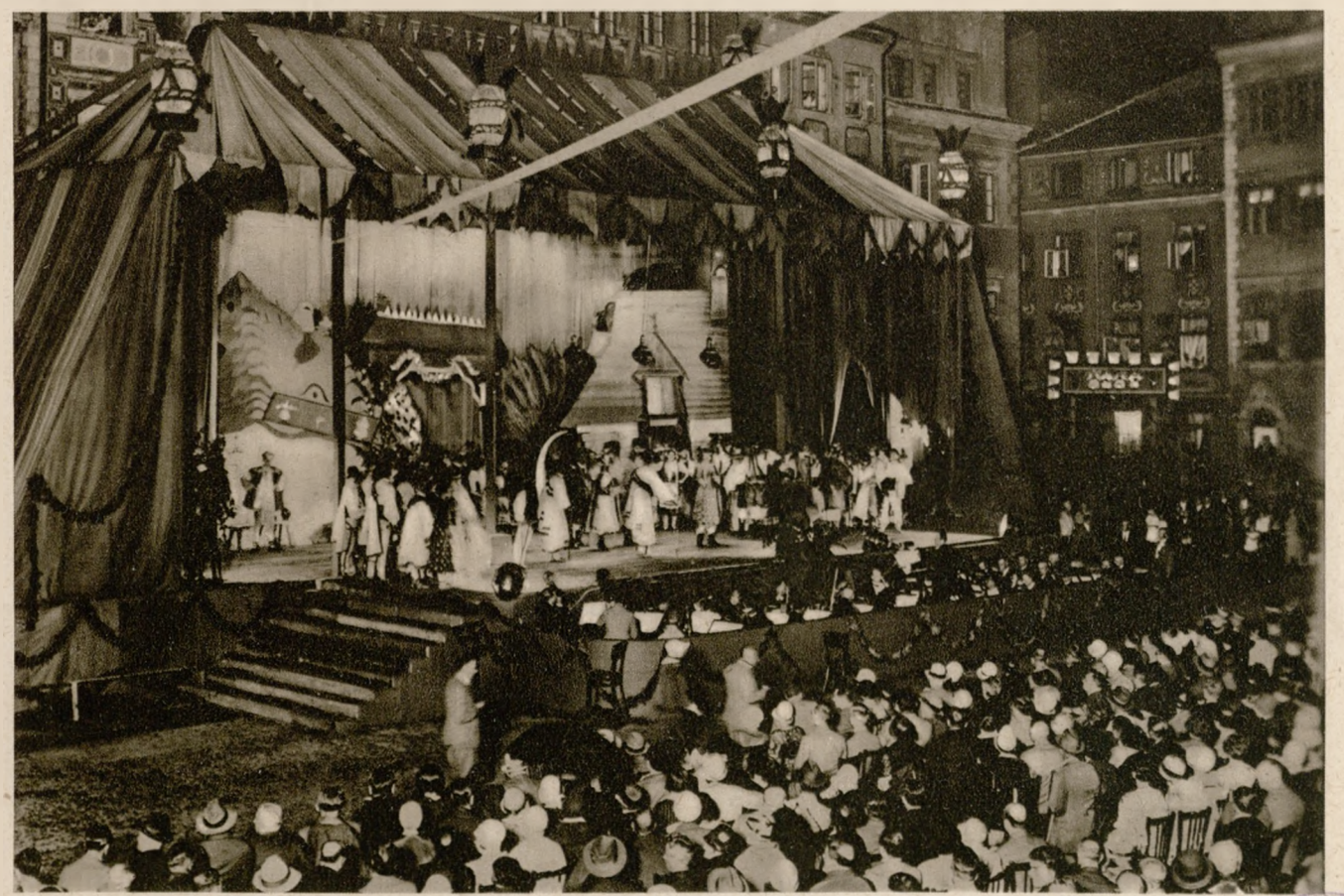
Fot. „Światowid", Kraków.

Kochanowski. ODPRAWA POSŁÓW GRECKICH.
Teatr krakowski na Wawelu. Menelaus przysięga zemstę Parysowi, obok Ulisses (Z. Kułakowski i A. Szymański).

Foto St. Brzozowski.

Szekspir. HAMLET.
Teatr Polski. Dekoracje Frycza.

Goldoni. SŁUGA DWUCH PANÓW. Foto St. Brzozowski.
Teatr Polski. Dekoracje i kostjumy Frycza.



Bogusławski—Kamiński. KRAKOWIACY I GÓRALE. Foto St. Brzozowski.
Teatr Polski. Przedstawienie na Starem Mieście.

2650/II

Mickiewicz. DZIADY.
Teatr Narodowy: Węgrzyn. Dekoracje W. Drabika.

Foto J. Malarski.

Foto J. Malarski

Calderon. KSIĄŻE NIEZŁOMNY, w przekładzie Słowackiego.
Teatr Polski.

Foto J. Malarski

Mickiewicz. DZIADY.
Teatr Narodowy. Dekoracje W. Drabika.

2650/II

Foto J. Malarski

Słowacki. MAZEPA.
Teatr Narodowy. Dekoracje W. Drabika.

Foto J. Malarski

Słowacki. KORDJAN.
Teatr Narodowy. Dekoracje W. Drabika.

Foto J. Malarski.

Słowacki. FANTAZY.
Teatr Narodowy. Dekoracje W. Drabika.

Foto J. Malarski.

Słowacki. KSIĄDZ MAREK.
Teatr Narodowy. Dekoracje W. Drabika.

2650/I

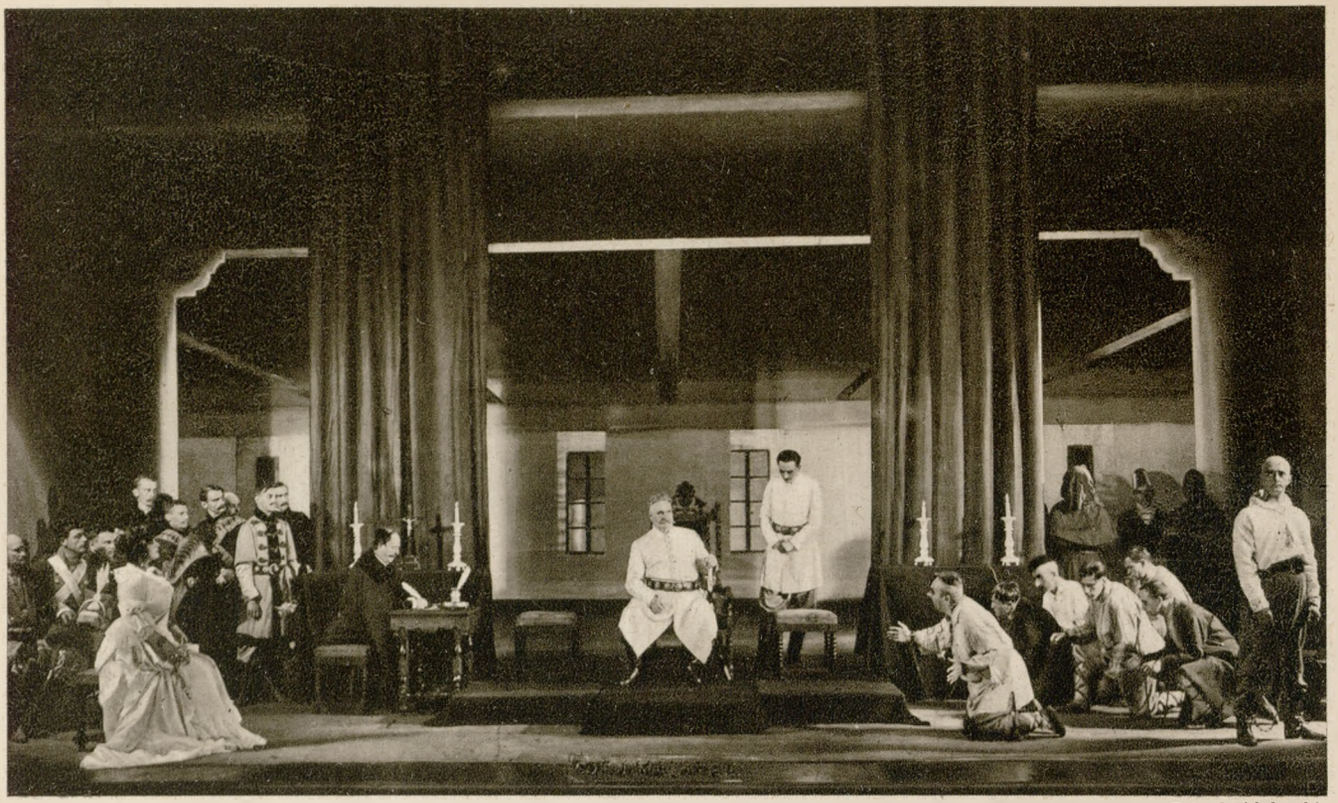


Foto J. Malarski

Słowacki. SEN SREBRNY SALOMEI.
Teatr Narodowy: Frenkiel. Dekoracje Drabika.

Foto J. Malarski

Słowacki. KRÓL AGIS. .
Teatr Narodowy. Dekoracje W. Drabika.

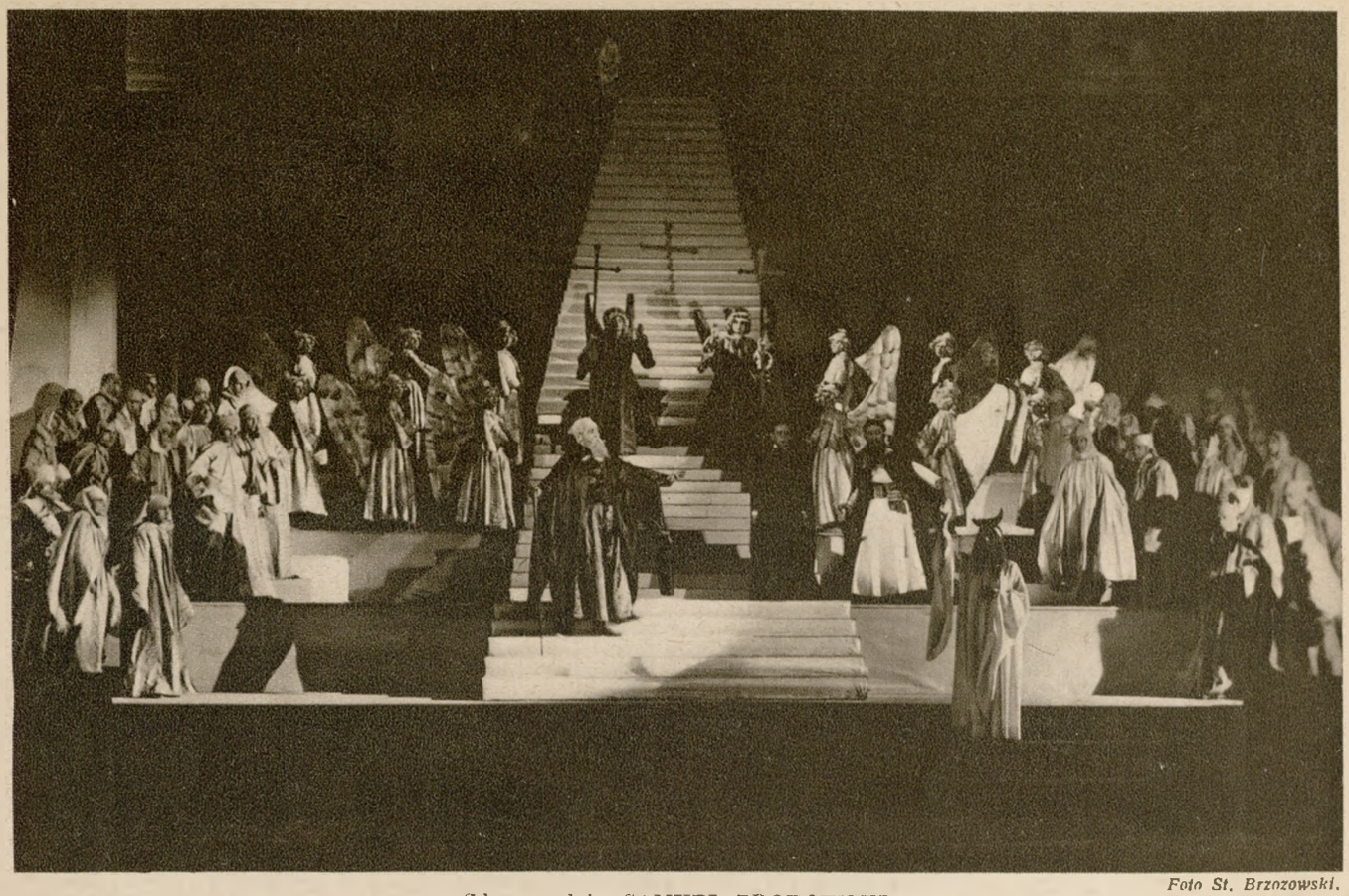


Foto St. Brzozowski.

Słowacki. SAMUEL ZBOROWSKI.
Teatr Polski. Dekoracje Frycza.

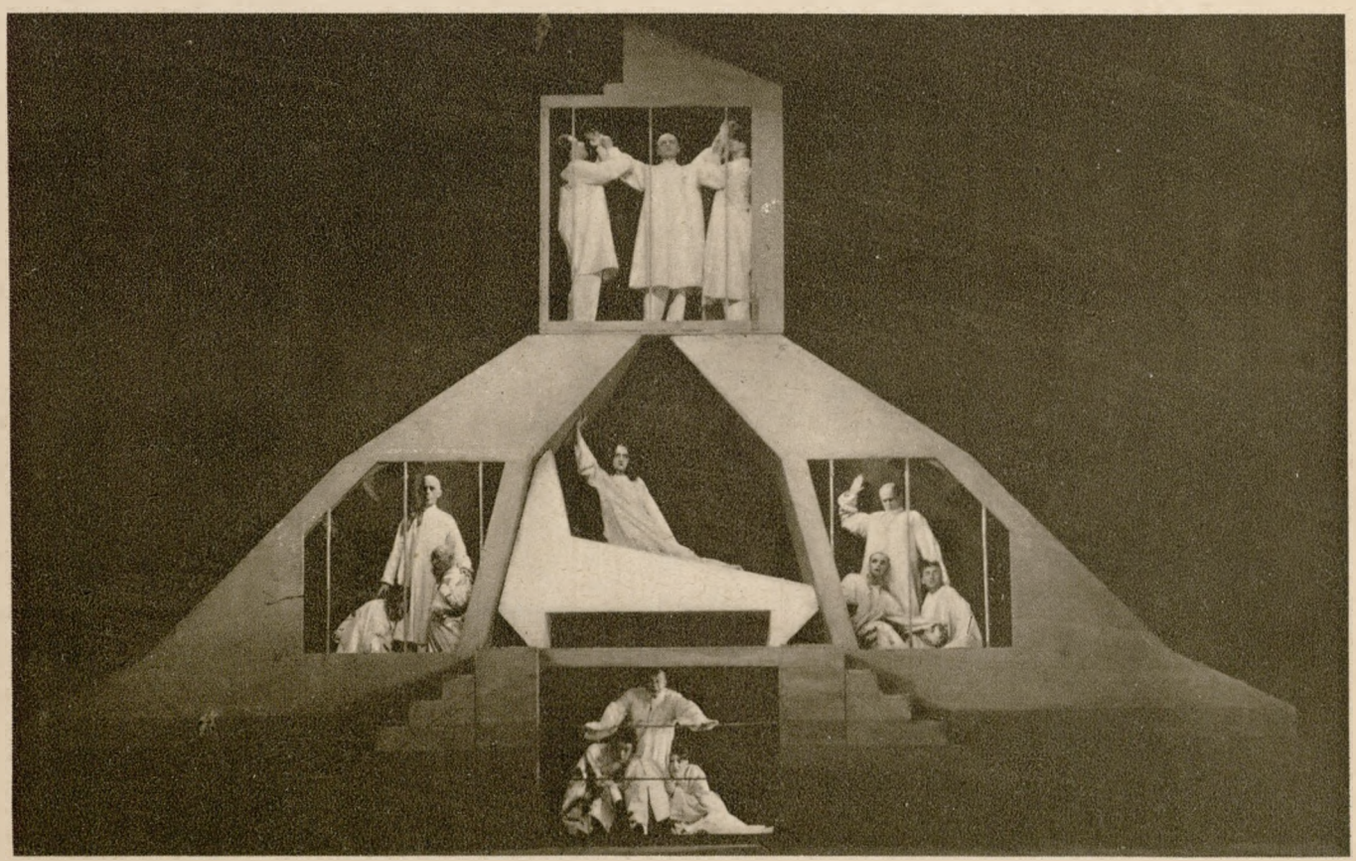


Foto J. Malarski.

Krasiński. NIEBOSKA KOMEDJA.
Teatr Bogusławskiego. Dekoracje Drabika.

2650/I

Foto St. Brzozowski.

Fredro. ŚLUBY PANIEŃSKIE.
Teatr Narodowy, 1926, akt II: Pichor—Śliwicka i M. Frenkiel.

Foto J. Malarski

Fredro. ZEMSTA ZA MUR GRANICZNY.
Teatr Narodowy: Kamiński, Solski, Frenkiel.

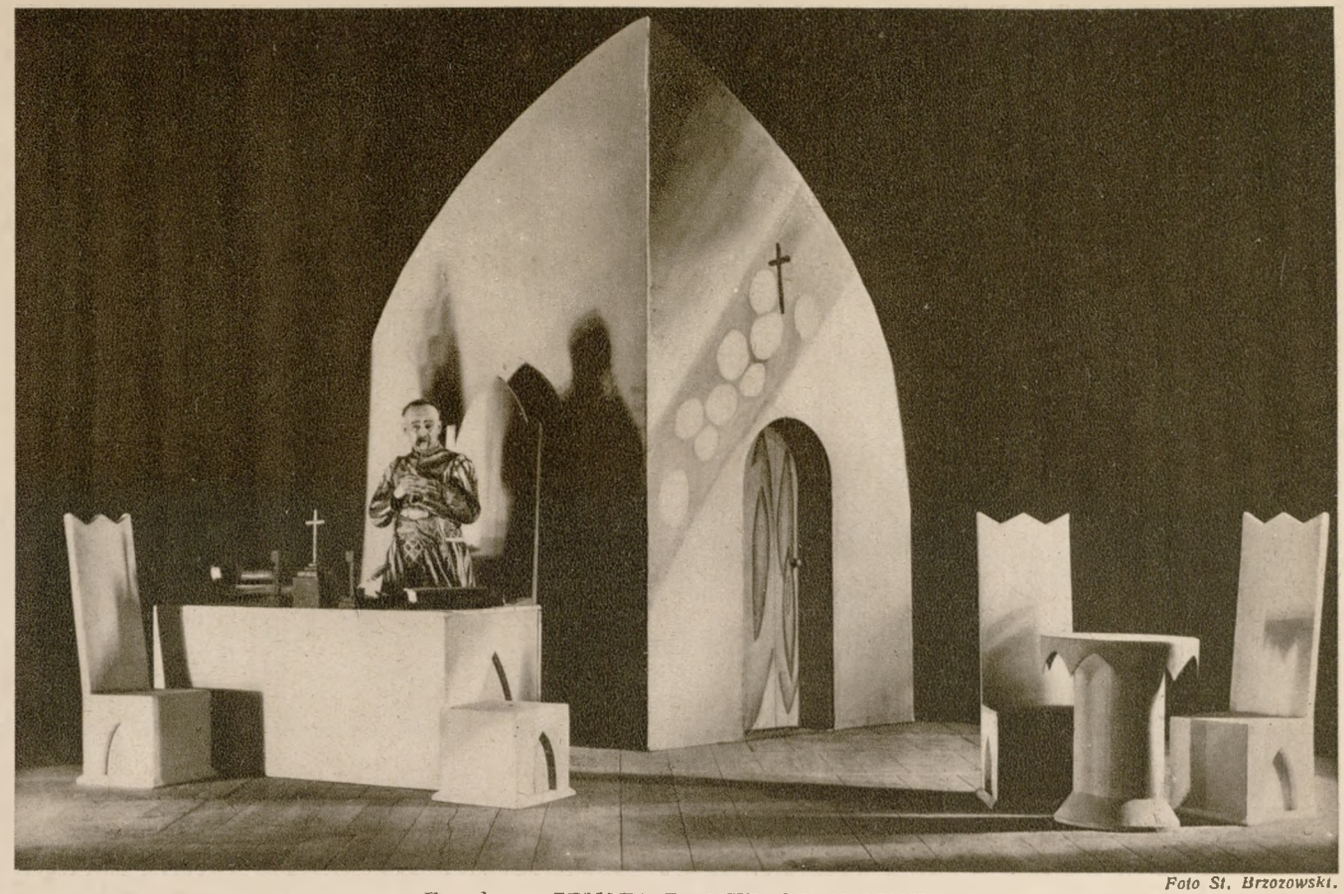


Foto St. Brzozowski.

Fredro. ZEMSTA ZA MUR GRANICZNY.
Teatr Ateneum. Jaracz.

Foto St. Brzozowski.

Fredro. ZEMSTA ZA MUR GRANICZNY (zakończenie).
Teatr Ateneum.

2650/I

Foto J. Malarski

Fredro. ZRZĘDNOŚĆ I PRZEKORA.
Teatr Narodowy: M. Frenkiel i Kamiński.

Foto J. Malarski

Fredro. DAMY I HUZARY.
Teatr Narodowy.

Fredro. WIELKI CZŁOWIEK DO MAŁYCH INTERESÓW.

Foto J. Malarski.

Korzeniowski. MAJSTER I CZELADNIK.
Teatr Narodowy: Gawlikowski i M. Frenkiel.

Foto J. Malarski

2650/II

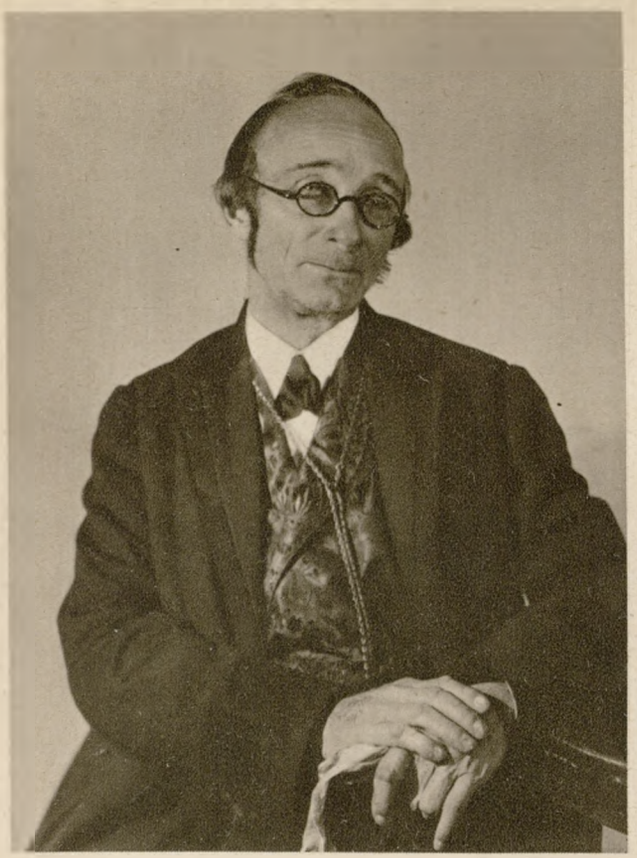


Foto J. Malarski.

Foto J. Malarski

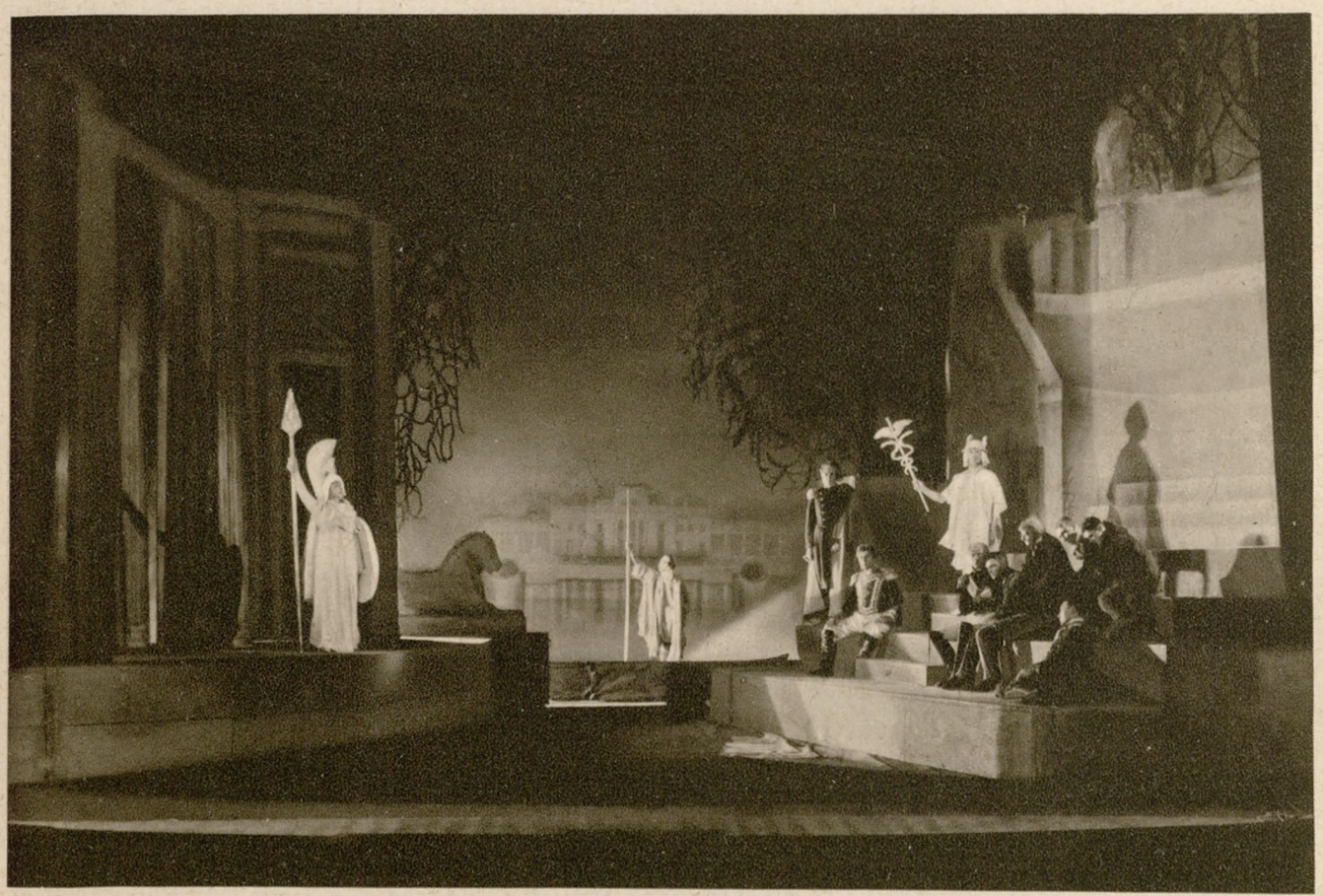
Bliziński. PAN DAMAZY: 1) Kamiński jako Bajdalski, 2) Frenkiel w roli Damazego.
Teatr Narodowy.

Foto St. Brzozowski.

Bałucki. DOM OTWARTY. Rewja Fikalskich.
Teatr Polski.

Wyspiański. WARSZAWIANKA.
Teatr Nowy. Dekoracje Drabika.

Foto J. Malarski



Wyspiański. NOC LISTOPADOWA.
Teatr Polski. Dekoracje Fryeza.

Foto St. Brzozowski.

2650/II

Foto St. Brzozowski.

Wyspiański. BOLESŁAW ŚMIAŁY. Adwentowicz.
Teatr Polski. Dekoracje Frycza.

Foto St. Brzozowski.

Konrada Rakowskiego, krytyka teatralnego „Czasu". W rezultacie o repertuarze decydował sam, dbając o jaknajwiększą jego rozmaitość i atrakcyjność. Wystawił z wielką staranmością: „Noc listopadową", „Legjon", „Cyda" Wyspiańskiego; ukazał rewelacyjny talent autora „Judasza", w którym zabłysnął jedną z najświetniejszych swych ról; grywał obok dzieł klasyków i wielkich romantyków utwory: Nowaczyńskiego, Przybyszewskiego, Perzyńskiego i t. d.

Po ukończeniu sześciolecia, pośród kandydatów, utrzymał się znowu Solski, ale po dwóch latach zrezygnował ze stanowiska z powodu nadwątlonego zdrowia. Wraca na stanowisko dyrektora po raz drugi Pawlikowski (1913), który angażuje: Solską, M. Kamińską, Łuszczkiewiczównę, L. Pancewiczową, A. Mielewskiego i W. Nowakowskiego, Gryficz-Mielewską, Modzelewską, Grabowskiego i J. Leszczyńskiego. Niestety, ten nowy okres działalności przypada na fatalny okres początku wojny. Podczas oblężenia Krakowa, artyści zmuszeni są do utworzenia organizacji zrzeszeniowej. Teatr się rozprzęga; repertuar jest przypadkowy. W końcu września 1915 r. Pawlikowski umiera. Gmina m. Krakowa postanawia umiastowić teatr a dyrekcję powierza magistrat Lucjanowi Rydlowi. Twórca trylogji dramatycznej „Zygmunt August" zabrał się do pracy w najcięższych warunkach wielkiej wojny a, nie mając doświadczenia, nie umiał się zorjentować w sytuacji. Po dziesięciu miesiącach walki o repertuar i frekwencję, ustąpił, nie zaznaczywszy swej działalnoci żadnym wybitnym czynem artystycznym.

Powołano w r. 1916 nowego dyrektora, Adama Grzymałę-Siedleckiego, świetnego ktyryka, b. dramaturga teatru Rozmaitości i teatru krakowskiego za czasów Ludwika Solskiego. Siedlecki, w trudnem położeniu, gdy miasto było odcięte, zwracał się niemal wyłącznie do repertuaru polskiego, zarówno dawnego, jak nowoczesnego. W ciągu dwóch sezonów wystawił 69 sztuk oryginalnych, śród których były: Akropolis" Wyspiańskiego, i „Kaligula" Rostworowskiego. Z wybitniejszych artystów za angażował Siedlecki: Feldmana, Rotterową, Jarnińskiego, Kosińskiego, K. Tatarkiewicza, Węgierkę i A. Zelwerowicza. Po umiastowieniu teatru ludowego, Siedlecki został kierownikiem obu scen. Po pierwszym sezonie zrzekł się dyrekcji teatru Ludowego, po drugim zaś — dyrekcji teatru im. Słowackiego. W roku 1918 magistrat krakowski powierza dyrekcję teatru im. Słowackiego Teofilowi Trzcińskiemu. Po ukończeniu wojny, nie miał on już takich trudności organizacyjnych, jak Siedlecki, ale nie mógł zapobiedz przesiedleniu się do Warszawy niektórych najwybitniejszych artystów. Personel teatru nie stoi już na takiej wyżynie, jak poprzednio. Niemniej przeto Trzciński, jako urodzony „człowiek teatru", doskonały przytem reżyser, czyni teatr krakowski jednym z najruchliwszych w Polsce. Wyławia skrzętnie ze współczesnego teatru obcego sztuki najgłośniejsze lub przynoszące nowe formy wyrazu i wystawia je natychmiast; zabiega, aby teatr im. Słowackiego był samodzielnem ogniskiem kultury teatralnej i daje często premjery utworów, niewystawianych jeszcze w Polsce; urządza wspaniałe przedstawienia „Odprawy posłów greckich" na Wawelu, u stóp arkadowego krużganka; organizuje widowiska w wielu miastach okolicznych; umie zapewnić teatrowi stałą, tłumną frekwencję. Kraków po wojnie przestał już być takiem środowiskiem artystycznem, jak za czasów Wyspiańskiego i manifestów „Młodej Polski". Ale niemałą było zasługą Trzcińskiego, że zdołał wytworzyć wokół teatru atmosferę niegasnącego zainteresowania.

W r. 1927 Trzciński obejmuje dyrekcję teatru Lwowskiego, jego zaś stanowisko krakowskie powierza miasto Zygmuntowi Nowakowskiemu, literatowi i pomysłowemu reżyserowi, który dał kilka nowych, znakomitych inscenizacyj („Krakowiacy i Górale", „Turandot"). Po dwóch latach wraca Teofil Trzciński, jako już dzierżawca teatru do spółki z p. E. Bujańskim. Dysharmonja pomiędzy dzierżawcami utrudniała pracę. Od sezonu 1932 komisarz rządowy powołał na stanowisko dyrektora teatru im. Słowackiego, Juljusza Osterwę.

W r. 1919 otwarto w Krakowie drugi teatr dramatyczny, należący do redaktora „Ilustrowanego Kujrera Codziennego", Marjana Dąbrowskiego. Reżyserję pełnili w nim kolejno: L. Czarnowski, J. Nowacki i Węgierko. Śród artystek „Bagateli" dwie zasłynęły później w Warszawie: Malicka i Modzelewska. Teatr uprawiał przedewszystkiem lekką komedję, ale wystawiał również utwory najpopularniejszych pisarzów warszawskich: Kiedrzyńskiego, Szaniawskiego, Fijałkowskiego obok Zapolskiej i Bałuckiego. W r. 1925 powstało zrzeszenie artystów dramatycznych teatru „Bagatela", które borykało się zarówno z repertuarem jak i z deficytami do kwietnia 1926 r. Ani swej fizjognomji artystycznej, ani też organizacji, obliczonej na dłuższą metę teatr „Bagatela" jeszcze nie ustalił.

Rys. 639. Teatr Miejski we Lwowie.

2650/II

* * *

Lwów. Polski teatr zawodowy we Lwowie walczyć musiał w swem zaraniu z przybyszami obcymi tak samo, jak to było w Warszawie i w Krakowie. Gdy jednak tamte miasta uporały się po jakimś czasie z konkurencją obcą lub z prześladowaniami zaborców, teatr lwowski przez cały niemal wiek bronić musi samego prawa swej egzystencji. Przed teatrem polskim rząd austrjacki zainstalował we Lwowie w r. 1772, teatr niemiecki i otaczał go zawsze najczulszą opieką. Pierwszy teatr polski organizują Tomasz i Agnieszka Truskolawscy, wybitni artyści sceny warszawskiej, którzy przybyli do Lwowa w r. 1780 i dawali przedstawienia najpierw w amfiteatrze, w ogrodzie Jabłonowskich a następnie w budynku teatru niemieckiego. W trupie Truskolawskich byli: Kazimierz Owsiński, Salomea Dreszerówna, Franciszka Pierożyńska a przybył także do nich na występy Wojciech Bogusławski. Warunki pracy drużyny Truskolawskich były bardzo ciężkie: jedną trzecią dochodu z każdego przedstawienia płacić musieli przedsiębiorcy niemieckiemu a cenzura usiłowała wszystkimi sposobami zniszczyć scenę polską. Zrażeni przeciwnościami, opuścili Truskolawscy Lwów w r. 1783.

Rys. 640. Wojciech Brydziński w roli Albina w „Ślubach panieńskich".

W przeciągu całego dziesięciolecia następnego, widowiska polskie we Lwowie zdarzają się rzadko i przypadkowo. Gości tu w r. 1786 na krótko Bogusławski, a w roku 1793 przyjeżdża ze swą trupą Dominik Morawski i daje przedstawienia przez jeden sezon. W styczniu 1795 przybywa Bogusławski po raz trzeci do Lwowa i tym razem osiedla się w nim ze swą trupą na lat pięć. Pełna energji, rzutkości i pomysłowości praca jego zaimponowała nawet Niemcom: zaproponowali Bogusławskiemu, aby objął zarząd teatru niemieckiego. Propozycja była kłopotliwa. Przeważyło przekonanie, że „nierównie lepiej być panem wszelkich z dwóch teatrów dochodów, a przytem zyskać opiekę rządu, niżeli opłacać się zawsze, oddając trzecią część swoich dochodów, a do tego lękać się codziennie zupełnego zakazania polskich widowisk". Otrzymawszy w ten sposób swobodę działania , buduje Bogusławski w r. 1796, w przeciągu sześciu tygodni wielki teatr Letni w ogrodzie Jabłonowskich na 2.500 osób i wystawia w nim „Krakowiaków i Górali", swój melodramat „Izkahar", „Hamleta" we własnej przeróbce, „Spazmy modne" i szereg innych sztuk z epoki warszawskiej. Działem muzycznym kierował Józef Elsner, Ślązak, kapelmistrz opery niemieckiej. Bogusławski namówił go do całkowitego oddania się scenie i muzyce polskiej. Pomimo świetnego zrazu powodzenia, długi Bogusławskiego rosły z dnia na dzień. Za niezapłacenie drobnej sumy 200 zł. lichwiarzowi żydowskiemu, skazano Bogusławskiego na areszt domowy, dopóki nie zaspokoi wierzyciela. Opuszczając Lwów, zwraca Bogusławski „wielokrotnie łzami zalane źrenice na to miasto" i oświadcza: „Strata, jaką w niem z powodu jedynie niepomyślnej kraju okoliczności w ciągu ostatniego roku poniosłem, za żadną uważana być mogła w porównaniu korzyści, jakie pozwolony w tym kraju scenie narodowej przytułek, jej przez lat pięć utrzymanie i udoskonalenie przyniosły".

Po wyjeździe Bogusławskiego, władze austrjackie zorjentowały się, jaką przeszkodę w germanizacji Galicji stanowić może teatr i w maju 1799 r. zakazały widowisk polskich we Lwowie. Dopiero w roku następnym udzielono pozwolenia na kilka polskich przedstawień amatorskich na korzyść pogorzelców po olbrzymim pożarze, jaki nawiedził miasto. W tym czasie ukazuje się na widowni poraz pierwszy człowiek opatrznościowy, który odegra w dziejach kultury polskiej w Galicji wielką rolę. Był nim Jan Nepomucen Kamiński (1777 — 1855). Chociaż młodzieniec jeszcze, pozostawał w bliskim stosunku z Bogusławskim, tłomaczył dla niego sztuki i oddawał mu różne usługi. Kamiński zorganizował zespół amatorski i dawał na rzecz pogorzelców widowiska, które zyskały wielkie powodzenie. Obudziło to ponowną czujność władz, które dalszych widowisk zakazały. Kamiński rozmiłowany w teatrze, zebrał grono amatorów, dawał z nimi przedstawienia w Kamieńmieńcu Podolskim, Krzemieńcu, Dubnie, Kijowie i Odesie. Po wkroczeniu wojsk polskich do Galicji w r. 1809, Kamiński wraca spiesznie do Lwowa i organizuje przedstawienia, które, po miesiącu znowu zostały, (gdy wrócili Austrjacy,) zerwane. Zagrożony prześladowaniem władz, zdołał Kamiński uniknąć banicji i zabrał się z zapałem do organizowania teatru narodowego.

Dokonał tego dzieła sam, bez niczyjej pomocy. Scena polska we Lwowie zawdzięcza swe ustalenie niezmordowa-

nej energji, dzielności, talentowi i wszechstronności uzdolnień Kamińskiego. W dziejach kultury polskiej we Lwowie stał się tem samem, czem Bogusławski był w Warszawie. W r. 1817 uzyskał sankcję cesarza dla teatru polskiego we Lwowie i tworzył go niezmordowanie przez lat dwadzieścia, jako dyrektor, reżyser, autor i tłomacz. Wychował całe pokolenie aktorów i przygotował dla teatru manuskrypty zgórą dwustu sztuk. Idąc wzorem Bogusławskiego, napisał drugą część „Krakowiaków i Górali" i zaćmił nią w pokoleniach następnych sławę oryginału. Z innych sztuk Kamińskiego utrzymały się do ostatnich czasów na scenach polskich „Skalmierzanki" i „Twardowski na Krzemionkach". Tłomaczenia Kamińskiego i przeróbki miały głównie na celu względy kasowe, są też bardzo nierówne. Wyjątek co do wartości literackiej stanowi przekład „Wallensteina" Szyllera i „Lekarza swego honoru" Calderona. Obfity repertuar Kamińskiego był bardzo różnorodny; uwzględniał wszystkie rodzaje sztuk, od ulubionych komedjo-oper, baletów i fars do tragedyj w wielkim stylu. Wobec stałego zabiegania o widza, nie mogło być mowy o systematycznym planie repertuarowym. Trupę utrzymywał Kamiński niewielką. Czoło jej stanowili: Antoni Benza (bohater i amant dramatyczny) Jan Niepomucen Kamiński (grywał rzadko poważne role charakterystyczne), Szczęsny Starzewski, (aktor charakterystyczno-komiczny), Jan Nowakowski (role kontuszowe), Apolonja Kamińska (bohaterka tragiczna), Józefa Benzowa (najpierw grywała subretki, później przeszła do ról dramatycznych), Karolina Pieściorowska (role charakterystyczne), Teofila Marecka (naiwna) i Tekla Kostrzewska (amantka komedjowa.)

Dzieje działalności teatralnej Kamińskiego — to obraz nieustannej walki o utrzymanie placówki. W chwilach najostrzejszego kryzysu, ratował się Kamiński wyjazdami do Krakowa i innych miast. Apatja mieszkańców Lwowa i brak poparcia sceny narodowej ze strony kraju prowadziły nieuchronnie do ruiny instytucji. W d. 6 kwietnia 1830 zawiadomił Kamiński Wydział Stanowy, iż zmuszony jest oddać administrację teatru zawiązującemu się towarzystwu akcyjnemu.

Towarzystwo akcyjne, po dwóch latach, zrzekło się dalszej opieki nad teatrem, gdyż subwencja Stanów galicyjskich zbyt była znikoma (2.000 zł. rocznie, od r. 1825), aby teatr mógł związać koniec z końcem, przy ośmiu przedstawieniach miesięcznie. Rozpoczęły się rządy zrzeszenia aktorów, które trwały przez lat dziesięć pod nominalnem przewodnictwem Kamińskiego. Wskutek nieustannych zatargów wewnętrznych, praca w teatrze szła opornie; obniżył się mocno poziom sceny. Najwybitniejszym zjawiskiem repertuaru były komedje Fredry, które w owym czasie pojawiły się po raz pierwszy na scenie lwowskiej, przed ich wystawieniem na scenie warszawskiej: „Śluby panieńskie", „Zemsta", „Ciotunia", „Dożywocie".

W chwili największego rozprzężenia wewnętrznego, spotyka teatr lwowski wielka niespodzianka. W r. 1842, wspaniałomyślny obywatel i filantrop, Stanisław hr. Skarbek wybudował własnym kosztem obszerny teatr na 1460 osób. Pragnąc byt jego ustalić, musiał się zgodzić na upokarzające warunki, postanowione przez władze austrjackie: w nowym teatrze odbywać się będą w tygodniu cztery widowiska niemieckie a tylko trzy polskie, w dni najgorsze dla kasy; przyczem ceny miejsc na widowiska polskie muszą być wyższe, niż w teatrze niemieckim. W dniu 28 marca 1842 otwarto teatr Skarbka sztuką niemiecką, dopiero nazajutrz zaś wystawiono „Śluby panieńskie". Troskliwy o aktorów, założył Skarbek fundusz emerytalny dla członków teatru polskiego i przeznaczył na ten cel całą, podwyższoną do 4.000 zł. subwencję. Ta

Rys. 641. Jerzy Leszczyński w roli Gucia w „Ślubach panieńskich".

fundacja emerytalna pozostała czynna do dnia dzisiejszego.

Skarbek nie szczędził usiłowań, aby utrzymać teatr na wysokim poziomie. Warunki polityczne i społeczne stawiały tym szlachetnym usiłowaniom tamę. Personel teatru powiększyło kilka sił wybitnych, jak: Aniela Aszpergerowa, Bogumił Dawison, sławny później aktor niemiecki i Józef Rychter. W repertuarze polskim ukazują się utwory Korzeniowskiego („Żydzi", „Karpaccy górale"). Po krwawych wypadkach 1846 r. stan teatru pogarsza się coraz więcej i trwa już do śmierci Skarbka w roku 1848. Po jego zgonie rozpoczyna się w teatrze lwowskim dość długa i jałowa epoka różnych przedsiębiorców: Juljusza Pfeiffra (do r. 1854), Andrzeja Chełchowskiego (do r. 1864), Adama Miłaszewskiego (do r. 1872). Do ważniejszych utworów, jakie w tej epoce wystawiano, zaliczyć należy: „Mazepę" „Balla-

dynę", „Marję Stuart" i „Lillę Wenedę" Słowackiego. Przeważnie jednak przedsiębiorcy ci nie okazywali żadnej troski o repertuar.

Stosunki polityczne zmieniły się o tyle, że można było rozpocząć publiczną kampanję o zniesienie przywileju teatru niemieckiego. Kampanja była ostra, doprowadzona aż do zupełnego bojkotu widowisk niemieckich. W dniu 20 października 1871 r. ogłoszono dekret cesarski, który zwalnia Polaków z obowiązku utrzymywania sceny niemiec-

Rys. 642. Marja Przybylko-Potocka.

kiej a w pół roku później teatr niemiecki kończy całkowicie swą działalność we Lwowie. Utworzył się „Komitet założycieli", który postanowił zreformować stosunki teatralne. Stworzono operę pod kierunkiem kapelmistrowskim Henryka Jareckiego, dyrekcję zaś dramatu i komedji powierzono Bolesławowi Ladnowskiemu. Do zespołu weszło kilku wybitnych artystów (Gustaw Fiszer, Władysław Woleński, Marceli Zboiński), którzy stali się ulubieńcami publiczności.

Zdawało się, iż teatr zyskał dobre warunki rozwoju. Niestety, rozpoczęły się znowu tarcia w łonie Komitetu i wewnątrz teatru, zakończone oddaniem rządów spółce artystów, gospodarującej niezbyt pomyślnie. Dopiero dyrekcja Jana i Stanisława Dobrzańskich (od r. 1875 do 1881) położyła kres dezorganizacji teatralnej. Kierownikiem istotnym był Stanisław Dobrzański, zdolny aktor i reżyser, autor popularnych komedyj („Żołnierz królowej Madagaskaru", „Złoty cielec"). Doprowadził on teatr do pełnego rozkwitu. Był ruchliwy, zabiegliwy, pełen inicjatywy. Założył w salach redutowych mały teatr kameralny „Rozmaitości", zaangażował wiele nowych sił aktorskich, jak: T. Nowakowski, M. Derynżanka, Adelfina Zimajer, J. Woleńska, L. Kwieciński, S. Zamojski, Ryszard Ruszkowski, A. Walewski i t. d. Ukazały się również po raz pierwszy na scenie lwowskiej przyszłe „gwiazdy": Helena Marcello i Marja Wisnowska. Dobrzański „znał scenę jaknajdokładniej i miał rzadki dar gromadzenia i najkorzystniejszego użycia zebranych sił artystycznych. Ścisła bezstronność na tem stanowisku kierownika, niedająca posłuchu zakulisowym intrygom, była jedną z najcenniejszych zalet młodego dyrektora. Dla sztuki zdolnym był do największych ofiar i poświęceń, nie bacząc, czy idą one w parze z korzyścią materjalną" (S. Pepłowski). W repertuarze polskim uwzględniał obficie Fredrę, Korzeniowskiego, i wystawiał też wszystkie nowości pisarzów współczesnych: Nie mniej rozległy miał repertuar autorów obcych.

Rozkwit sceny lwowskiej zatamowała na jakiś czas śmierć Stanisława Dobrzańskiego (1880). Ojciec jego, Jan nie zdołał sprostać zadaniu. Następuje okres nowych dyrekcyj mniej lub więcej przypadkowych: Adama Miłaszewskiego (powtórnie, przez dwa sezony), Jana Dobrzańskiego (1883 — 86), Celiny Dobrzańskiej (1886 — 1890), Mieczysława Schmidta (1890 — 1894), Zygmunta Przybylskiego (1894 — 1896). Cały ten długi okres przeszedł dla teatru bezpłodnie a niepowodzeniom materjalnym towarzyszył wyraźny upadek teatru. Sytuację ratuje w r. 1896 Ludwik Heller, który za pierwszej swej, czteroletniej dyrekcji okazał wybitny zmysł organizacyjny a odzwyczajoną od teatru publiczność zjednał sobie ruchliwością repertuaru i doborem artystów.

Lwów (chociaż był stolicą Galicji), nie posiadał warunków, aby stworzyć takie bogate ognisko kultury artystycznej, jak Kraków. Około roku 1900, pod wpływem wielu wybitnych uczonych uniwersyteckich, literatów, poetów, muzyków i malarzy kształtuje się i we Lwowie atmosfera bardziej przychylna dla sztuki. W tym właśnie czasie, dn. 4 października 1900 r., nastąpiło otwarcie nowego, wielkim sumptem zbudowanego Teatru Miejskiego, według projektu architekta Z. Gorgolewskiego. Kierownictwo, w charakterze dzierżawcy i dyrektora, objął Tadeusz Pawlikowski, zaraz po ukończeniu swej pierwszej kadencji w Krakowie. Rozwinął tu w całej pełni swe uzdolnienia reżyserskie i swą inwencję twórczą, zaznaczone już dobitnie w Krakowie. Taką samą pasję okazywał do teatru naturalistycznego; tak samo, jak dawniej przestrzegał, aby tworzyć harmonję gry zespołowej i planowe połączenie wszystkich elementów ekspresji: głosu aktora, gestów, urządzenia sceny, kostjumów i dekoracyj. Był świetnym wychowawcą aktorów. Niektórzy z nich (jak K. Kamiński) zyskali, dzięki niemu pełnię rozwoju swoich środków. Pracowali z nim również

z wielką dla swej sztuki korzyścią: Solski, Adwentowicz, Roman, Fritsche, Solska, Siemaszkowa, Mrozowska, Siennicka, Stanisławski, Czaplińska i t. d. Najchętniej grywał Pawlikowski dzieła realistów współczesnych, zarówno polskich jak i obcych; umiał jednak wydobywać głębokie nastroje utworów Maeterlincka i Przybyszewskiego. Mniej zawsze odczuwał poetów, a zwłaszcza Wyspiańskiego, który był mu zawsze obcy. Teatr lwowski za czasów Pawlikowskiego stanął na poziomie, jakiego nie znano we Lwowie ani przed nim, ani po nim.

Po ustąpieniu Pawlikowskiego objął dzierżawę teatru miejskiego we Lwowie Ludwik Heller. Utrzymał ją wyjątkowo długo, bo przez dwa sześciolecia (do r. 1918), Zawdzięczał to swojej energji i rzutkości, nie posiadał bowiem wyższej kultury artystycznej. Administrował sprężyście, umiał sobie radzić z artystami, których dobierał starannie i utworzył zespół doskonały. Kierownictwo artystyczne powierzył Pawlikowskiemu, a później Marjanowi Gawalewiczowi. W sprawach repertuaru nie miał żadnych specjalnych upodobań; grał wszystko, co zapowiadało powodzenie. Czasem zapalał się do niektórych pisarzy, jak np. do Ibsena, którego dzieła wystawił niemal wszystkie. Był to jednak tylko pozór głębszego zainteresowania, w rzeczywistości bowiem Heller nie był ani znawcą literatury dramatycznej, ani znawcą sztuki. Posiadał jednak w wysokim stopniu zmysł teatralny, który go uchronił od wielu pomyłek i który imprezie jego zapewnił długotrwałe powodzenie, pomimo nieustannych dyskusji i ataków w prasie. Grywał obficie (i zawsze z dobrym skutkiem) Fredrę; zwracał się chętnie do Korzeniowskiego, Słowackiego, Wyspiańskiego a wszyscy polscy pisarze współczesni przesuwali się, za jego dyrekcji, przez scenę lwowską. Stworzył w gmachu teatru Skarbkowskiego „Filharmonję" ze świetną orkiestrą symfoniczną, z którą odbywał tournées po Rosji. W r. 1910 dał cykl przedstawień polskich w Wiedniu, a w czerwcu 1913 r. w teatrze „Gymnase", w Paryżu. Podczas zajęcia Lwowa w r. 1914 przez Rosjan, wyjechał Heller z częścią artystów do Wiednia i zorganizował tam teatr dramatyczny. Wrócił do Lwowa w roku 1915 i prowadził teatr do końca swego drugiego sześciolecia t. j. do września 1918. Heller, jako dyrektor, nie posunął naprzód rozwoju sceny polskiej we Lwowie; był jednak w ciągu lat dwunastu zabiegliwym konserwatorem wartości zdobytych przez poprzedników a jednocześnie wytrwałym i pracowitym organizatorem propagandy teatru śród publiczności.

Lwów należy do miast polskich, na których najdotkliwiej zaciążyły skutki wojny. Po odzyskaniu niepodległości stracił charakter stolicy a wraz z tem i możność utrzymania teatru na dawnej stopie. Z faktem tym reprezentacja miasta pogodzić się nie była zdolna. Usiłowała wciąż utrzymać dawną formę organizacji teatralnej, a nawet próbowała ją rozszerzyć. Sprawa teatralna weszła wskutek tego w fazę ostrego kryzysu, trwającego dotychczas, albowiem nie bierze się, w kalkulacjach ogólnych, pod uwagę zmniejszonej (z konieczności) frekwencji oraz zubożenia miasta. Gdy brakło kandydatów na dzierżawców teatru, miasto wzięło go pod własny zarząd. Dyrekcję powierzano po kolei aktorom, którzy nie byli w stanie prowadzić teatru bez rosnących coraz bardziej deficytów, zwłaszcza, gdy założony po wojnie „Związek Artystów Scen Polskich" podniósł skalę wymagań aktorskich. Zrazu objęli dyrekcję: znakomity artysta, Roman Żelazowski i kompozytor muzyczny Stanisław Niewiadomski. Po jednym sezonie (1918 — 1919), podczas którego toczyły się we Lwowie walki z Ukraińcami, zrzekli się kierownictwa. Dwa sezony (1919 — 1921) wytrwał z trudem Michał Tarasiewicz, zwalczany gwałtownie przez prasę. Przez cztery sezony następne kierował teatrem Ludwik Czarnowski, niemniej zabiegliwy, od Hel-

Rys. 643. Stanisława Wysocka.

lera. Wyjednał on u zarządu miasta założenie dwóch nowych teatrów: „Nowości (dla operetki i farsy) oraz Małego (dla sztuk o charakterze kameralnym). W ten sposób Lwów, który z trudem mógł utrzymać jedną scenę, nie bacząc na ciężkie warunki życia powojennego, obarczał się aż trzema scenami. Chociaż Czarnowski okazał wielką ruchliwość repertuarową, deficyty rosły ponad możność finansową miasta. Nie zmniejszył ich dyrektor następny, artysta Henryk Barwiński, który również walczył bezowocnie z trudnościami przez dwa lata (1925 — 1927) a kierownictwo literackie powierzył znanemu poecie, Józefowi Jedliczowi. Pomimo pewnych oszczędności, pomimo ożywienia repertuaru i zaangażowania szeregu nowych artystów, deficyty rosły dalej.

Zarząd miasta, nie badając istoty zagadnienia teatral-

nego, całą winę kryzysu składa na dyrektorów, upierając się w mniemaniu, że taką instytucję, jak opera można prowadzić, w niewielkiem, dwustotysięcznem mieście, bez deficytu. Zmienia się więc co roku dyrektora i zapomina się o tem, jak ważną placówkę stanowi we Lwowie teatr. W sezonie 1927 — 1928 kieruje teatrem Teofil Trzciński, zasłużony i doświadczony dyrektor teatru im. Słowackiego w ciągu ośmiu lat poprzednich. Powtarza przedewszystkiem przed-

Rys. 644. Mieczysława Ćwiklińska.

stawienia, któremi zyskał sławę w Krakowie: „Książę Niezłomny", „Wiele hałasu o nic", „Wyzwolenie", „Pocałunek Kopciuszka" Barrie'ego, „Odprawa posłów greckich" Kochanowskiego. Pokazuje we własnej reżyserji szereg utworów dawnych i nowoczesnych. Sprowadza wybitnych artystów na występy. Ale... opera wykazuje 1.200.000 zł. niedoboru. Rozpoczynają się w radzie miejskiej walki stronnictw przy wyborze nowego dyrektora i kończą się postanowieniem, aby wrócić do formy dzierżawy teatru. Próbują jej w sezonie następnym: Henryk Barwiński i Czesław Zaremba i — po roku ustępują. Ten sam los spotyka ich następców: Zaleskiego i Czapelskiego, którym miasto postawiło warunek, aby deficyt nie przekroczył 650.000 zł. Wreszcie w sezonie 1931 — 1932 dyrekcję teatru Miejskiego we Lwowie powierzono znanemu literatowi, Wiljamowi Horzycy, który do reżyserji zaprosił Leona Schillera.

* * *

Poznań. Rozbiór Polski i warunki polityczne sprawiły, iż w Wielkopolsce, miejscu urodzenia Wojciecha Bogusławskiego, oraz pierwszego przedsiębiorcy teatru Narodowego w Warszawie, księcia Augusta Sułkowskiego, nie było stałego teatru, aż do roku 1870. Rząd niemiecki nie dopuszczał do utworzenia sceny polskiej. Wolno było jedynie przyjeżdżać na występy gościnne towarzystwom aktorów polskich z innych miast. Wiadomo z „Dziejów Teatru Narodowego" Bogusławskiego, że w r. 1784 artyści warszawscy rozproszyli się po mniejszych miastach i byli też w Poznaniu. W r. 1796 przybył z gronem artystów do Poznania Truskolawski i powodziło mu się dobrze. Od r. 1800 przez lat dziesięć przyjeżdża do Poznania co roku Bogusławski. Uzyskał nawet pozwolenie na budowę amfiteatru drewnianego, tak jak to uczynił niegdyś w ogrodzie Jabłonowskich we Lwowie. Grywał podczas „świętojańskich tranzakcyj" i o pierwszem swem widowisku tak pisał: „Zgromadzeni naonczas poznańscy obywatele, przez cały przeciąg trwających tranzakcyj, licznie zawsze napełniając mój teatr, przychylnych ku narodowym widowiskom chęci łaskawe dali dowody. Szanowna nawet płeć piękna, nie zważając na miejsca bez lóż i żadnej urządzone ozdoby, zasiadała mniej wygodne ławki z tą ujmującą wyrozumiałością, która wszelkie względy przyjemniejszymi czyni". W czerwcu 1810 r. wysłał Bogusławski do Poznania część trupy warszawskiej pod kierunkiem Dmuszewskiego.

W zimie 1815 r. zjeżdża do Poznania towarzystwo dramatyczne Milewskiego. W r. 1822 przybywa tam teatr krakowski, a w. r. 1824 artyści teatru warszawskiego pod dyrekcją L. Osińskiego. W r 1826 wracają znowu artyści teatru krakowskiego, pod kierunkiem Skibińskiego. Niema żadnych śladów widowisk polskich w Poznaniu pomiędzy latami 1826 a 1838. Prawdopodobnie zostały zakazane. W r. 1838 i 1840 gra podczas kontraktów Raszewski z Warszawy, który przybył „z dość nędzną trupą". W następnych latach zorganizowały gościnne występy towarzystwa: Lozińskiego (1841) i Chełchowskiego z Krakowa (1842). W r. 1843 Poznań zyskuje jakby pozór stałego teatru polskiego. Odmówiwszy pozwolenia na przyjazd z trupą Chełchowskiemu pod pozorem, że nie był poddanym pruskim, rząd zobowiązał Vogta, dyrektora teatru niemieckiego, aby utrzymywał przez cały 1843 rok towarzystwo polskie obok niemieckiego. Kierownictwo tej trupy powierzył Vogt Zygmuntowi Anczycowi, który dawał bardzo słabe przedstawienia. Od tej pory urządzano w Poznaniu, w teatrze niemieckim, podczas lata widowiska polskie, które aż do roku 1869 grywają wyłącznie artyści z Krakowa pod dyrekcją Pfeiffra, Chełchowskiego, i Skotupki. Ale nakazy germanizacyjne tępią nawet te dorywcze przedsięwzięcia. W roku 1859 Koło Polskie w Sejmie pruskim tak określa ówczesne stosunki teatralne: „Ilekroć władze wyjątkowo pozwalają na polskie

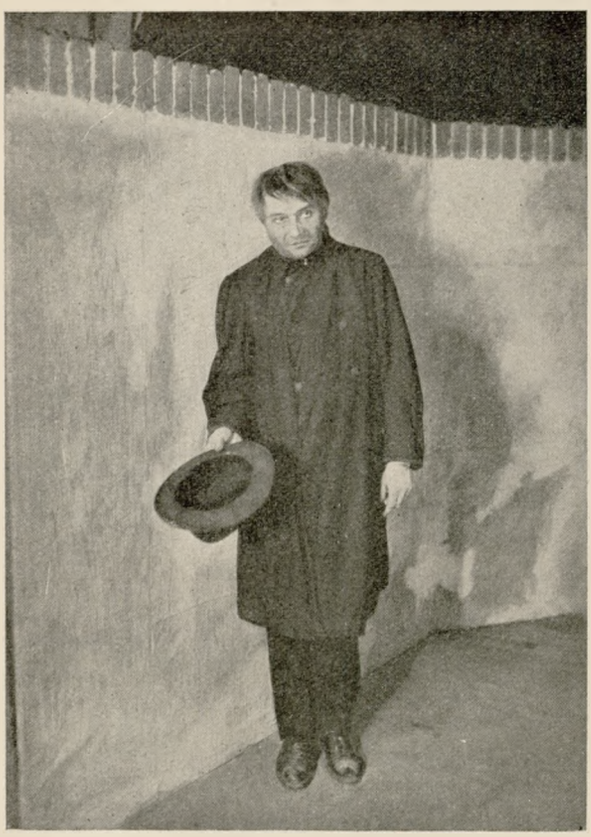
przedstawienia przez goszczące towarzystwa dramatyczne z Królestwa Polskiego lub Galicji, każdorazowy dyrektor trupy obowiązany jest oddawać trzecią część swego dochodu dyrektorowi trupy niemieckiej, który tymczasem gości zwykle ze swojem towarzystwem w Bydgoszczy, Głogowie i t. d. Pod takiem uciążliwem ograniczeniem, nawet polskie przedstawienia bywają tylko wyjątkowe i na wstawienie się interesowanego w tem niemieckiego dyrektora pozwalane przez królewską rejencję, na cztery do dziesięciu tygodni w miesiącach letnich. Pomimo tego zezwolenia, potrzeba było w roku 1855 przychylnej decyzji samegoż prezesa rady ministrów, żeby towarzystwo polskich aktorów z Galicji mogło w Poznaniu, przez sześć tygodni letnich, gościnne dawać przedstawienia. Przedłużenia wszelako tego terminu niepodobna było uzyskać, mimo wszelkich usiłowań obu dyrektorów, niemieckiego i polskiego. Przez cały jeden rok potem nie udzielono pozwolenia na przedstawienia w polskim języku. W późnej jesieni roku zeszłego starał się pewien dyrektor z Królestwa Polskiego o koncesję na polskie przedstawienia w porze zimowej. Dyrektor niemiecki, któremu w sposób wyżej napomknięty polskie przedstawienia korzyść tylko przynoszą, wystąpił znowu jako gorliwy orędownik. Królewska rejencja wszelako zrobiła nadzieję pozwolenia tylko na letnie miesiące, co się zaś tyczy ożywionej pory zimowej udzieliła odpowiedzi, że nie ma żadnej potrzeby polskich przedstawień. Dla król. rejencji w Poznaniu, zaiste potrzeby tej nie ma. Nie tu miejsce rozwodzić się, jakie moralne i polityczne skutki całość takiego nieposzanowania przyrodzonych i pozytywnych praw polskiemu językowi w W. Księstwie Poznańskiem służących wywołać musiała".

Zabiegi o utworzenie stałej sceny narodowej w Poznaniu trwają nieustannie, ale raczej prywatnie. Dopiero po r. 1869 t. j. po wprowadzeniu nowej liberalniejszej „pruskiej ustawy procederowej", sprawa teatru polskiego wchodzi na drogę realną. Grono kilkunastu obywateli wyłania z pośród siebie Wydział Wykonawczy, z prezesem Bnińskim na czele, który zbiera składki, tworzy „Spółkę akcyjną Teatru Polskiego w Ogrodzie Potockiego". Nazwa powstała stąd, iż Bolesław Potocki w Będlewa oddał spółce, tytułem darowizny, swój ogród w Poznaniu na plac pod przyszły teatr. Narazie wynajmowano na przedstawienia polskie teatr miejski za dyrekcji Schwemera, na dwa przedstawienia tygodniowo oraz teatr letni Hildebrandowej na drugie dwa przedstawienia. Dyrekcję tego przedsięwzięcia obejmują Lech Nowakowski i Miłosz Sztengel, którzy dają pierwsze przedstawienie dn. 13 stycznia 1870. Przyjeżdżają następnie towarzystwa aktorskie: St. Dobrzańskiego, Koźmiana, Zygmunta Sarneckiego, po których imprezę obejmuje właściciel ziemski, Zygmunt Jaraczewski. Dn. 22 czerwca 1875 otwarto uroczyście nowy teatr w Poznaniu. Przez pierwsze trzy lata prowadzą go: Karol Doroszyński i Władysław Terenkoczy; od r. 1877 Doroszyński pozostaje sam i kieruje sceną poznańską do końca listopada 1881. Za jego dyrekcji występują w Poznaniu: Helena Modrzejewska i W. Rapacki. Chory ciężko Doroszyński ustępuje miejsca Lucjanowi Kościeleckiemu, który porzuca stanowisko w połowie sezonu z powodu niewypłacalności. Aktorzy ratują się „działówką" a od r. 1883 derekcję Teatru Polskiego obejmuje redaktor „Dziennika Poznańskiego", Franciszek Dobrowolski i trwa na stanowisku przez lat trzynaście przy pomocy kierowników artystycznych (Józefa Rychtera, Ludwika Siedleckiego i Mieczysława Skirmunta). Dobrowolski nadal scenie poznańskiej charakter obywatelski: starał się o narodowy kierunek repertuaru. Po śmierci Dobrowolskiego nową, dłuższą, dwanaście lat trwającą kadencję (1896 — 1905) rozpoczyna doświadczony aktor sceny

Rys. 645. Juljusz Osterwa w roli „Księcia Niezłomnego".

krakowskiej, Edmund Rygier, który do szeregu dobrych artystów Dobrowolskiego dodaje: Tarasiewicza, Adwentowicza, Siennicką, Bednarczyka, Szczurkiewicza i zaprasza na występy: Osterwę, Junoszę-Stępowskiego i innych Wprowadza repertuar urozmaicony, przechylając później szalę ku widowiskom ludowym. Przy końcu jego dyrekcji frekwencja bardzo osłabła, więc spółka akcyjna dojrzała ratunek w szerszem uwzględnianiu opery i operetki. Powołano na stanowisko dyrektora — Andrzeja Lelewicza, który zobowiązał się dawać co tydzień pięć przedstawień dramatu. Lelewicz zorganizował wcale niezły repertuar, ale dał go w słabem wykonaniu. Więcej uwagi poświęcił operze i operetce: wystawił 12 oper i 21 operetek w przeciągu czterech lat. Wreszcie w roku 1912 spółka akcyjna zawiera

umowę z Bolesławem Szczurkiewiczem i jego żoną, Nuną Młodziejowską, którzy kierują Teatrem Polskim przy pomocy finansowej miasta. Przywieźli ze sobą sześcioletnie doświadczenie z czasów dyrekcji swej w Wilnie i główny nacisk położyli na doborowy repertuar zarówno polski, jak cudzoziemski. Podczas wojny Szczurkiewiczowie byli odcięci od Poznania, do którego wracają dopiero w r. 1918 i wystawiają zabronione dawniej utwory polskie („Wesele" „Kościuszko pod Racławicami", „Betleem Polskie"). W r. 1921 dyrektor Szczurkiewicz zaprasza do współpracy Romana Żelazowskiego dla czuwania nad widowiskami



Rys. 646. Stefan Jaracz w „Uśmiechu życia" W. Perzyńskiego.

dramatycznemi, organizowanemi w teatrze Wielkim (dwa razy na tydzień). Żelazowski opuszcza Poznań po dwóch latach, dramat zaś, dla względów oszczędnościowych, wraca do Teatru Polskiego. Od tej pory Szczurkiewiczowie zdobywają zwolna pełną świadomość potrzeb i możliwości repertuarowych w Poznaniu i, nie zniżając tonu, tworzą jeden z najbardziej uczęszczanych teatrów w Polsce.

* * *

Wilno. Początki teatru zawodowego w Wilnie łączą się, tak samo jak w Warszawie, Krakowie, Lwowie i Poznaniu, z niezmordowaną działalnością Wojciecha Bogusławskiego. W r. 1785, na zaproszenie ks. Stanisława Poniatowskiego, brata króla, przybył on do Grodna podczas obrad „sejmujących stanów". Za namową księcia, jedzie do Wilna, gdzie się zebrało wiele szlachty na sądy trybunalskie. Znalazł tam odpowiednią salę w pałacu Oskierki, przeprowadził w niej niezbędne przeróbki i tak zaimprowizowany teatr otworzył komedją Zabłockiego „Fircyk w zalotach". Grywał inne utwory do końca sesji trybunalskiej i powtórzył swe gościny teatralne w dwóch latach następnych. Przykład Bogusławskiego nie zaraz znalazł naśladowców. Dopiero w r. 1792 zjeżdża do teatrzyku w pałacu Oskierki trupa Kwaśniewskiego i Żółkowskiego, która grywa sztuki tłomaczone przez Bogusławskiego a próbuje także utworów oryginalnych („Żółta szlafmyca" Zabłockiego). W r. 1795 gości Wilno aż dwie kompanje artystów: Żółkowskiego i Szymańskiego, okazujących pewną troskę o dobry repertuar. Teatrzyk w pałacu zadowala nie wszystkich już przybyszów. Dominik Morawski, niedawny sufler, wydzierżawił w r. 1796 na dłuższy przeciąg czasu pałac Radziwiłłów, przebudował go własnym kosztem, ozdobił malaturami i dawał w nim przez pięć lat widowiska, które cieszyły się stałymi względami publiczności wileńskiej. Grywał nawet „Zbójców" Szyllera i „Alzyrę" Woltera. Po śmierci Morawskiego prowadziła dalej teatr, przez nowe pięć lat, jego żona, równie troskliwa jak jej mąż o repertuar. Tymczasem w pałacu Oskierki zaczęto urządzać przedstawienia baletowe z inicjatywy Bończy-Tomaszewskiego. Morawska postarała się, aby Tomaszewskiemu kazano miasto opuścić. Dogodniej poszła jej sprawa z drugim konkurentem, przedsiębiorcą Maciejem Każyńskim, który, po wielkiem powodzeniu w Mińsku, zapragnął zdobyć Wilno i zaproponował Morawskiej 70.000 złp. za zrzeczenie się praw do sceny polskiej. Uzyskawszy zgodę, wziął Każyński na swój koszt aktorów, z którymi Morawska pozawierała dłuższe kontrakty. Dopisywało mu tak wielkie powodzenie, że z czasem nabył gmach, w którym teatr był urządzony. Każyński stracił równowagę, lekceważył publiczność, źle obchodził się z aktorami. Postanowiwszy z nim zerwać, udali się do Morawskiej, aby otworzyła nowy teatr w ratuszu za zezwoleniem gubernatora wojennego, Kutuzowa. W ten sposób Wilno zyskało już trzecią salę teatralną. W teatrze ratuszowym urządzono 18 lóż pierwszego piętra, sześć parterowych, krzesła i galerję. Dekoracje pod kierunkiem prof. Rustema malował Głowacki. Po roku istnienia scena w ratuszu upadła, aktorzy zaś powrócili do Każyńskiego, który prowadził swój teatr przez osiem lat. Wielkiem świętem teatralnem dla Wilna były w r. 1816 gościnne występy Bogusławskiego, który, zrzekłszy się dyrekcji teatru Narodowego przed dwoma laty, chciał sobie przypomnieć sukcesy wileńskie i grał przez miesiąc swe najlepsze role. W r. 1818 występują w Wilnie gościnnie: Ledóchowska i Truskolawska. Każyński przestaje być w tym czasie dyrektorem faktycznym i oddaje kierownictwo dwom artystom: Statkowskiemu i Rogowskiemu. W r. 1828 kierownictwo teatru obejmuje zdolny aktor, Kazimierz Skibiński. Udziela on gościny trupie lwowskiej. W r. 1835 członkiem trupy wileńskiej został Schmidkoff, śpiewak i aktor, który przyczynił się do częstego wystawia-

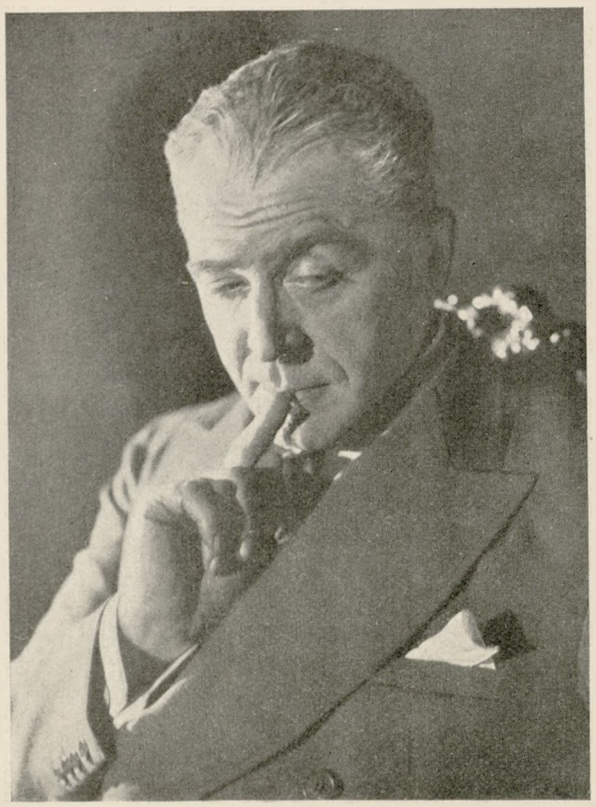
nia w Wilnie oper,z pewnem lekceważeniem dramatu i komedji. Teatr wileński dochodzi zresztą w tym czasie do dość wysokiego poziomu artystycznego. Trupę powiększa w r. 1843 Emil Deryng i nie opuszcza Wilna przez dwadzieścia zgórą lat. W r. 1854 otwarto w Wilnie nowy teatr i na przedstawienie inauguracyjne wybrano komedję Fredry „Nikt mnie nie zna". Od tej pory scena wileńska mieści się w tym gmachu aż do roku 1864, w którym, na mocy polecenia Murawjewa, przedstawienia polskie w Wilnie zawieszono. Od chwili zainstalowania teatru w ratuszu, grywano tam stale w dwóch językach. t. j. do sztuki polskiej dodawano na zakończenie wodewil rosyjski. Za dyrekcji Muńskiego Baranowa, Koreckiego i pułkownika Abramowicza (od r. 1849) scena polska w Wilnie „zostawiała wiele do życzenia". Dopiero z chwilą pojawienia się Szlagiera, jako dyrektora, teatr wileński odzyskuje swą fizjonomję z najlepszych czasów. Syrokomla nazywa Szlagiera „dzielnym, zakochanym w sztuce". Zebrał on dobrą trupę i grywał głównie utwory oryginalne. Nadeszło powstanie i represje murawjewowskie. Ostatnie przedstawienie odbyło się w Wilnie 27 października 1864 r. Śpiewano „Normę" po polsku.

Przez lat czterdzieści publiczność wileńska nie słyszy słowa polskiego ze sceny. Dopiero gdy nadeszły t. zw. „lata wolnościowe", po rewolucji rosyjskiej, udało się dr. W. Zahorskiemu i hr. Tyszkiewiczowi uzyskać zezwolenie na przyjazd z Warszawy artystów teatrów rządowych na kilka przedstawień, na cel dobroczynny. Po gościnnych występach różnych zespołów (Siemaszkowej, Puchniewskiego, Bolesławskiego), następuje dn. 17 października 1906 r. uroczyste otwarcie sceny polskiej w Starym Teatrze, w ratuszu. Dyrekcję objęła ofiarnie (bo teatr wileński nie mógł być prowadzony bez deficytu) Nuna Młodziejowska, zamożna ziemianka kresowa, która odbywała studja w Krakowie i grywała role salonowe i liryczne. Starannie dobrany personel wykonał „Mazepę" i „Pana Beneta". Repertuar Młodziejowskiej miał poziom wysoki. Nową manifestację uczuć patrjotycznych publiczności wywołało wystawienie 25 grudnia czterech scen „Dziadów". W teatrze Letnim zorganizowano w pięknej inscenizacji Ruszczyca „Lillę Wenedę". Młodziejowska nie żałowała kosztów, ale musiała po czterech latach teatr opuścić, aby nie stracić całej fortuny. Następuje okres luźnie kojarzących się i rozpadających poczynań teatralnych: „działówka" aktorska, to znów próby imprez (Pawłowskiego i Strycharskiego), grywających już to w sali „Lutni", już to w budynku cyrkowym. Grono obywateli z Hipolitem Korwin-Milewskim na czele utworzyło w r. 1911 spółkę w celu budowy stałej siedziby dla polskiego teatru. Gmach pochłonął bardzo znaczne sumy. Otwarcie nowego „Teatru na Pohulance" nastąpiło dopiero 12 października 1913 r. Frekwencja w nim znacznie

Rys. 647. Janina Szylinżanka.

Rys. 648. Marja Modzelewska.

osłabła, mimo iż dyrektor W. Baranowski zabiegał o dobry repertuar. Gmach niepraktycznie urządzony, niemiły, oddalony od centrum miasta nie zachęcał widzów. Dyr. Baranowski zrzekł się niemożliwej finansowo imprezy. „Działówka" aktorska walczy bohatersko o możność przetrwania wojny, grywając w sali „Lutni". Co kilka miesięcy zmieniają się miejsca przedstawień oraz nazwiska kierowników. W r. 1919 Wilno ma trzy teatry: „Na Pohulance" (dyrektor Cepnik), w „Lutni" („działówka", dyr. Z. Śmiarowski). w Ratuszu (teatr Ludowy, dyr. Nagrodzki).



Rys. 649. Junosza Stępowski.

W r. 1921 zjednoczono wszystkie imprezy pod dyrekcją F. Rychłowskiego, który latem grywał operetkę w „Bernardynce", zimą zaś w „Lutni" i na „Pohulance" — repertuar dramatyczny i komedjowy. Pomimo energji Rychłowskiego, teatr „Na Pohulance" nie mógł egzystować bez znacznych subsydjów. Latem w r. 1925 teatry obejmuje znowu zrzeszenie artystów. W tym czasie przybywa do Wilna Juljusz Osterwa z zespołem „Reduty" i otrzymuje od rządu znaczną subwencję, dochodzącą do 120.000 zł. rocznie. Sprawę urządzono tak, że w „Lutni" pracowała „grupa redutowa" pod kierunkiem Rychłowskiego w lekkiej komedji i krotochwili; „Na Pohulance" zaś Osterwa wystawiał komedje i dramaty systemem „przeżywania", powtarzając swoje widowiska warszawskie i organizując również przedstawienia na powietrzu. Publiczność zrazu podziwiała inscenizację Osterwy, później jednak przestała uczęszczać na przedstawienia „Na Pohulance". Subwencja rządowa zmalała, deficyty rosły. W r. 1929 teatry wileńskie obejmuje pod swój zarząd Związek Artystów Scen Polskich, powierzając dyrekcję A. Zelwerowiczowi. Dał on szereg doskonałych widowisk, ale nie mógł uchronić teatru od deficytu i po dwóch latach ustąpił. Miejsce jego zajął z ramienia Związku Artystów Scen Polskich Mieczysław Szpakiewicz, walcząc dalej z niedostateczną frekwencją.

Bibljografja do „Dziejów teatru w Polsce": 1) St. Windakiewicz: *„Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej"* (Rozprawy Akad. Umiejętn. Wydz. Fil. Serja II. Tom XIX); 2) E. K. Chambres: *„The Mediaeval Stage"* (Oxford, Clarendon Press, 1903); 3) Gustave Cohen: *„Le Theatre en France au moyen age"* (Paris, Ed. Rieder, 1928); 4) St. Windakiewicz: *„Teatr ludowy w dawnej Polsce"* (Kraków, nakł. Akademji Umiejętności, 1902); 5) Aleksander Brückner: *„Z dziejów dawnego teatru polskiego"* (*Pamiętnik literacki*, 1902); 6) Kazimierz Władysław Wójcicki: *„Teatr starożytny w Polsce"* (2 tomy, Warszawa, nakł. G. Sennewalda, 1841); 7) Władysław Chomętowski: *„Dzieje teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 roku"* (Warszawa, Gebethner i Wolf, 1870); 8) Karol Estreicher: *„Teatr w Polsce"* (3 tomy. Kraków, 1873—1879); 9) Pierre Louis Duchartre: *„La Comédie italienne"* (Paris, Librairie de France, 1924); 10) Stanisław Windakiewicz: *„Pierwsze kompanje aktorów w Polsce"* (Kraków, Nakł. Akad. Umiejętności, 1893); 11) Stanisław Windakiewicz: *„Teatr Władysława IV, 1633—1648"* (Kraków, druk. „Czasu", 1893); 12) Stanisław Windakiewicz: *„Teatr Kolegjów Jezuickich w Dawnej Polsce"* (Kraków, Nakł. Akad. Umiejętności, 1922); 13) Stanisław Windakiewicz: *„Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej"* (Kraków, 1921, nakł. Krak. Spółki Wydawniczej); 14) Mieczysław Rulikowski *„Teatr w Pomarańczarni"* (Warszawa, 1916, nakł. L. Fiszera); 15) Mieczysław Rulikowski: *„Dawne gmachy i sale teatralne w Warszawie"* (Warszawa, 1918, Nakł. Polsk. Tow. Krajoznawczego); 16) Józef Kotarbiński: *„Z dziejów dramatu i komedji w teatrach warszawskich"* (Warszawa, 1924, Wyd. Komitetu Odbudowy Teatru Rozmaitości); 17) Wincenty Rapacki: *„Sto lat sceny polskiej w Warszawie"* (Warszawa, 1925, Inst. Wydawniczy „Bibljoteka Polska"); 18) Władysław Bogusławski: *„Wojciech Bogusławski"* (Warszawa, 1886); 19) Wojciech Bogusławski: *„Dzieje Teatru Narodowego* na trzy części podzielone" (Odbitka z „Dzieł" W. Bogusławskiego, bez wymienienia roku i miejsca wydania); 20) Leon Galle: *„Wojciech Bogusławski* i repertuar teatru polskiego w pierwszem okresie jego działalności, do roku 1794" (Warszawa, 1925, Wyd. M. Arcta); 21) Wiktor Brumer: *„Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego"* (Warszawa, 1929, nakł. Księg. F. Hoesicka); 22) Eugenjusz Świerczewski: *„Wojciech Bogusławski i jego scena"* (Warszawa, 1929. Nakł. Związku Art. Scen Polskich. Skład główny w księg. F. Hoesicka); 23) Mieczysław Rulikowski: *„Otwarcie teatru w Warszawie 1765"* (Odbitka ze „Sfinksa", 1915 zeszyt VII/VIII, Warszawa); 24) Mieczysław Rulikowski: *O dziele Ludwika Bernackiego „Teatr, Dramat i Muzyka* za *Stanisława Augusta"* (Warszawa, 1926); 25) Wiktor Brumer: „Republika aktorska. 1825 — 1827" (w maszynopisie, u autora); 26) Ludwik Simon: *„Teatr Warszawski za Powstania Listopadowego"* (Warszawa, 1931, Nakł. Związku Artystów Scen Polskich); 27) Roman Żelazowski: *„Pięćdziesiąt lat teatru polskiego"* (Moje pamiętniki). (Lwów, 1921. Spółka nakł. „Odrodzenie"); 28) Franciszek Siedlecki: *„Helena Modrzejewska"* (Warszawa, Nakł. Związku Art. Scen Polskich); 29) Józef Kotarbiński: *„Aktorzy i aktorki"* (Płock, 1925, Nakł. Mazowieckiej Spółki Wyd.); 30) *Teatr Polski w Warszawie 1913 — 1923* (Warszawa, Tow. Wyd. „Ignis", 1923); 31) Ludwik Simon: *Spis przedstawień zespołu „Reduty" w ciągu dziesięciu lat 1919 — 1929.* Repertuar (Wilno, 1929, Nakł. Zespołu Reduty); 32) J. Lorentowicz: *„Organizacja teatrów m. st. Warszawy"*. Projekt przygotowany na żądanie Zarządu Miasta (Warszawa, 1917, nakł. Zarządu Miasta); 33) Klemens Bąkowski: *„Teatr Krakowski". 1780—1815* (Kraków. 1907. „Bibljoteka krakowska No. 37); 34) Hilary Meciszewski: *„Uwagi o teatrze krakowskim"* (Kraków, Nakł. S. Gieszkowskiego, 1843); 35) Adam Bar: *„Dzieje teatrów krakowskich"* (Kraków, 1932, Bibljoteka Krakowska No 76, w dziele zbiorowem p. t. „Kraków w XIX w.", tom II); 36) Józef Kotarbiński: *„W służbie sztuki i poezji"* (Warszawa. 1929, Nakł. Księgarni F. Hoesicka); 37) Stanisław Peplowski: *„Teatr polski we Lwowie"* (*1780—1881*) (Lwów, 1889, skład główny w księgarni Gubrynowicza i Schmidta); 38) Edward Webersfeld: *Teatr Miejski we Lwowie za dyrekcji Ludwika Hellera 1906 — 1918* (Lwów, 1927); 39) Henryk Cepnik i Dr. Władysław Kozicki: *„Scena polska 1780—1929"* (Lwów, 1929); 40) W. Koryzna: *Pamiętnik Sceny Narodowej w Wielkopolsce od roku 1888* (Poznań, Nakł. autora 1888); 41) Stefan Papée: *„Dziesięć lat teatru w Polsce Zachodniej* (1918 — 1928" (Poznań, 1930); 42) Cz. Kędzierski: *„Teatr Polski w Ogrodzie Potockiego", 1875—1925* (Poznań 1925, nakł. S. A. „Teatr Polski w Ogrodzie Potockiego"); 43) Mieczysław Rulikowski: *„Teatr Polski na Litwie 1784—1906"* (Wilno. 1907. Wydawnictwo „Kurjera Literackiego"); 44) Helena Romer-Ochenkowska: *„XXV-lecie wskrzeszonego Teatru Polskiego w Wilnie"* (Wilno, 1932. Nakł. Komitetu Obchodu).

Dr. MICHAŁ WALICKI
adjunkt Politechniki Warszawskiej.

ŚREDNIOWIECZNA ARCHITEKTURA W POLSCE

ROMANIZM I GOTYK.

UWAGI WSTĘPNE.

Ogólne warunki kształtowania się kultury artystycznej w Polsce XI—XIII wieku.

Dzieje architektury średniowiecznej w Polsce są dziejami powolnego włączania się ówczesnego życia polskiego w orbitę zachodniej Europy. Mimo całego rozdwojenia kultury polskiego średniowiecza, oscylującej niejednokrotnie pomiędzy cywilizacyjną myślą Zachodu a kulturalnemi prądami wschodniego Chrześcijaństwa, architektura tego czasu pozostaje na ziemiach Polski etnograficznej wykładnikiem zachodnio-europejskich konstrukcyj budowlanych. To zaś, co jeszcze bizantyńską nutą odzywa się w poszczególnym organiźmie architektonicznym, jest jedynie tym powszechnym refleksem, który niezmiennie tkwi w synkretycznej kulturze wczesnego średniowiecza. t. j. w sztuce romańskiej i przedromańskiej. Przyjęcie Chrześcijaństwa z Rzymu via Czechy zadecydowało ostatecznie o szlakach rozwojowych monumentalnej sztuki kościelnej, która narodziła się u nas w momencie wzniesienia pierwszych budowli nowego kultu. Rozległy dystans terytorjalny, znaczne opóźnienie w rozwoju cywilizacyjnym, obcość nowych form kulturowych, jakie wnosiła zachodnia hierarchja kościelna oraz zorganizowana na nowych podstawach hierarchja państwowa, były momentami powściągu, hamującemi ich szybką aklimatyzację. Pierwsze budowle chrześcijańskie, wzniesione w Polsce na przełomie X — XI stulecia wykazywały może nawet bardziej utylitarny program budowlany, niż drewniane świątynie pogańskie, w których, przyjmując nawet z zastrzeżeniami relacje współczesnych kronikarzy niemieckich, udzielano dużo uwagi dekoracji wnętrza. Pierwsza katedra na Wawelu, małe książęce kościołki na wzgórzu wawelskiem i ostrowie Lednicy, skromna kolegjata kruszwicka, — wszystko to są raczej budowle o charakterze ściśle użytkowym, nie stawiające sobie jeszcze szerszych zadań artystycznego oddziaływania. Wymowa ich form plastycznych jest wprawdzie pełnowartościowa z emocjonalnego punktu widzenia, wszakże większy interes naukowy przedstawiają one przeważnie li tylko dla wąskiej grupy badaczy polskiej sztuki średniowiecznej: umiejscowione w rozległym szeregu dzieł zachodnio-europejskiego budownictwa bledną i usuwają się na plan dalszy—arjergarda średniowiecznej rzymskiej cywilizacji, drobne a przecież ważkie ogniwa w barwnym i dramatycznym procesie rozprzestrzeniania się tych prądów, organizujących odtąd polską kulturę artystyczną wieków średnich.

Okres wrastania Polski w uniwersalistyczną kulturę dojrzałego już średniowiecza (XI — XIII w.) posiada jedyną w swoim rodzaju wymowę. W społeczeństwie niewyrobionem jeszcze politycznie i ustrojowo, obdarzonem natomiast znaczną żywotnością, biernie naogół ustosunkowującem się do nowych form bytowania i rozwijających się nagle przed oczyma nowych horyzontów umysłowych, w tem społeczeństwie siłą motoryczną jest przedewszystkiem kler: on to obsadza kancelarje książęce, warunkowuje niejednokrotnie posunięcia politycznej natury, w pierwszym rzędzie jednak prowadzi wytężoną akcję cywilizacyjną, wznosząc zręby nowej duchowej i materjalnej kultury, nawiązując kontakt z tętniącem o miedzę graniczną światem Zachodu. Do słów wielogłosowego hymnu kultury romańskiego chrześcijaństwa wplata wiążące się jeszcze prostacko strofy polskiego średniowiecza, rwące się jeszcze i asonansowe jak poetycka budowa Bogarodzicy, przecież dotrzymujące już rytmu tamtemiu życiu. Nie wiemy nic prawie o roli jaką odegrał u nas obrządek słowiański Cyryla i Metodego, — natomiast zachodnie zakony katolickie, zrazu Benedyktyni i Cystersi oraz Kanonicy Lateraneńscy, potem oba zakony żebracze są temi niewątpliwej wartości pionierami kultury, których wiedza, praca i spoista organizacja wywrze niestarte piętno na całokształcie form kulturalnych Polski przed Kazimierzowskiej.

2657/I

Ci przedstawiciele średniowiecznego uniwersalizmu wnieśli z sobą niejeden ferment w miejscowe życie społeczne, budując dynamikę życia i zmuszając do wyjawienia znajdujące się niejednokrotnie w stanie potencjalnem twórcze siły narodu. Kolizja między władzą świecką a kościelną, przypieczętowana patosem śmierci św. Stanisława, przyczyniła się w znacznym stopniu do rozfalowania statycznej organizacji duchowego życia mas, wpływając zapładniająco na twórczość plastyczną i literacką, do której wniosła wyrobione elementy poczucia narodowego. Co więcej, ów fakt historyczny przerodził się z biegiem czasu na samoistny a skomplikowany proces kulturalny, który odbił się głośnym echem poza granicami kraju: Średniowieczna ikonografja męczeństwa św. Stanisława odbiła się i poza granicami państwa jak świadczy o tem chrzcielnica gotlandzka w Tryde i freski w bazylice Asyskiej, miejscu kanonizacji świętego: są one plastycznem uzewnętrznieniem tej wewnętrznej dynamiki procesów kulturalnych, samo istnienie których posiada wymowę o szerszem, ogólno-euro-pejskiem już znaczeniu dla dziejów kultury duchowej.

Rys. 650. Tum pod Łęczycą. Kościół św. Aleksego (dawniej kolegjata). Portal.

Rozpatrując dzieje sztuk plastycznych na przestrzeni wieków średnich, należy się wyrzec mechanistycznego pojmowania pochodu tych form i wzajemnego ich przenikania się. W kolektywnem trudzie romańskich „Bauhütte", bractw kamieniarskich poprzedzających powstanie gotyckich organizacyj cechowych, uniwersalistyczna kultura epoki znalazła swe wierne odbicie w powszechności występujących elementów dekoracyjnych oraz konstrukcyjnych rozwiązań. Odmienna skala imaginacji twórczej, różne widzenie rzeczywistości, ujawniane przez różno-krajowych budowniczych wielkich katedr Zachodu, stapiały się w zobjektywizowaną już formułę w chwili gdy tematem ich pracy stawał się skromny polski kościół, książęcy lub kolegjacki. To też nierównie większe znaczenie dla dziejów poznania nurtu polskiej sztuki średniowiecznej jest prześledzenie kierunków polskiej inicjatywy kulturalnej, — dobierania przez pierwszych architektów polskiego życia tych sił, które twórczo mogły współdziałać w dziale budowania młodej państwowości. Stąd powstaje znamienna konstrakcja na polu organizowania poczynań kulturalnej natury, skierowana przeciwko żywiołowi niemieckiemu, — owa konsekwentnie prowadzona imigracja ludzi z romańskiego Zachodu: zwłaszcza uwydatniło się to w oparciu organizacji kościelnej na wzorach francuskich, oraz zasilaniu jej hierarchji przybyszami z krajów romańskich i iro-szkockich. To trwałe zapatrzenie się w cywilizację romańskiego Zachodu ilustruje nam najlepiej ogólnikowe przypomnienie charakteru tych poczynań. Niewątpliwie, Niemcy i tutaj znacznie zaważyły — wystarczy przypomnieć grupę naszych najstarszych kodeksów iluminowanych, wykonanych w pracowniach południowo-niemieckich, saskie rozplanowanie kilku naszych zabytków architektonicznych, lub związane z saską produkcją odlewniczą, acz pod wpływem francuskim pozostające, wspaniałe drzwi spiżowe gnieźnieńskiej katedry. Wszakże węzły z krajami zamieszkałemi przez ludność romańską są bodaj jeszcze silniejsze. Pochodzi z tych krajów pierwszy biskup polski Jordan, zaś pierwsi eremici polscy, osadzeni przez Bolesława Chrobrego w djecezji poznańskiej przyjdą z włoskiego eremu Pereum pod Rawenną. Benedyktyni z Monte Cassino obsadzili jak się zdaje klasztor Świętokrzyski, benedyktyni tynieccy przyszli z djecezji leodyńskiej, podobnie jak i benedyktyni w Lubiniu, — ci ostatni może z opactwa Gembloux lub z klasztoru św. Jakóba w Leodjum; stosunki ze środowiskiem laońskiem znalazły wyraz w reformatorskiej działalności Jakóba ze Żnina, w obsadzeniu stolic biskupich we Wrocławiu i Płocku cudzoziemcami z Lotaryngji, w sprowadzaniu zakonników z Francji i Flandrji. Nad Mozą też wykonane zostały książęce djademy Piastów płockich przy końcu XII stulecia. Obok tego trwał w ciągu XI stulecia żywy kontakt z Nadrenją jak świadczy o tem zaniesiony wówczas do Polski kult św. Gereona, oraz przyjęcie kolońskiego kalendarza przez katedrę krakowską. Jeśli wierzyć źródłom śląskim, biskupi polscy powoływali pierwszych architektów z Włoch, zaś rozejrzenie się w składzie zakonów cysterskich na pocz. XIII st. utwierdza nas w przekonaniu co do liczebności włoskiego żywiołu za Piastów. W klasztorze Wąchockim

aż po r. 1424 mnisi pochodzą wyłącznie z Italji, sam zaś klasztor budowany jest „modo italico et humili": włosi obsadzili też pierwsze kadry joannitów zagojskich.

Obok tych wysiłków idących w kierunku zazębienia się z trybami mechanizmu zachodnio-europejskiej kultury, rozwijał się wnolegle nurt kultury wschodniej, znajdujący oparcie w dynastycznej polityce książąt piastowskich. W zakresie sztuk plastycznych, poza importem pewnej ilości dzieł przemysłu artystycznego nie wywarł jak się zdaje większego wpływu przynajmniej i ile chodzi o ziemie Polski etnograficznej. Dopiero w Państwie Jagiellonów zaznaczyło się wyraźniejsze współżycie obu tych kultur, powodując swoiste efekty plastyczne.

Rys. 651. Sulejów. Widok ogólny kościoła i zabudowań klasztornych.

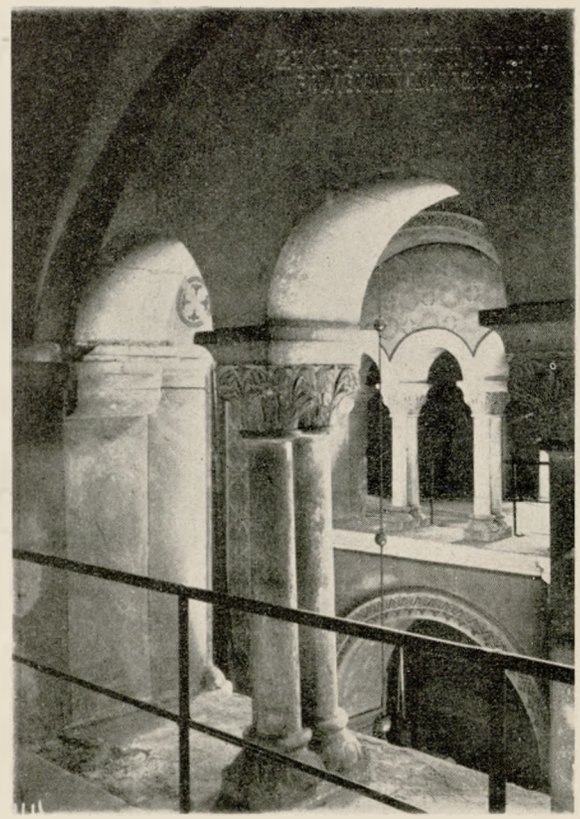
ARCHITEKTURA ROMAŃSKA.

1. Budownictwo Małopolski.

a) *Zawiązki stylu Romańskiego.* Pierwsze monumentalne formy budowlane z jakiemi spotykamy się w Polsce noszą znamiona jeszcze sztuki przedromańskiej: należy do nich odnaleziony w r. 1917 najstarszy jak dotąd zabytek — — ruina rotundy św. Feliksa i Adaukta na Wawelu. Budowla pochodzi z przełomu X—XI stulecia i odznacza się typową dla tych czasów formą pentakonchy, nadawaną często kaplicom grodowym i grzebalnym oraz baptysterjom. Cechuje ją prymitywna technika przesklepienia okien oraz pierwotny charakter wątku murów, ułożonych z warstw płaskiego łupku. Rotunda, przedstawiała się zatem jako budynek okrągły o 5 absydach, oświetlony dodatkowo oknami w tamburze kopuły, pomyślana zaś była jako swego rodzaju „capella palatina": centralny jej plan zwany już w głębokiej starożytności, rozwinięty na szeroką skalę w Bizancjum adoptowany został przez zachodnie średniowiecze dla budowli kościelnych obliczonych na niewielką ilość wiernych. Jedynie w dobie Karolińskiego protorenesansu, obfitującego w refleksy bizantyńsko-hellenistycznej myśli artystycznej realizowana była parokrotnie koncepcja wielkich centralnych budowli. (Akwizgran, Nymwegen, Mettlach, Dietenhofen). Koniec pierwszego millenium zaznacza się w europejskiej architekturze rozprzestrzenieniem się typu rotundy: znane przedtem w całej domenie sztuki wschodnio-chrześcijańskiej, powstają teraz w wielkich ilościach na zachodzie, począwszy od Włoch, kończąc na Skandynawji, budowane zaś są jako przypomnienie grobu Chrystusa, — Jerozolimskiej bazyliki Anastasis — bądź jako kaplice grzebalne i grodowe, zalecając się swą okrągłą, utylitarną formą. Blizki rotundzie Wawelskiej jest zwłaszcza kościołek w Hrast na Spiszu. (Sentowicz Z końca XII wieku dochowały się dwie podobne rotundy na terenie Małopolski — w Grzegorzewicach i Cieszynie — obie złożone z okrągłej nawy i półokrągłej absydy, powtarzające ulubiony plan czeskich rotund.

b) *Rozwój romanizmu.* Dla świątyń obliczonych na rozwinięty ceremonjał liturgiczny, przeznaczonych na szerszy użytek publiczny, forma bazyliki lepiej mogła zadość uczynić tym celom. Materjałem staje się przeważnie ciosłub piaskowiec. Na wzgórzu wawelskiem odkryte zostały ślady parokrotnych przekształceń kilku romańskich budowli, które z czasem ustąpić musiały gotyckiej katedrze Nankera. Pierwsza z nich, bazylika z doby Hermana, o planie łacińskiego krzyża z 2 wieżami u frontu, transeptem z 2 absydami na jego ramionach, i kryptą przesklepioną krzyżowo wskazywała na sasko-czeskie wzory. Po zniszczeniu tej katedry pozostałe fragmenty przekształcono na kościół św. Gereona, poczem rozpoczęto budowę nowej katedry Krzywoustego, ukończonej w 1142 r. zachowała się z niej trójnawowa krypta św. Leonarda, o krzyżowem sklepieniu wspartem na 8 kolumnach o gładkich kapitelach kostkowych. Jest to najstarsze u nas wykształcone już romańskie wnętrze architektoniczne, blizkie krypcie czeskiego kościoła w Bolesławiu. Zapewne już w XI w. istniał ponadto na Wawelu pałac książęcy, jak świadczą o tem odnalezione fundamenty sali o 24 kolumnach.

Z budowli Krakowa wybitne miejsce w dziejach naszej architektury zajmuje kościół św. Andrzeja, fundacji Siecicha, wzniesiony na przełomie XI i XII w. Składa się z kwadratowej wysokiej nawy, przykrytej pierwotnie pułapem, którą obiega dookoła empora, oraz prostokątnego prezbyterjum z konchą absydalną. Wpuszczone organicznie w elewację czołową wznoszą się dwie smukłe wieże, przechodzące u góry w ośmiobok i rozświetlone dwiema kondygnacjami bliźniaczych przezroczy. Kościół był zapewne obronny. Dziś należy do najbardziej wykształconych budowli romańskich w Polsce, interesując piękną bryłę zdobioną fryzem arkadowym od wschodu. Do rzędu bardziej rozwiniętych budowli końca XII w. należy też kolegjata św. Marcina w Opatowie, pomyślana jako trójnawowa, pułapowa, bazylika z transeptem o 2 absydach i prostoucięte prezbyterjum. U czoła stoją czworoboczne wieże, z których jedna zachowała romańskie gzymsy, lizeny i okna przezroczowe: budowlę obiegał niegdyś dokoła fryz arkadowy. Filary wnętrza dochowały profilowane romańskie imposty zdobione w szachownicę. Materjałem budowy jest piaskowiec, starannie układany w technice grandappareil. Kościół czas jakiś należał do templarjuszów.



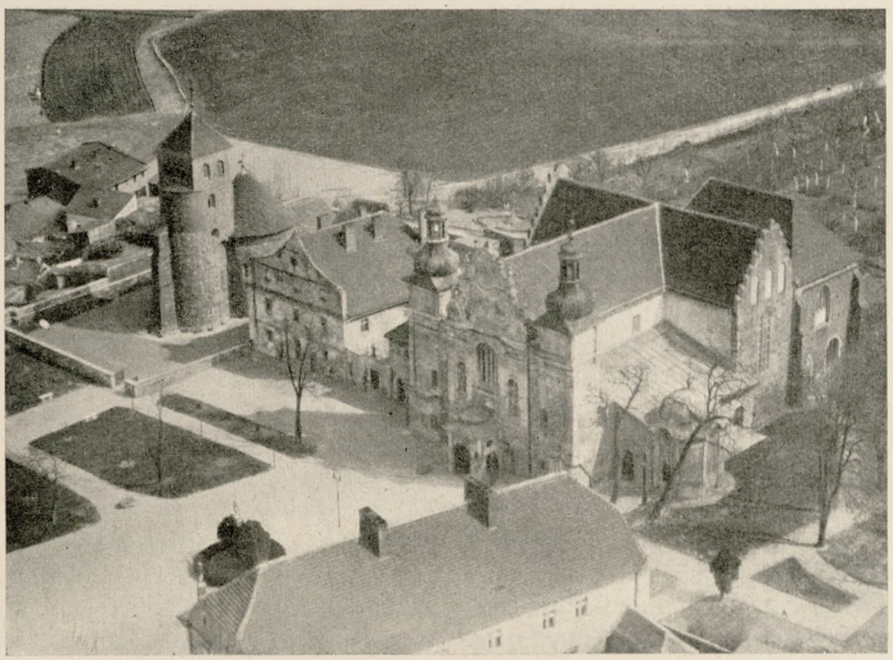
Rys. 652. Kościelec. Triforja kościoła.

Z kościołów wiejskich Małopolski zasługuje na uwagę przedewszystkiem trójnawowy kościół w Kościelcu, o planie zbliżonym do krakowskiego św. Andrzeja. Zachował on swój pierwotny układ triforjalny ścian i te kolumnowe, obiegające jego wnętrze galerje nadają mu wiele specyficznego uroku, orjentując jednocześnie o roli rzeźby architektonicznej. Ważny jest jednonawowy kościół w Wysocicach, o wieży z emporą przy elewacji zachodniej, interesujący zachowanemi przykładami rzeźby dekoracyjnej w tympanonie portalu i szczycie prezbyterjalnym. Przykładami obronnych kościołów grodowych o ośmiobocznych, starannie zdobionych i otwierających się kuwnętrzu emporami wieżach są kościoły dawnych kasztelanij w Prandocinie i Zarnowie oraz pierwotny, dziś przebudowany kościół Jędrzejowa.

2. ROMANIZM NA MAZOWSZU I ZIEMIACH CENTRALNYCH.

Powstanie pierwszych na monumentalną skalę obliczonych budowli romańskich na Mazowszu jest zasługą płockiego biskupa Aleksandra (1129 — 1156), pochodzącego z djecezji Malonne; z jego budowlaną działalnością w Płocku i Czerwińsku wiąże sie ściśle działalność jego brata, Waltera, kanonika kapituły płockiej, — późniejszego budowniczego katedry wrocławskiej. Obaj bracia są promotorami wpływów francuskich, popularnych na całym obszarze Polski Hermana i Krzywoustego. Przebudowana w XVI st. katedra płocka była w swoim czasie największą, przewyższając rozmiarami katedrę krakowską: pobudowano ją w latach 1136 — 1144 na planie trójnawowej bazyliki o wiązanym systemie (2 polom sklepiennym nawy bocznej odpowiada przęsło nawy środkowej), z półokrągłą absydą osadzoną na prostokątnym prezbyterjum, z mało zaznaczonym transeptem, zakończonym 2 konchami absydjalnemi (może wieżami?) od strony północnej i południowej. Od zachodu wznosiły się zachowane po dziś dzień czworoboczne, przechodzące w ośmiobok wieże. Katedra musiała być wspaniale zdobiona, jak świadczą o tem przeznaczone dla niej pierwotnie słynne drzwi spiżowe magdeburskiej roboty, znajdujące się obecnie w Nowogrodzie. Nierównie lepiej zachowała się natomiast inna budowla Aleksandra kościół opactwa kanoników lateraneńskich w Czerwińsku, pochodzący z lat 1145 — 1155. Przypuszczenie Gumowskiego, że wzniesiono go na wzór ljońskiego kościoła St. Martin d'Ainay posiada cechy prawdopodobieństwa. Założony jest na planie wydłużonego prostokąta o trzech wąskich nawach, oddzielonych szeregiem prostokątnych filarów i zakończonych od wschodu konchami absydjalnemi, ustawionemi na kwadratowych prawie kompartymentach. Transeptu kościół nie posiada: od zachodu wznoszą się dwie wyniosłe czworoboczne wieże, wymurowane jak i cały budynek z dużych ciosów kamiennych i ozdobione potrójnym rytmem okiennych przezroczy. Budowlę zasklepiono dopiero w XVI w.; przedtem wisiał pułap, pod którym przebiegał barwny fryz z medaljonów ze scenami starego i nowego testamentu, być może dzieło nadwornego malarza Aleksandra, Guntera. Dekoracyjnego wyposażenia kościoła dopełnił zachowany we fragmentach dwudzielny, o francuskich reminescencjach portal. Interesującym jest rzut poziomy kościoła, powtarzający południowo-europejskie rozwiązania sztuki przedromańskiej. Pierwszymi opatami byli Gwido i Fabrald — obaj francuzi.

Najwybitniejszym przecież dziełem architektury romańskiej w Polsce jest dwuwieżowa kolegjata w Tumie pod Łęczycą, pomnik żywej działalności budowlanej za Krzywoustego i ostatnie znane nam dzieło biskupa Aleksandra. Plan jej stanowi kombinację rzutów poziomych budowli Płocka i Czerwińska, rozbudowaną w plan dwuchórowy, o inkastelowanej bryle zewnętrznej. Miejsce transeptu zajęły absydy, umieszczone podobnie jak w Płocku. Nawy boczne przesklepione były krzyżowo, górną krył pułap. Poświęcenie nastąpiło w r. 1161 pod wezw. św. Aleksego, którego relikwie przeniesiono z Awentynu, poczem osadzeni tu zostali kanonicy regularni. Obronny charakter budowli, przywodzący na myśl saskie i normandzkie kościoły XII st. oraz dwuchórowy plan, zarzucony przez reformę klunjacką, stapiają się w jedyną na ziemiach Polski całość, w której malowniczość spiętrzonej bryły walczy z archaicznością rzutu poziomego i modernizmem obronnej koncepcji. W ścianie południowej dochował się jedyny tego rodzaju w Polsce portal ozdobiony bogato rzeźbą o motywach zoomorficznych i grupą Madonny pomiędzy aniołami w tympanonie przypominający stylistycznie portale Apulji.



Rys. 653. Strzelno, woj. poznańskie. Rotunda św. Prokopa i kościół po-norbetański.

Z drobnych kościołów romańskich Mazowsza wymienić trzeba wzniesiony przy końcu XII w. skromny kościół św. Idziego w Inowłodzu. Jednowieżowy ten budynek, składający się pozatem z prostokątnej nawy i konchy absydjalnej, kryty pierwotnie pułapem, jest jednym z plastycznych wykładników kultu św. Idziego tak rozpowszechnionego za Hermana.

3. ARCHITEKTURA ROMAŃSKA WIELKOPOLSKI I KUJAW.

Artystyczna kultura Wielkopolski występuje na widownię równolegle z analogicznym procesem rozwijającym się na terenie małopolskim. Przy końcu pierwszego millenium powstała rotunda na ostrowiu Lednicy, włączona w kompleks zabudowań miejscowego grodu, rozbudowywanego przez całe następne stulecie. Budowla ta, z której przechowały się jedynie fundamenty, stanowiła w planie połączenie równoramiennego krzyża z kołem o średnicy 7,7 mtr.) przyczem podział wnętrza przeprowadzały cztery filary rysujące się w rzucie jako wycinki koła zwrócone łukami ku wyokrąglonym partjom budynku. Rotunda była dwupiętrowa: filary podtrzymywały zapewne górną kondygnację służąc jednocześnie za punkty oporowe przy przesklepieniu obwodowej przestrzeni dolnej rotundy. W budowli tej mamy odblask karolińskich kaplic pałacowych i ich typowej dla karolińskiego protorenesansu dośrodkowej tendencji kompozycyjnej.

Budowlany program romańskich bazylik reprezentuje w Wielkopolsce jedna z najwcześniejszych budowli tego typu, dwuwieżowa kolegjata w Kruszwicy. Mimo niefortunnej niemieckiej restauracji w połowie ub. w. zachował się dobrze granitowy zrąb murów tego kościoła: powstał on zapewne około 1120 r. w oparciu o saską redakcję rzutu poziomego, rozbudowanego w partji prezbyterjalnej przez dodanie dwu nizkich zakrystyj zakończonych konchami absydjalnemi: spiętrzenie tych elementów, mimo cech pewnej niedokończoności, zapowiada narastającą rytmikę absydy. Z budowanego równocześnie kościoła w Mogilnie pozostały ogólne tylko zarysy, informujące, że był to kościół (circa 1080) o 3 nawach, prostokątnem, szerszem od nawy środkowej prezbyterjum z półokrągłą absydą, oraz z wieżą u elewacji czołowej, otwierającą się ku wnętrzu emporą: pod prezbyterjum zachowała się jeszcze krypta sklepiona na jednym filarze, której techniczne szczegóły wskazują na wpływy nadreńskiego budownictwa. Zbliżona do Kruszwicy i Opatowa była zapewne trzynawowa romańska bazylika w Trzemesznie, dzisiaj z gruntu przebudowana, oraz pierwsze katedry Poznania i Gniezna, wznoszone jak większość tych budowli w Polsce na saskich wzorach, wzbogacone wszakże o dwuchórowe założenie.

W historji wzajemnej sublimacji średniowiecznych form budowlanych czołowe stanowisko zajmują położone na Kujawach romańskie budowle Strzelna, powstanie których wiąże się z rozległą na terenie Wielkopolski i Śląska budowlaną działalnością rodu Dunonów. Badania przeprowadzone ostatnio przez autora rzuciły wiele światła

na dzieje tego wysoce interesującego architektonicznego kompleksu.

Pierwotny wygląd terenu, na którym stoi obecnie bazylika św. Trójcy, wzniesiona około 1185 r. dla Premostratensów przedstawiał się zupełnie inaczej. Miejsce dzisiejszego kościoła zajmował stołp obronny, wzniesiony z kamienia, fundamenty którego odnaleziono ostatnio u podnóża północnego ramienia transeptu. Istniało tu zapewne grodzisko, w którego obrębie, obok drewnianych prawdopodobnie zabudowań wznosiła się widniejąca po dziś dzień rotunda św. Prokopa, grająca rolę kaplicy grodowej, jak było to we zwyczaju dla budowli tego typu. Zarówno donjon jak i rotunda musiały powstać w pierwszej połowie XII w.

Kościół św. Prokopa należy do bardziej zaaiekawiających zjawisk architektonicznych w Polsce. Czeskiej intytulacji rotundy odpowiada jej plan, będący parafrazą rotundy w Rip: tworzy go okrągła nawa środkowa, prostokątne prezbyterjum oraz okrągła wieża u czoła. Sklepienie nawy wykonane z surówki zawieszone zostało na 8 pasach kamiennych i jest jednem z najwcześniejszych rozwiązań tego typu. Zapoczątkowana przy końcu XII w. budowa bazyliki św. Trójcy (pierwotnie św. Anny) zmusiła do usunięcia donjonu odbarwiając cały teren z jego mitarnego charakteru. Budowla, jaka teraz stanęła należy do rzędu najciekawszych zabytków architektonicznych w Polsce. Ogólny jej charakter oparty jest na stercotypowej saskiej formule — krótka bazylika z transeptem i trzema absydami, nie pobudowana wszakże w systemie wiązanym, jak twierdził Łuszczkiewicz, wykazuje duże zbieżności z kolegjatą kruszwicką, przedewszystkiem zaś z kościołem w Goldberg na Śląsku. Polichromowany strop nawy środkowej oraz bocznych podkreślał illuzjonizm wnętrza, przerwany trzema polichromowemi łukami triumfalnemi przy przecięciu z nawą poprzeczną oraz przed absydą prezbyterjum. Szczyt fasady zachodniej, wsparty o 2 wieże, posiadał okrągłą rozetę, na przecięciu naw wznosiła się dużych rozmiarów sygnaturka. Kościół był tynkowany i okryty polichromją w jasnej tonacji o motywie kwadrów. Przebudowa jaka nastąpiła zapewne około 1216 r. przyniosła nadmurowanie szczytów transeptu z cegły oraz dobudowę kaplicy św. Barbary, o sklepieniu wspartem na rzeźbionym w motyw latorośli winnej słupie.

Rys. 654. Sulejów. Kościół, elewacja zachodnia.

Z pozostałych kościołów kujawskich, wiązanych w sposób mniej lub więcej dowolny z napoły apokryficzną działalnością Piotra Własta, należy wspomnieć dwuwieżowy o jednej nawie kościół P. Marji w Inowrocławiu wzniesiony z ciosu i cegły na przełomie XII — XIII w. oraz wiejskie ciosowe kościołki w Chalnie i Kłóbce (nie istniejące) Kościelnej wsi i Lubani. (przebudowane).

4. BUDOWNICTWO NA ZIEMIACH RUSKICH XI—XIII W.

Odrębny kompleks zabytkowy znalazł w ramach późniejszego państwa Jagiellonów z chwilą włączenia doń ziem północno-wschodnich i Wołynia, oraz ostatecznego już pozyskania Rusi Czerwieńskiej. Dziedzictwo artystyczne, jakie kolonista polski i niemiecki odnalazł na tych terytorjach, mimo, iż było może mniej liczne, niż to do niedawna przypuszczano, posiadało przecież zupełnie swoiście ukształtowane oblicze. Oriens christianus — ów świat wielopryzmatyczny, mieniący się wszystkiemi barwami starych, żywotnych kultur, wyrył na tej sztuce swe niestarte piętno. Z drugiej strony, blizkie sąsiedztwo ze średniowieczną zachodnią architekturą nie mogło przeminąć bez plastycznego wrażenia, decydując raz na zawsze o heterogenicznym rodowodzie tej sztuki wschodniochrześcijańskiej na ziemiach Polski. Mimo to potrafiła ona zakrzepnąć w formach sprecyzowanych i sugestywnych, co więcej, oddziałać na architekturę sąsiedniej wielkoksiążęcej Rusi; późnośredniowieczne budownictwo Moskiewskiej dzielnicy wiele zawdzięcza tej rozwojowej linji, jaką przyjęła architektura miast białoruskich — Smoleńska, Witebska i Połocka.

W obrębie granic politycznych dzisiejszej Rzeczypospolitej wysuniętym najdalej na zachód zabytkiem sztuki bizantyńskiej jest cerkiew na Kołoży pod Grodnem, wzniesiona przy końcu XII st. pod wezwaniem świętych książąt Borysa i Gleba. Militarny ten kult szedł w parze z militarną kolonizacją Czarnej Rusi przez Jarosława: wyrazem tego dziejowego procesu stała się cerkiew grodzieńska, nacechowana obecnością obronnych elementów w swej konstrukcji. Założona jest na planie trójnawowej bazyliki bizantyńskiej o trzech chemicyklach absyd: jej podział wewnętrzny (6 słupów, ztych 4 podkopułowe i 2 odcinające nartex) oraz zewnętrzne opracowanie przy pomocy dwuskokowych pasów dekoracyjnych wiąże się ściśle z analogicznemi budowlami Kijowsko-Czernichowskiego terytorjum. W dalszem rozwinięciu tego rodzaju architektoniczną koncepcję odnajdujemy w całym basenie morza Czarnego, posuwając się zaś jeszcze głębiej — w budownictwie Tra-

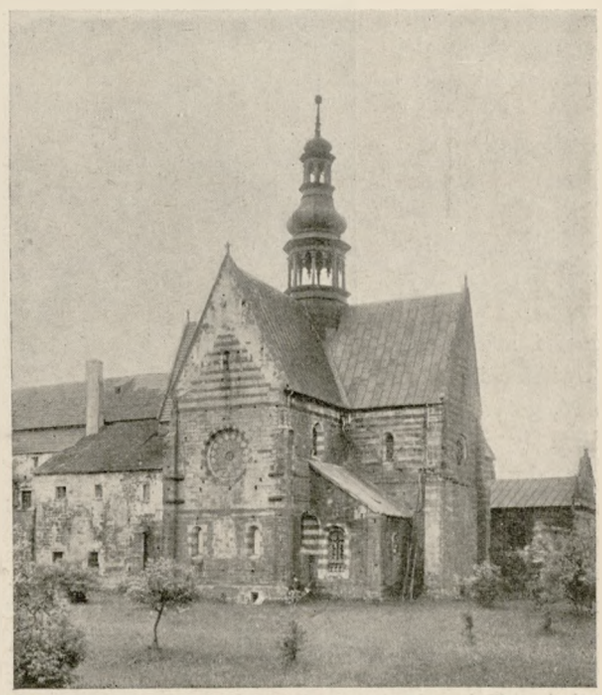
2650

pezuntu i bizantyńskiej architekturze strefy kaukaskiej Dochowana dziś zaledwie w połowie cerkiewka zdumiewa rodzajem i obfitością swej dekoracji ceramicznej, w formie glazurowanych kafli wprawionych w ceglany wątek ścian i układających się w romby i krzyże: oryginalność i rzadkość tej dekoracji wiąże jeszcze ściślej nasz zabytek z nieistniejącemi już dzisiaj najsztarszemi cerkwiami Kijowszczyzny, podkreślając jednocześnie jej wybitnie orjentalizujący odcień bizantynizmu. (np. Patleina w Bułgarji)

Z rozwijającej się współcześnie architektury Wołynia i Chełmszczyzny dochowały się znikome fragmenty. O świetnym niegdyś stanie sztuki budowniczej w Chełmie mówią jedynie kroniki. Pożar Chełma w 1259 r. zniszczył katedrę Bogarodzicy wzniesioną przez ks. Daniela oraz cerkwie św. Jana Chryzostoma i św. Kosmy i Damjana. Latopis hypacki charakteryzuje je stosunkowo szczegółowo, zwłaszcza bogatą cerkiew Jana Chryzostoma, która przedstawia się nam obecnie jako utracony zabytek przejściowego, „bizantyńsko-romańskiego" stylu. Tradycje dobrej gospodarki militarnej przechowały natomiast dwa stołpy obronne, wzniesione na przełomie XII — XIII w. w Bieławinie i Stołpiu. Niezbadany bliżej pozostał okrągły donjon lubelskiego zamku pochodzący z XIII w.: podobny stołp dochowany w Kamieńcu Litewskim odznacza się typowym wyglądem zachodnio-europejskich wież obronnych końca XIII stulecia, z resztkami krenelażu u szczytu. Ów sięgający Wołynia zasiąg zachodnich wpływów uwydatniła dobitnie przed swą ostatnią przebudową katedra Włodzimierska (1160) przedstawiająca niegdyś w swym planie dobrze wykształcony przykład budowli środkowo-bizantyńskiego okresu. Wszakże zewnętrzne opracowanie tej bryły, o dwu wieżach przy zachodniej fasadzie, zrazu czworobocznych, następnie zaś przechodzących w ośmiobok, przypominało jeszcze do niedawna złożoną kulturę tej dzielnicy, która na równi z księstwem Halickiem i Suzdalskiem była areną ścierających się prądów zachodniego romanizmu z tradycją wschodnio-chrześcijańskiego planowania.

Typ zachodnio-europejskiej rotundy (oktokonchoidy), blizki Ottonowskiej rotundzie w Werden, przedstawia również włodzimierska cerkiew św. Bazylego: wzniesiona u progu XIII w. zachowała po dziś dzień romański portal o grubej dekoracji roślinnej, przypominający kamieniarszczyznę Wąchocka. Podobnie leżący nieopodal Włodzimierza klasztor Zimneński posiada w kompleksie swych murów z XIII w. datującą się cerkiewkę, o prostym, zachodnio-romańskim rzucie poziomym, i niedużej kopule wspartej na trompach. Reminiscencje typu starszych cerkwi południowo-zachodniej Rusi wykazują natomiast resztki fundamentów pierwszej cerkiewki Włodzimierza, leżącej nad brzegiem Ługi, a powtarzającej plan jednej z małych bazylik Chersonezu: prostokąt naw zamknięty trzema hemicyklami absyd, wewnątrz 6 słupów oporowych, ściany ujęte nazewnątrz w rytmikę lizen i nałożonych powierzch wałków — koncepcja znana już z cerkwi grodzieńskiej i szeregu greko-bizantyńskich budowli, a odczuwalna jeszcze w stosunkach przestrzennych katedry.

Podobnie jak i dzielnica wołyńska, średniowieczna kultura artystyczna Halicza wykazywała silne ciążenie ku kulturze zachodniej. Rozległe rumowisko książęcego Halicza przechowało parę zaledwie fragmentów dawnych budowli. Z ich liczby wymienić należy fundamenty poligonu, zapewne wieży obronnej, dalej fundamenty cerkwi św. Eljasza oraz obróconą później na franciszkański kościół cerkiew św. Pantelejmona, powstałą około r. 1200. Kwadratowy jej plan z czterema silnemi krzyżowemi słupami podkopułowemi, rozstawiony szeroko i nieprzecinająca się więź absyd stanowią interesującą redakcję bizantyńskiego rzutu. Przebudowana na kościół św. Stanisława utraciła niestety tambur kopuły, zachował się natomiast szczęśliwie bogaty wystrój dekoracyjny ścian zewnętrznych, utrzymany w duchu serbskiej rzeźby architektonicznej Na jego całokształt składa się portal wejściowy wypełniony subtelnie odkutą roślinną ornamentacją kapiteli i archiwolt oraz arkadowe laskowanie partji absydalnej. Cerkwie halickie, zbliżone w zarysie i proporcjonalnych stosunkach swego rzutu do planów średniowiecznych cerkwi dzielnicy Moskiewskiej (Kołomna) przyczyniły się do ich rozwoju: wykształcone na podłożu dwoistej kultury zaciekawiają walką swych przestrzennych elementów, w której się zmaga kubiczne piętrzenie form z illuzjonizmem podłużnego układu.



Rys. 655. Wąchock. Kościół (elewacja tylna) i klasztor.

2650/II

PRZYSWAJANIE STYLU GOTYCKIEGO.

1. NOWE CZYNNIKI KULTURALNE.

Pierwsza połowa XIII stulecia przechodzi w Polsce pod znakiem gotyku. Wizjonerstwo romańskiej sztuki figuralnej ustępuje miejsca idealistycznemu naturalizmowi gotyku: architekt, myślący jeszcze na modłę antyku przestrzennemi kategorjami wznoszący kościoły tak, jakby piętrzył i odkładał obok siebie ściśle odgraniczone, jednakowe kompartymenty, powtarzane niemal bez zmian i zamknięte u góry miękką ilnją spływu półwalcowego sklepienia lub suchą, lekkonośną płaszczyznę pułapu — taki architekt należy już do starszej generacji. Na widownię wstępuje wybitny gotycki technik-konstruktor, specjalista od śmiałej rozpiętości sklepień, marzyciel, dźwigający mury na niewidzianą dotąd wysokość, namiętny wreszcie wyznawca walki idei i materji. Uwidacznia on swój gotycki dualizm w prężącej się dynamice ściany kościelnej, obrazującej pełnię sił parcia i oporu: harmonijnemu „ethos" romańskiej sztuki przeciwstawia się odtąd gwałtownie walczący, czynny kolektywizm architektonicznych form gotyku. Tak było na Zachodzie, częściowo zaś działo się tak i w Polsce.

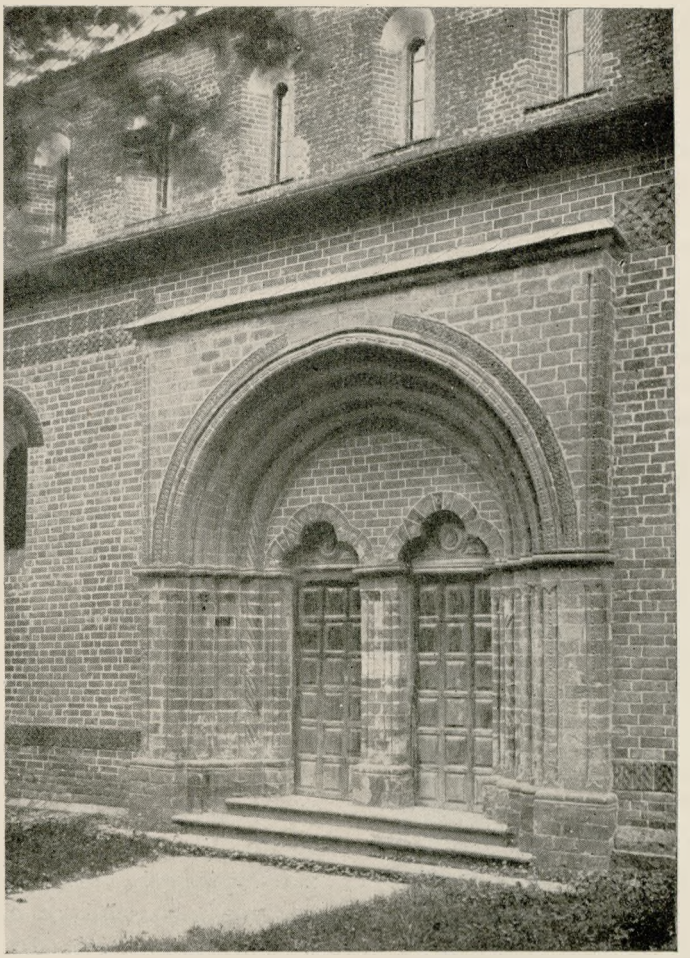
Rys. 656. Wąchock, pow. iłżecki, Kościół Cysterski p. w. św. Florjana.

Wyrosła na cechowej organizacji sztuka gotyku wkroczyła do nas równolegle z wielką falą obcoplemiennej kolonizacji, która po pierwszych napadach tatarskich napływać będzie odtąd nieprzerwanie przez trzy prawie następne stulecia. Dawny indywidualizm polskiego życia przekształca się na zbiorowe życie społeczne, oparte na żelaznych wzorach zachodniej miejskiej gospodarki: na szerszą już skalę poczyna pracować miejscowa myśl urbanistyczna. W rosnącej demokratyzacji sztuki, obok mieszczaństwa odegrają ważną rolę zakony żebracze, główni odbiorcy i propagatorzy gotyckiej architektury: której niewykształcone jeszcze w pełni formy zanieśli do Polski Cystersi jeszcze przy schyłku XII stulecia.

2. PROTOGOTYCKA SZTUKA CYSTERSÓW.

O ile zakony żebracze były przedewszystkiem odbiorcami tej nowej architektury, o tyle znów cystersi w sposób zupełnie niepowszedni zamanifestowali swój twórczy do niej stosunek. Zakon z Citeaux, podobnie jak niegdyś klasztorne szkoły w S. Gallen i Hirsau wytworzył był własną architekturę: powstanie jej zawdzięczamy wszakże nie tyle przepisom reguły zakonnej co artystycznym predylekcjom mnichów stawiających sobie problem zerwania z antykizującą architekturą macierzystej Burgundji. Pierwsze bazyliki cysterskie są jeszcze sklepione beczkowo w nawie głównej i krzyżowo w bocznych wszakże już w drugiej fazie tego

budownictwa kształtuje się cysterski typ budowlany, będący połączeniem północno-francuskiego krzyżowego sklepienia z żebrami z burgundzkiem odczuwaniem jasnego i przestrzennego wnętrza, zbliżonego w swych stosunkach wysokościowych do proporcji 1:2. W dążeniu do jednolitości optycznego wrażenia cystersi burgundzcy nadają zasadcze znaczenie elementowi sklepienia opuszczając je wizualnie prawie do samej ziemi, dzięki zastosowaniu długich i masywnych służek. Konsekwentnie zachowywany był plan kościoła — bezwieżowa bazylika o trzech nawach z transeptem, płasko uciętem prezbyterjum oraz dwiema parami prostokątnych bliźniaczych kaplic osadzonych na ramieniach nawy poprzecznej. Na skrzyżowaniu naw wznosiła się sygnaturka. Kościół pozbawiony był dekoracji figuralnej na skutek gwałtownych zastrzeżeń w tym kierunku św. Bernarda, podwakroć następnie przypominanych. Skromny ornament roślinno-geometryczny był jedną ozdobą portalu i wsporników. Do kościoła przylegał zabudowany w czworobok klasztor, mieszczący refektarz, dormitorja, krużganki komunikacyjne, bibljotekę, kapitularz, salę opacką i ubikacje gospodarcze. Zakon miast kontemplacji trudnił się pracą na roli i wiele uwagi nadawał staranne mu i pięknemu pobudowaniu się.



Rys. 657. Sandomierz. Kościół św. Jakóba. Portal.

Do Polski pierwsi cystersi przyszli z Francji, z Morimundu, później dołączyli się niemcy — lądzcy z klasztoru w Altenberg pod Kolonją i mogilscy — z saskiej Schulpforte: niemcy również obsadzili Pelplin. Przy końcu XII w. na miejscu pierwotnego oratorjum rozpoczęto budowę kościoła w Jędrzejowie który ukończono w 1210 r.: w r. 1232 zakończono budowę Sulejowa, w międzyczasie wzniesiono gmachy Koprzywnicy i Wąchocka. Cysterskie te opactwa zachowały się stosunkowo nieźle, wszakże największą stratę wyrządziło zburzenie przy końcu ub. wieku klasztornych zabudowań Jędrzejowa, odznaczających się wspaniałą szatą rzeźby architektonicznej, trawestującej kamieniarszczyznę Pontigny. Z pozostałych gmachów klasztornych najwięcej charakteru posiadają zabudowania Sulejowskie, dobrze obrazujące pierwotny charakter cysterskiego miasteczka z kościołem i klasztorem po środku i rozlicznemi gospodarskiemi gmachami, opasanemi dookoła wieńcem murów. Zachowane w klasztorach Sulejowskim i Wąchockim kapitularze świadczą wymownie w wysokiej artystycznej wrażliwości, z jaką architekt-cysters odczuwał problem wnętrza, rozbudowując te rytmicznym oddechem otwartych łuków i rzeźbionych słupów, przesiąkniętych równem, rozlanem światłem. Etniczny romański pierwiastek tkwiący w tych budowniczych ujawnił w koncepcji owych wnętrz swój jasny zmysł kompozycyjny. Obok „gallików" pracowali zapewne i włosi: w klasztorze Wąchockim aż po r. 1424 zakonnicy pochodzą wyłącznie z Italji sam zaś kościół wykazuje szereg zbieżności konstrukcyjnych z włoskiemi kościołami cystersów (Fossanova), zbliżając się ponadto do nich swą charakterystyczną tonacją murów, ułożonych w pasy szaroniebieskiego i czerwonawego kamienia.

Mogilscy niemcy wznieśli około połowy XIII w. cysterską ceglaną bazylikę opierającą podział wewnętrzny na anachronizującem już romańskim systemie wiązanym.

Wzniesiony w XIV już stuleciu kościół w Pelplinie odbiega swym materjałem (cegła) od jasnych ciosowych kompozycyj większości cystersów małopolskich: tkwiący w nim również cysterski schemat planowy poddany został prze-róbce stylistycznej w duchu północno-niemieckich ceglanych umów, wraz z ich drastycznym niemal wertykalizmem i śmiałem a monumentalnem pruciem otworów świetlnych.

3. BUDOWNICTWO ZAKONÓW ŻEBRZĄCYCH.

Wystąpienie na widownię XIII w. Franciszkanów i Dominikanów wiąże się ściśle z wzrostem żywiołu miejskiego. Oba zakony obdarzone silnem poczuciem demokratyzmu są pierwszemi, którzy osiedlają się w miastach roz-

poczynając pracę wśród miejskiego proletarjatu. Znaczna od pierwszej już chwili domieszka polskiego elementu w tych zakonach zapewniła im rychłą popularność.

Na czele ruchu budowlanego wysuwają się Dominikanie, lansując nieznaną prawie przed niemi cegłą. Przybywają do Polski z Włoch za sprawą Iwona Odrowąża i już pierwszy ich dom w Sandomierzu zdradza oddziaływanie wpływów północno-italskiego budownictwa, zwłaszcza w dekoracji ceramicznej. W latach 1226—1259 stanął tu kościół na planie charakterystycznym dla większości dominikańskich — potrójna nawa i długie prostokątnie zamknięte prezbyterjum, oświetlone szeregiem wąskich okien o szeroko rozwartych glifach. Wnętrze przykrywał polichromowany pułap: duża i ciężka masa muru otwarta była od stron naw bocznych rzędem ostrołukowych arkad. Cechą nienpotykaną pozatem jest gatunek i obfitość zastosowanej dekoracji terrakotowej, o motywach ptaków, plecionek, guzów etc., nałożonej w postaci fryzów na wewnątrz i zewnątrz ścian, oraz obramiających portal: przypomina ona dekoracje lombardzkie z Chiaravalle i Medjolanu. Obok kościoła wznosi się oddzielnie dzwonnica zaopatrzona w strzelnicę i pobudowana już w XIV w. Z pierwotnej budowy krakowskich dominikanów zachował się podobny fryz arkadowy o motywie lilji. Z pośród długiej liczby kościołów dominikańskich zasługują na uwagę, zwłaszcza pochodzące z końca 13 w. kościoły Poznania i Sieradza, oba wykazujące się charakterystycznem rozplanowaniem oraz pięknemi portalami z formowanej i glazurowanej cegły.

Rys. 658. Kraków. Kościół N. M. Panny. Prezbiterjum.

W czwartym dziesiątku XIII w. przybyli do Krakowa i Wrocławia franciszkanie, witani przyjaźnie przez dwory książęce i gmin. Otwierała im drogę pieśń słoneczna i jasny duch Franciszka: przynosili ze sobą największy dar — wiarę w dobrą konkretność życia. Ich program budowlany wykazuje znaczne zubożenie w rozpiętości skali. Zadawalniają się jednonawowym kościołem o wydłużonem prezbyterjum, zakończonem prosto bądź wielokątnie. Ciężar sklepień przyjmują na siebie masywne przyścienne służki, rozczłonkowane w pół i ćwierćkolumny. Zamiast skarp występuje nazewnątrz anemiczna jeszcze lizena. Gotyckie wykroje okien zamyka szlachetnie nieraz skomponowany kamienny maswerk. (Nowy Sącz, Kalisz). Cała ta grupa małopolskich kościołów franciszkańskich — Stary i Nowy Sącz, Zawichost, fundacja wdowy do Kolomanie, Salomei, dalej nowy Korczyn, książęca fundacja Wstydliwego i Kingi, wytyczają pochód wczesnego gotyku przez południowe połacie Polski, przez które przeszedł w formie surowej i ubogiej skrępowanej w dodatku istotnie regułą zakonną. Nowy Korczyn zajmuje szczytowe stanowisko w tej grupie dzięki swym wykształconym już skarpom oraz wyraziście rozwiniętemu gotyckiemu sklepieniu. Duża ruchliwość budowlana zakonu zadecydowała o ważkiej jego roli jako krzewiciela nowoczesnego stylu, który przecież w zakresie artystycznej redakcji był znacznie skromniejszym od cysterskich np. budowli: zwłaszcza odbijały budynki klasztorne, budowane pierwotnie z drzewa.

Na tle mało zróżnicowanej grupy franciszkańskich budowli odbijać musiał plastycznie krakowski kościół św. Franciszka, założony na rzucie równoramiennego krzyża. Przy dość wysmukłych ścianach i nadstawionej niegdyś na skrzyżowaniu naw sygnaturce czynił wrażenie budowli centralnej, zapowiadając niejako ten ksztalt, który parokrotnie jeszcze miał się odezwać echem w gotyckiej architekturze Polski.

4. DALSZE PRZENIKANIE STYLU GOTYCKIEGO NA PROWINCJE.

Około połowy XIII w. ukazuje się nowa koncepcja architektoniczna — kościół halowy. Pierwszą budowlą nowego typu jest trójnawowy kościół Benedyktynek w Staniątkach. System ten, operując trzema nawami równej wysokości równoważy parcie ich sklepień przez zgrubienie murów obwodowych. Nawa główna traci wprawdzie światło bezpośrednie, oświetlona być może jednak dostatecznie przez okna naw bocznych, przyczem wnętrze zyskuje na efektach przestrzennych.

Z wiejskich kościołów drugiej połowy XIII w. zwracają bliższą uwagę małe kościołki w Micronicach i Sławkowei, będące jakby zmniejszoną w skali reprodukcją wpływów zakonnego budownictwa. Są prostokątne, o krótkich prosto uciętych i zasklepionych prezbyterjach o charakterystycznych rozczłonkowanych gotyckich służkach: nazewnątrz ozdobione są fryzami z cegły, układanej na kant bądź w półkoliste arkadki. Ten rodzaj dekoracji powtórzy się jeszcze w okrągłej absydzie kościoła w Strońsku. Na północnem Mazowszu zbliżoną formę do Sławkowskiego wykazuje kościół w Rokiciu, posiadający dodatkowo wieżę u elewacji czołowej. Charakter budowli z przełomu XIII—XIV w. posiada również niezbadany bliżej kościół w Bądkowie na Kujawach.

ARCHITEKTURA GOTYCKA ZA OSTATNICH PIASTÓW.

1. BUDOWNICTWO MAŁOPOLSKI.

a) Kościelna architektura Krakowa. W XIV w. ukształtowały się na gotycką już modłę nowe budowle krakowskiej katedry i kościoła dominikanów, powstał z gruntu kościół św. Katrzyny, w tym też wieku dokonał się główny zrąb budowy murów Marjackiego kościoła. We wszystkich tych budowlach doszedł do głosu specyficznie już uformowany odcień gotyckiego budownictwa, nazywany niezupełnie słusznie krakowskim. Cechuje go zastosowanie cegły do wątku murów, kamienia do partyj konstrukcyjnych i drobnych dekoracyj rzeźbiarskich, taflowanie kamiennemi płytami portalu i kruchty oraz *system filaro-szkarpowy*: to ostatnie posunięcie techniczne podyktowane zostało względami praktycznej natury — niepewnością wznoszenia łuków przyporn ych z cegły. W rezultacie bryła gotyckiej bazyliki krakowskiej nabrała proporcji smuklejszej od szeregu innych rozwiązań w środkowo-europejskiej architekturze, tracąc natomiast wydatnie przez zaciemnienie wnętrza.

Zewnętrzny widok gotyckiej katedry Nankera zaginął wśród późniejszych przekształceń. Wzorem katedry Wrocławskiej rozwiązano około 1330 r. prostokątne prezbyterjum, otoczone krużgankami ambitu z przylegającemi doń, symetrycznie ułożonemi kaplicami. Śląski prostokątny chór z ambitem łatwiejszym był do wykonania od francuskiego zaokrąglonego chóru. Prezbyterjum to otwarto ku ambitowi szeregiem astrołukowych arkad, ponad któremi wznosi się ściana z oknami, przybrana w delikatną oprawę pionowych linij i poziomego gzymsowania. Dalsza budowa prowadzona w r. 1364 nie wytworzyła jednolitej budowli: powstał krótki korpus nawy, rozerwany szerokim transeptem, nawa boczne wypadły wąskie i krzywe, wtłoczyła się w nie wieża, cała zaś ta asymetryczna bryła gmachu była wynikiem kompromisu — chęci spożytkowania murów starej romańskiej katedry.

O charakterze krakowskiej gotyckiej architektury informują lepiej pozostałe kościoły. Czołowe miejsce zajmuje wśród nich palladium mieszczaństwa, kościół Panny Marji, którego budowę trwającą przez cały XIV i XV w. rozpoczęto w 1259 r. Jest to trójnawowa ceglana bazylika o 2 wieżach nierównej wysokości od frontu: zwieńczenie wyższej z nich założone w r. 1478 przypomina hełmowe konstrukcje kościołów drewnianych. Plan kościoła przedstawia wydłużony czworobok trójnawy, oraz długie poligonalnie zamknięte prezbyterjum. Pierwotnie zastosowano łuki oporowe które po obudowie kościoła w XV w. kaplicami i w związku z tem podniesieniem naw bocznych zastąpiono filarami szkarpowemi. Bogato rozwinięte gwiaździste sklepienie jest dziełem majstra Czipsera z 1442 r. Znaczna wysokość nawy (28 mtr.) oraz ścieśnione stosunki przestrzenne dobrze wprowadzają w kierunek twórczej woli gotyku. Prezbyterjum zamknięte ołtarzem Stwosza na tle migotliwej przesłony średniowiecznych witraży jest jedynem w Polsce co do siły plastycznego wyrazu wnętrzem. Zainteresowanie niem wzmaga obecność szeregu rzeźb dekoracyjnych z piaskowca, noszących cechy Parlerowskiej pracowni: nazewnątrz mają one odpowiednik w delikatnie rzeźbionych w białym piaskowcu pinaklach skarp.

Przy końcu panowania Kazimierza Wielkiego powstała trzecia wielka budowla w odcieniu krakowskiego gotyku — ufundowany dla praskich augustjanów kościół i klasztor św. Katarzyny. Kościół przedstawia się jako trójnawowa klasztorna bazylika z cegły bez wież o interesującem wąskiem prezbyterjum zamkniętem 5 ścianami dwunasto-

Rys 659. Kraków. Kościół św. Katarzyny i klasztor O.O. Augustjanów i widok od ul. św Katarzyny: kaplica św. Doroty.

boku: opina je szereg strzelistych szkarp zwieńczonych ciosowemi pinaklami. Gwiaździste sklepienie prezbyterjum pochodzi z XVI już w. Masyw ścian głównej nawy przepruty jest od strony naw bocznych ostrołukowemi arkadami o profilowanych archiwoltach. Do południowego węgła zachodniej fasady przymyka kwadratowa kaplica z dzikiego kamienia, fundacja Scibora ze Sciborzyc nakryta pięknem sklepieniem wspartem na smukłym ośmiobocznym filarze. Jej kwadratowe wnętrze o 1 filarze jest ulubioną koncepcją czasów Kazimierzowskich. Podobne wnętrza mieścił zamek wawelski zaś i kościół augustjański ma dwa jeszcze wnętrze tego typu — kaplicę św. Tomasza i św. Doroty. Pięknie dochowały się klasztorne krużganki odznaczające się monumentalnem profilowaniem framug przęsłowych arkad przyściennych.

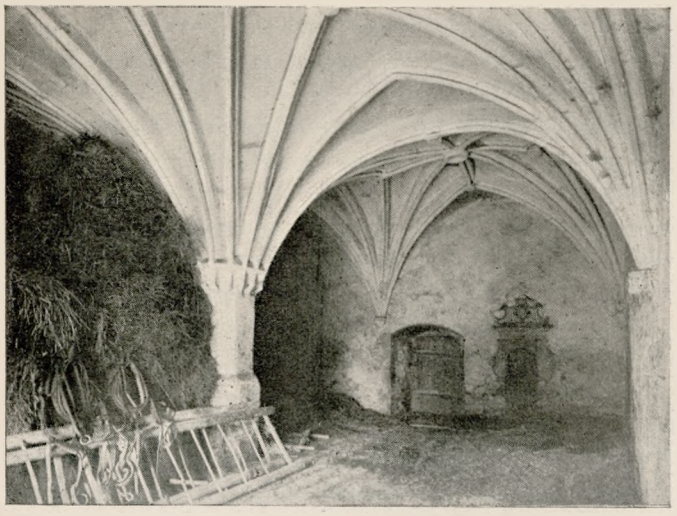
b) *Budownictwo poza Krakowem.* Na prowincji rozwija się architektura halowa. Wśród trójnawowych kościołów tego typu pierwsze miejsce zajmuje kolegjata sandomierska wzniesiona z cegły i kamienia na miejscu romańskiej budowli około 1360 r. Korpus główny dzielą 4 pary czworościennych wyniosłych filarów znoszących żebrowe sklepienia. Spływy żeber na filary zdobi kuty w kamieniu ornament roślinny. Prezbyterjum zamknięte jest wielobocznie. Z pierwotnego portalu zachowały się resztki kamiennych węgarów o roślinnych kapitelikach: fasadę zachodnią rozświetlała rozeta maswerku w formie sześcioramiennej gwiazdy. Odmienny typ ciosowej budowli reprezentuje mały kościół w Łapczycy wyposażony starannie w ozdobne szczegóły architektoniczne. Z innych trójnawowych halowych budowli wypada wspomnieć o kościołach w Olkuszu, Bieczu, Niepołomicach i Chęcinach. Odrębny, a bardzo charakterystyczny zespół tworzy kompleks dwunawowych Kazimierzowskich kościołów, których powstanie zawdzięczamy wpływom czeskim. Najbardziej ważkim z ich liczby jest wielki ciosowy kościół w Wiślicy wzniesiony na miejscu dwuwieżowej romańskiej budowli. Dzięki przeznaczeniu na kolegjatę kościół pozyskał długie poligonalnie zamknięte prezbyterjum. Podział naw stwarzają 3 wyniosłe słupy dźwigające dwa rzędy rozwiniętych krzyżowych sklepień: plastyczne opracowanie tych elementów przypomina wysokie pnie palmowe prężące się pod koroną liści. Jest to jedno z najbardziej wykwintnych i przemyślanych wnętrz architektonicznych. Skromniejsze dwunawowe kościoły tego typu znajdują się w Stopnicy, Chybicach, Kurzelowie, Skotnikach Lublinie, Pończowie na Śląsku.

Rys. 660. Kraków. Kościół św. Katarzyny i klasztor O.O. Augustjanów: portal zewnętrzny w kruchcie kościoła.

2. GOTYK W WIELKOPOLSCE I NA KUJAWACH.

Ze szkołą krakowską związana jest częściowo gotycka katedra w Gnieźnie,—duża trójnawowa bazylika z cegły, operująca tak samo koncepcją filaru szkarpowego. Ponadto jest ona jedynym na ziemiach Polskich przykładem inspirowania się w tej epoce architekturą francuską, co znalazło swój wyraz w wielobocznem obejściu za absydą wraz z wieńcem kaplic. Do żeber i części konstrukcyjnych zastosowano sztuczny kamień, który ułatwił przyozdobienie nerwów sklepiennych fantastyczną dekoracją zweirzęcą. Wieże frontowe oraz kaplice dobudowano w XV w. Na wzór gnieźnieńskiej przebudowano z czasem (1431) katedrę w Poznaniu. Z monumentalnych budowli Wielkopolski odrębne miejsce zajmuje ceglana cysterska bazylika z XIV w. w Koronowie, zrywająca z dawnym schematem cysterskiem. Jej nowy boczne przerwane transeptem biegną dalej po obu bokach prostokątnego prezbyterjum: do naw przytyka od północy i południa szereg kaplic zamkniętych wielobocznie. Dla podparcia szkarp nawy głównej wprowadzono łuki przyporne które ukryto wszakże pod dachami naw bocznych. Kościół zasklepiony jest sklepieniem gwiaździstem: wrażenia bogatego wyposażenia wnętrza dopełniają ciekawe ceglane maswerki w oknach.

Czołową gotycką budowlą Kujaw jest przebudowana niefortunnie w XIX st. trzynawowa ceglana bazylika katedralna we Włocławku. Opięte szkarpami na modłę gnieźnieńską jej wieże wznoszą się po bokach zachodniej elewacji. Interesująco acz niezbyt szczęśliwie rozwiązany tu został system przyporowy. Silne oszkarpowanie głównej nawy, pisze Tomkowicz, nie zostało przerzucone łukami ponad nawami bocznemi lecz wyrasta ze ścian dzielących



Rys. 661. Beszowa. Dawny refektarz.

nawy (grubości 2.15 mtr.) przeprutych u dołu ostrołukowem arkadowaniem. Powstały stąd między arkadami filary założone na kwadracie niskie i ciężko wyglądające. Jest to spóźniona i nieudolna próba wprowadzenia szkarp do wnętrza. Skromny włocławski kościół św. Witalisa również datuje się z XIV w. Na sąsiedniem Mazowszu interesująco musiał się przedstawiać wielki bazylikowy kościół dominikański w Warce, dziś nieistniejący.

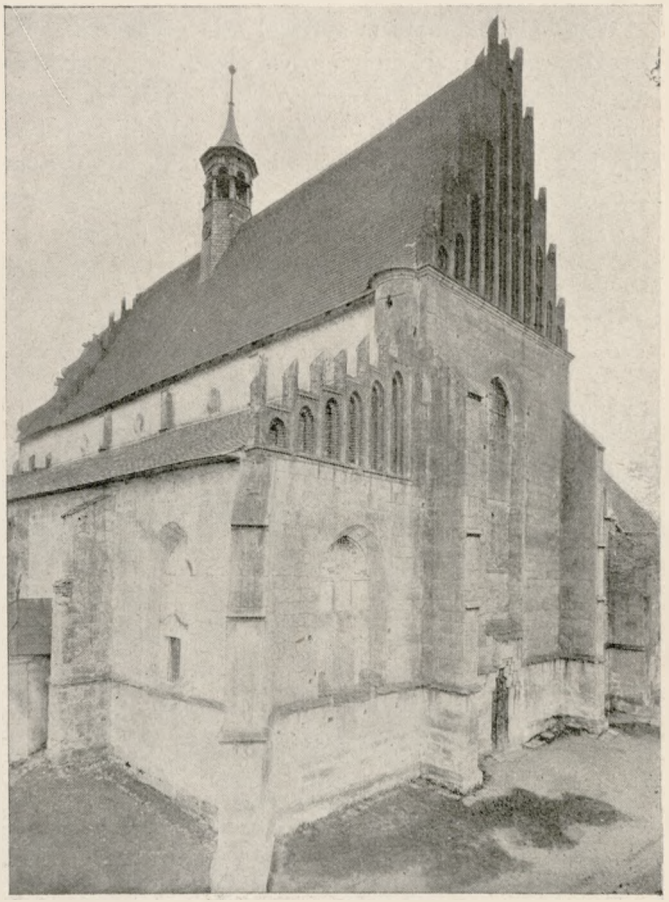
3. ARCHITEKTURA POMORZA I JEJ ZNACZENIA.

Podobnie jak trwająca od XIII w. kolonizacja Pomorza przez Zakon Niemiecki stała się faktem politycznym z którym nieustannie musiała się liczyć polska racja stanu, tak też i materjalna kultura Zakonu była plastyczną rzeczywistością oddziaływującą zwłaszcza na cały teren Kujawsko-Mazowiecki oraz ziemie Litewskie. Zakon wystąpił na swym terenie jako nieprzeciętny organizator militarny który w przeprowadzonej zabudowie kraju przedewszystkiem jednak w technice wznoszenia zamków zdyskontował był swe poprzednie długoletnie doświadczenie budowlane. Nic tak dokładnie nie charakteryzuje klasztorno-rycerskiej architektury krzyżacków jak ich kompleks zamkowy, założony na czworoboku na zniwelowanym terenie, wzorem zamków syryjsko-palestyńskich, oraz kościelna niemal wymowa dekoracyjnych elementów tych budowli. Kościół niewiele coprawda różni się od mieszkalnej części zamku — ta sama tu i tam bryła podłużnego sześcianu, nakryta dachem dwuspadowym, o schodkowych przyczółkach z szeregiem tynkowanych blend lub oprofilowanych framug: nieraz wznosi się u frontu kościoła przysadzista wieża, nakryta pulpitowym dachem o ścianach ożywionych rytmem płaskich nisz. Wprawdzie w zakresie dekoracji figuralnej i rzeźby architektonicznej. malarstwa ściennego i sztalugowego oraz plastyki sztuka Zakonu nosi wyraźny odblask czeskich prądów (ołtarze grudziądzki i toruński, oraz pelpliński, malowidła ścienne Torunia i Lochstedtu) — architektura pozostaje przecież odłamem północno-niemieckiego ceglanego budownictwa przetworzonego w konsekwentny, zmilitaryzowany niemal system stylowy.

Mechanistycznemu poczuciu formy u Krzyżaków przeciwstawia się do pewnego stopnia wola artystyczna mieszczaństwa miast pruskich, skłaniającego się w swych budowlach i sztuce stosowanej do odmiennego. niderlandzkiego raczej plastycznego interpretowania. O tej tendencji świadczy m. i. bryła toruńskiego ratusza, wzorowana na flamandzkich „beffroi", architektura kościoła św. Jakuba, szczegóły domów mieszkalnych, flamizująca groteska animalistyczna w stallach toruńskiego kościoła P. Marji, wreszcie dokumentowane niejednokrotnie zainteresowania malarstwem niderlandzkiem. Starcie się tych dwóch prądów pogłębiło jeszcze bardziej istniejący między miastem i zamkiem przedział form kulturalnych i różnic politycznych.

4. BUDOWNICTWO MILITARNE I ŚWIECKIE W POLSCE XIV W.

Budownictwo pozakościelne XIV w. reprezentują u nas przeważnie ruiny zamków. Gospodarka Kazimierzowska zaznaczyła się systematyzacją akcji fortyfikacyjnej, dotychczas sporadycznie raczej uprawianej. Równolegle a przecież odmiennie rozbudowywał swą sieć obronną Zakon: geografja zabytkowa rozróżnia dziś sferę zasięgu obu tych wpływów.



Rys. 662. Beszowa, Kościół.

W interesującym nas okresie powstał w granicach południowo-zachodniej Polski system obronny Dunajca oraz pas twierdz pogranicznych od strony Śląska. Pierwszą grupę ilustruje najlepiej zamek Niedzicki, dziś składający się z 2 epok budowlanych. Starszą z nich (XIV w.) stanowi usadowiona na szczycie wzgórza czworoboczna budowla mieszkalna z również czworoboczną wieżą: opasują ją kompleks późniejszych już murów, niewątpliwie jednak wzniesionych na miejscu pierwotnych. Przykładem drugiej grupy jest silny zamek w Będzinie: tworzy go masywny donjon, i niewielki dwupiętrowy budynek mieszkalny, wkomponowany w szczupły dziedziniec zamkowy: zespół tych zabudowań otaczał potrójny pierścień murów. Do rzędu ważniejszych też zamków należały Lipowiec, Chęciny, Odrzykoń, Olsztyn, Iłża. Zamki małopolskie cechuje przystosowanie się do terenu, kamień jako materjał budulca, oraz asymetryczny układ w obrębie koncentrycznego w zasadzie założenia. Odmiennie natomiast wznoszone były zamki krzyżackie które oddziałały na budownictwo wojskowe Litwy i Mazowsza, (Mir, Troki, Czersk, Ciechanów, Liw Nur). Planowane z reguły na zasadzie regularnego czworoboku ujęte smukłemi wieżami po rogach, zdobione glazurowaną cegłą układającą się w szachownicowe wzory, były abstrakcją architektoniczną, przypomnieniem gorącego powietrza Ziemi Świętej. I dziś jeszcze zamek Radzyński „jest orjentalną fantazją na ziemi północy", jak nie bez słuszności zauważył o nim Karlinger.

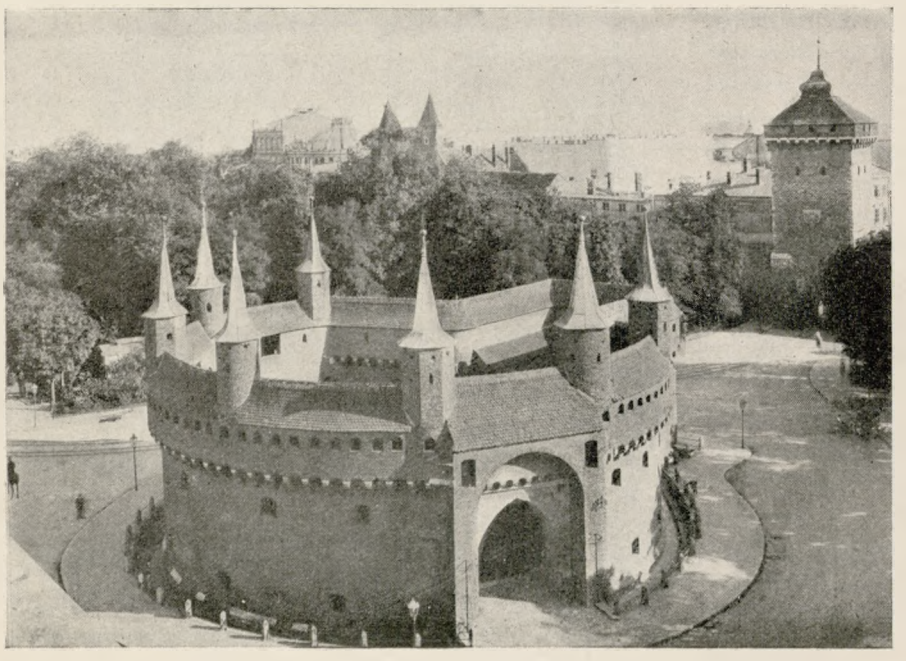
W parze z budowaniem warowni szła gospodarka miejska. Z dawnych murów obronnych większe ślady zachował jedynie Kraków, nikłe fragmenty przechowało kilka zapomnianych miasteczek. Z budownictwa miejskiego jedynie okryta kamiennem taflowaniem wieża krakowskiego ratusza rzuca pewne światło na wygląd tego rodzaju gmachów. Przebudowane parokrotnie sukiennice, dzieło architekta Lindentolde, niewiele dziś mówią o swej pierwotnej postaci. Domy mieszkalne musiały być w XIV w. bardzo wąskie a głębokie jednopiętrowe: wznoszono je z kamienia i cegły. Cenną pozostałością wnętrza mieszczańskiego z tych czasów jest parter t. z. „kamienicy hetmańskiej" w Krakowie: jej ściany wzniesione z kamienia nakrywa gotyckie śląskie sklepienie o skomplikowanym rysunku i rzeźbionych zwornikach.

Zabudowa mieszkalnych partyj wawelskiego wzgórza również postępowała naprzód za czasów Kazimierzowskich O ulubionej kompozycji wnętrz architektonicznych tych czasów informują zachowane fragmenty 2 sal wspartych na czworobocznym i 12-bocznym słupach i przykrytych sklepieniami wachlarzowemi. Dwupiętrowy dziedziniec zamkowy obiegał od wewnątrz krużganek o słupach ośmiobocznych podpierających okap dach i połączonych na przyziemin ostrołukowemi wykrojami arkad. Słup grał w świetle jak dorycka kolumna i prężąc się w swym ostrym pryzmatycznem fasonowaniu zapowiadał piękno renesansowych loggij Zygmunta.

5. ARCHITEKTURA WSCHODNIO-CHRZEŚCIJAŃSKA PRZY KOŃCU EPOKI PIASTOWSKIEJ.

Wschodnie połacie Rzplitej są przy końcu XIV stulecia widownią wzmożonego napływu nowego żywiołu — Ormian. Imigracja ta, datująca się od XIII w. jest tak liczna w XIV, że w r. 1344 skłania Kazimierza W. do wydania specjalnych dla niej przywilejów. W następnem stuleciu, wg. świadectwa Arahela z Tauriz istniał we Lwowie szereg klasztorów ormiańskich, m. i. św. Krzyża i MB. nie licząc katedry. O bogactwie tej fali emigrującej z ojczyzny do Polski, Węgier, Transylwanji i na Podole, świadczy fakt, że jeszcze na pocz. XVII w. katedra lwowska posiadała ponad 2000 cennych rękopisów wywiezionych z Armenji.

Z minionej świetności dochowało się niewiele. Prawdopodobnie niemiec, Doering, zbudował przy końcu XIV w. istniejącą katedrę ormiańską starając się oprzeć jej bryłę na orjentalizującym zarysie planu —zbliżyć swe dzieło, jak chce tego bezkrytyczna tradycja, do katedry w Ani. Uległszy wielu przebudowom i purystycznej następnie restauracji, budowla przedstawia się obecnie jako trójnawowa bazylika kopułowa, wzniesiona na bizantyjskim rzucie poziomym: wzorem armeńskich kościołów opięto absydy od zewnątrz arkadowaniem, wspartem na cienkich półkolumienkach, — motyw dobrze znany z budownictwa XI—XII w., o niezawodnym efekcie rytmizacji i płynności.



Rys. 663. Kraków. Barbakon, widok ogólny. (Foto A. Pawlikowski).

Z pozostałych budowli Rusi Czerwieńskiej, wzniesionych na przełomie XIV i XV w. wymienić trzeba dwa jeszcze zabytki, jakiemi są parafjalna cerkiew Halicza i klasztorna w Ławrowie. Z tych pierwsza, założona na stereotypowym planie szerokiej trójnawowej świątyni o półkulistych absydach, zachowała charakterystyczną dla cerkwi halickich ociężałość bryły, słabo oświetlonej niewielką ilością okien i nizkim masywnym tamburem kopuły: interesującym jest jej podział wewnętrzny w zachodniej części tworzący trzy odrębne ubikacje, otwarte wyłącznie ku ołtarzowi zamknięte zaś od przedsionka. Cerkiew pozbawiona ciekawszych elementów artystycznych jest wytworem prowincjonalnego budownictwa. Na wyraźniejszym natomiast szlaku myśli architektonicznej leży klasztorna cerkiew Ławrowska, której plan, stanowiący połączenie trefla partji absydjalnej z nawą podłużną, wykazuje się koncepcją bardzo znamienną Mołędawo-Wołoskiego budownictwa schyłku wieków średnich.

DZIEJE ARCHITEKTURY W PANSTWIE JAGIELLONÓW.

1. POGLĄD OGÓLNY.

Po wielkim wysiłku budowlanym, którego widownią stała się Polska ostatnich Piastów, XV stulecie jest fazą swego rodzaju stagnacji. Kapitał architektoniczny wniesiony przez Wielkiego Kazimierza zadośćuczynić się zdawał na długo potrzebom reprezentacyjnym i wymogom użytkowej natury. Młode państwo przeżywa teraz powtórnie swą ekspansję mocarstwową, posuwając ją wszakże nie w kierunku zagadnień kultury narodowej, jak w XVI w., lecz skupiając je po linji politycznych problemów. Fundacje królewskie stają się rzadsze: pieniądze państwowe obracane są przedewszystkiem na wojsko i administrację. Wprawdzie nie przestają się pojawiać liczne fundacje prywatne — przedewszystkiem biskupie —roztacza dość żywą działalność budowlaną Długosz, jest to wszakże obraz bledszy w barwie od tego, który stworzyło poprzednie stulecie. Na polu budownictwa kościelnego doganiają w tym czasie Małopolskę województwa centralne oraz Mazowsze — powstają z pośród ważniejszych, kościoły w Wieluniu (kolegjata), Kaliszu (fara), Warszawie (katedra), Beszowej, Niczawie, Kleczkowie, Siennie, Iwanowicach, Piotrawinie Miszewie Murowanem, Sandomierzu, Pułtusku, Pinczowie, Lublinie, Warcie, Radomiu, Kraśniku, Iłży, Szańcu, Poznaniu i w. i. — prym wszakże po parafjach wiejskich wiedzie budownictwo drewniane. W archidjakonatach wielkopolskich w XV w. na kościoły murowane przypada przeciętnie 1/7 część a tylko w Kurzelowskim, który należał do Małopolski, wyraża się ten stosunek jak 1:3. Nielepiej wyglądały i miasta. Relacja Guilberta de Lannoy o drewnianem Wilnie nie jest odosobniona: jeszcze przy końcu XV w. znaczna ilość miast polskich buduje się z drzewa i taką się przedstawia oczom Aeneasa Sylviusa, Contariniego, Hartmanna Schedla, nie mówiąc już o tendencyjnych uwagach na ten temat Bartłomieja Steina, wrocławczyka. Bernardyni poznańscy, niemcy z pochodzenia, budują również swój klasztor z drzewa, na zapytanie zaś czemu nie wznoszą murów, jedną tylko mają odpowiedź: „Qualis gens talia aedificata loca". Zajęci ciężarami państwowemi i dynastyczną polityką pierwsi Jagiellonowie nie znają już szlachetnej radości pięknego budowania, której smak poczuł był dopiero Zygmunt Stary. Gdy w r. 1461 przeprowadza się generalny remont krakowskiego zamku ograniczony on zostaje do naprawy dachów, spękanych murów, wybitych szyb — murarze, cieśle i szklarze dopiero w 1508 ustąpią miejsca falandze włoskich architektów i niemieckich malarzy.

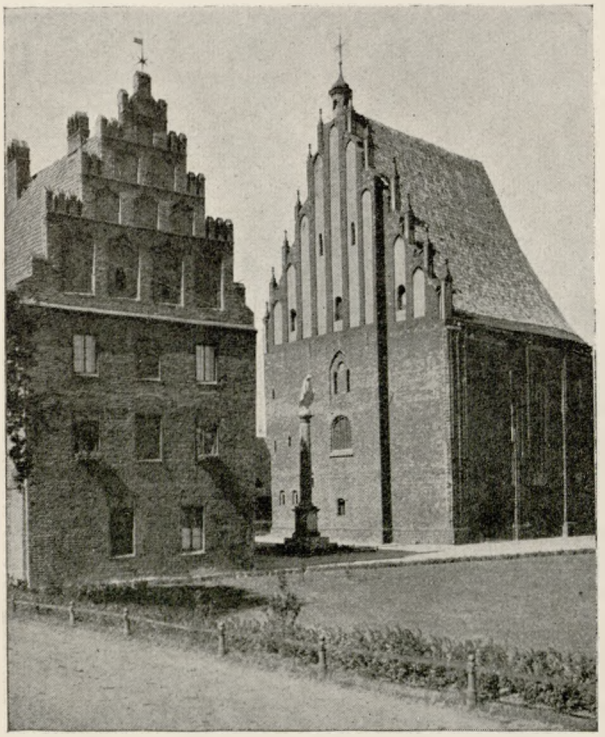
Rozbudowuje się natomiast mieszczaństwo: krzepko po gospodarsku użytecznie. Przecież wznoszone kamienice i ratusze stronią od urody dekoracji a znikome ich dzisiaj resztki cieszą wejrzenie li tylko wymową ogólnej swej bryły I może jedynie Mazowsze u schyłku swej niepodległości przed włączeniem do ziem koronnych przeżyje urok zabudowy na szerszą skalę zorjentowaną na modłę krzyżackiego sąsiada.

2. ROZWÓJ BUDOWNICTWA KOŚCIELNEGO W MAŁOPOLSCE.

XV stulecie przechodzi na terenie Krakowa pod znakiem kontynuacji przedewszystkiem rozpoczętych w ubiegłem jeszcze stuleciu budowli: dostawia się kaplice, wykańcza się portele wejściowe i kruchty. Większem dziełem przełomu

Rys. 664. Szydłów. Fara.

tych dwóch wieków jest nawiązujący do architektonicznej formuły kościoła św. Katarzyny kościół Bożego Ciała na Kazimierzu przy którym osadzono kanoników regularnych z Kładzka. W sto lat potem dostawiono wieżę oraz ukończono schodkowy przyczółek głównej fasady który na śląską modłę przybrano kutemi w piaskowcu tarczami herbowemi rozmieszczonemi na tle nisz dekoracyjnych. W r. 1528 odbudowane zostało zwalone sklepienie w kościele św. Krzyża przyczem rozpięto je podawnemu na jednym filarze oraz dodano niską czworoboczną wieżę od frontu. Z budowli prowincjonalnych jedno z pierwszych miejsc należy się bazylikowemu kościołowi wraz z klasztorem Paulinów w Beszowej. Budowla ta, wzniesiona u progu XV w. stoi na czele rozległej grupy prowincjonalnych kościołów małopolskich, pozbawionych wież o wysokiej spiętrzonej bryle pod stromym dachem schodkowych przyczółkach zachodniej i wschodniej elewacji prosto lub wielobocznie zamkniętych prezbyterjach oraz uskokowych nadprożach portalów. Należą m. i. do tej grupy kościoły w Skalmierzu Bodzentynie, Kraśniku, Ruszczy, Radomiu, Bochni, Bolechowicach i t. d. W drugiej połowie omawianego stulecia poczyna panować zendrówka jako motyw ornamentacyjny ścian. Przykładami mogą służyć kościoły Raciborowic Luborzycy Szczepanowa Wielogłowów. Obok cegły stawiano równolegle budowle z kamienia, o ile dana okolica obfitowała w podatny ku temu cios. Rozpowszechniony w dobie Kazimierzowskiej typ dwunawowych halowych kościołów powtórzony został przy końcu XV w. w kościele w Szańcu. Podczas ostatniej wojny uległ niestety zniszczeniu cenny kościół w Siennie (1442) bliski kościołowi w Brzeźnicy,



Rys. 665. Poznań. Psałterja Lubrańskiego i kościół N. P. Marji. (Foto R. I. Ulatowski).

a odznaczający się pięknie skomponowanem sklepieniem z szeregiem kamiennych tarcz herbowych zawieszonych u wsporników.

Kościelne budownictwo dalsze prowincji pozostawało przeważnie drewniane. Na terenie Małopolski kościoły drewniane przymykają dość blisko do rozległej grupy kościołów podtatrzańskich obejmujących poza nią zabytki Słowaczyzny i Siedmiogrodu. Odznaczają się one niejednokrotnie znacznemi rozmiarami, powtarzając z konserwatyzmem właściwym temu budownictwu formy gotyckie w czasach jeszcze późniejszych. Najstarsze z tych kościołów nie zdają się pochodzić z przed końca XV stulecia. Podstawą ich jest plan wydłużonego prostokąta z prezbyterjum zamkniętem 3 ścianami ośmioboku. Budowla wznoszona jest zazwyczaj na zrąb, podczas gdy wieża frontowa buduje się na słup. Szczyt wieży zwężającej się lekko ku górze dźwigał komorę, przypominającą swem ukształtowaniem hurdycje obronne i przykrytą dachem namiotowym. Kościół obity był gontami, wnętrze niejednokrotnie polichromowane. (Dębno, Łopuszna etc.).

3. BUDOWNICTWO PÓŹNOGOTYCKIE W WIELKOPOLSCE.

Wielkopolska jest terenem wybitnego zastosowania koncepcji halowej. Jej sąsiedztwo z Brandenburgją zaważyło na stylistycznym wyrazie kościoła Panny Marji w Poznaniu wzniesionego pod widocznym wpływem kościoła św. Piotra w Szczecinie oraz św. Katarzyny w Brandenburgu. Niewielki kościół poznański składa się z trzech naw przechodzących równolegle w wielobok absydy: z zewnątrz odznacza się bogatą dekoracją z formowanej i polewanej kolorowo cegły. Skarpy miały być ozdobione figurkami świętych. Budowa trwała okres 1433 — 1444. Stojąca obok gotycka psałterja Lubrańskiego z 1512 r. tworzy razem z kościołem malowniczy zakątek średniowiecznego Poznania. Skromniejsze acz bliskie do poznańskiego stanęły kościoły w Łęku i Kórniku. Halowemi budowami są kościoły w Gostyniu i Skwierczynie, oba posiadające u czoła wieże z rzadkim u nas motywem blankowania. Dobrym przykładem bazylikowej budowli jest fara w Szamotułach bez wież o imponującem wnętrzu z szeregiem kwadratowych słupów z wiązkami służek nawie głównej bez skarp i starannie wykonanych w glazurowanej cegle portalach.

W samym Poznaniu, obok kościoła Panny Marji drugą monumentalną późnogotycką budową jest pięcioprzęsłowy kościół Bożego Ciała o znacznie wydłużonem prezbyterjum zasklepionem krzyżowo i trzech nawach sklepionych gwiaździsto. Tendencja do ozdobności wystąpiła w starannym odkuciu maswerków okiennych. Do rzędu ważniejszych halowych budowli XV w. należy kościół farny w Sieradzu różnią cy się od innych przystawioną do boku elewacji wieżą, oraz okazała fara w Szadku wraz z jej pięknym systemem sklepiennym.

Obok budowli halowych, będących jak się zdaje ulubioną formą kościelnego budownictwa Wielkopolskiego w XV w.

mamy do zanotowania koncepcję centralną. Reprezentuje ją kościół w Gosławicach w kaliskiem. Wnętrze jego przedstawia się jak ośmioboczna sala przykryta gwiaździstem sklepieniem wspartem na jednym filarze: z czterech stron otwierają się arkady do prezbyterjum 2 kaplic i kruchty, zaznaczając w ten sposób formę równoramiennego krzyża; nad kruchtą wznosi się empora. Przykłady podobnej kompozycji znamy ponadto w Miszewie Murowanem na Mazowszu oraz częściowo w kościele św. Krzyża w Pułtusku: ten ostatni przypomina jednocześnie pierwotny wygląd kościoła franciszkanów krakowskich.

4. BUDOWNICTWO PÓŹNOGOTYCKIE NA MAZOWSZU.

Wbrew nasuwającym się w pierwszej chwili przypuszczeniom stolica Mazowsza, Warszawa, nie zachowała prawie zabytków gotyckich. Od przebudowanej parokrotnie katedry korzystnie odbija zniekształcony wprawdzie również ostatnią restauracją kościół Panny Marji, który wszakże dochował szczęśliwie swą wolno stojącą dzwonnicę, o formach typowych dla Mazowsza i Prus. Prowincjonalne natomiast kościoły mazowieckie dobrze informują o losach późnogotyckiej architektury na tej połaci Polski. Przeciętny kościół parafjalny przyjmował zazwyczaj wypróbowaną już receptę architektoniczną krzyżaków: stawiano go najczęściej jednonawowym, w formie przykrytego dwuspadowym stromym dachem podłużnego sześcianu, opiętym wraz z krótkiem prezybterjum szeregiem masywnych szkarp i dźwigający starannie profilowane lub wykonane w przezroczu przyczółki często uzupełnione skręconemi sznurowo sterczynami. Z rzadka wznosi się wieża od frontu. Ważniejsze zachowały się w Czernicach Borowych, Przasnyszu, Winnicy, Grójcu, Sierpcu, Bogatem i Łęgu. Bryłę tych budowli cechuje pewna ociężałość konstrukcji oraz uproszczenie detali rysunkowych. Wzorów dostarczało przede wszystkiem budownictwo Prus Wschodnich: na terytorjum północno-wschodniego Mazowsza dochowała się rozległa grupa tych budowli, nosząca wyraźne ślady pruskiego oddziaływania. Najbardziej monumentalnym kościołem tego typu jest obecna katedra w Łomży — trójnawowa halowa budowla, o dobrze dochowanym układzie gwiaździstych sklepień i wolno stojącej dzwonnicy. Wzniesiona została w połowie XVI w. Być może bliskość pogranicza zadecydowała o pewnej dozie obronności kilku z tych kościołów — jak np. kościoła w Kleczkowie, który poza efektownem wnętrzem i ostrą wyrazistością przyczółków usytuowany jest na terenie warownego cmentarza: odmiennie znów rozwiązany został kościół w Szczepankowie, którego broni od przodu zwalisty masyw przystosowanej do obrony wieży. Być może legendarny budowniczy kleczkowskiego kościoła, Sobesantius jest istotnie zniekształconem przezwiskiem sambijczyka, wyrażona bowiem w Kleczkowie interpretacja bryły jest wspólna obu tym terytorjom. Mało dziś jeszcze wiemy o okazałej kolegjacie Pułtuska, którą wzniesiono około połowy XV w. podczas gdy większość gotyckich kościołów Mazowsza powstawała dopiero w ciągu następnego stulecia. Musiała być na swe czasy niepowszedniem przedsięwzięciem architektonicznem. Natomiast nawet w świetle naszych obecnych skąpych wiadomości o kulturze średniowiecznego Mazowsza możemy stwierdzić jego znaczną wrażliwość na zachodzące podówczas procesy. Wyrazem tej chłonności będzie dzwonnica katedralna w Płocku, nawiązująca wybitnie do koncepcji wieży toruńskiego ratusza i wymowna w tem zbliżeniu na tle dwoistości kultury artystycznej krzyżackiego Pomorza oraz centralny kościół miszewski, komunikujący się przez Gosławice z nieprzeciętną koncepcją Wielkopolski.

5. BUDOWNICTWO PÓŹNOŚREDNIOWIECZNE NA KRESACH WCHODNICH.

Terenem rozwoju tej architektury są ziemie Rusi Litewskiej, które weszły w omawianym czasie w skład państwa Jagiellonów — Wołyń i ziemie białoruskie. Na tych ostatnich zwłaszcza dochowała się grupa późnośredniowiecznych cerkwi z przełomu XV i XVI st. oraz z połowy XVI w., której zwartość stylistyczna każe w niej widzieć znamiona typu nieledwie. Są to cerkwie w Synkowiczach, Skrzybowcach i Supraślu.

Cechą wspólną tych budowli jest ich inkastelacja, oraz dużej miary jednolita architektoniczna koncepcja. Stawiane być musiały przez ludzi możnych w czasach niesprzy-

Rys. 666. Kleczków, pow. Ostrołęcki, woj. białostockie Kościół parafjalny pod wezw. św. Marji Magdaleny i św. Wawrzyńca—Widok ogólny; elewacja północna i szachedura, fragment dzwonicy.

jających, bo w dobie istnienia ponawianego dwukrotnie zakazu budowania cerkwi murowanych. Obronność ich dyktowana była względami polityki wewnętrznej. Cechuje je ponadto ciekawe przeprowadzenie współżycia form architektonicznych, późnogotyckich i bizantyńskich. Te ostatnie przejawiły się w planie, bryła natomiast została w formach zachodnich: te opięte basztami po rogach cerkwie mają w sobie, coś z symetrycznych warownych rozwiązań krzyżackich. Wymową plastycznie sprecyzowanych elementów wyróżniają się zwłaszcza Synkowicze, podczas gdy pozostałe cerkwie odznaczają się pewnem malowniczem zmiękczeniem form, przywodząc na myśl obronny kościół mazowiecki w Brochowie. Bliska Skrzybowcom jest również cerkiew klasztorna w Zimnie, erygowana przy schyłku XV w., posiadająca wszakże tylko dwie wieże od frontu. Z budowlanej działalności ks. Ostrogskich zachowała się późnogotycka cerkiew w Ostrogu oraz również z tego czasu cerkiew i klasztor Międzyrzecki — imponująca rozmiarami próba wzniesienia pięciokopułowej cerkwi na bizantyńskim planie przy jednoczesnej tendencji do wyposażenia bryły w częściowo gotycki język form plastycznych. Zbudowana również przez ks. K. Ostrogskiego cerkiew św. Trójcy w Wilnie uległa zbyt wielu przeróbkom, by móc wyraźniej wystąpić.

Wilno bodaj że jedyne z pośród miast północno-wschodnich zachowało dwa cenne zabytki gotyckiej architektury — kościoły Bernardynów i św. Anny. Pierwszy z nich, duża halowa budowla z drugiej połowy XVI w. z cegły posiada wspaniałe sklepienia gwiaździsto-kryształowe, przypominające malborskie, a rozpięte na smukłych, kanelowanych filarach: z boku kościoła wznosi się wieża dzwonnicy wykonana przy użyciu znacznej ilości gatunków formowanej cegły. Szlachetny i wyszukany rysunek jej rytmicznych podziałów w tajemniczy narazie sposób przywodzi wspomnienie miękkiej tektoniki północno-włoskiego gotyku. Pochodzący również z XVI st. kościół św. Anny zatracił był wprawdzie doszczętnie zabytkowy charakter wnętrza, wszakże jego elewacja czołowa wykonana przy użyciu 33 rodzai strychowanej cegły jest jedynym w Polsce przykładem płomienistego gotyku, o nerwowym atektonicznym układzie bogactwa wątków dekoracyjnych.

Rys. 667. Kraków. Bibljoteka Jagiellońska, dziedziniec.

5. ŚWIECKIE BUDOWNICTWO GOTYKU W POLSCE XV i XVI W.

Niewiele posiadamy zabytków z tego zakresu, niewiele też o nich wiemy. W obrębie budownictwa wojskowego ważną pozycją stała się budowa barbakanu-okrągłego fortu wypadowego przy bramie Florjańskiej w Krakowie, należącego dziś do rzadkich w Europie zabytków tego rodzaju. (Carcasonne). Barbakan ukończony został za Olbrachta. Naogół jednak zabudowa miast postępuje powoli. Wprawdzie Kraków oddawna jest już opasany murami i przystrojony wewnątrz w bogate piękno ceglanych kamienic wygląda wspaniale — jednak nawet w Wielkopolsce, poza Poznaniem, Wschową i Kościanem inne miasta częściowo tylko mają stałe obwarowania. Większość miast mazowieckich jeszcze na pocz. XVII w. zabezpieczona jest drzewem, podobnie miasta i miasteczka ruskie jeszcze za Zygmunta Augusta siedzą w parkanach—Bełz, Chełm, Drohobycz, Trębowla, Rohatyn. *Civitates Poloniae praeter Cracoviam parum nitidae* — zauważa melancholijnie Aeneas Sylvius. Wznoszą, się wprawdzie murowane przeważnie ratusze — w Krakowie, Poznaniu, Tarnowie, Pułtusku, Szydłowcu, Sandomierzu, Lwowie Bieczu etc. wszakże ich prostą użytkową gotycką bryłę poza ratuszem krakowskim znacznie uboższą od podobnych gmachów miast pruskich dopiero renesans ubarwi strawestowanym na polski sposób miękkim grzebieniem attyk.

W okresie między budowaniem Kazimierza W. a Zygmunta I na zamku wawelskim przekształcono szereg wnętrz w duchu XV w., oraz zbudowanoozdobny pawilon Kurzej Stopy, traktując ją jako wieżę wodną i łącząc ze skrzydłem zamkowym poszerzonym przez przypory gankiem. Przypory te głęboko podcięte powodują swoisty efekt plastyczny i nie bez słuszności wskazuje Szyszko-Bohusz na możliwość zapożyczenia całości tej koncepcji z zamku w Vajda-Hunyad w Siedmiogrodzie. Z budowanych współcześnie siedzib rycerskich dwie bodaj jak dotąd tylko się zachowały-dwór obronny w Dębnie pod Wiśniczem i w Oporowie na Mazowszu, ten ostatni wskazuje na krzyżackie zapożycze-

nia w ogólnem swem rozplanowaniu. Z zamku w Szamotułach zachowała się jedynie wieża o interesującej wymowie plastycznej swego masywu. Pojęcie o skromnych ówczesnych kamienicach dają nam plebanje Wiślicy, Kalisza i Sandomierza, oraz jedna z kamienic w Tarnowie zdobiona szlakami z zendrówki i kutemi w pias-kowcu węgarami okien.

Mimo szczupłości pozostałych resztek, można sobie wyrobić pogląd na ogólny charakter świeckiego budownictwa Krakowa. Zachował się dobrze jego najciekawszy bodaj przykład — kompleks budynków uniwersyteckich. Założony został w czworobok, z krużgankiem obiegającym parter wewnętrznego dziedzińca, o ceglanej fasadzie przerwanej dwoma schodkowemi przyczółkami i ozdobnym wykurzem po środku elewacji powtarzał w ten sposób typ południowoniemieckiego budownictwa. Występują przecież w jego dekoracji nienapotykane gdzieindziej fragmenty. Trzony słupów krużgankowych okryte są geometrycznym ciętym krystalicznie ornamentem, portal zaś i węgary podobnie jak wszystkie portale krakowskie ujęte są w rytmie przecinających się nawzajem suchych witek przerwanych łuków i abstrakcyjnych form planimetrycznego ornamentu. Podobnie jak system filaro-szkarpowy nie był wynalazkiem Krakowa (sporadycznie stosowano go w Łużycach i Brandenburgji) lecz dzięki konsekwentnemu stosowaniu stał się typowym dla Krakowa, tak też geometryczny ornament gotycki znany przedtem w Tyrolu stał się zasadą kompozycyjną, szkoły krakowskiej oddziaływując już przez nią na Mołdawję i Wołoszczyznę. Pod ręką Benedykta Sandomierzanina, twórcy nowego Piotrkowskiego zamku i współpracownika renesansowej odbudowy Wawelu nabiera on monumentalnego wyrazu i dostatecznej siły sugestywnej, by wydać się godnym współzawodniczenia z pracą włoskich Kamieniarzy Zygmuntowskich.

6. ŻYCIE GOTYKU W DOBIE RENESANSU. TRADYCJONALIZM FORM ARCHITEKTONICZNYCH.

Gotyk na ziemiach Polski zamierał powoli: wycieśnił go nie renesans lecz barok dopiero — a i tu w znacznej ilości wiejskich kościołów żyl jeszcze utajonym bytem. Przez cały wiek XVI buduje się jeszcze po gotycku prowincja mazowiecka i wielkopolska: samego schyłku tego stulecia datują się kościoły w Raciążku, Kleczku, Sienchowach, Tarczynie, Tarchominie, Łomży, Przasnyszu podobnie też rzecz się ma i na Litwie. Niechęć do malowniczego baroku kreuje pozastylową brylę obronnego kościoła w Brochowie. Odosobnionemi próbami rozwiązania wnętrza w duchu odrodzenia są przebudowy katedry w Płocku i kolegjaty w Pułtusku oraz kościół w Zielonej Dąbrowie z kopułą nad przecięciem naw. W łowickiem dochowały się interesu-

Rys. 668. Łomża. Kościół katedralny p. w. św. Michała Arhanioła. Dzwonnica i fragment bocznej elewacji kościoła.

Rys. 669. Niedźwiadna, pow. szczuczyńsk. Kościół parafjalny, widok od wschodu.

jące XVI-wieczne gotyckie kościoły w Chruślinie i Sobocie, wykonane w surowej cegle i nieśmiało tylko wprowadzające nowe formy dekoracyjne w konstrukcje sygnaturki i ornament przyczółka. Wieża jezuickiego kościoła w Myszyńcu na Kurpiach mimo późniejszego już rzutu zachowuje gotycką, wschodniopruską bryłę. Jezuici francuscy również w XVII w. regenerują gotyk w swych budowlach: u nas było to jednak nie świadomą wolą twórczą, lecz konserwatyzmem — może swoiście rozumianą sztuką kontrreformacji. Powstają wprawdzie renesansowe kaplice posiadają one wszakże do pewnego stopnia świecki charakter jako mauzolea rodzinne i w tej ich „świeckości" leży tajemnica ich renesansowej formy, wspólnej zamkom magnackim i mieszczańskiemu budownictwu. Architekturę sakralną Polski — z wyjątkiem może grupy późnorenesansowych bóżnic — cechuje stała jeszcze dezorganizacja form gotyckich oraz stopniowe ich neutralizowanie: jest to już twórczość rodzima ustępująca powoli bystrej fali nowych czynników twórczych — barokowym architektom 17 w. z Włoch, Niemiec i Niderlandów.

BIBLJOGRAFJA.

Całokształtu historji architektury w Polsce literalura nasza nie posiada Najwięcej materjału zawierają w tym względzie Krakowskie wydawnictwa perjodyczne, przedewszystkiem „Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce P. AK. Um." (9 t.), „Prace Komisji..." (5 t.), „Rocznik Krakowski" (23 tomy) oraz „Bibljoteka Krakowska". Czołowe miejsca zajmują tu rozprawy *M. Sokołowskiego*, *Wł. Łuszczkiewicza*, *I. Muczkowskiego*, *S. Tomkowicza*, *A. Szyszko - Bohusza*. i in. W innych wydawnictwach Akademji ukazały się, posiadające dziś już historyczne przedewszystkiem znaczenie prace *Sokołowskiego*: „Ruiny na Ostrowie Lednicy" (Pam. Ak. Um. III, 1876) i *Łuszczkiewicza*: „Kościoły i rzeźby Duninowskie w Strzelnie" (tamże), „ Architekci zakonni XIII w. w Polsce i pozostałe ich prace" (Rocznik Zarządu P.A.U. 1889). Po dziś dzień zachowuje swę wartość pomnikowe dzieło *T. Wojciechowskiego*: „Kościół Katedralny w Krakowie" Kraków, A. U. 1900 oraz wydana na krótko przed wojną publikacja (również nakładem Akad). *Pełeńskiego* „Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej". 1914

Ostatnio ukazała się nowa publikacja A. U. p. t. „Zabytki sztuki w Polsce, której tem pierwszy (1925) przyniósł monografję kościoła i klasztoru Dominikanów Krakowskich w opracowaniu F. Kopery L. Lepszego.

Inwentaryzacji zabytków architektury nie posiadamy, z wyjątkiem paru powiatów podkrakowskich, opracowanych w 1 i 2 tomie „Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej". Szereg ważnych artykułów z tego zakresu mieści nowe wydawnictwo M-wa WR. i OP. p. t. „Ochrona Zabytków Sztuki", dotąd 4 zeszyty. Przeprowadzona została natomiast przez niemców niewystarczająca zresztą rejestracja zabytków w Poznańskiem i Prusach: Pierwszą opracował *J. Kohte*: „Verzeichnis der Kunstdenkmaler der Provinz Posen" 4 t. Berlin 1898 sq. drugą przedewszystkiem *Heise*: „Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen". Danzig, 1884 sq. szereg tomów.Historja architektury średniowiecznej w Wielkopolsce znalazła krótkie omówienie u *H. Ehrenberga* „Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen". Berlin 1893. Dla studjum architektury Krzyżackiego pomorza podstawową jest praca *Classen'a*: „Die mittelalterliche Kunst im Gebiet des Deutschordenstaates Preussen" 2 t. Königsberg 1927 i 1930.

Zabytki Śląska zinwentaryzowane zostały niewyczerpująco w niemieckiej publikacji *H. Lutscha*: „Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien Berlin 1894, IV r. i atlas. Romańska architektura polskiego Śląska omówiona jest najpoważniej na łamach „Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift", przedewszystkiem w rozprawach *G. Lustiga* i *Buchwalda*.

Z polskich opracowań przedmiotu, wydanych poza obrębem wydawnictw perjodycznych, pierwsze miejsce zajmuje *T. Szydlowskiego:* „Pomniki architektury epoki Piastowskiej we woj. Krakowskiem i Kieleckiem". Kraków 1928. Ważne są inne prace tegoż autora: „Ruiny Polskie" Kr. 1918, oraz „Architektura kościołów franciszkańskich" w pracy zbiorowej „Ś. Franciszek z Assyżu". Kr. 1928. Z opracowań monograficznych wysuwa się na czoło „ Wawel" St. Tomkowicza (IV i V tom Teki Gr. Kons. G. Z.). Pozatem wymienić należy: *Z. Bocheński*: „Dwór obronny w Dębnie" Kraków 1926, *M. Walickiego*: „Cerkiew na Koleży pod Grodnem" Warszawa 1929., „Średniowieczne cerkwie Włodzimierza". (Rocznik Wołyński, II. 1930); oraz X. W. Żyły: „Katedra ormiańska we Lwowie" Kraków 1929. Materjał ilustracyjny zawiera niekrytyczna publikacja *J. S. Zubrzyckiego*: „Skarb Architektury w Polsce". 3 t. Charakter lexykograficzny posiadają *J. Ptaśnika* „Cracovia Artificum" Kraków 1916, oraz *S. Łozy*: „Słownik architektów polaków i cudzoziemców w Polsce pracujących" II wyd. W-wa 1931. Nieliczne drewniane budowle z doby późno-gotyckiej (XV—XVI w.). wydał z terenu Małopolski *F. Kopera*: „Kościoły drewniane Galicji Zachodniej" 3 t. Kraków 1913 — 1916.

2650/II

WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ
profesor Uniwersytetu Warszawskiego

NOWOŻYTNA ARCHITEKTURA W POLSCE

OD RENESANSU DO KLASYCYZMU.

I. RENESANS.

Z trzech wielkich stylów architektury nowożytnej — renesansu, baroku i klasycyzmu — w Polsce nie brak żadnego. Renesans pojawił się w niej w najpierwszych latach XVI w. i dał wtedy początek nowożytnej architekturze, choć tradycja średniowieczna w Polsce była jeszcze wówczas żywa i długo żywa pozostała.

Sztukę renesansową przynieśli Włosi w tej czystej formie, jaką miała w ich ojczyźnie. Istotą jej była równowaga i organiczne zespolenie części, racjonalna i regularna kompozycja. Kształty jej były proste: prawie zawsze sprowadzały się do linji prostej, prostego kąta i koła. Środki, jakiemi operowała, były odwieczne, wypróbowane przez starożytność: kolumna i pilaster, gzyms, łuk i kopuła. Jej duch klasyczny bił jeszcze mocniej w oczy na północy przez porównanie z żywą tam jeszcze architekturą gotycką, która stawiała sobie inne zupełnie cele, innemi posługiwała się środkami, inne wytworzyła kształty i inną miała ekspresję.

Istniały wszakże dwie architektury renesansowe: włoska i północna. Renesans powstał we Włoszech, ale wyszedłszy poza Włochy zmienił swój charakter. Tam wyrósł z naturalnej potrzeby, z właściwego południowym ludziom sposobu widzenia i smaku; na Północy zaś był sztuką obcą. Ludzie północnej Europy dla zagranicznej mody wyrzekli się byli gotyku, jednakże jego zwyczajów i form odrazu wyzbyć się nie mogli; przejęli motywy architektoniczne, a zwłaszcza dekoracyjne, ale renesansowy duch równowagi i organicznej budowy pozostał im obcy. Nie umieli odmówić sobie profuzji dekoracyj, jaka była w ich tradycji północnej; ornamentyka renesansowa rozrosła się im, pokryła ściany domów i zasłoniła architektoniczne rozczłonkowanie, które dla renesansowych Włochów było właśnie istotne. Tak stało się we Francji, a więcej jeszcze w Niderlandach i Niemczech. Tylko w Polsce sztuka renesansowa ukształtowała się nieco inaczej, jakby pośrednio pomiędzy typem włoskim a północnym.

Pierwsze dzieło renesansowe stanęło na ziemi polskiej w r. 1505 Trudno powiedzieć, czy było to wcześnie czy późno. Włochy miały już bowiem wtedy całe stulecie renesansowej sztuki za sobą; jednakże same były jeszcze we wczesnej fazie renesansu, przed Bramantem. W owym czasie zaledwie renesans pojawił się we Francji, a nie zaczął się jeszcze w Niemczech, niemówiąc już o Anglji. Ale z drugiej strony w Polsce samej już od poprzedniego stulecia zaszczepiła się umysłowa, literacka, naukowa kultura humanistów .W porównaniu z nią architektura włoska przyszła do Polski z pewnem opóźnieniem*).

Polacy w owych czasach licznie jeździli do Włoch, do uniwersytetów włoskich, ale jeździli by przygotować się do urzędów świeckich i kościelnych, nie zaś do rzemiosła, do którego zaliczali architekturę; przywozili stamtąd wiedzę prawną czy teologiczną, ale nie umiejętność budowania. Architekci zaś włoscy nie utorowali sobie jeszcze drogi do dalekiej Polski.

Ostatecznie architektura Odrodzenia przyszła nie prosto z Włoch, lecz przez Węgry. Węgry były jedynym krajem na północ od Alp, który w XV w. posiadał architekturę renesansową. Król Maciej Korwin i żona jego, księżniczka arragońska, przyśpieszyli rozwój sztuki swego kraju, sprowadziwszy artystów z Włoch; środki były duże, odległość od Włoch względnie niewielka, to też najpierwsi artyści Włoch renesansowych zjeżdżali na Węgry lub przynajmniej przysyłali swe dzieła. Polska zaś żyła w owych czasach w najbliższych stosunkach kulturalnych z Węgrami: w XV w. jeździli do Węgier z Polski renesansowi humaniści, teraz renesansowi artyści z Węgier przybyli do Polski. Stosunki obu krajów zacieśniły się zwłaszcza odkąd w 1490 r. królewicz polski

*) Motywy plastyczne renesansu znacznie wcześnej, niż w architekturze polskiej ukazały się w jednym z działów sztuki zdobniczej, mianowicie w oprawach książek. Nic dziwnego: druki humanistów przywożono z Włoch w oprawach i szybko nauczono się w Krakowie robić podobne. W zbiorach inkunabułów Biblioteki Jagiellońskiej są oprawy krakowskie robione około 1470 r., czysto renesansowe.

2650/II

Władysław został królem węgierskim. Zygmunt, bawiąc w Budzie na dworze brata w 1499 — 1501, a potem jeszcze w 1502 i 1505 r., przejął się tam sztuką włoską. Tam skłonił włoskiego artystę do przyjazdu do Krakowa. Za pierwszym zaś Włochem szybko już przyjechali następni.

Sztuka Odrodzenia przyszła do Polski w niezwykle pomyślnej chwili. Był to wszak „złoty wiek" Zygmuntów, czas najwszechstronniej rozwiniętej kultury, gdy Polska wyszła z kultury wyłącznie rycerskiej, a nie weszła jeszcze w czysto ziemiańską. Pora była od wojen i zamieszek wewnętrznych względnie wolna. Zamożność panowała w kraju, i to rozdzielona stosunkowo równomiernie, bez tej koncentracji w niewielu rękach, jaka miała nastąpić później. Miasta rozwijały się pomyślnie: rzadkie zjawisko w dziejach dawnej Polski. Kraj posiadał poczet ludzi mądrych i politycznych. Państwo polskie było mocarstwem, utrzymującem na równej stopie stosunki z wielkiemi krajami Zachodu.

Rys. 670. Kraków, dziedziniec zamku wawelskiego.

Renesans przyjął się w Polsce i utrwalił na długo. Wystąpił odrazu w zupełnej czystości stylowej, bez form przejściowych. Potem zaś przeszedł przez dwie fazy. W pierwszej był głównie renesansem krakowskim i włoskim: krakowskim, jeśli chodzi o teren, i renesansem włoskim, jeśli chodzi o właściwości. Była to jego faza jagiellońska, obejmująca panowanie obu Zygmuntów. Zazwyczaj doba zygmuntowska bywa utożsamiana z dobą renesansu; jednakże renesans trwał dłużej. Na schyłku XVI wieku, gdy w samych Włoszech architektura Odrodzenia kończyła się już i ustępowała miejsca barokowi, w Polsce nietylko nie skończyła się, lecz przeciwnie rozpowszechniła, wyszła ze środowisk wielkopańskich i wielkomiejskich, stała się zwykłym w Polsce, normalnym, pospolitym sposobem budowania. Nastąpiło to dość późno, ale trzeba było czasu, zanim renesans dostosował się do smaku, obyczaju i „nieba" polskiego, zanim się spopularyzował i spolonizował.

Rozpowszechnienie i spolonizowanie Odrodzenia nastąpiło w drugiej jego fazie: przypada ona (po niedługiem panowaniu Batorego, kiedy kraj zajęty był więcej sprawami wojennemi i politycznemi, niż artystycznemi) na dynastję Wazów. Zwłaszcza ostatnie lata XVI i pierwsze XVII wieku były drugim w Polsce rozkwitem architektury Odrodzenia; panowanie Zygmunta III było dla renesansu spolszczonego tem, czem panowanie dwu poprzednich Zygmuntów dla renesansu włoskiego w Polsce. Druga faza renesansu trwała jeszcze przez całą pierwszą połowę XVII w. Dopiero najazd szwedzki przerwał dzieje architektury renesansowej; gdy Polska zaczęła się po nim za Jana III odbudowywać, to już uczyniła to w innym stylu.

I FAZA: RENESANS WŁOSKI ZA JAGIELLONÓW.

Renesans zaczął się w Polsce na dworze królewskim. Owem pierwszem jego dziełem, jakie w 1505 r. stało już gotowe, był pomnik króla Olbrachta w katedrze wawelskiej. Z nowego stylu najpierw pojawiła się rzeźba, potem dopiero architektura, łatwiej było wprowadzić nową dekorację, niż nową konstrukcję. Wszakże niebawem podjęte też zostały wielkie prace architektoniczne w stylu renesansowym: rezydencja i kaplica królewska.

Król Zygmunt I wprowadził nowy styl do Polski. Poznał się z nim i przekonał doń w latach młodości na Węgrzech. W kraju nie było jeszcze wówczas nikogo, u kogoby znalazł ku temu zachętę; rezydencja zaś jego przyjęła już postać renesansową i kaplica była już obmyślona, zanim Bona przybyła do Polski. Król dokonał rzeczy doniosłej: związał architekturę Polski z tym krajem, który był wówczas i który długo pozostał źródłem artyzmu: związał ją z Włochami. Uczynił to wcześnie, tak iż Polska na polu sztuki Odrodzenia wyprzedziła najpotężniejsze kraje Europy północnej. Z rąk włoskich majstrów, którym Zygmunt powierzył swe budowle, wyszła kaplica Zygmuntowska i dziedziniec wawelski, dwa arcydzieła renesansowej architektury, najczyściej włoskie budowle na północ od Alp, najwcześniejsze a zarazem najdoskonalsze pomniki tego stylu w Polsce, szczęśliwym trafem ocalałe z wojen i pożarów, które zniszczyły przemożną część zabytków dawnej sztuki w Polsce.

Zamek królewski na Wawelu, którego średniowieczne mury spłonęły w 1499 r., odbudowywany był w stylu Odrodzenia przez cały czas panowania Zygmunta Starego.

Wszakże w osnowie swej był już ukończony około 1616 r.: w latach 1502—7 wyprowadzone zostało skrzydło zachodnie, a do 1516 północne. Otrzymał wówczas nowożytne elewacje i wyposażenia wnętrz, przedewszystkiem zaś trzypiętrowe krużganki, które objęły prawie cały czworoboczny dziedziniec. Krużganki wniosły do starego zamku najtypowszy motyw włoskiego Odrodzenia: istotnie, nic nie mogło być bardziej renesansowe od tych regularnych szeregów kolumn i łuków. Wszakże mury gotyckie, z któremi liczyć się musiał architekt, a zapewne także i smak miejscowy sprawiły, że dziedziniec wawelski wypadł nieco inaczej, niż dziedzińce włoskie, głównie przez niezwykłą wysokość górnego piętra.

Rys. 671. Kraków, kaplica Zygmuntowska (w głębi: kaplica Wazów).

Kaplica Zygmuntowska przy katedrze wawelskiej wzniesiona została w latach 1517—33. Główne prace wykonane w niej były od 1524 do 1526, a piękne rzeźby figuralne, zdobiące jej wnętrze, jeszcze później, bo dopiero 1529—31; wszakże całość i szczegóły były ustalone już w 1520 r. Kaplica — niewielki budynek centralny na planie kwadratowym, pokryty wysmukłą kopułą i latarnią — jest jednym z niewielu kościołów, które w doskonały sposób zrealizowały renesansowy ideał regularności, równowagi i umiaru.

Szlachetna architektura o prostych proporcjach i przejrzystych kształtach łączy się w jej wnętrzu z niezwykłym przepychem rzeźbiarskiej dekoracji. Jest to budowla czysto włoska, jakiegokolwiek szczegółu polskiego, czy wogóle północnego trudno się w niej dopatrzeć; artysta Włoch budował ją ze świeżem jeszcze wspomnieniem swej ojczyzny. Sama architektura kaplicy należy do typu florencko-rzymskiego, wiąże się z dokonywanemi tam próbami znalezienia doskonałych planów centralnych i doskołych kształtów kopuły, najbliższa jest budowlom Antonia da Sangallo i jego grupy. Natomiast dekoracja należy do typu północno-włoskiego, nacechowanego upodobaniem do obfitego ornamentu, wypełniającego każdą wolną płaszczyznę, podczas gdy surowszy typ florencki i rzymski dawał pierwszeństwo niedekorowanym ścianom, wyraźniej pokazującym konstrukcję budowli. Podobna była poniekąd do weneckich dekoracyj Lombardich. — W całości kaplica Zygmuntowska, związana z budowlami współczesnemi Włoch, była wśród nich dziełem wybitnem, samodzielnem i postępowem.

Takie były dwa pierwsze wielkie dzieła renesansowe w Polsce: włoskie, królewskie, krakowskie. Za niemi poszły dalsze. Zygmunt budował nietylko w Krakowie, zdobił również inne swe siedziby w Niepołomicach, Piotrkowie, Lublinie, Sandomierzu, Wilnie. Zdobił je w nowym stylu, rękami włoskich architektów. Przykład zaś Króla oddziałał na otoczenie: panowie małopolscy w tymsamym stylu przebudowywali swe zamki średniowieczne i budowali nowe. Tak czynili Szydłowieccy w Szydłowcu, Tęczyńscy w Tęczynie, Bonerowie w Ogrodzieńcu. Dygnitarze świeccy i kościelni, hetman Tarnowski, prymasi Laski i Krzycki, biskup Tomicki, popierali nową sztukę. Architekci włoscy, sprowadzeni przez Króla do Krakowa, budowali nietylko na Wawelu, ale i w mieście.

Wszelako ruch ten nie wydał już dzieła na miarę pierwszych budowli królewskich. I ostatecznie wydał ich niezbyt wiele. Pociągnął bowiem jedynie najwyższe, najbardziej ukształcone sfery społeczeństwa, pociągnął hetmanów i biskupów, ale przeciętna szlachta i niższe duchowieństwo pozostało mu obce a wierne obyczajowi średniowiecznemu. Minęło całe pokolenie, zanim przyzwyczajono się w kraju do nowego sposobu budowania i zanim śladem pierwszych majstrów liczniejsi Włosi zjechali do Polski.

Stało się to dopiero za Zygmunta Augusta. Nowy król nie posiadał wprawdzie tego znawstwa i tego zamiłowania do architektury, co jego ojciec; budowle jego (po których, zresztą, dziś przeważnie śladu niema) nie były wprawdzie na poziomie ojcowskich; natomiast styl, który za ojca był własnością małego grona panów i znawców, za syna rozszedł się po kraju.

W Krakowie stare Sukiennice otrzymały w 1557 r. wygląd renesansowy, wybudowany został w 1567 pałac biskupi i szereg domów patrycjuszowskich w śródmieściu. Także w Poznaniu, gdzie do czwartego dziesiątka wieku wszystko było jeszcze gotyckie, kasztelan Andrzej

26501

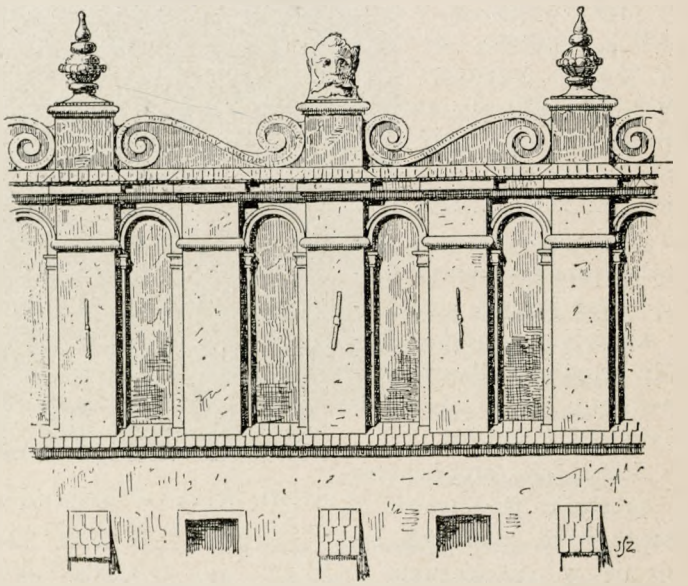
Górka wzniósł w 1548 pałac renesansowy, a w 1550 rada miejska powierzyła Włochowi przebudowę gotyckiego ratusza w nowym stylu. We Lwowie osiedlanie się włoskich muratorów rozpoczęło się było już od 1530, wszakże dopiero w drugiej połowie stulecia wyrosły znaczniejsze gmachy, gdy odbudowywano śródmieście obrócone w perzynę przez pożar 1572 roku. Na wschodzie zamki wołyńskie zdobiono w nowym stylu, który łatwiej niż gdzieindziej przyjął się w dzielnicy nie posiadającej własnej tradycji architektonicznej. W odległem Wilnie wykończony został zamek królewski, a za przykładem Króla poszła część panów litewskich.

Wszakże im dalej od Krakowa, tem rzadsze były budowle renesansowe. I w ogóle za Jagiellonów ograniczały się do tych, które wznosił król, panowie, wielkie miasta. Architektura kościelna w ogromnej większości pozostała gotycką. Do znacznych polaci kraju, do Mazowsza i Podlasia sztuka Odrodzenia w XVI wieku nie dotarła; do końca stulecia pozostały tam w budownictwie średniowieczne obyczaje i kształty. Tak okazały gmach, jak kościół Bernardynów w Przasnyszu, zbudowany w 1585 r., jest jeszcze najczyściej gotycki, a tymbardziej mniejsze i skromniejsze ówczesne kościoły. W dzielnicach tych architektura gotycka dopiero w XVI w. rozpowszechniła się naprawdę i ogromna większość ich zabytków średniowiecznych z tego stulecia pochodzi.

Co budowano w nowym stylu? Przedewszystkiem zamki. Zarówno nowe, jak średniowieczne upodabniały się do Wawelu. Każdy dziedziniec musiał mieć krużganki. Miał je Szydłowiec i Tęczyn, Niepołomice i Ogrodzieniec, a niewątpliwie też pałac Górki i zamek wileński. Krużganki, jeśli nie mogły mieć trzech pięter, to miały przynajmniej dwa, jeśli nie opasywały całego dziedzińca, to przynajmniej jego część, — ale nie mogło ich braknąć. Większość ich uległa ruinie, przechowały się dobrze tylko niektóre, jak piękne krużganki zamku Leszczyńskich w Baranowie (wzniesionego już nieco później, 1579—1602). W następnem stuleciu moda ta nietylko nie ustała, ale rozeszła się na całą Polskę. Na Rusi, gdzie w XVII w. budowano zamków najwięcej, najwspanialsze zamki, jak Brzeżany, Czortków lub Żółkiew, miały swe krużganki, a choćby parę arkad, jak Olesko, lub otwartą loggię dla klatki schodowej, jak Krasiczyn.

Kaplica Zygmuntowska narazie miała mało naśladowców. Kościołów budowano niewiele w erze reformacji*); Korona bowiem, zwłaszcza Małopolska była nasycona świątyniami, na Litwie zaś najmożniejsi stanęli po stronie reformacji. Przytem styl Odrodzenia odczuwano jako świecki i przy renesansowych zamkach stawiano gotyckie kościoły (np. w Wilnie kośc. Bernardynów z 1525 r.). Wyjątek stanowiły dwie odwieczne katedry, płocka i wileńska, przebudowane w nowym stylu już za Zygmunta Starego, pierwsza od 1531 r. z inicjatywy bisk. Krzyckiego, druga od 1534 z inicjatywy bisk. Holszańskiego.

Dopiero w XVII w., gdy znów liczne zaczęto budować kościoły, kaplica na kwadratowym planie z kopułą, wzorowana na Zygmuntowskiej, stała się jednym z najstalszych typów architektury polskiej. Wtedy to powstała przy Wawelskiej katedrze kaplica Wazów (1667), w wyglądzie zewnętrznym wiernie wzorowana na Zygmuntowskiej, przy krakowskim kościele Dominikanów kaplica św. Jacka, fundowana przez Stadnicką w 1608, Myszkowskich 1614, Lubomirskich 1616, Zbaraskich 1629, dalej kaplica Lubomirskich w Niepołomicach, Ligęzów w Bolesławiu, Oświęcimów w Krośnie, na terenie Wielkopolski Gostomskich w Środzie 1598 i Opalińskich w Radlinie 1611—14, we Lwowie Boimów 1609—17 i Kampianów 1619—29, dalej Firlejów w Bejscach 1600 i u Dominikanów w Lublinie 1615, Daniłowiczów w Uchaniach 1624, kaplice w farze Kazimierskiej i w Turobinie, wreszcie ozdobna kaplica św. Kazimierza przy katedrze wileńskiej z 1636 r., a ponadto kaplice zamkowe,



Rys. 672. Kraków, attyka Sukiennic (według J. S. Zubrzyckiego).

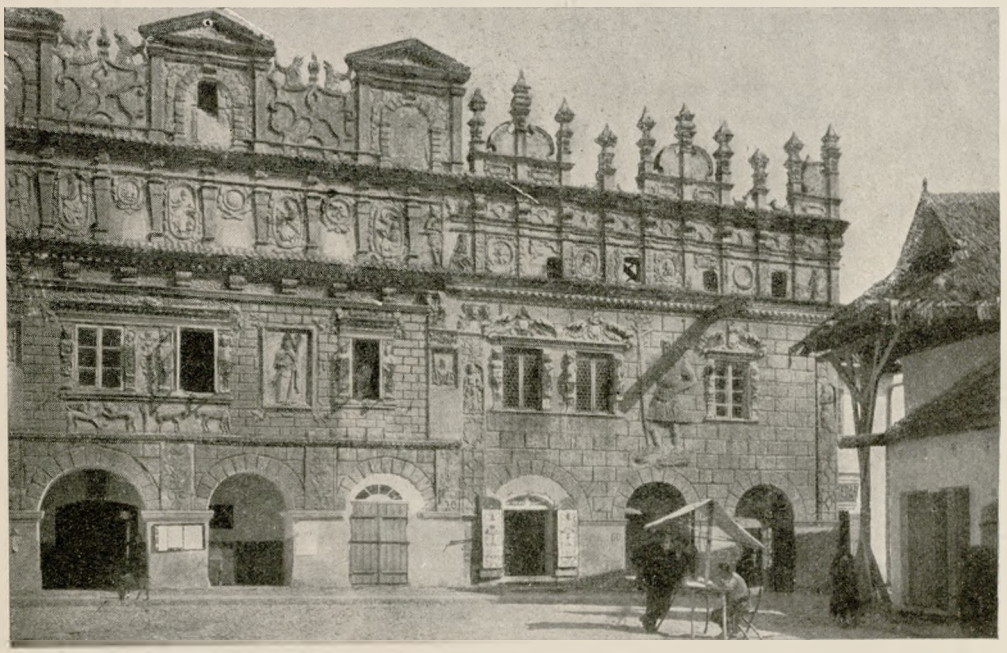
jak Lubomirskich w Wiśniczu i Sieniawskich w Brzeżanach, i wiele innych. Budowle te objawiały wiele pomysłowości w dekoracji, ale struktura ich była wzorowana na kaplicy Zygmuntowskiej.

Rozkwit renesansu kościelnego nastąpił dopiero za

*) Wśród małolicznych świątyń renesansowych w Polsce są dwie piękne i niezwykle cerkwie obrządku greckiego. Obie znajdują się we Lwowie, są to: kaplica Trzech Świątyteli z 1578 i Cerkiew Wołoska, budowana od 1591 r. Są one godne uwagi zarówno ze względu na ich wartość artystyczną, jak i na widoczne w nich zespolenie motywów zachodnich z wschodniemi. Ściany ich są włosko-renesansowe (obie były wzniesione przez Włochów), potrójne zaś kopuły wnoszą motyw bizantyński. Są one pierwszym i odrazu ostatnim objawem odrębności architektury cerkiewnej w nowożytnej Polsce. Powstały, zanim nowożytne czasy oddziałały na nią w duchu unifikacyjnym. Przed niemi, w ostatniej dobie średniowiecza zaznaczył się odrębny typ cerkwi w Polsce. Natomiast wieki następne, zwłaszcza XVIII-y wydały wprawdzie wiele pięknych świątyń grecko katolickich, jak np. św. Jur we Lwowie, Ławra Poczajowska, Bazyljanie wileńscy i warszawscy, ale świątynie te nie różniły się w swej architekturze od współczesnych im kościołów katolickich. Godne to uwagi: sztuka, z którą Polska graniczyła od Wschodu, nie wywarła na nią wpływu, bizantyński typ nie utrzymał się nawet w architekturze cerkiewnej. Jedynie cerkwie *drewniane* Rusi Czerwonej wytworzyły i do końca zachowały swój typ samodzielny, związany ze Wschodem.

Wazów, zato częściowo wedle wzorów jagiellońskich. Natomiast za Jagiellonów przewagę miała inna dziedzina budownictwa: rozmnożyły się wówczas domy miejskie w stylu Odrodzenia, zwłaszcza gmachy o charakterze publicznym, ratusze i hale targowe. Z tych ostatnich przechował się jedynie budynek najważniejszy, Sukiennice krakowskie, które szczególniej dzięki swej attyce odegrały w dziejach polskiej architektury renesansowej rolę równie doniosłą, jak Wawel dzięki swym krużgankom i kaplica Zygmuntowska dzięki swej kopule.

Wszelako w miastach ruch budowlany był ograniczony. Mniejsze miasta były jeszcze przeważnie drewniane, Kraków zaś, który w okresie poprzedzającym Odrodzenie zabudował się bardzo kompletnie, nie potrzebował właściwie dalszej rozbudowy. To też budowle Odrodzenia jagiellońskiego w Krakowie, a także i gdzieindziej w Polsce, były raczej rzeczą mody i zbytku, niż realnej potrzeby. Więcej też epoka ta pozostawiła po sobie ozdób, niż murów. Więcej przebudowano wówczas, ozdobiono i zmodernizowano średniowiecznych budowli, niż zbudowano nowych. Wawel i Sukiennice, Tęczyn i Niepołomice, ratusze w Tarnowie, Sandomierzu i Poznaniu, — to wszystko były tylko przebudowy renesansowe. Dobudowywano krużganki, przyozdabiano fasady, rzeźbiono portale i attyki. Rzeźbiarz miał więcej roboty niż architekt. Najsławniejsi majstrowie krakowscy byli też w jednej osobie architektami i rzeźbiarzami, a nawet przedewszystkiem rzeźbiarzami.



Rys. 673. Kazimierz n.W., kamienice pod św. Krzysztofem i św. Mikołajem.

Majstrowie, którzy za Jagiellonów zabudowywali i zdobili Polskę, byli Włochami. Robotami na zamku wawelskim w pierwszym, najważniejszym okresie 1502—16 kierował Franciszek Włoch, florentczyk (zm. 1516); jego dziełem są krużganki wawelskie. Kaplica zaś Zygmuntowska wzniesiona została przez Bartola Berecciego, również florentczyka (w Polsce od 1516, zm. 1537), który po ukończeniu kaplicy objął potem kierownictwo dalszych robót na Zamku.

Franciszek Włoch i Berecci słusznie uchodzą za głównych mistrzów renesansu w Polsce. Współpracował zaś z nimi cały zastęp artystów włoskich, przybyłych z samego serca Italji. Między towarzyszami Berecciego wyróżnili się Antoni z Fiesole (zm. 1542), Mikołaj de Castiglione florentczyk (zm. 1545), Jan Cini sieneńczyk (zm. 1565) i Gian Maria Padovano (zm. 1573). Artyści ci byli przedewszystkiem rzeźbiarzami i dekoratorami; zawdzięczamy im słynne rzeźby ornamentacyjne w kaplicy Zygmuntowskiej. Wszakże podejmowali się też prac budowlanych. Berecci był zajęty pracami dla Króla, oni budowali dla osób prywatnych. Tworzyli spółki, które brały na siebie różne przedsiębiorstwa budowlane; np. restaurację katedry płockiej wykonali około 1531 r. wspólnie trzej artyści: wspomniany już Jan Cini, Bernard de Gianottis, nazwany również Zanobim, rzymianin, oraz Filip z Fiesole, a ten sam znów zespół (pozostający być może pod zwierzchniem kierownictwem Berecciego) około 1534 r. budował willę Decjusza w Woli pod Krakowem.

Za Zygmunta Augusta zespół artystów włoskich w Krakowie uległ znacznej zmianie; większość tych, co się wybili za Zygmunta Starego, wymarła. Na czoło wysunął się teraz Padovano, przedewszystkiem rzeźbiarz, ale także i budowniczy, który renesansowemi grobowcami ozdobił kościoły polskie od Krakowa do Wilna, a w architekturze upamiętnił się zwłaszcza attyką Sukiennic i ratusza w Tarnowie.

W Wilnie czynni byli przeważnie ci sami architekci, co w Krakowie. Już za Zygmunta I Bernard Zanobi i Jan Cini odnawiali spaloną katedrę. Później Zygmunt August wysłał swych artystów z Krakowa do Wilna dla wykończenia i ozdobienia Zamku Dolnego. — W Poznaniu Włoch Jan Baptysta Quadro (zm. 1590—1) był budowniczym miejskim: przebudował w l. 1550—60 ratusz, ozdobiwszy go słynnemi loggiami i bogatemi salami, a także stawiał domy na rynku i kaplice w katedrze. Pomocnicy jego byli również Włochami. — We Lwowie kolonja włoskich budowniczych, istniejąca od pierwszej połowy XVI wieku, w drugiej stała się szczególnej liczna. Należał do niej Piotr Włoch, zwany z polska Krassowskim, autor pięknej kamienicy na rynku, należącej niegdyś do doktora Anczowskiego (1577), i ruskiej kaplicy Trzech Świątyteli (1578); pod koniec zaś stulecia kolonja ta wydała najlepszych architektów Lwowa, mianowicie: Piotra Barbona (zm. 1588),

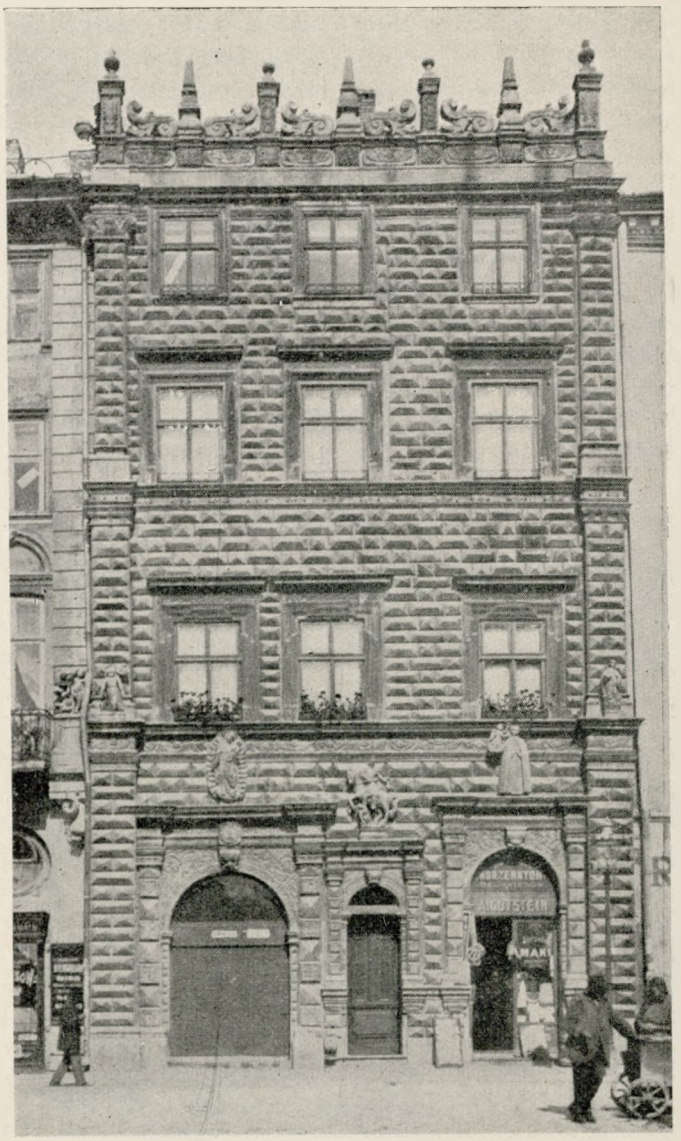
twórcę wieży przy cerkwi Wołoskiej i domu Korniakta, (1572—80), oraz Pawła Rzymianina (zm. 1618), autora cerkwi Wołoskiej (od 1591) i kościoła Bernardynów (od 1600).

Działalność tych Włochów rozchodziła się na prowincję. Padovano, osiadły w Krakowie, pracował w miastach małopolskich, w Krośnie i Tarnowie, J. B. Quadro w różnych miejscowościach Wielkopolski, w Krobi, Inowrocławiu, Kościelcu. Lwowscy majstrzy rozjeżdżali po Rusi: Paweł Rzymianin budował w Jezupolu i Żurowie, niejaki Angiolo w Przemyślu, Krzysztof z Bozzano w Tarnopolu. Działalność lwowskiego budowniczego z pierwszej połowy XVI w., Piotra Włocha sięgała Siedmiogrodu. Paweł Włoch, noszący przydomek Szczęśliwy, osiedlił się od 1594 w Żółkwi, gdy Stanisław Żółkiewski, założywszy miasto, przystąpił do wznoszenia zamku i kościoła.

Włosi i Włosi. Prawdziwe najście Włochów. Byli między nimi rzymianie, padewczycy, bolończycy, w Krakowie na głównych stanowiskach byli florentczycy, gdzieindziej zaś przeważali majstrzy z Włoch północnych, zwłaszcza tessyńczycy, wśród których budownictwo było tradycyjnie najbardziej rozpowszechnionym zawodem. We Lwowie lub Poznaniu bezmała co drugi lapicida zwał się w XVI w. da Lugano lub Quadro, t. zn. pochodził z Cadro pod Luganem w kantonie tessyńskim.

Tylu Włochów. Natomiast niemieccy budowniczowie, których wielu bywało w średniowiecznej Polsce, stracili odrazu robotę, gdy moda przyszła na sztukę włoską. Nazwisko Joba Preytfussa, architekta zamku wileńskiego i tykocińskiego, czynnego za Zygmunta Augusta, jest jednem z nielicznych niemieckich nazwisk wśród budowniczych XVI w.

Natomiast pojawiają się nazwiska polskie. Nieliczne coprawda, bo budownictwo jako rzemiosło nie odpowiadało ambicjom szlachty ani zamożniejszego mieszczaństwa. Niemniej włoscy architekci, którzy przyjechawszy do Polski najczęściej osiadali tu na stałe i wchodzili w społeczeństwo polskie, nauczyli niektórych Polaków swej sztuki budowania. Benedykt Sandomierzanin, twórca zamku w Piotrkowie (1512—19), który potem za czasów Berecciego kierował budową zamku wawelskiego, był artystą wykształconym jeszcze na sztuce średniowiecznej przed przybyciem Włochów do Polski. Natomiast od renesansowych Włochów był już zależny Tomasz Lwowczyk, który był od 1548 budowniczym królewskim, „arcis cracoviensis magister" i kierował (w 1568) robotami w zamku niepołomickim. Najwybitniejszymi zaś byli dwaj Polacy: Słoński i Michałowicz. Gabrjel Słoński (ur. ok. 1520, zm. 1598), uczeń i zięć Antoniego da Fiesole, budowniczy miejski Krakowa 1564-9, wielokrotny prymas cechu mularskiego, był wziętym majstrem, który wiele domów w mieście wystawił, m. i. pałac hrabiego na Tęczynie (1556) i arsenał miejski (1565—6); miał powierzoną tak ważną pracę, jak wykończenie pałacu biskupiego, rozpoczętego przez Padovana. Jan Michałowicz z Urzędowa, należący do następnego pokolenia architektów, zapewne uczeń Słońskiego, był wybitnym rzeźbiarzem, który, jak Padovano, czynny był także jako architekt: przebudował w stylu odrodzenia w 1575 r. kaplicę Zawiszów pod wezwaniem N. P. Marji na Wawelu, wzniósł kaplicę Zebrzydowskich na Wawelu, kaplicę Uchańskich w Łowiczu, budował domy w Krakowie. Większe budowle tych artystów polskich uległy zniszczeniu lub przebudowie, przechowały się natomiast drobniejsze ich dzieła; stoją w Krakowie przy ulicy Kanoniczej dwa domy z wyjątkowo pięknemi portalami i z dziedzińcami zdobnemi w renesansowe krużganki; z nich dom l. 18 był zbudowany przez Michałowicza, l. 21 zaś może przez Słońskiego, w każdym zaś razie Słoński „wykował" w 1550 r. jego słynny portal.



Rys. 674. Lwów, kamienica Dra Anczowskiego na Rynku.

II. FAZA: RENESANS SPOLSZCZONY ZA WAZÓW.

W XVII w. styl Odrodzenia stał się już zwykłym w Polsce sposobem budowania. Objął całą Rzeczpospolitą, m. i.

oporne dotąd Mazowsze i Warszawę, która wówczas stała się stolicą. Rozchodząc się zaś po kraju, uległ przekształceniu: ze stylu włoskiego, jakim był za Jagiellonów, przeszedł w styl swoisty spotykany tylko w Polsce. Trzy przyczyny złożyły się na tę przemianę: 1. Architektura obca musiała się dostosować do warunków miejscowych i do tradycji, która była gotycka. 2. W XVI w. utworzyła się w Niderlandach i Niemczech odmiana renesansu dostosowana do potrzeb i upodobań północnych, która przez Gdańsk oddziaływała na Polskę (coprawda, ślady tego oddziaływania są dość nikłe). 3. W samych Włoszech styl Odrodzenia przekształcił się i zaczynał przekwitać; majstrowie włoscy, którzy w końcu XVI i w początku XVII w. przybywali do Polski, przywozili inne już wzory, niż Bercci lub Jan Baptysta Quadro.

Z przyczyn tych najważniejsza była pierwsza. Działała zaś zwłaszcza tam, gdzie architekt renesansowy zużytkowywał stare mury i chcąc niechcąc musiał dostosować się do ich układu i proporcyj. Kaplica Zygmuntowska była jakby żywcem przeniesiona z tamtej strony Alp; nawet jeszcze wznoszone koło 1600 r. lwowskie kościoły Pawła Rzymianina, włoski i bernardyński, w swych monumentalnych ścianach nic nie miały specyficznie polskiego. Natomiast już na Wawelu krużganki miały wysokość niespotykaną we Włoszech; na górnem ich piętrze nad kapitelami umieszczone zostały „dzbanuszki", jakich nikt we Włoszech nie widział; nad drzwiami znalazły się te szczególne wawelskie supraporty rzeźbione w kamieniu, które łącząc motywy importowane z tradycyjnemi, na pół tylko były renesansowe, a na pół gotyckie.

Rys. 675. Zamość, kamienica na Rynku.

A. Attyka i Typ Architektury Świeckiej.

Z takich nowych form architektonicznych niektóre przyjęły się, rozeszły po całej Polsce i zastąpiły formy włoskie. Jedną z nich była „attyka polska". Geneza jej niezupełnie łatwa jest do rozwikłania. Boć attyka, t. j. wywyższenie muru zakrywające dach, jest motywem pochodzącym jeszcze ze starożytności; wszakże we Włoszech renesansowych była zjawiskiem wyjątkowem, w Polsce zaś stałem. Przypuszczano, że wprowadzili ją włoscy majstrzy dla zasłonięcia wysokich dachów północnych, przykrych dla włoskiego i renesansowego smaku. Prawdopodobniejsze jest wszakże, że zastali już attykę w budownictwie polskiem i dali jej tylko dekorację renesansową. Attyka powstała w Polsce ze względów konstrukcyjnych, w związku z używanym w kraju szczególnym typem dachu „wklęsłego", spadającego ku wewnętrznej stronie budynku. Dach taki, który wytworzył się, być może, w budynkach warownych średniowiecznej Polski, przestrzegany był w miastach, gdyż dawał większe zabezpieczenie przeciw pożarom. Dach taki musiał mieć attykę, wszakże nie dla zasłonięcia go (jak w attykach obcych), lecz dla podtrzymania. Trzeba było natomiast ten nagi pas muru, jakim była attyka, ozdobić. Tu renesans dostarczył wzorów.

Polską attykę renesansową zwykło się wywodzić od tej, którą zaprojektował Padovano w 1557 r. przy odnawianiu starych Sukiennic krakowskich. Padovano już zapewne nieco wcześniej (przed 1549 r.) ozdobił attyką kamienicę krakowską Bonerów, wszakże dopiero wielki budynek miejski zwrócił uwagę na ten motyw architektoniczny. Padovano był inicjatorem attyki polskiej zapewne w tym tylko sensie, że wskazał sposób potraktowania attyki w duchu renesansu, a nawet wyzyskania jej dla nadania budowlom charakteru renesansowego. Pomysł jego, jak większość podstawowych pomysłów architektury Odrodzenia, był prosty: rozczłonkował mur attyki szeregiem pilastrów, połączonych półkolistemi łukami, i uwieńczył oryginalnym grzebieniem z wolut, maskaronów i szyszek. Rozwiązanie jego przyjęło się. W gruncie rzeczy odbiegało niewiele od średniowiecznego traktowania ściany, tyle tylko, że ostroluki przemieniało na półkola, a sterczyny na maskarony.

Attyki renesansowe opanowały najpierw Małopolskę, ale także zamek wileński, ratusz poznański i chełmiński, łowicka rezydencja Prymasów, kamienice lubelskie i kazimierskie, bożnice wołyńskie i twierdze ruskie miały typowe polskie attyki. Z następców Padovana jedni uprościli jego układ (zastępując ozdobny grzebień prostym krenelażem lub nawet pomijając go zupełnie), inni wzbogacili go jeszcze (jak majstrowie kazimierscy, którzy w attykach tamtejszych kamienic z arkatur uczynili wnęki, umieścili w nich posągi, a grzebieniom dali najfantastyczniejsze sylwety). Zasada wszakże została ta sama, i attyka określonego ty-

pu utrwaliła się jako forma stała stylu renesansowego w Polsce. Umocniła się nawet z czasem: zamek w Baranowie, wybudowany w ostatniej ćwierci XVI w., który pierwotnie attyki nie miał, otrzymał ją w XVII w.

Stosowano attykę szczególniej w budynkach stojących swobodnie, które mogła wieńczyć dokoła. Przedewszystkiem więc w ratuszach, które stawiano pośrodku rynku; średniowieczne ratusze modernizowano przez proste dodanie im attyk renesansowych: do typu renesansowego ratusza attyka należy nieodłącznie. Najlepiej zachowały się ratusze attykowe w Tarnowie, Sandomierzu, Szydłowcu, Chełmnie. Taksamo zdobiono attyką zamki wraz z murami obronnemi i basztami; zachował je Krasiczyn, Stare Sioło, ruiny zamków w Dobromilu, Krupem, Janowcu, z mniejszych zameczków Szymbark, Pabjanice; charakterystyczne baszty attykowe są jeszcze w Łucku i Ostrogu. Również budownictwo żydowskie w Polsce przyswoiło sobie attykę: bożnice attykowe są jeszcze w Łucku, Żółkwi, Bełzie, Sokalu, Brodach, Husiatynie, Starem Siole, Szarogrodzie. Wreszcie, attyka należy do typu kamienicy renesansowej. Na widokach miast z XVII w., nietylko Krakowa, ale Biecza lub Łowicza, widać wysokie domy renesansowe, które wieńczącą je dokoła attyką górują nad dawniejszemi, średniowiecznemi budowlami. Były wszakże również po miastach kamienice (dziś przechowały się prawie jedynie takie), które stojąc w linji ulicy posiadały attykę tylko od frontu.

Rys. 676. Zamość, portal Infułatki.

Rys. 677. Gołąb (pow. Puławski), portal kościoła.

Rzec trzeba, że attyka nie jest niezbędnym składnikiem polskiej architektury renesansowej. Wiele zwłaszcza bywało zamków i pałaców typowych, a bez attyki; nie miał jej zamek warszawski ani ujazdowski, nie ma jej tak charakterystyczny pałac biskupów w Kielcach. Niemniej była to właściwość bardzo w późnem polskiem Odrodzeniu rozpowszechniona, istotnie polską sztukę wyodrębniająca i z wszystkich najbardziej rzucającą się w oczy. Zamek, ratusz czy kamienica patrycjuszowska mogła mieć od dziedzińca krużganki, a w izbach rzeźbione odrzwia, malowane ściany, ozdobne sklepienia, natomiast od zewnątrz surowa ściana, jedynie attyką ozdobiona i portalem—to była ich postać najbardziej typowa.

Ozdobą kamienic w niektórych miastach były podcienia. Pozycja ich w architekturze polskiej poniekąd podobna jest do pozycji attyk. Uchodzą za motyw włoski i renesansowy, przywieziony przez Włochów w dobie Odrodzenia. Prawdą jest, że miasta polskie zakładane wówczas, jak Zamość lub Żółkiew, były podcieniowe, a były budowane przy współudziale architektów Włochów i na wzór włoskiej Padwy czy Bolonji. Wszelako podcienia istniały już w Polsce średniowiecznej, przed przybyciem włoskich majstrów i pojawieniem się stylu Odrodzenia. Co więcej, w Krakowie, choć był on ośrodkiem sztuki renesansowej, właśnie w epoce renesansu przestano budować domy podcieniowe i ganki umieszczano tylko od dziedzińca. Nie było też w XVI i XVII w. podcieni w Poznaniu, Lwowie czy Warszawie; były na-

Rys. 678. Lwów, kaplica Boimów.

tomiast w wielu mniejszych, prowincjonalnych miastach.

B. Typ Architektury Kościelnej.

Druga forma stała spolszczonego stylu — „szczyt" renesansowy — przyjęła się nieco później, na samym przełomie XVI i XVII w. Występowała w budowlach świeckich, np. w kamienicach rynku poznańskiego i kanonji warszawskich albo w śpichrzach kazimierskich; wszakże najczęściej pojawiała się w architekturze kościelnej i w niej odegrała doniosłejszą rolę. Rozpowszechniła się też wtedy, gdy po przerwie w XVI w. znowu zaczęto budować liczne kościoły.

Ojczyzną jej był już nie Kraków, lecz prowincja, w której ruch budowlany był wówczas szczególniej żywy: ziemia lubelsko-zamojska. Odbudowywał się starożytny Lublin, a jednocześnie budował się nowy Zamość pod kierownictwem włoskich architektów kanclerza Zamoyskiego. Spotykała się tam więc tradycja gotycka z renesansowemi wzorami. W Zamościu nie całe miasto zbudował świetny architekt Morando i jego włoscy towarzysze, wykonawcami byli zapewne ludzie miejscowi, pracujący ręką prostszą i grubszą, którą łatwiej było naśladować. Że zaś razem z Zamościem i Lublinem zabudowywała się cała okolica aż do Kazimierza nad Wisłą, więc to, co tam wybudowano, było zaraz powtarzane w mnóstwie pobliskich miasteczek i wsi aż — stało się typem.

Attyka nie nadawała się do kościołów: musiała by być niezwykle wysoka, by zakryć wyniosły dach kościelny. Miejsce jej zajął — szczyt. Był to motyw obcy renesansowi włoskiemu z jego horyzontalizmem, natomiast podstawowy dla architektury północnej. Rozpowszechniony w XVI w. w Niderlandach i Niemczech, nie był oryginalnością polską, jak attyka. Wszakże Polska naogół nie korzystała z wzorów zachodnich, lecz w ziemi zamojsko-lubelskiej wytworzyła jego typ własny. Wytworzyła go, zastąpiwszy gotyckie formy szczytu przez analogiczne włosko-renesansowe: ostroluki przez łuki półkoliste, sterczyny przez woluty i obeliski. Szczyty zostały ujęte w sposób wypróbowany na attykach, przy pomocy form, do których oczy polskie na attykach przywykły; zachowały te same składniki: pilastry, łuki i grzebienie z obelisków. W przeróżnych warjantach motywu arkatur wypowiadała się pomysłowość majstrów, którzy rzadko tylko (jak u Bernardynów lwowskich) uciekali się do motywów niderlandzkich „bandwerków". Szczyty niekiedy były ujmowane między dwie niskie dzwonnice (np. kościoły w Uchaniach, Turobinie, św. Michał w Wilnie): była to postać szczytów właściwa tylko renesansowi polskiemu, odróżniające je od szczytów holenderskich, francuskich czy niemieckich.

Inna forma stała renesansu polskiego, jaka jednocześ-

Rys. 679. Uchanie (pow. Hrubieszowski), wnętrze kościoła.

nie z tamtą wytworzyła się w Zamościu i Lublinie, wystąpiła we wnętrzach, mianowicie w dekoracji sklepień. Zaczęto tam dekorować je sztukaterjami ułożonemi geometrycznie: wązkie listwy z klasycznych astragali układano w kwadraty, ośmiokąty, koła, trójkąty, gwiazdy, krzyże, serca, które, połączone ze sobą, siecią pokrywały sklepienie. Dokładnie takiej samej dekoracji poza Polską nie spotyka się. Włosi używali w swoim kraju podobnych listw na sklepieniach, ale tylko jako ram dla malowideł oni to niewątpliwie przynieśli je do Polski, zapewne stosując najpierw jako ramy dla przyszłych malowideł, które potem nie zostały wykonane. Ale motyw widocznie podobał się sam przez się, zwłaszcza że wystąpił w pięknej kolegjacie zamojskiej Moranda, i przyjął się szeroko. Zdobiono nim sklepienia kościołów, kopuły kaplic, ale także sale sklepione zamków, pałaców, kamienic, budynków klasztornych. Był specjalnością Zamościa i Lublina i tamtejszych majstrów, ale rozszedł się w pierwszej połowie XVII w. dosłownie po całej Polsce, nawet ziemia krakowska, niechętna wobec takich prowincjonalizmów, nie oparła mu się całkowicie (znajduje się np. w zamku w Wiśniczu).

Na podstawie tych dwu motywów — szczytu i geometrycznej dekoracji sklepień — wytworzył się polski typ kościoła renesansowego. Powstał w ziemi zamojsko-lubelskiej, tak jak analogiczny typ architektury świeckiej powstał w Krakowie. Wzorem dlań wszakże nie stała się kolegjata w Zamościu, trzynawowa, zbyt wielka i wspaniała, lecz mniejsze i skromniejsze jednonawowe kościoły. Pierwszą z nich była może fara w Kazimierzu (1610-3); może w niej po raz pierwszy połączono plan jednonawowy, używany w Lublinie, z dekoracją szczytu i sklepienia, inspirowaną z Zamościa. Jak wiele kościołów tej grupy, fara kazimierska wzniesiona była nie odnowa, lecz z dawnych murów średniowiecznych. Bryła w tych kościołach zostawała ta sama, jaką miały za czasów gotyckich, tylko były teraz pokryte tynkiem, dostawały renesansowy szczyt

Rys. 680. Lublin, kościół Karmelitów (według rys. A. Gierymskiego).

Rys. 681. Turobin (pow. Krasnostawski) kościół św. Dominika.

i renesansowe sztukaterje na sklepieniu. Zachowywano skarpy, stylizując je wszakże na pilastry; zachowywano wąskie okna, dając im wszakże półkoliste zamknięcia. W kościołach odnawianych z gotyku zostawiano nawet wielokątne prezbiterja, w nowych natomiast zamykano je półkoliście. Zresztą nowe kościoły nie różniły się od tych, co były przebudowane z gotyckich. By wymienić tylko najpiękniejsze zabytki: wzniesiony na nowo kościół Karmelitów w Lublinie (1624) nie różni się niczem istotnem od wybudowanych na starych murach kościołów w Kazimierzu, Uchaniach 1625), Turobinie (1626).

Typ polskiego kościoła, wytworzony w okresie renesansu, nie był więc czysto renesansowy. Konstrukcja była gotycka, szczegóły i dekoracja w guście Odrodzenia. Typowe dla epoki było w nim wzmożenie czynników poziomych, objawiające się np. w zaniku wież; typowe też dawanie przewagi kształtom kolistym nad wielokątnemi.

Rozszedł się on szeroko. Nie znalazł jedynie dostępu do krakowskiej Małopolski, która została wierną czysto włoskiej architekturze kościelnej, najpierw renesansowej, potem barokowej. Natomiast sięgał Litwy (Brygidki w Grodnie 1642, św. Michał w Wilnie 1625), Mazowsza (jezuici w Warszawie 1626), nawet Pomorza (kaplica Ukrzyżowania w Kalwarji Wejherowskiej 1651), nie mówiąc o Podlasiu (Radzyń 1641), Polesiu, ziemi Bełzkiej. W Warszawie nawet fara św. Jana została w r. 1632 przebudowana w tym typie. W ziemi Lubelskiej był stosowany jeszcze po r. 1670. Szczególniej rozmnożył się w ziemi Kaliskiej, tam wszakże czynnik gotycki okazał się jeszcze silniejszy, wieża frontowa została za-

Rys. 682. Zamość, kościół Franciszkanów (przed przebudową).

chowana i zakryła miejsce renesansowego szczytu, tak iż „typ kaliski" polsko-renesansowego kościoła, w przeciwieństwie do „typu lubelskiego", poza geometrycznemi dekoracjami sklepienia niewiele miał motywów renesansowych.

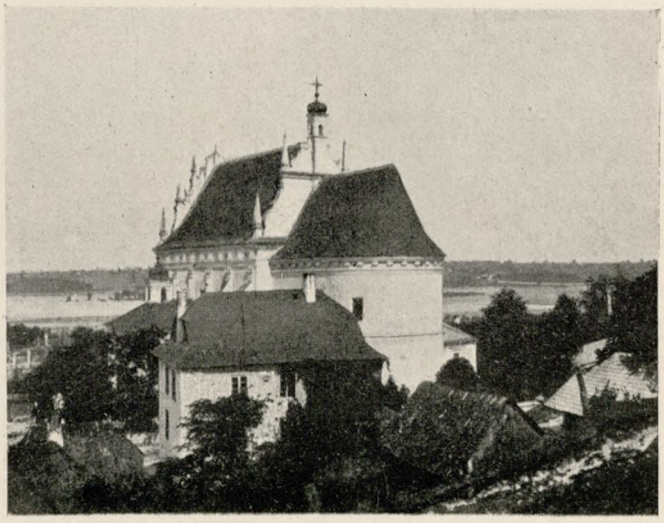
Oba spolszczone typy, kościelny, i świecki, szczytowy i attykowy, okazały się mocne i trwałe. Więcej niż przez połowę XVII w. opierały się napływowi baroku, i dotrwały do ostatniej chwili Odrodzenia w Polsce. Stanowiły odrębność budownictwa polskiego — choć nie były dziełem architektów polskich, a w każdym razie nie ich dziełem wyłącznem. Mało znamy nazwisk architektów tej epoki, wiemy jednak, że attyka Sukiennic, która może była pierwszą attyką renesansową, jest dziełem Padovana, że kolegjata w Zamościu, która zapewne rozpoczęła geometryczną dekorację sklepień, była projektowana przez Morandа, a na farze kazimierskiej, szczególnie typowym zabytku polskich kościołów renesansowych, podpisał się „Jacobus Balin Italus murarius Lublinensis". — Natomiast cieśle byli zapewne Polacy. Nic więc dziwnego, że w murowanych budynkach polskich dachy stanowiły zazwyczaj część najbardziej swojską i samodzielną.

*

Przez koniec XVI w. i dłużej niż przez połowę XVII spolszczony renesans cechował architekturę polską. Wszakże nie był jej jedynym ówczesnym stylem: bogaty okres do jednego stylu ograniczyć się nie mógł. Już w Krakowie i kolegjach jezuickich był naówczas barok. Panowie polscy we wspanialszych zamkach posługiwali się zagranicznym stylem.

Renesans kończył się w innym ustroju społecznym niż się zaczął: za panowania możnowładztwa. Powstawały rezydencje wielkie, okazałe, zbytkowne, dla których styl spolszczony był zbyt skromny. Wtedy to bowiem wyrastały na Rusi zamki Wiśniowieckich, Zbaraskich, Ostrogskich, Sieniawskich, Herburtów, Koniecpolskich, Kalinowskich, Danilowiczów, Żółkiewskich, Sobieskich, Potockich. Ossolińscy budowali jednocześnie pałac w Warszawie, rezydencję w Ossolinie, fantastyczny zamek Krzyżtopór pod Ujazdem. Rodzina Lubomirskich wybudowała w jednem stuleciu rezydencje w Wiśniczu, Łańcucie, Ujazdowie, Lubowli, Dąbrowie, dwa pałace w Rzeszowie, pałac Spiski w Krakowie. Jeżeli budowle miejskie i kościoły były budowane przez zagranicznych włoskich architektów, to tembardziej pałace i zamki magnackie. Krzyżtopór był dziełem Wawrzyńca de Sent, niektóre zamki Lubomirskich, Wiśnicz i Łańcut, zapewnie — Macieja Trapola, zamek w Żółkwi — Pawła Włocha, zwanego Szczęśliwym, pałac w Podhorcach — Andrzeja del'Acqua. Niemniej budowle te, a przynajmniej niektóre z nich, trzymały się krajowej tradycji. Krzyżtopór czy Żółkiew czy (względnie najlepiej zachowane) Podhorce Koniecpolskich były budowane w smaku zachodnim, natomiast sąsiadujące z niemi a nie mniej wystawne zamki w Starem Siole Ostrogskich czy w Krasiczynie Krasickich dostosowały się się do typu krajowego.

Typ polski był zasadniczo jeden na cały kraj. Były jednak odmiany dzielnicowe. Przedewszystkiem wyróżniały się dwie krańcowe odmiany w dekoracji. Jedna — w porównaniu z wzorami włoskiemi — wzmagała, druga, przeciwnie, upraszczała ozdobność i malowniczość architektury. Ośrodkiem pierwszego kierunku był Lwów. Może działały tam związki handlowe, może orjentalne upodobania mieszczaństwa, które w znacznej części było pochodzenia ormiańskiego, wołoskiego, greckiego. Dość że lubowano się tam w bogactwie, a nawet przeładowaniu dekoracyj

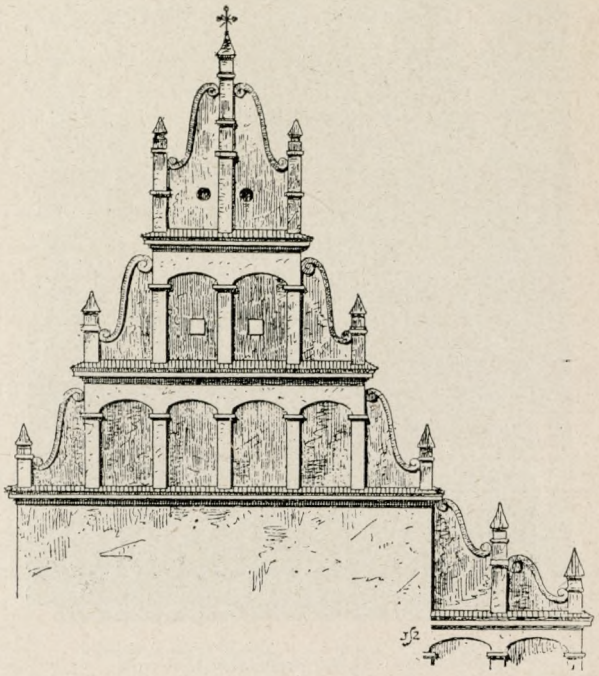


Rys. 683. Kazimierz nad Wisłą, fara.

Nawet kolumny, słupy, pilastry musiały być pokryte we Lwowie gęstą i plastyczną ornamentyką, przyczem lekkie włoskie groteski zastępowano najchętniej zawikłanemi i ciężkiemi pędami wina. Znana lwowska kamienica Anczowskiego na Rynku zawiera w zasadzie same elementy włoskie, ale całość dla ich nadmiernego i nieorganicznego nagromadzenia włoską nie jest. Tembardziej kaplica Boimów z jej gotyckim czy barokowym gąszczem ozdób rzeźbiarskich, które rozwikłać trudno i pod któremi gubi się konstrukcja gmachu. Te budowle nie są specyficznie polskie; są bliskie renesansowi niderlandzko-niemieckiemu i zapewne odeń zależne.

Renesans bogatej odmiany nie ogranicza się zresztą do Lwowa. Dość odeń daleko, w Kazimierzu nad Wisłą szczęśliwie zachowane i słusznie sławne kamienice są równie przeładowane rzeźbami, a przytem nieregularne, niesymetryczne i przez to bardziej malownicze, bardziej swojskie i ludowe, pomysłowe i naiwne. Nawet w Krakowie smak od końca XVI w. poszedł w tym kierunku, jak to widać z rzeźb architektonicznych wziętego warsztatu Guccich, który do drugiego dziesiątka XVII w. zaopatrywał w nie zamki, dwory i kościoły.

Nie ten wszakże typ, ale typ przeciwny, uproszczony przeważa i jest właściwym typem polskim. Pozwala on odpowiedzieć na tyle razy stawiane pytanie: jaka

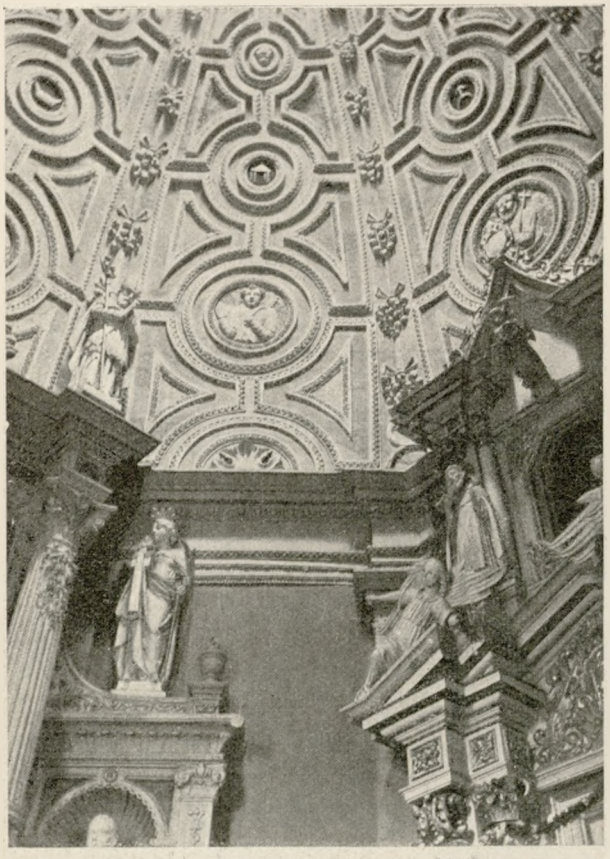


Rys. 685. Janowiec, szczyt kościoła (według J. S. Zubrzyckiego).

jest najogólniejsza własność wyróżniająca polski renesans? *)

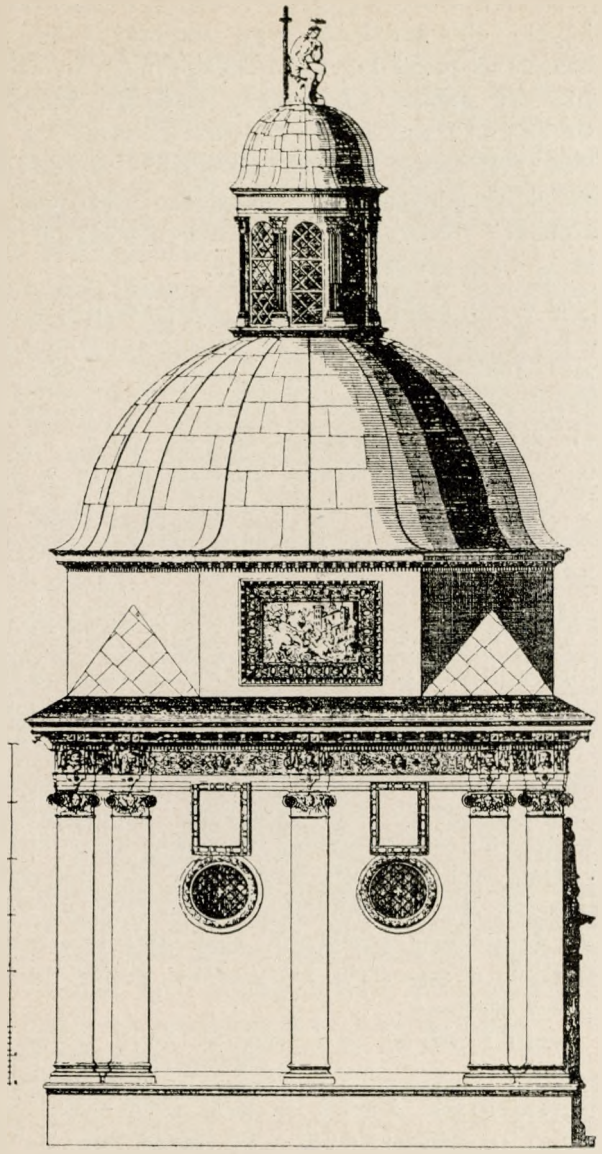
Oto, osnowę renesansu włoskiego stanowi organiczne rozczłonkowanie budowli: jemu służą gzymsy, pilastry, kolumny, cała dekoracja. Osnową renesansu północnego jest dekoracyjność: ściana oddana jest do rozporządzenia rzeźbiarzowi. Osnowa renesansu polskiego jest jeszcze inna: jest nią bryła prawie nie rozczłonkowana i mało dekorowana, ale przez to właśnie wywołująca wrażenie masywności i surowości.

Jest w Polsce renesans włoski (klasyczny przykład: kaplica Zygmuntowska) i „północny" (klasyczny przykład: kaplica Boimów); ale ponadto jest i odrębny polski. Piętra nie oddzielone wcale, albo tylko cienkim gzymsem, osie nie oddzielone pilastrami, okna niewielkie i rzadkie, luźno umieszczone w murze, dekoracja skoncentrowana w niewielu miejscach, ozdobna attyka lub szczyt, sklepienie i portal, a pozatem surowa, prosta, masywna ściana — to typowy wygląd renesansowego zabytku w Polsce.



Rys. 684. Radlin (pow. Jarociński), kościół parafjalny, fragment kaplicy Opalińskich.

*) Właściwość ta jest inna od tych, jakie były zwykle wymieniane przez badaczy. Wprawdzie Jan Zubrzycki słusznie zaobserwował, że polskie gmachy z czasu Odrodzenia są często w przeciwieństwie do Zachodu budowane dwudzielnie, ze słupem pośrodku, z parzystą liczbą osi; jest to wszakże właściwość dotycząca wogóle dawnego budownictwa polskiego, i więcej gotyckiego, niż renesansowego, a przytem mało wpływająca na wygląd budowli. Tak samo dach wklęsły, na który znów kładł nacisk Stefan Szyller, nie jest specjalnie renesansowy i tylko pośrednio ujawnia się w wyglądzie budowli. Raczej już związana z nim attyka, wszakże jest ona tylko jedną z form ówczesnej architektury w Polsce. Raczej, na co również Szyller zwrócił uwagę, skarpowato zbudowane ściany z odsadzkami na każdem piętrze, które dają budynkowi szczególną, zwężającą się ku górze sylwetę; jest to czynnik istotnie ważny dla wrażenia, jakie wywołują niektóre zabytki polskiego Odrodzenia, jednakże tylko niektóre, dość nieliczne.



Rys. 686. Lwów, kaplica Boimów, elewacja boczna (według J. S. Zubrzyckiego).

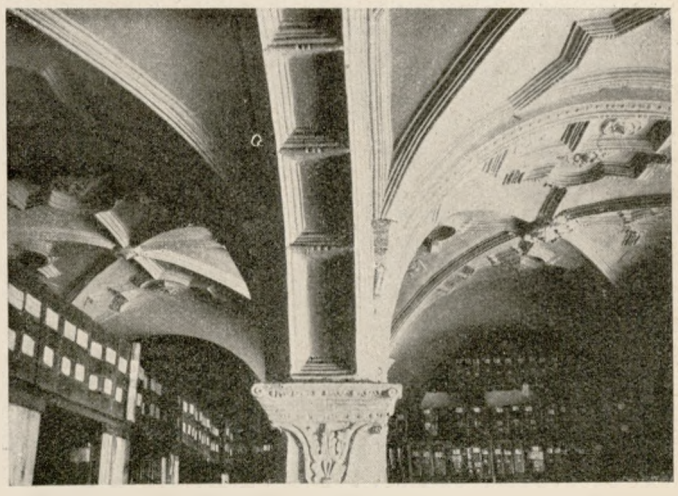
II. BAROK.

Barok zaczął się niepostrzeżenie. Nie zrywał z poprzedzającym go stylem, lecz ewolucyjnie zeń się wyłonił. Najpierw pojawiły się licencje wobec reguł renesansowego budownictwa, wkrótce zaś licencyj tych namnożyło się tyle, że renesans został pozbawiony swych cech istotnych i zaczął się styl nowy.

Nowe dążenia, objawiające się w nowym stylu, były przynajmniej pięciorakie: 1. Najpierw, dążenie do wolności, w przeciwieństwie do regularnego stylu Odrodzenia. Ono spowodowało, że barok początkowo wyrażał się w licencjach. 2. Dążenie do sztuki dynamicznej: barok chciał ujawnić działające w budowlach siły, zwłaszcza ciężar i opór, które w stylu odrodzenia były doprowadzone do równowagi i przez to stały się niewidoczne. Ujawniając dynamikę budynku, architekci baroku chcieli dać mu ruch i życie. Rozbijali masę, aby odebrać jej naturalną sztywność i twardość; wyrzekli się linji prostej, bo jest sztywna, i płaszczyzny gładkiej, bo wydaje się twarda; rozmnożyli rozczłonkowanie architektury, porozdzierali niejako ścianę na włókna, aż osiągnęli wrażenie, że jest giętka i płynna. 3. Z tem łączyło się dążenie do efektu malarskiego, podczas gdy w statycznej architekturze Odrodzenia przeważało upodobanie do piękna geometrycznego. 4. Z temi zaś dążeniami krzyżowała się i niekiedy brała nad niemi górę dążność zupełnie inna: do wielkości i ogromu. „Maniera grande", jak ją nazywali Włosi, naturalna w budowlach monumentalnych, usunięta wszakże na drugi plan przez renesansowy umiar i upodobanie do organicznej artykulacji, przeważyła znów w baroku. 5. Wreszcie: upodobanie w bogactwie. Dla bogactwa, różnorodności i przepychu wyrzekano się prostoty i ekonomji dzieła, w których lubował się renesans. Czerpiąc nawet motywy z renesansu, przekształcano je: wzmacniano, urozmaicano, rozmnażano, komplikowano. Porządki kolosalne, słupy podwójne, kolumny kręcone, szczyty przerywane i wyginane — to były typowe formy barokowe.

Barok zaczął się we Włoszech. Pierwsze jego objawy, owe licencje wobec systemu renesansowego, pojawiły się tam już w połowie XVI w., w pełni rozkwitu Odrodzenia, w dziełach artystów, którzy uchodzą za jego mistrzów, jak Michał Anioł. Zanim wszakże znaczenie tych licencyj zostało w pełni uświadomione, zanim wszystkie dążenia baroku znalazły w architekturze wyraz i z drobnych zaczątków utworzył się „system" baroku, — minęło stulecie. Stało się to dopiero około połowy XVII w., za Berniniego i Borrominiego.

Artyści włoscy zanieśli barok na północ, tak samo jak poprzednio renesans. Wszakże stosunek Włoch i Północy ukształtował się teraz inaczej: albowiem smak północny, który opierał się renesansowi z jego klasycznym spokojem i równowagą, surową regularnością i prostotą, jak najbardziej skłaniał się do baroku: wszak nawet w renesansie,



Rys. 687. Lublin, Archiwum (daw. klasztor Brygidek), fragm. sklepienia.

wbrew jego intencjom, ciągnął ku swobodzie, ruchowi, malowniczości, bogactwu. W baroku smak północny czynniki te wzmógł i doprowadził do natężenia, jakiego nie było we Włoszech, gdzie barokowym dążeniom opierała się bądź co bądź tradycja klasyczna regularności, równowagi i spokoju. Jeśli tedy punkt wyjścia baroku był we Włoszech, to punkt szczytowy jego rozwoju był na północy. Przytem dążenia baroku na południu i na północy nie były identyczne; na południu dominującą rolę grało dążenie do wielkości, a na północy — do ruchu i bogactwa. Wydały też z wspólnych zaczątków architekturę baroku bardzo różną na północy i na południu.

I. FAZA: POCZĄTKI BAROKU ZA WAZÓW.

W Polsce barok pojawił się wcześnie: za Zygmunta III, a nawet już za Batorego. Pierwsza budowla barokowa Włoch została ukończona w 1584 r., a już w tymsamym roku zaczęta została pierwsza barokowa budowla Polski. Przyniesiony został wprost z Włoch; u sąsiadów Polski jeszcze wówczas nie był znany. Włoscy architekci przynieśli formy barokowe, nie mając pierwotnie bynajmniej pretensyj do inaugurowania nowego stylu, ani świadomości, że rozpoczynają epokę w dziejach architektury. W tem, co budowali, widzieli jedynie odmianę renesansowej architektury kościelnej. Tymbardziej Polacy: kościoły, które im wznosili Włosi, musieli uważać za postać włoskiego renesansu. Faktycznie różnica między architekturą Odrodzenia i pierwocinami baroku byłabardzo drobna. Oddzielnej nazwy barok jeszcze nie miał. A przez czas jakiś Polska — podobnie jak i inne kraje — zabudowywała się w dwu stylach bez świadomości, że to d w a style.

Pierwszy w architekturze barokowej uformował się we Włoszech typ k o ś c i o ł a. Budowlą, która typ ten ustaliła i na długo stała się wzorem, był kościół Jezuitów w Rzymie wzniesiony pod wezwaniem Jezusa (Gesú), dzieło Vignoli z lat 1568—84. Odpowiadający całkowicie ideologji zakonu, dostosowany do kultu zbiorowego więcej, niż do indywidualnej modlitwy, dający pole do najwspanialszej dekoracji, został przez j e z u i t ó w przyswojony w okresie największej świetności i ekspansji ich zakonu i stał się modelem, według którego budowali swe kościoły po całej Europie. Oni wprowadzili także do Polski typ kościoła Gesú i, co za tem idzie, barokowe traktowanie architektury.

Pierwszemi budowlami barokowemi w Polsce były wielkie kościoły jezuickie w Nieświeżu (1584, fund. Radziwiłła Sierotki), w Kaliszu (1587 — 95, fund. prymasa Karnkowskiego, rozebr. w XVII w.), w Krakowie (kośc. św. Piotra, 1597 — 1619) i Wilnie (kośc. św. Kazimierza, 1596 — 1604). Były one początkiem i zarazem wzorem nowego stylu w kraju, były tem dla baroku, czem Wawel był dla renesansu. Wszystkie posiadały jeden typ, wszystkie były warjantami rzymskiego Gesú. Były to zatem budowle łączące w szczególny sposób — na wzór rzymskiej świątyni — oba dawniejsze typy, podłużny i centralny: budowane na planie krzyża łacińskiego, miały na skrzyżowaniu naw kopułę, jak kościoły centralne. Kopuła ta, nawa główna i poprzeczna, oraz szeregi kaplic, na jakie rozbite były nawy boczne, wytwarzały — w przeciwieństwie do jednolitych wnętrz renesansu — niezwykłą, iście „barokową" różnorodność w formach przestrzeni, w widokach, perspektywach, oświetleniu.

Pierwszym architektem, który takie kościoły w Polsce stawiał, był jezuita Włoch, Jan Marja Bernardone z Como (1541 — 1605, w Polsce przynajmniej od r. 1584); on to budował kościół nieświeski i kaliski, on też kierował budową kościoła krakowskiego, którego plany przysłane były z Rzymu. Te pierwsze pomniki baroku w Polsce były budowlami dużej skali i wysokiego poziomu artystycznego; św. Piotr w Krakowie, najlepiej zachowany, świadczy o tem wyraźnie. Natomiast na gruncie polskim te czysto włoskie budowle były zupełnie obce, nie mniej niż w swoim czasie renesansowa kaplica Zygmuntowska. Od budowli panującego wówczas w Polsce renesansu wyróżniały się więcej przez swą czystą włoskość, niż przez swą barokowość. Albowiem należały do samych początków baroku, który od renesansu niewiele jeszcze zdążył odejść, głównie tylko przez zwiększenie skali i wzbogacenie planu kościoła. Nikt jeszcze wówczas nie myślał dawać im odrębnej nazwy ani nawet nie uświadamiał sobie ich stylowej odrębności. Nic też dziwnego, że historycy zaliczali je długo do „późnego renesansu", choć faktycznie były już początkiem nowego stylu, który później dopiero roztoczył całą swą odrębność.

Jezuici i później, przez cały w. XVII, trzymali się naogół tego samego typu w swych kościołach: należał doń, z najokazalszych, kościół ich łucki (1606 — 40, obecnie katedra) i grodzieński (1647 — 67, obecnie fara). Za zakonem jezuitów pierwszy poszedł Kraków, który był stolicą kościelną i klasztorną Polski i gdzie dopływ Włochów był nieustanny. Od początku XVII w. Kraków budował swe kościoły w stylu barokowym. A budował ich wówczas bardzo wiele: w pierwszej połowie stulecia stanęło w tem jednem mieście siedemnaście kościołów barokowych. Kraków był też pierwszem miastem polskiem, gdzie barokowe formy przeszły do architektury świeckiej. Gdy za Zygmunta III Wawel znów uległ pożarowi i był odbudowywany w l. 1596 — 1609, pracowali w nim Włosi, a kierownikiem robót był Jan Trevano, ten sam, który kończył kopułę na krakowskim św. Piotrze. To też wnętrza zamku otrzymały wówczas charakter barokowy. Trevano miał w mieście wiele robót (m. in. wybudował kośc. św. Marcina w 1638), a i poza nim Włochów, którzy przybyli wprost z Włoch i budowali w stylu barokowym, nie brakło w Krakowie.

Natomiast w reszcie kraju budowle jezuickie pozostały odosobnione. Barok, będący wówczas stylem kościelnym i zakonnym, rozszedł się po Polsce wolniej i oporniej, niż renesans, mający za sobą od początku autorytet królew-

ski. Teraz, nie bacząc na obce wzory, przywiezione z Włoch, Polska budowała swym własnym sposobem. Sposób ten zbyt świeżą był zdobyczą, aby miał być odrazu zarzucony; wszak dopiero równocześnie z pierwszemi kościołami barokowemi, w końcu XVI i początku XVII w. wytworzyły się swoiste polskie formy renesansowe. Przytem w budownictwie świeckiem barok nie miał wówczas jeszcze wzoru o autorytecie równym Gesú. Ale nawet w budownictwie kościelnem styl jezuitów na razie nie przyjął się; jedni bernardyni poszli za nimi. Typ kościoła jezuickiego był zbyt wielki, wspaniały i kosztowny; sporo czasu upłynęło zanim jego plan i urządzenie dostosowano do skromnych potrzeb polskich prowincjonalnych parafij. Nawet zaś w Krakowie, gdzie ogólna koncepcja kościołów była barokowa, różne szczegóły pozostały wierne tradycji polsko-renesansowej; jeszcze w drugiej połowie XVII w. portale rzeźbione i nagrobki marmurowe miały charakter raczej renesansowy niż barokowy. A nawet jezuici budowali niektóre swe kościoły w dawniejszym stylu: ich kościół lwowski (1610 — 30) dostosował się do tego, co we Lwowie uważano wówczas za najpiękniejsze: do kościoła Bernardynów; ich kościół warszawski (1609 — 16) trzymał się form renesansu zamojsko-lubelskiego, którego wpływy sięgały Warszawy. Tembardziej w swych domach mieszkalnych jezuici pozostali przy tradycji dawniejszej. Ich wielkie kolegjum wileńskie (obecny uniwersytet) budowiane od 1580 r., oraz stojący opodal zupełnie podobny Alumnat papieski z 1622 r. miały wprawdzie detale barokowe — ciężkie słupy zamiast kolumn, kolosalne pilastry, niskie łuki, — ale zasadnicza koncepcja dziedzińca z krużgankami była renesansowa.

Takim był układ prądów w architekturze pierwszej połowy XVII stulecia. Pierwsza faza baroku w Polsce przypadła na okres panowania w kraju renesansu, a nawet ściśle odpowiada czasowo tej jego fazie, w której z włoskiego renesansu stał się polskim. Barok był jeszcze wówczas stylem bardzo mało różniącym się od renesansu. Nigdzie zaś wówczas w Polsce barok nie był stylem jedynym. Przewagę zaś miał tylko w budowlach jezuickich i w Krakowie. I to tylko w architekturze kościelnej. Inna rzecz, że z budowli jezuickich i krakowskich poszczególne motywy barokowe rozchodziły się dalej. Zwłaszcza działo się to w orbicie wpływów Krakowa: pod Krakowem najokazalsze fundacje kościelne z początku XVII w. miały pewne cechy baroku, np. kościół Kamedułów na Bielanach (fundowany przez Mikołaja Wolskiego, budowany od 1618 przez Andrzeja Spezzę) i kościół Bernardynów w Kalwarji (1603 — 17, fundowany przez Mikołaja Zebrzydowskiego, projektowany przez Bernardona, ukończony przez Baudartha). Dalej od Krakowa wytwarzały się przeróżne kombinacje motywów renesansowych i barokowych: tak np. w kolegjacie ołyckiej (fundowanej 1635 — 40 przez Radziwiłłów), architektura jest barokowa, ale sztukaterje sklepień polsko-renesansowe. Zupełnie zaś już rzadkie były motywy barokowe w budowlach świeckich. Pomysły barokowe zawierał np. zamek Krzyżtopór Ossolińskich. Co więcej, w jednem z najwidoczniejszych miejsc w Polsce, mianowicie na Zamku królewskim w stołecznej Warszawie stanęła już w 1619 r. wieża z hełmem barokowym. Wszakże był to tylko szczegół: hełm wieży był barokowy, ale sam zamek typu renesansowego.

II FAZA: ROZKWIT BAROKU ZA JANA III.

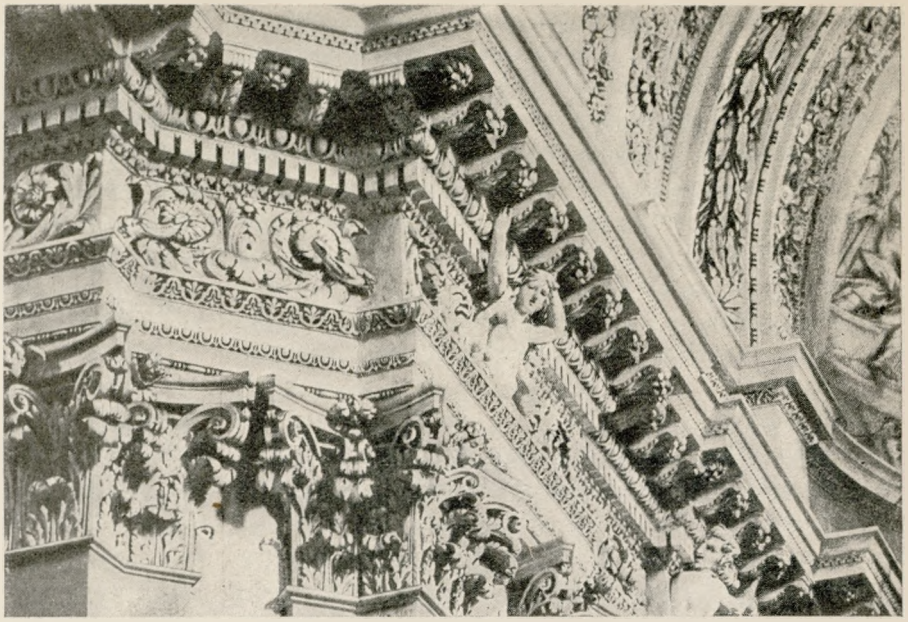
Panowanie baroku w Polsce zaczęło się w drugiej połowie XVII wieku, właściwie dopiero za panowania Jana III. Przedtem, za Jana Kazimierza i Michała Korybuta, nie tylko wojny i najazdy, Kozacy i Rosjanie, Tatarzy i Szwedzi, pożary i zniszczenia. Nie były to czasy do budowania, a tembardziej do tworzenia nowych form, wprowadzania nowego stylu. Natomiast, gdy ustąpili najeźdźcy i zapanował częściowy przynajmniej pokój, cała bezmała Polska czekała na odbudowanie. Aby zdać sobie sprawę z ogromu zniszczenia, wystarczy przypomnieć sobie, że w Warszawie po najeździe szwedzkim w 1656 r. zostały zaledwie 184 domy, a wraz z przedmieściami 342; że w Wilnie pożar 1610 r. zniszczył pono 10 kościołów i 4.700 domów, a miasto, zaledwie odbudowane, zostało w 1655 r. doszczętnie zrabowane i spalone przez Moskali; że z paruset zamków ruskich bodaj ani jeden nie wyszedł bez uszkodzenia.

Wojny i najazdy w połowie XVII w. zdecydowały o zmianie stylu w architekturze polskiej: zatrzymawszy budowanie, przerwały tradycję. Przerwały ją tem łatwiej, że była już poniekąd anachronizmem. Była bowiem tradycją jeszcze gotycko-renesansową, która dotąd pozostała w Polsce mocna i twórcza, ale była obca już zupełnie dla zagranicznych architektów, którzy przyjeżdżali budować w Polsce. Gdy w ostatniej ćwierci XVII w. przystąpiono do odbudowy kraju, nie mogło być wątpliwości w jakim stylu odbudowa musiała być dokonana. Od renesansu zachód odszedł był daleko, barok zdążył już wytworzyć formy typowe i rozpowszechnić się wszędzie. Był to wprawdzie czas, gdy Polacy, niewiele wyjeżdżając na obczyznę, mało znali z autopsji nową architekturę, ale architekci skąd. kolwiek przybywali — z Włoch, z Niemiec czy Niderlandów — umieli już tylko budować barokowo.

Przełom, jaki nastąpił wówczas, był niewątpliwie najważniejszy w całych dziejach nowożytnej architektury w Polsce. Nietylko uczynił on z baroku, który był dotąd zjawiskiem ubocznem, styl panujący. Rzecz daleko ważniejsza: przerwał on tradycyjny sposób budowania, który choć w pierwszych początkach nie był polski, ale zdążył stać się polskim. Teraz tradycja pozostała już tylko w budownictwie drzewnem; murowane natomiast poddało się całkowicie formom nowym i obcym. Przełom ten przepołowia dzieje nowożytnej architektury w Polsce. Jest dla niej ważniejszy od wszelkich zmian stylu.

Przełom ten nastąpił, negatywnie biorąc, za najazdów kozackich i szwedzkich; pozytywnie zaś — od Jana III.

Od króla Jana zaczęła się druga faza baroku w Polsce: epoka jego ekspansji całkowitej i wyłącznej. Obejmuje ona bez mała stulecie: panowanie Jana III i obu Sasów. Jak to często bywa, nowa faza zaczęła się od rozkwitu: doba Jana III była bez wątpienia dobą rozkwitu baroku w Polsce. Typ budowania za Augusta II został ten sam, co za Jana III; natomiast za Augusta III formy baroku uległy zmianie tak znacznej, że można panowanie jego uważać za trzecią fazę stylu, nazywaną też fazą baroku saskiego lub rokoka.



Rys. 689. Wilno, kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu, fragment dekoracji wnętrza.

*

Barok zastał Polskę w zupełnie innej sytuacji, z innym ustrojem, z inną ideologją, niż renesans.

Po pierwsze, przesunął się ośrodek Polski. Dzielnice, które były kolebką jej dotychczasowej kultury, straciły swą przewagę na rzecz innych, mających mniej tradycji i kultury. Ośrodek przesunął się ku północy, na pierwszy plan wysunęła się Warszawa i Mazowsze. Przesunął się również ku wschodowi, ku dzielnicom, które nie były rdzennie polskie; Litwa, dotąd odrębna pomimo unji, teraz istotnie zlała się z Koroną; kresy południowo-wschodnie, które po ustaniu wojen stały się najbogatszą dzielnicą Rzeczypospolitej, uzyskały w niej znaczenie, jakiego nigdy przedtem nie miały. Głównym szlakiem stał się ten, co łączył dwie stolice: Warszawę i Wilno; natomiast Kraków, nie mówiąc już o Poznaniu, pozostał na uboczu. Polska była teraz krajem wielkim i niejednolitym. Szlachcic z województwa krakowskiego lub pomorskiego był geograficznie i kulturalnie bliższy Zachodu, Żmudzin czy Poleszuk — Wschodu.

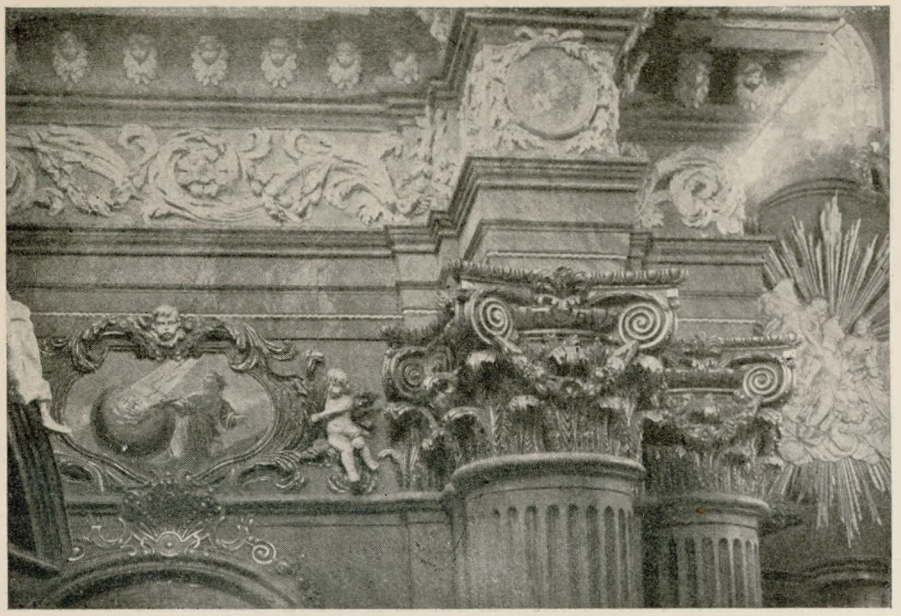
Rys. 688. Wilno, Kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu.

Po-wtóre, zmienił się ustrój społeczny. Miasta upadły, mieszczaństwo przestało odgrywać jakąkolwiek rolę. Polska stała się identyczną ze szlachtą i w życiu jej zapanował niepodzielnie styl szlachecki. Ze szlachty zaś wyodrębniła się sfera magnatów: kilkanaście rodzin, które w swoich rękach skupiły całą prawie władzę i cały majątek Polski.

Po-trzecie, w samej szlachcie nastąpił przewrót. Z ideologji rycerskiej i państwowej Polska przeszła na ideologję ziemiańską. Jej hasłem stała się wieś spokojna i życie rodzinne. Ustąpiły ambicje rycerzy i statystów; szable stały się tylko ozdobą przy kontuszu.

Po-czwarte, z ideologją ziemiańską związała się ideologja kościelna jako istotny czynnik życia polskiego, jakim w tym stopniu nie była w poprzednich epokach, zwłaszcza za Odrodzenia. Klasztory zapełniły Polskę. W budownictwie znalazło swój wyraz: nigdy przedtem nie budowano tyle kościołów co teraz, a wspaniałość kościołów kontrastowała z nędzą miast i wsi, wśród których wyrastały.

Po-piąte, wytworzyła się w Polsce jakaś szczególna postawa wobec świata i życia. Czy sprawiło to owo życie ziemiańskie, odcięte od większych środowisk i skoncentro-



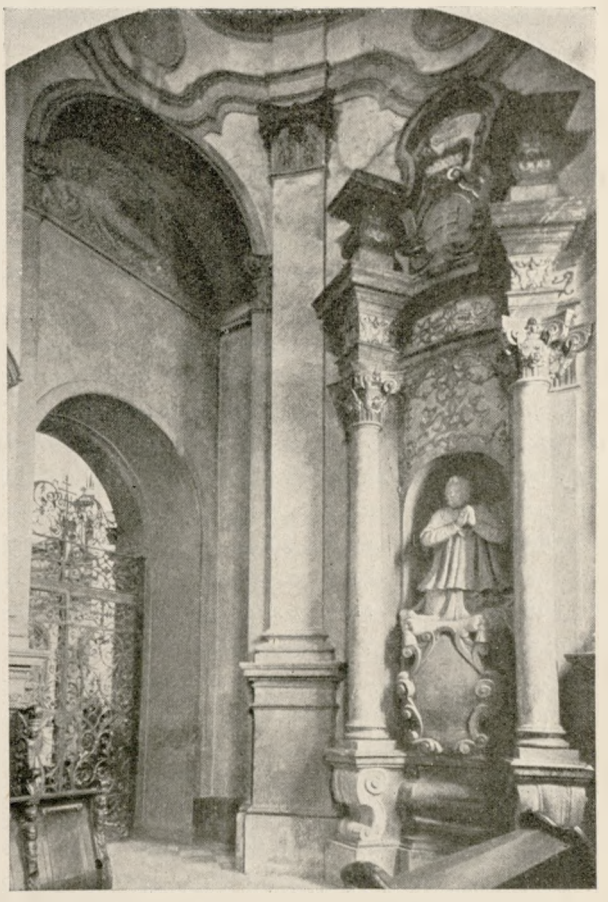
Rys. 690. Poznań, fara św. Marji Magdaleny, fragment dekoracji.

wane dookoła spraw bardzo prostych, czy względny dobrobyt, jaki w Polsce zagościł, a do którego nie była przyzwyczajona, dość że wytworzyła się po erze jagiellońskiej umysłowość powierzchowna, ograniczona i dziecinnie zadowolona z siebie. To czas panegiryków, gdy małe sprawy ubierano w wielkie słowa; czas figli i konceptów, gdy budując zamek myślano o tem, by miał 7 baszt, jak dni w tygodniu, 12 sal, jak miesięcy, 52 pokoje, jak tygodni, i 365 okien, jak dni w roku; czas gdy na fasadzie wspaniałego Krzyżtopora Ossoliński kazał wymalować 40 portretów ze swej paranteli z symbolicznemi figurami i napuszonemi napisami; czas pałaców wielkich i wspaniałych, a niewygodnych, pozbawionych komfortu, ale pełnych cacek i sprzętów niepotrzebnych a kosztownych. Budowano pałace, które pochłaniały majątki i na których utrzymanie brakło środków, więc rychło zapadały w ruinę; Krzyżtopór, który budowano 14 lat (1631 — 44), po 11-u latach został zniszczony i nigdy już z ruiny się nie podniósł; takich zaś jak on budowli, które kosztowały sumy, a nie były używane wcale lub prawie wcale, było w Polsce ówczesnej bardzo wiele.

Dla architektury taki stan rzeczy miał znaczenie istotne. Miasta upadały i nic nie budowały, conajwyżej konserwowały swe dawne budowle; dwory przeciętnej szlachty były byle jakie; ale — w epoce gorącego katolicyzmu i magnackich fortun — wyrastały kościoły i pałace. Kościoły wznosiła pobożność, pałace — próżność. Piękna architektura ówczesna wyrosła w kontraście z ubogim ogółem życia, jakby fantastyczna nad nim nadbudowa. Pałace ówczesne imponują wspaniałością, fundacje kościelne ilością. Powstawały niezliczone kościoły prowincjonalne i klasztorne; nie było prawie zgromadzenia klasztornego, któreby nie miało swego domu w Polsce, a większe miały ich dziesiątki. Po miastach, jak pisze Krasicki, „były trzy karczmy, bram cztery ułomki, klasztorów dziewięć i gdzie niegdzie domki". Tak było przez w. XVII i zostało przez cały XVIII-ty; podróżnik Schultz, który pod sam koniec tego stulecia był w Polsce, widział w jej miastach „zwykłą polską rozmaitość: obok dobrego domu trzy albo cztery drewniane walące się chałupy, dalej pałac, dalej znów kościół na szkaradnym bruku".

Owe „dobre domy", pałace i kościoły były od najazdów szwedzkich, a zwłaszcza od Jana III budowane w obcym stylu barokowym. Styl ten, importowany z Zachodu, nie nawiązywał do tradycji polskiej, przeciwnie, zrywał z tradycją. Natomiast z drugiej strony, odpowiadał najzupełniej tej psychice, jaka wyłoniła się w XVIII w. wśród szlachty polskiej. Miał to samo upodobanie w splendorze i bogactwie, w patosie, w wielkości i grandilokwencji. Dlatego przyjął się łatwo, rozpowszechnił szybko, wyparł tradycję dawną i zapoczątkował nową.

*



Rys. 691. Gniezno, kaplica Potockich przy katedrze.

Wielkiego ośrodka budowlanego nie było, natomiast ośrodków było wiele. Warszawa, stawszy się stolicą, budowała szybko, doganiając inne miasta. Budowali w niej panowie, by mieć swe siedziby w pobliżu dworu; natomiast władze kościelne traktowały ją zawsze jako prowincję. Stolicą kościelną, a zwłaszcza zakonną Korony pozostał Kraków. Na Litwie zaś Wilno było stolicą podwójną: zarówno dla architektury kościelnej, jak pałacowej. Trudno wyróżniać ośrodki sztuki barokowej w Polsce, gdyż barok był wszędzie, zwłaszcza barok kościelny. Niema w Polsce miasta bez barokowego kościoła. Świątynie dawniejsze, jeśli gdzie były, to uległy przeważnie zniszczeniu podczas wojen i najazdów i wymagały odnowienia i wyposażenia wnętrz; odnawiano je i wyposażano w stylu baroku. To też zabytki kościelne w Polsce są w olbrzymiej większości barokowe. Nawet gdzie mury są średniowieczne, tam urządzenie wnętrza jest barokowe.

Rys. 692. Biała Radziwiłłowska, sala zamkowa (według Stronczyńskiego).

Za Jana III nowa faza stylu zaczęła się od budowli dużych i świetnych. Z pałaców w Warszawie powstał wówczas wielki pałac Krasińskich (1676—99); pod miastem pałac króla w Wilanowie (1678—86); w pobliżu stolicy obszerny i ozdobny pałac Bielińskich w Otwocku; nieco dalej, pod Łowiczem pałac prymasa Radziejowskiego w Nieborowie (ok. 1690). W Wilnie słynny niegdyś dla swej wspaniałości pałac Sapiehów (1691, dziś szpital wojskowy) i pięknie nad Wilją położony pałac Słuszków (skończ. 1690, dziś więzienie). W Wielkopolsce wspaniały zamek Leszczyńskich w Rydzynie (1696—1704, przebud. przez Sułkowskich 1742). W Małopolsce świetny był pałac Lubomirskich w Dąbrowie (ukończ. 1697), później zrównany z ziemią. Na Rusi zamki zniszczone podczas wojen, między innemi najpiękniejsze — w Podhorcach i Krasiczynie — otrzymały barokowe wyposażenie; sam Król przyczynił się w swej ziemi rodzinnej do przyozdobienia zamków dziedzicznych w Żółkwi i Olesku.

Z kościołów: w Wilnie św. Piotra i Pawła na Antokolu (1668—1676, fund. Paca), zwyczajny jako architektura, ale nadzwyczajny bogactwem i pięknem dekoracji sztukateryjnej wnętrza, jedyny taki w Polsce, a i w innych krajach niewiele mający podobnych; w Wilnie również kościół Trynitarzy na planie centralnym (1694—1717, fund. Sapiehów); pod Kownem bogaty kościół Kamedułów w Pożajściu również centralny, na szczególnym sześciobocznym planie (fund. Paca, 1667—90). W Warszawie dwa niewielkie, ale wytworne kościoły centralne na planie krzyża greckiego: kościół Sakramentek (1683—88), wzniesiony przez Marję Kazimierę jako wotum za Wiedeń, i kościół w Czerniakowie (1691—94, fund. Lubomirskich), ze względu na dekorację najbliższy kościołowi na Antokolu; ponadto duży kościół św. Krzyża (1682—96, wieże i fasada 1726—54). W Krakowie obok wielu klasztornych kościół akademicki św. Anny (1689—1703). Na Rusi m. in. wytworny kościół Pijarów w Warężu (1693, fund. wojewody Matczyńskiego, towarzysza wypraw Jana III). W Wielkopolsce kościół Jezuitów w Poznaniu (1651—1701), kościół w Lesznie (1688—91, fund. Leszczyńskich) i pokrewny mu w Przemęcie (1651—96), piękny kościół Filipinów w Gostyniu, wzorowany na Santa Maria della Salute w Wenecji (od 1677). To były gmachy najświetniejsze; wznoszono i mniejsze, wszakże właśnie okazałe przedsięwzięcia architektoniczne cechują erę Jana III; czas mniejszych budynków barokowych przyszedł w XVIII w.

W drugiej połowie XVII w. przebudowano w stylu barokowym szereg dawniejszych najczcigodniejszych świątyń Polski. Kościół Paulinów na Jasnej Górze, zniszczony pożarem w r. 1690, po tym roku został wzniesiony na nowo (wieża z 1702, konsekr. dopiero 1717). Nieco wcześniej (1650—68), na miejscu dawnego kościoła drewnianego wzniesiona została majestatyczna kolegjata w Łowiczu, który przez kilka wieków był stolicą prymasów. Na katedrze gnieźnieńskiej barok XVII wieku również położył swe piętno, choć mury są gotyckie, a nawa główna i wieże zmienione zostały w XVIII w.

Budowali wówczas przeważnie Włosi. Od czasu Zygmunta I. architekci włoscy mieli w Polsce bezmała monopol na budowanie; w XVII w. byli w Warszawie i w Wilnie już tak liczni, jak w XVI w Krakowie i Lwowie. W większych „fabrykach" stolicy brały udział całe kompanje Włochów; np. przy budowie pałacu Krasińskich w latach 1689 — 94 czynni byli jednocześnie Belotto, Maderni, Affati, Solari, Ceroni. Trudno dziś odróżnić właściwych architektów-twórców od wykonawców i przedsiębiorców budowlanych. Wydaje się jak gdyby naczelnym architektem pałacu Krasińskich był Giuseppe Belotto (zm. 1708), którego nazwisko występuje we wszystkich więk-

2650/I

szych budowlach ówczesnych stolicy, zarówno świeckich, jak kościelnych (projektował kościół św. Krzyża, kościół Paulinów, kościół w Rokitnie pod Warszawą z r. 1704). Przy budowie pałacu w Wilanowie, wznoszonego prawie jednocześnie z pałacem Krasińskich, pracował tensam zespół Włochów, powiększony jeszcze przez Agostina Locci, budowniczego nadwornego 1681 — 94, który był zapewne naczelnym kierownikiem tej budowy.

Architekci cudzoziemscy innych narodowości zjeżdżali również do polskiej stolicy pod koniec XVII w., ale znacznie mniej liczni, niż Włosi. Przy budowie Wilanowa i pałacu Krasińskich czynny był Niemiec Andrzej Schlüter, który później w ojczyźnie swej zyskał sławę najpierwszego architekta i rzeźbiarza. Holender Tylman z Gammeren (którego nazwisko włoszczono na Camerini lub polszczono na Gamerski) należał do najpierwszych architektów stolicy. Już za króla Michała mianowany w 1672 architektem cywilnym i wojskowym, przynajmniej przez 30 lat był czynny w Polsce; on to wzniósł oba kościoły centralne Warszawy, dla marsz. Lubomirskiego przebudował pałac Ujazdowski i obok w parku wymurował ową łazienkę, która po stuleciu przekształcona została na pałac Łazienkowski; pracował też przy budowie pałacu Krasińskich, działalność jego sięgała i poza stolicę, aż do Krakowa, gdzie wedle jego planu stanął kościół św. Anny.

Rys. 693. Ciążeń (pow. Słupecki) dawny pałac biskupów gnieźnieńskich.

W innych miastach i dzielnicach również przeważali Włosi. W Wilnie kościół na Antokolu budował pono Jan Zaor, sprowadzony z Krakowa, ale zapewne Włoch; drugą fundację Paców, kościół Kamedułów w niedalekiem Pożajsku projektował Lodovico Fredo. Z wszystkiemi zaś największemi pałacami Wilna, Słuszków i Sapiehów i najpiękniejszych kościołami, św. Piotrem na Antokolu, Trynitarzami, a także z owym kościołem w Pożajściu, wiązane bywa nazwisko Piotra Perti (czy Peretti) z Rzymu; był on głównie, a może i wyłącznie dekoratorem i sztukatorem, a musiał być wybitnym, skoro projektował sławne wnętrze kościoła antokolskiego. Był zapewne przedsiębiorcą, który dostarczył dekoracji w stiuku dla wszystkich ówczesnych ozdobnych budowli w Wilnie i okolicy, a zespół współpracowników jego nie zawsze był tak znakomity jak na Antokolu; w kościele trynitarskim był już znacznie słabszy.

W Wielkopolsce wyróżnił się Włoch Pompeo Ferrari, który w końcu XVII w. przybył do Polski z Rzymu, sprowadzony zapewne przez Stanisława Leszczyńskiego, dla którego wykończył zamek w Rydzynie, a potem pozostawszy do śmierci w 1736 w Wielkopolsce, wzniósł w niej długi szereg budowli, zwłaszcza kościelnych, wykończył piękny kościół Filipinów w Gostyniu, wybudował kościoły w Obrzycku, Owińskach i in. Były to budowle o niezwyczajnych planach centralnych, ze śmiałemi kopułami, najlepiej w Polsce reprezentujące skrajny barok włoski typu Borrominiego.

Włochami byli również sztukatorzy, których praca odgrywała tak wielką rolę w wyglądzie ówczesnych budowli. Czem dla Wilna był zapewne Perti, tem dla Krakowa był Baldasare Fontana, który pięknemi rzeźbami ozdobił sklepienia tylu kościołów i kamienic. Najpiękniejsze stiuki ówczesnej Warszawy (kościół Czerniakowski) są zapewne dziełem Franciszka Maino z Medjolanu.

Pomniejszych architektów Włochów było wielu, zjeżdżały całe rodziny Affattich, Solarich, Belottów, Fontanów. Rodziny te osiadały w kraju, polszczyły się, a dziedzicznie sprawiały zawód budowniczych. Locci już bodaj urodzony, był w Krakowie, pisał po polsku; Fontanowie byli już w XVIII w. Polakami. Natomiast architektów rodowitych Polaków między wybitniejszymi architektami nie było; jeśli już w XVI w., to tembardziej w dobie wyłącznego panowania ideologji szlacheckiej rzemiosło nie odpowiadało ambicjom Polaka. Chyba gdy był zakonnikiem, mógł je uprawiać dla swego zakonu, jak ów Bartłomiej Nałęcz-Wąsowski, (1617 — 87), rektor kollegjum jezuitów w Poznaniu, który projektował tamtejszy wspaniały kościół Marji Magdaleny. Inna rzecz, że w owej epoce szlacheckiego dyletantyzmu niejeden szlachcic dla siebie, dla rodziny lub sąsiadów projektował po amatorsku dwór lub nawet kościół. Nie jeden też zajmował się (lub tylko zabawiał) teorją architektury. Utalentowany Bartłomiej Wąsowski wydał w 1678 po łacinie „Callitechnicorum seu de pulchro ar-

2650/I

chitecturae sacrae et civilis liber unum". Anonimowo wyszła, zapewne z pod pióra Andrzeja Opalińskiego „Krótka nauka budowania" z 1649 r. Jezuita Stanisław Solski, który uchodził za znakomitego teoretyka, za „generalnego całej Polski architekta", wydał w 1680 „Architekta polskiego". Amatorskich prób, które zostały w rękopisach, było więcej.

Nowa architektura, która w końcu XVII w. zapanowała w Polsce, różniła się wyraźnie od architektury poprzedniej epoki, t. j. od wczesnego baroku Wazów, a tembardziej od renesansu. W nietórych budynkach, np. w kościołach Ferrariego, różnica bije w oczy: Zawiły plan, giętka sylweta, kombinacja świateł, mnogość kolumn, pilastrów, gzymsów, wolut, występów, uskoków, rzeźb, barw — to wszystko jest przeciwieństwem polskiego kościoła renesansowego. Taki np. kościół renesansowy w Radzyniu (wzniesiony w 1641 r., więc niewiele wcześniej, niż kościoły Ferrariego) swemi linjami prostemi, oszczędnością szczegółów, nieozdobnemi ścianami, dążył do wywołania wrażenia równowagi, skupienia i jasności; dążył równie skutecznie, jak Ferrari do wrażenia ruchu, życia, bogactwa.

Ale nawet budowle barokowe najbardziej wstrzemięźliwe, jak kościoły warszawskie Tylmana lub pałac Krasińskich, różnią się znacznie od typowych budowli renesansowych*). Zaledwie pół wieku dzieli pałac Krasińskich od tak typowego późno-renesansowego pałacu biskupów w Kielcach (1638, skończ. po 1642), a jednak różnią się ogromnie. Różnią się podwójnie: dlatego, że pałac Krasińskich jest budowlą barokową, i dlatego, że jest zagraniczną w stylu, podczas gdy tamten jest dostosowany do obyczaju polskiego. Oto elewacje pałacu Krasińskich są całkowicie rozczłonkowane, pionowo i poziomie, pilastrami i gzymsami, podczas gdy elewacje tamtego są gładkie. Jego piętra są zróżnicowane (parter potraktowany jako cokół i rustykowany, pierwsze piętro niezmiernie wysokie, górne zaś zredukowane do minimum i ukryte w gzymsie), podczas gdy tam piętra są traktowane jednakowo. Ma okna wielkie, podczas gdy tam były jedynie małe otwory w masywnych murach. Jego kolosalne porządki pilastrów na wysokość całego budynku, jego okna zakończone od góry półkoliście, jego trójkątny szczyt na środku pałacu, attyka ażurowa, balkon, — to wszystko szczegóły, które epoce, w jakiej powstał pałac biskupów, były jeszcze obce. We wnętrzu pałacu Krasińskich wspaniała klatka schodowa i układ skomplikowany pokojów są jaskrawem przeciwieństwem jednotraktowych amfilad renesansowych zamków. Przedewszystkiem zaś odrębną być musiała dekoracja wnętrza: w pałacu Krasińskich nic z niej prawie nie zostało, ale trzeba ją wyobrażać na podobieństwo Wilanowa lub Rydzyny z ich przepychem, fantazją, plastycznością stukaterji tak bardzo różnych od geometrycznych deseni na sklepieniach renesansowych.

Styl barokowy w rozkwicie baroku za Jana III nie był polski. Był przeważnie włoski, acz nie zawsze czysto włoski. Budowali przeważnie Włosi, ale nie zawsze przyjeżdżali wprost ze swej ojczyzny, lecz z Austrji, Moraw, Niemiec, gdzie przywykli do form stylowych, bardziej odpowiadających warunkom i gustom północnym. W takim pałacu Krasińskich włoskie są otwarte loggie 1-go piętra (dziś zaszklone), gzymsy nad oknami, wspaniałe schody dwuramienne; natomiast mezanin, szczyt trójkątny, a także wybitne rozczłonkowanie pionowe fasady jest raczej holenderskie.

Architektura doby barokowej nie jest jednolita: bądź dążenie do malowniczości brało w niej górę, bądź też dążenie do wielkości. Pierwszy kierunek był barokiem właściwym, drugi — raczej kontynuacją renesansu palladjańskiego i zwiastunem sztuki klasycznej. W samych Włoszech rozeszły się kierunki: Borromini szedł w jednym, Carlo Fontana — w drugim. Podobnie powyżej Alp: w Bawarji i Austrji przeważał pierwszy kierunek, a w Anglji i Holandji — drugi. Do Polski przychodziły oba; wielkopolskie kościoły Ferrariego reprezentowały pierwszy kierunek, warszawskie Tylmana — drugi. Najczęściej wszakże — jak i w innych krajach — oba prądy łączyły się ze sobą i występowały w postaci kompromisowej.

Barok Jana III różnił się już znacznie od baroku Wazów. Był stylem panującym, podczas gdy tamten stanowił prąd uboczny w architekturze. Obejmował całe budownictwo kraju, podczas gdy tamten jedynie występował w sztuce kościelnej. Był stylem o różnych odmianach, podczas gdy tamten był jednolity, bo wzorowany wyłącznie na wczesnym typie rzymskim.

Wielorakość stylu barokowego z czasów Jana III widoczna jest zwłaszcza w sztuce kościelnej. Część kościołów ówczesnych pozostała w typie Gesù, jak np. św. Piotr na Antokolu. Inne zastosowały typ ten z modyfikacjami, zainicjowanemi we Włoszech, np. św. Anna w Krakowie i św. Krzyż w Warszawie, które wzorowały się na S. Andrea della Valle w Rzymie. Inne jeszcze, zachowując plan podłużny, powracały do typu prostszego bez transeptu i kopuły, jak kościoły w Lesznie i Przemęcie. Obok zaś podłużnych zaczęły pojawiać się kościoły centralne z kopułami; odpowiadały one smakowi baroku, w Polsce zaś ponadto teren dla nich był przygotowany przez kaplice kopułowe tak rozpowszechnione po całym kraju za czasów kaplicy Zygmuntowskiej.

*) Zaznaczyć należy, że jedynie niektóre kościoły XVII w. przechowały się w niezmienionej postaci, natomiast zabytki architektury świeckiej tego stulecia, choć względnie niedawne, zostały bądź zniszczone, bądź przerobione tak, iż tylko hipotetycznie można wnosić o ich wyglądzie pierwotnym. Z wymienionych powyżej pałaców z doby Jana III Dąbrowa już nie istnieje; Żółkiew jest zupełną ruiną; oba pałace wileńskie, Sapiehów i Słuszków, przemienione na szpital i więzienie, utraciły swój dawny charakter; Rydzyna przebudowana już w XVIII w., Podhorce także; pałac Krasińskich w Warszawie spłonął za Stanisława Augusta i wtedy został odbudowany; Otwock jest ruiną; wprawdzie zachował wiele pięknych szczegółów, ale pałac był przerabiany w XVIII w. i niełatwo jest orzec, które z tych szczegółów pochodzą jeszcze z epoki Jana III, a które już z epoki Saskiej; wreszcie pałac Wilanowski był tak nieustannie od Sobieskiego aż po nasze dni przerabiany, uzupełniany, rozbudowywany, że nikt dziś nie umie odtworzyć dokładnie jego dziejów i uwydatnić wygląd, jaki miał za króla Jana. Dość, że szczególnym a nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności ani jeden pałac tej epoki nie przechował nam swego pierwotnego kształtu. Zdaje się, że pałac Krasińskich choć uległ pożarowi, przechował kształt zewnętrzny względnie najlepiej.

Jedne z kościołów centralnych (których pierwowzorem były kaplice papieskie przy s. Maria Maggiore w Rzymie) wznosiły się na planie krzyża równoramiennego, jak Sakramentki w Warszawie, inne na planie okrągłym, jak Trynitarze wileńscy, na ośmioboku regularnym, jak kościół Filipinów w Gostyniu, inspirowany przez S. Maria della Salute w Wenecji, a kościół Kamedułów w Pożajściu (w szczegółach zależny od tegoż weneckiego wzoru) wzniesiony jest na — sześcioboku. Za Sasów wśród kościołów centralnych górę wziął rzut owalny, bardziej swobodny od tamtych, wzorowany na Wiedniu.

Taksamo różnorodne stały się dekoracje wnętrz kościelnych. Jedne zachowały palladjańską powagę i surowość, inne przeciwnie poszukiwały największego przepychu. Przepychowi służyły środki architektoniczne, więcej jeszcze malarskie (które w następnym stuleciu miały uzyskać stanowczą przewagę), a najwięcej rzeźbiarskie. Największą profuzję rzeźb posiada św. Piotr na Antokolu. Z pośród dwu tak do siebie podobnych kościołów warszawskich, wzniesionych przez jednego architekta, Sakramentki są szczytem prostoty, a kościół czerniakowski zbliża się przepychem rzeźb do antokolskiego. Dla Warszawy proste wnętrze pozostało typowe, naogół jednak w owym czasie przeważał styl bogaty; nawet w surowym św. Piotrze krakowskim dodano w bocznych nawach barokowe sztukaterje.

Taksamo fasady kościołów ówczesnych wykazują pewną różnorodność. Naogół jednak typ bezwieżowy, właściwy Rzymowi i naśladowany za Wazów, pozostał w mniejszości wobec typu dwuwieżowego, przyniesionego z Austrji i Moraw. Wprawdzie kościoły z dwiema wieżami spotykały się już za Wazów, począwszy od kościoła Kamedułów na Bielanach, były jednak okazami rzadkiemi, a rozpowszechniły się dopiero po nawale szwedzkiej. Niezupełnie odpowiadały one tradycji polskiej: dwuwieżowe gotyki były w Polsce rzadkością, normalny kościół renesansowy był bez wieży. Natomiast już w dobie późnego renesansu ukazały się fasady z niskiemi dzwonnicami, nie wznoszącemi się ponad szczyt. Fasady takie pozostały i w niektórych kościołach barokowych, i to nawet w bardzo okazałych, jak św. Piotr na Antokolu. W fasadach takich można dopatrywać się smaku miejscowego. Naogół jednak barok Jana III był całkowicie przejęty wzorami obcemi. Zerwał właśnie z tradycją polską gotycko-renesansową, a odrębnych form polskich w baroku tworzyć nie próbował.

Taki był stan rzeczy za panowania Jana III, które było szczytowym okresem baroku w Polsce. Podobny stan pozostał też za Augusta II. Tylko już tempo budowania zwolniło się i poziom się obniżył. W stylu żadna głębsza zmiana nie zaszła; bądź co bądź jednak surowy w swym stylu Tylman należy do panowania Jana, a śmiały Ferrari już przeważnie do panowania Augusta. Pierwszy z królów saskich mało naogół położył piętna na sztuce polskiej: zajmował się dużo Dreznem, mało Warszawą; wielki Pöppelmann, architekt jego nadworny, dużo rysował dla Warszawy najwspanialszych projektów, ale nic nie urzeczywistnił. Zamierzenia króla skończyły się na pałacu Saskim, który faktycznie był tylko przeróbką staropolskiego domu Bielińskich.

III FAZA: ROKOKO ZA AUGUSTA III.

Sytuacja zmieniła się za Augusta III, zwłaszcza odkąd król osiadł w Warszawie. Ruch budowlany wzmógł się, a formy baroku uległy tak znacznej ewolucji, iż stworzyły podstawę do wyróżnienia trzeciej jego fazy w Polsce. Wtedy właśnie na Zachodzie — we Francji, a przez nią i w Niemczech — dokonała się w baroku przemiana i powstała jego odrębna postać zwana „rokokiem". W Polsce ponadto zmieniły się wpływy: wpływy włoskie zeszły na drugi plan wobec saskich, pośrednio zaś wobec francuskich, bo od tych zależna była ówczesna architektura saska.

Za królem zjechali do Polski architekci sascy. Bynajmniej jednak wpływy saskie nie były wówczas wyłączne. Włosi nie przestali przyjeżdżać do Polski i budować z włoska. Najogólniej biorąc, architektura świecka (ściślej mówiąc pałacowa) przyjęła styl saski, ale kościelna została włoska. „Rokoko" stanowiło tylko część ówczesnej produkcji architektonicznej w Polsce. Porównywując dokładniej architekturę Augusta III z architekturą Jana III, a nawet Augusta II, widać w niej wynik poczwórnego rozwoju: 1) od architektury barokowej do rokokowej, 2) od baroku monumentalnego do bogatego i malowniczego, 3) od architektury wielkomiejskiej do prowincjonalnej i 4) od obcej do częściowo przynajmniej spolszczonej.

1. Styl rokoko wnieśli do Polski Sasi; wnieśli go zaś głównie do stolicy i przeważnie do pałaców. Daniel Jauch (1684—1754, w Polsce od 1743) był dyrektorem budowli w Warszawie; Knöffel, Longuelune, Chiaveri, Knöbel, Krubsacius, najsłynniejsi architekci sascy, którzy zbudowali nowoczesne Drezno, byli czynni w Warszawie. Nawet spolszczeni Włosi, którzy budowali wówczas pałace warszawskie, jak Antoni Fontana, dostosowali się do stylu saskiego.

W stylu tym rokokowy ornament był cechą znamienną, ale tylko zewnętrzną; całe odczucie form było szczególne, inne niż w XVII wieku. Styl ten nie dbał o monumentalność, za to więcej niż jakikolwiek inny o elegancję. Znajdywał też przeróżne sposoby, aby nadać elegancję budynkom: przedewszystkiem zabiegał o ich lekkość, a odbierał im masywność, w której lubowało się poprzednie stulecie. W linjach wiotkich, nawet filigranowych, komponował sylwetę i wszystkie szczegóły; wrażenie lekkości potęgował partjami ażurowemi, kolumny zastępował przez cienkie pilastry, kapitele przez fantazyjne wisiorki; płaskie filungi stały się ulubioną dekoracją ścian, utrzymywanych płasko, bez wnęk, z gzymsami zredukowanemi do minimum. Linje miękkie i krągłe wyparły wszystko, co mogło być w budynku ostre, twarde, kanciaste; zaokrąglano kąty, gubiono przejścia między płaszczyznami. Owal

zyskał przewagę nad kołem i w planie i w dekoracji: chętnie nakrywano okna płaskim łukiem, pojawiły się okna owalne. Nad wszystko zabiegano o żywość sylwety: służyły jej figury i wazony ustawiane na attyce, a zwłaszcza fantazyjne kartusze herbowe oraz przedziwne nieraz kształty dachów i hełmów wieżowych zapożyczone aż z Chin. Plany budynków, nie wyłączając kościelnych, wymyślano płynne, giętkie, igrające swobodnie kształtami.

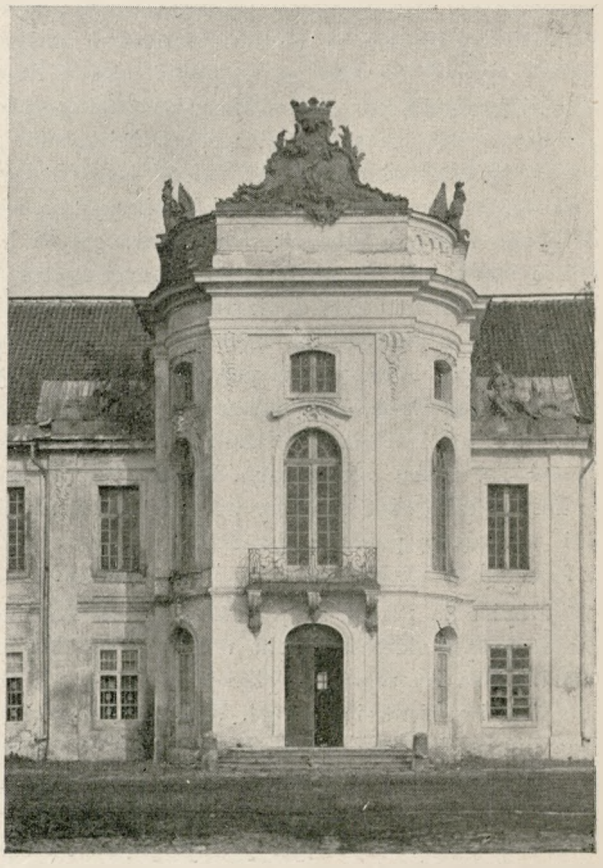
Budowli, wyrosłych z rokokowego wyczucia form, najwięcej było wśród pałaców Warszawy. Wybudowali wówczas swe rezydencje warszawskie Czartoryscy, Czapscy, Bielińscy, Tarnowscy. Mniszchowie, Braniccy i in. Nieliczne z nich przetrwały. Znamy lepiej ze starych rycin (zwłaszcza z mapy Warszawy Ricaud'a de Tirregaille z 1762 r.) ich fasady lekkie i delikatne. Wznoszone francuskim sposobem entre cour et jardin, oddzielane od ulicy dziedzińcem, poprzedzane skrzydłami oficyn, pałace te zaznaczały się dobitnie w wyglądzie ośmnastowiecznej Warszawy, szczególniej głównych jej ówczesnych arteryj, Krakowskiego Przedmieścia, Senatorskiej, Długiej. Sylwetami dachów mansardowych, i profuzją rzeźb figuralnych, kartuszy herbowych, wazonów, rozstawionych na bramach, kordegardach, na gzymsach i szczytach pałacu, nadawały ulicom stolicy wyraz swobody i elegancji

Nietylko w stylu rokokowym budowano wówczas w Warszawie nowe pałace, ale przerabiano stare, by im styl modny nadać. Przedewszystkiem przebudowano sam zamek królewski: za książąt mazowieckich gotycki, od Zygmunta III renesansowy z pewnemi szczegółami barokowemi, został on za Augusta III w 1747 r. przekształcony na sposób sasko-rokokowy. Wielki Gaetano Chiaveri rysował projekt przebudowy, ale ostatecznie robota została powierzona Knöfflowi. Inną dawną rezydencję rodziny królewskiej, pałac kazimierzowski, przebudowali na swą siedzibę Sułkowscy około 1740 r. wedle projektu Deybla. Z murów dawnego dworu Ossolińskich potężny minister Augusta III-go Brühl wzniósł pałac, który uchodził za najwspanialszą budowlę Warszawy czasów saskich (od 1750, projekt Knöffla, budowa prowadzona pod kierunkiem Jaucha i Knöbla).

Z pałaców tych istnieje dziś już tylko niewiele; większość zwalono, robiąc miejsce nowym kamienicom, albo też przebudowano nanowo, gdy przyszły nowe mody w budownictwie. Zarówno Zamek królewski, jak pałac Sułkowskich (obecnie Uniwersytet) zostały przebudowane w dobie klasycyzmu; z obu rokokowych budowli przetrwały jedynie elewacje ogrodowe od strony Wisły. Pałac Tarnowskich rozebrano i na miejscu jego stanął hotel Bristol; przechowały się przynajmniej (w Muzeum Narodowem) boazerje jego sypialni, dające świadectwo, jak wytwornemi były wnętrza tych warszawskich pałaców. Względnie najlepiej zachował się pałac Czapskich (obecnie Raczyńskich) na Krakowskiem Przedmieściu (1740 r.), ale w zmienionem już otoczeniu. Przeciwnie, jedynie otoczenie z piękną kordergardą i stylowemi oficynami przetrwało w pałacu Czartoryskich (obecnie Potockich) i w Brühlowskim (obecnie Telegraf i Ministerstwo Spraw Zagranicznych). Wnętrza — z wyjątkiem owego szczątku w Muzeum — nie przechowały się poprostu nigdzie.

Pałace rokokowe były specjalnością Warszawy. W innych miastach były rzadkie, a dziś już prawie śladu po nich niema. August III poza Warszawą jedynie w Grodnie wzniósł pałac królewski (ok. 1750, arch. Knöbel). Niema w stylu tym domów mieszczańskich; dom Dobrycza na Krakowskiem Przedmieściu w Warszawie stanowi wyjątek. Nic dziwnego: miasta były wówczas w upadku, a styl pałacowy nie odpowiadał ani tradycji, ani potrzebom mieszczaństwa. Wyjątkiem jest też świetny a stylowo czysty rokokowy ratusz w dalekim Buczaczu, fundowany przez Potockich.

Natomiast pałace podobne do warszawskich i nie mniej od nich ozdobne budowano po wsiach, w rezydencjach wielkopańskich, na prowincji bardzo nieraz odległej. Na południu kraju wyróżniał się Krystynopol Potockich (1747), Rzeszów Lubomirskich, Dukla Mniszchów, w ziemiach wschodnich — Wiśniowiec (zaczęty przez Wiśniowieckich jeszcze w 1720, ukończony przez Mniszchów dopiero w 1781), na zachód od stolicy — pałac biskupów gnieźnieńskich w Ciążniu. I tych zachowało się niewiele, względnie najlepiej przetrwały dwa pałace podlaskie: okazała rezydencja Branickich w Białymstoku (nazywana



Rys. 694. Radzyń, pałac, część środkowa fasady od strony dziedzińca.

nie bez przesady podlaskim Wersalem) i piękny a rozległy pałac Potockich w Radzyniu, zapewne dzieło warszawskiego architekta Antoniego Fontany.

Styl tych budowli był w zasadzie francuski, ale skrajniejszy niż we Francji. Tam za Ludwika XV koronką niesymetrycznych ozdób pokrywano tylko wnętrza, tu zdobiono niemi i fasady. Zdawano sobie w Polsce sprawę ze związków panującego stylu z Francją. Gdy żona Brühla, urządzając swój pałac warszawski, sprowadzała dekoracje z Drezna, żądała, aby były „dans le goût francais, dont on fait grand cas ici". Mistrz francuski rokoka J. A. Meissonier projektował w Paryżu wnętrza dla Czartoryskich i Bielińskich. Wszakże architektów francuskich widocznie trudno było przyciągnąć do Polski; spotykamy nieliczne tylko nazwiska francuskie jak owego Coustou, „architecte inspecteur des bâtiments du roi", który około 1671 projektował pałacyk w Jordanowicach pod Warszawą (dziś zniszczony), albo Piotra Ricaud de Tirregaille, który około połowy wieku był kapitanem regimentu konstytującego we Lwowie i projektował niektóre budowle na Rusi, np. przebudowę zamku Krystynopolskiego z r. 1756, potem zaś czynny był w Warszawie, gdzie opracował słynną mapę miasta i budował pałac Mniszchów i inne.

Podczas gdy Warszawa miała rokokowe pałace, kościoły jej zachowały styl barokowy. Lwów zaś i jego okolice zapełniły się w tym samym czasie właśnie kościołami

Rys. 695. Warszawa, kościół Wizytek.

w stylu rokokowym. Na czele ich stoi piękny św. Jur lwowski (około 1745); w pobliżu zaś miasta w Nawarji, Hodowicy, w Winnikach i dalej aż pod Kołomyję znajdują się kościoły mniejsze, lecz wytworne i typowe dla rokoka. Cała ta grupa powstała między 1738 a 1759 i jest (wedle T. Mańkowskiego) dziełem lwowskiego architekta Bernarda Meretyna, który jest również autorem najświetniejszego budynku miejskiego w stylu rokoko, ratusza w Buczaczu.

Inne dzielnice i miasta mają rzadko rokokowe lub półrokokowe kościoły. W Krakowie kościół Pijarów, dzieło Franciszka Placidiego, ma plan i wnętrze barokowe, ale rokokową fasadę. Placidi był niegdyś pomocnikiem Chiaveriego przy budowie kościoła dworskiego w Dreznie i tam przejął się sasko-rokokowym stylem. W Warszawie kościół Wizytek ze swą bogatą, żywą i lekką fasadą ma wśród kościołów stolicy względnie najwięcej cech rokokowych.

2. Wszakże ogromna większość kościołów epoki saskiej nie może być zaliczona do rokoka. Należy poprostu do baroku. Specjalnie w Warszawie, mieście rokokowych pałaców, uderza brak kościołów rokokowych.

Natomiast ów Saski barok kościelny był już innego typu, niż barok Sobieskiego, a tymbardziej Wazów. Z wielorakich tendencyj architektury barokowej inna wzięła teraz górę. Wpływy Borrominiego okazały się teraz silniejsze od Palladia, wiedeńskie silniejsze od włoskich. Równocześnie działo się, zresztą, to samo w krajach Zachodu. Nastąpiło przesunięcie od baroku pojętego tektonicznie do pojętego malarsko, od monumentalnego do bogatego.

Fasady kościołów wygięły się i odbiegły od linji prostej. Wyrażały już nie równowagę sił, lecz — więcej niż kiedykolwiek przedtem — dynamiczne ich napięcie. Usiłowały operować potężnemi siłami i masami wielkiemi: to odróżniało ówczesne budownictwo kościelne od świeckiego, późny barok od rokoka.

Wnętrza zapełniły się dekoracją obfitszą, niż kiedykolwiek. Była już nietylko różnokształtna, ale i różnobarwna. Czem dla wnętrz kościelnych XVII w. była rzeźba, tem dla XVIII-go stało się malarstwo. Pokrywano malowidłami sklepienia, a nawet i ściany świątyń. Czyniono to przeważnie siłami miejscowemi; pijarski kościół w Lubieszowie został polichromowany przez pijara Łukasza Hübla (1762—5), liczne kościoły lwowskie przez Stanisława Stroińskiego, kościoły bernardyńskie na Mazowszu przez Walentego Żebrowskiego (kośc. Warszawski 1753), franciszkańskie w Wielkopolsce przez Adama Swacha.

Przemiana nastąpiła nietylko w fasadach i dekoracji, lecz i w planach kościelnych. Rozpowszechnił się mianowicie w Polsce plan centralny na owalu lub na wydłużonym ośmioboku, który szczególnie odpowiadał smakowi rokoka. Na zachodzie kościoły na takim planie pojawiły się były już wcześniej. Teraz w Polsce powstały trzy duże grupy owalnych kościołów: Najdawniejsza, pochodząca jeszcze z czasów Augusta II, znajduje

się w Wielkopolsce, (Obrzyck od 1714, Owińska od 1720, Wschowa od 1725 i in.), a jest dziełem owego utalentowanego rzymianina, Pompea Ferrari, który jeszcze w końcu XVII w. przybył do Polski. Dalej ku wschodowi leży kościół Kamedułów na Bielanach pod Warszawą, jedyny bodaj tego typu na Mazowszu. Druga liczniejsza grupa ich leży dopiero w ziemi lubelskiej, a jest dziełem Tomasza Rezlera (Lubartów 1733—35, Włodawa 1741, Chełm 1753—63). Trzecia grupa wreszcie jest najpóźniejsza i najdalej wysunięta na Wschód: należą do niej słynne kościoły Dominikanów we Lwowie (1749) i w Tarnopolu (projektowany ok. 1755, zbudowany ok. 1770). Oba te świetne budynki miały być projektowane przez architektów amatorów: pierwszy przez generała Jana de Witt, późniejszego komendanta twierdzy kamienieckiej, drugi przez Augusta hr. Moszyńskiego, stolnika koronnego, przyjaciela Stanisława Augusta.

Wszystkie te kościoły owalne należą do najwytworniejszych, jakie wydał barok w Polsce. Większość ich jest współczesna rokokowi, jednakże do rokokowej sztuki nie należą, lecz stanowią ostatnią najjaskrawszą postać baroku.

3. Trzecim procesem charakteryzującym architekturę za Augusta III była prowincjonalizacja baroku. Ujawniła się ona głównie w budownictwie kościelnem. Wprawdzie nie da się zaprzeczyć, że najbogatszy typ kościoła barokowego, wzorowany na Gesù, utrzymał się w Polsce bardzo długo i nawet na dalekiej prowincji

Rys. 697. Wilno, kościół św. Katarzyny.

Rys. 696. Tarnopol, kościół Dominikanów.

zachował całą wielkomiejską wspaniałość; wprowadzony jeszcze w XVI w. do Nieświeża i Wilna, rozszedł się po kresach Wschodnich aż po Pińsk i Połock i dotrwał tam aż do końca XVIII w. Piękny kościół Karmelitów w Berdyczowie (arch. Jan de Witt, przed 1744) wzniesiony w epoce rokoka, a nawet jeszcze odeń późniejszy kościół Bazyljanów w Poczajowie (arch. Gotfryd Hoffman, 1771—91, fund. Potockich), dekorowany rokokowo, ale przypadający już na panowanie klasycyzmu, wybudowany był na planie Gesù.

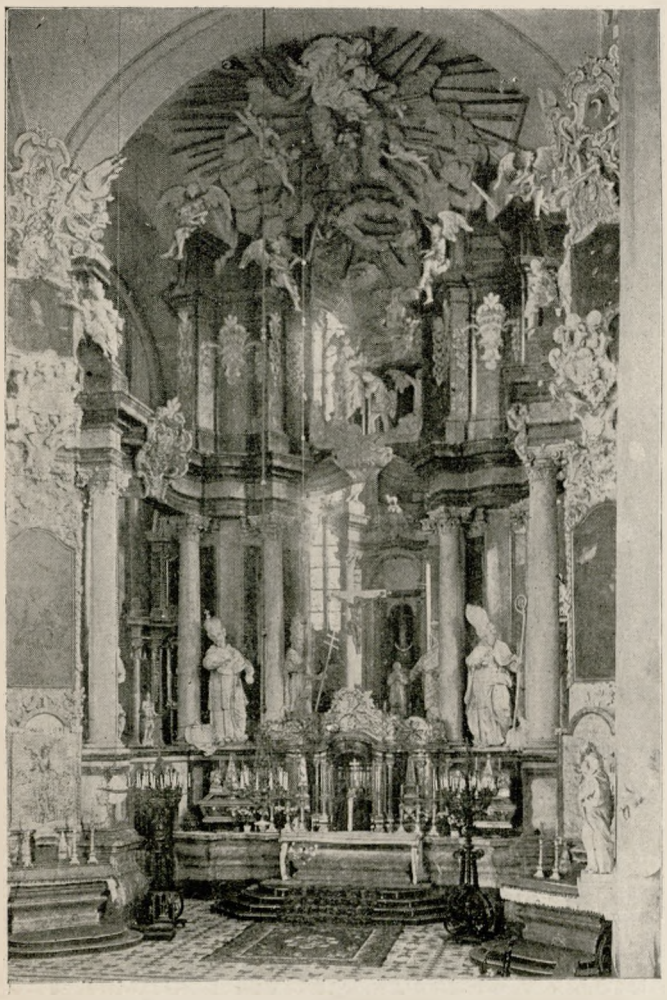
Wszakże w XVIII w. były to tylko wyjątki. Plan kościoła barokowego, upraszczany w Krakowie od początku XVII w., tembardziej musiał być uproszczony po wsiach i miasteczkach XVIII w. Trzymano się wprawdzie barokowego schematu, ale pomijano kopuły, transepty, boczne nawy, aż zostawała zazwyczaj jedyna nawa z wnękami na ołtarze. Najczęściej brakło rzeźbiarza i stukatora, coby ozdobił kościół, wnętrze więc pozostawało proste i trzeźwe, zaledwie jakiś gzyms wydatny świadczył o barokowym pochodzeniu kościoła. Na skromnej fasadzie nieraz tylko krągło i żywo zarysowany szczyt dawał barokową sylwetę. Większość z nich powstała w dobie rokoka, nie wszakże rokokowego nie mają; rokoko było bowiem modą wielkomiejską i pańską, one zaś były budowane przez prowincjonalnych majstrów wedle starego obyczaju.

Takich kościołów jest w Polsce tysiące; stanowią rzeszę

bezimienną, żaden z nich nie zasługuje na inwidualne zapamiętanie. Tworzą najliczniejszą pozycję wśród zabytków kościelnych Rzeczypospolitej. A gdy swym szczytem lub białemi wieżami wylaniają się w pośród niskich domów miasteczka lub drzew wiejskiego cmentarza, są istotną cząstką krajobrazu polskiego.

Analogiczny proces prowincjonalizacji nastąpił wówczas i w budownictwie świeckiem. W dworach i dworkach, gdzie chodziło o dach nad głową, a nie o modne ozdoby, znamiona stylowe baroku redukowały się do minimum, jedynie szczyty faliste wytwarzały barokową sylwetę, znak czasu. Dwory te były przeważnie drewniane, wcześniej też uległy zniszczeniu niż współczesne im kościoły. I bardzo dziś już rzadkie są te budynki nawpół ludowe i nawpół barokowe, prowincjonalne i swojskie, jak dwór w Ożarowie z 1757 r. lub karczma w Głusku. Pochodzą one przeważnie z epoki rokoka, ale niewiele mają z nim wspólnego.

4. Czwarty równoległy proces stanowiła p o l o n i z a c j a baroku. Przyszła późno, w ostatniej fazie stylu. Jej późne przyjście leży w naturze rzeczy, renesans też nie odrazu został spolszczony. Natomiast tym razem wystąpiła mniej wyraźnie i tylko w pewnych dzielnicach kraju. Zaznaczyła się głównie w tej dzielnicy, która jako mniej zabudowana, zabudowywała się pośpieszniej, a jako bardziej oddalona od Zachodu, więcej pozostawiona była własnym siłom: była to Litwa z Wilnem na czele. A i w niej nie całe budownictwo ówczesne, lecz jedynie budownictwo kościelne wytworzyło formy odrębne. Formy te należały ogólnie do barokowo-rokokowych, ale miały szczegóły i proporcje własne. Proporcje bywały niezwykle wyciągnięte w górę: wież tak smukłych nie było od gotyku. Coś więcz gotyckiego było w kresowych kościołach z połowy XVIII w.: kościół Misjonarzy w Wilnie jest najwymowniejszym przykładem. Nawet zaś gdy zgodnie z tradycją polską, kościół zamiast wież miał jedynie dwie niskie dzwonnice na fasadzie, nawet wtedy robił wrażenie budowli smukłej i wysokiej.



Rys. 698. W i l n o, kościół św. Jana, wielki ołtarz.

Z wyjątkowo wydłużonemi proporcjami fasady łączyły niezwyczajną giętkość. Tu znów kościół w Berezweczu w Dzisnieńskiem jest wymowną ilustracją: jego fasada jest (trudno to wyrazić inaczej) rozfalowana, i aczkolwiek wąska, przechodzi aż przez dziewięć uwypukleń i osiem wklęśnięć. Wyłączona z niej została linja prosta; nietylko szczyt przebiega w fantastycznych wolutach, ale i gzymsy nie są prostolinijne, krągłą linją podnoszą się i opadają.

Bogactwo sylwety tych kościołów kresowych wzmagało się jeszcze przez to, że wedle dawnej już w Polsce tradycji wyposażano je w szczyt nietylko na fasadzie, ale jeszcze w szczyt drugi w tem miejscu, gdzie nawa główna zbiega się z niższym od niej chórem. Wprowadzano też przeróżne nowe motywy, mogące budowlom dać większą jeszcze lekkość i swobodę; pomysłowość architektów zdaje się być w tym względzie niewyczerpana. Okien tak dziwnie wykrojonych, jak u Bazyljanów wileńskich lub w Berezweczu, nie było bodaj od sztuki średniowiecznej maurytańskiej. Szczyt na prezbiterjum kościoła w Berezweczu, poprowadzony owalnie, jest unikatem, podobnie jak jedyne w swoim rodzaju są kapitele kolumn, podtrzymujących chór muzyczny w kościele Dominikanów w Wilnie. Pomysły takie były zbyt indywidualne i fantazyjne, by mogły być powtarzane; niemniej pewien ogólny typ kościołów wytworzył się na kresach za panowania Augusta III.

Szczególniej w i e ż e wyrobiły sobie w kościołach tej grupy typ własny. Niezmiernie szczuplе i smukłe, rozbijane były przytem na wiele pięter, piętra ich były oddzielane falującemi gzymsami, składane z drobnych kolumienek, kolumienki na każdem piętrze ustawiane pod innym kątem, przerywane ażurami i oknami o fantazyjnych kształtach, aż wieże te stawały się przejrzyste i najlżejsze z lekkich.

Bardzo architektura ta była daleka od pierwotnego baroku z jego ciężkiemi pilastrami i prostemi trójkątnemi szczytami. Przez lekkość swą, fantazję i elegancję należała do rokoka, nawet gdy nie miała jego typowej ornamentacji. Nie była zjawiskiem wyjątkowem w Polsce ówczesnej: nigdzie wszakże pojmowanie linji, płaszczyzny i bryły nie były tak skrajne, swobodne, żywe i pomysłowe, jak

w architekturze kościelnej kresów Wschodnich. Najwięcej analogji miała z niektóremi współczesnemi jej budowlami Niemiec południowych, ale środkami czysto architektonicznemi uzyskiwała te efekty, które tam osiągano więcej rzeźbą i malarstwem.

Dokładniejsza analiza tych najsamodzielniejszych w Polsce kościołów barokowych nie została jeszcze przeprowadzona i nie jest wyśledzony ich początek i drogi ekspansji. A choć czasy to względnie niedawne, nazwiska artystów zdążyły już pójść w zapomnienie; nie znamy ani jednego z architektów, którzy te kościoły budowali. Niewątpliwie początek architekturze tej dało Wilno: do wcześniejszych okazów grupy należy kośc. św. Katarzyny (wszakże data 1703, zwykle wymieniana, jest niewątpliwie zbyt wczesna), Misjonarzy (1730), św. Jana (budowla gotycka przebudowana w nowym stylu 1737—40), brama klasztoru Bazyljanów (1749). Z Wilna ten typ architektury rozszedł się szybko po całych kresach. Wiele jego pięknych okazów wzniesiono w Dziśnieńskiem, zwłaszcza w Głębokiem i Berezweczu. Nawet na dawniejszych kościołach barokowych (np. na kośc. Jezuitów w Pińsku) umieszczano teraz wieże nowego pomysłu. Typ ten doszedł do Mińska i Połocka, podbił Wołyń i Ukrainę i przez Kijów i Czernichów sięgał Moskwy. Na zachód od Wilna odblaski jego widoczne są w kościołach Grodna i w Sejnach, gdzie stary kościół Dominikanów (obecna katedra djecezji augustowskiej) przebudowano w wileńsko-rokokowym stylu. Natomiast dalej w Koronie typ ten nie zdołał wyprzeć przeciętnego zachodniego baroku kościelnego.

Wnętrza kościołów kresowych niezupełnie odpowiadały ich fasadom. Było to wszakże normalne w polskim baroku kościelnym, że wnętrza pozostawały proste i skromne. Jeśli chciano ozdobić je bogato, to czyniono to naogół nie architekturą, lecz urządzeniem kościelnem, przedewszystkiem o ł t a r z a m i. I w tej dziedzinie powstał w Wilnie styl nie mniej nowy, niż styl fasad. Ołtarze pojęte kulisowo, związane w system, połączone między sobą, złączone z amboną i chrzcielnicą, obejmowały całe prezbiterja, a nawet całe kościoły. Przez profuzję motywów nieprzeliczalnych i nieuchwytnych, przez natchnione figury świętych i lecących aniołów, przez chmury i promienie boskiej glorji stawały się jakimś architektonicznym hymnem, przedziwnym wyrazem ekstazy. Wileńskie kościoły św. Katarzyny, Dominikanów, a przedewszystkiem św. Jana doprowadziły do szczytu sztukę tych fantastycznych późnobarokowych ołtarzów.

Te kościoły litewskie należą do tego, co w polskim baroku jest n a j l e p s z e, a przedewszystkiem są w nim n a j t y p o w s z e i n a j s a m o d z i e l n i e j s z e. Można spierać się, czy one są cenniejsze artystycznie, czy też zabytki innych faz stylu lub innych dzielnic, jak św. Piotr i Paweł na Antokolu, jak św. Piotr w Krakowie, pałac Krasińskich w Warszawie czy św. Jur we Lwowie. W każdym razie są od tamtych typowsze. Są też samodzielne, choćby tylko w swych wieżach i ołtarzach. Samodzielność ta polega zaś nie na uproszczeniu stylu obcego, jak to najczęściej w Polsce bywało, lecz przeciwnie, na wzbogaceniu go.

Wszakże właśnie w momencie, gdy barok doszedł w Polsce do stylu własnego, rozwój jego został gwałtownie przerwany pod naporem nowej mody klasycznej.

III. KLASYCYZM.

Klasycyzm, który z kolei opanował architekturę polską, nie był formacją równie nową, jak Odrodzenie i barok. W osnowie swej był bowiem pokrewny Odrodzeniu: tak samo był sztuką równowagi i jasności. Prąd wszczęty za Odrodzenia nigdy właściwie nie uległ przerwie: przetrwał jako prąd uboczny epokę baroku i ponownie wziął górę, gdy Europę znużyły skomplikowane i ruchliwe barokowe kształty i gdy wzmógł się kult i znajomość antyku. Wszakże styl wieku XVIII, choć pokrewny, nie był identyczny z stylem XVI wieku; był nowym stylem, opartym, jak tamten, na równowadze i jasności kształtów, ale był głębiej przejęty antykiem i dążył do wielkości i prostoty, jak tamten do organicznego rozczłonkowania architektury.

Choć głosił ideał jednego klasycznego piękna, w zależności od warunków lokalnych przyjął w różnych krajach Europy różne postacie. Trzy z nich były najważniejsze: 1. K l a s y c y z m, k t ó r y p o w s t a ł n a t l e r o k o k a, zachował jego lekkość, delikatność i elegancję. Wytworzył się on we Francji, gdzie nosi nazwę „stylu Ludwika XVI", a stamtąd przeszedł do Niemiec. Ten klasycyzm połowiczny był wszędzie tylko zjawiskiem przejściowem ku klasycyzmowi czystemu. 2. K l a s y c y z m, k t ó r y w y ł o n i ł s i ę z b a r o k u, pozostał mu częściowo wierny, upraszczając jedynie i uspakajając jego kształty. Takim barokowym klasycyzmem był już palladjanizm, który przetrwawszy całą erę baroku, rozkwitł nanowo w drugiej połowie XVIII wieku. Ojczyzną jego były Włochy. 3. K l a s y c y z m w z o r u j ą c y s i ę n a a n t y k u i usiłujący upodobnić mu się bez zastrzeżeń objawił się w różnych krajach Europy pod wpływem wykopalisk, podróży i dociekań teoretycznych, zdobywając wszędzie niezbyt może licznych, ale fanatycznych zwolenników.

I FAZA: KLASYCYZM STANISŁAWA AUGUSTA.

Do Polski klasycyzm dostał się wcześnie i we wszystkich głównych odmianach. Epoka jego zaczyna się z chwilą wstąpienia na tron Stanisława Augusta. Historja powtórzyła się po dwóch i pół stuleciach. Jak wówczas renesans, tak teraz klasycyzm wyparł styl poprzedni, żywotny jeszcze i dojrzały właśnie do samodzielności. Znów król był tym, który wprowadził nowy styl. Znów importował go z Włoch przez włoskich artystów.

Wszelako były też w historji obu stylów różnice. Tempo było teraz szybsze; ledwie nowy styl ukazał się na Zachodzie, a już dostał się do Polski i zaraz przyjął się i spopularyzował: w pół wieku zamknął się całkowity cykl jego

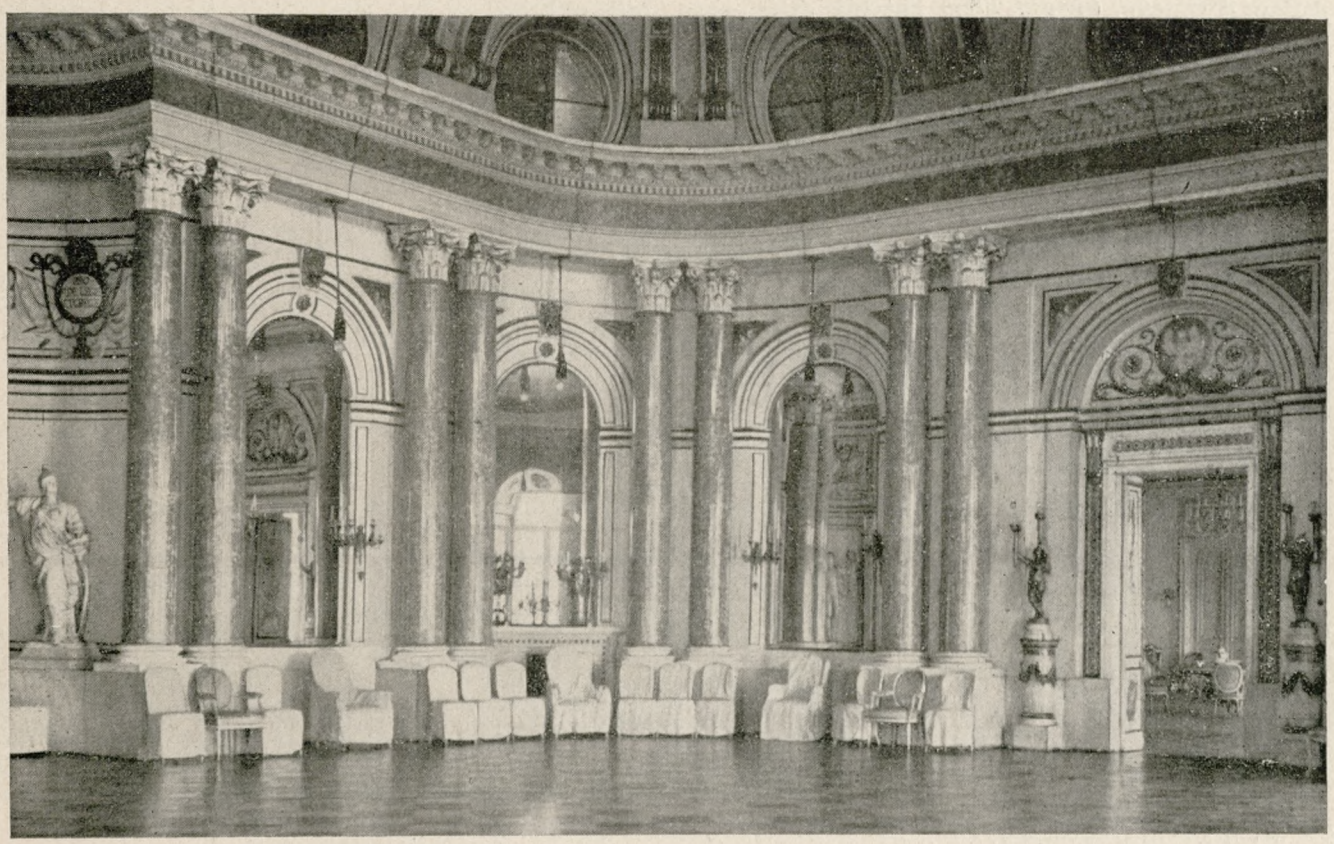
rozwoju, na co Odrodzenie potrzebowało w Polsce stulecia. Następnie Włosi nie byli już jak wówczas w architekturze bez współzawodnictwa; obok nich przyjeżdżali do Polski Francuzi i Niemcy, a zanim skończyło się panowanie Stanisława Augusta, wykształcili się architekci Polacy. Styl klasyczny był w Polsce od początku dość samodzielny, w każdym zaś razie bardziej, niż początkowy polski renesans i barok; przyszedł bowiem wcześnie, gdy typy budowli klasycznych na Zachodzie nie były ostatecznie ustalone. Stanisław August, który miał głos decydujący w rzeczach sztuki, posiadał smak, jak na owe czasy, niezupełnie zwyczajny, łączący skłonność do form nowego stylu z upodobaniami barokowemi; w latach dojrzałych, nie wyjeżdżając zagranicę, nie poddawał się wzorom obcym.

Klasycyzm przyszedł do Polski w czasie, gdy warunki polityczne i ekonomiczne były jak najfatalniejsze. Wszakże był to zarazem czas, gdy rozpoczynała się reakcja i reforma, a z nią podniecenie umysłów i podatność na nowe ideje. Reforma ówczesna skierowana była przeciw sarmatyzmowi i szukała oparcia we wzorach Zachodu. Wraz z wzorami politycznemi i umysłowemi przejmowano i artystyczne, choć mniej były dla reformy kraju pilne i istotne.

Król Stanisław August był duszą ówczesnego ruchu artystycznego. Nietylko finansował go, ale i przewodził w nim; rola jego w utworzeniu stylu była czynna, może aż nazbyt; nietylko dobierał sobie artystów i wybierał im zadania, ale i kierował nimi. Jeśli kto w Polsce i wogóle w Europie był królem-budowniczym, to on; znaczył dla klasycyzmu w Polsce więcej, niż Zygmunt I dla Odrodzenia i Jan III dla baroku, nie mówiąc już o Sasach. Budował od pierwszego miesiąca panowania do ostatniego dnia; to było właściwe zamiłowanie jego życia. Zamierzenia jego w dziedzinie architektury nie były tak olbrzymie i nierealne, jak Augusta II, ale były bardziej artystyczne, dbałe o doskonałość szczegółów. Przeszkodą były mu środki bardzo ograniczone. Wszystkie jego budowle — Zamek warszawski, Ujazdów, Łazienki — nie zaczynały od nowa, lecz przerabiały mury już istniejące; niemniej tych przeróbek wystarczyło, aby imię Króla uwiecznić w dziejach sztuki polskiej. Klasycyzm zaczął się od niego, a choć przetrwał go, pierwsza faza stylu, obejmująca panowanie Stanisława Augusta (1764—95), jest fazą najważniejszą.

Stylowo nie była jednolita; wszystkie ważniejsze odmiany klasycyzmu XVIII wieku, znalazły w niej wyraz.

1. Odmiana francuska wystąpiła pierwsza. Król, pozostający wówczas pod świeżem wrażeniem sztuki widzianej we Francji, z Paryża sprowadzał artystów, obrazy i meble. Znakomity architekt francuski Victor Louis już w roku wstąpienia na tron przybył do Warszawy i sporządził projekt przebudowy Zamku; projekt był w stylu Ludwika XVI. Nie został wprawdzie wykonany, ale miejscowy nadworny budowniczy w tym samym stylu podjął przebudowę Zamku. Był nim Jakób Fontana (1710 — 1773), artysta pochodzący z osiadłej w Warszawie rodziny architektów; przyzwyczajony do warszawskiego rokoka, łatwo wżył się w styl Ludwika XVI, będący kombinacją rokoka i klasycyzmu. Styl ten cechował pierwszą, potem zarzuconą rezydencję króla, Zamek Ujazdowski, (przebudowany w la-



Rys. 699. Warszawa, Zamek królewski, Sala balowa.

Rys. 700. Królikarnia, pałac.

tach 1766—71), a także pałacyk w Łazienkach (1777—8, w kilka lat później przebudowany ponownie). Łazienkowskie pawilony, Biały Domek (1774—5) i Myślewice (1775—7), przechowały styl ten do naszych czasów.

Po śmierci Fontany inny kierunek wziął górę na dworze, ale stylowi francuskiemu zostali wierni niektórzy architekci, zwłaszcza zdolny i pomysłowy Efraim Schröger z Torunia (1727—1783), autor fasady kościoła Karmelitów (1781) i pałacu Prymasów, (skończ. 1784). Znacznie dłużej—coprawda z mniej wytwornym, niemieckim odcieniem — w stylu Ludwika XVI budował Szymon Bogumił Zug (1733—1807, w Warszawie od 1772), twórca kościoła ewangelicko-augsburskiego w Warszawie (1777—1779), budowniczy księcia podkomorzego Poniatowskiego, najbardziej może płodny architekt owych czasów.

Zug był tym, który najwięcej Polsce przysporzył architektury „ogrodowej", owych drobnych pawilonów, napół antycznych napół romantycznych, na które moda przyszła z Petit Trianon Marji Antoniny. Budował je na Solcu dla ks. Podkomorzego (pozostał z nich jeszcze minaret z 1776, dziś w środku Warszawy), w Mokotowie dla ks. marszałkowej Lubomirskiej, w Arkadji pod Nieborowem dla ks. Heleny Radziwiłłowej.

Styl Ludwika XVI nie ograniczał się w Polsce do stolicy. W stylu tym Schroeger budował w Skierniewicach pałac i kościół (1780 i 1781) dla prymasa Ostrowskiego. Pałac ks. Antoniowej Lubomirskiej w Opolu Lubelskiem z 1776 r. (dziś już nie istniejący) należał do najpiękniejszych budowli francuskiego klasycyzmu w Polsce. Wszakże większego znaczenia styl ten u nas nie uzyskał, wyparł go bowiem klasycyzm włoski.

2. Po śmierci Jakóba Fontany, w 1773 r. budowniczym królewskim został Dominik Merlini, Włoch, z Brescii rodem (1731 — 1797, w Polsce od 1764). Najbliższym zaś jego współpracownikiem, zwłaszcza w dekoracji wnętrz, stał się Jan Kamsetzer (1753—1795), wykształcony kosztem króla we Włoszech i innych krajach zagranicznych. Dawniej zaczęte „fabryki" skończono we francuskim stylu klasycznym, w jakim były zaczęte; gdy natomiast po r. 1780 podjęto nowe roboty na Zamku i w Łazienkach, dano im styl klasyczny innej odmiany. Odmiana ta była włoska: było to naturalny wyraz pochodzenia Merliniego, studjów Kamsetzera, smaku króla. Wiotkie kształty i blade barwy stylu Ludwika XVI ustąpiły miejsca kształtom mocnym i barwom intensywnym. We wznoszonych budowlach porządki zachowywano klasyczne, ale traktowano je jako ramy dla różnorodnych dekoracji, cały nacisk położono na malowane plafony, wyzłacane gzymsy, na kolumny i pilastry z różnobarwnych stiuków, pola między niemi szczelnie wypełniano malowidłami, rzeźbami, lustrami, lubowano się w bogatych drzwiach i supraportach, w posadzkach różnemi drzewami inkrustowanych. Upodobanie do złota, do kolorów, do plastycznych kształtów było tu raczej barokowe, choć formy były klasyczne.

Całość tego barokowego klasycyzmu wypadła dość samodzielnie na polskim gruncie; na Zachodzie w ogólnem odczuciu najbardziej był mu pokrewny styl Cesarstwa we Francji, który wszakże był odeń o ćwierć wieku późniejszy. Dla jego samodzielności zwykło się mu dawać odrębną

Rys. 701. Kustyń na Wołyniu, pałac.

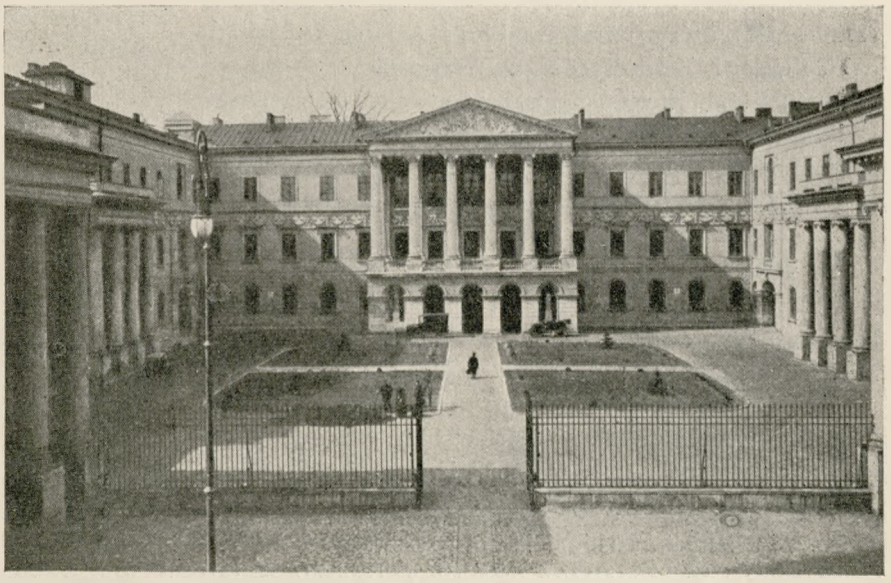
Rys. 702. Wilno, katedra.

nazwę „klasycyzmu Stanisława Augusta". Zaczął się dopiero po 1780 r., obejmuje ostatnie 15 lat, czyli drugą połowę panowania. Był głównie stylem wnętrz. Należą doń liczne sale Zamku (balowa 1781, rycerska i tronowa 1784, bibljoteka 1780—84 i t. d.) i Łazienek (Salomona 1784, balowa 1793, rotunda 1795, teatr w oranżerji 1787). Fasada właściwie jedna tylko: Łazienki; a i ta dostosowana do dawniejszych murów i wielokrotnie przez samego króla zmieniana i zwiększana. Niewiele to; znacznie więcej zostało w tekach, jako projekty niewykonane. Można natomiast dodać do inwentarza „stylu Stanisława Augusta" prace Merliniego i Kamsetzera, wykonane poza dworem królewskim, przeważnie w Warszawie i pod Warszawą dla rodziny króla: pałac w Jabłonnie przebudowany przez Merliniego, pałac Tyszkiewiczów przez Kamsetzera, pałac Czartoryskich (dziś Potockich) również dekorowany przez niego, Królikarnia dla hr. Tomatisa zbudowana przez Merliniego (1786—89). Wszystko to architektura wyłącznie pałacowa; trzy kaplice Merliniego (na Zamku, w Łazienkach i Bazyljanów na Miodowej) są też pałacowemi salami. Projektowany wielki kościół Opatrzności nie został wykonany.

3. Trzecia odmiana stylu klasycznego, najwolniejsza od pozostałości poprzednich stylów XVIII-go wieku, objawiła się nie na dworze królewskim i nie w stolicy, lecz na krańcu Rzeczypospolitej, w Wilnie.

Miasta zabudowywały się wówczas mało i dla ważniejszych zadań posługiwały się architektami stołecznymi (np. Poznań, gdzie Schroeger w 1772 i Solari w 1789 restaurowali katedrę, albo Lublin, gdzie Merlini w 1787 r. odnowił stary ratusz i bramę Krakowską). Natomiast Grodno sejmowe i Wilno miały za Stanisława Augusta ruch budowlany dość znaczny i wybitniejszych własnych architektów. W Grodnie budował Józef Sacco z Werony, tamtejszy architekt królewski i Rzeczypospolitej dla W. Ks. Litewskiego; choć Włoch, reprezentował on klasycyzm raczej francuskiego typu. W Wilnie znów M. Knakfus, architekt Jego Królewskiej Mości, pierwszy profesor architektury Akademji Wileńskiej, w licznych wznoszonych przez się domach miasta zachowywał styl niewiele różniący się od włosko-klasycznego stylu Warszawy. Ci dwaj architekci kresowi nie wnieśli tedy nowej odmiany do klasycyzmu polskiego.

Natomiast Wawrzyniec Gucewicz (1753 — 1798), pierwotnie pono uczeń Knakfusa, potem kształcony w Rzymie i w Paryżu u najpostępowszych klasyków, Soufflota, Rondeleta i Ledoux, wprowadził w Polsce inny typ architektury: czysty klasycyzm antyczny. Zarówno jego ratusz wileński (1781—83), jak odnowiona przezeń katedra (od 1777) były wzorowane na świątyniach starożytnych. Jego to budowlom Wilno zawdzięcza nazwę „Aten polskich"; dzięki niemu można odróżniać dwa klasycyzmy w Polsce: wileński obok warszawskiego.



Rys. 703. Warszawa, Ministerstwo Skarbu (dawniej gmach Komisji Przychodów i Skarbu).

II FAZA KLASYCYZMU.

Z abdykacją Stanisława Augusta skończyła się faza pierwsza klasycyzmu w Polsce. Dwadzieścia lat, jakie nastąpiły potem aż do Kongresu Wiedeńskiego, stanowiły fazę przejściową, w której ruch budowlany był słabszy i która nie wydała wybitniejszej nowej formacji stylowej.

Jednakże wtedy to właśnie sztuka stanisławowska rozeszła się po Rzeczypospolitej, daleko szerzej niż za panowania króla. Miasta rozbudowywały się względnie mało; budowano natomiast po wsiach, szlachta, którą już dwór nie wiązał ze stolicą, wznosiła sobie rezydencje. Oczywiście wznosiła już wedle mody klasycznej, która tymczasem przyjęła się powszechnie. Aż dziwnem jest, że w czasach tak przygnębiających i niepewnych, wśród wojen i zmian politycznych, budowano tak stosunkowo wiele.

Gdy dworu królewskiego zabrakło, dopływ architektów obcych, jeśli nie ustał, zmalał znacznie, Polacy wysunęli się stanowczo na czoło. Wielu wykształciło się dzięki poparciu króla i praktykując przy robotach królewskich; z nich najwybitniejszym był Jakób Kubicki (1758—1833), uczeń Merliniego, a potem stypendysta królewski we Włoszech, który już za panowania Stanisława Augusta odznaczył się projektem kościoła Opatrzności, wybranym przed wszystkiemi innemi. W drugiej zaś fazie klasycyzmu był bodaj pierwszym architektem kraju. Mógł się z nim równać tylko drugi Polak, Stanisław Zawadzki (1743—1806), wykształcony w Akademji św. Łukasza w Rzymie, profesor architektury w Korpusie Kadetów w Warszawie, który za Stanisława Augusta wyspecjalizował się jako budowniczy wojskowy (koszary Ujazdowskie 1784, koszary Artylerji przy ul. Dzikiej 1789, koszary Gwardji Konnej na Żoliborzu, koszary w Kamieńcu). Teraz, przy zmienionych warunkach, obaj z Kubickim byli zajęci prawie już wyłącznie budową dworów wiejskich.

Obok nich wziętym architektem był inny jeszcze Polak, również wykształcony w Rzymie, Piotr Aigner (1746—1841), który już za Stanisława Augusta w 1788 r. dał kościołowi Bernardynów w Warszawie nową klasycystyczną elewację; w drugiej fazie klasycyzmu na przełomie stulecia był on architektem Czartoryskich w Puławach, twórcą słynnej tamtejszej świątyni Sybilli, domku gotyckiego, pałacu Marynki i kościoła, zanim nastąpiła najpłodniejsza i najsławniejsza część jego działalności, przypadająca dopiero na końcową fazę klasycyzmu.

Wszyscy ci architekci byli bądź bezpośrednio, jak Kubicki, bądź pośrednio związani ze sztuką stanisławowską, którą mieli od młodości przed oczami; wszakże domy i pałace, wznoszone przez nich dla ludzi prywatnych, nie mogły już mieć tego charakteru, co królewskie, były prostsze, mniej kosztowne, ozdobne i wymyślne i przeto połowicznie tylko należały do stylu Stanisława Augusta.

Każda dzielnica Polski miała wówczas swego lub swoich architektów i wśród pałaców dają się wyodrębnić grupy regjonalne. Grupa pałaców wielkopolskich z tego okresu jest w przeważnej części dziełem Zawadzkiego: Śmiełów 1797; Dobrzyca Gorzeńskich 1799, Lubostroń Skórzewskich 1800. (Z wcześniejszych pałaców klasycznych wielkopolskich Sierniki Radolińskich 1788, Lewków Lipskich 1791 i Objezierze Węgorzewskich 1792 były zapewne dziełem Włocha Ittara, a Pawłowice Mielżyńskich przed 1788 r. budował sławny architekt niemiecki, K. G. Langhans). Grupa Zawadzkiego jest różnorodna: Śmiełów jest zbudowany na zwykłym planie prostokątnym, Lubostroń na kwadratowym, a Dobrzyca na dziwacznym planie trójkątnym.

W grupie małopolskiej najcenniejsze zabytki były projektowane przez Kubickiego: Białaczew Małachowskich 1800, Bejsce Badenich 1802, Pławowice Morstinów 1804—5, Witkowice Lubienieckich, a zapewne też Igołomja Wodzickich wzniesiona przed 1804 r. Kubickiemu jest również przypisywana grupa podwarszawska: Radziejowice Ossolińskich, Młochów, Helenów Ostrowskich. Grupy to jednolite, same w nich wydłużone piętrowe bloki z klasycznym portykiem, wierne tradycji stanisławowskiej, ale zwracające się, zgodnie z duchem czasu, ku formom surowszym.

Grupa litewska była w znacznej części dziełem Gucewicza, który budował rezydencje Chreptowiczom, Pacom, Pociejom, Radziwiłłom, Szwykowskim, Tyzenhauzom; w grupie tej pierwszą i największą budowlą był pałac biskupa Massalskiego w Werkach (1770—1790, zaczęty przez Knakfusa); późniejsze miały już charakter dorycki, charakterystyczny dla Gucewicza. Grupa grodzieńska projektowana przez Sacca, do której wchodził pałac Chreptowiczów w Szczorsach, dziś zrujnowany, oraz lepiej zachowany pałac Wołłowiczów w Świacku, należy do wcześniejszej, stanisławowskiej fazy stylu klasycznego.

Wreszcie grupa pałaców Podola, Wołynia i Ukrainy, mało zbadana, a podczas ostatniej wojny prawie doszczętnie zniszczona, była bodaj najliczniejsza i najwspanialsza, ziemie te bowiem kwitły gospodarczo i szlachta tamtejsza rozbudowywała się nie szczędząc środków; wyrosły w nich tak okazałe siedziby klasyczne, jak Międzyrzec i Kustyń Steckich, Poryck Czackich, Tuczyn Walewskich, który uchodził za jedną z najpiękniejszych rezydencyj Wołynia, jak Malejowce Orłowskich, Romanów Ilińskich, Pietniczany, Strzyżawka, Tereszki i Hryców Grocholskich, Młynów Chodkiewiczów, Czarnomin Czarnomskich, Kodnia Ledóchowskich, Tulczyn Potockich. Ponadto wiele mniejszych, z których chociażby urocze Turyczany Krzyżanowskich z 1806 r. wymienić należy. Na przełomie XVIII i XIX wieku architektura ziem tych była związana z Polską zachodnią i później dopiero poddała się wpływom Petersburga.

Wszystkie te grupy, choć poniekąd różne, mają jednak wspólny typ pałacu, wyjątkowo stały i wyraźny, będący znamieniem ziem polskich, tak samo jak attykowe ratusze i barokowe kościoły.

W porównaniu z nim, budowle miejskie z przełomu dwu stuleci mają charakter więcej niż skromny. Najwięcej ich

w zachodniej części kraju, głównie są to ratusze i inne budynki użyteczności publicznej. Wznoszone przez Niemców w „Prusach południowych", mają styl urzędowy, utylitarny i surowy. Nie mając porządków starożytnych, należą jednakże do klasycyzmu przez swą prostotę i prostokątność. Choć pozbawione aspiracyj artystycznych, są godne uwagi dla swej rzeczowości, nowe zaś jako typ architektury klasycznej, a wolnej od schematów starożytnych. To samo dotyczy zbiorów protestanckich, które powstawały dość licznie pod okupacją niemiecką*).

Ten typ architektury — klasycznie prosty, ale luźno związany z antykiem — przyjął się i pozostał, choć okupacja niemiecka skończyła się; budowniczowie Niemcy, którzy pozostali i spolonizowali się, budowali dalej w swym prostym stylu kamieniczki Płocka, Lipna, a nawet Warszawy. Tembardziej typ ten utrwalił się w Poznańskiem.

III FAZA: KLASYCYZM KRÓLESTWA KONGRESOWEGO.

Po skończeniu wojen napoleońskich i utworzeniu Królestwa Kongresowego nastąpiło znów 15 lat dobrych dla architektury, przerwanych dopiero przez powstanie 1831 r. Terytorjalnie ten nowy rozkwit architektury był bardzo ograniczony: Wilno, które spadło do rzędu przeciętnych miast gubernjalnych, budowało niewiele, Lwów importował prowincjonalną architekturę austrjacką, a Poznań — pruską. Natomiast Warszawa zabudowała się szybko i samodzielnie. Pałaców miała poddostatkiem, potrzeba jej było kamienic i gmachów publicznych. Wzniesiono teraz siedziby rządu (m. i. Komisja Skarbu), administracji (Województwo), szkół wyższych (pawilony uniwersyteckie), instytucji naukowych (Tow. Przyjaciół Nauk), mennicę, Bank Polski, Teatr Wielki. Dużemi kamienicami zabudował się Nowy Świat, dziś jeszcze najtypowsza w Polsce ulica z doby klasycyzmu.

Od 1818 r. Warszawa pozyskała znakomitego architekta Włocha: był nim sprowadzony przez Staszica Antoni Corazzi (1792—1877), który do 1845 r. wznosił tu najpiękniejsze budowle epoki: pałac Tow. Przyjaciół Nauk (1820), Komisję Skarbu na Rymarskiej (1824), Teatr Wielki (1825—33, łącznie z A. Szuchem, ukończony przez L. Kozubowskiego), Bank Polski (1828—30), wiele najświetniejszych kamienic warszawskich. Od Franciszka Włocha i Berecciego zaczął się, a na Corazzim skończył się trzywiekowy udział znakomitych Włochów w budownictwie polskiem.

Pozatem czynni byli w Warszawie i na prowincji architekci Polacy. Kubicki zakończył swą długą działalność pałacem Belwederskim (1818—22), ślicznemi rogatkami Warszawy (1816—18) i ujeżdżalnią przy ogrodzie Saskim (1820, obecnie Giełda). Stary Piotr Aigner, czynny przez wszystkie fazy klasycyzmu, teraz stał się, obok Corazziego, najbardziej wziętym architektem Warszawy; jego roboty był pałac Namiestnikowski (1817—18, przebudowany z pałacu Radziwiłłów, obecnie Prezydjum Ministrów), mennica, oba klasycystyczne kościoły Warszawy, św. Aleksandra (1818—26) i św. Andrzeja (1819), oraz liczne kamienice. Od 1817 r. uczył on architektury na wydziale sztuk pięknych Uniwersytetu razem z Hilarym Szpilowskim (1753—1827), również architektem ze stanisławowskich jeszcze czasów. Zastęp młodszych zaczynał wówczas swą działalność, m. i. Adam Idźkowski (1798—1879), który w stylu klasycznym przebudował pałac Saski w r. 1836—40, i Andrzej Gołoński (1799—1854*).

*

Styl budowli warszawskich z czasów Królestwa Kongresowego nazywają często „warszawskim empirem". Rzeczowo nazwa ta tak samo mu nie odpowiada, jak czasowo. Empire był głównie stylem wnętrz, tu rozwinęła się szczególniej architektura fasad: tamten był paradnym stylem cesarza, ten utylitarnym stylem miasta. Dekoracja tu została doprowadzona do minimum, zostały systemy kolumn i sześciany murów: nic pod tym względem typowszego od kolumnowych kamienic Nowego Światu. Czysty to klasycyzm, kontynuacja tego, jaki przed ćwierćwiekiem Gucewicz reprezentował w Wilnie: przejęty antykiem, usiłował usuwać

*) Zbory protestanckie budowano w Polsce już w epoce Reformacji: były to budowle arjan. Nie przekraczały one rozmiarami kaplic i nie miały aspiracyj artystycznych: na nic innego nie pozwalała ani ideologja inowierców ani ich sytuacja w kraju. Zbory ich, budynki nawskroś użytkowe, proste i masywne, zużytkowano po upadku arjanizmu przeważnie na lamusy, spichrze i t. d.

W następnych stuleciach warunki jeszcze mniej sprzyjały wznoszeniu zborów dyssydenckich. Powzięta w 1669 r. uchwała sejmowa, zabraniająca przechodzenie na protestantyzm, była zarazem skierowana przeciw budowaniu zborów. Ponieważ zaś nie była przestrzegana ściśle, w 1716 r. zapadła znów uchwała, by zbory wzniesione po 1674 r. zostały zburzone; jednocześnie zabroniono wszelkich nabożeństw poza domami prywatnemi.

Dopiero w 1768 r. wszystkie te zakazy zostały cofnięte. Wtedy szybko zaczęto wznosić zbory protestanckie. Najwięcej było ich w Wielkopolsce. Wznoszone przeważnie przez budowniczych niemieckich, niewiele miały z dotychczasową architekturą polską wspólnego. Ich koncepcja architektoniczna była zasadniczo różna od koncepcji kościołów katolickich. Przeznaczone głównie na miejsce dla kazań, miały kształt dużych hal bez prezbiterjów, naw bocznych, transeptów, kaplic i innych składników architektury kościelnej, które stały się w nich zbędne. Właśnie w czasach klasycyzmu odbywało się w krajach protestanckich poszukiwanie właściwego kształtu dla zborów. W poszukiwaniu tem Polska, choć była krajem katolickim, miała udział poczesny dzięki szeregowi budowli samodzielnie i celowo spełniających zadanie, jak np. zbór w Warszawie (1777—9, arch. Zug.), Poznaniu (1777—86, arch. A. Hoene, ojciec znanego filozofa), Rawiczu (1801, arch. Langhans).

Wiek XIX utracił w Polsce, jak i w innych krajach, aspiracje do stworzenia odrębnej architektury protestanckiej i porzucił naogół typ ustalony już w XVIII w. Zbór wileński np. (1830—5, arch. K. Podczaszyński) ma wedle mody klasycznej kształt starożytnej świątyni, zbór zaś ewangelicko-reformowany w Warszawie (1864—83, arch. A. Loewe) wraca do form katedry gotyckiej.

*) W okresie klasycznym uległa zmianie nietylko narodowość architektów w Polsce, ale także ich sytuacja społeczna. Przestali być rzemieślnikami. Już dawniej podniosło się stanowisko tych, którzy łącząc architekturę cywilną z wojskową byli oficerami. Tak zrzadka bywało w XVII wieku, często w XVIII w.: Deybel był majorem artylerji koronnej, młodszy Pöppelmann generałem majorem, de Witt generałem lejtnantem, Ricaud de Tirregaille kapitanem regimentu pieszego, Sacco majorem kawalerji, Knakfus kapitanem artylerji litewskiej, Kubicki majorem artylerji, Zawadzki pułkownikiem inżynierji, później generałem majorem artylerji. Wszyscy prawie ci architekci-oficerowie byli nobilitowani. Od początku XIX w. nastąpił nowy zwrot: architekci poszli na katedry i urzędy. Kubicki był od 1806 architektem rządowym, Aigner od 1805 budowniczym Komisji Spraw Wewnętrznych, Corazzi budowniczym Okręgu Naukowego Warszawskiego, Idźkowski budowniczym Zamku i członkiem Rady Ogólnej Budowniczej; synowie spolszczeni dwóch artystów niemieckich z czasów Stanisława Augusta, Adolf Schuch (1790 — 1880) i Fryderyk Schütz ((1782—1854) byli, pierwszy budowniczym m. Warszawy, drugi budowniczym przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych. Młodsi, jak Idźkowski i Gołoński, byli już wychowankami Uniwersytetu, „magistrami" architektury.

pierwiastki nowożytne. W upodobaniu do kolosalności motywów antykowi rzymskiemu dawał pierwszeństwo przed greckim. Klasycyzm ten, więcej niż stanisławowski miał tendencję do stabilizowania form wedle antycznego typu, który zdawał się najdoskonalszym. Objawiło się to nietylko w budownictwie świeckiem, ale i kościelnem. Fasady wszystkich kościołów były jak lica świątyń starożytnych. W typie podłużnym bazyliki zostały wyparte przez jednonawowe sale, prostokątne i prostolinijne, przykryte płaskim sufitem Typ zaś centralny wrócił do planu kolistego; po kościołach Kubickiego (Mokobody, Nadarzyn, Radziejowice), Schrögera (Skierniewice), Zuga (kośc. ewangielicki w Warszawie), mających charakter przejściowy, kościół centralny z doby klasycyzmu zatrzymał się na wzorze rzymskiego Panteonu z niską kopułą bez latarni. Do tej kategorji należą np. kościoły Aignera w Puławach (1803) i św. Aleksandra w Warszawie oraz samodzielny w ramach typu kościół w Suderwie pod Wilnem, wzniesiony podług planów Gucewicza.

Równocześnie ze stolicą starożytna architektura kolumnowa zawojowała wieś polską. Styl, który w 1-ej fazie klasycyzmu nie wychodził poza dwór królewski, w 2-ej opanował pałace wiejskie, a w 3-ej dwory i dworki. Teraz dopiero rozmnożyły się owe dworki z gankiem na kolumnach, które stały się prędko synonimem swojskości i polskości. Stała się rzecz niespodziewana, że styl starożytnych Rzymian i Greków na gruncie polskim stał się stylem odczuwanym jako narodowy. Portyki kolumnowe wyrosły przed kościołami, przed wielkiemi gmachami publicznemi, ale także przed kamienicami i dworami; wyrosły w miastach i miasteczkach (ileż ich jest jeszcze np. w Krzemieńcu) i po wsiach. Po wsiach jest ich legjon; są murowane i drewniane, jest ich cała nieprzerwana skala od pałacu do dworku. Nieraz portyk był przystawiany do staroświeckich murów, pozbawionych cech stylowych, do dworków modrzewiowych z wysokim dachem i facjatą: to niemało dodawało mu swojskości. I nawet gdy klasycyzm w miastach ustąpił miejsca innym modom, dwory z gankami na kolumnach budowano jeszcze; przetrwały najdłużej z całej architektury klasycznej.

I jeśli wśród zabytków jej n a j l e p s z e są Łazienki Merliniego i wielkie gmachy Corazziego, to najbardziej rozpowszechnione i t y p o w e są swojskie dwory i dworki kolumnowe. Które zaś są najbardziej s a m o d z i e l n e? Jest pewien ton odrębny i w „stylu stanisławowskim" i w dworkach, zespalających w szczególny sposób antyk z najprostszą tradycją budownictwa drzewnego. Jest w nich tylko pewien ton odrębny; ale jak na styl, który nie zabiegał o samodzielność, lecz przeciwnie o zgodność z jedynem pięknem antyku, to — i to wiele.

OKRES STYLÓW HISTORYCZNYCH.

W klasycyzmie objawiał się od początku dwojaki stosunek do sztuki starożytnej: bądź widziano w niej szczyt doskonałości, niezastąpiony i jedyny, bądź też jeden ze stylów dawnych, na który właśnie przyszła moda, choć mogłaby przyjść na inny. Architektów stanisławowskich cechował pierwszy stosunek, ale za Królestwa Kongresowego pojawił się już drugi: antyk stał się „stylem historycznym", „n e o k l a s y c y z m e m". Obok zaś mody na antyk pojawiła się równocześnie moda romantyczna na g o t y k.

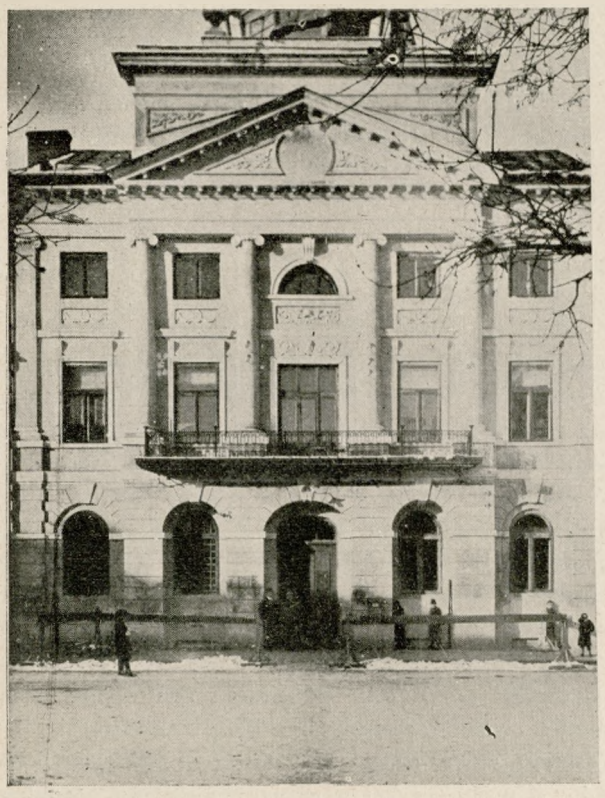
Już w 1787 r., a więc w szczytowym momencie stanisławowskiego klasycyzmu architekt J. Lindsay projektował dla ks. Stanisława Poniatowskiego w Korsuniu pałacyk w stylu neogotyckim (nazywano to wówczas „architecture mauresque"). W latach 1798—1800 dla ks. Izabelli Czartoryskiej Aigner obok „świątyni Sybilli" budował w Puławach „gotycki domek". Sprowadzony przez gen. Paca włoski architekt, Henryk Marconi (1792—1863) wzniósł mu prawie jednocześnie dwa pałace: z nich pałac w Dowspudzie był neogotycki (1822), a pałac w Warszawie—neoklasyczny (1824—28). Adam Idźkowski, który umiał pałacowi Saskiemu dać klasyczną kolumnadę, ustroił farę św. Jana (naówczas renesansową) w formy neo-gotyckie (1836—40), a dążył do tego, by również zamek królewski i cały pałac zamkowy przebudować w tym stylu. Zresztą i sam pałac Saski, tak wyraźnie klasyczny od frontu, ma od ogrodu partje gotyckie.

Ów neogotyk, jaki upodobano sobie w Polsce romantycznej, był gotykiem — angielskim, późnym, tynkowanym, o przewadze linji poziomych, nieraz miły, zwłaszcza w małych budynkach, kaplicach, ale zupełnie obcy, niczem nie przystosowany do kraju. Przez długie lata gotyk ten pozostał modny dla wspanialszych rezydencji wiejskich i zwłaszcza w Poznańskiem wiele dworów przedzierzgnęło się w neogotyckie zamki. W Kongresówce moda ta nie przyjęła się prawie wcale; więcej natomiast budowano neo-gotyckich kościołów. Później zaś przyjął się i przetrwał aż do wielkiej wojny zwyczaj budowania kościołów wiejskich w postaci katedr gotyckich, ale już nie w stylu angielskim, lecz o charakterze rzekomo polskim, „nadwiślańskim".

Gdy raz rozpoczęły się style „historyczne", nic nie stało na przeszkodzie, by coraz nowe stawały się modą. Istotnie „n e o-r e n e s a n s" jeszcze przed połową XIX w. opanował miasta, a i po wsiach w Kongresówce willi włoskich tyleż powstawało, co w Poznańskiem angielskich zamków. Marconi, który zadebiutował neo-gotykiem i neo-klasycyzmem, potem przez szereg dziesięcioleci w Warszawie i na prowincji budował w stylu „neo-renesansowym" (Dworzec Główny w Warszawie 1844—45, Hotel Europejski 1856, gmach Tow. Kredytowego Ziemskiego 1856 i setki innych). Jego talent i niezwykłe powodzenie, wraz ze znaczną ilością uczniów, przyczyniły się do rozpowszechnienia tego stylu w Polsce. Ale prace uczniów uwydatniły słabe strony kierunku: nowoczesne domy wymagały innej konstrukcji, niż renesansowa, to też renesansowość ograniczała się coraz bardziej do dekoracyj, a dekoracje, schematycznie powtarzane, niepotrzebne i obce, uczyniły ten rodzaj architektury nieznośnym.

Przyszedł potem czas na n e o-r o k o k o i wreszcie na n e o-n e o k l a s y c y z m: wtedy cykl historycznych stylów został wyczerpany i zakończony. Ostatnia jego forma-

cja, stosowana zwłaszcza w dworach neo-empirowych miała przynajmniej tę zaletę, że odnawiała styl swojski, już przystosowany do obyczaju polskiego. Całe to stulecie stylów historycznych jawnie rezygnowało z twórczości, choć może historycy przyszli, patrząc z dalszej perspektywy, dopatrzą się i w nich cech oryginalnych, podobnie jak my dopatrujemy się ich w Odrodzeniu i klasycyzmie, choć chciały i miały być tylko powtórzeniem antyku.



Rys. 704. P ł o c k, ratusz.

Rys. 705. W i e l o n c z a (pow. Zamojski), kościół parafialny.

IV.

Dzieje architektury polskiej zostały w pracy niniejszej podzielone wedle stylów, aby można było umieścić je w ogólnie przyjętych ramach historycznych. Wszakże należy zdać sobie sprawę, że jest to podział dla architektury polskiej nieistotny, stworzony dla Włoch, nie dla Polski. Żaden z trzech stylów, które omówione tu były kolejno, nie powstał w Polsce, wszystkie były importowane, i to wtedy gdy styl poprzedni jeszcze bynajmniej się nie przeżył, lecz właśnie rozpowszechnił się w kraju i nabrał cech lokalnych. To też nowe style nie mogły odrazu wyplenić dawnych i wynikały stąd dziwne zjawiska, jak to, że w końcu XVI w., gdy zaczynał się barok, nietylko renesans, ale nawet gotyk nie wyszedł był jeszcze z obiegu i trzy żywe style istniały współcześnie w jednym kraju.

Co więcej, ślady każdego poprzedniego stylu pozostawały w następnym, tak że trudno przeciągnąć między niemi granice. To, co nazywamy renesansem polskim, jest w połowie albo i więcej gotykiem. Najtypowsze dla XVII w. budowle polskie, zaliczane najczęściej do baroku, są w gruncie rzeczy raczej renesansowe. Klasycyzm Stanisława Augusta jest zaś napół barokiem. Pojawianie się stylów tych nie było w Polsce, jak na Zachodzie, objawem zmienionego sposobu patrzenia i odczuwania, lecz wynikiem mody, do której dopiero ex post dostosowywało się patrzenie i odczuwanie. Nie wytwarzały się w sposób naturalny i ciągły, przeciwnie, każdy był obcym czynnikiem, który dopiero z czasem dostosowywał się do tradycji. Inna rzecz, że z czasem sam stawał się tradycją, że wszedłszy w obyczaj zaczynał prędzej czy później wydawać się sztuką rodzimą i swojską. Dworek empirowy z gankiem na kolumnach, który dziś jest nam kwintesencją polskości, był przed półtora wiekiem nowością i cudzoziemszczyzną, która wyparła swojską tradycję barokowego dworu. A jeszcze dawniej i dwór barokowy był obcym importem, który z czasem dopiero wszedł w tradycję i stał się swojską architekturą.

Historja stylów w Polsce nie jest historją twórczości polskiej, ani nawet uzdolnień artystycznych polskich, bo swych okazalszych, „stylowych" budowli Polacy naogół nie budowali sami, lecz kazali cudzoziemcom u siebie budować; jest tylko historją smaku polskiego i mody w Polsce obowiązującej. Aby znaleźć to, co w dawnej architekturze polskiej było naprawdę znamienne, własne i stałe, trzeba stosować inny punkt widzenia, i szukać w niej czego innego, niż stylów zachodnich. Trzeba raczej badać t y p y budownictwa. Obcy architekci w obcych stylach budowali w Polsce;

natomiast genius loci decydował, które z ich budowli miały się rozpowszechnić i stać typami.

Istotny przełom w architekturze nowożytnej polskiej nie nastąpił ani z początkiem renesansu

Rys. 706. Szczebrzeszyn (pow. Zamojski), kościół parafialny św. Mikołaja (według Stronczyńskiego).

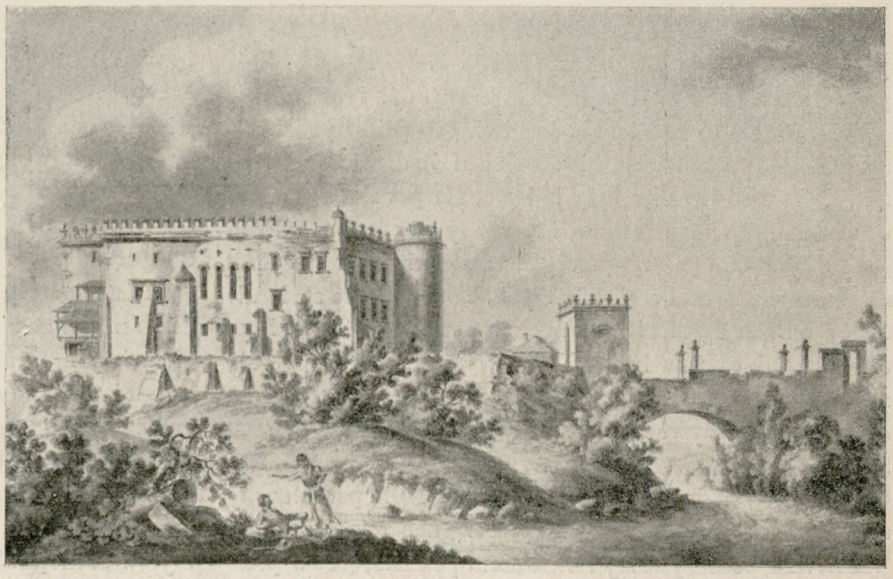
ani baroku ani klasycyzmu. Nastąpił niezależnie od przewrotów stylowych. Przyszedł kiedyś pośrodku ery barokowej, między Wazami a Janem III. Wtedy bowiem przerwała się tradycja miejscowa, nieprzerwana od średniowiecza. Renesans był w Polsce stylem nowej dekoracji, ale zachował gotycką konstrukcję, nie rozstał się z odwiecznemi obyczajami cieśli i mularzy. Przeciwnie, tradycja w dobie Odrodzenia nietylko nie przerwała się, lecz wzmogła, tak iż formy renesansowe bardziej jeszcze od gotyckich zdają się być swojskie, samodzielne i dostosowane do obyczaju polskiego. Tradycja była tak silna, że — z wyjątkiem postępowego Krakowa — nie poddała się barokowi przed drugą połową XVII w.

Dopiero gdy potop szwedzki zniszczył staropolską architekturę i gdy potem odbudowywano Polskę, czyniono to już innym sposobem, nowym i obcym. Stare obyczaje budowlane polskie i wówczas jeszcze nie zginęły; przetrwały, ale naogół już tylko w budownictwie drzewnem. Murowane natomiast poddało się wówczas modzie obcej, i styl polski, jeśli miał wrócić, musiał być wywalczony nanowo. Stało się to znacznie później, dopiero koło połowy XVIII w. i to tylko częściowo, w niektórych działach budownictwa i w niektórych dzielnicach Rzeczypospolitej.

Że taka była kolej rzeczy, uczy nas rozwój każdego z typów architektury polskiej, typu kościoła, dworu wiejskiego i kamienicy miejskiej. Dzieliliśmy dotąd uwagę między te trzy zagadnienia, które dla historyka sztuki są równie doniosłe, i rozważali jednocześnie, co w architekturze polskiej było najlepsze, co najbardziej rozpowszechnione i typowe, a co najwięcej odrębne; teraz skupimy uwagę już tylko na rozwój typów.

KOŚCIÓŁ. Renesans nie wytworzył w Polsce odrębnego typu architektury kościelnej. W XVI w. kościołów budowano mało, a te, które budowano, były komponowane indywidualnie i nie nadawały się do rozpowszechnienia. Na prowincji trzymano się nadal gotyku. Typ gotyckiego prowincjonalnego kościoła był jeden: kościół jednonawowy bez wież (w niektórych dzielnicach z jedną wieżą), podtrzymywany skarpami, masywny, o niskich proporcjach, mało ozdobny, z dekoracją skoncentrowaną na szczycie. Jedynie sterczyny szczytu nadawały budowli ten charakter, który potocznie uchodzi za gotycki.

Gdy na przełomie XVI i XVII w. nastąpił zwrot w uczuciach religijnych kraju i znów bardzo liczne zaczęły powstawać świątynie katolickie, zachowały one ten sam typ, zmodernizowany tylko przez nałożenie dekoracji renesansowej. Typ ten, prosty i łatwy do urzeczywistnienia, był najzupełniej naturalny w budownictwie prowincjonalnem. Zespolenie nowomodnej dekoracji ze starą konstrukcją, zapoczątkowane w Lublinie i Zamościu, tak odpowiadało potrzebom i smakowi ówczesnemu, że znalazło oddźwięk w całej prawie Polsce. Ściany tynkowano teraz na sposób właściwy Odrodzeniu, skarpy charakteryzowano na pilastry, prezbiterjum prowadzono półkoliście, żebrowania sklepień zastąpiono przez gipsatury, a w szczytach sterczyny przez obeliski, ale całość pozostała podobna do późnego polskiego gotyku w proporcjach i w całym charakterze masywnego i mało ozdobnego budynku. Typ ten, jedyny szerzej rozpowszechniony w Polsce typ kościoła renesansowego, był faktycznie tym samym typem, co średniowieczny. Był tak



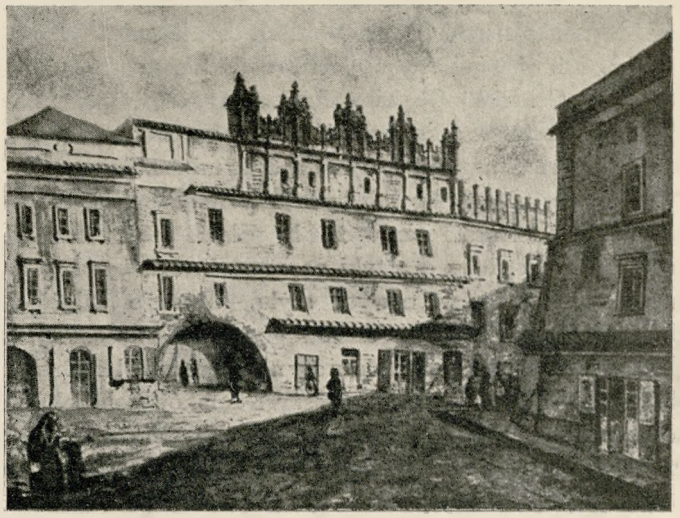
Rys. 707. Ossolin, zamek (według akwareli Z. Vogla w Gabinecie Rycin Uniw. Warsz.).

2650/II

żywotny, iż nie dopuścił przez pół wieku do rozpowszechnienia się w Polsce baroku; opierał mu się aż do nawały szwedzkiej.

Dopiero ona skończyła z tym starym typem kościoła, a przez to położyła kres tradycji w polskiej architekturze kościelnej. Odbudowa powojenna i dalsza rozbudowa kościelna Polski za Sobieskiego dokonała się już wedle innych zasad architektonicznych; zrobiła zupełnie nowy początek, przejęła obcy styl barokowy. Jednego typu nie było już odtąd; stosowano różnorodne typy kościoła, włoskie i północne, na planach podłużnych i centralnych. Używany był typ podłużny z transeptem, kopułą, kaplicami (typ Gesù), ale także typ uproszczony (bez transeptu i kopuły) i jeszcze bardziej uproszczony (bez kaplic). Kościoły centralne wznoszono zarówno na krzyżu greckim (tak budował Tylman) i kole, jak i na owalu i podłużnym ośmioboku (tak budował Ferrari i Rezler). Fasady bywały bezwieżowe, wzorowane na Gesù i innych kościołach włoskich, ale także dwuwieżowe, inspirowane przez budowle austrjackie i czeskie. Taki stan rzeczy przetrwał wiek XVIII. Wszakże nowe i obce formy architektury przystosowały się stopniowo do „obyczaju i nieba polskiego". Zwłaszcza na kresach wschodnich polska architektura kościelna była znów na drodze do utrwalenia własnego typu. Typ ten, wyrosły na podłożu baroku, był zupełnie inny od tego, który panował od średniowiecza do połowy XVII w.; niemniej był własnym tworem budownictwa polskiego. Jednakże nie utrwalił się, zmiotła go nowa moda: klasycyzm. Żywe fasady i strzeliste wieże polskiego baroku ustąpiły miejsca surowym bezwieżowym fasadom i antycznym portykom międzynarodowego typu.

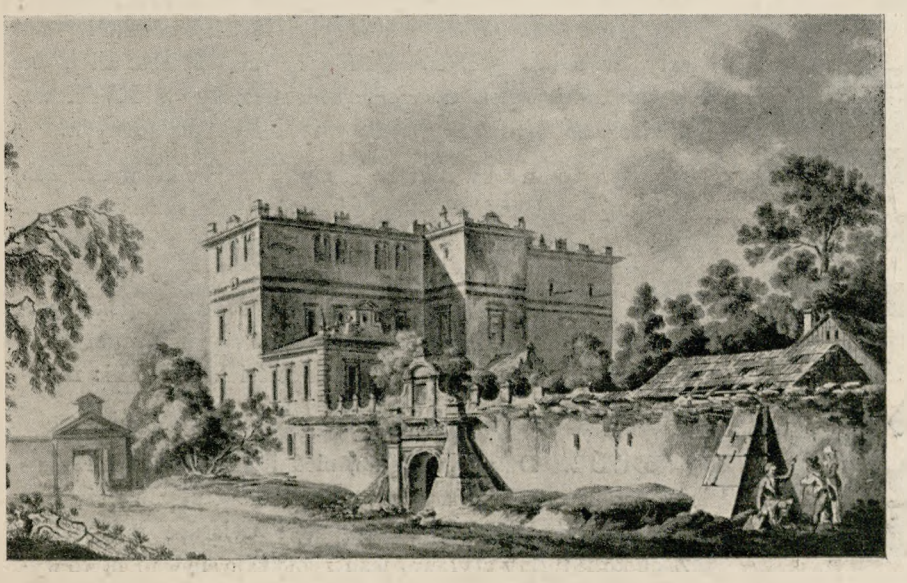
ZAMEK. W budownictwie świeckiem, a szczególniej obronnem ciągłość między średniowieczem a czasami nowemi była bodaj jeszcze ściślejsza, niż w budownictwie kościelnem. Renesans zastał w Polsce dwa typy zamku; 1. dom obwiedziony dokoła dziedzińca i sam przez się obronny, 2. dom obronny dzięki systemowi murów i baszt. Zamek pierwszego typu miewał zazwyczaj plan regularny, najczęściej kwadratowy, drugi częściej bywał nieregularny, dostosowany do terenu; pierwszy przeważał na płaszczyznach, drugi w okolicach górzystych, z natury obronnych; pierwszy przyszedł z Północy od krzyżaków i stosowany był zwłaszcza w północnych dzielnicach Polski, drugi był inspirowany z Południa i Zachodu i stosowany głównie w dzielnicach południowych, w Małopolsce.



Rys. 709. Lublin, kamienice na Rynku (według Stronczyńskiego).

Czasy Odrodzenia zachowały w Polsce oba typy zamku średniowiecznego, ubrawszy jedynie budowle okazalsze w krużganki od dziedzińca i w attyki od fasady. Pierwsza połowa XVII w. była okresem intensywnego budowania zamków, czy to dla parady wielkopańskiej, czy — jak na Rusi — dla obrony przed grożącemi nieustannie najazdami. Najświetniejsze zamki, jakie Polska posiadała kiedykolwiek, powstały w tem stuleciu; wszakże typ miały w zasadzie średniowieczny.

Typ regularny zamków średniowiecznych odpowiadał całkowicie siedzibom wielkopańskim. Stał w kwadrat, z basztami po rogach, surowy i niedostępny, pociągający swą symetryczną kompozycją, zgodny z tradycją dawną, a dający pole do nowomodnych ozdób, attyk i krużganków. Takim był Ujazdów pod Warszawą, Krupe Zbaraskich i późniejsza Rydzyna Leszczyńskich. Inne wszakże, jak Janowiec Firlejów, należały do typu nieregularnego.

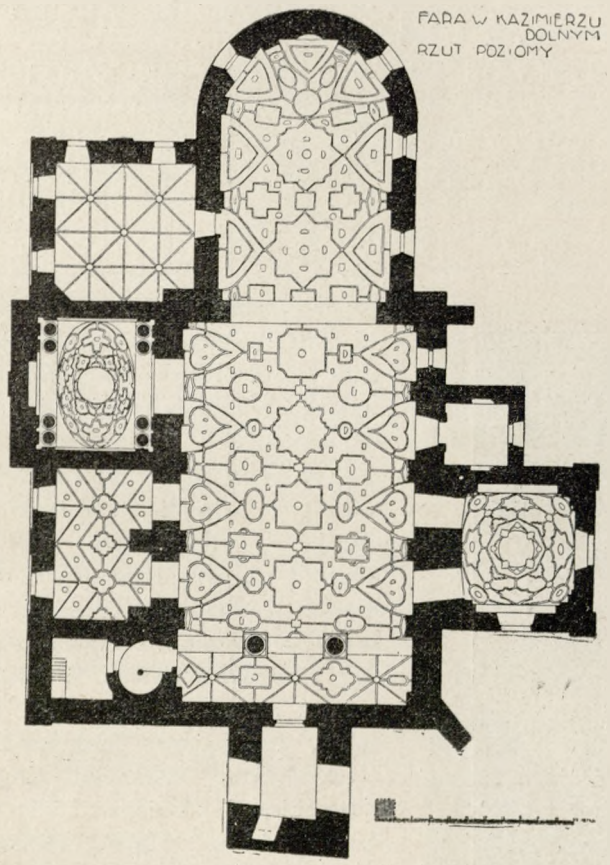


Rys. 708. Krasnystaw, dwór (według akwareli Z. Vogla w Gabinecie Rycin Uniw. Warsz.).

2600/I

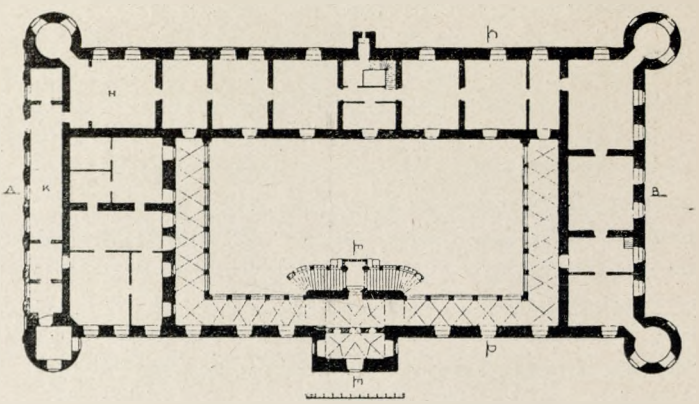
Wśród licznych zamków ruskich XVII w., gdzie chodziło o obronę, nie o paradę, a o tereny górzyste i obronne było łatwo, przeważał drugi z typów średniowiecznych. W zamkach tych mury bywały prowadzone w czworobok (Dobromil i Kudryńce Herburtów), bądź w kształt bardziej złożony, często zupełnie nieregularny pięciobok (Stare Sioło Zasławskich, Czortków Golskich). Obejmowały obszerny, często paromorgowy dziedziniec (aby ludność okoliczna mogła się doń schronić w razie napadu wrogów), a dom mieszkalny zajmował zwykle jedno tylko lub dwa skrzydła. Zamki te często rozmiarami znacznie przewyższały polskie zamki średniowieczne; ich ozdoby — attyki na murach, ozdobne bramy wjazdowe — były w nowym stylu. Wszakże założenie było takie same, jak za czasów gotyckich.

Pierwszym zamkiem polskim ery nowożytnej był królewski Wawel. On też dla wielu późniejszych zamków polskich był wzorem. Był zaś budowlą w osnowie swej średniowieczną ale zmodernizowaną. Nowoczesne były jego szczegóły architektoniczne, cała dekoracja; układ był natomiast średniowieczny. Wszakże zamek ten, należący do nieregularnego typu średniowiecznego, architekci włoscy doprowadzili sztucznym zabiegiem do regularnego: był zbudowany w podkowę, trzyskrzydłowy, oni zaś z czwartej strony wznieśli mur do wysokości skrzydeł mieszkalnych i taksamo ubrali krużgankami. Przez to uczynili go — zarówno od zewnątrz, jak i od dziedzińca — czworobokiem tak regularnym, jak to tylko w danych warunkach było możliwe.



Rys. 711. Kazimiesz n. Wisłą, rzut poziomy fary (według J. Czekierskiego).

Wedle wzoru wawelskiego zaczęto nietylko odnawiać zamki średniowieczne, ale także budować nowe: wznoszono trzyskrzydłowe, a wyglądające na czteroskrzydłowe, z murem zamiast czwartego skrzydła, ale potraktowanym jak skrzydła mieszkalne. Zamki te o wyglądzie regularnym, zawsze z czterema basztami na rogach i często z attyką polską, stanowiły najoryginalniejszy typ zamku polskiego.



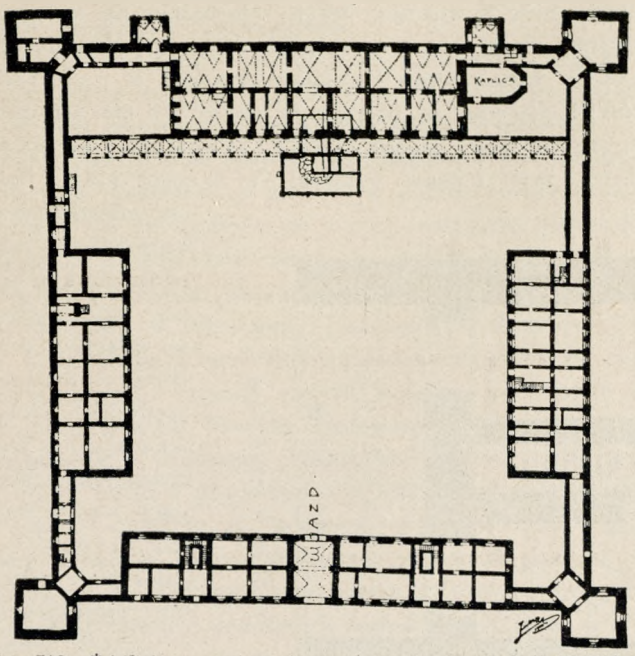
Rys. 710. Baranów, rzut poziomy zamku (według S. Odrzywolskiego).

Wytworzył się w czasach nowożytnych, ale był faktycznie połączeniem dwu średniowiecznych. Należą doń najozdobniejsze zamki zachowane z czasów Odrodzenia, w Baranowie i Krasiczynie.

W XVII w. sprawa fortyfikacyj uległa na Zachodzie ewolucji: architektura wojskowa porzuciła staroświeckie mury na rzecz systemu bastjonów, t. zw. beluardów, połączonych kurtynami. Ten system „włoski" zaczęto stosować i w Polsce, mianowicie tam, gdzie zamki były dla obrony, nie dla ozdoby. Tak obwarowano np. szereg zamków na Rusi: Zbaraż, Złoczów, Brody, Stanisławów i in. Przez to nastąpiła dyssocjacja dwu składników średniowieczno-renesansowego zamku: fortyfikacji i rezydencji. Rezydencja otrzymała postać „palazzo in fortezza", stała się pałacem, obwiedzionym fortyfikacjami, ale przez się nie warownym. Wtedy skończyły się dzieje zamku i przeszły w dzieje pałacu. Skończyły się tembardziej, że w spokojniejszych czasach, jakie nastały w XVIII w., zaniechano obwarowywania rezydencyj prywatnych.

Był to najważniejszy przełom w dziejach polskiej rezydencji wiejskiej, nieporównanie ważniejszy, niż ten, jaki zaszedł w niej między gotykiem a renesansem. Dopóki budowano zamki, dopóty zostały one w ramach tradycji średniowiecznej, pałac natomiast od początku wprowadzał typ nowy. Przełom ten nastąpił w tym samym okresie, co i przełom w architekturze kościelnej Polski: między Wazami a Janem III.

DWÓR. Dwory wiejskie, siedziby szlachty drobniejszej, wykazują większą jeszcze trwałość tradycji i ciągłość rozwoju, niż kościoły murowane i twierdze magnackie. Zachodnie formy stylowe, jeśli spotykają się w nich, to wyraźnie jako dodatki zewnętrzne, osnowa ich zaś jest swojska,



Rys. 712. Żółkiew, rzut poziomy zamku (wedug J. S. Zubrzyckiego).

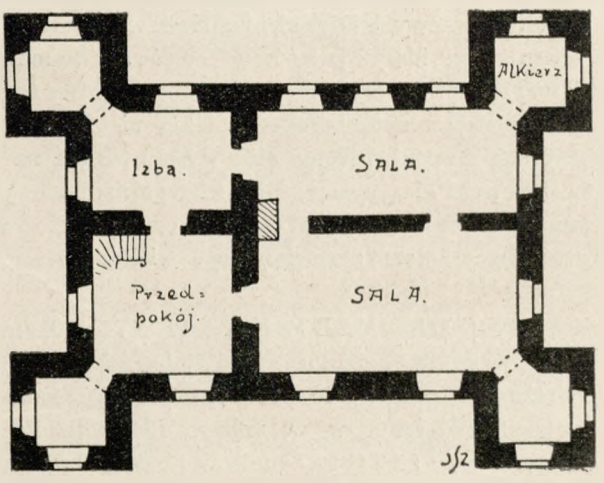
odwieczna, związana z budownictwem miejscowem najprostszem, ludowem, drzewnem. I nic w tem dziwnego: dwory średniowieczne były drewniane. Trudność dostania odpowiedniego kamienia i znalezienia majstra mularskiego, a także przekonanie, że dwory drewniane łatwiejsze są do obrony, kazały bardzo długo wznosić je z drzewa. Budowane przez cieśli miejscowych, długo nie różniły się zasadniczo od chat wiejskich, tembardziej że stan majątkowy i wymagania drobnej szlachty nie wyróżniały jej od kmieci tak, jak w wiekach późniejszych.

Dwory murowane były w średniowieczu wyjątkami. Dopiero w XVI w., gdy zjechali do Polski muratorzy włoscy, zaczęli murować także i dwory. Budowali je głównie w Małopolsce, zwłaszcza w pobliżu stolicy; w dzielnicach północnych i wschodnich dwory murowane pozostały zjawiskami niecodziennemi. Dwory te, zwłaszcza wcześniejsze, były w charakterze włoskie, ale nie były wcale renesansowe. Tylko szczegóły dekoracyjne należały do nowego stylu. Ponieważ wszakże były to budowle wyraźnie użytkowe, dekoracja była w nich na drugim planie; miewały jednak niekiedy ozdobne renesansowe kominki, odrzwia, obramienia okien. Natomiast konstrukcja ich była taka, jaką używano we włoskich zameczkach średniowiecznych. Typ dworów murowanych przyszedł do Polski w czasach renesansu, ale nie był renesansowy.

Właściwie budowli tych w dawnej Polsce nie nazywano dworami, przeznaczając nazwę tę dla budowli parterowych, tymczasem te murowane siedziby szlacheckie były zawsze piętrowe. I dziś jeszcze zabytki tego typu nazywają raczej „zameczkami". Faktycznie jednak funkcja ich była zupełnie ta sama, co „dworów" w ściślejszem znaczeniu. Nie wyróżniała ich obronność, gdyż i parterowe drewniane dwory bywały normalnie otaczane fosą i zakładane obronnie. Natomiast założenie ich było zupełnie inne, niż dworów drewnianych: te były niskie, ale zato mogły być rozległe, murowane zaś były jaknajbardziej skoncentrowane przestrzennie. To samo oddzielało dwory murowane od zamków: w zamkach chodziło o to, by jaknajwiększą przestrzeń uczynić obronną, siła zaś obronna dworów polegała na zwartej figurze budynku. Wznoszone na małym planie i wyciągane wzwyż, pierwotne dwory murowane miały bezmała kształt baszt. Miewały na każdem piętrze po trzy ubikacje (Korzkiew), po dwie (Wieruszyce), a nawet po jednej tylko (Branice). Najzwyklejszy plan pierwotny był zapewne dwudzielny. Potem rozszerzył się do czwórdzielnego: rzut najprostszy, krzyżem podzielony na cztery ubikacje.

Tymczasem jednak typ wysokich dworów murowanych zapoczątkowany w XVI w., w następnem stuleciu nie rozwinął się i nie rozpowszechnił, lecz, przeciwnie, zaczął zanikać. Dwory, rozwinąwszy się wszerz, przestały iść w górę, ograniczały się do parteru. Dwór drewniany, niski i względnie rozległy, oraz dwór murowany, ciasny i wysoki, były w początkach XVI w. ostrem przeciwieństwem, w XVII zaś granica między niemi stała się ciągłą i wytworzył się typ pośredni: dwór murowany, ale niski. Rzec można, że typ włoski dworu został w Polsce epizodem XVI wieku; ziemiaństwo zostało przy dawnym, swojskim, typie.

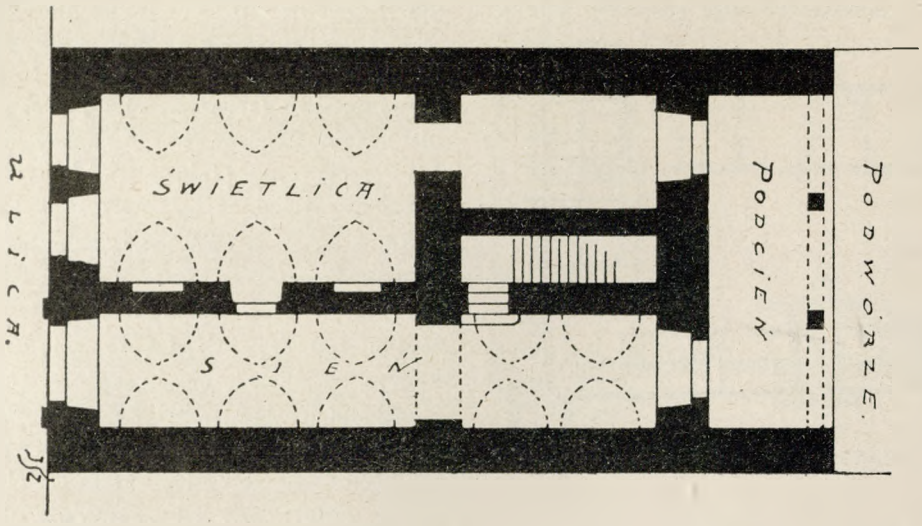
Ten typ dworu, odwieczny, ale jeszcze w XVII i XVIII w. mający stanowczą przewagę, choć wznoszony już wówczas często w murze, wyszedł z budownictwa drzewnego. Był rozszerzeniem chaty; jak przez zdwojenie pierwotnej chaty jednoizbowej powstała chata dwuizbowa z sienią, tak przez dalsze zdwojenie wytworzył się dom czteroizbowy z sienią pośrodku. Taki zaś dom (taki, albo jeszcze zdwojony) był typowym dworem ziemiańskim. Większe rozmiary, dach gontowy o kształcie łamanym, stosowanym oddawna w Polsce na większych budynkach, ewentualnie ganek, — oto co oddzielało mały dwór (drewniany lub murowany) od dużej chaty. W XVII w. dwory naogół przestano traktować jako warowne; z architektury obronnej po-



Rys. 713. Szymbark, rzut poziomy dworu.

został wszakże zwyczaj umieszczania na rogach dworu przybudówek; były to dawne baszty, które przekształciły się w alkierze, pierwotnie cztery, potem tylko dwa na froncie dworu.

Taki typ dworu okazał się trwalszym od wszystkich typów, przez jakie przeszła polska architektura murowana. Przełom po najazdach szwedzkich objawił się w nim najsłabiej. Style zachodnie dotykały go tylko powierzchownie. Dziś, gdy dawniejsze jego zabytki prawie doszczętnie uległy zniszczeniu, dwory z czasów baroku i klasycyzmu z lekkim nalotem tych stylów reprezentują w naszych oczach odwieczny typ dworu.



Rys. 714. Kazimierz n. Wisłą, rzut poziomy kamienicy (według J. S. Zubrzyckiego).

Oczywiście że obok tego typu siedziby szlacheckie miewały i inne postacie. Zwłaszcza wśród szlachty zamożniejszej, chcącej mieć domy okazałe i na modłę zachodnią. Jak w XVI w. zameczki włoskie pojawiły się były w Polsce, tak potem różne rodzaje pałaców włoskiego, francuskiego, niemieckiego typu. Teoretycznie można oddzielić wśród siedzib ziemiańskich XVII, XVIII i początków XIX w. dwa rodzaje: swojskie dwory i importowane pałace; faktycznie jednak odbywało się nieustanne oddziaływanie wzajemne dworu i pałacu i powstała cała skala form przejściowych. Nawet królewski Wilanów ma obok cech pałacu cechy dworu. Z dworu do pałacu przeszły np. alkierze narożne, których nie pomijali w Polsce nawet zagraniczni architekci, nietylko w wiejskich, ale i w miejskich pałacach. Gdy zaś dwór, jak w Rogowie lub Jagodnem na Podlasiu, ma układ centralny, plan kwadratowy, jakby daleki odblask villa Rotonda, to jest w tem wpływ, idący z pałaców do dworów. Taksamo z pałaców przyszły cechy stylowe, np. dach mansardowy francuski lub falisty szczyt barokowy, jakie niekiedy widać na dworach z epoki baroku. albo wysoki portyk na kolumnach z epoki klasycyzmu, dla którego nadbudowywano specjalnie nad środkiem domu facjatę, gdyż dwory były nizkie, a kolumny musiały być wielkie, jak w pałacach.

KAMIENICA MIEJSKA. W XVI i XVII w. powstała w Polsce znikoma tylko ilość miast nowych. Życie miejskie przebiegało nadal w miastach założonych w wiekach średnich i w warunkach nie zmienionych; nic dziwnego, że typ domów i mieszkań miejskich pozostał średniowieczny. Od XVII w. miasta polskie były w upadku; brakło warunków do szukania nowych dróg, do rozwoju i postępu. Właściwości życia i budownictwa średniowiecznego w miastach polskich nietylko w początkach nowej ery nie ustąpiły, ale nawet rzec można, uległy wzmożeniu. Wewnątrz murów brak miejsca wzmagał się bowiem wraz z ilością mieszkańców, zaradzano mu nadbudowując domy, które przez to osiągały proporcje bardziej „gotyckie", niż te, jakie miały w średniowieczu. Wysokie i wąskie, dwu lub trzypiętrowe, najczęściej dwu lub trzyokienne, o dużych świetlicach, często zajmujących całą szerokość domu, z wielką klatką schodową, stanowiącą ośrodek domu, ze sklepionem przyziemiem, renesansowe kamienice, które w XVII w. zapełniły śródmieście Krakowa i Lwowa, Warszawy i Lublina, w konstrukcji swej nie różniły się od średniowiecznych. Wyróżniały je tylko dekoracje: na zewnątrz mniej lub więcej ozdobny portal i attyka, czasem rustyka lub sgrafit, wewnątrz malowane pułapy i ściany, rzeźbione odrzwia i międzyścieża.

Także motyw, który kamienicom polskim nadaje średniowieczny charakter, mianowicie oskarpowanie murów, powstał dopiero w późniejszej dobie średniowiecza, w czasach zaś nowszych nietylko zachował się, ale rozwinął. Geneza jego była utylitarna: miał przeciwdziałać grząskości gruntu; niemniej wywarł wpływ na wyraz i charakter artystyczny budowli. Kamienice Krakowa lub Lublina (tam motyw ten wystąpił najsilniej) otrzymały swe skarpy niekiedy w XVI, XVII, a nawet dopiero w XVIII wieku.

Poza takiemi przeciętnemi kamienicami spotykały się w miastach budowle będące niejako powyżej i poniżej przeciętnej. Powyżej niej były wspaniałe i rozległe siedziby, będące częściej własnością magnatów, niż patrycjuszów, które powstawały zazwyczaj przez skupienie i złączenie szeregu kamienic. Obwiedzione dokoła podwórza, zbliżone były w typie do zamków. Najwięcej było ich w Krakowie: należał do nich pałac Wielopolskich, Spiski, Krzysztofory, pod Baranami. Poza nielicznemi wcześniejszemi, te pałace miejskie powstawały dopiero w XVII, a nawet XVIII w.

Z drugiej strony, poniżej przeciętnej kamienicy były małe domki, szczytem zwrócone ku ulicy, przeważnie drewniane, w typie podobne do chat wiejskich. W średnich miastach

XVII wieku domki takie stały nawet na rynkach, w dużych zapełniały przedmieścia.

Zmodernizowanie architektury miejskiej nastą ło późno; nowe formy architektoniczne nie mogły powstawać, gdy ruch budowlany w miastach zamarł. Wprowadzi je wreszcie nie ludność miejska, lecz szlachta, która osiadła po miastach (zwłaszcza w stolicy, w pobliżu dworu królewskiego), ale nie wyzbyła się w nich wiejskich obyczajów. Siedziby szlacheckie w miastach, będące z początku oddzielnemi zamkami (Kazanowskich, Radziejowskich i Koniecpolskich w Warszawie, Radziwiłłów, Słuszków i in. w Wilnie), bądź swobodnie zakładanemi dworami wiejskiego typu, musiały jednak zczasem dostosować się do planu miasta. Wszakże budowane poza murami, nie liczące się z miejscem, rozłożyste a zato niskie, miały inny układ i proporcje, niż staromiejskie kamienice. Zczasem osiągnęły po miastach większość, stały się typem i nadały swoisły charakter miastom polskim. To zerwanie ze średniowiecznym typem architektury miejskiej nastąpiło wszakże ostatecznie dopiero w XVIII w., a więc jeszcze później, niż w architekturze kościelnej i wiejskiej.

BIBLJOGRAFJA.

Obszerniejsze opracowanie historji nowożytnej architektury w Polsce dotychczas nie istnieje, nawet czysto faktyczne „Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce" F. M. Sobieszczańskiego (1847—9) nie zostały zastąpione przez odpowiednie dzieło nowsze. Są jedynie zarysy i konspekty, nie przekraczające rozmiarami szkicu niniejszego. Należą do nich: art. „Architektura polska" w t. III—IV W. Encyklopedja Powsz. Ilustr. przez K. Kleczewskiego oraz trzykrotne opracowania przedmiotu przez F. Koperę: w wydawn. „Polska, obrazy, i opisy", 1907 zupełnie krótkie; architektura nowożytna zajmuje zaledwie parę stron), w wyd. „Polska", wyd. Trzaska, Evert i Michalski, oraz w Encyklopedji Gutenberga, w tomie „Polska". Można zaliczyć tu również S. Tomkowicza, „Style w architekturze kościelnej", II wyd. 1923, gdzie zawarty jest popularny zarys dziejów architektury kościelnej w Polsce, i T. Szydłowskiego „Ruiny Polski", 1919, gdzie przy okazji omawiania szkód wyrządzonych przez wojnę, podany jest przegląd zabytków architektury małopolskiej.

Natomiast dość licznie są monografje i materjały do historji architektury nowożytnej, choć nie tak liczne, jak do architektury średniowiecznej. Historji architektury poświęcona jest pewna część rozpraw i materjałów zawartych w 9 tomach „Sprawozdań Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce", wydawanych od 1879 r. przez Akademję Umiejętności w Krakowie, w 5 tomach „Prac Komisji Historji Sztuki", wydawanych od 1919 jako ciąg dalszy „Sprawozdań", w 22 tomach „Rocznika Krakowskiego", wydawanego od 1898 przez Tow. Miłośników Krakowa, w 3 tomach „Studjów do dziejów sztuki w Polsce", wydawanych od 1929 przez Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, w czasopiśmie „Ochrona zabytków sztuki", wydawanem od 1930 przez Departament Sztuki min. W. R. i O. P., oraz w niektórych mniejszych publikacjach. Liczne informacje o poszczególnych zabytkach znajdują się w 16 tomach „Słownika Geograficznego", 1880 — 1902, i w dawnych rocznikach „Kłosów" i „Tygodnika Illustrowanego", nie mówiąc o dawniejszych wydawnictwach w rodzaju „Opisu starożytnej Polski" T. Święckiego, 2 tomy 1828, lub „Starożytna Polska" M. Balińskiego i T. Lipińskiego, 3 tomy 1843—6.

Kompletna inwentaryzacja zabytków sztuki w Polsce nie istnieje; częściowa zaś jest zawarta w 5 tomach „Tek Konserwatorów Galicji Zachodniej", od 1900, i w J. Kothe'go „Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Posen", 4 tomy, 1896—8. Przygotowania do inwentaryzacji Królestwa Polskiego były robione już w latach 1844 — 55 przez Specjalną Delegację Rady Administracyjnej Królestwa pod przewodnictwem K. Stronczyńskiego; prace Delegacji nie zostały wszakże wydane drukiem; pozostały w rękopisie należącym do Bibljoteki Uniwersytetu Warszawskiego (por. M. Walicki, Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Polskiego, 1931).

Do rękopisu Stronczyńskiego należy też 7 atlasów z przeszło 400 barwnemi rysunkami przedstawiającemi zabytki architektury Królestwa. Jest to największy z dawniejszych zbiorów tego rodzaju; obejmuje on zresztą w dużej większości zabytki średniowieczne. Dużą też ilość zabytków architektury polskiej odrysował w drugiej połowie XIX w. i wydał w swych „Albumach" Napoleon Orda. Z nowszych wydawnictw zawierających większą ilość reprodukcyj zabytków architektury polskiej wymienić należy: „Album architektoniczny" Marconich, wydawany zeszytami od 1894; „Skarb architektury" Zubrzyckiego, (zawierający jednak głównie zabytki gotyckie); „Wieś i miasteczko", wydawnictwo Tow. Opieki nad zabytkami w Warszawie, 1916; „Polska w krajobrazie i zabytkach", 1930. Ze zbiorów fotografij pierwsze miejsce zajmują krakowskie zdjęcia Krügera i wileńskie Bułhaka.

Wiadomości o architektach zostały zebrane przez S. Łozę w „Słowniku architektów i budowniczych polaków oraz cudzoziemców w Polsce pracujących", II wyd. 1930. Dawniejsze, uboższe zestawienie u J. Kołaczkowskiego „O architektach i budowniczych w dawnej Polsce", w Przewodniku naukowym i literackim, 1884. Wiele też artykułów o architektach w Polsce czynnych zawiera Thieme-Becker'a „Allg. Lexicon der bildenden Künstler", wydawany od 1907 r.

Względnie najdokładniej opracowana jest architektura większych miast polskich. Syntetyczne opracowania: „Kraków, jego kultura i sztuka", praca zbior., Rocznik Krakowski, VI, 1904; L. Lepszy „Krakau", 1906, i „Cracow", 1912; F. Klein, „Stary Kraków", Rocznik Krakowski, XVII, 1916; A. Lauterbach „Warschau", 1918, i „Warszawa", 1925; C-te R. Przeździecki, „Varsovie", 1924; N. Pajzderski, „Poznań", 1922.

Z literatury o polskiej architekturze Odrodzenia.

W. Łuszczkiewicz, B. Berecci, 1879.—Przyczynek do historji architektury domu szlacheckiego XVI w. w Polsce, w Pamiętniku Akad. Umiej., VII, 1890.—Sukiennice, w Bibljotece Krakowskiej, XI, 1899. M. Sokołowski, O wpływach włoskich na sztukę Odrodzenia u nas, w pracy zbior. „W 300-ną rocznicę Jana Kochanowskiego", 1884. (w niemieckiej wersji ogłoszone p. t. Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau, w Repertorium f. Kunstwiss., 1885). S. Odrzywolski, Zamek w Baranowie, w Sprawozd. Kom. Hist. Szt., V, 1896.—Renesans w Polsce, 1899 (tablice z zdjęciami pomiarowemi cenniejszych zabytków). W. Łoziński, Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku, 1889. S. Tomkowicz, Wawel, w Tekach Kons. Gal. Zach., 2 t. 1907—13.—Krzyżtopór, twierdza magnacka XVII w., Spraw. Kom. Hist. Szt., V, 1896.—Dwór szlachecki w Korzkwi, tamże, VIII 1912.—Domy i mieszkania w Krakowie w pierwszej połowie XVII w., Archiwum Tow. Nauk. Lwowskiego, 1922.—Ołyka, w Pracach Kom. Hist. Szt., III, 1932. W. J. Wdowiszewski, Gabrjel Słoński, architekt krakowski XVI w., w Spraw. Kom. Hist. Szt., V. 1891. A. Czołowski, Dawne zamki i twierdze na Rusi Halickiej, w Tece Kons. Gal. Wsch., I, 1882, J. Pagaczewski, Nagrobek arc. Uchańskiego w Łowiczu i dzieła Jana Michałowicza z Urzędowa, w Spraw. Kom. Hist. Szt., VII, 1903. F. Kopera, Grobowiec króla Jana Olbrachta i pierwsze ślady stylu Odrodzenia na zamku krakowskim, w Przegl. Polskim, 1905. F. Kopera i M. Cercha, Giovanni Cini, 1916. A. Lauterbach, Die Renaissance in Krakau, 1911, J. Kieszkowski, Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki, 2 tomy, 1912. J. Czekierski, Kazimierz Dolny, w Spraw. Kom. Hist. Szt., IX, 1913. S. Szyller, O attykach polskich i polskich dachach wklęsłych, 1913.—Tradycja budownictwa ludowego w architekturze polskiej, 1917. J. S. Zubrzycki Styl Zygmuntowski, 1914 (zawiera cenne ilustracje i pomiary). T. Szydłowski, O budowlach t. zw. arjańskich, w „Reformacji w Polsce" ,1921. S. Zahorska, O pierwszych śladach Odrodzenia w Polsce, w Pracach Kom. Hist. Szt., II., 1922. W. Tatarkiewicz, O pewnej grupie kościołów polskich z pierwszej połowy XVI w., w Sztukach Pięknych, 1926. M. Baruch i J. Wojciechowski, Kamienica książąt Mazowieckich, 1928. S. S. Komornicki, Franciszek Florentczyk i pałac wawelski, w Przeglądzie Hist. Sztuki, I, 1929.—Dwory murowane w Małopolsce z czasów Odrodzenia, w Pracach Kom. Hist. Sztuki, V., 1930.—Kaplica Zygmuntowska w katedrze na Wawelu, w Roczniku Krak., 1931.—Kultura artystyczna w Polsce czasów Odrodzenia, w księdze „Kultura staropolska", wyd. Pol. Akad. Umiej., 1931.

Z literatury o baroku.

E. Świeykowski, Monografja Dukli, 1903.—Plany rezydencji i ogrodu F. S. Potockiego. w Krystynopolu, w Spraw. Kom. Hist. Sztuki, VIII, 1907. N. Pajzderski, Kościół XX. Filipinów w Gostyniu, tamże VIII, 1907. J. Pagaczewski, B. Fontana w Krakowie, Rocznik Krak. XI, 1909. G. & L. Łukomscy, Wiszniewieckij zamok, w Staryje gody 1912. G. Łukomskij, Białostockij dworiec, tamże, 1915.—L'architecture polonaise et l'influence de l'art francais, w wyd. La Renaissance de l'art francais, 1923. F. Klein, Barokowe kościoły Krakowa, Rocznik Krak. XV. 1913. K. Konarski, Pałac Brühlowski w Warszawie, 1915. W. Żyła, Kościół OO. Dominikanów w Tarnopolu, 1917.—Kościół i klasztor Dominikanów we Lwowie, 1923. C. Gurlitt, Warschauer Bauten aus der Zeit der sachsischen Könige, 1917 (cenne ryciny z archiwów drezdeńskich i berlińskich; tekst pełen błędów). W. Husarski, J. J. D. Jauch, dyrektor budowli za czasów saskich, w Pracach. Kom. Hist. Szt., 1922. J. Wojciechowski, Pałac Wilanowski i jego obecna restauracja, w czasop. Architektura i Budownictwo, 1928. T. Mańkowski, August Moszyński, architekt polski XVIII wieku, w Pracach Kom. Hist. Szt., 1928.—Lwowskie kościoły barokowe, w Pracach Sekcji hist. szt. i kult. Tow. Nauk. Lwow., II 1932. H. Kairiukstyte-Jacyniene, Pazaislis, ein Barockkloster in

Litauen, 1928. J. Raczyński, Centralne barokowe kościoły województwa lubelskiego, w Studjach do dziejów sztuki w Polsce, I, 1929.— Tło obyczajowe architektury barokowej w Polsce: W. Łoziński, Życie polskie w dawnych wiekach, oraz J. S. Bystroń w wydawn. zbior. „Polska", wyd. Trzaska, Evert i Michalski.

Z literatury o klasycyzmie.

W. Tatarkiewicz, Budowa pałacu w Łazienkach, 1916.— Rządy artystyczne Stanisława Augusta, Prace Tow. Naukowego Warsz., 1919.— Dwa klasycyzmy, wileński i warszawski, 1921.— Pięć studjów o Łazienkach Stanisława Augusta, 1925. A. Lauterbach, Styl Stanisława Augusta, klasycyzm warszawski XVIII wieku, 1918. T. Mańkowski, Początki nowożytnego Lwowa w architekturze, 1923. — O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta, 1929. T. Szydłowski i T. Stryjeński, O pałacach wiejskich i dworach z epoki po Stanisławie Auguście i o budowniczym królewskim Jakóbie Kubickim, 1925. T. Stryjeński, Pałace wiejskie i dwory z czasów saskich, Stanisława Augusta i Księstwa Warszawskiego w Województwie Poznańskiem. 1929. L. Niemojewski, Wnętrza architektoniczne pałaców stanisławowskich, 1927. Z. Batowski, Zbiór graficzny w Uniwersytecie Warszawskim, 1928. — Świątynia Opatrzności z 1791 r., w Spraw. Tow. Nauk. Warsz. XXIII, 1930.

Najkompletniejsze zestawienia bibliograficzne prac o architekturze polskiej, pochodzących z czasów dawniejszych, znajdują się w Bibljografji Finkla; dla lat 1919—24 są zebrane przez H. Lipską w Przeglądzie Historji Sztuki I,, 1929.— Bogate rękopiśmienne materjały bibliograficzne Prof. Zygmunta Batowskiego były po przyjacielsku udostępnione autorowi pracy niniejszej.

2650/II

Warszawskie Towarzystwo Krajoznawcze

Kraków. Kościół św. Andrzeja.

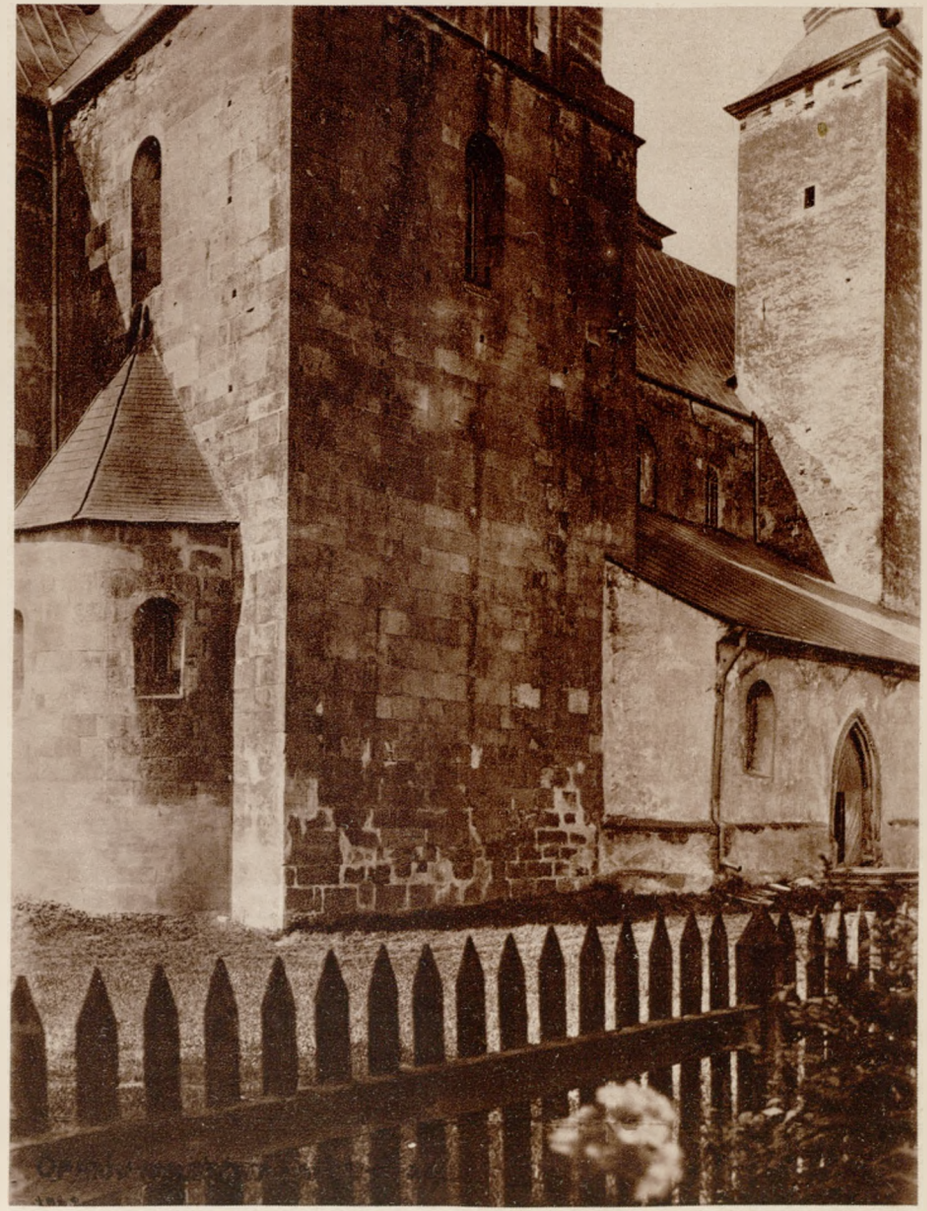


Foto arch. Dziekoński.

Opatów, woj. kieleckie. Kolegjata.

2650/II

Foto Br. Kondratowiczowa.

Sulejów. Kościół, wnętrze, widok z chóru.

Wąchock, pow. iłżecki. Kapitularz cysterski.

Wiślica, pow. pinczowski. Kościół, wnętrze.

Photo – Plat.

Kraków. Kościół Marjacki, wnętrze.

Photo - Plat.

Radzyń na Pomorzu. Ruiny zamku krzyżackiego.

Foto St. Schalay.

Niedzica nad Dunajcem (Pieniny). Zamek.

26990/II

Pelplin. Katedra. Foto J. Bułhak.

Fot. H. Poddębski

Toruń. Ratusz.

2650/II

Synkowicze. Cerkiew.

Foto J. Bulhak.

Wilno. Kościół św. Anny.

Photo – Plat.

Kraków. Wawel, krużganek.

Foto Krüger.

Kraków. Wawel. Katedra. Kaplica zygmuntowska, wnętrze.
Grobowiec Anny Jagiellonki.

Baranów, pow. tarnobrzeski. Zamek, widok zewnętrzny.

Baranów, pow. tarnobrzeski. Zamek, dziedziniec.

2650/II

Kielce. Pałac biskupi.

Szydłowiec. Ratusz.

Photo — Plat.

2650/II

Foto Lub. Oddz. Sztuki.

Radzyń, woj. lubelskie. Kościół parafjalny pod wezw. św. Trójcy.

Kazimierz nad Wisłą, pow. puławski. Kamienica Celejowska.

Foto J. Bułhak.

Kraków. Kościół św. Piotra.

Foto J. Bułhak.

Wilanów. Pałac. Fragment elewacji.

Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce

Rydzyna, pow. Leszno, woj. poznańskie. Zamek. Elewacja frontowa, strona północna.

Rydzyna, pow. Leszno, woj. poznańskie. Zamek, dawna sala balowa.

Radzyń. Pałac. Brama wjazdowa w lewem skrzydle.

Foto H. Poddębski.

Buczacz. Ratusz.

Muzeum im. Kazimierza Pol... w Warsz. 2650/II

Berezwecz, pow. dziśnieński, woj. wileńskie. Kościół pod wezw. św. Piotra i Pawła, dawniej O. O. Bazyljanów.

Photo — Plat.

Lwów. Cerkiew św. Jura.

Bejsce, pow. pinczowski, woj. kieleckie. Dwór od strony zajazdu.

Turyczany, dworek.

2670/I

Foto J. Bulhak.

Warszawa. Łazienki. Pałac, elewacja frontowa.

Foto J. Bulhak.

Warszawa. Teatr Wielki. Fragment środkowy elewacji frontowej.

Dr. Ks. SZCZĘSNY DETTLOFF
Profesor uniwersytetu Poznańskiego.

RZEŹBA POLSKA DO POCZĄTKU XVIII WIEKU

Nie napisano dotychczas zwartej historji rzeźby polskiej, a niektóre jej okresy nawet nie są dostatecznie zinwentaryzowane. To też szkicowa ta z konieczności synteza jej rozwoju z natury rzeczy nie może być niczem więcej, jak tylko próbą ujęcia w pewien całokształt złączonych z dziejami naszej rzeźby zagadnień.

1. OKRES ROMAŃSKI.

Chrystjanizacja Polski, dokonana przez misjonarzy z zachodniej Europy, wnosi do naszego kraju także zachodnią łacińską kulturę artystyczną. Jeżeli chodzi o rzeźbę, niestety z pierwszego wieku okresu romańskiego nie zachowały się żadne zabytki o poważniejszem znaczeniu. Bogaciej nieco przedstawia się materjał zabytkowy z w. XII i XIII, którego szczątki, szczególnie rzeźby architektonicznej, świadczą jednakże, iż dochodziły do nas — poprzez sztukę krajów sąsiednich przeważnie — tylko jakby echa wielkiej sztuki Zachodu tej, jaką podziwiamy mianowicie w rzeźbach portalowych kościołów francuskich. Nie spodziewajmy się przecież w tej naszej rzeźbie znaleźć głębi zagadnień we formie i pomysłach tamtej sztuki, boć pojawiła się ona w Polsce w postaci raczej prowincjonalnej, wtórnej. Z dochowanych zaś resztek trudno nawet odtworzyć jakiś wyraźniejszy obraz ewolucji tej bądź jak bądź dość ożywionej plastyki rodzimej, która nie wykazuje wprawdzie zbyt wysokiego polotu, ale musiała być dość szeroko stosowana, kiedy znajdujemy jej ślady nietylko w kościołach znamienitszych, katedrach czy opackich i w budowlach klasztornych, ale i w kościołach mniej znacznych, nawet wiejskich.

Jeżeli pominiemy rzeźbę czysto dekoracyjną, której dość liczne przykłady znajdziemy na ziemiach polskich, szczególnie południowych i zachodnich, a która mianowicie w świątyniach cystersów doszła do wysokiego rozkwitu — gdyż reguła tego zakonu nie pozwalała na niepotrzebne zdobienie kościoła figurami poza jednym krucyfiksem — z rzeźby figuralnej wymienić należy przedewszystkiem szereg tympanonów, pochodzących przeważnie z przełomu XII na XIII w. I tak ich dwa (nazewnątrz d. kościoła premonstratenseк i w rotundzie św. Prokopa) posiada Strzelno, gdzie nadto wmurowana jest w ścianę t. zw. wikarówki trzecia wielkofigurowa płaskorzeźba o podobnem pierwotnie przeznaczeniu. Południowy portal kościoła w Tumie pod Łęczycą zaś podobnie jak tympanon w Wysocicach, gdzie nadto w szczycie wschodnim świątyni tronuje Madonna o mocnych formach plastycznych, świadczą o wcale poważnem wyszkoleniu artystycznem naszych kamieniarzy romańskich, których dziełem najpoważniejszem był niewątpliwie, sądząc z zachowanych szczątków, bogaty ongiś w rzeźbę figuralną portal kościoła klasztornego w Czerwińsku nad Wisłą. Obraz ten uzupełni kilka zworników sklepiennych postaciowych, jak w kościele św. Leonarda w Lubiniu, czy wsporników, jak w krużgankach kościoła klasztornego w Koprzywnicy. Niestety niedużo zachowało się z rzeźby nagrobnej, a i te resztki, jak górna część nagrobka jakiegoś duchownego w Strzelnie oraz nieznanego rycerza w Tumie, są tak podniszczone, że o tej ważnej dziedzinie sztuki rzeźbiarskiej dostatecznego wyobrażenia nam dać nie mogą.

Jak już z powyższego zestawienia widzieliśmy, główną podstawą monumentalnej plastyki romańskiej jest jej funkcja architektonicznie-dekoracyjna, bo nawet płyty nagrobne służyły jedynie jako ozdoba posadzek kościelnych. Tę samą funkcję spełniały również drzwi ozdobne, z których niestety jeden tylko okaz, bronzowe t. zw. „drzwi królewskie", zdobi po dziś dzień wejście południowe katedry gnieźnieńskiej. Przedstawiono na nich w rzeźbie płaskiej w bogatem obramieniu o motywach roślinnych, przeplatanych figurkami ludzkiemi i zwierzęcemi, na 18 polach żywot św. Wojciecha. Może odlano je na miejscu w Gnieźnie; projektowali je jednak i wykonali niewątpliwie artyści, sprowadzeni z zachodnich Niemiec, z którejś pracowni górnosaskiej czy reńskiej ok. 1140 r.

W całem już tego słowa znaczeniu importem z Zachodu jest szereg sprzętów i naczyń kościelnych, z pośród których ze względu na wysoką ich wartość artystyczną na

2670/I

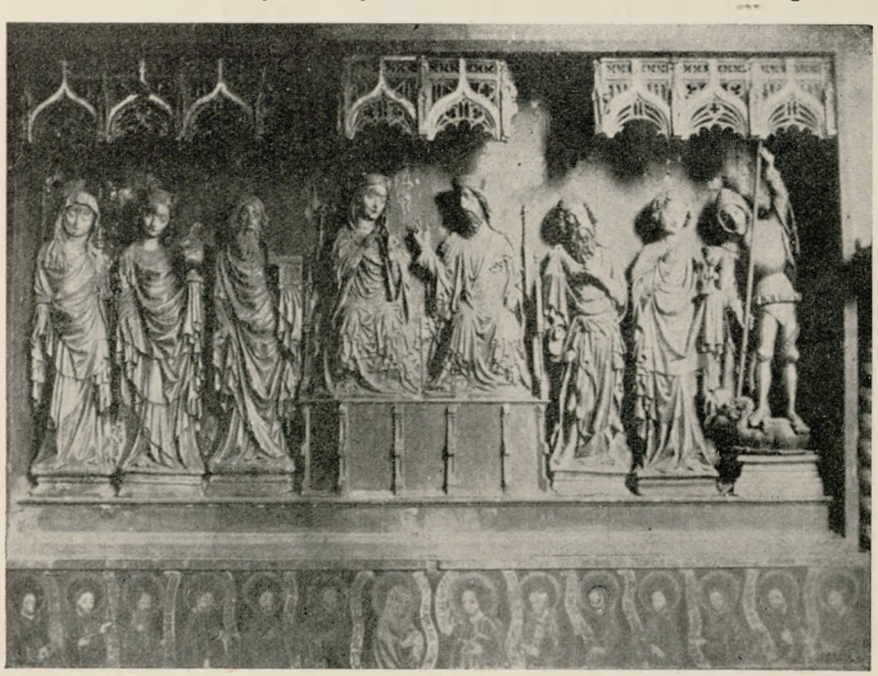
szczególną wzmiankę zasługują: dwa kielichy w Trzemesznie, krucyfiksy z kościoła Bożego Ciała w Krakowie, z Albigowej i z Unisławia pomorskiego, relikwjarze limuzyńskiej roboty z Włocławka, Czerwińska i Objezierza oraz kilka akwamanili i podstaw świeczników. W 2 ćwierci XIII w. sprowadza Konrad mazowiecki gotyzujący już kielich dla katedry płockiej. Natomiast niewątpliwie w Polsce wykonana została srebrna czara włocławska z krakowskiego Muzeum Narodowego, zdobiona scenami ze St. Testamentu, choć pierwotnie przeznaczona do użytku świeckiego (XII w.).

2. OKRES GOTYCKI.

Gdy we Francji zaludniają się w XIII w. fasady kościołów nieprzejrzaną liczbą figur rzeźbionych, przeobrażając architekturę jakby w wielką Biblia pauperum, w Polsce na tym ważnym odcinku sztuki plastycznej życie prawie że zamiera. Dwa są tego zjawiska powody: jednym to długotrwała trydacja budownictwa romańskiego, z natury swej dość wstrzemięźliwego w zdobieniu figuralnem świątyń, tradycja, podtrzymywana przez kościoły zakonne, szczególnie skromne pod względem ozdób figuralnych, jak widzieliśmy, kościoły cysterskie — drugim zaś, to rozkwit budownictwa ceglanego, stosowanego nietylko na północnych równinach polskich, ale wdzierającego się także do naszych połaci południowych, gdzie przecież dowóz kamienia rzeźbiarskiego był łatwiejszy. To też nic dziwnego, że wiek XIII, chociaż — szczególnie w 2. jego połowie — panuje na ziemiach polskich, mianowicie na południu i w zasięgu władzy krzyżackiej, w budownictwie kościelnem ruch niezwykle ożywiony, świadczący o znajomośei nowego dorobku architektonicznego Zachodu, zieje pustką prawie, o ile chodzi o zabytki rzeźbiarskie, jakby przemycane tylko w kilku zwornikach

Rys. 716. Toruń. — Kość. św. Jana. Płyta bronzowa Jana z Soest i żony (ok. 1360).

czy wspornikach figuralnych, wykonywanych często ze sztucznego kamienia. Posiadamy z tego czasu tylko nieliczne zabytki rzeźby sepulkralnej, jak ryta marmurowa płyta, Arnolda Lischorena (zm. 1275 r.) w d. kościele benedyktynek w Chełmnie, jeden z najstarszych okazów plastyki pomorskiej średniowiecznej.



Rys. 715. Kartuzy. Ołtarz z 1444 r. (Foto Rubens — Poznań).

Dopiero wiek XIV, wiek wielkiego budowniczego Polski Kazimierza i wiek rozkwitu sztuki czeskiej za Karola IV, wnosi ożywienie do rzeźby, które około połowy stulecia zaznacza się dość wyraźną jej monumentalizacją. Wprawdzie nie polscy rzeźbiarze są przeważnie wykonawcami zachowanych pomników przeszłości, lecz sprowadzani z krajów sąsiednich, przedewszystkiem z Czech czy Niemiec. Niemniej jednak świadczą one o krzepnięciu polskiej kultury artystycz-

nej, postępującej za konsolidowaniem się idei państwowej. Zresztą również potężniejący niemiecki zakon krzyżacki posługuje się w dziedzinie rzeźby przeważnie siłami zamiejscowemi i importem, jak świadczą zabytki pomorskie od samego początku XIV w., z którego to czasu zachowało się kilka ich okazów w toruńskim kościele św. Jana (figuralne wsporniki w zakrystji i drewniana postać Matki Boskiej z pod krzyża oraz krucyfiks z tęczy kościelnej) i w Muzeum Miejskiem (drewniana figura św. Jana i mały krucyfiks, pewno procesyjny). Poza nagrobkiem kasztelana krakowskiego Pakosława (zm. 1319) w Jędrzejowie z rytą postacią rycerza, o wcale wysokim poziomie artystycznym, oraz niefiguralnem herbowem epitafjum dr. Franciszka Arrighi'ego (zm. 1312) u dominikanów w Krakowie są to najwcześniejsze zabytki rzeźby gotyckiej na ziemiach polskich pochodzące jeszcze z 1 poł. XIV w.

Gdy za sprawą cesarza Karola IV ok. poł. XIV w. sztuka francuska a w szczególności awinjońska zakłada nowe ognisko w Pradze, promieniujące na wszystkie kraje sąsiednie, nowy ten ruch artystyczny udziela się także rzeźbie w Polsce, płynąc do niej różnemi, okrężnemi często drogami. Prawda, że ceglane budownictwo i nadal nie będzie sprzyjało zdobieniu kościołów figurami na wzór katedr francuskich. Wyjątkowo tylko spotykamy się ze skromnemi odgłosami tego architektoniczno-figuralnego zdobnictwa, jak w postaciach apostołów przy filarach wewnątrz kolegjaty chełmińskiej czy kościoła w Brodnicy, najżywszych pracach wędrownych rzeźbiarzy, pracujących dla krzyżaków, albo w nieśmiało i w niezbyt wybitnej formie zdobionym dawnym portalu, północnym dzisiejszej katedry pelplińskiej, gdy znów w tympanon z Ukrzyżowaniem nad północnem wejściem do katedry gnieźnieńskiej brzmi żywsza jakaś nuta, choć artystycznie nie dociągnięta tak samo, jak w groteskowo-satyrycznych wspornikach w jednej z kaplic tejże świątyni. Natomiast zajmujące i tematycznie i formalnie poezje rzeźbiarskie w szczytach okien nazewnątrz krakowskiego kościoła marjackiego, jak również portretowe wsporniki w krużgankach cysterskiego kościoła w Lądzie nad Wartą dają dobre świadectwo o wcale poważnym niekiedy poziomie tej sztuki.

Płynie ona wszakże żywszym potokiem, gdy chodzi o zdobienie wnętrz kościelnych nie już figurami, związanemi z architekturą, lecz pracami o znaczeniu samodzielnem. Nie tyle jednak to ożywienie się i usamodzielnienie dążeń artystycznych 2 poł. XIV w. wyrażać się będzie w dość licznie jeszcze zachowanych rzeźbach, przeznaczonych na ozdobę ołtarzy i tęcz kościelnych, ile raczej w zabytkach rzeźby sepulkralnej. Tamtych dzieł o przeznaczeniu mniej lub więcej ściśle liturgicznem posiadamy dość sporą liczbę, że wymienię tu tylko jako najważniejsze i więcej charakterystyczne następujące: Madonna z Krużlowej w krakowskiem Muz. Nar., t. zw. „Jackowa" z alabastru u dominikanów we Lwowie, kilka krucyfiksów z belek tęczowych (u św. Jakóba w Toruniu, w Szamotułach) szczątki kilku ołtarzy, jak n.p. z Zieleńca pod Wrześnią (niedawno w sposób niewłaściwy „zrestaurowanego" i ustawionego w katedrze gnieźnieńskiej) czy nareszcie wyroby złotnicze w postaci herm relikwjarzowych (św. Zygmunta w Płocku, św. Marji Magdaleny w Stobnicy). Wszystko to razem jednakże nie pouczy nas o budzeniu

Rys. 717. Sienno. Tablica erekcyjna (1432).

się do życia coraz intensywniejszego jednego z czynników, który następnie staje się głównym niemal motorem rozwoju naszej rzeźby: o wzrastającem samopoczuciu społecznem czy władczem fundatorów, wyrażającem się tak silnie w plastyce sepulkralnej.

Nie mamy jej z tego czasu coprawda zbyt dużo. Ale to, co posiadamy, daje nam dostateczne wyobrażenie o nowym tym duchu czasu i nowem, jak i gdzieindziej, ustosunkowaniu się człowieka do Boga, do którego zbliża się jakby śmielszy i pewniejszy siebie. Bo nie wystarcza mu już przekazywanie potomności wspomnienia jego postaci w podrzędnej roli fundatora obok figur świętych, jak na tympanonie ‚strzelińskim, lub na bardzo skromnej płycie nagrobnej, lecz umieszcza podobiznę swą na niej jako główny motyw w bogatem obramieniu architektonicznem i figuralnem. Pewno, że i nadal depcą wierni po ciele zmarłego in effigie na płytach, wpuszczonych w posadzkę, tak prostych w fakturze jak nagrobek Franciszka kustosza kościoła św. Mikołaja (zm. po 1344), służący dziś jako bok dla tumby Kazimierza W. na Wawelu, lub podobny jakiegoś Lamberta (zm. 1319) w kolegjacie chełmińskiej, na których postać, obramienie architektoniczne i napis ryte są w kamieniu. Ale już nieznany jakiś kanonik poznański uwieczniony jest na kamieniu grobowym, na którym postać i legendę wyryto na nałożonych płytach bronzowych. O arcybiskupie gnieźnieńskim Janie Suchywilku (zm. 1382) zaś wiemy, że za życia sprowadził nagrobek bronzowy z Flandrji (zniszczony pożarem katedry 1760 r.) Jak mógł wyglądać ten bronz gnieźnieński, o tem daje nam wyobrażenie ryta mosiężna płyta burmistrza toruńskiego Jana ze Soestu (zm. 1361) i żony jego w tamtejszym kościele św. Jana, jeden z najświetniejszych okazów bronzownictwa flandryjskiego, z którego wpływami na tę gałąź rzeźby w Polsce i później jeszcze spotykać się będziemy. Postacie na wszystkich tych nagrobkach, z których toruński odznacza się szczególnie wykwintnem i bogatem obramieniem architektonicznem, ustawione są ściśle frontalnie, podane tylko w konturach bez znaczniejszego ich uplastycznienia i bez ścisłości portretowej — po myśli zasad tej sztuki w podstawach swych idealistycznej.

Rys. 718. Poznań — Katedra. Nagrobek Andrzeja z Bnina (ok. 1460).

We formie monumentalniejszej jeszcze przejawia się ten nowy duch czasu jednakże w stolicy królów polskich. Stosunki Kazimierza W. z Francją i państwami ościennemi nie pozostały bez wpływu i na polską kulturę artystyczną. Gdy wypadło królowi uczcić pamięć ojca nagrobkiem w katedrze na Wawelu, oddaje mu tę przysługę synowską pomnikiem na ziemiach polskich jeszcze dość niezwykłym: wznosi baldachimowy sarkofag, na którym spoczywa postać Łokietka, ubranego w insygnja królewskie (dzisiejsza figura jest przerobiona, głowa nowoczesna; w XVII w. już nie wiedziano, czy przedstawiona jest tu postać męska czy kobieca, tak była ona zniszczona), gdy boki tumby ze wszystkich stron ozdabia pochód żałobny t. zw. pleurants na modłę francuską podobnie, jak to widzimy także na sarkofagu Henryka Probusa w kościele św. Krzyża we Wrocławiu (z koń. XIII w.) Jak wykazały ostatnie badania, mauzoleum Łokietka jest dziełem artystów, którzy pracowali w Hesji (2 żona Kazimierza W., Adelajda, była księżniczką heską), a którzy wykonać musieli ten pomnik krótko po 1341 r., w którym Adelajda poślubiła króla polskiego. Nie wiele później powstaje za sprawą Kazimierza, który w podobny sposób uczcić pragnął pamięć innych także przodków swoich, wystawne, choć artystycznie nie tak wartościowe — o ile z nikłych szczątków zachowanych, postaci Chrystusa koronującego i jednego apostoła, wnosić można — mauzoleum Bolesława Chrobrego w katedrze poznańskiej (rozebrane 1766 r., szczątki rzeźb umieszczono na nowoczesnym sarkofagu w kaplicy królewskiej), którego boki dłuższe zamiast płaczków zdobiły postacie apostołów, węższe zaś Koronacja Matki Boskiej i Zwiastowanie. Czy i ten grobowiec był dziełem wędrownych

Rys. 719. Gniezno — Katedra. Krucyfiks Jakóba ze Sienna (ok 1460). (Foto Rubens — Poznań).

rzeźbiarzy niemieckich, trudno z resztek jego dziś osądzić.

Po śmierci Kazimierza wystawia mu rodzina na Wawelu również mauzoleum baldachimowe, którego boki jednakże stroją siedzące w dość żywym ruchu pod szerokiemi arkadami postacie dworzan. Sama postać wielkiego króla, wyobrażona w ściśle frontalnej pozycji leżącej, jest w portrecie wyidealizowaną, a niema w nim ani w przybliżeniu tego naturalizmu, który mimo podstaw jej idealistycznych cechuje współczesną rzeźbę francuską. Kształt i ozdoby nagrobka wskazują na artystów, którzy pracowali dla Habsburgów za czasów Rudolfa IV, nie zaś, jak starano się niedawno udowodnić, na rzeźbiarzy węgierskich wyszkolonych na wzorach francuskich. Dowodem zresztą trafności tej mojej hipotezy jest zaginiony dziś a przechowany, tylko w reprodukcji malowanej M. Cerchy z 1858 r. świetny nagrobek współczesny Eufemji Borkowej (zm. 1373), pokrewny stylistycznie pomnikowi Adelajdy v. Sulzbach w Baumburgu w bawarskim Chiemgau (z przełomu XIV na XV w.,), który wyszedł z pod dłuta któregoś z mistrzów południowo-niemieckich z nad Dunaju czy Salzachy.

Mauzoleum Kazimierza W. wiedzie nas odrazu do następnego podobnego pomnika wawelskiego, również baldachimowego nagrobka Władysława Jagiełły, który król za życia postawić sobie kazał po 1421 r. Baldachim tego mauzoleum (którego daszek renesansowy, oparty na pierwotnych gotyckich filarkach, wykonać kazał 1524r. Zygmunt Stary) jednakże różni się od poprzednich tem, że nie spoczywa na krótkich słupkach, ustawionych na tumbie, lecz wznosi się od jej podstaw, przez co całość stała się monumentalniejszą. Również sama tumba przez podział boków dłuższych na tylko trzy — bez ostrołukowych obramień architektonicznych — kompartymenty, które nadto wypełniają po dwie postacie dworzan-płaczków, trzymających tarcze herbowe, sprawia wrażenie daleko większej zwartości kompozycyjnej, niż sarkofag Kazimierza. Strojniejsza zaś i mimo całej swej idealistycznej frontalności a nawet sztywności żywiej od Kazimierzowej poruszona postać królewska przekonuje nas, że mauzoleum wyszło z pod dłuta poważnego mistrza (ryc. t. II. zesz. 7/8 fig. 126). Nazwiska jego nie znamy. Tak figura króla jednak, jak i pewne pomysły kompozycyjne w rodzaju owych płaczków z tarczami herbowemi czy po mistrzowsku rzeźbione zwierzęta na podstawie tumby wskazują na to, że artysty szukać należy również w środowisku południowo-niemieckiem, z którego wyszło mauzoleum Kazimierza W., a gdzie motywy podobne zachodzą już na przełomie XIV na XV wiek, n. p. w Secon na tumbie palatyna Ariba. Przypuszczenia to popiera nadto fakt że w czasie, o którym mowa, panowały ożywione stosunki rodzinne pomiędzy królewskim

Rys. 720. Kraków — Kośc. marjacki. Wit Stosz. Ołtarz marjacki (szczegół).

domem polskim a Habsburgami, zapoczątkowane małżeństwem samego Jagiełły z Anną cylejską, wnuczką po kądzieli Kazimierza W., a kontynuowane poślubieniem siostrzenicy króla Cymbarki mazowieckiej Ernestowi Żelaznemu, księciu Karyntji oraz powołaniem brata jej Aleksandra na biskupstwo trydenckie. Nie bez znaczenia w naszym wypadku jest również ta okoliczność, że jako materjału rzeźbiarskiego przy mauzoleum użyto marmuru salzburskiego.

Figuralna część grobowca Jagiełły przedstawia we formie swej kierunek zgoła odmienny od reszty rzeźby 1. poł. XV w. Zjawisko to wytłómaczy nam ta okoliczność, że plastyka sarkofagu pochodzi ze środowiska, które położeniem swem na pograniczu dwóch kultur artystycznych, niemieckiej i włoskiej, szczególnie w ożywionej tam twórczości sepulkralnej, wytwarza swój własny styl. To też wielka burgundzka sztuka Clausa Slutera, której echa dochodzą do nas mianowicie poprzez Niemcy północne, znajdzie najwdzięczniejsze pole działania na ziemiach polskich przeważnie w dziełach ołtarzowych, szczególnie snycerskich. Z pośród takich prac zasługują na wyszczególnienie ze względu na wybitną swą wartość artystyczną: nastrojowy krucyfiks w ambicie katedry wawelskiej, Madonny z Dzieciątkiem u św. Mikołaja w Krakowie, w Czempiniu wielkopolskim a zwłaszcza marmurowa w toruńskim kościele św. Jana — zapewne dzieło jakiejś pracowni średnioreńskiej — umieszczona na wsporniku z wyobrażeniem Mojżesza, pracy nieznanego mistrza lubeckiego. Podobnie, jak powtarzający się w tym czasie w różnych odległych od siebie częściach Europy północnej typ ten t. zw. „Pięknej Madonny" sprowadza się widocznie do jakiegoś cudami słynącego pierwowzoru, również inny popularny temat rzeźbiarski, t. zw. „Pietà", wzoruje się na takim prototypie. Kilka jej okazów zachowało się na naszych ziemiach, zachodnich, najlepsze w Wągrowcu wielkopolskim i w Nowem Mieście pomorskiem.

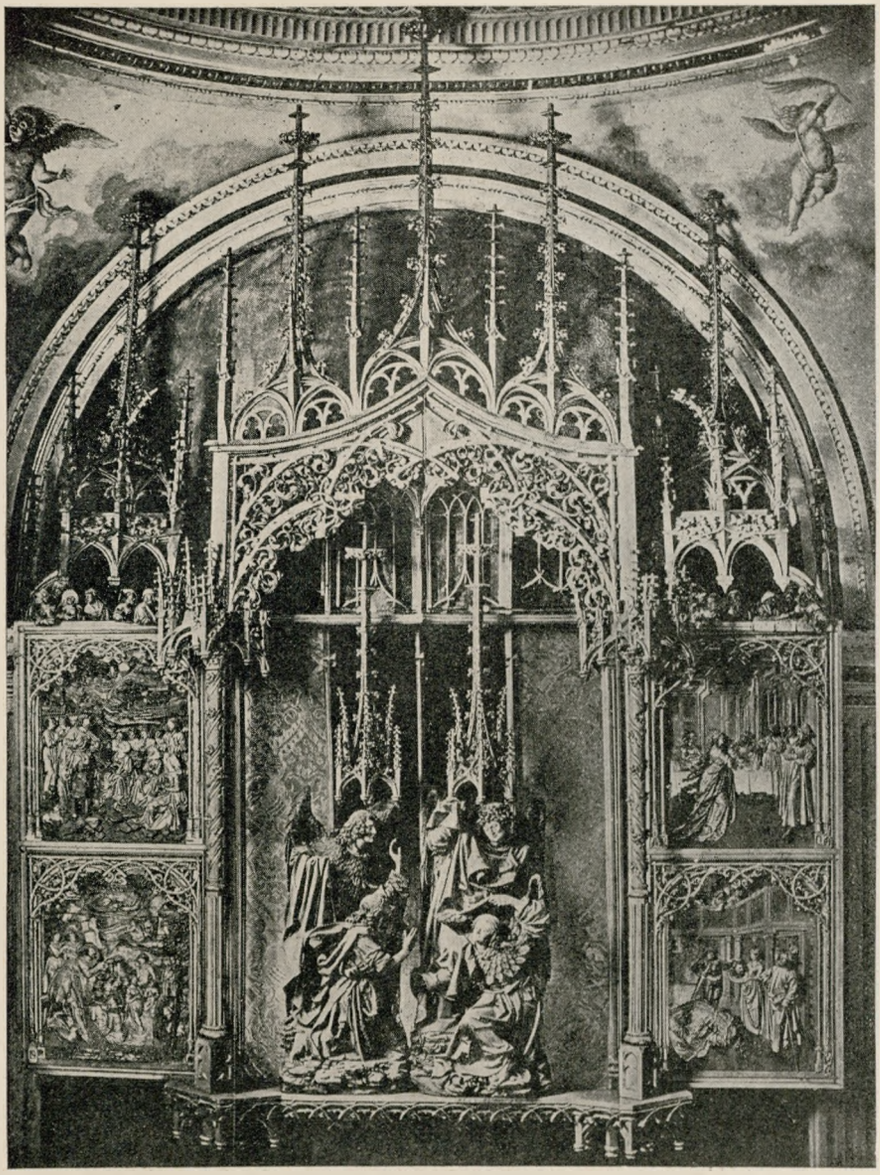
Rys. 721. Toruń — Kośc. św. Jana. Ecce homo (1497).

Rzeźbionych zespołów ołtarzowych z 1. poł. XV. w., całkowicie zachowanych razem z obramieniem szafowem, nie posiadamy niestety żadnych, jak się zdaje, poza jednym ołtarzem kartuskim z 1444 r. z Koronacją Matki Boskiej pośrodku, której asystują po trzy stojące figury świętych po każdej stronie. Ale i te postacie znalazły się niewątpliwie na fałszywem miejscu w starej szafie ołtarzowej, choć do całości należały. Rzeźba ta jest tem ciekawszą, że przedstawia nieco opóźniony przejaw pewnego kierunku plastyki północnej, w tym czasie gdzieindziej już zarzuconego. Ale tego rodzaju opóźnienia stylistyczne zdarzają się, nawet na dziełach wybitniejszych, częściej, jak tego dowodzi także krucyfiks katedry gnieźnieńskiej, umieszczony w arkadzie nawy głównej naprzeciw kaplicy Bożego Ciała, dar arcybiskupa Jakóba ze Sienna z czasu po połowie XV w. a wykonany zapewne w kraju podług projektu jakiegoś rzeźbiarza północno-włoskiego.

Rys. 722. Włocławek — Katedra. Wit Stosz — Nagrobek Piotra z Bnina (1495).

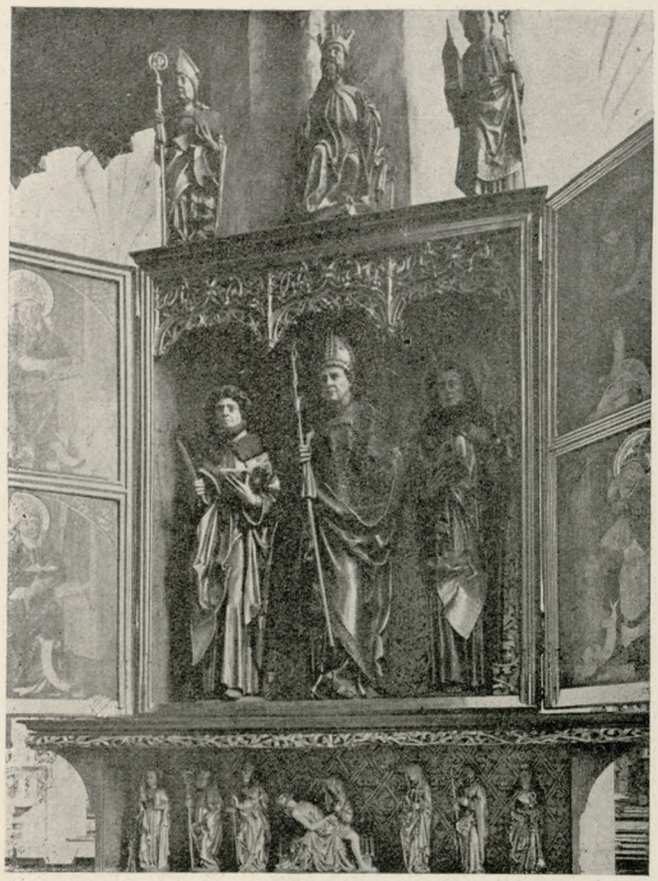
Także następ-

ne ćwierćwiecze, po połowie wieku, poprzedzające przybycie Wita Stosza do Krakowa, nie obfituje w zbyt wielką liczbę rzeźb wybitniejszych. Znamiennem jest wszakże pojawianie się w tym czasie dość licznych figuralnych tablic erekcyjnych, poprzedzonych doskonałą tego rodzaju płaskorzeźbą w Siennie (1432 — zniszczoną), wyobrażającą Madonnę na tronie, której prezentują święci wojewodę sandomierskiego Dobiesława Oleśnickiego i żonę jego, fundatorów kościoła tamtejszego. Typ tych tablic, których treść opiera się na tradycji romańskiej w rodzaju tympanonu strzelińskiego, gdzie Piotr Włast ze żoną adorują również Matkę Boską, odżywa u nas niewątpliwie pod wpływem epitafjów południowo-niderlandzkich (Tournai) a może i południowo-niemieckich (Augsburg) o podobnych tematach i kompozycjach. Nie wszystkie nasze tablice erekcyjne przedstawiają tak wysoką wartość artystyczną, jak sienieńska. Mniej wysoko już wnoszą się takie, jak w Chotlu Czerwonym (1440 — ryc. t. I. zesz. 7/8 fig. 124), podniszczona bodzentyńska (1452) i podobna do niej z Bursy jerozolimskiej (1453 — dziś na ścianie Bibljoteki Jagiellońskiej) czy wiślicka (1464), a zgoła z pod dłuta jakiegoś kamieniarza tylko wyszła tablica w Piotrowinie. Do początku jeszcze XVI w. zachowuje się ten zwyczaj uwieczniania fundacji kościołów czy instytucyj dobroczynnych. Z tego dopiero czasu bowiem pochodzi figuralna tablica w Radłowie (kościół ufundowany został już 1337 r.), jednakże znów we formie tympanonu gotyckiego. Dziwna pustka panuje w naszym stanie posiadania zabytków ołtarzowych z tego ćwierćwiecza. Niewiadomo, czy przed przybyciem Stosza do Krakowa mało zamawiano ołtarzy, czy też tak liczne zniszczały. Jedno z najpoważniejszych dzieł, tryptyk św. Trójcy (1467) w kaplicy świętokrzyskiej katedry krakowskiej, zdaje się świadczyć raczej o tem ostatniem. Tylko szafa jego z wyobrażeniem Trójcy św. i czterech św. niewiast po jej bokach jest rzeźbiona w drzewie, skrzydła zaś są malowane dwustronnie. Napróżno szukać będziemy snycerza świetnej tej pracy z M. Sokołowskim w któremś ze środowisk artystycznych północno-niemieckich dlatego tylko, że akty krakowskie tego czasu wymieniają nazwisko „Lorencz snytczer de Maydenburg", który to Wawrzyniec magdeburski już od 1460 r. pracował w Krakowie. Natomiast znajdziemy ołtarz podobny w założeniu kompozycyjnem całości — szafa rzeźbiona z 4 figurami pod baldachimami po bokach głównego tematu, skrzydła malowane — i formie stylistycznej w Tiefenbronn (1469), a zatem w zasięgu wysoko rozwiniętej sztuki szwabskiej, w której mistrzem przodującym około połowy wieku był Hans Multscher z Ulmu. Chociaż nie jest wykluczone, że ów snycerz Wawrzyniec, któremu 1463 r. zleca kanonik krakowski Mikołaj z Kalisza wykonania 13 rzeźb, mógł być wyszkolony na rzeźbie szwabskiej, związanie nazwiska jego z ołtarzem wawelskim pozostanie nadal tylko hipotezą.



Rys. 723. Kraków — Kośc. św. Florjana. Ołtarz św. Jana Chrzc. (1518). (Foto J. Krieger — Kraków.)

Również rzeźba nagrobna tego czasu nie wykazuje żadnych dzieł znakomitszych poza dwoma rytemi płytami bronzowemi, jedną w katedrze poznańskiej bisk. Andrzeja z Bnina z ok. 1460 r., drugą trzech Koniecpolskich w Wielgomłynach p. Radomskiem z ok. 1475 r. (ryc. t.I. zesz. 7/8 fig. 171.) Obie są importem podobnie, jak nagrobki metalowe z XIV w., z Flandrji, na co wskazują ich cechy stylistyczne a co do płyty poznańskiej wyraźna zapiska w aktach kapitulnych. Jeżeli nagrobek poznański w typowym dla takich dzieł flandryjskich układzie całości, w plastycznem ujęciu postaci z jej brakiem uduchowienia, obraca się



Rys. 724. Toruń — Kośc. św. Jana. Ołtarz św. Wolfganga (1510).

jeszcze zupełnie we formach wieku poprzedniego, na bronzie wielgomłyńskim spotrzegamy już daleko posuniętą swobodę poruszenia figur w rozmieszczeniu ich pod arkadami rytej architektury i przed kotarą jako tłem. Nagrobek ten tworzy jakby łącznik ze sztuką Vischerów, która w pierwszych pracach, dla Polski wykonanych, opiera się na znajomości tej właśnie gałęzi sztuki flandryjskiej.

Jak widzieliśmy z powyższego zestawienia najwybitniejszych dzieł rzeźby średniowiecznej w Polsce, jest ona anonimową. Nietylko nie znamy żadnego rzeźbiarza, któremu możnaby z całą pewnością przypisać którąkolwiek z rzeźb zachowanych, ale nawet nieliczne jeno ich nazwiska przechowały nam dokumenty. Tłomaczy się to z jednej strony rzemieślniczym charakterem całej średniowiecznej sztuki, przynajmniej na północy od Alp, z drugiej zaś u nas i tem, że nawet w tak ożywionem środowisku artystycznem, jakiem był Kraków, aż do 1512 r. nie było statutowo zorganizowanego cechu kamieniarzy czy snycerzy. Nie znaczy to przecież, jakoby wszystko, co z rzeźby tych czasów posiadamy, musiało być sprowadzane z zagranicy. Bo jak do innych rzemiosł, tak i do rzeźbiarskiego napływali z kraju i z poza niego dość liczni adepci, którzy w Polsce otwierają swe warsztaty czy też przejściowo tylko, jako rzemieślnicy wędrowni, przez czas pewien w różnych środowiskach ten „wolny kunszt" swobodnie wykonywali. Choć więc wielka część zabytków naszej rzeźby średniowiecznej pochodzi z zagranicy, inna niewątpliwie powstała w kraju. Jednakże, ile z niej wykonały siły krajowe, wyszkolone na obcych wzorach, ile zaś zamiejscowe, tego niestety dziś stwierdzić niepodobna.

Aż oto w początkach 1477 r. staje w Krakowie mistrz, którego imię rozgłośne stać się miało niebawem w całej Europie — Wit Stosz (tak nazwisko jego pisać należy, nie zaś „Stwosz", która to pisownia jest wymysłem romantyzmu z połowy wieku ubiegłego), do tego czasu obywatel norymberski, który na dziełach swych podpisuje się nietylko sygnaturą—gmerkiem, ale już i pełnem nazwiskiem, jakby dla podkreślenia swego przeświadczenia o ważności swej sztuki—pierwszy ten w całej pełni artysta, nie rzemieślnik tylko. Jakiej był narodowości, Polak czy Niemiec, sporu tego rozsądzać tu nie będę, bo nas jedynie sztuka jego obchodzi. A chlubą Polski ówczesnej pozostanie na zawsze fakt, że przez lat 20 niemal pracował w środowisku, które dało wielkiemu artyście możność wystawienia dzieł tak potężnych, jakich wróciwszy do Norymbergi w tej „freie Reichsstadt", mieście Vischerów i Dürerów już nie tworzył, bo ich nikt ani jemu ani innym takich tam nie zlecał. Nie znamy dokładnej daty urodzenia mistrza. Podawany bowiem na podstawie dość mętnych wiadomości norymberskich z poł. XVI w. rok 1438 jest zbyt wczesny choćby dlatego, że dopiero ok. 1469 jest Stosz na wędrówce po Niemczech południowych, gdzie w otoczeniu świetnego tam pracującego mistrza niderlandzkiego Mikołaja z Lejdy szukać należy źródeł sztuki naszego artysty. Prawdopodobniejszą będzie data urodz. ok. 1445 r.

W 1477 r. powołuje Stosza zarząd kościoła marjackiego w Krakowie do wykonania wielkiego ołtarza świątyni. Jest to całkiem rzeźbiony poliptyk olbrzymich rozmiarów z pełnoplastycznem Zaśnięciem Matki Boskiej pośród apostołów w szafie jako tematem głównym, nad którem w otoczeniu aniołów wznosi się N.P. Marja w towarzystwie Chrystusa ku niebu, ażeby tam — w nasadzie wieńczącej szafę — być ukoronowaną przez Trójcę św. w asyście aniołów i ustawionych pod osobnemi baldachimami św. Wojciecha i Stanisława. W 18 płaskorzeźbach zaś 2 ruchomych i 2 stałych skrzydeł przedstawił artysta sceny z życia Chrystusa i Matki Boskiej a w predelli w małych żywo poruszonych figurkach drzewo genealogiczne

Pana. Boczne listwy szafy ożywiają niewielkie postacie proroków a kliny, utworzone z zaokrąglonego obramienia głównej kompozycji i czworoboków szafy, popiersia ojców Kościoła — jako uzupełnienie tego wyczerpującego programu teologicznego. Dodajmy do tego jeszcze figurki, zdobiące sterczyny baldachimowe ponad grupą główną oraz motywy roślinne i ostatnią restauracją odtworzone niestety tylko w przybliżeniu baldachimy nad poszczególnemi reljefami skrzydeł, a zrozumiemy zachwyt, jaki wzbudzało we wszystkich czasach to arcydzieło rzeźby średniowiecznej, którego blask podnosiła pierwotnie jeszcze bogata polichromja. Nad olbrzymiem tem dziełem pracował Stosz z pracownią swą przez lat 12, bo do 1489 r.

Ołtarz marjacki postawił Stosza odrazu na czele współczesnej rzeźby północno-europejskiej, oddał mu berło dzierżone dotychczas przez Mikołaja z Lejdy, którego wpływowi niewątpliwie zawdzięczał nasz mistrz potężną formę plastyczną swych postaci, ich ożywienie duchowe i barokowe nieledwie, jako zewnętrzny wyraz tego życia duchowego, ich poruszenie. Jest Wit Stosz nieodrodnym artystą gotyckim w całym swym idealiźmie ołtarza krakowskiego i pozostaje nim aż do śmierci, mimo pewnych — w późniejszej jego twórczości — czysto zresztą formalnych koncesyj na rzecz nacierającego na sztukę północną renesansu. Pozorny zaś naturalizm, podziwiany dziś szczególnie w postaciach apostołów odartych z pierwotnej idealizującej je wielobarwności, nie jest niczem, jak tylko wyrazem tego zmagania się dwóch światopoglądów artystycznych, które poprzez cały XV w. w Europie szły obok siebie, oparte na odmiennych przesłankach myśli twórczej — gotyku na Północy, renesansu we Włoszech. U zmierzchu tamtego, stanął jako jeden z najpotężniejszych przejawów artystycznych zamierzeń sztuki północno-europejskiej, w których emanancję próbowała tchnąć nowe życie indywidualność wielkiego artysty, nasz ołtarz marjacki na ziemi polskiej — najwznioślejszy z ostatnich hymnów na cześć twórczego ducha zapadającego się świata średniowiecznego.

Podczas prac nad ołtarzem marjackim, ktory wobec ogromu swego nie we wszystkich szczegółach jest własnoręcznem dziełem Stosza, a przy którego wykonaniu zajęty był cały warsztat rzeźbiarski, tworzy mistrz szereg innych dzieł w kamieniu i drzewie, z których zachowały się w tymże krakowskim kościele N. M. Panny przedewszystkiem 2 krucyfiksy: jeden na belce tęczowej, drugi zaś w końcowym ołtarzu nawy południowej. Ten ostatni kamienny, przez głęboki wyraz cierpienia Ukrzyżowanego należy bezsprzecznie do najprzedniejszych dzieł snycerskich późnego gotyku w Europie. Równocześnie powstaje wybitna praca, rzeźbiona w kamieniu, Ogrójec z Muz. Narodowego. On to niewątpliwie był powodem, że oddano Stoszowi do wykonania inne poważniejsze rzeźby w kamieniu, ponieważ udowodnił, że potrafi w tym materjale wypowiadać się artystycznie z taką samą maestrją, jak w drzewie.

Od 1492 r. począwszy wychodzi z pod dluta mistrza kilka nagrobków marmurowych, również o pierwszorzędnem znaczeniu dla współczesnej rzeźby. Pierwsze zlecenie pracy tego rodzaju dostaje on po śmierci Kazimierza Jagiellończyka od dworu na wykonanie mauzoleum baldachimowego dla zmarłego króla w rodzaju poprzednich w katedrze wawelskiej (ryc. t. II. zesz. 5/6 — tabl. LXXXII) oraz t. I zesz. 7/8 fig. 155). Stosz oparł się w swej kompozycji na mauzoleum Władysława Jagiełły, którego formę

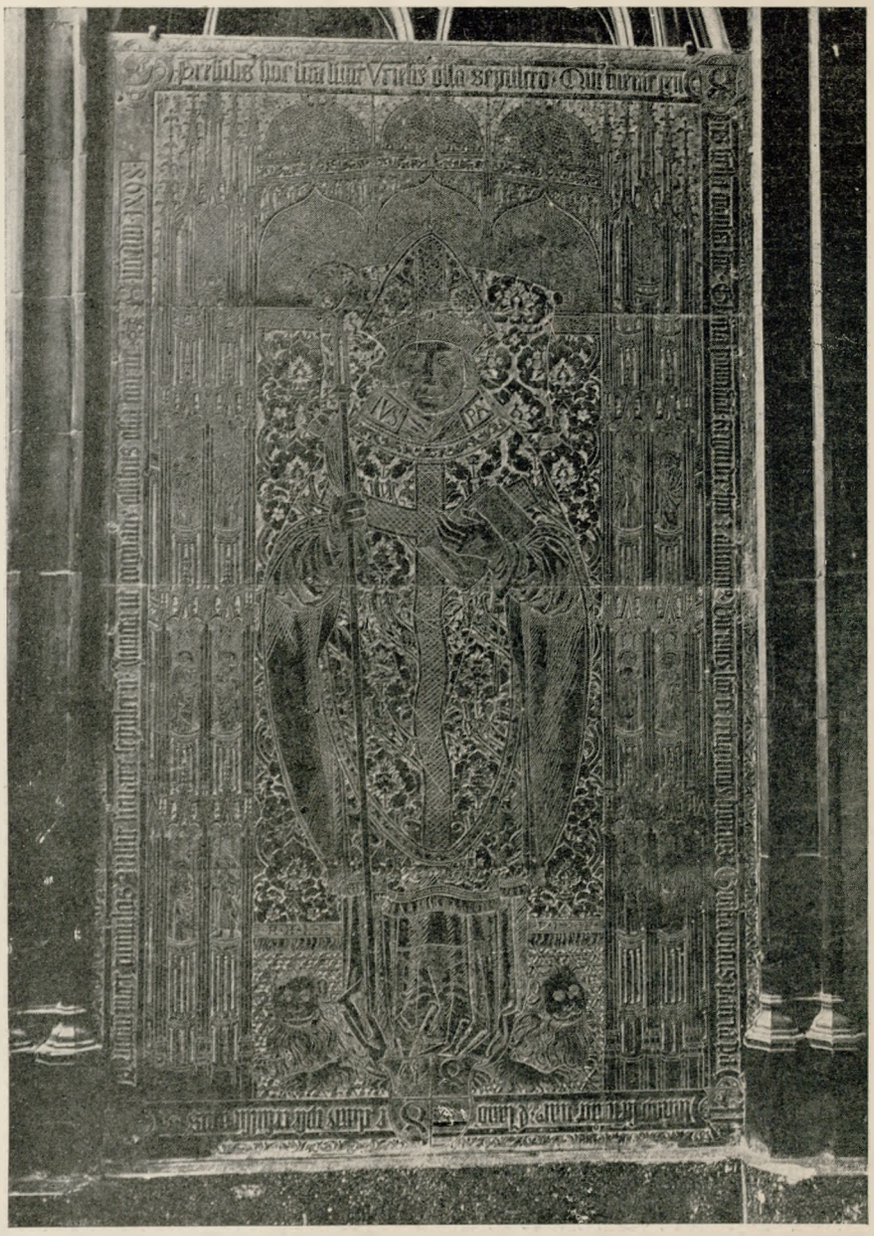
Rys. 725 Szamotuły — Fara. Płyta bronzowa Andrzeja Szamotulskiego (po 1511). (Foto R. S. Ulatorski — Poznań).

jednakże wzbogaca żywym ruchem postaci królewskiej, jak i reljefowych płaczków z tarczami herbowemi na bokach tumby; głowice baldachimowe zaś zamienia na sceny biblijne. U stóp królewskich na brzegu płyty tumbowej widnieje gmerk artysty nad napisem „EIT-STVOS" (Feit Stuos) a niżej rok 1492, data śmierci Kazimierza. Jest to pierwszy autentyczny podpis mistrza, który pozatem na jednej z głowic pozwolił podpisać się również głównemu pomocnikowi swemu przy tej pracy w marmurze, Jorgowi Huberowi z Pasawy, sprowadzonemu z tego miasta 1494 r. Uderzającem jest pokrewieństwo kompozycyjne krakowskiej płyty z postacią króla do bogatszej w akcesorja z nagrobka Fryderyka III w ka-

tedrze wiedeńskiej, dzieła wspomnianego już Mikołaja z Lejdy, który nad tem dziełem pracować zaczął ok. 1469 r. w tej samej Pasawie, z której przybył do Krakowa Jorg Huber.

Jeszcze podczas prac nad mauzoleum królewskiem otrzymuje Stosz nowe zlecenie. Tym razem jest to tylko płyta nagrobna płasko rzeźbiona, którą zamawia u niego rodzina zmarłego 1493 r. arcyb. Zbigniewa Oleśnickiego dla katedry gnieźnieńskiej. W roku następnym zaś zajęty jest artysta wykonaniem przyściennej tumby nagrobnej bisk. Piotra z Bnina dla Włocławka, w której skład jako przednia ściana weszła wielka płyta, pewno dedykacyjna, zamówiona rok przedtem przez Kalimacha. Zleconego mu przez Krzesława z Kurozwęk własnego nagrobka tego biskupa dla tejże katedry Wit Stosz już nie wykonał niestety, ponieważ 1496 r. opuszcza Kraków, by wrócić do Norymbergi.

Z krakowskiej pracowni mistrza Wita wyszli liczni rzeźbiarze, którzy styl jego roznoszą po Polsce i krajach sąsiednich. Choć jednak n. p. w ołtarzu z Uśpieniem Matki Boskiej w Koźminie widzimy wyraźny refleks krakowskiego ołtarza marjackiego, a w postaci Jana Olbrachta z nagrobka wawelskiego wpływ mauzoleum Kazimierza Jagiellończyka, nazwiska ich twórców pozostają dotychczas w ukryciu. Nawet Huber, który w Krakowie pracuje conajmniej do 1503 r., nie odznacza się niczem, coby go wyróżniało z pośród licznej rzeszy rzeźbiarzy krakowskich. Osoba zaś i twórczość syna Witowego, Stanisława Stosza, o którym wiadomości pewne mamy dopiero od 1505 r. (aż do 1527), jest mimo wysiłków lat ostatnich, by tajemnicę rozjaśnić, jeszcze mocno hipotetyczną. Bo i ołtarz św. Stanisława w kościele marjackim i podobny w Wieniawie uważać trzeba za bardzo niepewne prace tego snycerza i złotnika, a znów zajmujący zresztą ołtarz Ukrzyżowania w kaplicy Czartoryskich na Wawelu (ok. 1502) odbiega w artystycznej fakturze i w niewolniczem naśladowaniu wzorów Wita Stosza od dość wysokiego poziomu tych domniemanych prac Stanisława. Jeśli wszakże wyczuwamy tu jeszcze zależność duchową od starego mistrza, niema jej już ani w Uśpieniu w Książnicach W. ani w szczątkach ołtarza z tymże tematem w Żywcu, podobnie jak próżno tego ducha szukać będziemy w dość licznych ołtarzach tego czasu w Wielkopolsce (poza koźmińskim i głuchowskim), a tem mniej na Mazowszu czy Pomorzu. Wogóle uświadamiać sobie musimy, że polska rzeźba z przełomu. XV na XVI w. przedstawia obraz niezmiernie różnorodny, jak to wykazują n.p. świetnego dłuta Madonna z 2 świętymi w Stawiszynie w Kaliskiem z otoczenia może Riemenschneidera czy kilka figur świętych u św.

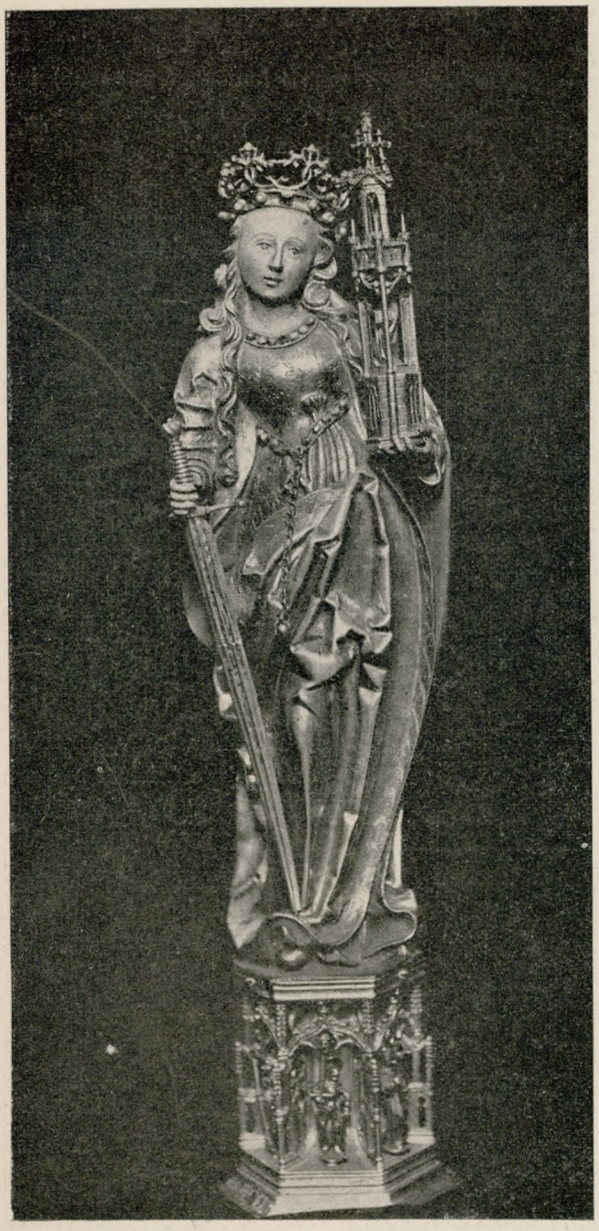


Rys. 726. Poznań — Katedra. Nagrobek Uriela z Górki (po 1488).

Marcina w Warszawie i w Żegłowie mazowieckim. A nawet w najbliższym zasięgu wpływów sztuki stoszowskiej, w Krakowie, ze zdziwieniem patrzymy na zgoła niestoszowski nagrobek kamienny przeora Marcina (zm. 1494) u franciszkanów, przypominający nam żywo podobne kreacje rzeźby nagrobnej z nad Dunaju i Salzachy. Na Pomorzu znów uderzą nas takie prace snycerskie, jak doskonałego dłuta figury Chrystusa i św. Jana Ew. (1497)

260/2

a św. Jana w Toruniu czy ołtarz św. Wolfganga w tymże kościele, pochodzenia niewątpliwie frankońskiego. Obraz tej różnorodności uzupełni nam importowany bez wątpienia doskonały poliptyk w Żukowie pow. kartuskiego w typie zupełnie po malarsku rzeźbionych niderlandzkich, z niezliczoną ilością drobnych figur, asystujących Ukrzyżowaniu.



Rys. 727. Piaseczno. Srebrny posążek św. Barbary (1515).

O jednym z przybyłych do Polski tych rzeźbiarzy mamy kilka przynajmniej wiadomości. Jest nim Hans Brandt, pochodzący prawdopodobnie ze Szwabji a pracujący jako rzeźbiarz i architekt w Gdańsku i Toruniu, skąd sprowadził go do Gniezna arcyb. Jakób ze Sienna przed 1476 r., by wykonał dla niego kamienny nagrobek, z którego zachował się tylko herb prymasa. Widocznie zadowolony z tej pracy, arcybiskup zleca mistrzowi następnie wzniesienie baldachimowego mauzoleum św. Wojciecha które jednak Brandt z niewiadomych powodów pozostawił niezupełnie wykończone. Z mauzoleum gnieźnieńskiego, którego części rozproszone po katedrze niedawno nie całkiem szczęśliwie złączono w jedną całość, zachowała się sama płyta na grobie z postacią świętego, która w charakterystyce i formie odbiega znacznie od stoszowskiej, choć daje wyraz pokrewnym zamierzeniom mistrzów, oraz figuralne i napisowe ozdoby boków tumby. W każdym razie świadczy wysoki poziom wszystkich tych rzeźb, że Brandt mógł się poniekąd mierzyć ze Stoszem i siłą koncepcji i charakterystyką swych postaci.

Na tem już miejscu należy wspomnieć o dwóch dziełach snycerskich, które są wyrazem wkradającego się do sztuki krakowskiej renesansu północnego, w tym wypadku niewątpliwie niemieckiego. Jednem z nich to ołtarz św. Jana Chrzciciela u św. Florjana w Krakowie (1518), wadliwie zestawiony z porozrzucanych dawniej części i niekompletny. Wykonał go zapewne jakiś norymberczyk, ulegający zarówno jeszcze działaniu sztuki stoszowskiej, jak i wpływom renesansu początkowego, może pod dyktandem pracującego w tym czasie w Krakowie Hansa Suessa z Kulmbachu. Również temuż malarzowi przypisuje się bezpodstawnie projekt na inny tego rodzaju ołtarz rzeźbiony, tryptyk reljefowy w Pławnie, pochodzący z Krakowa, technicznie doskonały, którego twórca jednakże mimo szczegółów renesansowych kompozycyjnie i perspektywicznie tkwi jeszcze zupełnie w gotyku. Oba te zabytki są wszakże pouczającym przyczynkiem do zorjentowania się w tych drogach, jakiemi wkracza w pocz. XVI w. nowa sztuka do Polski.

Naturalnie śledzić będzie można działanie i odmienny charakter tych prądów północnych dopiero wtenczas z całą dokładnością, kiedy będzie im można przeciwstawić autentycznych przedstawicieli włoskiego renesansu w Polsce. Narazie aż do czasu ok. 1520 r. jeszcze patrzeć będziemy na zmaganie się ze sobą tradycji gotyckiej z tą nową sztuką, pochodzącą niejako z drugiej ręki. Uwidocznia się to szczególnie w jej gałęzi odlewniczej, której najwybitniejsze dzieła z przełomu XV na XVI w. są importem, ale już nie z Niderlandów, jak dawniej, lecz z Niemiec.

Około 1488 r. zamówił biskup poznański Urjel z Górki dla ojca swego, wojewody Łukasza, i dla siebie bronzowe nagrobki w Norymberdze, w pracowni Vischera, prowadzonej wówczas już przez Piotra, syna jej założyciela Hermanna. Chociaż są one wzorowane w założeniu kompozycyjnem na płytach flandryjskich w rodzaju wspomnianej wyżej Andrzeja z Bnina w tejże katedrze poznańskiej, przejawia się w nich wyższość nad wyrobami niderlandzkiemi w swobodzie ruchu postaci i rozmieszczenia ich w przestrzeni a również i w technice odlewniczej. Zachowane u nas płyty vischerowskie potwierdzają słowa norymberskiego biografa Neudörfera, że najpiękniejsze prace Vischera znajdują się w Polsce. Sam Poznań posiada ich poza wyżej wspomnianemi jeszcze dwie: płytę kasztelana

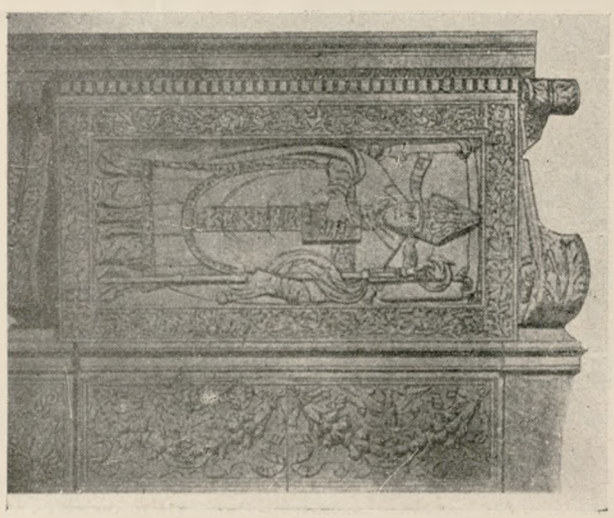
2650/II

lwowskiego Feliksa Padniewskiego (zm. 1488), w typie tamtych, w kościele podominikańskim oraz kan. Bernarda Lubrańskiego (zm. 1499) w katedrze.

Teren krakowski zdobywa Piotr Vischer przez współpracę z przebywającym już w Norymberdze Witem Stoszem, któremu zleca się wykonanie po śmierci Kalimacha (zm. 1496) epitafjum, znajdującego się do dziś w kościele dominikanów w Krakowie Model środkowej części nagrobka z postacią humanisty, siedzącego przy pracy, bezsprzecznie stworzył Stosz krótko po zgonie uczonego. Jednakże całość odlaną została w bronzie dopiero ok. 1505 r., jak na to wskazują motywy dekoracyjne obramienia oraz napis w łacińskiej minuskule, tamte typowe dla Vischera w tym właśnie czasie.

Doniedawna jeszcze przypisywano Piotrowi st. również resztę płyt krakowskich. Ostatnie badania jednak wykazały, że, choć powstały w jego odlewni norymberskiej, są one dziełami Hermanna Vischera mł., najzdolniejszego z pięciu jego synów (zm. 1517) a reprezentującego w pracowni ojca kierunek twórczy przejściowy, opierający się jeszcze na tradycji gotyckiej, lecz wprowadzający do niej już norymberski dorobek renesansowy. Najwcześniejszą z tych prac krakowskich Hermanna, to rytowany sposobem flandryjskim wielki bronz kard. Fryderyka Jagiellończyka w katedrze z ok. 1505 r. (ryc. t. I. zesz. 7/8 fig. 166/167), gdy należący do niego reljef z prezentacją dostojnika tego Matce Boskiej przez św. Stanisława dodany został za sprawą Zygmunta St. dopiero 1510 r. Jeśli ta płaskorzeźba ikonograficznie przypomina nasze, jak widzieliśmy, na wzorach niderlandzkich oparte tablice dedykacyjne, odzywają się w ujęciu postaci kardynała oraz obu świętych w obramieniu płyty rytowanej pewne wpływy sztuki Dürera, występujące wyraźniej jeszcze na reljefowym bronzie Piotra Kmity (zm. 1505) w katedrze, którego figura pochodzi od św. Eustachego z dürerowskiego ołtarza Paumgärtnerów. Jeszcze z nagrobka Łukasza z Górki czerpie Hermann Vischer pomysły do innego, niejako „rycerskiego" typu swych bronzów, który w udoskonaleniu nowego czasu i nowej indywidualności twórczej reprezentują starte niestety płyty Emerama Salomona (zm. 1504) i nieznanego członka tej rodziny w kościele marjackim, a którego linja rozwojowa odchyla się nieco w bezarchitektonicznym, porywającym prostotą swej faktury nagrobku Piotra Salomona, (ryc. t. I. zesz. 9/10 fig. 227), ażeby zakończyć się wspaniałym bronzem Andrzeja Szamotulskiego (zm. 1511) poza Krakowem, w Szamotułach.

Rys. 728. Tomice. Płyta bronzowa Mik. Tomickiego (1524).



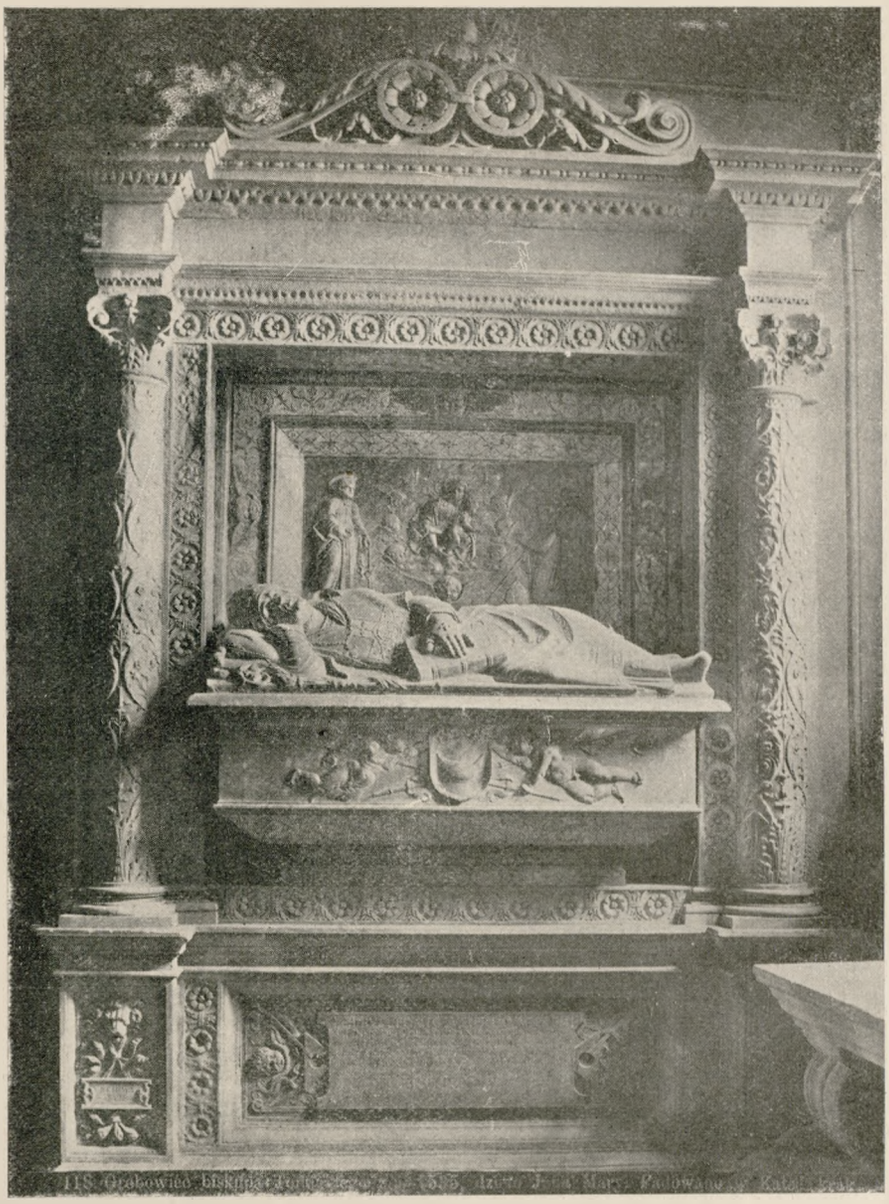
Rys. 729. Kraków — Katedra. Nagrobek Jana Konarskiego (1521).

Ostatnia to praca w Polsce warsztatu Vischerów, który po śmierci Piotra st. (1529), poprzedzonej zgonem Hermanna mł. i Piotra ml., przechodzi pod zarząd Hansa, daleko mniej zdolnego a czerpiącego inspirację swą jedynie z zasobów nowej już sztuki, nagromadzonych w pracowni przez braci. Trudno więc wyobrazić sobie, ażeby jego dziełem być mogła gnieźnieńska płyta Jana Grotha (zm. 1532), w tak późnym czasie w dekoracji roślinnej i legendzie wyraźnie gotycka, tem mniej zaś podobna do niej w założeniu poznańska Andrzeja Grodzickiego (zm. 1550), kiedy Hans zamyka swój warsztat norymberski już roku poprzedniego. Skąd wzięły się u nas te epigony dawnych form w odlewnictwie, trudno stwierdzić, kiedy przecież pojawiają się już poprzednio na ziemiach polskich tak nowoczesne utwory sztuki gisarskiej, jak nagrobki Bonarów i Tomickiego, o których niżej będzie mowa.

Żywem odbiciem rzeźby monumentalnej była naturalnie sztuka stosowana, szczególnie zaś złotnictwo, które w różnych środowiskach, jak Kraków, Poznań, Lwów,

Wilno miało wybitnych mistrzów. I znów dużo nazwisk, z któremi połączyć nie można równie liczne zabytki. Wiemy n.p. że od 1482 r. w Krakowie pracuje jako wzięty złotnik brat Wita Stosza Maciej, a nie znamy żadnej z prac jego. Udało się ostatnio w małym posągu srebrnym św. Stanisława odkryć dzieło syna Wita, Stanisława, a Marcin Marcinek stworzył świetny relikwiarz na głowę tegoż świętego dla katedry krakowskiej w 1504 r., gdy poprzednio już 1494 r. Jakób Barth w Poznaniu zdobi rytowanemi scenami z życia św. Wojciecha takiż relikwjarz gnieźnieński a Piotr Gelhor tamże wykonuje 1507 r. również rytowaną skrzynię na rękę tego patrona polskiego dla Trzemeszna. Jednakże cóż znaczy tych kilka nazwisk wobec zachowanych mimo zniszczeń wojennych i grabieży licznych pacyfikałów relikwjarzy, kielichów, monstrancyj i t.p., z których część przeważna pochodzi z warsztatów polskich. Tyle stwierdzić dziś można, że wykształcenie swe zawodowe i styl zawdzięczają ci nasi złotnicy przeważnie żywym stosunkom ze sztuką norymberską, nietylko przez Wita Stosza, ale i przez złotnika Albrechta Dürera st., Szymona Leinbergera i Piotra Vischera, którym rozmaite prace zleca już poznański biskup Urjel z Górki.

Z innych dzieł przemysłu artystycznego, jak ołtarze, ambony, stalle i t. d., doszły z tego okresu do czasów naszych szczątki tylko.



Rys 730. Grobowiec biskupa Tomickiego z r. 1535, dzieło Jana Marji Padovana Kated. krak.

3. OKRES RENESANSOWY.

Kiedy 1501 r. zmarł pierwszy humanista na tronie polskim, Jan Olbracht, pomyślała matka jego Elżbieta niezawodnie o wystawieniu mu mauzoleum baldachimowego na wzór innych wawelskich.

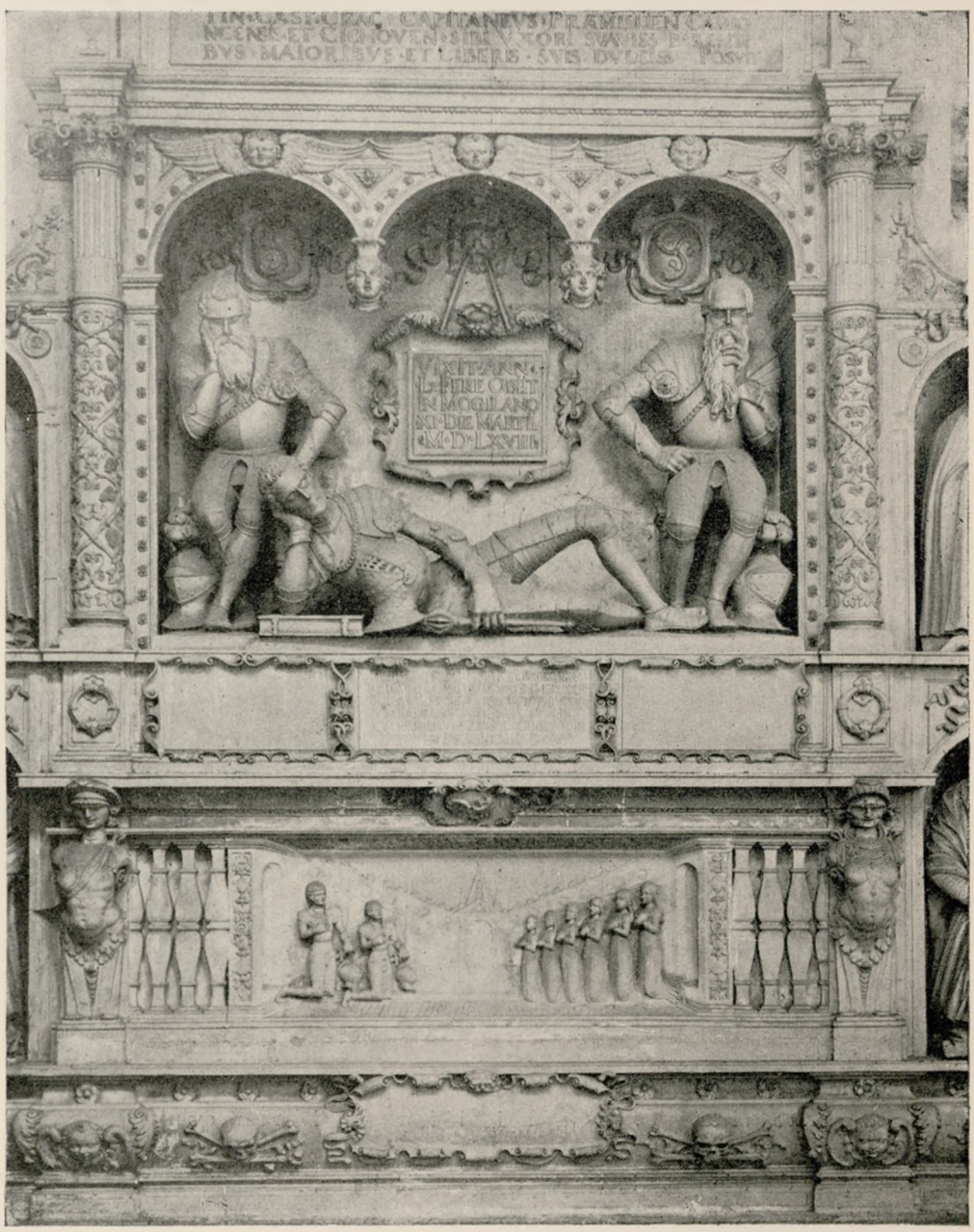
Już był wyrzeźbił w marmurze płytę z postacią króla któryś z gotyckich rzeźbiarzy z otoczenia Wita Stosza, gdy 1502 r. sprowadza Zygmunt, wróciwszy z dworu węgierskiego Macieja Korwina, zwolennika sztuki włoskiej, do wykonania dalszych prac około nagrobka, królewskiego brata z Węgier Franciszka Włocha, który, przekreślając pierwotne plany, włącza gotową płytę nagrobną do zupełnie już z włoska pojętego obramienia nagrobka przyściennego. Tem samem wkracza do Polski czysta już rzeźba włoskiego renesansu, narazie dekoracyjna tylko i w szacie północno-włoskiej gdy rzeźba figuralna, gdy myśl twórcza gotycka za sprawą licznych rzeźbiarzy północno-europejskiego autoramentu trwać będzie nadal, jednakże nie bez znacznych kompromisów na rzecz odrodzenia. Dopóki nie staną figury kaplicy Zygmuntowskiej, będzie rzeźba włoska jeszcze i wtenczas czysto ornamentacyjną, gdy arcyb. Jan Łaski zamawia 1516 r. w Ostrzyhomiu u Jana Florentczyka 7 płyt marmurowych herbowych, dla Gniezna, Krakowa i Włocławka.

Wzniesienie za sprawą Zygmunta Starego przy katedrze kaplicy grobowej, której budowę rozpoczęto 1519 r.

według planów Bartolommea Berecci'ego, a którąwykończono całkowicie 1530 r., sprowadziło do Krakowa licznych rzeźbiarzy włoskich (ryc. t. I. zesz. 9/10. tabl. XVII i XXI). A choć kaplica obfituje nietylko w wysokich walorów rzeźbę dekoracyjną, ale i wcale poważną figuralną, jak pełnoplastyczne postacie świętych we wnękach czy reljefowe wielkie medaljony z ewangelistami i prorokami, nie wiemy, który z owych Włochów jest ich twórcą. Przypisywanie ich bowiem Giovanni'emu Cini'emu ze Sieny nie wytrzymuje krytyki. Uchwytną indywidualnością artystyczną staje się dopiero Giammaria Padovano, sprowadzony do Krakowa ok. 1530 r. a zmarły tam 1573. W każdym razie ci Włosi zadecydowali o pewnem ustaleniu się renesansu włoskiego, i to pokroju północno-włoskiego, który przez nich rozniósł się po wszystkiej Polsce, ale często w przemianach świadczących, że rzeźbiarze ci wchłaniali w siebie z otoczenia różne motywy nieznane w ich ojczyźnie. Wskutek tego nabiera rzeźba polska XVI w. cech odrębnych od plastyki krajów sąsiednich. Przyczynia się do tego również fakt, że i w tym okresie nie ustają wpływy sztuki niemieckiej i niderlandzkiej, wprawdzie italjanizującej, ale zaprawionej własnemi tradycjami, wobec czego rzeźba nasza, szczególnie szeroko stosowana sepulkralna, przedstawia w swym całokształcie obraz niepowszedniego urozmaicenia.

Bogate motywy zdobnicze kaplicy Zygmuntowskiej, arabeski, groteski, panoplja i t.p., stały się niejako kanonem dekoracji rzeźbionych zabytków polskich, przynajmniej w I poł. XVI w. Natomiast rzeźba figuralna niezawsze jest bezwzględnie posłuszną wskazaniom włoskim nietylko we formie, ale i w kompozycji, mianowicie nagrobnej.

I tak już w najwcześniejszych z naszych nagrobków renesansowych, bisk. Jana Konarskiego na Wawelu z 1521 r. oraz nieco późniejszym bisk. Jana Lubrańskiego w katedrze poznańskiej, ujętych w kształt pseudotumby przyściennej na wzór podobnych pomników gotyckich w Niemczech południowych, przejawia się wspomnienie tradycji, którą przedstawia u nas nagrobek stoszowski Piotra z Bnina. Są to niewątpliwie prace któregoś z Włochów krakowskich, ale Włocha, liczącego się z tradycją, którą zastał na miejscu, podobnie, jak późniejsze nieco „rycerskie" Wojciecha Gasztołda w katedrze wileńskiej i ostatnich książąt mazowieckich w warszawskiej. Wyraźniej zaś jeszcze występuje ta dwoistość koncepcji renesansowej w bronzowej płycie z postacią Krzysztofa Szydłowieckiego w Opatowie, wykonanej po 1526 r. przez rzeźbiarza sprowadzonego z Malborka od ks. Albrechta pruskiego, a więc Niemca pewno, który próbował swój renesans rodzimy połączyć z krakowsko-włoskim. Jednym z najwyrazist-



Rys. 731. Kraków — Kośc. św. Katarzyny. Nagrobek Spytka Jordana przed 1558). (Foto J.Krieger — Kraków)

szych przykładów tego krzyżowania się na terenie polskim dwóch kultur artystycznych, z których włoska jako silniejsza wprawdzie zwycięża, ale nie bez ustępstw na rzecz niemieckiej czy później niderlandzkiej, jest świetny bronz ryty Mikałaja Tomickiego w wielkopolskich Tomicach z 1524 r. Nagrobek ten nie pochodzi z pracowni Vischera, a powstał pewno w Krakowie, gdzie szczególnie z powodu prac około kaplicy Zygmuntowskiej istniało kilka odlewni. Kto jednakże jest twórcą kompozycji znakomitego dzieła tego, trudno dociec.

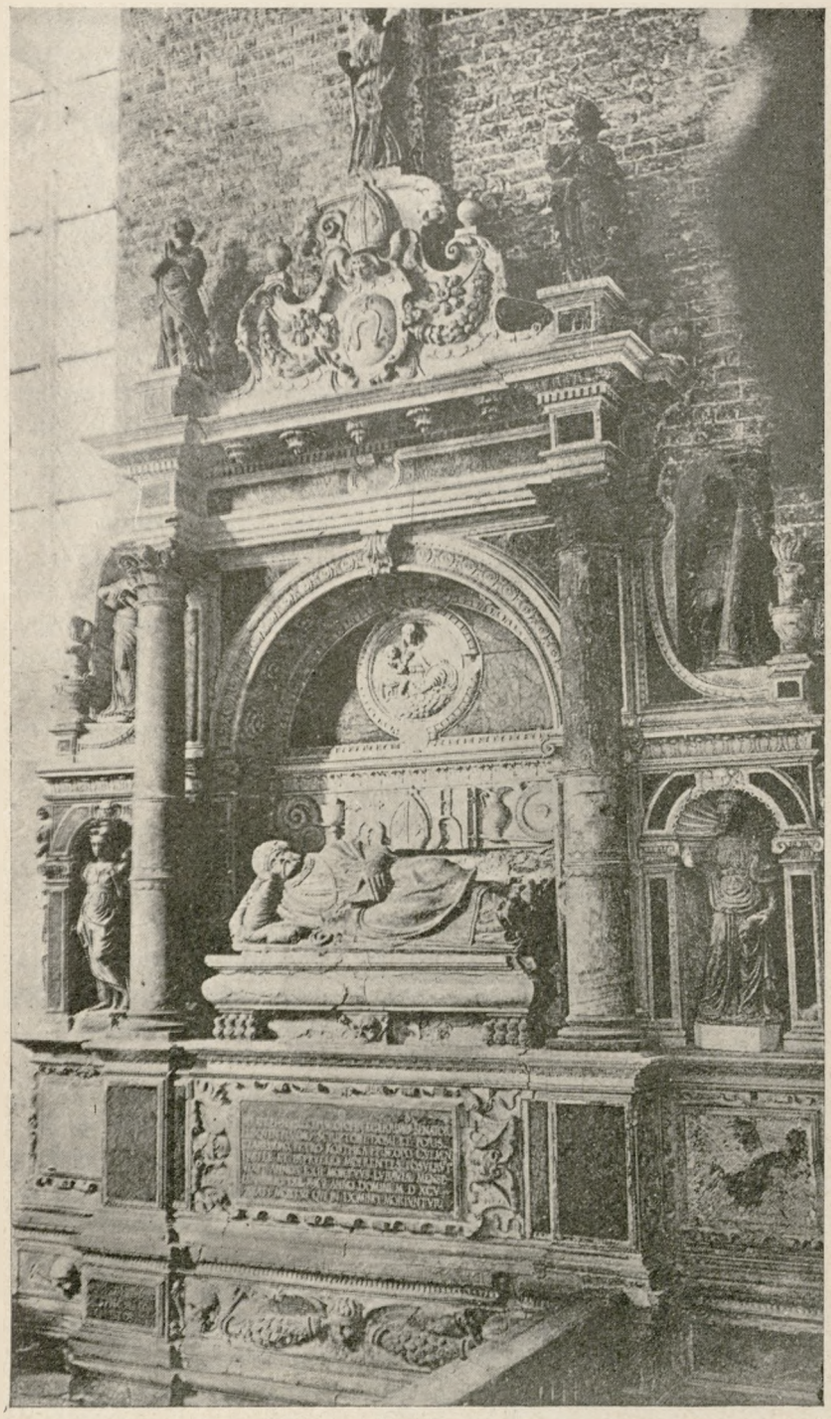
Kiedy już tu mowa o zabytkach rotgisarskich, należy wymienić kilka nagrobków, zamykających niejako okres rozkwitu tego kunsztu, coprawda okazami, nie dorównującemi płytom vischerowskim czy Tomickiego. Na ich poziomie nie stanęły nawet znane 2 pomniki Seweryna i Zofji Bonerów w krakowskim kościele marjackim (ryc. t. I. zesz. 9/10. fig. 225), postawione 1538 r., które są niewątpliwe dziełami sztuki północnej choćby ze względu na wcale nie włoską pozycję figur stojących, umieszczenie podawnemu tarcz herbowych czy wreszcie gotyzujące kłębienie się szat u stóp Bonerowej O bronzie nagrobnym Mikołaja Herburta zaś (ok. 1552) w katedrze lwowskiej wiemy z dokumentów, że wykonał go znany gisarz norymberski Pankraz Labenwolf, gdy znów szereg innych płyt wykazuje wpływy włoskie w czystszej formie. Ustępując coraz bardziej miejsca wielobarwności materjału kamiennego, szczególnie od poł. XVI w. począwszy, odżyje stara trydacja bronzownictwa nagrobnego we formie polskiego cinquecenta poraz ostatni jeszcze w krakowskiej płycie Erazma Danigiela (zm. 1624) u N. P. Marji.

Rys, 732. Poznań.—Katedra. H. Canavesi—Nagrobek Górków (1574).

Z pojawieniem się Padovana na gruncie krakowskim spostrzegamy odrazu żywszy zwrot ku czystemu odrodzeniu włoskiemu także w rzeźbie figuralnej. W postaci Zygmunta St. ze sarkofagu kaplicy królewskiej przeniósł artysta do Polski typ figur nagrobnych, opartych na wzorze Andrei Sansovina z rzymskiego kościoła S. Maria del Popolo, który odtąd trwać będzie jeszcze poprzez XVII w. Dziwnym wszakże sposobem architektoniczno-plastyczna koncepcja nagrobków Sansovina zdobywa sobie teren polski dopiero w 2 poł. XVI w. i to, jak się przekonamy, inną, pośrednią drogą przez rzeźbę północną.

Niemal równocześnie z nagrobkiem Zygmunta stawia sobie pomnik sepulkralny na Wawelu bisk. Piotr Tomicki, a po śmierci 1545 r. bisk. Piotra Gamrata wznosi i jemu królowa Bona podobny. Oba wykonał niewątpliwie Padovano, a należą one do najlepiej przemyślanych włosko-renesansowych tego typu nietylko przez klasyczne ustosunkowanie do siebie form architektonicznych, dość skromnie ornamentowanych, ale i przez ujęcie postaci, daleko swobodniej rozłożonych na sarkofagach niż Zygmunt St. Ruch artystyczny, zapoczątkowany przez budowę kaplicy Zygmuntowskiej, ożywia się jeszcze więcej po poł. XVI w. Nietylko Włosi z Padovanem na czele są twórcami licznych prac rzeźbiarskich, ale pojawiają się również rzeźbiarze Polacy, wykształceni na ich sztuce.

Chociaż z pośród nich wysuwa się jeden tylko, Michałowicz, trudno wyobrażać sobie, ażeby pokaźna liczba rzeźb tego czasu, któremi zalana jest cała Polska, wyszła z warsztatów jedynie włoskich. Wykazują te dzieła częstokroć pewien brak wyrobienia artystycznego, ale świadczą one niekiedy również o wysiłku samodzielnym w dążeniu do przekształcenia „rodzimego" kompozycji i formy. Jeżeli n. p. nagrobek Samuela Maciejowskiego (1552) w katedrze krakowskiej wyszedł z pod dłuta któregoś z Polaków, co nie jest wykluczone ze względu na dość znaczne odchylenia od kanonu włoskiego, to daje on wcale dodatnie pojęcie o poziomie tej rzeźby, powiedziećby można rdzennie krakowskiej. Jako zajmujące przykłady tych prądów samodzielnych służyć mogą także pomniki takie, jak niezmiernie oryginalny Spytka Jordana (przed 1568) u św. Katarzyny w Krakowie oraz podwójny Macieja Opalińskiego i żony (ok. 1560) w Kościanie. Nie spotykanym zaś gdzieindziej sentymentem niewątpliwie rodzimym odznacza się n.p. nagrobek Mikołaja Ligęzy (1578) w Bieczu, w którego nasadzie trzymają tarcze herbową 2 pacholęta w stroju polskim a płytę cokołu zdobi samotny koń osiodłany — albo pomnik Łukasza Nagórskiego (po 1571) w katedrze warszawskiej, gdzie zmarły spogląda i wyciąga rękę ku synkowi, spoczywającemu na małym sarkofagu.



Rys. 733. Chełmża. Nagrobek Piotra Kostki (po 1595).

Taką też odrębnością, często może zbyt fantazyjną, odznaczają się dzieła owego jedynego znanego nam z nazwiska polskiego rzeźbiarza Jana Michałowicza z Urzędowa. Zamało dotychczas wiemy, o niepospolitym tym artyście, architekcie i rzeźbiarzu równocześnie, którego działalność sięga od mniej więcej poł. XVI w. aż do czasu po 1580 r. Wykształcony na sztuce Włochów krakowskich, próbuje się Michałowicz jednak wyłamać z pod ich supremacji w każdem ze znanych nam dziś dzieł, odmieniając zawsze razem z architekturą również formę plastyczną. Najstarszą pewno z prac jego jest nagrobek bisk. Benedykta Izbieńskiego (zm. 1553) w katedrze poznańskiej o świetnie modelowanej postaci zmarłego — niestety podniszczony. Jak mógł wyglądać w przybliżeniu pierwotnie w architekturze swej, poucza bogatszy już pomnik bisk. Andrzeja Zebrzydowskiego na Wawelu (1563) o fantazyjnych motywach dekoracyjnych, wskazujących na wpływy, idące z italjanistycznej sztuki niderlandzkiej, o których dalej będzie mowa. Późniejsza zaś praca naszego artysty, pomnik bisk. Filipa Padniewskiego w katedrze krakowskiej (1572) wyodrębnia się z pośród nagrobków tego czasu tak, że uważać ją można za jedno z najoryginalniejszych dzieł nietylko samego Michałowicza, ale wogóle całej ówczesnej rzeźby sepulkralnej; sprawia ona wrażenie prawie barokowe. Nie zachowało się niestety obramienie ostatniego z nagrobków artysty, pomnika arcyb. Jakóba Uchańskiego (zm. 1581) w Łowiczu, (ryc. t. I zesz. 13/14 fig. 329), gdzie zmarł także Michałowicz. Nie z pod jego dłuta, ale przynajmniej z jego otoczenia wyszedł dość cie-

kawy nagrobek braci Wolskich (1568) w katedrze wawelskiej.

Ażeby zrozumieć lepiej całą tę różnorodność we formie i kompozycji naszej rzeźby nagrobnej, wzmagającą się w miarę zbliżania się ku końcowi w. XVI, trzeba nam uwzględnić jeszcze jeden ważny czynnik w rozwoju myśli twórczej w Polsce: działanie wpływów italjanizmu niderlandzkiego i wzmaganie się pewnych znamion rodzimego pojmowania sztuki, o które to oba momenty potrącałem już krótko powyżej. Z niderlandzkiej sztuki, zaprawionej wzorami włoskiemi, szczególnie Sansovina, biorą swe natchnienie takie nagrobki jak Prospera Prowany (1584) u dominikanów i kasztelana Marcina Leśniowskiego (po 1593) w kościele marjackim w Krakowie, w Chełmży bisk. Piotra Kostki (po 1595) a w Wilnie w kościele dominikańskim Stanisława Radziwiłła (ok. 1599). Wpływy te idą przez Królewiec i Gdańsk od Cornelisa Floris'a i naśladowców jego „sansovinizmu" niderlandzkiego.

W 1595 wznosi florenczyk Santi Gucci, wykonawszy już po 1572 r. jako odpowiednik do nagrobka Zygmunta Starego podobny syna jego w kaplicy królewskiej na Wawelu, pomnik pośmiertny Stefana Batorego z polecenia Anny Jagiellonki, która poprzednio już temuż artyście kazała była stworzyć dla siebie marmurowy reljef z postacią królowej z przodu stall w kaplicy Zygmuntowskiej (ryc. t. I. zesz. 9/10. tabl. XXI). Gucci jest niewątpliwie wyznawcą manjeryzmu, ale manjeryzmu, wyrosłego na gruncie i z konieczności czasu a tem wyrazitszego w swej odrębnej formie, że wyznaje go Włoch. Równocześnie z tym manjeryzmem wzmaga się i wielobarwność użytego materjału jako czynnik malarskiego pojmowania rzeźby.

Że jest to istotnie postulat czasu, tego dowodem najlepszym, że ten manjeryzm pojawia się w innej znów odmianie w obrębie rzeźby lwowskiej, która na przełomie XVI i XVII w. przeżywa dość poważny rozkwit, przeważnie dzięki licznym w tym czasie osiadłym nad Peltwią Niemcom, z których na czoło wysuwa się Henryk Horst, twórca nagrobków Mikołaja i Hieronima Sieniawskich w Brzeżanach. Ale i ci Niemcy lwowscy ulegają wpływom tej atmosfery manjerystycznej, której najciekawszym wyrazem na tym terenie jest rzeźbiarska kompozycja fasady kaplicy Boimów (ok. 1609—ok. 1617) o orgjastycznej prawie dekoracji figuralnej i architektonicznej.

Jeśli więc w dwóch najgłówniejszych środowiskach ówczesnej rzeźby, w Krakowie i Lwowie, pierwszym jako domenie przemożnych wpływów włoskich, drugim zaś niemieckich, pojawiają się podobne zjawiska manjerystyczne, wytłomaczyć to można jedynie tem, że są to wysiłki jakby końcowe, zmierzające do ożywienia przez manjerystyczną fantazyjność ginących już klasycznych form renesansowych, podobnie jak u schyłku gotyku próbował powstrzymać pochód odrodzenia wielki Stosz.

Zjawisko to występuje tem wyraziściej na tle tej sztuki klasycznie renesansowej, której wyznawcą głównym w Krakowie jest Włoch Hieronim Canavesi z Medjolanu, pracujący u nas mniej więcej od 1570 r. do 1582 r. W oschłym niemal już w swej prostocie form rzeźbiarskich i architektonicznych klasycyźmie czyni on nieznaczne tylko koncesje na rzecz otoczenia. Najbardziej wziętym musiał Canavesi być we Wielkopolsce, gdzie pozostawił najważniejsze ze swych dzieł: tryptykowy pomnik rodziny Andrzeja z Gorki (1574) i bisk. Adama Konarskiego (1577) w katedrze poznańskiej oraz Jakóba Rokossowskiego (ok. 1580) w Szamotułach.

Obraz ożywionego tego ruchu artystycznego uzupełni niezliczona ilość pomników skromniejszych, których nie brak często nawet w małych kościołach naszych na odludziu. Są to przeważnie epitafja ścienne z popiersiem czy medaljonem portretowym zmarłego w mniej lub więcej ozdobnem obramieniu architektonicznem czy tylko deko-

Rys. 734. Kraków — Katedra. Nagrobek Andrzeja Lipskiego (po 1631).

racyjnem o motywach stale się zmieniających. Chociaż wartość ich artystyczna nie zawsze dosięga poziomu takich n.p. nagrobków Montelupich i Cellarich u N.P. Marji w Krakowie (pocz. XVII w.), połączonych z kamiennemi stallami, to jednak są one ważnem świadectwem popularności i rozrostu tej sztuki, głęboko wrosłej w kulturalne życie polskie.

Poza temi typami, postaci całej we śnie pogrążonej i popiersi, do których rzadziej przyłączają się epitafja z wyobrażeniem Chrystusa Ukrzyżowanego czy jakiejś sceny z Pisma św. z adorującymi członkami rodziny zmarłego, tak często spotykane w Niemczech i Niderlandach, nieliczne są pomniki z postacią stojącą, przejęte w swej monumentalności z okresu poprzedniego. Najświetniejszym z nich był zniszczony pożarem 1850 r. podwójny nagrobek Stanisława Orlika i żony u dominikanów krakowskich (zachowany w rysunku z 1847 r.) dłuta Canavesi'ego (1571), który oparł się tu na wzorze, jaki miał w pomniku Piotra Kmity na Wawelu (1553) a poniekąd i w 2 bronzach Bonerów, które przekształcił z włoska.

Inne zabytki o poważniejszej wartości artystycznej, jak nielicznie zachowane ołtarze XVI w., nie wnoszą do obrazu, który nakreśliłem, nic nowego. I w tej dziedzinie zauważymy to samo przenikanie się dwóch kultur artystycznych, szczególnie w 2 poł. wieku. Jako najznakomitsze przykłady niech posłużą: ołtarz drewniany w Bodzentynie (1535), o świetnych proporcjach w architekturze a bogatej dobrej plastyce figuralnej i dekoracyjnej, zdradzającej Włocha i wzory kaplicy Zygmuntowskiej, na której wzoruje się również wielkie marmurowe cyborjum w kościele marjackim w Krakowie (1555), gdy znów drewniany także ołtarz w Łanowicach p. Samborem (koniec XVI w.), niezmiernie bogaty w plastykę figuralną i roślinną, wzniósł artysta, wyszkolony na sztuce niderlandzkiej. Osobnemi drogami własnej fantazji kroczy ta rzeźba ołtarzowa w kompozycji na przełomie XVI na XVII w. we Lwowie, gdzie powstaje kilka ołtarzy, przeważnie alabastrowych, o przedziwnie swoistej fantazyjnej formie.

Najodporniejszym przeciw nowinkom renesansu okazuje się na długo jeszcze przemysł artystyczny, szczególnie złotnictwo, które pielęgnuje tradycje późnogotyckie, przeplatając je formami renesansowemi, w kilku środowiskach. Mimo, że dużo zniszczało, posiadamy tych kielichów, monstrancyj, relikwjarzy i t. p. jeszcze dość poważną liczbę, umożliwiającą nam dokładny wgląd i w tę dziedzinę naszej twórczości artystycznej.

4. OKRES BAROKOWY.

Dlaczego nasze zabytki 1 poł. XVII w. zalicza się często jeszcze do t. zw. późnego renesansu, niewiadomo. Jest to pomyłka, polegająca na braku zrozumienia zasadniczych zamierzeń baroku w pierwszej fazie jego rozwoju, które na ziemiach polskich przecież znalazły dobitny swój wyraz w architekturze kościoła św. Piotra w Krakowie już przy końcu XVI w., i to architekturze, przeniesionej żywcem z głównego środowiska nowego kierunku, z Rzymu. To też w pomnikach rzeźby monumentalnej barok występować będzie w Polsce od pocz. XVII w., wyraźniej w architektonicznej jej części, nie tyle w figuralnej, która długo jeszcze żywić się będzie tradycją, bez względu na to, czy utwory jej wyjdą z pod dłuta rzeźbiarzy włoskich czy też niderlandzkich i niemieckich. A cała ta barokowość kompozycyj architektonicznych, szczególnie w ożywionej wciąż rzeźbie sepulkralnej, polegać będzie na przerywaniu linji

Rys 735. Gniezno – Katedra. Nagrobek Wawrzyńca Gembickiego (zm. 1624).

naczółków, powielaniu ich gzymsów i dublowaniu łuków na wzór fasad wczesnobarokowych. Berninowskiego poruszenia postaci i „barokowego" w pospolitem tego słowa znaczeniu gromadzenia motywów figuralnych narazie jeszcze próżno u nas szukać będziemy. Jako przykłady tego postępowego barokowo-tradycyjnego stylu służyć mogą n.p. nagrobki dr. Jana Gemmy (zm. 1608) u franciszkanów i Jerzego księcia na Zbarażu (zm. 1631) w katedrze krakowskiej, gdy znów pomnik bisk. Adama Nowodworskiego z 1635 r. w Poznaniu, czyniący drobne tylko ustępstwa na rzecz nowego stylu, cofnie nas prawie do wzorów Canavesi'ego. Natomiast nagrobek bisk. Andrzeja Lipskiego (zm. 1631) na Wawelu zbliża się nietylko architekturą swą — która zresztą i gdzieindziej już pozbywa się swej nieuzasadnionej a monumentalizacji całości przeszkadzającej dekoracji i przeszła od dawnej, prawie płaszczyźnianej do wyraźnie trójwymiarowej formy — ale i żywszym, silnie skontrapostowanym ruchem swych licznych postaci do wzorów włoskich. Mimo to organizacja układu pozostaje jasna w tego rodzaju dziełach, których malarskość, podkreślona użyciem równoczesnem marmuru różnokolorowego, alabastru i bronzu a później także stjuku, staje się jednym z postulatów podstawowych tej rzeźby, choć stosuje się tę wielobarwność z większym niż dawniej umiarem, tektonicznie raczej aniżeli dekoracyjnie.

Nie zanika w rzeźbie nagrobnej dawny mniej wystawny typ pomnika popiersiowego, o żywszem jednak, nie już portretowem tylko ustosunkowaniu postaci do ram architektonicznym. Taka n.p. postać bisk. Piotra Gembickiego (zm. 1654) z nagrobka w krakowskiej katedrze żyje już niemal życiem berninowskiego Fonseci z rzymskiego S. Lorenzo in Lucina.

Trwają w tym okresie nadal i tradycje niderlandzkie, które szczególnie w Wielkopolsce aż do połowy wieku wyrażają się w sposób dość oryginalny, choć w części figurałnej nagrobków, architektonicznie zawsze poprawnych, przeważnie jawi się pewna rzemieślniczość. Powtarza się na tych pomnikach, zazwyczaj dwutonowych, z czarnego marmuru w obramieniu a z alabastru w figurach, pełnoplastyczna postać zmarłego, klęczącego przed reljefem zjawiającej się w chmurach Madonny z Dzieciątkiem. Wykonywał te prace pewno jakiś warsztat gdański przy pomocy rzeźbiarzy niderlandzkich, na co wskazują i materjał i motywy architektoniczne takie, jak nasady, przypominające żywo wyżej wspomniany pomnik Stan. Radziwiłła we Wilnie. Najstarszy i najlepszy z tych nagrobków, prymasa Wojciecha Baranowskiego (zm. 1615) w katedrze gnieźnieńskiej — bez Madonny — oraz Zygmunta Kazanowskiego (zm. 1634) w katedrze warszawskiej, wcale niezłego dłuta, poprzedzają stypizowane już potem prymasa Wawrzyńca Gembickiego, (z ok. 1640), również w Gnieźnie, oraz poznańskie bisk. Andrzeja Szoldrskiego (zm. 1650) i Zygmunta Raczyńskiego z dziewierzem (1652). Wpływy niderlandzkie musiały zresztą w tym czasie i gdzieindziej w Polsce być dość silne, kiedy projekt budowy kaplicy św. Kazimierza we Wilnie, wzorowanej na Zygmuntowskiej przy katedrze krakowskiej, zlecił Zygmunt III w 1624 r. malarzowi i architektowi amsterdamskiemu Piotrowi Danckertsowi; który pewno wykonanie drewnianych, srebrną blachą pokrytych figur wnękowych powierzył swym ziomkom. Niewątpliwie

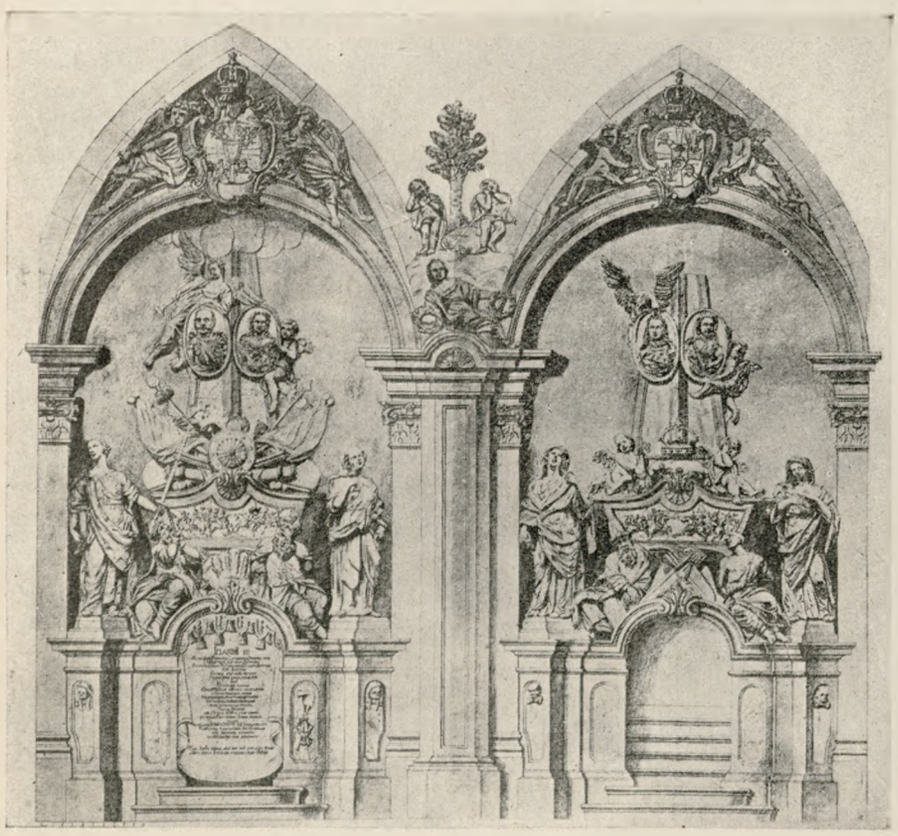
Rys. 736. Kraków — Kośc. Boż. Ciała. Nagrobek Andrzeja Trzebickiego (po 1679). (Foto J. Krieger — Kraków).

także artystycznie doskonały pomnik Anny Wazówny szwedzkiej, wzniesionej przez Władysława IV 1637 r. w kościele marjackim w Toruniu a umieszczony w głębokiej wnęce, którą zdobi wspaniały portal, jest pochodzenia niderlandzkiego.

Mniej silnem okazuje się w tym okresie działanie rzeźby niemieckiej, której ostoją, jak widzieliśmy, przy końcu wieku poprzedniego był Lwów. Z pośród Niemców tamtejszych wybija się postać niepoślednego artysty, Jana Pfistera z Wrocławia, którego działalność w Polsce śledzić możemy od czasu przed 1612 aż do jakiegoś 1642 r. Pracami jego, o formach klasycznie barokowych, są m. in. nagrobki Sieniawskich w Brzeżanach i Janusza ks. Ostrogskiego w Rzeszowie. Pod wpływem sztuki Pfistera kształtowała się niewątpliwie twórczość lwowianina Aleksandra Prochenkowicza, podpisanego na alabastrowym nagrobku arcyb. Tarnowskiego (zm. 1669) w katedrze.

Mimo przemożnego naporu rzeźby północnej, mianowicie niderlandzkiej na Polskę także w 2 poł. XVII w. zachowuje jednakże i rzeźba włoska tu i ówdzie swe pozycje obronne, ale nastraja się już na ton więcej rzymsko-barokowy kierunku Bernini'ego. Wyzbywa się więc swego dotychczasowego tradycjonalizmu renesansowego, który plastykę figuralną zmuszał do poddawania się pod komendę architektury, a oddaje głos przewadze w kompozycji rzeźby właściwej jako głównego wyrazu uczucia i wypływającego z niego ruchu postaci. Jako przykład tej przemiany posłużyć może nagrobek bisk. Andrzeja Trzebickiego (zm. 1679) w krakowskim kościele Bożego Ciała, gdzie już w programie ikonograficznym z całą jego symbolistyką wyczuwamy jakby odgłos pomnika Urbana VIII u św. Piotra we Watykanie. Kierunek ten, figuralno-dekoracyjny, szuka najrozmaitszych sposobów wyrazu, które obserwować możemy w licznych mniejszych nagrobkach na obszarze całej Polski. Najoryginalniej wszakże przedstawia się ta „rzymskość", gdy używa się do celów nagrobnych portali kościelnych, jak to stało się z pomnikiem Rafała z Brzechwy (zm. 1689) u św. Piotra w Krakowie a później w odpowiedniku jego w tymże kościele, bogatszej takiej sopraporcie nagrobnej rodziny Branickich.

Rys 738. Kraków — Kośc. św. Anny. B. Fontana — Adoracja św. Krzyża.



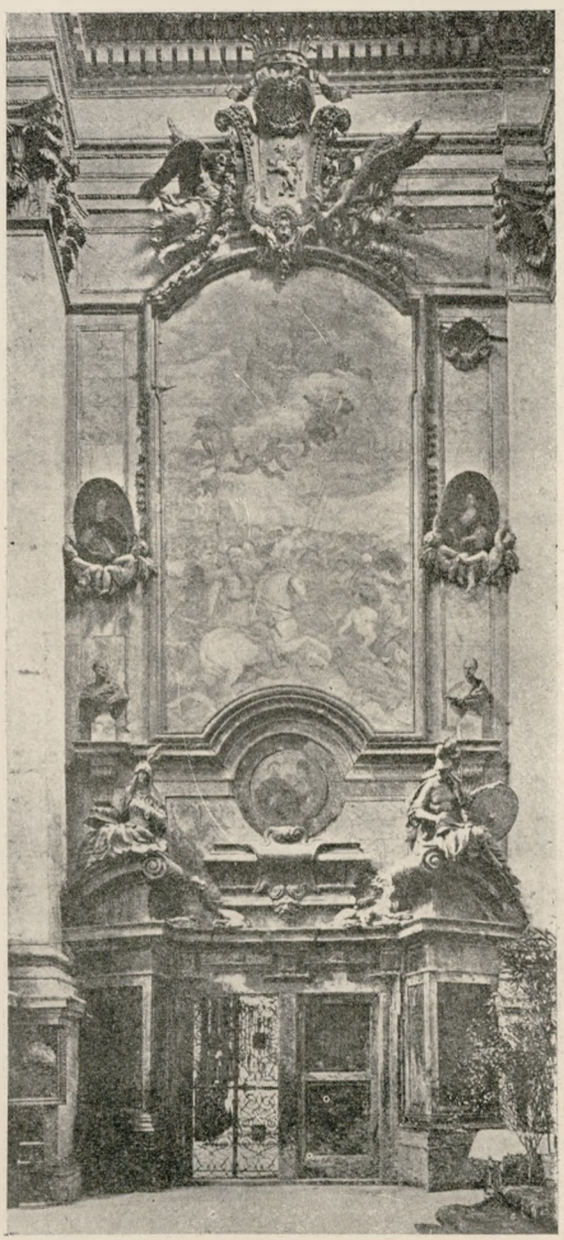
Rys. 737. Kraków — Katedra. Nagrobki Sobieskiego i Wisniowieckiego (kon. XVII w.).

O innym jeszcze typie pomników polskich, pojawiającym się u nas w ostatniej ćwierci XVII w., wspomnieć tu wypada. Ze względu na użycie jako głównego motywu dawnych panopljów, przemienionych na trofea wojenne, nazwaćby można ten typ „wojennym", a wywodzi on swój rodowód z Holandji, gdzie motywów tych poraz pierwszy w tej formie użył Rombout Verhulst na pomniku dla admirała Trompa

w Delfcie (ok. 1655). Stosowany narazie dekoracyjnie, jako obramienie tablicy napisowej n.p. na epitafjum Zebrzydowskich (1675) i na tablicy pamiątkowej ku uczczeniu odsieczy wiedeńskiej (1686) w katedrze krakowskiej, łączy się ten temat następnie już z figuralną plastyką w epitafjum Michała Morsztyna (zm. 1685) u franciszkanów w Krakowie. Najświetniejszy wyraz znajduje ten kierunek niderlandzki w złączonych ze sobą a wstawionych w osobnem obramieniu do dwóch arkad ambitu kościoła olbrzymich nagrobkach Jana Sobieskiego i Michała Wiśniowieckiego z przełomu XVII na XVIII w. w katedrze wawelskiej. Są one jakby samodzielnem przekształceniem i połączeniem ze sobą tych wrażeń, jakie ich twórca wyniósł z takich dzieł rzeźby flamandzkiej, jak nagrobek bisk. Capella dłuta Artusa Quellnusa ml. w katedrze antwerpskiej (po 1676) i decydującego o tej nowej formie ostatecznie pomnika nagrobnego van Brakel'a (1691) z rotterdamskiej Groote Kerk, dzieła Jana Blommendaela, którego wzór następnie w XVIII w. rozpowszechnia się po całej północnej Europie, w Polsce zaś pojawia się jeszcze w pomniku bisk. krakowskiego, Felicjana Szaniawskiego (zm. 1732).

Ze sztuką nagrobną łączą się mauzolea, poczęści kaplice, wznoszone w tym okresie dość licznie ku czci świętych polskich w naszych świątyniach. Wraca się w tych budowlach do średniowiecznej idei nagrobka tumbowego, przykrytego baldachimem a połączonego z przystawionym do niej ołtarzem, której pierwowzorem było gotyckie mauzoleum św. Wojciecha w Gnieźnie — o ile naturalnie nie dobudowuje się rzeczywistej kaplicy do kościoła, jak to stało się we Wilnie nad grobem św. Kazimierza. Najstarsze z tych mauzoleów - kaplic wystawiono w latach 1626—1629 w katedrze krakowskiej ku czci św. Stanisława. Jest ono niewątpliwie dziełem Włochów, pracujących przy budowie kościoła św. Piotra, a znaczenie jego jest — poza kilku figurami dekoracyjnemi—raczej architektoniczne niż rzeźbiarskie. Wznosi się zaś architektura baldachimowa nad ołtarzem i srebrną trumną z relikwjami świętego, podtrzymywaną przez klęczących aniołów a ozdobioną płaskorzeźbami ze scenami z życia św. Stanisława, roboty gdańskiej (1671). Poprzedza to niepośledniej wartości dzieło złotnicze podobne w Gnieźnie dla relikwij św. Wojciecha, wystawniejsze, z leżącą wielką postacią męczennika, tego samego, co krakowskie, złotnika Piotra van der Rennen (1662), umieszczone pod architekturą (1681—1684), wzorowaną na słynnem tabernakulum rzymskiem Berniniego. Z samego już końca XVII w. pochodzi, mauzoleum — we formie już raczej ołtarza przyściennego pośród 4 kolumn bez baldachimu, zakończonych natomiast postaciami świętych — ku czci św. Jana Kantego u św. Anny w Krakowie, o widocznej fakturze włoskiej, choć projektował je Polak, malarz Eleuterjusz Siemigonowski. Również pracą, ale i pomysłem Włocha, Baldassara Fontany, jest niewielkie mauzoleum, bez baldachimu, św. Jacka u dominikanów krakowskich o charakterze już prac późnobarokowych.

Chociaż głównym terenem, na którym śledzić można rozwój naszej rzeźby XVII w., jest plastyka sepulkralna, przyczynia się i rzeźba dekoracyjno-figuralna, przeważnie w stjuku, w którego stosowaniu mistrzami byli Włosi, do znakomitego uzupełnienia obrazu, jaki przedstawia nam reszta twórczości tego okresu. Z długiego szeregu włoskich artystów sztukatorów wybija się już w I ćwierci XVII wieku Giambattista Falconi, twórca stjukowej dekoracji skromnie zresztą jeszcze zdobionego, szczególnie ornamentacją figuralną, krakowskiego kościoła św. Piotra oraz kilku innych małopolskich a nadto ozdób w zamkach wielkopańskich, jak we Wiśniczu, Krośnie i Łańcucie. Przy końcu stulecia zaś staje się najgłośniejszym jako sztukator wybitny rzeźbiarz, wyżej wspomniany B. Fontana, którego w Polsce spotykamy od 1693 r., a którego najzna-



Rys. 739. Kraków — Kośc. św. Piotra. Nagrobek Branickich (pocz. XVIII w.).

mienitszą pracą figuralno-dekoracyjną są ozdoby stjukowe krakowskiego kościoła św. Anny, i to nietylko samej architektury wewnętrznej, ale także w rzeźbie reljefowej i pełnoplastycznej obramień malowanych obrazów ołtarzowych, a nadto całe główne kompozycje plastyczne w niektórych ołtarzach. Pozatem zachowały się jako przykłady świeckie tej sztuki di prima vista stjuki artysty w „Krzysztoforach", w pałacu „Pod Baranami" i w domu przy ul. Szczepańskiej l. w Krakowie. Z pośród wybitniejszych dekoracyjnych dzieł tego rodzaju wyróżniają się ozdoby wnętrza wileńskiego kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu (skończ. 1684), praca dwóch Włochów warszawskich, G. Galli'ego i P. Peretti'ego, którzy roztoczyli w nim cały przepych stjukowego zdobnictwa figuralnego, choć — w przeciwieństwie do igrającego formami Fontany — w duchu klasycznie spokojnym a zato indywidualizującym poszczególne postacie.

Następstwem podstawowych założeń rzeźby barokowej z jej efektami malarskiemi, wywoływanemi różnorodnością materjału, jest u nas w XVII w. pewien zanik sztuki rotgisarskiej jako odrębnej gałęzi, komponującej samodzielnie całokształt dzieł rzeźbiarskich. Jedna wszakże z najznakomitszych prac odlewnictwa tego okresu, kolumna Zygmunta III na Placu Zamkowym w Warszawie, postawiona przez Władysława IV w 1644 r., jest wskutek rzeźbiarskiej przewagi części bronzowych nad kamiennemi jakby ostatnim monumentalnym wyrazem zamierającego tego kunsztu. Skomponowana i modelowana przez Włocha Clem. Molli'ego a odlana w Warszawie, stała się nietylko przez spokojny kontur postaci królewskiej, ale i przez doskonałe ustosunkowanie do siebie części poszczególnych a również całości do dawniej zwartego silniej placu i do wylotu ulic wzorem urbanistycznie pomyślanych tego rodzaju pomników. Pozatem jednakże schodzi odlewnictwo już do rzędu raczej sztuki pomocniczej, rzemiosła artystycznego, które tylko tu i ówdzie — jak w drzwiach bronzowych kaplicy Zadzika (ok. 1640) czy we figuralnie bogatszych kaplicy Wazów na Wawelu (1673), roboty gdańskiej — wznosi się rzeźbiarsko do większej samodzielności.

Jeżeli w tym okresie spotykaliśmy rzadko tylko nazwisko Polaka jako twórcy rzeźby monumentalnej, znajdziemy ich więcej w najpopularniejszej, bo niejako tradycyjnej technice rzeźbiarskiej, w snycerstwie. Prawda że do rozlicznych prac w drzewie, ołtarzy, ambon, stall i t.p. powoływano częstokroć również snycerzy zagranicznych; o niektórych zaś wybitniejszych takich dziełach, choć wykonali je nasi stolarze, niewiadomo, czy nie były one zaprojektowane przez znakomitszych rzeźbiarzy obcych. W każdym jednak razie sama ilość i artystyczne wykonanie tych sprzętów kościelnych świadczą o świetnym rozwoju tej techniki rodzimej, pielęgnowanej zresztą także przez zakony. Z pośród tych dzieł snycerskich, które odznaczają się nietylko doskonałem ujęciem architektonicznem, ale i rzeźbą wartościową, wyróżniają się jako wybitne przykłady stalle w Bieczu.(ok. poł. XVII), w Kartuzach na Pomorzu (z tegoż czasu), w katedrze warszawskiej (fund. Sobieskiego), wszystkie bogato zdobione dobrą rzeźbą, oraz stosujące ją raczej dekoracyjnie tylko stalle u bernardynów we Lwowie i Leżajsku.

Na podobny rozkwit patrzymy także w ówczesnem złotnictwie, któremu patronował sam król Zygmnut III, osobiście amator-złotnik. Chociaż najprzedniejsze wyroby złotnicze, jak owe relikwjarze św. Wojciecha, św. Stanisława i t.d., o których wyżej była mowa, sprowadzano z Gdańska, Norymbergi czy Augsburga, to przecież obfitość zachowanych, mimo zniszczeń i rabunków wojennych, okazów tego kunsztu daje nam obraz niezwykłego wyszkolenia naszych złotników, wzorujących się w swych kreacjach figuralnych naturalnie na rzeźbie monumentalnej.

Za królów saskich pojawia się nowy czynnik, wpływający przeważnie na zmianę dotychczasowych kierunków w rzeźbie polskiej: wzory sztuki francuskiej, idące czy to wprost z Francji czy też przez Drezno, które jednakże nie odrazu usuwają dawne formy, w których tworzyła rzeźba w Polsce.

1. „PIĘKNA MADONNA" (około 1420 r.). Kościół św. Jana w Toruniu.

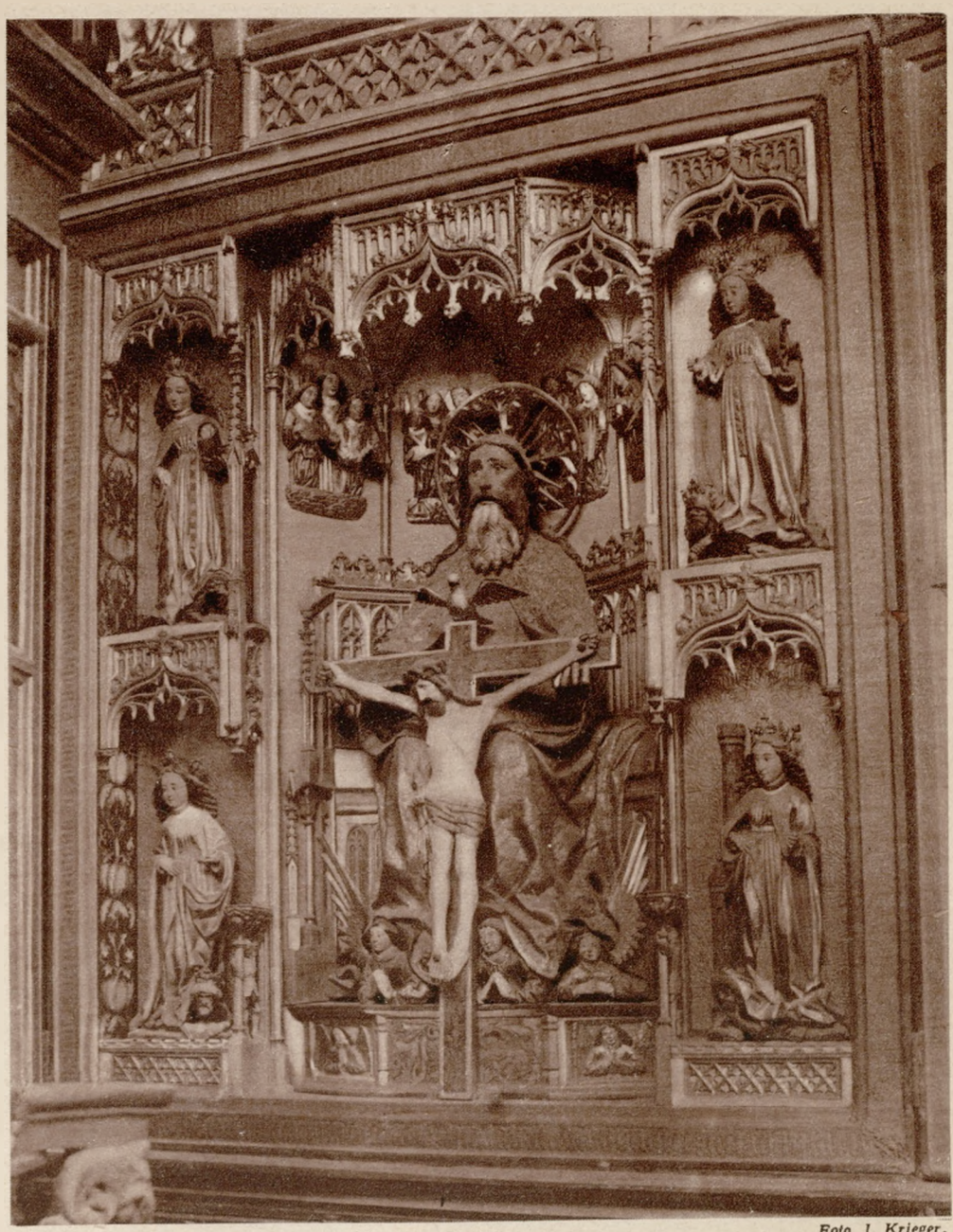


Foto J. Krieger.

2. OŁTARZ ŚW. TRÓJCY W KATEDRZE KRAKOWSKIEJ, 1467 r.

2650/4

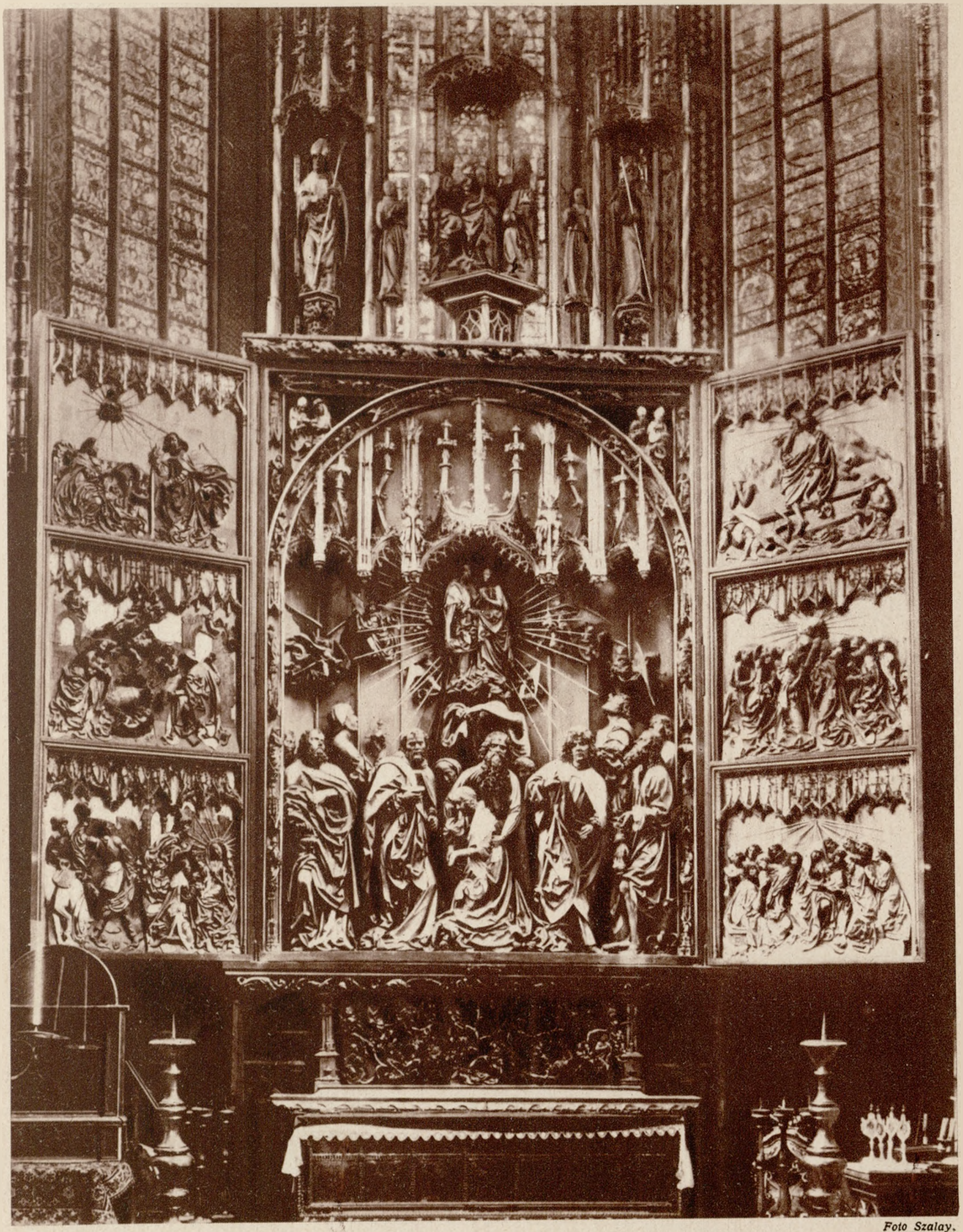


Foto Szalay.

3. *Wit Stosz.* Tryptyk w ołtarzu głównym kościoła N. M. Panny w Krakowie, 1477 — 1489.

4. *Hans Brandt.* Płyta z gotyckiego mauzoleum Św. Wojciecha w Gnieźnie (około 1480 r.).

5. *Jan Michałowicz.* Pomnik biskupa Zebrzydowskiego w katedrze krakowskiej, 1563 r.

Foto J. Krieger.

6. *Santi Gucci.* Pomnik Stefana Batorego w katedrze krakowskiej, 1595 r.

7. Barokowe mauzoleum św. Wojciecha w katedrze gnieźnieńskiej, druga połowa XVII w.

WACŁAW HUSARSKI.

RZEŹBA POLSKA OD WIEKU XVIII.

I.

Po okresie stagnacji, który trwa przez pierwsze kilka dziesiątków lat wieku XVIII-go, następuje około połowy tego stulecia w dziejach rzeźby w Polsce moment znacznego ożywienia. Ten ożywiony ruch nosi przytem w pierwszych trzech dziesięcioleciach po roku 1750 cechy wyraźnej jednolitości, które każą trzydziestolecie to traktować jako odrębną całość. W ruchu tym uczestniczą obok cudzoziemców także siły miejscowe, wykazujące tu i owdzie spore wyrobienie, niekiedy zaś wznoszące się nawet na poziom istotnego artyzmu. Forma stylistyczna jest oczywiście rokokowa.

W rzeźbie europejskiej rokokowej naczelne miejsce zajmują dwie szkoły narodowe: francuska i niemiecka. Rzeźba rokokowa w Polsce zależna jest całkowicie od Niemiec. Nawet dzieła warsztatów miejscowych tworzone są pod ich mniej, lub bardziej bezpośredniem oddziaływaniem.

Liczne zabytki *rzeźby rokokowej kościelnej* rozsiane są po całej Polsce, pierwsze jednak miejsce zajmuje tu Lwów. Ta rzeźba lwowska została ostatnio obszerniej opracowana przez D-ra Bochnaka.

Na czoło wysuwa się działalność pracowni, której kierownika nazywa dr. Bochnak *Mistrzem figur dominikańskich* (czynny w latach 1750—1780), najcharakterystyczniejsze jej bowiem dzieła zdobią wnętrze i fasadę *kościoła o.o. dominikanów we Lwowie*. Nazwisko autora jest, jak się zdaje, Fenzyngier, lub może Fessynger. Wybitniejsze rzeźby, wyszłe prawdopodobnie z tego samego warsztatu, znajdujemy jeszcze *we Lwowie w cerkwi św. Jura, w kościele św. Marcina, przed kościołem M. B. Śnieżnej*, poza Lwowem zaś — *w Przemyślu, w Buczaczu, w Hodowicach*. Pod względem rzemiosła wszystkie te figury wykazują imponujące opanowanie materjału, zwłaszcza materjału drzewnego; łączy się z tem nie mniej majsterskie opanowanie form natury; cechę ich wewnętrzną stanowi siła wyrazu, który wydobyty jest za pomocą przesadnie zaakcentowanego emfatycznego ruchu, gestu, grymasu twarzy, a nawet biegu draperyj. (Tabl. V. 8).

Na czele drugiej bardzo dobrej pracowni stoi Maciej Polejowski, czynny w latach 1766—1770 we *lwowskiej katedrze łacińskiej*; Na zasadzie bliskiego podobieństwa możnaby tej samej pracowni przypisać również *rzeźby w kościele po-paulińskim we Włodawie* nad Bugiem. Sztuka Polejowskiego, wykazująca poważną wiedzę, dobrą znajomość natury i dobre opanowanie rzemiosła, jest jednak mniej śmiała i mniej oryginalna; jest poprawniejsza i bardziej konwencjonalna w technice, bardziej realistyczna w odtwarzaniu natury. (Rys. 741).

Trzecim rzeźbiarzem lwowskim, o którym wiemy coś konkretniejszego, jest Pinzel, autor dobrych, choć nieco ciężkich *figur* na fasadzie cerkwi Sto-jurskiej przedstawiających *św. Leona i św. Anatazego*, a może również *figury św. Jerzego* na szczycie tej-że fasady.

Naogół biorąc posiada rzeźba lwowska rokokowa poziom całkowicie europejski, wiąże się zaś stylistycznie z kościelną sztuką południowo- i zachodnio-niemiecką typu popularno-narodowego. Równie ściśle związana jest ze sztuką niemiecką rzeźba rokokowa świecka: oczywiście ze sztuką niemiecką dworską, silnie podległą wpływowi Francji; specjalnie zaś z drezdeńską. Jako dobry jej przykład służyć mogą *posągi, zdobiące bramę Pałacu Brühlowskiego w Warszawie*, pochodzące przypuszczalnie z r. 1759. Za ich autora uważany jest Franciszek Ksawery Deybel, drezdeńczyk, który był nadwornym rzeźbiarzem Sasów w Warszawie. Ładnym przykładem rzeźby rokokowej ogrodowej są *posągi w Ogrodzie Saskim*; te oczywiście, które pochodzą z czasów Augusta III. Wartość ich artystyczna jest różna i przeważnie niższa, zwłaszcza jeżeli chodzi o opracowanie szczegółów; pamiętać jednak należy, że były pomyślane, jako dekoracje. (Rys. 740).

II.

Ten ożywiony ruch ulega około r. 1780 wstrząśnieniu, przygotowującemu się już od czasu wstąpienia na tron

2650 I

Stanisława Augusta. Wstrząśnienie to jest w znacznym stopniu odbiciem przemian, zaszłych w sztuce zachodu, w Polsce jednak nosi cechy gruntownego przełomu.

Już tedy z początkiem drugiej połowy wieku XVIII-go zaznacza się w sztuce zachodniej zmiana orjentacji stylistycznej, idąca w kierunku klasycyzmu; przybiera ona po r. 1770 charakter powszechnego ruchu. Klasycyzm osiemnastowieczny jest zresztą pod wielu jeszcze względami raczej ewolucją stylu epoki poprzedniej; we Francji ewolucją rokoka, we Włoszech zaś — baroku. Ewolucja ta polega głównie na uspokojeniu formy, na wprowadzeniu większej prostoty, ładu, naturalności. Punktem oparcia jest we Francji sztuka późno-antyczna, we Włoszech — raczej renesans.

Zmiana orjentacji daje się odczuć również i w Niemczech, które są jednak na razie nieco zdezorjentowane i własnej odmiany nowego stylu nie wytwarzają. Rzeźba w Polsce, zarówno, jak i rzeźba polska, znajdowała się tymczasem w w. XVIII-tym właśnie pod wyłącznym i decydującym wpływem niemieckim. Wpływ ten musiał ustać z chwilą, kiedy rzeźbiarze niemieccy sami stracili orjentację. Ponieważ o oparciu się na własnej sile twórczej nie mogło być jeszcze mowy, przeto nie pozostawało, jak tylko zwrócić się o pomoc do innych krajów.

To właśnie uczyniono. Mówiąc ściślej, uczynił to Stanisław August; sprowadził mianowicie na swój dwór rzeźbiarzy z Francji i Włoch. W ten sposób dokonał się przełom; przełom przytem podwójny: przejście od rokoka do klasycyzmu i z pod wpływów niemieckich w atmosferę kultury łacińskiej.

Rys. 740. „Flora", figura w ogrodzie Saskim w Warszawie.

Przełom był tem bardziej zasadniczy, że nastąpił wyłącznie w zakresie rzeźby dworskiej, pałacowej; rzeźba kościelna, pozostawiona samej sobie, przetrwała długo jeszcze przy dawnej koncepcji stylistycznej, schodząc wkrótce do poziomu zapóźnionej sztuki prowincjonalnej.

Rzeźba wczesno-klasyczna jest tedy w Polsce rośliną, szczepioną i wyhodowaną na sposób nieco cieplarniany przez króla-estetę, bez związku z produkcją miejscową; rozwija się też najlepiej w jego rezydencjach: na Zamku Królewskim w Warszawie, oraz w Łazienkach. Król sam jest inicjatorem robót; wykonanie spoczywa w rękach sztabu zagranicznych artystów nadwornych, na którego czele stoi Francuz, ale w którym przewagę liczebną mają Włosi. Wynika stąd charakter stylistyczny produkcji: dominuje w niej wczesny klasycyzm typu francuskiego, klasycyzm „Louis XVI", obok tej nuty dominującej dźwięczą jednak gdzie niegdzie echa koncepcji wczesno-klasycznej włoskiej; jednolitość nadaje całości kierownicza myśl króla; powstaje w ten sposób, podobnie trochę, jak w architekturze, odrębny odcień stylistyczny, t. zw. „styl Stanisława Augusta".

Owym francuskim dyrygentem robót jest André-Jean Le Brun (1737(?) — 1811), sprowadzony do Polski w r. 1768. On-to jest głównym twórcą, on — projektodawcą. Inni rzeźbiarze: Monaldi, Righi Staggi, Pink, dosyć rzadko występują, jako artyści samodzielni, pełniąc przeważnie drugorzędną funkcję wykonawców.

Z dzieł, wykonanych mniej, lub bardziej własnoręcznie przez pierwszego rzeźbiarza królewskiego, A.-J. Le Bruna, ważniejsze są: *Apollo*, *Minerwa* i *medaljon z portretem króla* w Sali assamblowej Zamku, *Herb Rzplitej z alegorjami Pokoju i Sprawiedliwości* w Gabinecie Marmurowym, część *biustów znakomitych Polaków* do Sali Rycerskiej. Są to utwory artysty o europejskiej kulturze, dobrze wykształconego w dobrej szkole, ale nie wychodzącego poza konwenans tej szkoły, to znaczy pozbawionego istotnej oryginalności (Rys. 742).

Z dzieł własnych Giacopa Monaldiego (ur. 1730, zm. po 1797 w Warszawie, w Polsce od r. 1768) słynie *monumentalny zegar z Chronosem* na Zamku, datowany 1786, utrzymany w typie włoskiego, renesansyzującego klasycyzmu osiemnastowiecznego.

Trzeci rzeźbiarz nadworny Stanisława Augusta, Tommaso Righi, ma wybitniejsze prace oryginalne poza Warszawą; stanowią one dekorację *Katedry Wileńskiej*; w jej tympanonie znajduje się mianowicie dosyć zręcznie skomponowana grupa wypukło-rzeźbiona *Ofiara Noego*, a na fasadzie *Mojżesz* i *Abraham*, rzeczy wyraziste w swym patetycznym geście. Wszystkie te trzy dzieła wskazują na charakterystyczną dla ówczesnej rzeźby włoskiej orjentację w kierunku późniejszego renesansu.

Mało zdecydowaną postacią jest Franciszek Pink, inaczej *Bing* (1733—1798), którego *posąg Jana III* i *busty cezarów Tytusa i Trajana w Rotundzie w Łazienkach* nie wznoszą się ponad konwencjonalną i względną poprawność.

Jak to było powiedziane, większość prac rzeźbiarskich na Zamku, a zwłaszcza w Łazienkach, wykonana była kolektywnie, przyczem kierował robotą Le Brun, którego uważać też należy za projektodawcę tych rzeźb. Do wybitniejszych należą *piedestały monumentalnych kominków w Sali Balowej Łazienek, posągi na attyce Łazienek, dwie grupy na tarasie południowym Łazienek: Satyr i Bachantka i Hermafrodyt i Salmacyda.* (Tabl. V, 9). *Pomnik Sobieskiego* na moście w Łazienkach, bardzo dekoracyjny, chociaż powierzchowny, jest tylko wykończeniem dzieła, zaczętego za Augusta II; zachował też pomimo przeróbek zdecydowany charakter barokowy. Adaptację jego do Łazienek naszkicował sam mistrz *Le Brun*; wykonawcą był *Pink*.

Oprócz wymienionych pracuje na dworze Stanisława Augusta jeden jeszcze rzeźbiarz, zasługujący na szczególną uwagę nietylko, jako artysta dużych zalet, ale również jako jedyny rodowity Polak w sztabie rzeźbiarskim Stanisława Augusta. Rodakiem tym jest Jan Regulski (1760—1807) wybitnej wartości gliptyk, autor licznych gem, intaliów, kamej. Po upadku Polski i wyjeździe króla niemając już co robić w kraju, udał się w r. 1796 do Berlina.

III.

Znaleźli się bez zajęcia również wszyscy jego koledzy zatrudnieni przy dworze, z chwilą, kiedy dwór ten przestał istnieć; było to w dziejach rzeźby polskiej nowe, gwałtowne zerwanie nici ciągłości; na szczęście — ostatnie.

Kiedy po dwudziestoletnim okresie martwoty, z końcem wojen napoleońskich, zaczęło kiełkować nowe życie, nastroje, kierujące rozwojem sztuki, były już inne, niż w okresie poprzednim. Był to kulminacyjny moment panowania klasycyzmu, zwłaszcza w klasycznej z natury rzeźbie.

Orjentacja klasyczna znamionowała już co prawda sztukę ostatnich dziesięcioleci w XVIII-go, różniła się ona jednak od obecnej bardzo znacznie. Wczesny klasycyzm osiemnastowieczny był jeszcze właściwie kontynuacją baroku i rokoka, z przydatkiem wpływów słabo znanego antyku, oraz renesansu. Klasycyzm wieku XIX-go był gwałtowną i namiętną reakcją przeciwko sztuce barokowo-rokokowej, a w swych przejawach krańcowych świadomym, systematycznym nawrotem do koncepcji grecko-rzymskiej, dochodzącym, w rzeźbie zwłaszcza, do ścisłego naśladownictwa.

Śród tych klasyków, otwierających nową w dziejach rzeźby polskiej epokę, większość stanowią jeszcze cudzoziemcy, ale cudzoziemcy zaaklimatyzowani, osiedli tu na stałe, kształcący nowe pokolenie artystów, już rodaków.

Najstarszym jest przez pół, a nawet przez trzy ćwierci Polak Aleksander Norblin (1777—1828), syn rodzony Jana Piotra, twórcy nowoczesnego malarstwa polskiego, autor miłych i gustownych, choć konwencjonalnych *dekoracyj, zdobiących fasadę dzisiejszego Ministerstwa Skarbu* i *fryzu na dawnym Pałacu Mostowskich w Warszawie* (1823).

Następne chronologicznie miejsce zajmuje Paweł Maliński (1790—1853), z pochodzenia Czech, do Warszawy sprowadzony w r. 1816. Jest on najbardziej wziętym dekoratorem monumentalnych budowli klasycystycznych. Do lepszych jego prac należą: *fryz na gmachu Teatru Wielkiego, fryz na domu przy ul. Żabiej 3 w Warszawie, tympanon dawnego Pałacu Zamoyskich na Nowym Świecie 69.* Maliński jest artystą bez subtelności, nie wychodzącym poza szemat pseudoklasyczny, posiada jednak dobre zrozumienie kompozycji jednopłaszczyznowej.

Lepiej znacznie zapowiedział się w pierwszej swojej pracy warszawskiej Ludwik Kaufman (1801-1855), Niemiec, urodzony w Rzymie, do Polski sprowadzony około r. 1828. Pierwszą tą pracą był *fryz na bramie eliptycznej pałacu Paca, dzisiejszego Sądu Okręgowego, przy ul. Miodowej w Warszawie.* Jest to dzieło o kompozycji poważnej, bardzo rytmicznej, doskonale przytem związane z architekturą. Szczegóły fryzu są co prawda jednostajne i w medelowaniu nieco tępe, ale ujęcie dekoracyjne bez zarzutu.

Rys. 741. Maciej Polejowski. Św. Augustyn (drzewo). Lwów. Katedra łacińska.
Foto doc. dr. A. Bochnak.

Niestety, nie znalazł zdaje się Kaufman w Polsce pola do rozwinięcia swego wybitnego talentu dekoracyjnego. Późniejsze jego prace są już znacznie słabsze.

Najpoważniejszym z owych klasyków ścisłej reguły był Jakób Tatarkiewicz (1798—1854); pierwszy ponadto w XIX-tem stuleciu rzeźbiarz-rodak. I on był zresztą talentem trochę zmarnowanym; najbardziej wartościowe jego prace pochodzą z czasu studjów u Thorwaldsena w Rzymie. Są to kompozycje w płaskorzeźbie; najlepsza z nich nosi tytuł *Macierzyństwo* (1826-7). Układ jej jest wysoce harmonijny, poważny, a nie monotonny; potraktowanie reliefu godne ucznia Thorwaldsena. W szczegółach są jeszcze słabości, a nawet błędy, pamiętać jednak należy, że są to prace uczniowskie. Po powrocie do kraju nie zdobył się już Tatarkiewicz na dzieła o tym zakroju dążności artystycznych: w licznych pomnikach i nagrobkach pozostał tylko poprawnym, dużą wiedzę posiadającym autorem dzieł przeciętnych (Rys. 743).

Przedstawicielem klasycyzmu w Krakowie był Karol Ceptowski (1801—1847), który po długich studjach w pracowniach najwybitniejszych mistrzów ówczesnych, śród nich i Thorwaldsena, objął w Krakowie w r. 1841 katedrę rzeźby.

IV.

Po okresie klasycyzmu ortodoksyjnego, uznającego autorytet sztuki antycznej bez zastrzeżeń, następuje w sztuce pewien zwrot, który, nie stanowiąc jeszcze właściwej reakcji, jest jednak wynikiem dosyć znacznej zmiany orjentacji. Nową tę fazę sztuki najsłuszniej byłoby nazwać idealizmem; jej cechą jest tęsknota za uczuciowością, za mistycyzmem w duchu katolickiego średniowiecza, za pięknem wewnętrznem—po okresie racjonalizmu i kultu piękności materjalnej w duchu pogańskiej starożytności. Nie zrywając z klasycyzmem, usiłuje się go tedy dopełnić.

Ten klasycyzujący idealizm ma w rzeźbie polskiej liczniejszych i wybitniejszych przedstawicieli, niż klasycyzm właściwy. Od tego dopiero czasu import artystów z zagranicy ustaje całkowicie.

Rys 742. Warszawa. Zamek królewski. Sala assamblowa; nisza.

Najstarszy z tych idealistów, Konstanty Hegel (1799—1874), pomimo popularności i uznania, któremi się swego czasu cieszył, jest zresztą jeszcze rzeźbiarzem skromnych bardzo zalet.

Artystą, natomiast dużej miary jest Oskar Sosnowski (1810)? (—1886). Z dzieł jego najsłynniejsze są: *Chrystus w grobie i Anioł Zmartwychwstania* u Karmelitów w Warszawie, *Pomnik Czackiego* u Wizytek, *Edyp i Antygona* w Krakowskiem Muz. Nar. Wszystkie odznaczają się dokładnością wykończenia, które świadczy o głębokiem umiłowaniu materjału — materjałem tym jest zawsze marmur; pomimo tego wykończenia nie są to rzeczy drobiazgowe, przeciwnie, raczej szerokie w ujęciu formy. Dla koncepcji idealistycznej bardziej typowe są dwa pierwsze, z ich nieposzlakowaną, klasycznie piękną formą przy jednoczesnej idealności wyrazu duchowego. *Pomnik Czackiego* stanowi wzór umiaru w połączeniu klasycznej jeszcze patetycznej monumentalności z realizmem szczegółów i ze skupieniem wyrazu, który przejawia się zarówno w rysach tworzy, jak w ruchu i geście. (Tabl. VI, 11)

Z artystów, tworzących w tym typie idealistycznym, świetnie zapowiadał się Leon Szubert (1829—1859), autor *Chrystusa* u Dominikanów, *Chrystusa, błogosławiącego dziatki* u Franciszkanów w Krakowie, oraz

grupy *Minezengerzy*. Śmierć w trzydziestym roku życia przeszkodziła rozwojowi jego talentu.

XV.

Idealizm, (nazywany niekiedy romantyzmem), jakkolwiek nie uznający już antyku za absolutny wzór doskonałości, za który uznawali go klasycy, był jeszcze tak silnie związany z klasycyzmem, przedewszystkiem pod względem formy, że należy poczytywać go poprostu za dalszy jego ciąg. W latach 1830—1840 zaznacza się jednak wyraźna już i zdecydowana reakcja przeciw koncepcji klasycznej a dotycząca zarówno treści, jak i formy. Jest to romantyzm, właściwy. Wyniosłemu, patetycznemu chłodowi klasyków przeciwstawia on już nie — sentymentalnie marzycielskie uduchowienie, ale żywość i bezpośredniość uczucia, nie gardzącego nawet i doczesną rzeczywistością; kryje się w tem zalążek koncepcji naturalistycznej; klasycznej sztywnej i surowej monumentalności przeciwstawia żywą malowniczość.

Ślady nowej orjentacji spostrzegamy u nas najwcześniej w wybitnie wartościowej twórczości Władysława Oleszczyńskiego (1808—1866); większość jego prac stoi jednak jeszcze na pograniczu pomiędzy idealizmem, a romantyzmem właściwym. Oleszczyński kształcił się w Paryżu i w Paryżu spędził znaczną część życia; wykonał też we Francji większą część swych dzieł, głównie pomników. Z pomników, znajdujących się w kraju, wyróżniają się: *Skrzyneckiego* w Krakowie u Dominikanów, *Brodzińskiego* w Warszawie u Wizytek, *Mickiewicza* w Poznaniu. Wszystkie trzy mają jeszcze dużo klasycznej prostoty w kompozycji, dużo klasycznej szlachetności w geście i w udrapowaniu płaszczów, ich gest mniej jest jednak patetyczny, niż u klasyków, jest bardziej naturalny, służąc ku zaznaczeniu wyrazu duchowego, a monumentalność czyni daleko sięgające ustępstwa na rzecz malowniczości. Czysto już romantyczny w swej malowniczości jest *pomnik Słowackiego* na cmentarzu Montmartre w Paryżu, dzieło, pełne poezji i nastroju, doskonale sharmonizowane z otoczeniem. (Tabl. VI, 10).

Artystą, w rzeźbie poszukującym głównie romantycznej malowniczości, jest Wojciech Świecki (1826—1893); typowy jest pod tym względem jego popularny pomnik na Powązkach, poświęcony *Śpiewakowi Kaliny*, muzykowi Ign. Komorowskiemu. Rzecz skomponowana jest nawskroś po malarsku, z silnym akcentem realizmu i naturyzmu; owiana przytem szczerą poezją z odcieniem romantyczno-ludowym.

Do tego samego kierunku należy jeszcze Teofil Lenartowicz (1822—1893) poeta, rzeźbiarz i malarz. Z utworów jego rzeźbiarskich najbardziej bodaj udany jest *projekt pomnika Brodzińskiego*, przedstawiający poetę w mundurze wojskowym, naturalnie i malowniczo siedzącego na ławecie armatniej. (Rys. 746).

VI.

Jakeśmy tedy widzieli, nieco przed połową wieku XIX krzyżuje się ze sobą w sztuce kilka orjentacyj. Trwa jeszcze prawowierny, antykizujący klasycyzm; obok niego kwitnie wyłoniony zeń idealizm; romantyzm wreszcie walczy o malowniczość formy, o swobodę tematów, mającą z czasem utorować drogę naturalizmowi. Są to trzy ówczesne koncepcje zasadnicze. Rzeczą jest zrozumiałą, że wobec ich ścierania się powstaje kierunek czwarty, stanowiący złoty pomiędzy niemi środek. Zrozumiałe jest również, że ten właśnie kierunek, rozważny, umiarkowany, w miarę tradycjonalny, zdobywa oficjalne uznanie, że on to staje u steru akademij; ta sztuka nazywana też bywa akademizmem. Akademizm znajduje opatrznościowy punkt oparcia w sztuce renesansu: epoka ta ma w rzeczy samej związek z antykiem, ale jest jednak chrześcijańska; jest monumentalna, a jednak nie pozbawiona pierwiastka malowniczości; jest idealistyczna, a jednak wyrosła z umiłowania natury.

Rys. 743. Jakób Tatarkiewicz. Macierzyństwo (marmur) wg. prof. Wł. Tatarkiewicza. Photo-Plat.

Biblioteka im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu 2650/II

Sztukę akademicką reprezentuje w rzeźbie polskiej najwcześniej Wiktor Polearch Brodzki (1825—1904), artysta bez głębi, zimny, a ckliwy, ale posiadający sporą wiedzę i ogromne, a w Polsce wyjątkowe nawet, majsterstwo w operowaniu materjałem, mianowicie marmurem. Wiekiem i orjentacją należy jeszcze Brodzki do starszego pokolenia akademików, ciążącego ku antykizującemu klasycyzmowi; chętnie jednakże sięga po wzory do renesansu, a skłania się zarazem silnie ku naturalizmowi, wysładzając przytem wszystko i zaprawiając smaczkiem erotycznym, o którym dają pojęcie same chociażby tytuły jego dzieł: *Wenus, w upojoniu miłosnem*, *Śpiący Adonis*, *Amor spoczywający w muszli* i t. p. Jako naturalista jest majstrem w typowo włoskich sztuczkach wirtuozowskich; potrafi nawet wyrzeźbić przezroczyste łzy, jak to czyni w rzeźbie *Jaś płacze*. (Rys. 744).

Rys. 744. W. Brodzki. „Wenus w upojeniu miłosnem", (marmur) Warsz. Tow. Zachęty Sztuk Pięknych.

Poważniejszym znacznie od Brodzkiego akademikiem jest Pius Weloński (1849—1931), doskonały również znawca materjału, ale pracujący wyłącznie prawie w bronzie. Epoka, w której działał, mało już była wrażliwa na piękno grecko-rzymskie; związek ze starożytnością przejawiał się też raczej w tematach jego dzieł, takich, jak *Śmierć Akteona*, *Prometeusz*, *Gladiator*, *Sclavus Saltans*, niż w ich formie; ta opierała się głównie na koncepcji pełnego odrodzenia, którą „korygowała" według natury. Oprócz wymienionych dzieł wykonał Weloński dużą ilość *pomników*, *Stacje Męki Pańskiej* w Częstochowie, wreszcie sporo *portretów*, ujętych bądź jako popiersia, bądź jako płaskorzeźby i medaljony; jest w nich poprawny, zimny, naturalistycznie wierny rzeczywistości. (Rys. 745).

Obok tych dwóch najwybitniejszych akademników typu starszego żyje podówczas i pracuje cała plejada pomniejszych: Walery Gadomski (1833—1911), autor *Kopernika* w klatce schodowej Krakowskiej Akademji Umiejętności i *Herodjady*. Bolesław Syrewicz (1835—1899), twórca licznych *pomników na Powązkach*, które należą tam do najlepszych. Adrzej Pruszyński (1836—1895), któremu sądzone było uwiecznić swoje nazwisko jako autorowi popularnej figury *Chrystusa* przed kościołem Św. Krzyża w Warszawie; figury istotnie udanej, szlachetnej bez patosu, pomimo akademickiego, poprawnego ujęcia wyrazistej w ruchu, a przytem harmonijnej w kompozycji. Jan Kucharzewski (1842—1889), którego najlepszą pracą jest umiarkowanie naturalistyczny mały posążek bronzowy *Ks. Falkowski, uczący głuchoniemych*. Karol Kloss (1849—1881), zmarły w 32-gim roku życia, którego *Tarpea*, rzecz, nie wychodząca jeszcze poza normy akademizmu, pozwalała jednak spodziewać się po artyście rzeczy, wznoszących się ponad przeciętność. Jan Kryński (1849—1890), autor kilku poważniej ujętych pomników nagrobkowych, głównie jednak zajmujący się metaloplastyką w nieco wątpliwym smaku swojej epoki. Młodo zmarły Antoni Pleszowski (1857—1889), dobrze zapowiadający się swoim subtelnym bronzem p. t. *Smutek*, ale któremu nie było dane wyjść poza tę zapowiedź.

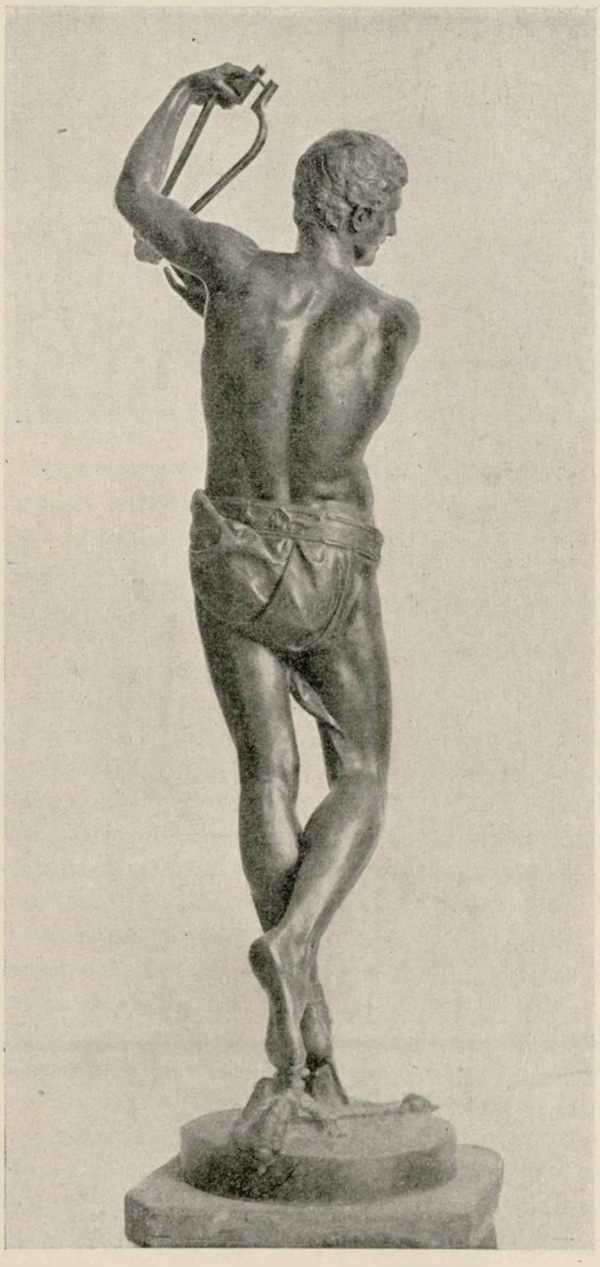
Ten umiarkowany rodzaj rzeźby uprawiany był przez kilku jeszcze artystów, zasługujących na pilniejszą uwagę, których specjalnością była jednak nie kompozycja, tylko portret.

Najstarszy z tych portrecistów, Henryk Dmochowski (1810—1863), przebywał głównie za granicą. Prac jego jest w kraju kilka zaledwie, posiadają jednak niepowszednią wartość; jego *Portret ojca* w medaljonie ma, przy klasycznem założeniu, tę malowniczą płynność modelowania, która znamionuje ówczesną umiarkowanie postępową

szkołę francuską. Jest to w rzeźbie polskiej jeden z lepszych portretów; jako medaljon — bodaj, że najlepszy.

Na wybitnego portrecistę zapowiadał się Henryk Stattler (1834—1877), który mając lat 15, wyrzeźbił *biust Chłopickiego*, rzecz, jak na jego lata, istotnie zdumiewającą: jest w niej nietylko poczucie formy, ale i niespotykane u dzieci poczucie stylu. Cudowne dziecko nie spełniło jednak pokładanych w niem nadziei.

Portrecistą, którego ze względu na pewne właściwości stylistyczne zaliczyć wypada do typu akademickiego, ale który polotem i samoistnością talentu wznosi się znacznie ponad szematy szkół, czy kierunków, jest Marceli Guyski (1832—1893), jeden jeszcze z tych, których porównać można ze współczesnymi mu artystami europejskimi, i którzy na porównaniu tem raczej zyskują, niż tracą. Portrety jego, jak *Zofja z Potockich Zamoyska* w marmurze, jak *Modrzejewska* w terrakocie mają wartość wprost pierwszorzędną. Określić go jedną formułą jest dosyć trudno, nie miał bowiem śladów maniery, zmieniał sposób ujęcia, a nawet technikę, w zależności od charakteru modela; niekiedy przewijają się przez jego sztukę wspomnienia antycznej wielkiej formy i renesansowej wytworności szczegółów; kiedy indziej jest tak prosty, bezpośredni, tak wierny rzeczywistości, którą oddaje bez wszelkiej okrasy i rekwizytowej dekoracji, że możnaby go nazwać naturalistą — gdyby nie styl tych rzeczy, wyczuty z rzadką już w owych czasach dystynkcją. Naogół cechuje go szlachetność formy, połączona z jej żywością, — połączenie dosyć naogół rzadkie,



Rys. 745. Pius Weloński. Sclarus Saltans (bronz) Kraków, Muzeum Narodowe.

Rys. 746. Teofil Lenartowicz. Projekt pomnika Brodzińskiego (bronz i granit)

oraz swoisty, głęboko pojęty realizm, wzbogacony i okraszony niepowszednią subtelnością wyrazu, która jest wynikiem nadzwyczajnej wrażliwości psychologicznej. (Tabl. VII. 12).

* * *

Akademizm we wcześniejszem swojem stadjum, oparty głównie na wzorach pełnego renesansu, a związany jeszcze z tradycją klasyczną i czyniący jednocześnie pewne koncesje na rzecz naturalizmu — ten akademizm miał bądź co bądź, pomimo swego eklektyzmu i chłodu, zalety powagi, monumentalności, stylu. W miarę czasu zalety te zanikają. Następuje rozkład, degeneracja, ostateczny upadek wielkiej tradycji. Ostatnie związki z klasycyzmem zrywają się, pozostawiając swój ślad co najwyżej w tematach; wzmaga się natomiast pierwiastek naturalizmu. Renesans w zasadzie pozostaje wzorem, ówczesna koncepcja renesansu jest jednak szczególnego autoramentu, niekonstrukcyjna, dostrzegająca tylko stronę dekoracyjną swego wzoru. Jest to okres zupełnego zaniku poczucia stylu.

Z pośród przedstawicieli tego późnego akademizmu najsłynniejszym — i najzręczniejszym w zdobywaniu zamówień na pomniki — jest Cyprjan Godebski (1835—1909). Uwiecznił on *Mickiewicza* w Warszawie, *Kopernika* i *Fredrę* w Krakowie, *Gołuchowskiego* we Lwowie, *dra Gałęzowskiego* w Paryżu, pomijając nagrobki w kościołach;

Rys. 748. Teodor Rygier, Giulietta (marmur).

Rys. 747. Antoni Kurzawa, Projekt pomnika Adama Mickiewicza, odlew bronzowy. Kraków Muzeum Narodowe

uwiecznił w Paryżu nawet kilku rodowitych Francuzów. Z pomników tych najlepiej stosunkowo udany jest *Kopernik* w dziedzińcu Biblioteki Jagiellońskiej, dosyć dekoracyjny w swoim pseudo-renesansowym stroju i pseudo-klasycznym płaszczu, wcale nieźle przytem sharamonizowany z pięknem tłem i otoczeniem; najgorszy natomiast warszawski *Mickiewicz*, z fałszywym gestem zadzierający głowę ku niebu, z ręką — oczywiście — na czującem za miljony sercu, i napróżno usiłujący zamaskować prozę źle odprasowanych spodni fałdami obfitego płaszcza, który jest ostatnim tych monumentów ratunkiem — i ostatniem echem klasycznego patosu. Atrybuty poezji i sławy, przylepione do piedestału, jak lukrowe ozdoby cukiernicze, budzą swoją banalnością uczucie niechęci zarówno do poezji, jak i do sławy.

Nie lepsze są, ale bodaj, że i nie gorsze, inne ówczesne oficjalne sławy, wszystkie garnące się podobnież do przedsięwzięć pomnikowych, ale którym mniejsze w tych zabiegach powodzenie dawało mniej okazyj do przestępstwa lacsae artis.

Popełniali je wszakże. Popełnił je Teodor Rygier (1841 — 1919), stawiając *pomnik Mickiewicza* w Krakowie, krytykowany, a nawet wyśmiewany już przez współczesnych. Artysta ten pozostawił również liczne inne przykłady zło-

go smaku epoki, łączące się zresztą ze sporą wiedzą i aż nazbyt wirtuozowskiem opanowaniem materjału, zwłaszcza marmuru. Z tych naturalistycznie-pseudo-renesansowych dzieł największe powodzenie miały niegdyś: *Giulietta* z wyrobionemi w marmurze ponętnemi dołeczkami na buzi, oraz rzecz najbardziej udana w swoim historyzującym naturalizmie: *Kopernik* w bronzie. (Rys. 748).

Ten typ rzeźby uprawiał jeszcze na szerszą skalę Leonard Marconi (1836—1889), autor banalnego *Kościuszki* na Wawelu, oraz przeładowanych renesansowo-barokowo-naturalistycznych dekoracyj rzeźbiarskich na przeładowanych renesansowo - barokowwo - burżuazyjnych gmachach lwowskich i warszawskich z siódmego i ósmego dziesiątka lat ubiegłego stulecia.

Ostatnim z tych akademików jest Antoni Madeyski (ur. 1862), włączający do swego ekletyzmu również i gotyk; autor grobowców Jadwigi i Władysława Warneńczyka na Wawelu.

VII.

W tym akademizmie rzeźbiarskim typu późniejszego pojęcie stylu jest już całkowicie wypaczone. Stylowość jest tu jedynie szychem, z pod którego coraz częściej i coraz widoczniej przeziera w swej szczerej nagości naturalizm.

Rzeczą jest zrozumiałą, że znajdują się wkrótce artyści, których ten szych mierzi i którzy, odrzuciwszy go, uprawiają już naturalizm bez obsłonek, pozorów i rekwizytów. W ten sposób zaczyna się po r. 1870 likwidacja okresu stylów historycznych.

Najwybitniejszym w rzeźbie polskiej przedstawicielem orjentacji naturalistycznej jest Antoni Kurzawa (1843—1898). Kurzawa zaczął zresztą od rzeczy, utrzymanych w tradycyjnym typie akademickim; potem dopiero następują rzeczy naturalistyczne, czasem jeszcze z pretekstem literackiego tematu, czasem bez tego pretekstu, jak słynne niegdyś grupy terrakotowe: *Polonez i Oberek*. Są to dzieła ogromnego talentu, doskonałe w ruchu, pełne charakteru, nadające się całkowicie do wnętrz mieszkaniowych. Gorzej jest, kiedy artysta kusi się o rozwiązanie zadania pomnika: jego tak pomyślany *Mickiewicz, budzący geniusza*, dzieło o wzniosłym pomyśle i o tragicznych losach, jest pomimo swojej silnej ekspresji pomyłką artystyczną: ta rozerwana w sylwecie naturalistyczna grupa szlachetnego pana w tużurku i chłopca-modela z przyprawionemi skrzydłami stanowi w samem już założeniu zaprzeczenie monumentalności; stwierdzić zresztą należy, że pomimo swych wad projekt ten przewyższa stokrotnie wszystkie zrealizowane akademickie pomniki wieszcza. (Rys. 749).

Z innych przedstawicieli orjentacji naturalistycznej na wymienienie zasługują jeszcze: Tadeusz Błotnicki (1858 — 1928) niezły portrecista, ale którego *pomnik Smolki* we Lwowie z naturalistyczną figurą na postumencie jest tylko powiększonym do nadnaturalnych rozmiarów posążkiem na biurko, oraz Władysław Marcinkowski (ur. 1858), sumienny portrecista, napróżno usiłujący większym swoim, naturalistycznie pomyślanym pracom nadać piętno monumentalności.

VIII.

Z naturalizmu drogą ewolucji rozwija się impresjonizm, kierunek, którego założeniem jest również wyłącznie oddanie widzialnej rzeczywistości, ale który zamiast objektywnego tej rzeczywistości obrazu odtwarza raczej subjektywne jej wrażenie i który zajmuje się specjalnie efektami światła i powietrza w naturze. Ponieważ efekty owe są przeważnie kolorystyczne, przeto jest impresjonizm właściwie kierunkiem malarskim; w rzeźbie stanowi zjawisko nieco sztuczne, pewnego rodzaju adaptację.

Impresjonizm wywarł silny wpływ na całe pokolenie rzeźbiarzy polskich, występujące na przełomie w. XIX-go i XX-go. Dla większości było to tylko stadjum przejściowe; należą tu m. in. *Szymanowski, Laszczka, Glicenstein, Dunikowski, Szczepkowski, Wittig, Szukalski*; wielu jednakże wypowiedziało się w tej właśnie koncepcji najlepiej i najpełniej.

Impresjonistą typowym jest Anastazy Lepla, autor kilku wybitnie wrościowych *biustów* i *głów*, częściowo wykonanych w bronzie, w których posługuje się impresjonistycznem przymgleniem dla wydobycia subtelności wyrazu. Furorę robiła jednak swego czasu przedewszyst-

Rys. 749. Antoni Kurzawa. Obertas (terrakota).

kiem jego *Dorożka paryska*, w której bez polichromji, za pomocą jedynie gry światłocienia na urozmaiconej powierzchni, wydobyte były, niemożliwe napozór w rzeźbie, efekty barwy, a nawet gra sztucznych świateł paryskiej nocy.

Obok Lepli najwybitniejszej wartości impresjonistą w rzeźbie polskiej był Jan Biernacki (1879—1930). Rozpoczął działalność od rzeczy w typie czysto impresjonistycznym: były to *portrety*, niezmiernie żywe, pełne wyrazu, w charakterystyce ostre aż do leciutkiej karykatury, oraz *zwierzęta*, (*Koziołek*, *Karawana* i in.), doskonale zaobserwowane, bardzo prawdziwe w ruchu. W późniejszych czasach przejawia się w jego dziełach większa troska o powagę formy; powstaje kilka biustów, jak *Linde*, *dr. Beni*, wykonanych w marmurze; są to rzeczy monumentalne pomimo impresjonistycznego założenia, zdradzające dobrze przetrawiony wpływ Rodina. (Rys. 751).

Rys. 751. Jan Biernacki. Karawana (1910).

Rys. 750. Stanisław Szukalski. Cecora (granit) fot. Światowid.

Dobrymi odtwórcami zwierzęcia w ruchu są dwaj inni wybitniejsi przedstawiciele impresjonizmu: Tadeusz Bylewski (ur. 1866) i Ludwik Puszet (ur. 1877).

IX.

Jak to było powiedziane, większość rzeźbiarzy naszych, którzy zaczęli od impresjonizmu, zmieniła wskrótce orjentację. Zmiana ta zaszła u różnych artystów w różnym czasie i poszła w różnym kierunku. Najwcześniejsza dokonywać się zaczęła jeszcze u schyłku ubiegłego stulecia. Podłożem formalnem tego przewrotu, wspólnem całej sztuce, było poszukiwanie stylu, —i to stylu nowego, samoistnego. W malarstwie i rzeźbie zachodzi jednak, poza niezbyt zasadniczą zmianą formalną, również daleko gruntowniejsza zmiana postawy duchowej. Po okresie kultu rzeczywistości, i to rzeczywistości powszedniej, następuje zwrot ku wartościom duchowym, ku symbolice, nastrojowi, ku poszukiwaniu ekspresji.

Najbardziej zdawkowe przejawy nowej orjentacji określane dziś są zazwyczaj dosyć przypadkową nazwą secesji.

Typowym „secesjonistą" był St. Roman Lewandowski (ur. 1859), w swoim czasie wzięty autor przedmiotów dekoracyjnych poetycznie-symbolicznej treści, od drobiazgów użytkowanych do nagrobkowych plakiet. Z czasem przeszedł jednak Lewandowski do umiarkowanego klasycyzmu i stworzył w tym charakterze kilka dzieł poważniejszych, m. in. *pomnik Zygmunta Krasińskiego* w kościele opinogórskim.

„Secesjonistą" niemniej typowym był również Wacław Szymanowski (1859—1930), ten jednakże usiłował na nieszczęście przejściową i manieryczną formułkę dekoracyjną secesji zastosować do dzieł o zakroju monumentalnym; co gorsza — usiłowanie to udało mu się nawet

Rys. 752. Wacław Szymanowski. Improwizacja Mickiewicza (gips). Zbiory Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.

zrealizować: jego *Pochód wawelski* pozostał co prawda tylko poronionym szkicem, podobnie jak *Improwizacja Mickiewicza*, natomiast *Pomnik Chopina*, rodzaj secesyjnej popielniczki, powiększonej do potwornych rozmiarów, stanął w Parku Ujazdowskim w Warszawie, jako pamiątka jednego z najgorszych momentów w dziejach sztuki, łączącego wszystkie wady impresjonizmu ze wszystkiemi pomyłkami symbolicznej stylizacji. (Rys. 752).

Ciekawszym nierównie przedstawicielem tego secesjonizmu i symbolizmu był Bolesław Biegas (ur. 1877), artysta ogromnego, chociaż zupełnie wypaczonego talentu, dzisiaj zapomniany prawie całkowicie, w początkach stulecia natomiast cieszący się światową sławą.

Najbardziej charakterystycznemi dziełami należy jeszcze do tego okresu sztuki Konstanty Laszczka (ur. 1865); artysta poważniejszy jednak znacznie od poprzednio wymienionych i znacznie lepiej od nich władający formą. Charakterystyczne te dzieła wahają się pomiędzy impresjonizmem, zaprawionym silnie zaakcentowaną ekspresją, jak bardzo dobre *portrety Wyczółkowskiego, Feliksa Jasieńskiego* i in., a ekspresjonizmem zdecydowanym w ówczesnym duchu symboliki i nastrojowości, jak *Maska Strachu, Szatan*, i t. p., jak *Myśl*, najlepsze z owych czasów dzieło Laszczki, gdzie tajemniczy i niepokojący wyraz oddany jest za pomocą formy bardziej zwartej i bardziej klasycznej, niż to czyni większość rzeźbiarzy tej orjentacji. Z czasem, kiedy moda na symbole i nastroje przechodzi, nawraca Laszczka zdecydowanie już ku klasycyzmowi, literacki symbolizm uprawiając odtąd tylko w ceramice; ta dążność klasyczna prowadzi go jednak raczej ku chłodnej poprawności akademickiej. (Tabl. VII, 13).

Wyszedł z tej koncepcji po-impresjonistycznej również i Henryk Glicenstein (ur. 1870), którego jednak od maniery secesyjnej uchronił stały pobyt we Włoszech i wpływ tamtejszej sztuki klasycznej. Wpływ ten dawał się już dostrzedz we wcześniejszych pracach Glicensteina, jeszcze pojętych impresjonistycznie. Artysta przeszedł następnie przez okres symbolizmu, zawsze stosowanego z umiarem, ostatnimi zaś czasy głównem dążeniem jego sztuki stała się siła i zwartość wyrazu; wyrazu surowego, trochę prymitywnego, trochę jakby chłopskiego, w którym znać oddziaływanie świątków ludowych. Najwybitniejszemi dziełami tego ostatniego, ekspresjonistycznego stadjum są *Chrystus, Św. Franciszek, Milton*.

Najpotężniejszym jednak artystą, który wyszedł z koncepcji tego okresu, jest Ksawery Dunikowski (ur. 1876). I on, jak całe to pokolenie, przeszedł przez impresjonizm; i on oddał hołd symbolizmowi i stylizacji, pojętym zresztą głębiej znacznie, niż to czyniła większość jego rówieśników — żeby zatrzymać się wreszcie na poszukiwaniu ekspresji, i dojść w tym kierunku do niezwykłej, wyjątkowej wprost potęgi.

Ekspresyjność jest bowiem najbardziej rdzenną właściwością jego artystycznej organizacji; prąd ekspresjonistyczny, przewijający się obok wielu innych przez sztukę epoki, w której zaczynał tworzyć, ułatwił mu tylko znalezienie własnej drogi. Jego potrzebą wewnętrzną było danie wyrazu kłębiącym się w nim, często skłóconym ze sobą i dręczącym go uczuciom i myślom. Przez całe życie szu-

Rys. 753. August Zamojski: głowa (granit).

kał i aż do dzisiaj szuka sposobów zewnętrznego ujęcia, któreby najlepiej odpowiadały tej wewnętrznej jego dynamice. Stąd właśnie surowa toporność tego zewnętrznego ujęcia, stąd jego zmienność, stąd próby ze wszystkiemi kolejno formułami stylistycznemi, które zjawiają się na horyzoncie sztuki przez ostatnie lat trzydzieści, stąd chętne zwracanie się ku stylom dawnym. Pomimo tych ciągłych zmian stylistycznych sztuka jego zachowała jednak uderzające piętno jednolitości — dzięki jednolitości swej wizji wewnętrznej, swych wartości uczuciowych i myślowych. Dunikowski jest indywidualnością, w której najskrajniejsze kontrasty: mistycyzm i zmysłowość, intelektualizm i wybuchowość temperamentu, zlały się w skłębioną, skomplikowaną, ale jednolitą całość. (Tabl. VII, 14).

Pogrobowcem symbolizmu i stylizacji jest Stanisław Szukalski (ur. 1895). I u niego również punktem wyjścia są pierwiastki treściowe, i on formę rozumie jako środek wypowiedzenia się tylko, a nie jako cel, i on w poszukiwaniu tego środka sięga po wzory do sztuki wschodu i zachodu — ta treść symboliczna jest u niego jednak nawskroś literacka, ta forma — sucha, precyzyjnie wykończona, graficzno-dekoracyjna raczej, niż plastyczna, stylizowana raczej dziwacznie, niż oryginalnie. Jest w tej czysto ideograficznej sztuce duża wiedza akademicka, jest opanowanie materjału, jest śmiałość pomysłów i konsekwencja w ich realizowaniu, razi w niej jednak skrajny intelektualizm postawy wewnętrznej i odpowiadająca mu teoretyczna stylizacja zewnętrznego ujęcia. (Rys. 750).

Rys. 754. Edward Wittig. Ewa (marmur), Warszawa, Park Ujazdowski. Foto Kowalczyk.

X.

Jakeśmy tedy widzieli, większość rzeźbiarzy, którzy rozpoczęli pod znakiem „secesji", zmieniła w krótkim czasie orjentację, zachowując tylko niekiedy z pierwotnej koncepcji wartości uczuciowe, lub treściowe; przedewszystkiem — poszukiwanie ekspresji. Przy właściwościach formalnych „nowego stylu" nie pozostał całkowicie żaden. Ci, którzy zmiany dokonać nie mogli, czy nie chcieli, okazali się bankrutami.

Zrujnowało ich bankructwo samego „stylu". Jego zasady, przez twórców pomyślane bardzo dobrze, uległy w rękach adeptów zupełnemu wypaczeniu, degenerując w dekoracyjną formułkę stylizatorską o męczącem piętnie kapryśnej maniery. Wynikło stąd na razie zniechęcenie do samej idei nowego stylu i nawrót do tradycjonalizmu. Jak zawsze w takich momentach, zwrócono się do praźródła wielkiej tradycji, do koncepcji klasycznej. Nowa ta fala klasycyzmu ogarnęła najsilniej rzeźbę.

Pierwszym chronologicznie rzeźbiarzem tej nowej orjentacji, chwiejnym jeszcze nieco, tkwiącym jeszcze korzeniami w stylizacji dekoracyjnej i w ekspresjonizmie, jest Antoni Wiwulski (1877—1917) autor *Pomnika Grunwaldzkiego* w Krakowie. Dzieło to ma liczne wady, pamiętać jednak należy, że jest to pierwsza u nas próba powrotu do klasycznej koncepcji monumentalnej w rzeźbie.

Neo-klasycyzm rzeźbiarski znalazł w Polsce po raz pierwszy właściwy i pełny wyraz w twórczości Edwarda Wittiga (ur. 1879); koncepcja ta odpowiadała istotnie jak nie można lepiej jego zrównoważonemu temperamentowi, jakkolwiek artysta przeszedł był przedtem przez fazę impresjonizmu i „secesyjnej" stylizacji. Jego liczne prace z okresu klasycznego, jak *Łucznik*, *Ewa*, *Polska Nike*, *Projekt pomnika lotnika*, odznaczają się prostem i wyrazistem ujęciem bryły, spokojną rytmiką kompozycji, zwięzłością i energją formy — przy braku subtelności w szczegółowem tej formy opracowaniu, co jednakże w danym wypadku nie jest wadą zasadniczą, a nawet stanowi poniekąd, część składową koncepcji artysty

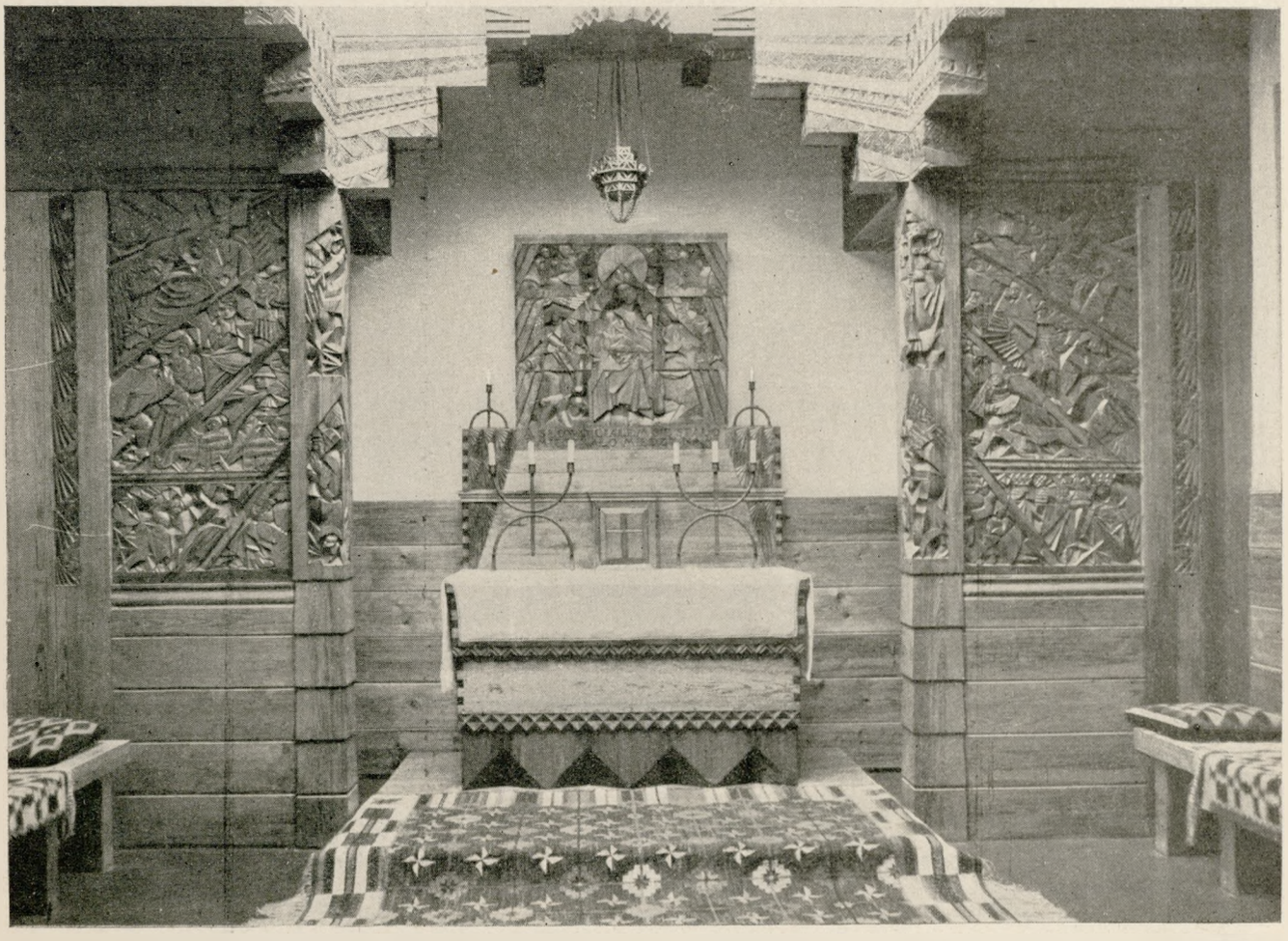
której cechą podstawową jest męska, szorstka nieco siła. (Rys. 754).

Przeciwieństwem zupełnem Wittiga jest śród rzeźbiarzy klasycyzujących Henryk Kuna (ur. 1883), temperament miękki, uczuciowy, którego łagodny mistycyzm, połączony z subtelną, pełną czaru zmysłowością, wypowiada się w formie krystalicznie czystej, w technice nieposzlakowanie wykończonej, w kompozycji o harmonjach, które nazwaćby można muzycznemi. Istotą tej kompozycji jest bowiem przedziwnie czysta rytmika: rytmika linij i płaszczyzn, spływających nieuchwytnemi gradacjami w nieposzlakowany akord bryły. Znamienny jest pod tym względem tytuł najbardziej znanej jego rzeźby: *Rytm*; ten sam tytuł nosićby jednak mogły również i wszystkie inne, nazwane *Rybak*, *Jutrzenka*, czy *Atalanta*. Rytmice tej nadaje ostateczną harmonję wyjątkowa czystość powierzchni rzeźbiarskiej, czasami dyskretnie polichromowanej. Kuna ubabia materjał, zarówno marmur, jak bronz i drzewo, z miłością urodzonego, rasowego rzeźbiarza i z majsterstwem, które przypomina wielkie epoki sztuki (Tabl. VII, 15).

Doskonałe opracowanie materjału znamionuje również Augusta Zamoyskiego (ur. 1893) w dziełach z ostatniego, klasycznego okresu; artysta zaczął był bowiem od eksperymentów kubistycznych (Rys. 753).

Z pośród niezwykle licznego grona rzeźbiarzy klasycyzujących wyróżniają się jeszcze: oryginalnie materjałem operujący Stanisław Rzecki, poważny w portretach Marcin Rożek, z wdziękiem dekoracyjnym stylizujący ciało kobiece Stanisław Popławski, twórca licznych pomników Mieczysław Lubelski, wysoce utalentowana, ale wysoce zarazem nierówna, ciągle jeszcze własnego wyrazu szukająca Zofja Trzcińska-Kamińska, poważnie w szlachetnym materjale pracujący Antoni Miszewski, silny w wyrazie Abraham Ostrzega, dekoracyjny Aleksander Żurakowski, wreszcie występujący dopiero na arenę wychowańcy Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, dobre zasady zawdzięczający naukom prof. Breyera: Franciszek Strynkiewicz, Alfons Karny, Kazimierz Pietkiewicz i in.

Odrębną nieco gałąź klasycyzmu reprezentują rzeźbiarze, którzy zasady formy klasycznej łączą z pewną prymitywizacją, niekiedy nawiązującą do sztuki ludowej, a zawsze szukającą efektów dekoracyjnych. Należą tu m. in. przedwcześnie polegly Włodzimierz Konieczny, Stanisław Sobczak, Józef Starzyński, Bazyli Wójtowicz, Eustachjusz Fierk.



Rys. 755. Jan Szczepkowski. Kapliczka z ołtarzem Bożego Narodzenia (drzewo) Francuskie zbiory Państwowe.

2670

XI.

Większość rzeźbiarzy naszych przetrwała tedy aż po dzień dzisiejszy przy klasycyzmie, odpowiadającym tak dobrze właściwościom organicznym rzeźby, jakkolwiek w całości rozwoju sztuki współczesnej prąd ten był zjawiskiem przejściowem, po którem nastąpiła ponownie faza poszukiwań nowego i nowoczesnego stylu, za punkt wyjścia mająca tym razem koncepcję kubistyczną z jej rytmiką prostych geometrycznych płaszczyzn i brył. Nowa koncepcja nie pozostała jednak bez oddźwięku również i w rzeźbie. Wspominaliśmy już o eksperymentach kubistycznych, od których rozpoczął August Zamoyski. Koncepcja ta oddziałała silnie na Romana Zerycha. Podlegli jej wpływowi w mniejszym lub większym stopniu i inni również rzeźbiarze, których tutaj ze względu na ich zasadniczą orjentację zaliczyliśmy do klasycystów.

Najswoiściej jednak zużytkował nową rytmikę płaszczyzn i brył. Jan Szczepkowski (ur. 1878) w swoich dwóch najwybitniejszych i najbardziej charakaterystycznych dziełach: *Kaplicy Bożego Narodzenia i Ołtarzu Wniebowzięcia N. M. P.*, czyniąc z niej część składową niezwykle oryginalnej całości, do której weszły pozatem głęboko przemyślane i głęboko odczute transpozycje sztuki ludowej, w której brzmią jednocześnie dalekie echa twórczości Wita Stosza, a na którą nie pozostał bez wpływu również i klasycyzm. To połączenie pierwiastków napozór tak różnorodnych, a nawet sprzecznych, jest jednak uderzająco właśnie jednolite. Wynika to m. in. z wewnętrznego ładu w ich powiązaniu i ustosunkowaniu. Osią, dokoła której wszystko się w tych dziełach krystalizuje, jest polskość. Polskość koncepcji, polskość formalnego ujęcia, polskość materjału. Ołtarze te są oczywiście chrześcijańskie, jest to jednak chrześcijaństwo polskie, stopione z mitologją słowiańską. Oba ciosane są z najpowszedniejszego, typowego materjału polskiego — z sosny. Motywy dekoracyjne są odwiecznemi motywami polskiego snycerstwa ludowego. A przytem wszystkiem pół-snycerska, pół-ciesielska obróbka materjału drzewnego, obróbka, zastosowana z najgłębszem wczuciem się do jego właściwości przyrodzonych, ma w swem przecinaniu się kanciasto ociosanych brył coś z koncepcji kubistycznej. Szczepkowski zdołał połączyć wszystkie te elementy ideowe, uczuciowe i formalne w prawdziwie organiczną całość, w której treść nierozerwalnie zrośnięta jest z formą, a forma — z rodzajem tworzywa. (Rys. 755).

BIBLJOGRAFJA.

Batowski Z Rzeźby artystów Stanisława Augusta w zbiorze odlewów gipsowych Uniwersytetu Warszawskiego. Przegląd Warszawski 1922, t. IV, str. 173—197. *Bochnak A.* Ze studjów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka. Nakł. Akad. Umiejęt. Kraków MCMXXXI. — *Bulanda E.* Do działalności Jana Regulskiego. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne 1914. No 6. str. 100. — *Kleczański J.* Rzeźba współczesna. Warszawa 1910. — *Mańkowski* T. Katedra św. Jura we Lwowie. Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Rocznik VIII — 1928. Z. II. Lwów 1929. *Mańkowski T.* Materjały do działalności Jana Regulskiego. Przegląd Historji Sztuki, R.I.Z. IV. — *Monfort H.* Le „premier Sculpteur" de Stanislas Auguste (Andre Le Brun). Les Amis de la Pologne. 1922. S. 69, 70. — *Niemojewski L.* Łazienki Królewskie. Warszawa 1922. — *Rastawiecki E.* Wiadomość o Janie Regulskim. Biblioteka Warszawska 1848, t. II. str. 266. — *Rutkowski S.* Edward Wittig. Monografje Artystyczne. T. III. Warszawa, Gebethner & Wolff. *Sprawozdanie Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce*, passim. — *Szydłowski T.* O „Pochodzie Wawelskim" W. Szymanowskiego. Kraków 1912. — *Tatarkiewicz W.* Rzeźbiarz polskiego klasycyzmu Jakób Tatarkiewicz Sztuka Maj—Czerwiec 1913. — *Thieme-Becker.* Allgemeiner Lexikon der bildenden Künstler. — *Treter M.* Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb. Lwów. H. Altenberg. 1924 — *Warchałowski J.* Jan Szczepkowski. Sztuki Piękne. R. 1932. No 2.

2670/5

Foto docent dr. A. Bochnak.

8. Mistrz figur dominikańskich (?). Posążek apostoła (drzewo) w lwowskim kościele św. Marcina.

Foto Urząd konserwatorski m. st. Warszawy.

9. Projekt Le Bruna (?). Satyr i bachantka na tarasie południowym pałacu Łazienkowskiego.

2610/V

Photo-Plat.

10. *Władysław Oleszczyński.* Pomnik Kazimierza Brodzińskiego. Warszawa. Kościół Wizytek.

Photo-Plat.

11. *Oskar Sosnowski.* Pomnik Tadeusza Czackiego (marmur). Warszawa. Kościół Wizytek.

Wł. hr. Potoccy, Kraków, pałac pod Baranami.

12. *Marceli Guyski.* Zofja z hr. Potockich hr. Zamojska (marmur).

Foto A. Karoli.

13. *Konstanty Laszczka.* MYŚL (gips).

Foto Jan Ryś.

14. *Ksawery Dunikowski.* MADONNA.

Foto Sarjusz-Wolski.

15. *Henryk Kuna.* JUTRZENKA (marmur).

Dr. STEFANJA ZAHORSKA
prof. Wolnej Wszechnicy.

DZIEJE MALARSTWA POLSKIEGO

I.

Niemalże niepodobieństwem jest dotrzeć do właściwych początków malarstwa polskiego. Musiało ono istnieć na długo przedtem, nim się jego oficjalna historja zaczyna, musiało istnieć w drewnianych sadybach i świątyniach ukrytych w borach i strzeżonych przez moczary. Drewniane domostwa uległy zniszczeniu: pogańskie bogi nie uratowały ani jednej belki ze swych świątnic. Spróchniało wszystko, co było z drzewa, a właśnie na tem drzewie znajdowały się prawdopodobnie jakieś malunki kolorowe, pstro pomalowane były może figury bożków — zbyt przesiąknięta zamiłowaniem do kolorowości jest cała sztuka ludowa, by można było przypuścić, że barwa nie odgrywała żadnej roli w prapoczątkach artystycznej twórczości na polskich ziemiach. Oczywiście musiało istnieć jakieś malarstwo, może nawet nie sama tylko kolorowa dekoracja, — ale zguba kryła się w nietrwałości materjału służącego za podłoże, i oto dziś niema z tego wszystkiego ani śladu, ani jednego wskaźnika, któryby pozwolił się domyśleć, jak wyglądały początki malarstwa naprawdę polskiego.

Zaczyna się zatem historja naszego malarstwa od importu. Pewna księżniczka — była to szwabska księżniczka Matylda — przesłała Mieszkowi II (1025—1034) piękną księgę o liturgji rzymskiej, ozdobioną miniaturą. Dworskim gestem księżniczka kazała namalować Mieszka II siedzącego na tronie, a samą siebie stojącą przed nim i wręczającą mu skromnie ową księgę. Widocznie chodziło o to, by podtrzymać w książęciu zapał do chrześcijaństwa, i było to, zdaje się, potrzebne, wybuchła bowiem w owym czasie jedna z wielu rewolt pogańskich, lud bronił maczugami swych rodzimych wierzeń i nagradzał męczeńską śmiercią trudy obcych misjonarzy.

Tak więc, pierwsze zwiastuny sztuki, przynajmniej tej, której ślady się dochowały (istnieje bowiem kopja wspomnianej miniatury), przyszły do nas z zachodu, wraz z chrześcijaństwem, przyszły z obcego środowiska, tłumaczyły obce i dalekie uczucia, nie miały nic wspólnego z zaczątkami rodzimej kultury. Ta obcość trwała zapewne przez wieki. Zaznaczała się nawet wówczas, kiedy zamiast sprowadzać iluminowane księgi z dalekich krajów, malowali je już może w kraju pobożni zakonnicy, którzy jednak sami pochodzili najczęściej z zagranicy. Bardzo stopniowo tylko i bardzo nieśmiało dochodzić zaczęły do głosu pierwiastki swojskie, i na ile możemy sądzić z dzieł, które się dochowały, odrębność ujęcia zaznaczyła się może silniej w malarstwie ściennem, aniżeli w malarstwie miniaturowem. Księgi można było zawsze sprowadzić; ściany musieli malować miejscowi ludzie, a jeśli nawet jednego wybitniejszego artystę w tym celu sprowadzano, to ten dobierał sobie przynajmniej miejscowych pomocników.

Szlaki, którymi szli misjonarze oraz iluminowane księgi, pozostawały zresztą w ścisłym związku z dziejami pierwszych Piastów. Pobyt Kazimierza Odnowiciela (1034—1058) w Kolonji pozostawił ślad w t. zw. *Sakramentarjum Tynieckiem*, (tabl. I) znajdującem się obecnie w bibl. Zamoyskich i zdobionem miniaturami owyraźnie nadreńskim charakterze. Z czasów Władysława Hermana (1072-1102), ożenionego z siostrą cesarza niemieckiego Henryka IV, pochodzi wspaniały *Ewangeljarz t. zw. Emmeramski*, (tabl. I) wykazujący ścisłe pokrewieństwo z grupą kodeksów, pisanych przez mnichów z opactwa św. Emmerama w Regensburgu.

Krzewienie chrześcijaństwa na polskich ziemiach przez zachodnich sąsiadów było oczywiście przedewszystkiem aktem politycznym. Sztuka, uprawiana przez mnichów, w celu podtrzymywania i krzewienia religji, miała charakter wybitnie „propagandowy", była odpowiednikiem tych ideałów, które reprezentowała warstwa duchowieństwa i które podtrzymywali władcy. Była to sztuka, która szła z góry i służyła określonym, zorganizowanym celom.

A jednak między wewnętrznym charakterem tej twórczości i psychiką ówczesnych ludzi istnieje głęboki związek. Misjonarze, którzy szli w polską głuchą dzicz, musieli być ludźmi straszliwie w sobie skupionymi, niewidzącymi nic poza swą wewnętrzną prawdą. I taka, jak oni, jest również sztuka owych czasów. Daleka od wszelkiej zewnętrznej rzeczywistości, przeniknięta jednem tyl-

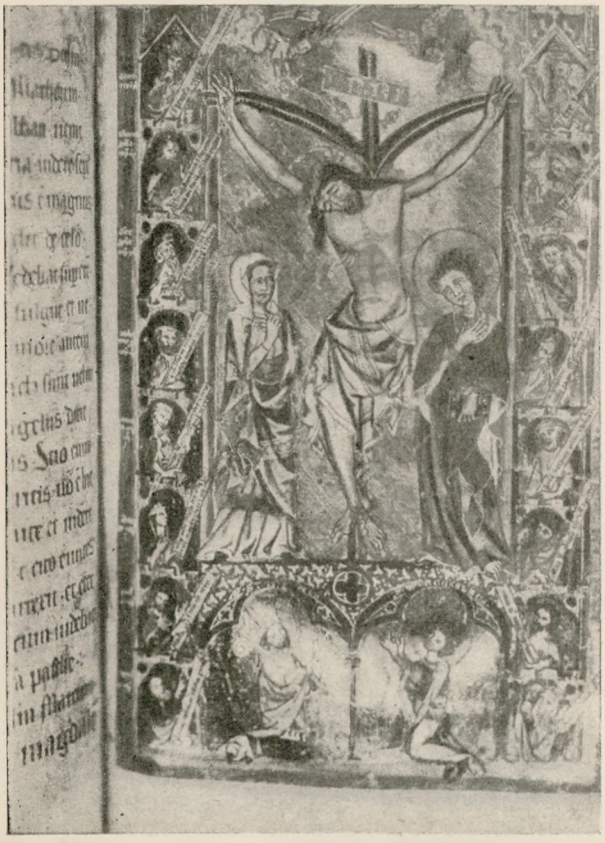
2600/II

Rys. 756b. Inicjał „I N" z Księgi Rodzaju".

ko przemożnem pragnieniem wypowiedzenia rzeczy „najważniejszych", używa form przekazanych i konwencjonalnych, stwardniałych jak wola tych ludzi, ekstatycznych i ponadrzeczywistych, jak ich uczucia, schematycznych i dogmatycznych jak ich myśli.

Jakżeż fałszywe są sądy, które podobne dzieła sztuki o założeniach zupełnie nie-realistycznych, oceniają tylko pod kątem rzekomego niedorozwoju i nieumiejętności. Tak trudno jest nam pogodzić się z faktem, że długie okresy — między innemi właśnie pierwsza połowa średniowiecza — nie pragną wcale oddać widzialnej rzeczywistości, nie umieją nawet przeciągnąć granicy między treściami wewnętrznemi, emocjonalnemi i świadomościowemi — a wrażeniami wzrokowemi. Artysta projektuje nazewnątrz świat swoich wierzeń, wyobrażeń i myśli, i nie rozgranicza już potem tego, co dane mu jest „objektywnie", od tego co sam wniósł subjektywnie. Jego wola twórcza nietylko nie jest nastawiona na realizm, to jest na oddanie rzeczywistości w naszem pojęciu, lecz co ważniejsze, ta rzeczywistość wcale dla niego nie istnieje: rzeczywistością jest bowiem dla niego świat, w którym się obraca, a w świecie tym niebo i piekło, anioły i mistyczne bestje, artykuły wiary i święte słowa, groza grzechu i szczęśliwość nadziemska — są jedynie ważne, jedynie decydujące, tak jak nieistotne, nieważne i blahe są drzewa, liście, zwierzęta i ludzie.

Formy, któremi posługują się miniatury tego typu,



Rys. 757. Ewangeljarz Krakowski: „Ukrzyżowanie".

jak „Chrystus w majestacie" z Sacramentarium Tynieckiego lub z Ewangeljarza Emmeramskiego — są ścisłym odpowiednikiem tego stanowiska. Frontalnie i bizantyjsko-sztywno umieszczona postać na abstrakcyjnem tle staje się jakby synonimem owego oderwania od wszelkich relacyj życiowych. Oblicze Chrystusa z „Sacramentarium" zupełnie nierzeczywiste, a równocześnie pełne symbolicznej grozy, linje szaty w ostrym, twardym pionowym rytmie — poprzeczne fałdy, jakkolwiek esowate i miękie, podkreślają przez kontrast tę surową pionowość — obramienie z aniołów i symbolicznych ewangelicznych zwierząt drga urywanym, niespokojnym rytmem drobnych płaszczyzn i posiekanych linij. „Ewangeljarz Emmeramski", bardziej miękki, organiczny w linji i płaszczyźnie, jest jakby pogodniejszy — bardziej południowy w swym charakterze, równie bizantyjski, ale odleglejszy od mroźnych wpływów kaligraficznych miniatur irlandzkich. Odpowiada to zresztą ściśle charakterowi południowo-niemieckich rękopisów.

Wpływy kulturalne i artystyczne szły jednakże nietylko z Niemiec. Z kart kodeksów powstałych zapewne w końcu XI wieku, wynika wyraźnie, że równocześnie z niemieckim działa także i wpływ czeski. Czechy górowały wówczas nad polskiemi krainami swą wysoką stosunkowo kulturą, swem rozbudzonem życiem artystycznem, które, zależne coprawda od południowo niemieckiej sztuki, zdobywało się jednak na cechy odrębne i charakterystyczne. T. zw. *Ewangeljarz Gnieźnieński* w bibl. kapitulnej w Gnieźnie i *„Codex aureus pultoviensis"* w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, są niezbitym dowodem kulturalnych wpływów czeskich już w ciągu XI wieku.

W miniaturach tych uderza przedewszystkiem przejście od symbolizowanej treści do treści narracyjnej, do opowiadań w bogato już rozbudowanych scenach i następstwach zdarzeń. Zachowany jest charakter linjowy, twardość i nieorganiczność form, ale znikła już bizantyjska frontalność, sroga abstrakcyjność — między postaciami coś się dzieje — symbolizowane drzewa i architektura zaludniają złote tło, od którego odcinają się blade kolory, różowy, niebieskawy, seledynowy i t. d. Charakterystyczne dla czeskiego prowincjonalnego stylu jest jakieś dziwne rozdrobnienie ostrych płaszczyzn, jakby posiekanych, nie wiążących się w płynną ciągłość. Nadaje to miniaturom tego stylu charakter mocno niespokojny i twardy.

Technika miniatur przedstawia się naogół podobnie w różnych szkołach i kierunkach malarstwa miniaturowego: rysunek naznaczał iluminator ciemno-czerwoną barwą, następnie zakładał płaszczyzny barwą ciemną, a na nie dopiero kładł jasne płaszczyzny „światła". Jako środka łączenia farb używano płynnej gumy, białka, wina i t. d.

W miniaturach *kruszwickiego Ewangeljarza w Gnieźnie* z w. XII, nawiązującego do zachodnio niemieckich form, uderza również zdramatyzowanie ujęcia. Dynamizm ten dochodzi do szczytu w *Księdze 8 Proroków* (r. 756) pochodz.

z XIII wieku (obecnie w bibl. publicznej w Leningradzie), pokrewnej południowo-niemieckiemu malarstwu miniaturowemu. Napięcie wewnętrzne wybucha na kartach tych miniatur jakąś niesamowitą siłą, postacie bardziej plastyczne i miękkie w formie, tchną nieprawdopodobnie napiętą potęgą woli i uczucia, która wygina linje, esowato skręca formy, ostro załamuje kontury i gra ciemno-jasnymi kontrastami kolorów. Nawet lwy w jaskini Daniela naładowane są jakgdyby treścią wewnętrzną — reprezentują idee moralne — zwierzątka, pętające się w inicjale „U", zdają się również marzyć o nieśmiertelności duszy. Dramatyczność narracyjna ustępuje tutaj miejsca skoncentrowanej dramatyczności ekspresyjnej, treść nie rozbudowuje się w skomplikowanych i wielosobowych scenach, lecz raczej koncentruje się, przenika zarówno ornament inicjałów — romański w charakterze — jak postacie ludzkie i zwierzęce. Artysta nie opowiada rzeczy, które się dzieją lub działy, lecz mówi o samym sensie, o najistotniejszej — dla niego, oczywiście — treści spraw i temsamem ustala swój osobisty do nich stosunek, nie jest objektywny, lecz subjektywny, nie zdaje relacji, lecz sam walczy, głosi i ustala hierarchje wartości.

Przeskok od niewzruszonego dogmatyzmu i schematyczności do napiętej dramatyczności odpowiada zapewne podziemnym nurtom, które wstrząsały średniowiecznem społeczeństwem po przeciwstawieniu przez św. Franciszka czystej idei Chrystusa, idei świętego ubóstwa, — zaborczej rzeczywistości kościelnej i kościelnej polityce. Ujęta w formę walki o czystość idei Chrystusowej, rozpoczęła się wówczas w zachodniej Europie walka prądów społecznych, w której wydobywały się na wierzch stłumione pozornie instykty mas, rozpalona nienawiść ubogich do możnych świata.

Zresztą tragiczne rozdarcie obejmuje nietylko średniowieczny układ społeczny. Obejmuje psychikę ówczesnego człowieka na wszystkich szczeblach społecznych. Biczowany niedoścignionemi ideałami człowiek średniowieczny tropi wiecznie własne instykty, stoi bezustannie pod grozą straszliwego grzechu i kary. Sroga cenzura moralna spychała w podświadomość normalne odruchy życia, w podziemiach duszy zbierała się niewyżyta, nie „wyreagowana", a w dodatku wszelkiemi mocami djabelskiemi obarczona energja i wybuchała na zewnątrz objawami masowej histerji obłędu i sadyzmu. Średniowieczny człowiek marzył o świętych, tęsknił do zbratania się z niedoścignionym ideałem, chciałby się był urobić na najwyższą nieziemską miarę; tymczasem biologicznie i kulturalnie stał na niskim szczeblu, mocniejsze jeszcze aniżeli w ludziach dzisiejszych były jego zwierzęce porywy i z tego rozbratu płynął głęboki tragizm, ciągły nurtujący niepokój, gwałtowne wybuchy i ponura pokuta.

W tem wszystkiem sztuka odgrywa rolę niejako klapy bezpieczeństwa. W sztuce średniowiecznej realizuje się przedewszystkiem słodkie dziecinne marzenie o bezgrzesznem życiu, o rajskiem harmonijnem bytowaniu, bez wstrząsów i pokus. Kult Marji i Dzieciątka jest najwyższym szczytem sublimacji, najczęstszym wyrazem marzenia. Święci Pańscy stoją łagodni niewinni i nieziemscy na złotych tłach obrazów; przedstawienia życia Chrystosowego są realizacją tęsknoty za boską doskonałością czynów i słów, nieosiągalnych w swem najwyższem uduchowieniu dla zwykłego człowieka. — Z drugiej jednak strony szukają sobie ujścia w sztuce także i owe negatywne, stłumione pierwiastki, wydobywają się na jaw stopniowo, i pod osłoną religijnych tematów. W drugiej połowie a najbardziej pod koniec średniowiecza pojawiają się coraz częściej w malarstwie makabryczne wizje mąk piekielnych, tworzą się fantazje o djabłach i potworach, wyziera z tych tematów nieokiełznana, niekiedy wręcz chorobliwa wyobraźnia, pełna sadystycznych urojeń i lu-

Rys. 758. Św. Michał Archanioł, z dekoracji prezbiterjum kościoła w Niepołomicach.

bieżnych gestów. Coraz częściej pojawiają się okrutne sceny Golgoty, sceny Męki Pańskiej, biczowania. Wewnętrzny niepokój rozsadza linje ornamentów i kontury postaci, fałdy szat wydymają się i zwijają w namiętnych skrętach i pełnych dynamizmu zwojach.

Częściowo już od XIII w., a zupełnie wyraźnie w wieku XIV toruje sobie zresztą drogę w sztuce bezpośrednie ujęcie życia. Zrazu trudno nawet mówić o realizmie. Za sprawą Giotta dokonało się we Włoszech przejście od symbolicznych i hieratycznych przedstawień do ujęcia bardziej uczłowieczonego, bardziej psychologicznego. Dramatyczność Giotta nie jest już abstrakcyjna, „treściowa" czy ideowa, dramaty jego dzieją się między ludźmi, stają się sprawą człowieczych odczuć, psychologicznie wycieniowanych, wprowadzają zamiast ponadrzeczywistych i symbolicznych gesty bliższe obserwowanym odruchom człowieka, a ponadto konkretyzują teren akcji, tworząc sztafaż krajobrazowy, jeszcze coprawda symboliczny, ale jednak bliższy już rzeczywistości. To, co wnosi w malarstwo Giotto i jego szkoła, to na ów okres jest już „realizmem", a przynajmniej wskazuje na tę drogę, zapoczątkowuje te tendencje. W rezultacie jednak włoska sztuka owego okresu o miękim dekoracyjnym biegu linij, miękim jasnym kolorycie, słodkim anielskim nastroju scen, z przedstawianiem idealizowanych typów, nie zaś indywiduów, z unikaniem wszelkich dramatycznych akcentów — wbrew wpływom Giotta — staje się podłożem specyficznego idealizmu średniowiecznego, który rozprzestrzenił się w całej Europie środkowej i zachodniej.

W malarstwie miniaturowem tego okresu czuć powiew zbliżającego się realizmu niezależnie nawet od wpływów Giotta. Święci i święte malowani są w linjach miękkkich, formach organicznych, widać wyraźny wpływ obserwacji ludzkiego ciała, malarze podejmują chętnie motyw życia pierwszych ludzi, który daje im możność malowania nagiego ciała Adama, a co ważniejsze, i Ewy. Na skrętach łodyg, między ostrymi gotyckimi liśćmi uwijają się zwierzątka, dobrze zaobserwowane i podpatrzone, potem malarze wplatają w inicjały swych ksiąg medaljony z wkomponowanemi w nie scenami z życia zupełnie już realistycznemi, zupełnie świeckiemi — pięknie ubrane damy, tańczące pary, wesołe scenki odpustowe, a nawet cyrkowe. Ta niepohamowana ciekawość życia i radosne jego podchwytywanie płynie przedewszystkiem z Francji, podobnie jak ów medaljonowy sposób komponowania i malarska, nie rysunkowa maniera. Napięcie wewnętrzne, specyficzny ekspresjonizm średniowieczny zaczyna jakgdyby przygasać, zainteresowanie zwraca się wyraźnie w inną stronę, realne, zewnętrzne życie zaczyna wchodzić w obręb wyobraźni artystycznej. Jest to okres konsolidacji warstwy mieszczańskiej, która wkrótce już wysunie się na plan pierwszy w kulturalnem życiu społeczeństw.

Pierwszym śladem rodzącego się realizmu w malarstwie miniaturowem na polskich ziemiach jest słynna *„Księga Rodzaju"* (rys. 756b) z XIII w., dziś znajdująca się w Leningradzie. Wśród zwojów i skrętów ornamentyki o charakterze przejściowym, względnie wczesno-gotyckim, umieszczone są medaljony ze scenami z życia pierwszych ludzi, w ornament zaś wkomponowane są pozatem postacie, miękkie w formie, ludzkie w geście, anatomicznie niemal bezbłędne, przedziwnie radosne i lekkie, jakby proto-renesansowe. Ta anatomiczna obserwacja jest zdumiewająco ścisła w tych miniaturach.

Docierały do nas wpływy bezpośrednio z Francji i Włoch, ale decydujące znaczenie na rozwój sztuki naszej od XIV w. począwszy, mają przedewszystkiem Czechy. Dwór królewski w Pradze, na którym pracowali artyści włoscy z Tomasso da Modena na czele, stał się jakgdyby soczewką, w której załamywały się najintensywniejsze myśli artystyczne okresu. Pod wpływem włoskim, przepuszczonym przez pryzmat czeski, urabiała się cała sztuka środkowo europejska i nabierała owego specyficznego charakteru idealistycznego, w którym jakby odległem echem odbija się jeszcze atmosfera artystyczna Sieny i Florencji. Ta czeska wersja włoskiego idealizmu promieniuje szerokim kręgiem nietylko na naszą twórczość artystyczną, ale i na kraje południowo-niemieckie, na Śląsk, na Austrję, dociera do odległych miast północno-niemieckich i do posiadło-

Rys. 759a. Matka Boska z Trzemeśni.

ści zakonu Krzyżackiego, i wszędzie tam staje się podłożem jakiejś lokalnej odmiany, kojarzy się z innymi wpływami, płynącymi czyto z Francji, czy też z Flandrji lub krajów nadreńskich, i niejednokrotnie, przeszedłszy w ten sposób pół Europy, przychodzi znowu do nas obca i odmienna, mimo że na dnie wyczuć się jeszcze w niej daje pochodzenie czesko-włoskie.

Czeski pryzmat działał zresztą nietylko w stosunku do włoskich wpływów. Także francuskie oddziaływania, bardzo silne w miniaturowem malarstwie pierwszej połowy XIV w., dochodziły do nas najczęściej drogą na Pragę, jakkolwiek później nieco, za panowania Andegawenów, istniała jeszcze druga droga, t. j. przez Węgry.

Z połowy wieku pochodzi *Ewangeljarz Krakowski*, (rys. 757) malowany prawdopodobnie w Krakowie i dla krak. katedry, dziś w Leningradzie, niezwykle piękny przykład rodzącego się realizmu na czesko-francuskiem podłożu. Czysto realistyczne pierwiastki, widoczne n.p. w traktowaniu głów, tendencje ścisłości wobec natury, za słabe są w nich jeszcze i nie zabiły w artyście przemożnego pragnienia wydobycia przedewszystkiem wyrazu duchowego. Malarz nagina formy ciała, kontrastuje osie postaci, deformuje członki wiszącego na krzyżu Chrystusa, byle tylko z owych wielokrotnych zgięć i bolesnych załamań wydobyć tragizm. Postacie Chrystusa i stojących obok Matki Boskiej i św. Jana traktowane są w zupełnie innej skali, aniżeli klęczący w dolnej, gotycko obramionej, kondygnacji święci, oraz święci z obramienia. Decydująca dla skali jest tu jeszcze ciągle *ważność* postaci czy motywu, a nie realistyczne prawdopodobieństwo.

Miniatury z „*Legendy o św. Jadwidze*", dzieła pisanego przez polskiego skryptora Mikołaja Pruzię z Lubienia w r. 1353 — należą raczej znowu do włoskiej odmiany czeskiej szkoły.

Z miniatur drugiej połowy XIV w. najciekawsze są te, które zdobią kodeks „*Isidorus Hispalensis; de origine rerum*", *kodeks katedry płockiej*, dzieło polskiego skryptora Świętosława z Wilkowa, *Graduał OO. Karmelitów* z r. 1397. Wszystkie trzy księgi utrzymane są w charakterze francuskim i są wyraźnie realistyczne w sensie bezpretensjonalnego oddania rzeczywistości. W inicjały wkompowane są małe scenki, bardzo świeckie, spółczesne i aktualne w temacie, przedstawiające np. tańczące pary, lub piszących przed pulpitami skryptorów i t. p. — zwykle wieloosobowe, już nie linjowe, lecz bardzo malarskie w ujęciu, o bogatej, czystej, radosnej skali barwnej, grającej odcieniami niebieskich, purpurowych, zielonych barw, o złotych płaszczyznach podstawowego tła. Wśród tekstu pną się fantastyczne łodygi, misternie powycinane liście ornamentacyjne, niekiedy jeszcze romańsko pełne i ciężkie, niekiedy z gotycka suche, ostre i blaszane. W Graduale O.O. Karmelitów pełno jest między nutami potworków — zwierzęce głowy na ludzkich pokręconych ciałach, kobiety o wydatnych kształtach i zwierzęcych nogach — z któremi tak często spotykamy się w sztuce francuskiej, a które nazwano niewinnie i naiwnie „drôleries", jakby te żarty o niczem nie świadczyły i nic nie mówiły. Ciekawą jest rzeczą, że w rękopisach powstałych w Polsce bardzo rzadko znajdujemy wytwory tej zmysłowej i zatamowanej wyobraźni. Miniaturzyści polscy, których w XV w. jest już wcale sporo, i którzy w tym czasie wykazują dość skrupulatną obserwację życia, odnoszą się najczęściej do swych tematów z naiwną i prostą bezpośredniością. Dzieła ich może nie odznaczają się ani tak bujnym temperamentem ani tak silnem napięciem uczuciowem — ale nie kryją też owych ciemnych zakamarków psychicznych, wypowiadających się na kartach ksiąg w zawiły, skomplikowany, niesamowity sposób.

Rys. 760. „Chrystus w Ogrójcu", malowidło ścienne z kośc. Św. Trójcy w Lublinie.

*

Jak dotąd, miniatury były jedyną odmianą malarstwa, na której mogliśmy śledzić rozwój problematyki artystycznej, rozwój myśli artystycznej. Były to mianowicie jedyne dzieła, które nie uległy zniszczeniu. Inne — malowidła ścienne w. XII i XIII — przeważnie padły ofiarą najazdów

tatarskich i wojen dzielnicowych. Z wieku XII pozostały tylko niewielkie odcinki malowideł w *Czerwińsku i w kościele św. Jakóba w Sandomierzu.* Dopiero z w. XIV., a przedewszystkiem z drugiej jego połowy, dochowały się zabytki w takiej ilości, że łatwiej nam zdać sobie sprawę z rozwoju twórczości na tem polu. Po latach pełnych niepokoju i zamieszek nadszedł nareszcie w drugiej połowie stulecia okres stabilizacji, którą kraj zawdzięcza przedewszystkiem mądremu i pozytywnemu programowi Kazimierza Wielkiego. Jeśli chodzi o malarstwo ścienne, to odbić się musiała na niem przedewszystkiem gorączkowa działalność budowlana, stawianie zamków oraz licznych murowanych kościołów.

Preblematyka malarstwa ściennego rozwija się zresztą w zależności od specyficznych warunków tej twórczości. Jesteśmy w czasie, który respektuje jeszcze płaskość architektonicznej powierzchni, nie uznaje perspektywicznych układów na ścianach murów i rozmieszcza swe kompozycje dekoracyjnie i tektonicznie, nadając im monumentalną prostotę i wmieszczając je ściśle w ramy konstrukcyjne. Forma malarska rozwija się zatem pod wpływem warunków architektonicznych. Wpływa na to również specyficzna technika, średniowiecznych malowideł ściennych — *fresco secco* — odmienna od właściwej techniki freskowej, ale zmuszająca artystę również do rzucania wielkich konturów na tynk, do zakładania znacznych płaszczyzn jednolitą barwą.

W konsekwencji powstaje typ malarstwa monumentalnego, lincarnego i wielkopłaszczyznowego, dla którego z natury rzeczy niedostępna jest szczegółowość, drobiazgowość, bezpośrednie podpatrywanie życia — te właśnie cechy, które w malarstwie miniaturowem wybijają się nieomal na plan pierwszy, stanowiąc podłoże budzącego się realizmu.

Technika, określa również nastawienie kolorystyczne: przeważają barwy czyste, najczęściej zasadnicze — czerwień, ciemny błękit, zieleń i kolor żółty. Płaszczyzny odcinają się od siebie polichromicznie, bez kolorystycznego przenikania się tonów.

Rozwija się malarstwo ścienne pod wpływem czeskim i decydujący staje się i dla niego także znany nam już dobrze idealistyczny włosko-czeski kierunek, ujawniający się przedewszystkiem w miękiej organicznej formie. W tym duchu utrzymane są freski *w kościele niepołomickim,* jakkolwiek malowidła znajdujące się w zakrystji tego kościoła nie są wolne od domieszki wpływów południowo-niemieckich (rys. 758). Przed typowym hieratyzmem ochronił malarstwo ścienne rozbudzony pęd narracyjny i przenikanie motywów świeckich do tematyki kościelnej. Słynny cykl malowideł w *klasztorze Cystersów w Lądzie* odznacza się jeszcze dość schematycznym układem pól — ale między sceny Sądu Ostatecznego, Hołdu 3 Króli, walki św. Jerzego i t. d. — wciska się nieznacznie, ale nieodpornie aktualne życie, Św. Jerzy staje się współczesnym pięknym rycerzem, pięć Panien mądrych, idących do Chrystusa tworzy dworski korowód taneczny, w Hoł-

Rys. 761. „Tobjasz z Aniołem", malowidło ścienne z kościoła św. Trójcy w Lublinie

dzie Trzech Króli dzieją się rozczulające sceny między pachołkami z orszaku, a pełne wigoru konie podpatrzone są tak ściśle, że możnaby się pokusić o określenie ich rasy.

Z szeregu malowideł z drugiej połowy XIV w. wybija się na pierwszy plan polichromja prezbiterjum kościoła *w Czchowie*, powstała prawdopodobnie około r. 1350, a łącząca w przedziwny sposób monumentalną prostotę, wielkopłaszczyznowe i dekoracyjne ujęcie z jakąś słodką i intymną nutą uczuciową. Coś, jakby nurt ludowej sztuki, przebija w prostolinijnych konturach postaci, w ich symetrycznem i nieco bizantyzującem ustawieniu: na tle wpływów czeskich i łączących się z nimi oddziaływań ruskich, powstaje zupełnie odrębne i nowe ujęcie.

Również na specjalne podkreślenie zasługują malowidła, które dochowały się w *kościele św. Jana w Gnieźnie* (tabl. II). Jakkolwiek i tu można mówić o czeskiem podłożu i jakkolwiek wyczuć się w nich daje pokrewieństwo z dziełami mistrza, który około 1370 r. pokrył freskami ścianę ratusza kolońskiego, jakkolwiek wreszcie na przedziwną ich formę wpływa niezwykła technika — umieszczone są bezpośrednio na ceglanym murze — to jednak, i mimo wszystko, spotykamy się tu z zupełnie oryginalnem i swoistem ujęciem, ze swoistą techniką rysunkową. Uderzająca jest nerwowa, kreskowa faktura głów na sklepieniu prezbiterjum, pełnych niezwykłej powagi i ekspresji.

Interesujące są również malowidła w *kościele pofranciszkańskim w Toruniu*, wyraźnie podlegające wpływom czeskim, zmodyfikowanym jednak ciekawą okrężną drogą: dotarły do Torunia przeniesione za pośrednictwem zakonu krzyżackiego.

Z XIV w. pochodzi również pierwszy okaz malarstwa sztalugowego w Polsce. Jest to obraz *Matki Boskiej w Trzemeśni*, (rys. 759a) replika Madonny ze Zbraćławia pod Pragą Czeską. Madonn tych, tak podobnych do czeskich pierwowzorów, ale o formach charakterystycznie zgrubiałych i zmieszanych z wpływami ruskimi, było niewątpliwie więcej w owym czasie. Niestety, te, które się dochowały, zostały przeważnie w późniejszym okresie przemalowane.

Rys. 762. „Pojmanie Chrystusa", malowidło ścienne. w Katedrze Sandomierskiej.

Najsłynniejsza z nich, to Madonna Jasnogórska. Według tradycji dostała się do Polski w r. 1382, jako dar księcia Opolskiego, który rządził Polską z ramienia Ludwika Węgierskiego. Była ona zapewne malowana w charakterze włoskim. Przemalowano ją jednak za panowania Jagiełły, w duchu ruskiego malarstwa, które wówczas i długo jeszcze potem, uchodziło za właściwy typ malarstwa religijnego.

II.

Z XV wiekiem zmieniamy teren. Musimy wkroczyć przez bramy miast w wąskie ulice, iść wzdłuż domów o szpiczastych dachach, wejść w sienie ciemne i chłodne, by zajrzeć do warsztatów, w których rodziła się ówczesna sztuka. W warsztatach pracowano zbiorowo, mistrz, towarzysze cechowi, uczniowie, praca była podzielona bez uwzględnienia indywidualnych aspiracyj, wykonywano wspólnie zamówienia udzielane nietylko przez dostojników świeckich i kościelnych, ale także przez gminy miejskie dla kościołów, również przez gminy fundowanych. Sztuka przeprowadziła się do miast. Od tej pory zależna już będzie nietylko od zamków i klasztorów, zależna będzie przedewszystkiem od mieszczaństwa, które narzuci jej swój charakter i swą psychologję. W podwójny sposób: malarze sami rekrutować się będą z mieszczan — u nas przeważnie element obcy, napływowy — i odbiorcami również często będą mieszczanie. Cechy malarskie nabierają stopniowo, w ciągu XV w. coraz większego znaczenia, rozwijają się liczebnie i rosną w estymie, rozprzestrzeniają się nietylko w centrach artystycznych pierwszorzędnych, takich jak Kraków, lecz kwitną na obszarze całej niemal Polski. Potrzeba sztuki — oczywiście, sztuki kultowej — była ogólna, obejmowała najodleglejsze części kraju, a wzmożonemu popytowi odpowiadała rosnąca podaż. Artystyczną konsekwencją tego stanu rzeczy było wytwarzanie się lokalnych odmian malarstwa, bogato rozwinięty regjonalizm artystyczny, budzący dziś naszą zazdrość.

Równolegle do organizacyjnych przemian dokonywa się proces wewnętrznej przemiany, doniosły i zmieniający kardynalnie charakter twórczości. Zaznaczyć trzeba jeszcze tylko, że dosłowny paralelizm jednych i drugich przekształceń da się zaobserwować tylko w tych krajach, które są owych nowych form ojczyzną, tam zaś, gdzie dany prąd dociera już tylko jako objaw wtórny — trudno już oczywiście odmierzyć ścisłą tabelę zależności życia społecznego i form artystycznych.

Na przestrzeni XV wieku zachodzi niezmiernie interesująca przemiana: przeżywa się idealizm i zaczyna się zdecydowany realizm w sztuce. Punktem wyjścia tego procesu jest Flandrja i tam się on dokonywa u samego wstępu XV wieku. Ogółem biorąc, przejście od idealizmu do ge-

tyckiego realizmu dokonywa się w malarstwie niemieckiem,czeskiem i śląskiem — a zatem tych, które ze względów geograficznych są dla nas najważniejsze — około połowy stulecia. Okres przejściowy zaczyna się mniej więcej w latach czterdziestych, w latach sześćdziesiątych wpływy flamandzkie wytwarzają w Niemczech typowy gotycki realizm i urabiają sztukę czeską i śląską tak, jak ongiś idealistyczna i italianizująca sztuka czeska wpływała na rozwój form niemieckich. U nas przemiana ta dokonywa się stosunkowo późno, bo dopiero w trzeciej ćwierci stulecia.

Do tego czasu twórczość cechowa opiera się na swoistych wersjach idealizmu, przechodzących jednakże różne etapy rozwojowe, zależnie od różnic regjonalnych, od charakteru danego odcinka w czasie i przestrzeni. Ale pozostaje oczywiście wspólny mianownik owego idealizmu, wspólny zresztą nietylko dla zjawisk artystycznych polskich, ale i obcych, a mianowicie jego spirytualizm. Idealizacja, to znaczy, podniesienie do ponadrzeczywistego poziomu, odbywa się nie na gruncie wzmożenia cech fizycznych — te bowiem nie posiadają dla ludzi średniowiecza ani wartości, ani znaczenia; odbywa się przedewszystkiem przez wyposażenie wszystkich objektów w cechy jakichś nadziemskich wartości duchowych. Trzeba odrazu dodać: są to raczej wartości statyczne, niż dynamiczne: bierne, nie aktywne. I przedewszystkiem — wartości uczuciowe. Nietylko postacie — Madonny, święci i zwykli śmiertelnicy — ale nawet wszelkie twory niższego rzędu przepojone są jakąś wysoką wartością moralną — tem wyższą, im gorętsze jest marzenie o niej przeciętnego grzesznego człowieka, im większy dzieli go od niej dystans. Idealizacja polega zatem na przepuszczaniu wszelkich zjawisk przez sito moralnego wartościowania, na udzieleniu artystycznego prawa bytu tym tylko elementom, które do tego poziomu dorastają. Tak pojęta idealizacja nie może oczywiście stwarzać indywiduów, lecz musi obracać się w sferze typów. Nie może nadawać im znamion życiowych zainteresowań, utrzymywać je musi w pół-abstrakcyjne atmosferze idealnego bytowania.

I oto na tem tle, pozornie jakgdyby bez przejścia, pojawiają się nagle formy całkowicie odmienne, świadczące o zupełnie różnem nastawieniu wobec rzeczywistości. Zamiast idealizacji — ostry realizm, niekiedy chłodno-objektywny (n.p. w Niderlandach), niekiedy o jakiemś niesa

Rys. 763. „Zwiastowanie N. P. M.", malowidło ścienne z klasztoru Franciszkanów w Krakowie.

mowitem, niemal groteskowem zabarwieniu — szczególniej w Niemczech — nietylko nieprzepuszczający zjawisk przez sito moralnych wartości, ale wręcz lubujący się w bezsegregacyjnem podawaniu faktów. Nietylko nie nastawiony na wyidealizowane typy, ale szukający indywidualnych znamion ludzi, zwierząt, rzeczy i zdarzeń. Nietylko nie trzymający się konwencji, ale przełamujący wszelkie jej granice, niepowściągliwy w opowiadaniu szczegółów i szczególików, w mieszczańskiem plotkarstwie. Nietylko nie nadziemski, zatracający swą cielesność w dekoracyjnych fałdach nieprawdziwych szat, w miękim powabie bladych kolorów, — ale przeciwnie, namacalny, konkretny, plastyczny — choć niezawsze przestrzenny — doprowadzający swą dosadną charakterystykę niemal do brutalności.

Co się właściwie stało? Jakim procesom ogólnym odpowiada ta przemiana w terenie twórczości artystycznej?

Od XIV w. począwszy wytwarzać się zaczęły na terenie życia społecznego znamienne przeciwieństwa, które musiały znaleźć odbicie w sztuce. Społeczeństwo średniowieczne przeniknięte było całkowicie tendencją poddania indywiduum zbiorowości. Ideologja ta płynęła nietylko z ducha chrystjanizmu — wynikała przedewszystkiem z systemu produkcji, z organizacji stanów i zawodów. Lecz oto rozwijający się dobrobyt, bardziej uregulowane warunki życia, wzrost prywatnych ambicyj, idący w parze z podniesieniem poziomu życia materjalnego — te wszystkie elementy, związane z ekonomiczną podstawą bytu pozwalają narodzić się tendencji wręcz przeciwnej do tej, która kierowała dotychczasowem życiem duchowem i materjalnem. Coraz mocniejsze się stają, coraz większą odgrywają rolę tendencje indywidualistyczne. Coraz silniejsze są tarcia między istniejącemi ramami życia, a tworzącym się nowym do tego życia stosunkiem.

Poza tą płaszczyzną tarcia istnieje jeszcze druga niemniej ważna. Ideologja chrześcijańska staje w stosunku zdecydowanej sprzeczności z logiką produkcji. Ta ostatnia musi zmierzać do rozszerzania swych rynków zbytu, do podniesienia popytu, a co za tem idzie, musi przeć do wzmożonego użycia. Kanony wiary, jakkolwiek tracąc stopniowo na znaczeniu, nie przestały jednak działać na umysły i dusze ludzi, i oto z tego przeciwstawienia dwuch kierunkowości rodzi się konflikt wewnętrzny i życiowy, nowe źródło napięć, które musi się także oczywiście odbić na twórczości artystycznej.

Nietrudno jest zrozumieć, że tendencjom antyindywidualistycznym w życiu odpowiada w sztuce kierunek typizujący, niewykazujący zupełnie zrozumienia dla osobniczych właściwości i różnic. Nietrudno również przyjąć, że pojawienie się — a właściwie nietyle pojawienie się na nowo, ile uprawnienie i życiowe skonkretyzowanie — indywidualistycznych tendencyj musi wybuchnąć w sztuce konfliktem między typizującym idealizmem a indywidualistycznie nastrojonym realizmem. Przejście od idealizmu do realizmu wydaje się zatem uwarunkowane nietylko procesami czysto artystycznymi i formalnymi — ale związane głęboko z przemianami zachodzącemi zarówno w całokształcie życia zbiorowego, jak indywidualnego.

Przemiana ta, jak już zaznaczyliśmy, dokonała się w Polsce o kilka dziesiątków lat później aniżeli w Niderlandach, i później niż w Niemczech. Realizm późnogotycki nie narodził się w Polsce i nie jest bezpośrednim odpowiednikiem specyficznie polskich warunków. Uznając ten fakt, nie należy jednak odrzucać jakiejkolwiek relacji między warunkami rzeczywistości polskiej a danym odłamem sztuki; mimo wszelkie wpływy działające od zewnątrz, mimo ich siłę i wielość, nie byłyby się niewątpliwie przyjęły nowe formy w malarstwie polskiem, gdyby nie istniał odpowiedni dla nich teren, gdyby nie napotkały na życiowe i ideowe odpowiedniki. Zmiany, o których mówiliśmy, dokonały się także w społeczności polskiej. Nowa sztuka była tutaj tak samo potrzebna jak gdzieindziej, i dzięki temu przyjęła się — jakkolwiek cały ten proces wykazuje w Polsce mniejsze napięcie — i mniejsze napięcie posiada wskutek tego także polski realizm.

Rys. 764b. Tryptyk z Podkarpacia, Madonna i św. Jan pod krzyżem (fragment).

*

Przemiany tej nie możemy jednak zaobserwować na terenie malarstwa miniaturowego XV w. Poszczególne odcinki twórczości zdają się mieć poza ogólnem związaniem jeszcze jakąś swoistą logikę, i nie wszędzie i nie zawsze da się zaobserwować równoległość procesów. Mówiąc o miniaturach XIV w. — a nawet jeszcze wcześniejszych — stwierdziliśmy już pojawienie się pierwszych śladów tendencyj realistycznych. Usilają się one oczywiście w ciągu wieku XV i wpływają na to, że kierunek idealistyczny

przybiera w miniaturach charakter mniej oderwany, mniej typiczny i mniej abstrakcyjny. Jakkolwiek przepojone duchem gotyckiego idealizmu, miniatury te posiadają jednak coś, co jest bliższe prawdy życiowej, co jest bardziej realne, konkretne i zindywidualizowane. Natomiast — i to jest ciekawe — w zakresie polskiego malarstwa miniaturowego XV w. nie zaznacza się tak zdecydowaną granicą przejście do wyraźnego realizmu, który — również w formie złagodzonej — pojawi się dopiero w stuleciu następnem.

W miniaturach z samego początku XV w. mało jest jeszcze cech nowych. W *„Speculum Juris" Andrzeja z Żarnowca*, napisanem w r. 1430, charakter miniatur jest jeszcze typowy dla poprzedniego stulecia w swej wersji czesko-francuskiej. Ale niekiedy pojawia się już jakaś nuta odrębna. Naprzykład na miniaturze Biblji, pisanej przez tegoż Andrzeja z Żarnowca, w r. 1433, Bóg-Ojciec, (rys. 759b), hieratyczny zresztą i nieudolny w geście, ma twarz raczej niestereotypową, możnaby rzec, w charakterze polską. Lecz niewątpliwie dalej jeszcze w tym kierunku idzie przepiękny *Graduał Łęczycki*, (1467) (tabl. IV), pisany przez Mikolaja Seteszę, wikarjusza kościoła katedralnego w Krakowie. Najprawdziwszą, najbardziej ludzką, najbardziej ziemską, uroczą wesołością promieniuje twarz Madonny i Dzieciątka. Nawet Bóg-Ojciec zmienił się w dobrego starego pana. Wszystkie postacie całkowicie zindywidualizowane, wśród wystylizowanego ornamentu śpiewające ptaki i żywe w ruchu figurki. Na wysuniętym liściu ornamentu siedzi oparta na kosturze żebraczka, niezrównana wręcz w ostro podpatrzonej charakterystyce.

Wcześniejszy nieco *Mszał Miechowski* wykazuje bezpośredniość ujęcia, zamienioną już niemal na wulgaryzację. Być może, że w tym wulgarnym rysunku silniej odbija się pewna nuta krajowa, aniżeli w dziełach wyżej stojących. — Prócz tych najważniejszych zachował się szereg innych dzieł malarstwa miniaturowego, z których najważniejsze, to *Mszał katedry płockiej*, *Biblja gnieźnieńska*, dalej t. zw. *„Liber Antiquus"* Kapituły krakowskiej, *Pontyfikał Oleśnickiego*, dwa *antyfonarze Kapituły krakowskiej*. Te ostatnie pisane, a może i iluminowane przez Piotra Postawę z Proszowic. O t. zw. *Modlitewniku Władysława Warneńczyka*, przypuszczano dotąd, że wykonany został dla młodego króla Władysława Warneńczyka; jest on jednak prawdopodobnie dziełem ostatniego dziesięciolecia XV wieku, i nie posiada naskutek tego owego znaczenia, które mu dotąd przypisywano, dzięki perspektywicznemu układowi wnętrza, dzięki pejzażowi i portretowemu traktowaniu głów.

Przechodzimy do omawiania malarstwa ściennego. Pojawia się w niem zupełnie nowy element, dotąd przez nas jeszcze nie wspominany. Jest to t. zw. malarstwo ruskie, którego wpływy na polską twórczość dają się zaobserwować w mniejszym lub większym stopniu już od kilku stuleci, w ostatnim zaś wieku przybierają specjalnie na sile. Wstąpienie na tron Jagiełły, jego wyraźne upodobanie dla wschodniego typu malarstwa, uczyniło z tego kierunku sztukę protegowaną tak dalece, że docierała do samego Krakowa i stała się właściwą sztuką dworską. Malowidła o charakterze bizantyjskim pokryły w pierwszych dziesiątkach lat XV w. ściany wielu budowli, dochowały się do dnia dzisiejszego w *kościele św. Trójcy* na zamku *w Lublinie* (1418), w *Katedrze w Sandomierzu*, (rys. 762), *w Wiślicy, w kaplicy świętokrzyskiej na Wawelu* (1474) *i w Katedrze ormiańskiej* we Lwowie — i wprowadzają nas w świat odrębnych koncepcyj artystycznych, w świat interpretacji rzeczywistości całkowicie odmiennej od zachodnio-europejskiej. Istnienie tych zabytków na polskich ziemiach i wpływ, który płynie od nich nieznacznie, lecz stale zarówno do twórczości czysto ludowej, jak i warsztatowej, jest niejako potwierdzeniem na płaszczyźnie sztuki pogranicznego charakteru polskiej kultury. Analiza malowideł lubelskich, przeprowadzona przez Walickiego, (rys. 760 i 761) wykazała, że stoją one w wyraźnym związku z epoką bizantyjskiego renesansu artystycznego, za Paleologów — który to okres z właściwemi pierwiastkami bizantyjskiemi łączy jeszcze elementy romańsko-gotyckie. Punktem wyjścia dla tego kierunku była prawdopodobnie sztuka śred-

Rys. 765. Ukrzyżowanie z Korzenny.

niowiecznej Serbji, docierająca do Polski za pośrednictwem Mołdawo-Wołoszczyzny, Bukowiny, Halicza i Rusi. Niewątpliwie freski lubelskie są wytworem halickiej szkoły na Rusi Czerwonej, jak o tem świadczy ukraińskie brzmienie napisów. Możliwe, że wpływy wschodnie docierały do Polski także drogą z północy od Smoleńska. Kto wie, czy wpływy południowo-słowiańskie nie przedostawały się również w sposób prostszy, t. j. przez iluminowane rękopisy.

I oto w momencie, kiedy malarstwo staje u progu najbardziej zdecydowanego realizmu, raz jeszcze napływa z dalekiego wschodu fala oderwanej, hieratycznej i symbolicznej sztuki. Pojawiają się znowu frontalnie ustawione, wyabstrahowane od wszelkich relacyj postacie, jednolite w masie kompozycyjnej i zamknięte zdecydowanym konturem, o płaszczyznach muzycznie zrytmizowanych i dekoracyjnie skontrastowanych. Nawet tam, gdzie scena staje się bardziej dramatycznie ześrodkowana, gdzie postacie związane są ze sobą gestem i ruchem, nawet tam ekspresja polega nie na wycieniowaniu wyrazu twarzy i zindywidualizowaniu postaci i jej działania, lecz przedewszystkiem kryje się w charakterze linji, płaszczyzny i barwy —a gest i konstrukcja sceny dramatycznej pozostają symboliczne. Symboliczne są ułamki architektury pojawiające się na płaskiem tle, symboliczne fantastyczne zwały skalne, i symboliczne nierzeczywiste drzewa, wyrastające między postaciami. Układ przeważnie symetryczny — jako najbardziej odpowiadający oderwanemu symbolizmowi — niekiedy pod włoskim wpływem bardziej swobodny i oparty na równoważeniu mas. Z tem doskonale monumentalnem i dostosowanem do architektury traktowaniem formy wiąże się ujęcie barwne freskowo stonowane, nienazbyt zróżnicowane w wielobarwności, lecz niesłychanie subtelne w przejściach kolorystycznych. — Nieco odmienne w charakterze są malowidła *kaplicy Świętokrzyskiej* na Wawelu, znacznie zresztą późniejsze. Malowidła *katedry Ormiańskiej* we Lwowie, pochodzące z połowy XV w. są wytworem lokalnej szkoły ormiańskiej, która kontynuowała tradycje przywiezione z ojczyzny swej — z Kaukazu.

Wpływów ruskich na dalsze losy polskiego malarstwa nie należy, zdaniem mojem, przeceniać. Zachodzi niebezpieczeństwo pomieszania ich z wpływami ludowymi, w których kryje się również tendencja do geometryzowania i schematyzowania form, tendencja do ujęcia ideograficznego i hieratycznego. Ponadto formy włoskie, odbywające daleką do nas drogę przez Czechy i Śląsk, i powtarzane wielokrotnie w prowincjonalnych warsztatach, nieraz przyjmują specyficzną formę skostnienia i stwardnienia, które powierzchowny obserwator poplątać może z bizantynizmem.

Rys. 766. Tryptyk z Tuchowa. Madonna ze św. Jakóbem i św. Mateuszem. (Obraz główny).

W XV w. zakony krakowskie zdobią gorączkowo krużganki swych klasztorów i ściany kościołów. Najwcześniejsze są malowidła w krużgankach *klasztoru O.O. Augustjanów* w Krakowie, pochodzące z trzeciego dziesiątka lat, utrzymane jeszcze całkowicie w stylu poprzedniego stulecia i w duchu idealistycznym. Ciekawą jest rzeczą, że jeden z tych fresków, przedstawiający nadanie mnichom reguły zakonnej przez św. Augustyna, przypomina malowidła kościoła Augustjanów w

Konstancji; w średniowieczu wpływy przechodziły łatwo z kraju do kraju, umożliwiała ten proces przedewszystkiem międzynarodowość organizacyj kościelnych, wspólnota między zakonami, koncylja i sobory, które podtrzymywały kontakt, oraz wędrówki cechowych artystów. Nie ulega jednak wątpliwości, że cała produkcja artystyczna, o której mówimy, jest dziełem lokalnej szkoły krakowskiej. Mniej więcej z tego samego okresu pochodzi *Ukrzyżowanie*, które znajdowało się ongiś na zewnętrznej ścianie kościoła *św. Krzyża w Krakowie*, malowane było techniką enkaustyczną, t. j. farbami woskowemi, i wykazywało wyraźną zależność od czeskich miniatur. Bogaty cykl fresków, wykonany na ścianach *klasztoru Franciszkanów w Krakowie*, staje się jakby skróconą historją prądów, rozwijających się w krakowskiej szkole; pierwsze malowidła, obejmujące cykl portertów biskupich odtwarzanych od r. 1436 począwszy, przedstawiają ustawione biernie obok siebie półpostacie biskupów o wyidealizowanych twarzach. Gdzieniegdzie zaznaczają się nieśmiało tendencje portretowe i ustępują bojaźliwie miejsca idealnej reprezentacji i „urzędowemu" niejako charakterowi. Z drugiej połowy stulecia pochodzą dwa wielkie freski na tychże krużgankach, a mianowicie: „*Stygmatyzacja św. Franciszka*" i „*Zwiastowanie.*" (rys. 763) Obydwa utrzymane są całkowicie w charakterze włoskiej sztuki; szczególniej „Stygmatyzacja" wydaje się więcz kopją słynnej „Stygmatyzacji" Giotta, powtarza jej kompozycję niesymetryczną, charakterystyczne umieszczenie sceny jak gdyby w trójkącie, powtarza nawet gest św. Franciszka i charakter krajobrazu; brak jej tylko giottowskiej dramatyczności i monumentalności. Jest w wykonaniu bardziej drobiazgowa, linjowa, nie płaszczyznowa, i nasuwa przypuszczenie, że artysta posługiwał się miniaturą kopjującą Giotta i na niej wzorował swą koncepcję. Ten miniaturowy, drobiazgowy, rytmicznie linijny charakter posiada również „Zwiastowanie", pełne niewysłowionej słodyczy, zrodzonej jakby pod południowem niebem. — A tuż obok w tychże krużgankach znajduje się malowidło ścienne przedstawiające *Chrystusa w tłoczni mistycznej*, (tabl. VI) pochodzące już jakby z innego świata; już sama srogość symbolu — identyfikacja soku winnego z krwią Chrystusa — i ów uzmysłowiony w obrazie groźny ciężar prasy, z pod której wycieka krew, sam tematyczny zakres obrazu jest północny w charakterze. Północne, flamandzko-niemieckie, realistyczne, pełne tragicznego napięcia i ciężkiego smutku są postacie mistycznego dramatu, kanciaste w konturach, ciemnawe w tonie, dalekie od wszelkiego idealizowania, ale zato bardziej przemodelowane i plastyczne, rzeczywiste zarówno w ruchu, jak w cierpieniu, niezwykle mocne w ekspresji. Przejście od idealizmu do północnego realizmu uwidocznione jest w malowidłach franciszkańskich z niezwykłą ostrością i wyrazistością, wykreślona jest wyraźna granica między dwoma światami. Do tej drugiej realistycznej i pod niemiecko-flamandzkim wpływem powstałej grupy zaliczyć także należy fresk na krużgankach klasztoru Augustjanów w Krakowie, przedstawiający *Chrystusa w studni* (tabl. V.). I ten fresk, podobnie jak franciszkański, jest niewątpliwie dziełem szkoły krakowskiej.

Do realistycznej epoki należą również „*Ukrzyżowania*", które dochowały się w kościele św. *Katarzyny* i u *Dominikanów*, oraz w kościele *św. Barbary* — również dzieła szkoły krakowskiej, powstałe pod wpływem norymberskim.

Z prowincjonalnych zabytków ściennego malarstwa XV w. wysuwają się na pierwszy plan fragmenty dekoracji *kościoła Brygidek w Lublinie*, pochodzące z lat 1420—1430 przedstawiające wjazd Jagiełły z orszakiem do Lublina i zupełnie wyjątkowe na naszym terenie z powodu swego świeckiego, dworskiego tematu. Pod względem formalnym są one niejako pogodzeniem pewnego umiarkowanego i utrzymanego w duchu XIV w. realizmu — zlekka indywidualizującego — z typowo idealistyczną, bezprzestrzenną i płaską kompozycją, o ślicznie zrytmizowanych płaszczyznach i miękkim kolorycie, o ekspresji uczuciowej, łagodnej i szlachetnej. Ale wśród malowideł wykonanych na prowincji pierwsze miejsce zapewnić trzeba dziełu malarza *Jana z Wrocławia*, wykonanemu w r. 1451 *w Szadku* w kościele parafjalnym; jedna partja tych malowideł

Rys. 767. Obraz wotywny Jana Lubrańskiego.

(„Stygmatyzacja"), opiera się na giottowskim typie kompozycji, ale całość wykazuje niezwykłą samodzielność formy, posiada dziwnie twardą, mocno linjową fakturę — jakby witrażową — połączoną z monumentalną prostotą, pełną skupionego wyrazu i zwartej dramatyczności nastroju. (Tabl. III).

Na Zamku warszawskim dochowały się szczątki malowanej dekoracji, w kolegjacie opatowskiej znajduje się *„Ukrzyżowanie"* przypisywane Franciszkowi z Sieradza, odkryto również malowidła ścienne w *Starem Bielsku*; zapewne było tych malowideł znacznie więcej, lecz znikły w zawieruchach wojennych. Wspomnieć jeszcze tylko należy piękną, czysto ornamentalną polichromję kościoła w *Dębnie pod Nowym Targiem*, o niezwykłem bogactwie motywów i kolorów doskonale sharmonizowanych.

Reasumując, możnaby powiedzieć, że w polskiem malarstwie ściennem XV w. przejawiają się trzy odmienne tendencje: ruska, czesko-włoska i niemiecko-flamandzka; przyczem te dwie ostatnie stapiają się wielekroć w specyficzny aliaż. Na tle tych trzech koncepcyj, przychodzących w zasadzie zzewnątrz, wyrasta ujęcie miejscowe: w nielicznych jednak tylko wypadkach urasta ono do oryginalnej wizji: wiek XIV jest może bardziej swoisty — w wieku XV za ostry był najazd wpływów; działanie elementu miejscowego sprowadza się często do neutralizowania czy to słodyczy i liryzmu włoskiego, ekstazy giottowskiej, czy też srogiego realizmu niemieckiego i flamandzkiego pseudoobjektywizmu. Polskie ujęcie staje się raczej synonimem biernego wchłaniania świata, biernego uczuciowego roztapiania się w bycie, i — co najbardziej interesujące — pewnej napoły dziecinnej, napoły ludowej wulgarności.

Rys. 768. Święta Rodzina z Olpin (fragment)

*

Malarstwo sztalugowe stanowi może najpełniejszy wyraz artystycznej twórczości XV w. Chodzi tu głównie o drewniane ołtarze, trójdzielne lub pięciodzielne, malowane na drzewie, potrzebne wszędzie w wielkich i małych środowiskach miejskich i wiejskich, gdzie tylko znajdują się kościoły.

I w malarstwie sztalugowem działają niezmiennie wpływy czeskie w ciągu pierwszej połowy stulecia, a nawet wielokrotnie sięgają głęboko w drugą. Lecz wówczas zaczynają dominować wpływy idące bezpośrednio z Niemiec, głównie z Norymbergi, i krzyżują się z poplątaną siecią innych oddziaływań. W topografji wpływów wyłania się obecnie jeszcze jedna pozycja, dotąd całkowicie przemilczana: malarstwo śląskie, koncentrujące się w Wrocławiu, przedstawiające specyficzną odmianę ujęcia czeskiego z domieszkami niemiecko-flamandzkiemi. Niedostatecznie zbadany, choć niewątpliwy, jest wpływ tak odległych środowisk, jak np. Hamburg, który, być może, pośredniczy w przedostaniu się flamizmu do Polski, podobnie jak Zakon Krzyżacki. Podobną rolę spełnia też, choć w mniejszej mierze, Kolonja.

Stan naszych badań nad malarstwem tego okresu jest zresztą do dziś dnia jeszcze niepełny i nie pozwala na całkowitą syntezę. Wydaje się, jak gdyby w dotychczasowych badaniach przeceniana była wogóle kwestja wpływów obcych, a zamało uwzględniane odrębności lokalne warsztatów polskich. Może winę ponosi tutaj sugestja, pod którą pozostawali przez długi czas badacze tego okresu. Oto wydawało się, że jedynem żywem i płodnem centrum był Kraków. W świetle najnowszych prac przesuwają się proporcje. Kraków nie przestaje być najważniejszem i najbogatszem centrum artystycznego życia, ale nie ulega wątpliwości, że warsztaty malarskie żyją i prosperują we Lwowie, Poznaniu, Warszawie, na Mazowszu, Pomorzu, Śląsku, w Lublinie, Kaliszu, Toruniu, Sieradzu — a nawet kwitną w okolicach w dzisiejszych czasach całkiem nie artystycznie usposobionych: koło Sącza, w miasteczkach Podkarpacia i śląskiego pogranicza. I co ważniejsze, wytwarzają swoiste, lokalne wersje, mniej lub więcej samodzielne w ujęciu. Świadczy to o spopularyzowaniu potrzeb artystycznych, o których my dzisiaj i marzyć nie możemy.

W okresie, kiedy wyraźnie decydująca jest jeszcze czeska wersja średniowiecznego idealizmu, wyróżniają

ię dwie wczesne lokalne odmiany tego ujęcia. Pierwsza z nich związana jest prawdopodobnie z jakimś, nieznanym nam bliżej, warsztatem krakowskim, z którego wyszedł *obraz nagrobny stolnika krakowskiego Wierzbięty z Branic*, zmarłego w r. 1425. (rys. 764a) Madonna o okrągłej główce, malutkim torsie, okryta bogato sfałdowanym płaszczem, trzyma Dzieciątko rozigrane i uśmiechnięte. Drugą połowę obrazu zajmuje postać św. Grzegorza o rysach równie niewinnych, jak rysy Madonny. Pośrodku—malutka, klęcząca figurka modlącego się rycerza. Układ obrazu symetryczny, forma wyidealizowana, bezindywidualna, linjowo okonturowana tło abstrakcyjne, nastrój mdławej bezekspresyjnej słodyczy. Działa miękі melodyjny rytm liniji i płaszczyzn. *Św. Grzegorz* z krakowskiego Muzeum Narodowego, *obraz Wotywny Jana z Ujazdowa* we Lwowie, *Tryptyk z Wołowca*, a przedewszystkiem urocza „*Madonna z jagnięciem*" z Sandomierza — niewątpliwie o najwyższym tutaj poziomie — oto obrazy, wiążące się w stylistycznie pokrewną sobie grupę i pochodzące przeważnie z trzeciego dziesiątka lat XV w.

Niezmiernie ciekawy *obraz z Korzenny „Ukrzyżowanie"* (rys. 765) dziś w Krakowie—jest bardziej samodzielną i polską przeróbką bohemizująco-włoskich wpływów. Znana nam już typowa idealistyczna forma ulega charakterystycznemu stwardnieniu, płaszczyzny robią się sztywne i jednolite, nabierają jakgdyby charakteru wycinankowego — ekspresja, nie przestając być liryczna, zastyga w naiwnej powadze. Nastrój wypowiada się tylko w twarzach, schematycznych zresztą i uproszczonych; artysta nie umie jeszcze wyrazić cierpienia w nagiem, różowo-bronzowem ciele Chrystusa, które pozostaje obojętne i odległe. Jest tu natomiast doskonałe poczucie kompozycji, malarz idealnie zamyka grupę, tak że cały obraz rozpada się poprostu na szereg pól niejako geometrycznych. W całym obrazie wyczuwa się wyraźnie dopływ ludowych elementów do czesko-śląskich źródeł. — Podobne cechy stylistyczne odnaleźć można w wielu malowidłach rozsianych w Sądecczyźnie i w powiecie nowotarskim, które — jak to wykazał Walicki — zamknąć się dadzą w osobną grupę cechowego malarstwa sądeckiego. Należą tu *tryptyk z Ptaszkowej* (tabl. VII) (z r. 1420) *„Zdjęcie z krzyża" z Chomranic, ołtarz z Kamionki Wielkiej, z Niedzicy, Łopuszny*, obrazy w *Bieczu* i w *Zbylitowskiej Górze*, w *Nowym Sączu*, dwa obrazy z *Podkarpacia* (rys. 764b) (w krakowskiem Muzeum Narodowem) i inne. Wpływy tej szkoły rozciągały się nawet na Śląsk i na Spisz, odnaleźć je można w Kaliskiem i Olkuskiem, jeszcze i w drugiej połowie stulecia. Niektóre dzieła tej szkoły wykazują silniejsze oscylowanie ku włoskiemu typowi, inne — zlekka ulegają wczesno norymberskim wpływom. Jako czołowe dzieło tej grupy uznać należy jednak *Zdjęcie z krzyża z Chomranic* (tabl. VI), odznaczające się niezwykle poetycznem traktowaniem, muzycznością rytmów, a przytem typową dla tej grupy świeżością odczucia.

Czy były to przesiąkające w połowie stulecia bezpośrednie wpływy południowo-niemieckie-norymberskie —

Rys. 769. Poliptyk dominikański. Złożenie do grobu (skrzydło).

czy też rosnąca samodzielność warsztatów krakowskich — dość, że krakowskie właśnie malarstwo zdołało najwcześniej otrząsnąć się z fascynującego wpływu zdecydowanego idealizmu, czego jednak nie należy identyfikować z natychmiastowem przejściem do realizmu. Na czele grupy, o której mówimy, postawić trzeba *tryptyk z Dobczyc*, (tabl. VIII.) którego niezwykłemu urokowi niepodobna się oprzeć. Nie zrywa on bynajmniej z tradycją idealistyczną: zbyt słodka jest twarzyczka Madonny, zbyt „święte" postacie dwuch św. Janów, Chrzciciela i Ewangelisty; nazbyt liryczny nastrój owiewa straszne sceny ścięcia głowy św. Jana — a nawet dręczyciele Chrystusa w swej naiwnie sztywnej nieruchomości przypominają jakgdyby dziecięce kukiełki. Ale oto malarz wybrał się na poszukiwanie rzeczywistości. Otworzył szeroko oczy i zobaczył nagle otaczających go ludzi: wąsatych sarmatów, poważnych mieszczan, słodkie polskie dziewczątka, królów z misterjów teatralnych; w złote tło wmieścił kawałki krajobrazu, a Górę Oliwną opasał polskim płotkiem. Można i tu mówić o wpływach czesko-śląskich, o dalekich echach norymberskich — ale niewątpliwie, ten przedziwnego typu realizm, nieprzetrawiony, naiwny, rasowo młody, nieumiejący oddawać stanów psychicznych i zamieniający wbrew własnej woli dramat na groteskę, jest bezwzględnie polski, ożywczo świeży, a przytem doskonale dekoracyjny w linji, kolorze i układzie.

Rys. 770b. Tryptyk Św. Marji Egipcjanki z Moszczenicy. (Obraz główny).

Z tryptykiem z Dobczyc wiąże się stylistycznie grupa ołtarzy, rozsianych przeważnie na obszarze Małopolski zachodniej, a które, być może, są dziełami tego samego krakowskiego warsztatu — a w każdym razie warsztatów pokrewnych. Należy tu przedewszystkiem *Madonna z dwoma świętymi z Tuchowa*, (rys. 766) *tryptyk z Podkarpacia* (Muzeum Krak.), *Św. Stanisław* z krużganków *Franciszkańskich* i *Św. Stanisław z Muz. Narodowego* w Krakowie. *Tryptyk z Tymowy*, *Św. Rodzina z Olpin* (r. 768), *Św. Rodzina z Kolegjaty* Św. Michała w Lublinie, *Koronacja M. B. ze Starego Bierunia* i wiele in. Tryptyk z Dobczyc przewyższa je wszystkie

Rys. 771. Zdjęcie z Krzyża. Obraz z kościoła św. Jana w Toruniu.

jednakże zarówno swoistością ujęcia, jak żywością opowiadań i obserwacji.

Na terenie krakowskiej szkoły rodzi się realizm późnogotycki. Próbowano fakt ten związać z pobytem Stwosza w Krakowie, lecz wyraźnie przyczynowego związku ustalić tu bodaj nie można; Stwosz przybywa do Krakowa dopiero w latach siedemdziesiątych, realizm w zdecydowanej formie pojawia się już wcześniej i zapewne słuszniej będzie odnieść go przedewszystkiem do bliskich stosunków handlowych łączących mieszczaństwo krakowskie z miastami niemieckiemi, przedewszystkiem z Norymbergą, a także z Magdeburgiem i miastami hanseatyckiemi. Już w t. zw. *Poliptyku Dominikańskim*, (rys. 769) wieloskrzydłowym ołtarzu znajdującym się dziś w Muz. Narod. w Krakowie, którego część z przedstawieniami Męki Pańskiej pochodzi z lat około 1445 (jak to wykazał Detloff) — odnaleźć można wyraźne ślady przygotowującego się przewrotu. Część tegoż poliptyku z życiem Najśw. M. P., pochodząca z roku mniej więcej 1465, ma już zdecydowanie realistyczny charakter, i to już w typie norymberskim, wytworzonym przez Wohlgemuta i Pleydenwurfa. Tryptyk *Św. Trójcy* na Wawelu pochodzi z r. 1467 — i wystarczy się tylko przyjrzeć charakterystycznym twarzom, indywidualistycznym, jakby portretowym, o wydłużonych zlekka nosach i wysuniętych szczękach, by poczuć powiew odrębnej atmosfery artystycznej i nowego nastawienia. Tryptyk ten ulega bardzo widocznie wpływom niemieckim (Magdeburg), podczas gdy pochodzący z dziewięćdziesiątych lat *tryptyk Matki Boskiej Bolesnej* w katedrze na Wawelu jest już jakby samodzielniejszą, bardziej krakowską przeróbką flamandzko-niemieckiego kierunku, a przytem jest głębszy i poważniejszy w swej problematyce: jakżeż wzruszające jest borykanie się artysty z pragnieniem ożywienia sceny — wszystkie postacie wyciągają ręce, jakby niemi chciały mówić — jak bardzo sili się malarz, by zróżnicować nietylko rysy twarzy, lecz także ich wyraz psychiczny, by skonkretyzować przestrzeń, w której scena się dzieje (pulpit), by związać przytem grupę dekoracyjnie w koło i ornamentacyjnie opracować bogate szaty. Pewien specyficzny, długonosy i twardy jakby typ twarzy, ciemne, ciepłe i nasycone tony barwne, i szerokofałdziste, ale już nie tak bezcielesne jak dawniej, szaty, charakteryzują szereg obrazów, wskazując na ich wspólne pochodzenie. Są to: obraz *wotywny Jana Lubrańskiego*, (rys. 767) dziś w Muz. Narod. w Warszawie, *„Zwiastowanie" z Zagórza*, *obraz wotywny* w farze *w Przeworsku*, *„Zdjęcie z krzyża"* w kościele *św. Idziego* w Krakowie i in. Pokrewny tej grupie jest t. zw. *cykl augustjański*, (tabl. X) (częściowo przemalowany) obejmujący obrazy z tryptyku w kościele św. Katarzyny w Krakowie, o scenach Męki Pańskiej, zdramatyzowanych, wmieszczonych w przestrzeń — choć nie perspektywicznych. Jak stwierdził Dobrowolski, istnieje pokrewieństwo między tymi obrazami, a malarstwem salzburskiem i austryjackiem. Obrazy powstały jednak niewątpliwie w Krakowie i świadczą tylko o dalekich wędrówkach towarzyszy cechowych.

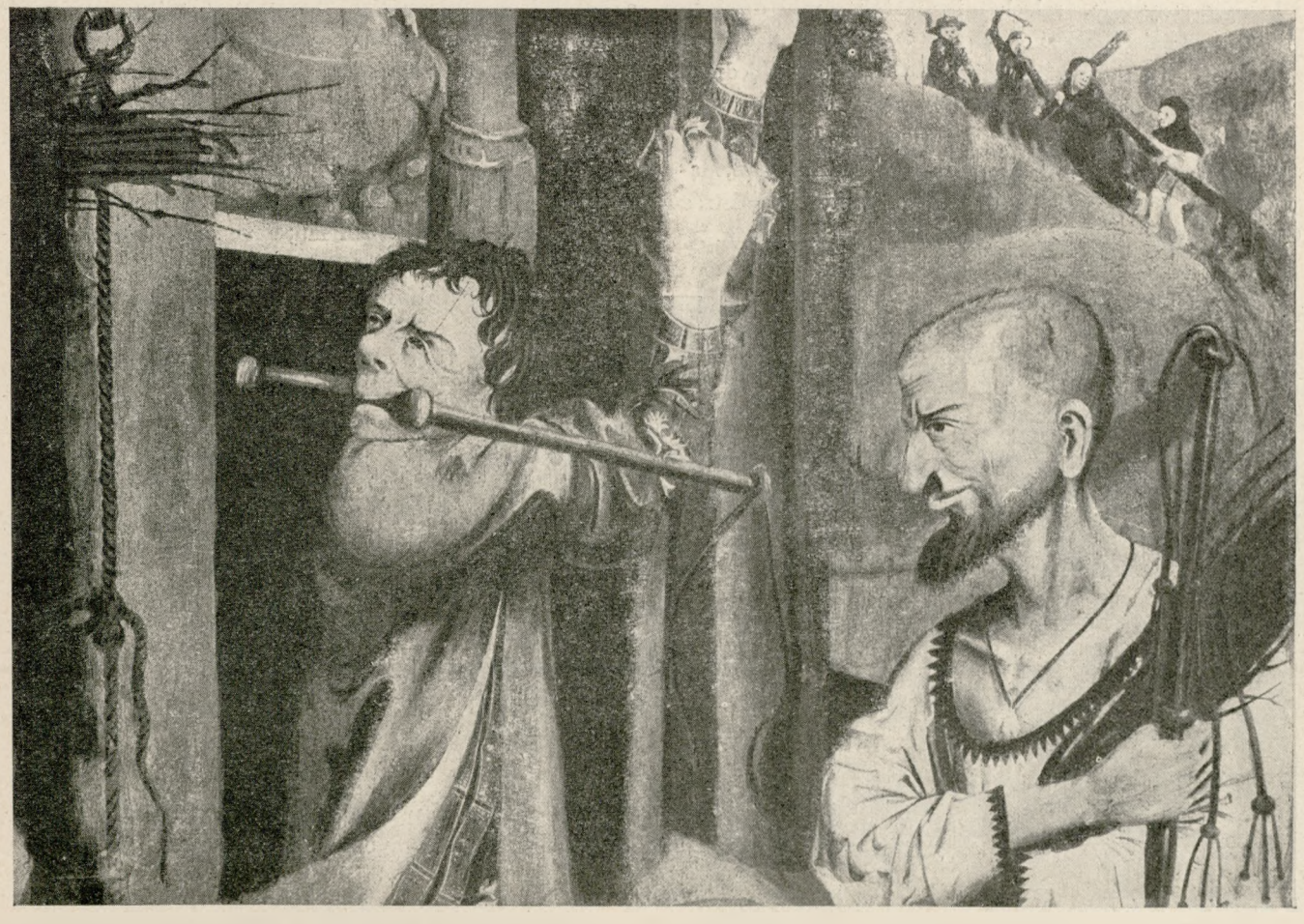
Szczytowem dziełem krakowskiej szkoły, pochodzącem już z końca stulecia, jest wspaniały *tryptyk z Bodzentyna*, (tabl. IX i rys. 770a) wielkie dzieło anonimowego malarza, stanowiące jakby syntezę dotychczasowych tendencyj: idealizacji i dosadnej, indywidualizującej charakterystyki, dobrze przemyślanych wpływów obcych i elementu swojskiego opartego na samodzielne obserwacji, ornamentalnego bogactwa i logicznej, pełnej życia budowy scen, świeżej inwencji i głębokiej kultury artystycznej. Wpływ warsztatu mistrza bodzentyńskiego ołtarza zatacza szeroki krąg w przestrzeni i w czasie. Da się odnaleźć nietylko w twórczości krakowskiej (obrazy *z Kasiny Wielkiej*, *ołtarz z Tymowy*, *obraz z Dębna i in.*), lecz sięga odległych miast, widoczny jest wyraźnie w pracach warsztatów poznańskich (n.p. *tryptyk z Kobylina*, *ołtarz fary w Warcie* i t. d.), które leżą

Rys. 772. Zwiastowanie z Jodłownik. (Foto Mroczkowski Poznań).

an linji krzyżowania się wpływów krakowskich z wpływami śląskimi. Wpływy ołtarza bodzentyńskiego wkraczają w wiek XVI, widoczne są w całej schyłkowej twórczości gotyckiej, dadzą się odnaleźć w jednem z najbardziej charakterystycznych dzieł szesnastowiecznego gotyku *w tryptyku z Krzywaczki*, (rys. 774 i 775) pełnym niezwykłej zaciekłości realistycznej,—ale bardziej niemieckim w charakterze wyraźnie już przejściowym.

W skomplikowaną sieć prądów artystycznych przebiegających prowincje polskie w obrębie granic państwa i przenikających zzewnątrz do kraju, wmieścić trzeba jeszcze koniecznie jeden, niedoceniony dotąd szlak: szlak prądów płynących ze Śląska, a przedewszystkiem z jego stolicy, z Wrocławia.

O środowisku śląskiem mówiliśmy dotąd, jako o tem, przez które przechodziły tendencje idealistyczno-czeskie do Polski. W prowincjonalnem malarstwie śląskiem utrzymywał się ten idealizm dłużej aniżeli gdziekolwiek indziej, i stanowił źródło, z którego płynęły tendencje idealizujące jeszcze nawet w XVI w. Uroczy *tryptyk z Szańca*, pochodzący ze schyłku XV w. jest przykładem żywotności tych tendencyj i ich świeżości w okresie, kiedy malarstwo krakowskie — którego ślady zresztą dadzą się tu również wyczuć — idzie już zupełnie innemi drogami. — Wrocław jest jednakże punktem wyjścia nietylko dla tendencyj idealizujących. Wpływ „Mistrza św. Barbary", twórcy wspaniałego wrocławskiego ołtarza, musiał szerokie zataczać w Polsce kręgi, skoro analogje znajdujemy zarówno w ołtarzach krakowskich, jak w szeregu obrazów prowincjonalnych — n. p. w niezwykle pięknem i mocnoflamizującem *„Zwiastowaniu" z Jodłownik* (rys. 772), *„Madonnie z goździkiem"* w Tarnowie, w *„Św. Rodzinie" z Gosprzydowy*, w *„Św. Rodzinie" ze Strzyżyca*, w obrazach z Kasiny Wielkiej, z Moszczenicy (rys. 770b) i t. d. Cechą charakterystyczną „Mistrza św. Barbary" i wpływów płynących z jego warsztatu, jest wyjście poza stereotypowy czeski idealizm i wplecenie w dawne pozostałości mocnej ekspresji i twardego realizmu. Ta śląska nuta splata się tak wielokrotnie z wpływami niemieckimi, łączy się tak często ze specyficznemi tendencjami szkoły krakowskiej, że trudno jest nie jednokrotnie przeprowadzić granicę i postawić drogowskazy na krzyżujących się szlakach. Wspominaliśmy już, że twórczość warsztatów poznańskich stała pod tym podwójnym znakiem śląsko-krakowskim—n.p. *tryptyk z Dolska*, o charakterze raczej krakowskim, *tryptyk z Kościany*, *ołtarz z Przyczyny Górnej* i in. o charakterze śląskim Cechowe obrazy djecezjalnego muzeum włocławskiego — szczególniej *„Spotkanie św. Joachima i św. Anny"* —



Rys. 773. Biczowanie Chrystusa. Obraz z kościoła Św. Jana w Toruniu (fragment).

są znowu przykładem krzyżowania się wspomnianych wpływów. Skoro mowa o obrazach włocławskich, wyodrębnić jednakże należy z tej grupy niezwykle piękne „*Zaśnięcie N. M. P.*“ odrębne w charakterze, stojące jakgdyby na pograniczu realizmu i idealizmu, łączące w ciekawy sposób pewne tendencje indywidualizujące z dekoracyjnością i hieratycznością układu. (Walicki)

Śląsko-krakowski charakter da się stwierdzić w największem bodaj dziele polskiego malarstwa XV wieku, a mianowicie *w Tryptyku Olkuskim*, (tabl. IX.) dziele Adama z Lublina z r. 1492. Jest to może jedyne dzieło, które bierny liryzm tego typu przedstawień umiało zamienić na skupioną powagę i ekspresję łagodną, ale pełną wewnętrznego napięcia. Tryptyk Olkuski, to poważna kategorja twórczości, która pociąga już nietylko świeżością regjonalnych pomysłów — jak tryptyk z Dobczyc — lecz autentycznością artystycznych wartości. Niema tu już rzeczy przypadkowych: nawet szczegóły dekoracyjne — n.p. strzelistość skrzydeł anioła — stają się synonimem strzelistości natchnienia. Uroczy i świeży realizm — pranie bielizny, skrzynka z przyborami, pantofelki Madonny i kaszka dla Dzieciątka — to wszystko ani formalnie, ani w nastroju nie rozsadza harmonijnej i uduchowionej całości. Jak postacie wiążą się w zamknięte masy kompozycyjne, tak poszczególne nuty realistyczne łączą się w jednym czystym, szlachetnie metalicznym dźwięku wysokiego napięcia uczuciowego.

Wpływy śląskie pozostawiły ślad w jeszcze jednem dziele, mianowicie w *Ołtarzu Kaliskim*, pracy „Mistrza z Giessmannsdorf“, pochodzącym mniej więcej z r. 1500, a który stał się punktem wyjścia jeszcze dalszych oddziaływań, idących od tego samego źródła. W kręgu wpływów mistrza z Giesmannsdorf powstał zapewne ołtarz w Szydłowcu.

Rys. 774. Tryptyk z Krzywaczki. Chrystus przed Piłatem (fragment).

Z dzieł stojących na przełomie w. XV i XVI i odpowiadających temu okresowi pod względem stylu, należy wymienić jeszcze 3 *obrazy toruńskie „Męki Pańskiej“*, (rys. 771 i 773) stanowiące odrębną grupę, silnie zależną od malarstwa Frankonji i Bawarji, przesiąkniętą realizmem niderlandzkim, niepozbawioną pewnego manieryzmu i gotyckiego baroku. Twórcę jej charakteryzuje Morelowski jako artystę „o niezwykłym zmyśle dla wyrażania głębokich stanów uczuciowych, a równocześnie o świadomej woli wypowiedzenia się nietylko przez organiczne i uduchowione kształty postaci, lecz i przez czystą, artystyczną grę linij i mas pozaorganicznych...“.

Jeżeli chodzi o skomplikowaną „wpływologję“, nie można pominąć milczeniem jednego jeszcze czynnika. Jest to podkreślany wielokrotnie wpływ Wita Stwosza, jego sławnego warsztatu snycerskiego i jego drzeworytów. Otóż wydaje mi się, że około tego wpływu nagromadziło się wiele przesadzonych i powierzchownych opinij. Mówi się o wpływie Stwosza wszędzie tam, gdzie parę niespokojnych linij markuje dynamizm późno-gotycki. Patrząc bezstronnie, trzeba stwierdzić, że współczesne Stwoszowi malarstwo w zdumiewający wprost sposób oparło się wpływom jego wielkiej sztuki, nie przejęło jego dynamizmu, a przedewszystkiem jego ekspresji, pozostało obojętne wobec całego jego stosunku do zjawisk. Wpływy są zupełnie powierzchowne. Ta odporność wobec stwoszowskiego stylu stanowi nawet jedną z charakterystycznych cech ówczesnego malarstwa polskiego, bo wskazuje na nastawienie zasadniczo odmienne, nie dramatyczne, lecz statyczne i bierne: świat Stwosza jest światem zderzających się napięć, zduszonych pragnień i bolesnych konfliktów: liryzm jego jest tęsknotą za ideałem harmonji, tragicznie nieosiągalnym. Współcześni mu, pracujący w Polsce malarze nie mają wręcz zrozumienia dla całej tej problematyki, obca jest im wskutek tego jego forma. Absorbuje ich przedewszystkiem oddawanie zewnętrznych cech bytowania. Ich idealizm nietyle jest wyrazem optymizmu, ile poprostu nieświadomością rzeczy, tak samo, jak ich realizm jest najczęściej raczej przyjętą konwencją, niż badawczym stosunkiem do otaczającej rzeczywistości.

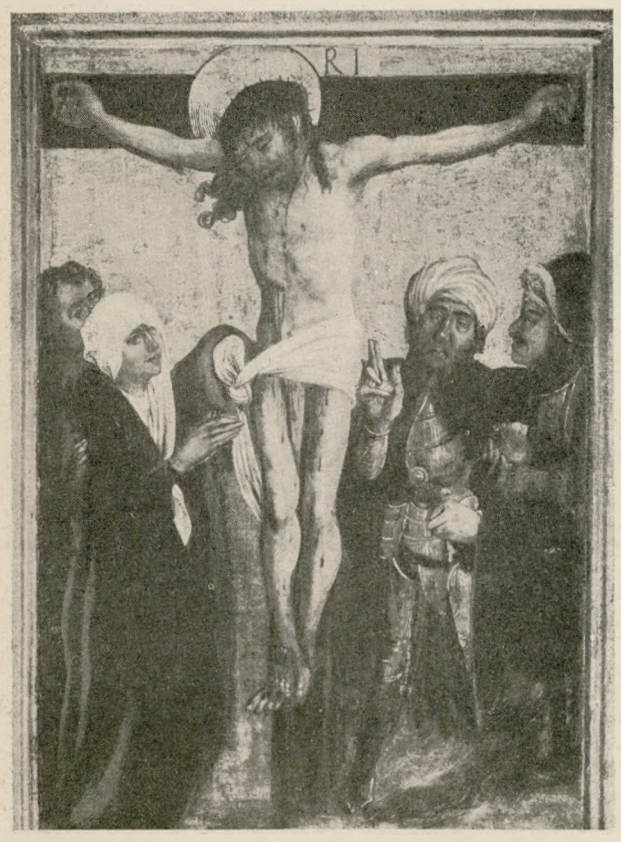
Ujmując rzecz bez snobizmu i bez sugerowania się analogjami, nie należałoby wogóle mierzyć polskiej sztuki dokonaniami niemieckiemi, flamandzkiemi, czy jakiemikolwiek innemi. Poruszane w nich zagadnienia były polskiemu malarstwu w gruncie rzeczy obce. Nie było u nas psychicznego odpowiednika tamtej sztuki, która wyrastała na tle tragicznego dualizmu, zatamowania życia, hyperkom-

pensacji w marzeniu i sztuce, charakteryzujących coprawda przedewszystkiem okres wcześniejszego średniowiecza, lecz warunkujących niewątpliwie i niedwuznacznie także i sztukę późno-średniowieczną z jej psychologicznie zróżnicowanym realizmem i barokową dynamiką. Psychika polska poprostu nie miała czasu przejść przez wszystkie te perypetje wewnętrzne. Wydaje się, jakgdyby jej wyraz najistotniejszy stanowiły te dzieła, w których dokonywa się jakgdyby poraz pierwszy proces spojrzenia na świat — odzwierciedla się najnaiwniejszy, najbardziej bezpośredni realizm.

Przejście z wieku XV na XVI zastaje sztukę cechową w najwyższym rozkwicie. Możnaby powiedzieć, że znajduje się ona właśnie w stanie intensywnego procesu przetrawiania i wytwarzania własnych wartości, zdobywa niejako odwagę cywilną, przestaje się nareszcie wstydzić swoich wrodzonych naiwności i ulegać dojrzalszym prądom. Jako wyraz tego znamiennego stanowiska podkreślić trzeba przedewszystkiem niezmiernie ciekawy *tryptyk w Cegłowie* (tabl. XI), datowany — 1510, a nawet podpisany: Lazarus Pictor. Próbowano specyficznie stwardniałą formę malarskich kompozycyj odnieść do domieszki ruskich wpływów (Starzyński). Wydaje mi się jednak, że tryptyk Cegłowski odsłania w skondensowanej formie ten sam „ludowy" element, który zawierały już inne wcześniejsze obrazy średniowiecza. Nie należy tego pojęcia ludowości brać dosłownie, a przedewszystkiem — nie ze stanowiska społecznego. Chodzi tu raczej o nastawienie ideograficzne, skłonne do symbolizowania — dające nie wrażenia z rzeczywistości, a niejako wiedzę o niej — charakterystyczne częstokroć dla twórczości prymitywnych, formacyj rasowo i kulturalnie młodych. Ta „ludowa" ideografja w chwili, gdy zaczyna łączyć się z realistycznem nastawieniem, z obudzonem pragnieniem widzenia świata — daje w wyniku owo namiętne „pożeranie rzeczywistości", drewniane w formie, nieudolne w perspektywie — chociaż doskonale sharmonizowane i rytmiczne — a równocześnie będące prawdziwym cudem świeżości i swoistego spojrzenia na życie. Tu otwierała się droga stworzenia realizmu i wogóle sztuki niekonwencjonalnej, odpowiadającej ukrytym wewnętrznym potrzebom narodu, która się ongiś zaczęła Korzenną, Dobczycami, Chomranicami i t. d. I tę to właśnie niedoskonałą, ale swoistą nutę, odzywającą się także i w szczytowych — formalnie doskonałych dziełach, jak Bodzentyn i Olkusz — powinien był los, względnie mecenasi sztuki, starannie podtrzymać i wypielęgnować.

III.

A tymczasem w pierwszych latach XVI wieku zaczął się najazd Odrodzenia na polską sztukę, najazd, który, jeżeli chodzi o rzeźbę, czerpał przynajmniej z pierwszych źródeł, a w malarstwie oparł się, niewiadomo dlaczego, na wartościach z drugiej ręki — na artystach niemieckich. I oto nagle, do warsztatowej i cechowej twórczości dołącza się pierwiastek nowy, niemiecko-renesansowy i flamandzko-renesansowy, powstały nietylko drogą importu dzieł, oddziaływania drzeworytów i t. d. — ale idący także bezpośrednio od pracujących w Krakowie artystów-Niem-



Rys. 775. Tryptyk z Krzywaczki. Ukrzyżowanie (skrzydło).

Rys. 776a. Męczeństwo św. Urszuli (skrzydło).

756a. Inicjał U. z Księgi 8-miu Proroków.

770a. Tryptyk z Bodzentyna, szczegół predelli.

759b. Bóg Ojciec z biblji Andrzeja z Żarnowca.

764a. Obraz wotywny Wierzbięty z Branic.

2600/5

ców: Michała Lenz z Kitzingen, Hansa Suess z Kulmbachu, i wreszcie Hansa Dürera.

Coprawda, jeszcze przed przybyciem tych malarzy do Polski, już w pierwszych latach XVI w. zaczyna działać nowy prąd, ale doprowadza narazie do zmian bardzo tylko powierzchownych. Cechowe warsztaty przybierają manierę zaokrąglania form, zmieniają kształty malowanych postaci z wydłużonych na krótkie i grubawe, umieszczają je w tłach

Rys. 777b. Hans Dürer. Portret biskupa Tomickiego na krużgankach kościoła Franciszkanów w Krakowie.

architektonicznych, w których widnieją pseudo-renesansowe kolumny i ucieszne domki, już nie gotyckie, ale jeszcze bynajmniej nie renesansowe. Rzeczy pozostają jednak całkowicie średniowieczne w swej istocie. Stoją na gruncie indywidualizowania, jakkolwiek osłabionego, może zresztą tylko przez nieudolność — i cechuje je nadal charakterystyczne budowanie formy od szczegółów do całości; wydaje się n.p. jakgdyby malarz średniowieczny zestawiał formę głowy, łącząc poszczególne jej części: policzki, nos, czoło i t. d. — w jakąś całość: podczas gdy malarz prawdziwie renesansowy widzi głowę przedewszystkiem, jako pewną formę syntetyczną, n.p. kulę, którą dopiero później różnicuje i modeluje w szczegółach. Z tego zasadniczego procederu malarze cechowi przejściowego okresu uczynili łatwą formułkę i zaczęli zaokrąglać szczególiki swoich postaci. Z tem unikaniem kanciastości formalnych idzie zresztą w parze brak ekspresyjności, wyraźne opadnięcie napięcia wewnętrznego, wskazujące jakgdyby na całkowitą dezorjentację i zagubienie busoli. „*Żywoty św. Stanisława*" ze zbiorów Pawlikowskich we Lwowie i z Muzeum Narodowego, i ze Starego Bielska — są wyraźnym dowodem przechodzenia tych pierwszych wpływów renesansowych na samej powierzchni polskiej świadomości artystycznej. Jedynie może *tryptyk* z kośc. św. Katarzyny z *Janem Jałmużnikiem* (tabl. XIII) stanowiłby przykład bardziej organicznego zespolenia elementów średniowiecznych z nowemi i mógłby być uważany za pierwszą u nas próbę połączenia formy do pewnego stopnia syntetyzowanej z indywidualistycznem i pełnem ekspresji traktowaniem rysów twarzy. Pochodzenie tryptyku jest o tyle interesujące, że w przeciwieństwie do utartego szlaku wpływów zdradza pokrewieństwo z malowidłami północno-węgierskiemi.

Z grupy dzieł, stanowiących przejście między gotykiem a renesansem, wyróżniają się dwa skrzydła tryptyku, na którym przedstawione jest „*Męczeństwo św. Urszuli*", (rys. 776a) przypominające w swym prymitywiznie i kukiełkowym realizmie sceny z tryptyku cegłowskiego — któremu jednak nie dorównuje.

Interesującym typem zespolenia renesansowych i gotyckich pierwiastków jest „Misericordia" z kościoła w Kurozwękach, w której elementy gotyckiej ekspresji i gotyckiej formy przeważają jednak nad elementami renesansowymi.

Michał Lenz z *Kitzingen* był w Polsce już w pierwszych latach XVI w. na usługach biskupa Konarskiego, i od niego zaczął się nieszczęsny proceder sprowadzania obcych artystów do Polski. W średniowiecznej twórczości cechowej spotyka się, coprawda, bardzo wielu przybyszów zagranicznych. Lecz ten napływ obcych sił ma zupełnie inny charakter: jest on naturalnym wynikiem wzmożonego popytu i powoduje na skutek tego konieczność przystosowania się twórców do odbiorców. Tymczasem import artystów z zagranicy, oparty li-tylko o mecenasostwo, prowadzi do zupełnego zatracenia kontaktu z podłożem lokalnem. W ten sposób powstają owe zmienne, pozbawione wszelkiej ciągłości i łączności, a faworyzowane przez możnych mecenasów artystyczne efemerydy.

Lenz z Kitzingen przenosi do nas północno-renesansowe formy w duchu niemieckiego renesansu przejściowego, nawpół jeszcze przesianego dawnemi pozostałościami. W ciasny antropocentryzm polskiego malarstwa XV i początku XVI wieku, w ów specyficzny sposób wyabstrahowywania człowieka od otoczenia, Lenz wnosi przedewszystkiem bogato rozbudowany pejzaż, łączący w sobie flamandzką

2670/I

szczegółowość z włoską malarskością, z subtelnością kolorystycznego ujęcia. Wnosi ponadto plastyczne i anatomiczne ujmowanie ciał i ich widzenie w świetle i przestrzeni. Najpełniej rozwija Lenz te właściwości w znajdującym się w katedrze poznańskiej „*Św. Hieronimie*" podpisanym monogramem i datowanym: 1507, (rys. 776 b) a znajdujący się w Kielcach obraz „*Zaśnięcie N. M. P.*", częściowo przemalowany, posiada jeszcze złocone tło. W „*Nawróceniu św. Pawła*", znajdującem się w kościele N. M. P. w Krakowie, postacie połączone są ze sobą w średniowieczny sposób wstęgami. Ta wczesna i przejściowa maniera łączy się u Lenza w przedziwny sposób z pełnym, ciepłym kolorytem weneckiej szkoły okresu najbujniejszego renesansu. Być może, Lenza dziełem jest także „*Ukrzyżowanie*", niegdyś znajdujące się we Lwowie — a wyraźny wpływ jego zdradza *ołtarz kościoła w Bodzentynie.*

To, cośmy nazwali średniowiecznem wyabstrahowywaniem człowieka od otoczenia, to odbija się nietylko na pozbawianiu obrazów wszelkiego tła krajobrazowego, na niewidzeniu wnętrz, w których człowiek żyje, i przedmiotów, które go otaczają. Z chwilą, gdy malarze ujrzeli człowieka w przestrzeni, nietylko zaludniły się tła obrazów, ale zmieniło się także i samo ujęcie człowieka. Okazało się, że niema człowieka „jako takiego", ale zawsze jest tylko człowiek w przestrzeni, w powietrzu, w świetle, człowiek, obok którego są inni ludzie i przedmioty. Nie znaczy to bynajmniej, by renesans odkrył już pojęcie względności, ów sposób patrzenia na rzeczywistość jako na bezustannie zmienne relacje — ta zasługa przypada w udziale barokowi. Przeciwnie nawet, renesans odkrywszy nowe atrybuty bytowania człowieka w świecie, wcielił je niejako wszystkie w człowieka samego. Renesans nie szuka jeszcze zmienności, lecz szuka prawdy niezmiennej, statycznej, opiera się nie na wrażeniu, lecz na wyobrażeniu o rzeczywistości i szuka trwałego substratu w zmienności zjawisk. Dlatego też mimo ujrzenia człowieka w przestrzeni i świetle nie odrzuca barwy lokalnej, nie zastępuje jej barwą zmienną i zależną, przeinacza tylko sposób traktowania lokalnego koloru, wprowadza coś, co można nazwać przepływaniem barw, a przedewszystkiem nie odcina formy linijnym konturem, nie izoluje ludzi i przedmiotów, lecz każe im się wyłaniać ze wspólnego podłoża barwnego. (Leonardowskie „sfumato").

Człowiek jest jeszcze ciągle ośrodkiem świata i życia. Ale to, co jest „poza nim", dochodzi jednak do głosu, nietylko przedmiotowo, jako pejzaż, architektura i t. d. — ale i w ujęciu barwnem, poprzez wibracje koloru, poprzez jednolitość kolorystycznego założenia. Staje się jakgdyby odpowiednikiem panteistycznego ujmowania świata, odpowiednikiem idei wszechjedności, tej samej, o której mówi Giordano Bruno: „dusza świata jest czynna jako całość w każdej części: anima tota in toto et qualibet totius parte".

Hansa Suessa z Kulmbachu[1]) sprowadził do Polski z Norymbergi Boner, potężny bankier króla Zygmunta I.

Z licznych prac Kulmbacha, ucznia sławnego norymberskiego malarza Wohlgemutha, pozostały w Polsce trzy cykle, z których pierwszy malowany w r. 1511 — *Tryptyk Najśw. Marji Panny* w kościele na Skałce w Krakowie — rozbity dziś jest na części i rozproszony. Dwa inne cykle: „*Żywot św. Katarzyny aleksandryjskiej* (rys. 777 a) z r. 1514, oraz cykl *Św. Jana Ewangelisty* z r. 1516, malowane były zapewne w czasie pobytu Kulmbacha w Polsce. Pierwszy z nich, przeznaczony ongiś do kaplicy Bonerów w kościele N. M. P. w Krakowie, do dziś w tymże kościele się znajduje, podczas gdy z drugiego cyklu 4 obrazy są w kościele św. Florjana w Krakowie, piąty zaś u Panny Marji.

Wpływ Kulmbacha na polskich współczesnych malarzy

Rys. 778. Obraz wotywny morderców nożownika Grzegorza.

był niewątpliwie bardzo wielki. Wydaje się, jakby zaimponował cechowym twórcom szczególnie dwiema rzeczami: z jednej strony swą pełną mięsistą, niemiecko-renesansową formą o dürerowskim charakterze — a następnie swą maestrją kolorystyczną, niebywałą u nas, a rzadką i w Niemczech. Przejął ją Kulmbach częściowo od Jacopo dei Bar-

1) W ślad za dotychczasowymi badaczami twórczości Kulmbacha, nie kwestjonuję jego pobytu w Polsce i podaję daty i fakty tak jak były dotąd podawane. Kto wie jednak, czy nie należałoby przypuścić, że Kulmbach nigdy w Polsce nie był, a tylko zostały do nas sprowadzone jego obrazy. Nie zmienia to zresztą kwestji jego wpływów.

bari, malarza napół niemieckiego, na pół włoskiego, a częściowo podpatrzył ją pewnie sam u Wenecjan, będąc we Włoszech. Forma Kulmbacha jest niewątpliwie bardziej syntetyczna od formy Lenza, i to nietylko w owym sensie powierzchownym, o którym już wspominaliśmy, ale wynikająca z istotnego poszukiwania podstawowych form, sprowadzająca wielość zjawisk plastycznych do jednolicie zamkniętych i klasycznie uproszczonych kształtów, dürerowsko monumentalnych i zwartych. Niemniej w sztuce Kulmbacha wogóle, a w jego działaniu na malarstwo polskie w szczególności, tkwi pewien paradoks. Synteza, jaka dokonała się w XVI w. we Włoszech, była naturalnem i logicznem następstwem tej eksploatacji rzeczywistości, która była dziełem włoskich malarzy wieku piętnastego, była syntezą ich poszczególnych drobnych zdobyczy, które mozolnie w ciągu poprzedniego stulecia nagromadzili. Wpływ antyku odgrywał tutaj raczej pomocniczą, aniżeli zasadniczą rolę. Być może, że i północna sztuka po swoim okresie stopniowego zdobywania rzeczywistości, po epoce szczegółowego realizmu, byłaby przeszła samodzielnie do syntezy. I to byłoby logicznie i organicznie związane. Lecz formy pełnego włoskiego renesansu, importowane i przylepione do północnego realizmu, wyrosłego na zupełnie innych podstawach, nie są jego naturalnym wynikiem, nie czuje się w nich logiki rozwojowej. Kulmbach jest typowym przedstawicielem owej niemieckiej pseudo-syntezy renesansowej. Oscyluje między typicznością a indywidualizmem, którego się wyrzeka, jakkolwiek jest mu z natury bliższy, — a w tem wahaniu ześlizguje się niejednokrotnie cała sprawa syntezy formalnej; typ i „idea" zamieniają się często na bezindywidualność i bezekspresyjność, podobnie jak z owego poszukiwania krągłości i syntetyczności formy wynika poprostu pulchność kształtów.

Rys. 779. Tryptyk św. Mikołaja z Lipnicy Murowanej (Obraz główny).

Jednakże kolorystyczna kultura Kulmbacha jest pozycją niewątpliwie dodatnią w historji wpływów. Natężenie tonu barwnego w obrębie jednej plamy, jego nasycenie, ciepły błysk czerwieni, niezwykła głębia niebieskości, a następnie pełna kultury miękość kolorystyczna, i owe niemal mistyczne przejścia od błyszczącej zieleni drzew do głębokiego błękitu nieba (nieczęsto zdarzało się w malarstwie niemieckiem, by mistyka wyrażała się w sposób czysto malarski: kolorem) — to wszystko są elementy, które musiały głębokie wrażenie wywrzeć na polskich nowicjuszach. I jeszcze sposób traktowania pejzażu (przejęty zresztą od Altdorfera) — ów leśny romantyzm, pełen miłości dla każdego liścia i każdego lśnienia zieleni, poezja cichej, niebieskawej przestrzeni.

Najmniej interesującą postacią z przybyszów niemieckich jest *Hans Dürer*, brat słynnego Albrechta, nadworny malarz króla w latach 1529—1534. Pracuje na Wawelu i zdobi malowidłami królewskie komnaty, maluje ornamentację stropową, uzupełnia barwami i złoceniem drewniane kasetony stropowe. W r. 1534 maluje fryzy przedstawiające popiersia wielkich ludzi, pod jego kierunkiem maluje krakowianin Djonizy Stuba fresk na II-em piętrze kruż-

ganku wawelskiego. Sztuka Hansa Dürera stoi całkowicie pod sugestją Albrechta z drugiego i trzeciego okresu jego twórczości — kiedy podlegał wpływom włoskim — ale oczywiście, nie dorównuje jej ani pod względem wartości formalnych, ani w treści i ekspresji (rys. 777b).

Badania nad polską twórczością malarską w XVI wieku znajdują się w stanie tak bardzo zaczątkowym, że trudno jest pokusić się o syntetyczne uwagi, skoro poprostu niema zebranego i opracowanego dostatecznie materjału zabytkowego. Historycy zastanawiają się przedewszystkiem nad dziełami obcych malarzy w Polsce pracujących. Jest w tem zapewne nietylko sugestywne działanie wyższego poziomu artystycznego, lecz i uznanie faktu, że dopiero na tem tle powstaje sztuka krajowa i tylko na tej podstawie można ją zrozumieć. W tym wypadku jednak stała się polskiej twórczości krzywda, ponieważ nie zdążono jej wogóle opracować. Zabytki archiwalne, wiadomości o warsztatach i malarzach świadczą o tem, że malowano wiele i że powstać musiała w owym czasie spora ilość dzieł. Wiadomości nasze dotyczą jednakże zaledwie niewielkiej ich części i nie pozwalają ani na przeprowadzenie podziałów regjonalnych, ani też na wyróżnienie dokładniejsze jakichś kierowniczych indywidualności.

Pozatem trudno jest przeprowadzać w tym okresie jakieś analogje między ogólnymi warunkami społeczno-kulturalnymi, a formami, w których wyraża się myśl artystyczna. Formy te były wszakże importowane, dzieła sztuki, wykonane przez polskich artystów stają się odpowiednikiem nietyle bezpośredniej polskiej rzeczywistości, ile raczej są wypadkową form przywiezionych i tradycyjnych, mody i przyzwyczajenia, niemożności opanowania zagranicznych pierwowzorów i prób wybrnięcia na własną rękę. Możnaby w tym wypadku powiedzieć, że stosunek między sztuką a rzeczywistością układa się wtórnie i odwrotnie: poprzez sztukę ludzie uczą się nowego stosunku do rzeczywistości, ale sztuka nie jest jeszcze tego nowego stosunku następstwem; staje się ona raczej zwierciadłem trudności, które się na drodze tej przemiany społeczno-psychicznej gromadzą.

W malarstwie sztalugowem polskich warsztatów przebija przedewszystkiem wpływ Hansa Suessa z Kulmbachu. Sam Kulmbach posiadał w Polsce warsztat, z którego wyszła spora ilość dzieł, przypisywanych częstokroć samemu mistrzowi. Malowane skrzydła rzeźbionego *tryptyku w Pławnie* uznane zostały wreszcie za dzieło warsztatu Suessa — długo przypuszczano, że wykonał je sam Suess. *Tryptyk w Wójtowej* pod Gorlicami (z r. 1525) wykazuje wpływy warsztatu Kulmbacha, podobnie jak „*Zaśnięcie N.M.P.*" znajdujące się w zbiorach Tow. Przyjaciół Nauk w Poznaniu, i „*Zaśnięcie N.M.P.*" w Muzeum Czartoryskich w Krakowie. W tych dwuch ostatnich obrazach widać zresztą krzyżowanie się wpływów Lenza i Kulmbacha.

Rys. 780. Ś-ta Anna Samotrzecia z Krzysztofem Szydłowieckim.

Rys. 781. Ś-ta Anna Samotrzecia z Szamotuł.

Wpływy Kulmbacha, Dürera i Lenza zdają się zresztą działać głównie na terenie Małopolski. Z krakowskiej grupy zabytków wyróżnia się *Tryptyk Św. Mikołaja*, (rys. 779) znajdujący się w małym cmentarnym kościółku w *Lipnicy Murowanej*; partja środkowa tego tryptyku przedstawia legendę o wyposażeniu trzech ubogich dziewcząt przez św. Mikołaja. W części środkowej w tle znajduje się pejzaż, altdorferowsko fantastyczny, górski, odległy — na przednim planie św. Mikołaj i śpiące dziewczęta; w przedziwny sposób wiąże się prymitywizm prowincjonalnego ujęcia z powiewami „wielkiej", reprezentatywnej sztuki. Szata świętego udrapowana w szerokich fałdach, w miękkich płaszczyznach, tchnie jakby życiem renesansu, ale twarz zachowuje zastygłą nieruchomość, tak częstą w krakowskich warsztatach — niema w niej drgnienia ruchu, ani wyrazu. Trzy śpiące dziewczyny związane kompozycyjnie w śliczną całość, fałdziki ich koszul wyrysowane linja za linją — malarz nie umiał się jeszcze posługiwać płaszczyzną i barwą — jakkolwiek tam, gdzie szedł wiernie śladem mistrza, tak pięknie wycieniował błękit nieba. Ten rozczulający w swym prymitywizmie obraz jest charakterystyczny dla zupełnej przypadkowości rozwiązań, dla nieprzewidzianych wyników, jakie daje zestawienie nieprzetrawionych wpływów i własnej — szczerej — prymitywności. *Obraz w Przydonicy*, przedstawiający zaślubiny mistyczne św. Katarzyny, utrzymany w stereotypowej symetrycznej formie kompozycyjnej, ma jeszcze więcej tradycyjnych pierwiastków, dzięki ornamentalnemu złoconemu tłu — jedynie w miękkim modelunku twarzy, w szerokich układach szat, tkwi pierwiastek nowy, kulmbachowski, renesansowy. Ale jakżeż dziwnie wyglądają przytem równomiernie rytmiczne, prostolinijne i całkowicie w duchu swym nieorganiczne fałdziki dolnej partji szat, albo donator klęczący u stóp świętych, malutki, utrzymany w skali ważności, a nie w skali realistycznej. Podobny charakter ma *tryptyk ze Zbyszyc*. Obraz, przedstawiający „*Męczeństwo trzech apostołów*", z kościoła św. Katarzyny w Krakowie, odbiega już nieco od tego schematu, chociaż w sposobie traktowania formy, w pewnych okrągłościach — w zasadzie przypadkowych i malarsko zupełnie nieprzemyślanych — w typie pejzażu i w całym kolorystycznym sposobie traktowania, stoi on niewątpliwie na gruncie warsztatów krakowskich, pokulmbachowskich. Uderza w tym obrazie jednak większa dramatyczność, temperament, nieczęsto spotykany na krakowskim gruncie, wszystkie postacie są w ruchu, wszystkie ręce w wymownych gestach, twarze ożywione, chwilami aż groteskowe. Ciekawe jest, że malarz nie uległ modzie idealizowania i typizowania postaci, oparł się raczej na tych elementach z twórczości Kulmbacha, w których dominuje indywidualne ujęcie (np. cykl św. Jana) — i dodał do tego jeszcze rozmach i dynamikę. Jest to bodaj jeden z najciekawszych obrazów tego okresu, nietyle przez swą wartość artystyczną, ile przez bogate rozbudowanie dramatycznej sytuacji, wieloosobowość, przez charakterystyczny koloryt i formę. Jest on w duchu swym renesansowy, mimo prymitywności. Jest nawskroś świecki, życiowo impulsywny, radosny, bogaty, może jeden z pierwszych polskich obrazów tego typu.

Rys. 782. Budowa kościoła. Minjatura z Pontyfikału Erazma Ciołka.

Małopolska nie przedstawia się pod względem stylowym jednolicie i niepodobna całej jej twórczości zamknąć pod nagłówkiem wpływów kulmbachowskich-dürerowskich. W klasztorze Cystersów w *Szczyrzycu* znajduje się niezmiernie ciekawy *obraz wotywny* przedstawiający Chrystusa w cierniowej koronie, w otoczeniu Matki Boskiej i świętych. Niema tu już bodaj śladu kulmbachowskich tradycyj. W poważnych, wydłużonych twarzach, w spokojnym modelunku i zamkniętych miękko masach kompozycyjnych, w pejzażowych fragmentach przebija nastawienie zupełnie odrębne, nie niemieckie, raczej włosko-flamandzkie, przyczem małe figurki donatorów, portretowe i utrzymane znowuż w skali „ważności", wykluczają powstanie tego obrazu poza granicami Polski (chyba że były domalowane, co

wydaje się wątpliwe). Bardziej jeszcze flamandzkie w charakterze jest „*Zmartwychwstanie*" w posiadaniu OO. Jezuitów przy *kościele św. Barbary* w Krakowie.

Również bardzo interesujący jest *obraz wotywny morderców nożownika Grzegorza* z r. 1532, (rys. 778) w którym charakter warsztatowo-krakowski i dalekie echa sztuki Kulmbacha występujące w tle — w krajobrazie — łączą się z pewnym odległym flamizmem, który jakgdyby dostał się do tej sztalugowej twórczości warsztatowej poprzez miniatury flandryjskie, tak często wszakże w Polsce w tym czasie spotykane. Z samego schyłku stulecia, z 1599 r. pochodzi „*Męczeństwo dwuch Dominikanów*", malowane przez *Wacława z Oświęcimia*; przez przedziwny jakiś anachronizm w tym, tak późnym okresie, nie wyzwolił się artysta jeszcze z tradycjonalizmu i w rozczulający sposób łączy pewien ludowy prymitywizm z naiwnie pojętą renesansowością. Być może, że właśnie w gatunku tej naiwności najłatwiej odnaleźćby można ślad tego, czem mogłoby być *polskie* malarstwo renesansowe — i że najbardziej swoistym szlakiem, jakkolwiek oczywiście nie najwyższym artystycznie byłby ten, który prowadzi od *Ceglowa* do *Wacława z Oświęcimia*.

Odrębna w charakterze od typu szkoły krakowskiej, jakkolwiek znajdująca się w Krakowie, w galerji hr. Tarnowskiego, jest „*Św. Anna Samotrzecia*" z klęczącym Krzysztofem Szydłowieckim, obraz z r. 1519. (rys. 780). Przedstawia on typ odrębny w swym suchym rysunku i twardym modelunku twarzy, ciał i fałdów, w zupełnym braku idealizmu — i we wszystkich tych cechach zbliżony jest może do „*Św. Anny Samotrzeciej*" z *Szamotuł*, (rys. 781) odznaczającej się również owem przedziwnem przerysowaniem postaci, pewną jakby srogością nieruchomych twarzy, a należącej zapewne do twórczości *poznańskich warsztatów*. W szamotulskim obrazie w tle jest odległy skalisty pejzaż, w obrazie z Szydłowieckim tło jest napoły abstrakcyjne, nie średniowieczne, lecz odpowiadające temu oddaleniu od krajobrazu i od szczegółowego realizmu, które charakteryzuje pełny renesans XVI wieku. *Tryptyk szamotulski* przedstawiający *Wniebowzięcie* — może uchodzić za dzieło tego samego warsztatu, co „Św. Anna Samotrzecia", charakteryzuje go ta sama niemiecko-flamandzka oschłość, w pewnej specyficznej wersji prowincjonalnej — mianowicie poznańskiej — odległej od stylu krakowskich warsztatów.

Niezmiernie ciekawy *ołtarz w Boguszycach* (tabl. XII) rzuca pewne światło na stosunki artystyczne późniejszego nieco okresu — pochodzi z r. 1558 — i panujące gdzie indziej, bo na południowem Mazowszu. Postacie apostołów na skrzydłach ołtarza zdradzają trwanie tradycyj kulmbachowsko-dürerowskich, też same wpływy, zarówno w formie jak w kolorze, dadzą się wyczuć w scenach z życia Chrystusa, miękkich w modelunku, malarskich, ciepłych w tonie. Lecz dwa skrzydła dawnego wielkiego ołtarza wykazują odmienne podejście, dalekiem echem załamuje się w nich sztuka Cranacha, przedziwnie zresztą zmieniona i stężała w swej konwencjonalności. W tym ciekawym zabytku odzwierciedlają się zawiłe drogi wpływów i oddziaływań, o których tak mało wiemy w tym okresie; a więc sztuka niemiecka oddziaływała na Polskę nietylko za pośrednictwem wymienionych przedtem malarzy przebywających w Polsce — istniały jeszcze inne źródła tych wpływów, wśród których Saksonja, północne prowincje niemieckie i Prusy wschodnie, znajdujące się w bezpośrednim kontakcie z Flandrją, oraz Śląsk — zapewne nie znajdowały się na ostatnim planie. Jeśli chodzi o wewnętrzne polskie stosunki, to boguszyckie zabytki mówią nam o szlaku artystycznym łączącym Kraków z Poznaniem, o krzyżowaniu się dwuch tych kierunków na mazowieckich ziemiach, przyczem dopływy innych — zachodnich — prowincjonalnych szkół są bardzo prawdopodobne.

Jakiemi drogami szły te wszystkie wpływy? Jakie warsztaty i gdzie były czynne? Jakie kierunki dadzą się w tej polskiej twórczości wyodrębnić? Wszystko, cobyśmy teraz o tem powiedzieli, nie ostoi się przed badaniami najbliższych lat. Dziś posuwamy się po terenie dzikim i zapuszczonym, zaludnionym całą masą zabytków — niepo-segregowanych, niesprawdzonych, nieumieszczonych w czasie i przestrzeni.

Dochowało się z tego czasu wiele obrazów—epitafjów, obrazów wotywnych i t. d. — pochodzących zapewne z drugo i trzecio-rzędnych warsztatów, najczęściej prowincjonalnych i zawsze bezpretensjonalnych. Te produkty

Rys. 783. Ukrzyżowanie. Malowidło ścienne z klasztoru w Mogile.

skromnej rzemieślniczej twórczości są pod jednym względem materjałem bardzo ciekawym. Oto wskazują, jak w przeciętnej polskiej wyobraźni czy też umysłowości załamywały się założenia renesansu. Wystarczy przyjrzeć się owym figurkom sztywnym, jakby wyciętym z drzewa przez wiejskiego snycerza — zaobserwować owo czysto dekoracyjne użytkowanie przejętych form, dalekie od wszelkiego świadomego takiego a nie innego interpretowania rzeczywistości, takiego a nie innego stosunku do świata by zdać sobie sprawę z owego zgoła nierealistycznego ustosunkowywania wzajemnego postaci, by zrozumieć, że cała problematyka renesansu jest o mile całe odległa od tej twórczości, wcale zresztą niepozbawionej znaczenia i swoistej wartości. Widzi się wówczas, że proces ludowo-ideograficznego symbolizowania treści trwa w najlepsze dalej, tak jak w wieku poprzednim, że renesans dostarczył tu tylko czysto zewnętrznej odżywki, t. zn. dostarczył nowego repertuaru form, którym się ta ideografja posługuje; poprostu, pewne gotyckie konwencje formalne zostały zastąpione pseudo-renesansowemi. Jedna tylko w tem wszystkiem jest zmiana istotna, choć niewielka; ujawnia się w zakresie tematycznym. Więcej teraz jest świeckiego elementu, więcej doczesności, cielesności, więcej dbałości o istnienie jednostki. Portretowo przedstawieni są donatorzy na wotywnych obrazach, portretowe są figurki klęczące na epitafjach, nawet niektórzy święci są niekiedy bardzo współcześni i świeccy. W sposób zresztą znacznie wyraźniejszy, aniżeli w omawianem dotąd malarstwie sztalugowem, ujawniło się to — w malarstwie miniaturowem.

*

Malarstwo miniaturowe utraciło właściwie swą logiczną rację bytu, dzięki rozpowszechnianiu się drzeworytu i książki drukowanej. Ale wbrew wszelkiej logice królowie i magnaci lubują się nadal w pięknie iluminowanych modlitewnikach, mszałach, graduałach, księgach rodowych, a dostojnicy kościelni również utrwalają swój byt doczesny w pięknie malowanych „żywotach". Malarstwo miniaturowe (z wyjątkiem „Kodeksu Behema" o charakterze mieszczańskim) nabiera w ten sposób charakteru dworskiego i arystokratycznego. — Pomimo tematów religijnych przeważają te cechy, dzięki portretowanym postaciom królów i dostojników, dzięki zamiłowaniu do ornamenta-

Rys. 784. Tomasso Dolabella (?) Portret Marcina Szyszkowskiego na krużgankach kościoła Franciszkanów w Krakowie.

Rys. 785. Daniel Frecherus. Portret biskupa Trzebickiego na krużgankach kościoła Franciszkanów w Krakowie.

cyjnego przepychu, który jakgdyby stwarzał nimb bogactwa i władzy wokoło wizerunków możnych, dzięki całemu charakterowi reprezentacyjnemu i podkreślającemu wartość splendoru i społecznego stanowiska. W tej bocznej odnodze malarstwa wypowiada się dopiero właściwy charakter renesansu, taki jaki znamy z włoskiego odrodzenia; charakter nietylko potwierdzający doczesne wartości życia, ale będący równocześnie odpowiednikiem rozwijającego się autokratyzmu, nowożytnej, scentralizowanej organizacji władzy. Pewna siebie hierarchja społeczna, świadome i niczem już nie zamaskowane dążenie do władzy i apoteoza potęgi, wypowiadają się na kartach tych miniatur, malowanych z najczulszą drobiazgowością, skrzących się najpiękniejszemi barwami i najczystszym liryzmem.

Charakterystyczny jest zresztą fakt, że malarstwo miniaturowe nie ulega bezpośrednim wpływom niemieckim i pod tym względem również odbija znacznie od malarstwa sztalugowego. Krzyżują się na tym terenie trzy zasadnicze linje: jedna, to linja lokalna, krakowski styl warsztatowy (którego z żadnem zagranicznem oddziaływaniem utożsamiać nie można). Druga — to linja wpływów flamandzkich i flamandzko-niemieckich, trzecia — linja wpływów włoskich, idących zapewne bezpośrednio od rzeźbiarzy i architektów włochów, pracujących na zamku królewskim, od dekoracyjnego i rzeźbiarskiego stylu prac Franciszka Włocha, Giovanni Cini ze Sieny, Bartłomieja Berecci i in.

W Krakowie i w najbliższej okolicy czynny był zapewne niejeden warsztat iluminatorski, jeden jednakże wybija się na plan pierwszy: ten, który pracuje pod kierownictwem malarza, znaczącego swe dzieła imieniem „Stanisław". Nazwano go *Stanisławem Krakowianinem*, wiadomo zaś o nim to tylko, że należał do grona Cystersów mogilskich, że pracował na zamówienia króla i świetnych humanistów: Erazma Ciołka, kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego, biskupa Tomickiego i in. Być może, że z jego to właśnie pracowni wyszedł graduał *króla Jana Olbrachta*, na którym znajduje się sygnatura Stanislaus scripsit. (Kopera) Jest to dzieło przejściowe, przesiąknięte już wpływami odrodzenia w krajobrazie, w sposobie traktowania formy — ale jednak jeszcze przeważnie gotyckie w charakterze ornamentu, w sztafażu architektonicznym, w traktowaniu szat, a przedewszystkiem w specyficznym gatunku swego realizmu. Uroczy liryzm Madonny (szczególniej w „*Zwiastowaniu*") zdaje się kontynuować tradycje Graduału Łęczyckiego, charakterystyczne postacie przypominają typy dobrze nam znane z tryptyków szkoły krakowskiej końca XV wieku. W dynamice szat, w ugrupowaniu postaci i w szerokim sposobie komponowania mas — niemal monumentalnym — wydaje się jakby przebijał niekiedy wpływ Stwosza, niewątpliwie silniejszy tu, aniżeli w malarstwie sztalugowem. Koloryt jest niezwykle ciepły, bogaty, barwa wibruje i skrzy się, malarz buduje formę nietylko poprzez linję, ale właśnie poprzez tonacje barwne.

Pontyfikał Erazma Ciołka (tabl. XIV) i (rys. 782) zdaje się być dalszym etapem rozwoju tegoż warsztatu. Obok miniatur utrzymanych w dotychczasowym napół gotyckim, wybitnie krakowskim charakterze, uderzają całkiem odmienne (np. „Chrystus na krzyżu") o zupełnie flamandzkim krajobrazie, i flamandzkich zupełnie typach, przejęte może z flamandzkich rękopisów sprowadzanych częstokroć do Polski. *Mszał Erazna Ciołka* (powstał około r. 1522) charakteryzuje przedewszystkiem zmiana elementów przejściowych-gotyckich na zdecydowanie renesansowe zarówno w ornamencie, jak w szczegółach architektonicznych, jak w okrągłości formy. W tym zmienionym renesansowym duchu utrzymane są: „*Liber Geneseos*" rodziny Szydłowieckich (r. 1532), *Modlitewnik króla Zygmunta I-go*, znaczony literami: S. C. (Kopera) „*Żywoty arcybiskupów gnieźnieńskich*", (koło r. 1535) i szereg innych. W miniaturach tych rękopisów ornament ma już typowo włoski charakter: ciężkie

Rys. 786. Łukasz Porębowicz. Ukrzyżowanie w kościele św. Marka w Krakowie.

skręty łodyg, rogi obfitości wypełnione kwiatami — amorki fruwające nad postacią Madonny i wkomponowane w ornamentacyjne zwoje. Postacie o charakterze renesansowym — forma pełna i okrągła, tylko w szatach są jeszcze niekiedy oddźwięki dawnego ostrolinijnego niepokoju. Lecz w większości krajobrazów utrzymuje się nadal charakter krakowsko-niemiecko-flamandzki.

Największej sławy — i to słusznej — zażywa *kodeks Baltazara Behema*, (tabl. XIV) znajdujący się w Bibliotece Jagiellońskiej, którego tematem jest życie rzemiosł. Sama ideologja tego dzieła, apoteoza pracy rzemieślniczej, należy całkowicie jeszcze do późno-średniowiecznej mieszczańskiej psychiki. Tym duchem przesiąknięte są wszystkie akcesorja: ubiory, motywy architektoniczne, wnętrza i t. d. Nowy na naszym terenie jest jednak całkowicie świecki

Rys. 787. Portret t. zw. „Matki Mazepy".

charakter tego wspaniałego kodeksu, jego bogato rozbudowana rodzajowość, pogodna obserwacja życia, doskonała charakterystyka typów. Przytem niezmiernie „powietrzne" i przestrzenne są te urocze obrazki, niezwykle subtelne w przejściach kolorystycznych, często kontrastowe w plamach pierwszoplanowych — o niezrównanej więcz kulturze barwnej. Kto jest autorem tego wspaniałego dzieła? Wiemy tylko, że księgę pisał Baltazar Behem rodem z Krakowa, który umarł w r. 1511, poczem następcy jego dzieło ukończyli. Co do autora miniatur, zdania są sprzeczne. Według Lepszego jest nim *Jan Cymmerman*, według Ptaśnika — *Jan Zirnicki*, według Kopery — *Stanisław Krakowianin*. Ta ostatnia hipoteza wydaje się najmniej prawdopodobna, brak bowiem w kodeksie Behema owego specyficznego krakowskiego charakteru, brak pokrewieństwa z dziełami, dotąd Krakowianinowi przypisywanemi.

Z bogatej twórczości iluminatorskiej dochowały się inne piękne przykłady, *Modlitewnik Krzysztofa Szydłowieckiego* (w medjolańskiej Ambrosianie); *Ewangeljarz* i *Pontyfikał biskupa Tomickiego, modlitewnik Królowej Bony* i t. d. i t. d.

Znaczenie malarstwa miniaturowego tego okresu uwypukla jeszcze fakt, że wpływy jego odbijają się w twórczości działającej w tak odmiennych warunkach, jak malarstwo ścienne. Szczególniej dotyczy to kościelnych malowideł ściennych krakowskich z pierwszych trzech dziesiątków lat XVI w. — u Franciszkanów, u Dominikanów i u Augustjanów, oraz fresków w klasztorze Cystersów w Mogile — z punktu widzenia stylu idą one tym samym szlakiem, co miniatury.

Na krużgankach u Franciszkanów *Madonna* z 1523 r. podobna jest do lirycznych Madonn miniaturowych, bardziej może jeszcze tylko linjowa i pozbawiona tak silnego napięcia barwnego — co zresztą tłumaczy użyta tu technika freskowa. Równie linijny i mało monumentalny charakter posiada *„Ukrzyżowanie"* w *refektarzu Dominikanów* w Krakowie (1536) — niepewne zresztą w proporcjach i z tego punktu widzenia mało renesansowe. *Fresk w klasztorze Augustjanów* odznacza się szerszem i bardziej monumentalnem traktowaniem. Również i *„Ukrzyżowanie z klasztoru w Mogile* (rys. 783) — Stanisława Krakowianina — cechuje jeszcze raczej pietnastowieczne podejście — zresztą sam obraz jest właściwie trawestacją późnogotyckiego miedziorytu Schongauera. Jednakże ornament jest już czysto renesansowy. Również pewna przestrzenność obłoków, na których zawiśli aniołowie, oraz elementy czysto dekoracyjne — zdradzają przejęcie się nowym stylem malarskim.

Jest to zresztą dla malarstwa ściennego okres bogatego rozwoju, który początek swój bierze w dekoracjach wawelskich, wykonywanych przez Hansa Dürera, obok którego czynny jest warsztat jego zatrudniający także i Polaków. Za wzorem króla zdobią zamki swoje malowidłami Szydłowieccy, Bonerowie, Tęczyńscy i inni, maluje się w r. 1525 zamek lubelski, w r. 1529 zamek niepołomicki.

Być może jednak, że bardziej interesujące są prowincjonalne odmiany malarstwa ściennego, jak np. polichromja w kościele drewnianym w *Krużlowej*, albo też malowidła w kościele w *Libuszy* z r. 1523 (tabl. XIII). Przybliżają one nas znowu do malarstwa sztalugowego, przebija w nich południowoniemiecki wpływ, ujawniający się zarówno w ciężkich skrętach renesansowej ornamentyki, jak w traktowaniu postaci, w owem specyficznem wahaniu się między renesansową syntezą, a średniowiecznie jeszcze pojętą, niemal groteskową charakterystyką. Tu i owdzie ujawnia się jeszcze poza tem wszystkiem pewne charakterystyczne stwardnienie linji, pewna nieorganiczność w traktowaniu szat, lub znane nam już naiwne skostnienie postaci. Wszystko to świadczy o przenikaniu krajowych pierwiastków do prądów płynących zzewnątrz.

W wspominanych już przez nas *Boguszycach* znajdują się na drewnianym stropie malowidła, które „zdumiewają wprost barokowym iluzjonizmem przedstawień" (W a l i c k i). Ich niemiecko-flamandzki charakter da się wytłumaczyć wpływem Wielkopolski, który już mieliśmy sposo-

Rys. 788. Taniec śmierci z kościoła OO. Bernardynów w Krakowie.

bność zaobserwować w Boguszycach, mówiąc o ołtarzach. Liczne ówczesne kościoły zdobione były polichromją ornamentacyjną, pełną niewyczerpanego bogactwa motywów — tylko tu i owdzie dochowały się kasetony, wypełnione specyficznie renesansowemi rozetami.

W drugiej połowie stulecia przebijać zaczynają w malarstwie ściennem wpływy włoskie, których najciekawszym przykładem jest dawna polichromja kościoła katedralnego w Krakowie, typowo włoska w mięsistości i miękkości formy, nielinjowa—raczej malarska w traktowaniu, a jednak monumentalna. Z polichromji Zamku warszawskiego dochował się tylko bardzo nieznaczny fragment. Polichromowany był ratusz poznański w charakterze południowoniemieckim (polichromja była dziełem cechowych malarzy poznańskich)—pozatem całamoc wiejskich kościołków posiadała niewątpliwie charakterystyczne polichromje a co ciekawsze, zainteresowały się niemi w tym czasie niewątpliwie także i dwory średnio szlacheckie, jak o tem świadczą malowidła w Jeżowie.—Przyjmuje się pozatem wówczas moda sgrafitów — rytej w białym tynku ciemnej ornamentacji.

Ale jednym z najważniejszych czynników życia artystycznego staje się w XVI w. gałąź sztuki obcej najzupełniej — zwłaszcza jeżeli chodzi o Polskę — antyindywidualnej sztuce średniowiecznej: jest to sztuka portretowa. Odpowiada to całkowicie duchowi epoki, dla której wartość doczesnego życia, tendencja utrwalenia osobniczego bytu, występuje na pierwszy plan.

Portret w średniowieczu spotykany był niejako na marginesie sztuki religijnej — w postaci małych figurek donatorów na obrazach świętych. Teraz chodzi o zachowanie rysów i postury dla potomności—ale także chodzi i o uprzytamnianie żyjącemu otoczeniu zmonumentalizowanego symbolu władcy, monarchy, kanclerza, czy biskupa.

Rys. 789. Obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej.

Rys. 790. Franciszek Lekszycki. Św. Antoni w kościele OO. Bernardynów w Krakowie.

Liczni artyści obcy, przybyli za Zygmuntów i później na dwór polski, nie pomijają oczywiście żadnej sposobności, by uwiecznić rysy suwerenów. Początkowo dokonywa się to na terenie medaljerstwa czy drzeworytów, lecz już z pierwszej połowy XVI wieku dochowały się portrety sztalugowe, malowane na płótnie. I tak już z 1527 r. pochodzi portret córki Zygmunta I, *królewny Izabeli*, a z czterdziestych lat XVI w. portret *Benedykta Koźmina* (w zbiorach Uniw. Jagiellońskiego) — obydwa, zwłaszcza ostatni, o wybitnie niemieckim charakterze, z wyraźnym wpływem Holbeina. Król Zygmunt I portretowany był wielo-

krotnie, a jedna z najlepszych jego podobizn znajduje się obecnie w *Muzeum Czartoryskich*. Obraz ten, przedstawiający króla w pół-postaci, zarówno charakterystyczną ekspresją twarzy, jak drobiazgowym realizmem w traktowaniu zarostu i żabotów, oraz kolorytem (żółto-czarnym) wskazuje na niewątpliwe pochodzenie z pracowni Cranacha młodszego. Podobnie traktowany jest portret *Katarzyny Austrjackiej*, również znajdujący się w Muzeum Czartoryskich. Także portret pierwszej żony Zygmunta Augusta, *Elżbiety Austrjaczki* (w Germańskiem Muzeum w Norymberdze), oraz podobizny drugiej jego żony, nad życie ukochanej *Barbary Radziwiłłówny* — które, niestety, znamy tylko z kopij — noszą wyraźnie niemiecko-flamandzki charakter. Wszystkie one odznaczają się spokojną, suchą rzeczowością, która w pięknym portrecie *Bony z katedry krakowskiej* doprowadza do niemalże monumentalnej formy, podkreślonej jeszcze przez wkomponowanie całej postaci w prawidłowy trójkąt.

Ten ogólny niemiecko-flamandzki wpływ nie dotknął ze znanych nam portretów tego okresu, tylko miniatury malowanej na blasze z podobizną króla *Zygmunta Augusta* (*dziś w Muz. Czartoryskich*) w manierze wyraźnie włoskiej. a więc bardziej idealizującej, niż portrety niemieckie.

W drugiej połowie stulecia wpływy niemieckie na sztukę portretową w Polsce nietylko trwają dalej, lecz konsolidują się bardziej i dają w rezultacie wyższy o wiele poziom artystyczny, a pozatem wpływ ich budzi także twórczość krajową. Być może, że w wyniku współdziałania tych dwuch czynników: niemieckiego i krajowego — powstaje portret *Anny Jagiellonki z Katedry krakowskiej*, prawdopodobnie dzieło malarza warszawskiego. Niemiecka, nieco cranachowska ekspresja twarzy, oraz statyczny, monumentalny układ, w ciekawy sposób wiążą się z suchą linjowością, kronikarską jakgdyby ścisłością przy odtwarzaniu ubioru. Pyszna stożkowata spódnica, ozdobiona misternie wycyzelowanym ornamentem — oddana została z widoczną pasją i naiwnem lubowaniem się w szczegółach. Niestety, nie dochowały się inne obrazy, mówiące o istotniejszem zainteresowaniu się malarzy polskich tego czasu portretem. Mamy wprawdzie wiadomości o niektórych nazwiskach — np. lwowianin Albert Stefanowicz, zmarły w 1588 r. malował jak się zdaje portrety — ale żadne obrazy po nich się nie dochowały.

Słynna sylwetka króla Stefana Batorego utrwaliła się poprzez liczne wersje malarza-Niemca, pracującego na dworze polskim mniej więcej od 1580 r. — Mikołaja Koebera z Wrocławia. Jest to artysta niepośledni, którego portrety odznaczają się siłą i prostotą, zwartym układem, a zarazem zindywidualizowaniem wyrazu. Słynny portret *Batorego*, znajdujący się dziś w domu misjonarzy *na Stradomiu w Krakowie*, jest nietylko dzięki swej zmonumentalizowanej, mocnej formie upostaciowaniem majestatu i władczej potęgi króla, ale i odzwierciedla głębię i przenikliwą mądrość, a nawet i melancholijną zadumę człowieka. Prawdopodobnie i miniatury królewskie, jedna, znajdująca się dziś w pałacu Pitti we Florencji, druga,

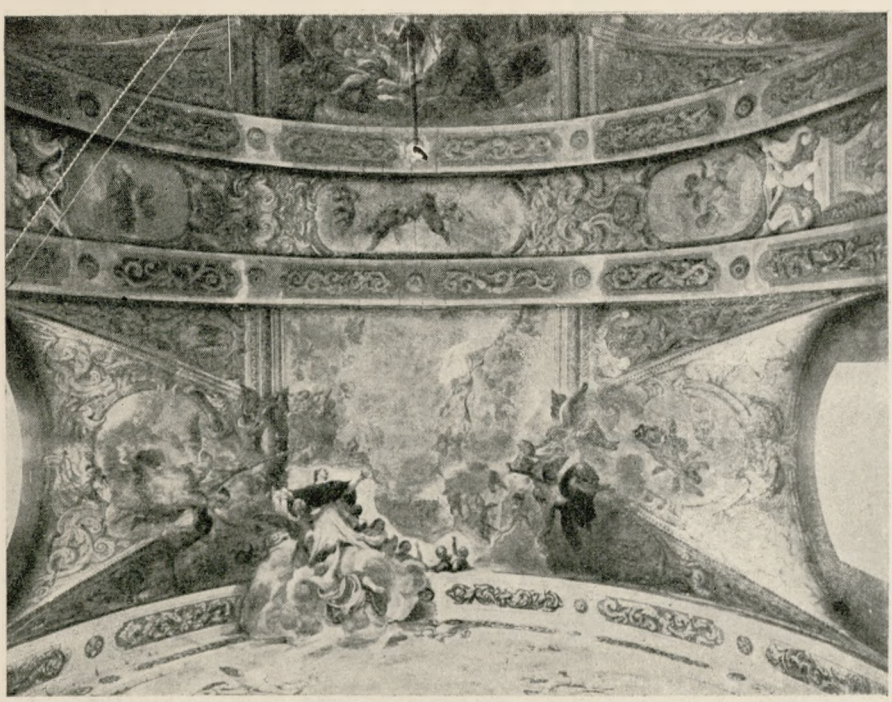
Rys. 791. Jerzy Eleuter Siemiginowski. Portret Króla Jana III.

Rys. 792. Jerzy Eleuter Siemiginowski. Portret Królowej Marysieńki.

z trumny króla (w krypcie katedry krakowskiej), są pędzla Koebera, jak również liczne inne całopostaciowe portrety Batorego. (w Warszawie, w Rapperswilu, w Elblągu). Jeżeli nie malował ich sam Koeber, to w każdym razie zdradzają wybitny wpływ jego twórczości. Koeber pracuje również na dworze Zygmunta III. Maluje prawdopodobnie portret Władysława IV, wówczas małego dziecka, w r. 1596. (Muzeum Giermańskie, Norymberga).

Po Koeberze malarzem nadwornym Zygmunta III był norymberczyk Jakób Troschel, któremu należy, jak się zdaje przypisać, portret Zygmunta III w całej postaci, znajdujący się dziś w Galerji Pitti. Niezależnie zatem od włoskich wpływów, które za Wazów zaważyły nad Polską, w malarstwie portretowem trwają wpływy niemieckie i sięgają w wiek XVIII, łącząc się z flamandzkiemi.

W muzeach zagranicznych znajduje się cały szereg portretów magnatów i członków rodziny królewskiej polskiej z tego okresu; przeważnie wykonane są poza granicami Polski. Najwspanialszy z nich, to portret *Anny Jagiellonki w Muzeum Wiedeńskiem*, porywający poprostu w swej zwartości formalnej i niezwykłej, ostrej ekspresji, w swej mądrej i melancholijnej, tragicznej niemal charakterystyce twarzy. Niezwykłe podobieństwo układu, akcesorjów, i całej kompozycji tego obrazu ze wspomnianym już przez nas portretem Bony z katedry krakowskiej, nasuwa przypuszczenie, że są to, być może, dwie wersje tego samego wizerunku. Obraz z katedry krakowskiej nie przedstawiałby w takim razie Bony, lecz Annę Jagiellonkę i byłby repliką portretu z Muzeum Wiedeńskiego, który stoi bez porównania wyżej artystycznie.



Rys. 793. M. Palloni. Wniebowzięcie Św. Karola Boromeusza. Łowicz, Kaplica Pomisjonarska.

IV.

Z wiekiem XVII wkraczamy w domenę baroku.

Jest to okres, w którym okręty załadowane zamorskiemi skarbami zawijały do wszystkich portów Europy, a przedewszystkiem do portów włoskich i niderlandzkich. Nowy jeszcze eksport i handel kolonialny, zorganizowany poniekąd na zasadach grabieży, przynosił olbrzymie zyski, pęczniały skarbce państw, miast, książąt i magnatów — rodowych i handlowych. Rosła potrzeba okazania bogactwa, rosła świadomość wartości władzy, i wyłaniało się naturalne dążenie do stworzenia ram i form życia, któreby tym podstawom odpowiadały. Ideały estetyczne, rodzące się w tej atmosferze, przesiąknięte są duchem władztwa, potęgi i dosytu, pęcznieją nadmiarem pragnienia życia i użycia.

Do tego podstawowego procesu bogacenia się na nowozdobytych kolonjach dochodzi, jako czynnik działający na terenie rozwoju sztuki, przedewszystkiem sprawa kontrreformacji. Kościół zagrożony w swem istnieniu przez groźne ruchy reformackie, usprawnia i organizuje swą politykę, żelazną ręką dławi dysydentyzm i zgniata rebelizujące elementy. W XVII wieku chodzi już przedewszystkiem o umocnienie odniesionego zwycięstwa, o oparcie go zarówno na podstawach politycznych, jak i psychologicznych, o uczynienie twierdzy obronnej z każdej wierzącej jednostki. Z jednej strony kościół chwyta się represyj, które mają na celu ukrócić rozpętaną „świeckość" życia, sugeruje powrót do średniowiecza i jego ideologji, roznieca na nowo obawę śmierci i piekieł i roztacza wizje niebiańskich radości.

Lecz z drugiej strony do usymbolizowania idei swej niewzruszonej potęgi — Kościół używa tych samych symboli władztwa, którymi posługują się potentanci świeccy. W tym czasie Kościół nie może już operować tylko spirytualnymi czynnikami. Musi posługiwać się środkami, których działanie na wyobraźnię ludzką jest najpewniejsze. Mimo wszystko, ruchy dysydenckie nie wygasają w w. XVII. Tlą się bezustannie pod powierzchnią zjawisk i wybuchają raz po raz groźnymi pożarami. Łączy się ta walka reformacji z kontrreformacją — z inną jeszcze walką, wyraźnie już społeczną; z walką władzy centralnej i mieszczaństwa, ktore coraz gruntowniej traci swe uprzywilejowane ongiś stanowisko i coraz bardziej ugina się pod ciężarem nowożytnego absolutyzmu. Ruchy społeczne i ruchy religijne niejednokrotnie zlewają się, mieszczaństwo reprezentuje dyssydentyzm, kościół zwlaczający reformację

odgrywa podobną rolę, co scentralizowana władza monarsza. W stosunku do sztuki rola obydwu tych potęg jest tembardziej zbliżona, że zarówno kościół, jak dwory panujące, potrzebują w interesach swej polityki roztoczyć najwyższy splendor, napiąć wyobraźnie poddanych do granicy najwyższej ekstazy, zupełnego ubóstwienia władzy.

Stulecie rozdarte jest głębokiemi przeciwieństwami. Demokracje mieszczańskie i cezarystyczny absolutyzm, racjonalizm dysydencki, i mroczny, namiętny mistycyzm religijny, tem namiętniejszy, że nie mający już bezspornego oparcia w psychice ludzkiej. To samo rozdarcie, które przemawia poprzez życie i dzieła Pascala, twórcy fizyki i najgłębszego mistyka chrześcijaństwa tego okresu, ta sama rozpiętość która dzieli genialny racjonalizm Descarta od św. Teresy, Bacona od Jakóba Boehme. Jest to wiek, który kładzie podwaliny pod nowożytne nauki przyrodnicze i wiek najwyższego rozwoju zakonów, wiek wizyj i stygmatów. Wiek bezustannych zamieszek i nieopisanej nędzy — i wiek, który stworzył najpełniejszą, najwspanialszą wizję życia okazałego.

Ten okres nie mógł się zmieścić w ramach ideału harmonji i klasycznego spokoju stworzonego przez renesans. Przejmując od renesansu cały klasycyzujący repertuar form i niemal wszystkie poszczególne elementy dekoracyjne i ornamentykę—barok rozpętał w nich nieokiełznane życie, rozłamał wszelkie harmonijne i zamknięte w sobie kształty, wydął i wybrzuszył formy, skręcił je spiralnie w sobie i rzucił na pastwę szerokofalistych rytmów. Uczynił je ciężkiemi, masywnemi, predestynowanemi do trwania i bezruchu—a z drugiej strony napełnił je największą potencją ruchu, najgwałtowniejszym dynamizmem; nadał im zmysłową mięsistość, bogatą pełnię —a równocześnie przerzucił je w sferę ponadrzeczywistej ekstazy, nieuchwytnych napiętych duchowych stanów; stworzył w sztuce kształty najbardziej namacalne, plastyczne, wybujałe — a równocześnie odebrał im ich realność, poddając je grze świateł i cieni, roztapiając w błyskach i topiąc w głębokich czerniach każdą granicę przedmiotu, każdą właściwą mu barwę; realizował najbardziej gigantyczne zamysły i oblekał w konkretne kształty najśmielsze fantazje architektoniczne—lubując się jednocześnie w stwarzaniu iluzji, w „fungowaniu" rzeczywistości, w malowaniu architektonicznych urojeń. Nieruchome, statyczne formy renesansu pogięte są przypadkowościami gwałtownego ruchu, przesłonięte nieobliczalną siecią świetlnych refleksów. Barok poszukuje odpowiednika zmienności. I tak bardzo zmienne i niepewne wydaje mu się wszystko, co widzialne i dotykalne, że uczucia i namiętności uznaje za uchwytniejsze i konkretniejsze od samychże konkretów otaczającego świata — w przerażeniu przed odkrytym relatywizmem ucieka w coś wręcz przeciwstawnego, w jakiś namiętny, gorejący mistycyzm.

Barok stwarza człowieka w ponadrzeczywistych rozmiarach — w obrazach i rzeźbach poruszają się sami olbrzymi — i architektura barokowa stwarza wnętrza przeznaczone dla olbrzymów. Wielkie są półmiski, któremi w owych czasach zastawiają stoły, dzbany, z których leją wino, wielkie — największe ze znanych nam dotąd — są fotele i krzesła, łoża i stoły. Tak realizuje się nawet w szczegółach fikcja ponadrzeczywistej potęgi — marzenie o człowieku władczym, wielkim. Tak narzuca się maluczkim sugestja majestatu władzy.

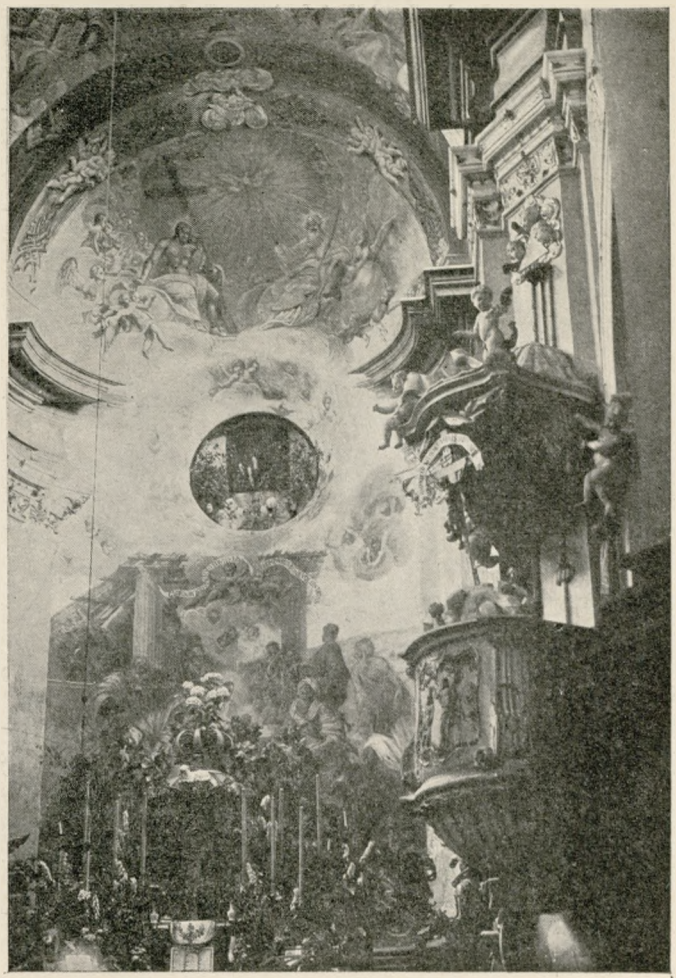
W malarstwie dążność do zdynamizowania kompozycji przejawia się przedewszystkiem w przestawieniu akcentu — sceny głównej — który renesans umieszczał zawsze w samym środku obrazu — w przesunięciu go na bok, by złamać spokojną równowagę układu. Perspektywiczna głębia otwiera się nie na osi prostopadłej, lecz na osi skośnej — obraz budowany jest w głąb i w bok, a osie, na których umieszczone są postacie, doznają najbardziej karkołomnych załamań. Postacie wielokrotnie skręcone i załamane występują z głębi i z boku obrazu, zlatują z góry ku dołowi, z głębi ku przodowi, najbardziej nieprawdopodobne kierunki ruchu i gestu zastępują tak faworyzowany ongiś spokojny, symetryczny, scentralizowany i zamknięty w sobie układ renesansowego obrazu. Barwa lokalna — barwa postaci i przedmiotów — staje się zależna od jakiegoś fikcyjnego źródła światła, ostre refleksy świetlne i cienie

Rys. .794 Fresk z bazyliki Jasnogórskiej.

kladą się na mocno wymodelowanych, brylowatych kształtach — w rezultacie decydujący staje się kontur plam bujających po powierzchni przedmiotów i gubi się kontur brył, kontur konkretnego kształtu przedmiotowego. W zasadzie malarstwo tego okresu nie zatraca jeszcze poczucia dotykowego kształtu, forma przedmiotu jest jeszcze ciągle respektowana i wyczuwalna w obrazie — ale równocześnie rozpoczyna się rozwój „malarskości" w ścisłem tego słowa znaczeniu — rozwój tego stanowiska, dla którego jedynie decydująca będzie gra barw i światłocienia, czysto wzrokowa feerja zachodząca na powierzchni przedmiotu. Wybujały, wzorowany na Michale Aniele modelunek i zupełnie bezmodelunkowa, bezkonturowa, plamowa malarskość lub światłocieniowość Rembrandta — oto znowu kontrasty, wśród których oscyluje malarstwo baroku — poza granicami Polski.

Na tle prowadzonych dotychczas badań twórczość polska uderza zupełną niewspółmiernością swych założeń i swego poziomu w stosunku do twórczości zagranicznej. W tej dobie baroku niesłychanie słaba i wątła zdaje się być właśnie jej „barokowość". Lecz zabytki z tego okresu są w stanie tak nieuporządkowanym, rozrzuconym, że systematyczne ich sklasyfikowanie, a tembardziej wydanie o nich jakiejś syntetycznej oceny, jest jeszcze bardziej utrudnione, aniżeli w stosunku do stuleci poprzednich.

Cały ten okres w Polsce charakteryzuje przedewszystkiem niestałość warunków politycznych, bezustanne tarcia zewnętrzne i wewnętrzne. Niepokoje wojenne, rozpoczynające się nawałą turecką, zadające potem krajowi ranę nie do zagojenia w straszliwych walkach domowych z Kozactwem, urastają wreszcie do wielkiej pożogi szwedzkiej—

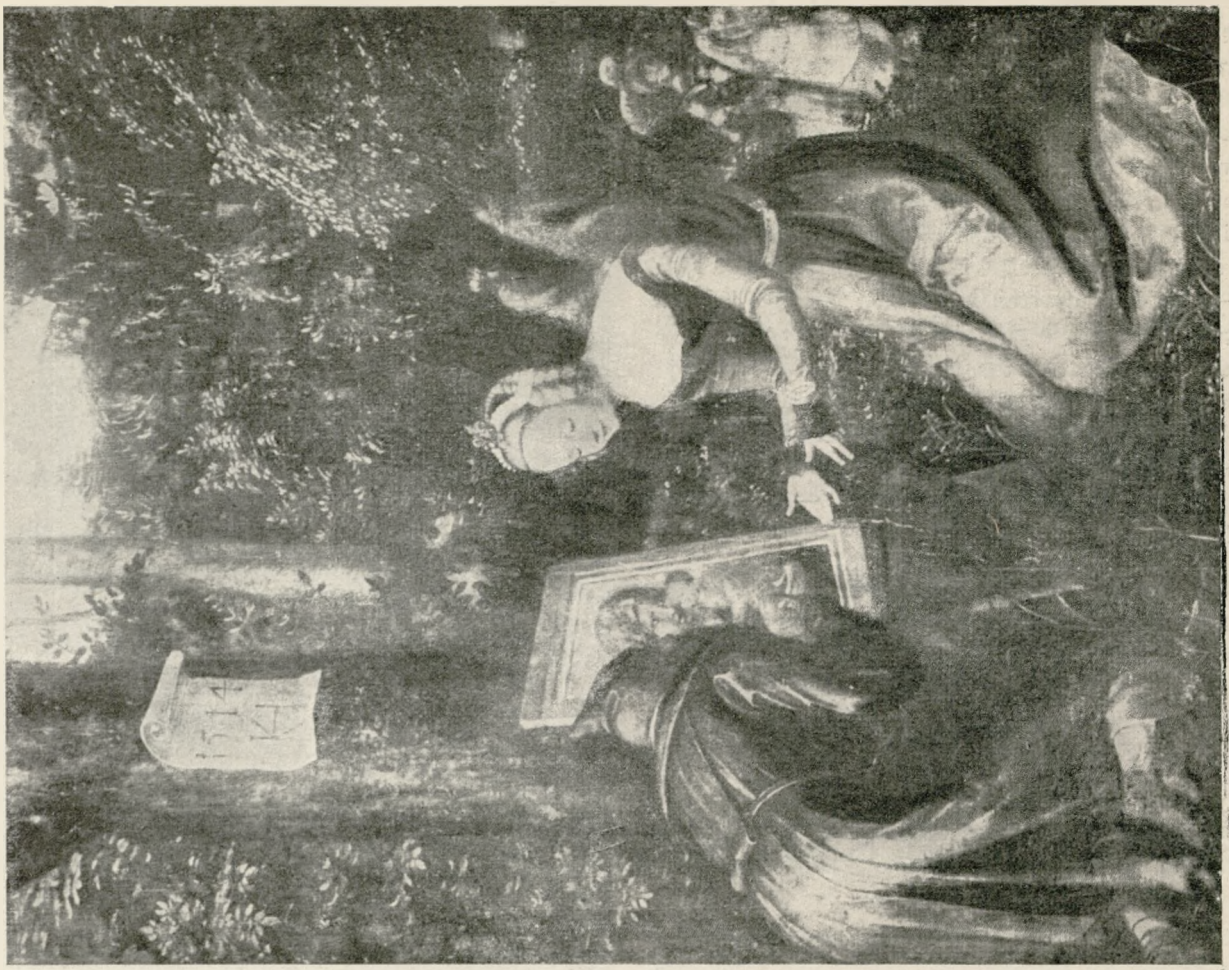


Rys. 795. Malowidła ścienne w prezbiterjum kościoła pojezuickiego w Kobylce pod Warszawą (z dzieła: „Kościół pojezuicki w Kobylce" Piotra Bohdziewicza)

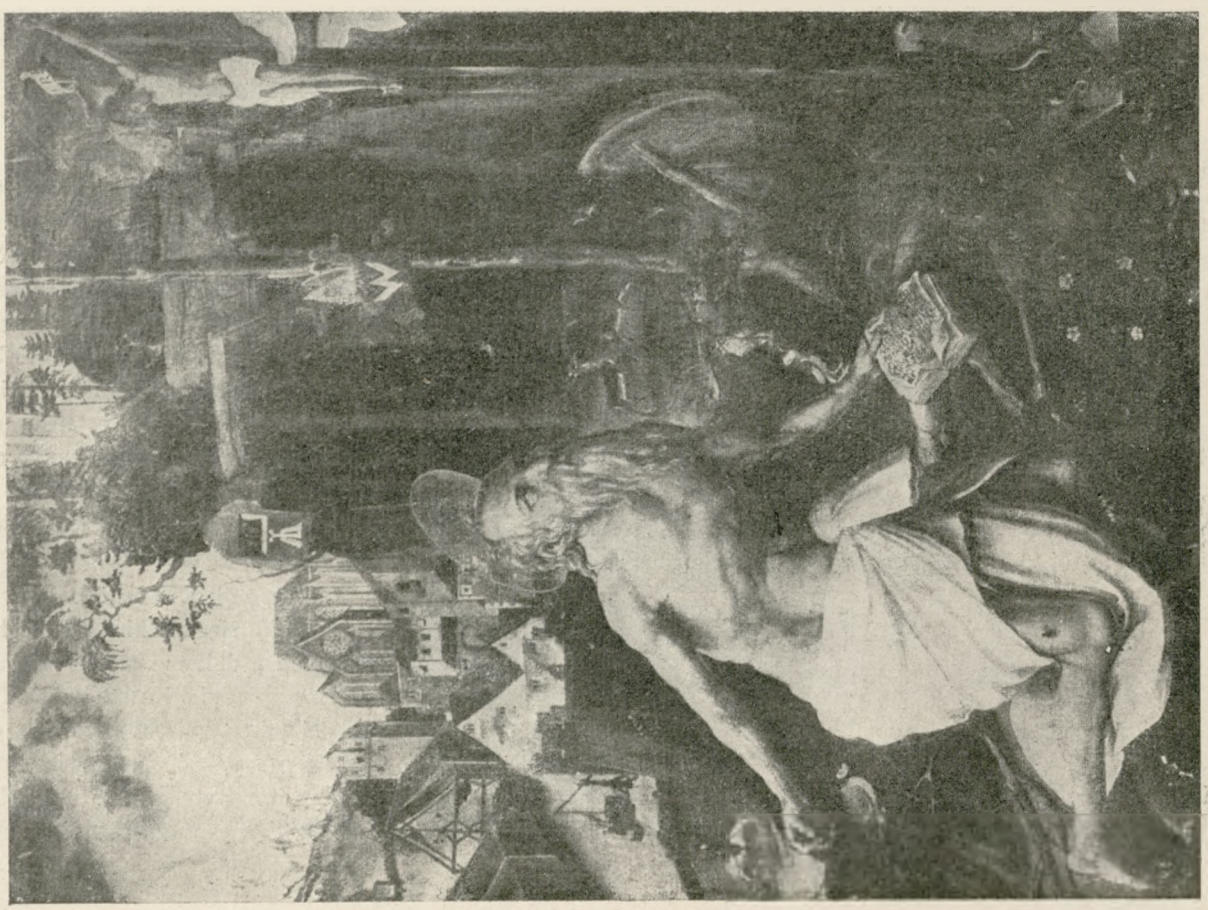
i w ciągu całego wieku przerywają raz po raz zamierzenia kulturalne i artystyczne, znaczące i te słabe poczynania, które jakoś przetrwały, piętnem niestałości i zmienności. Podsycała to zresztą polityka artystyczna królów, która—jeśli o takiej wogóle w znaczeniu świadomej ciągłości zamierzeń można mówić — charakteryzuje się wybitną krótkowzrocznością, zmierza niemal zawsze do zaspokojenia potrzeb doraźnych, nie zaś do podtrzymania autonomicznego ruchu artystycznego. Wyjątek stanowi jedynie działalność na tem polu króla Jana III-go.

Rys. 796. Antoni Blank: „Aurora" fresk w pałacu w Skierniewicach.

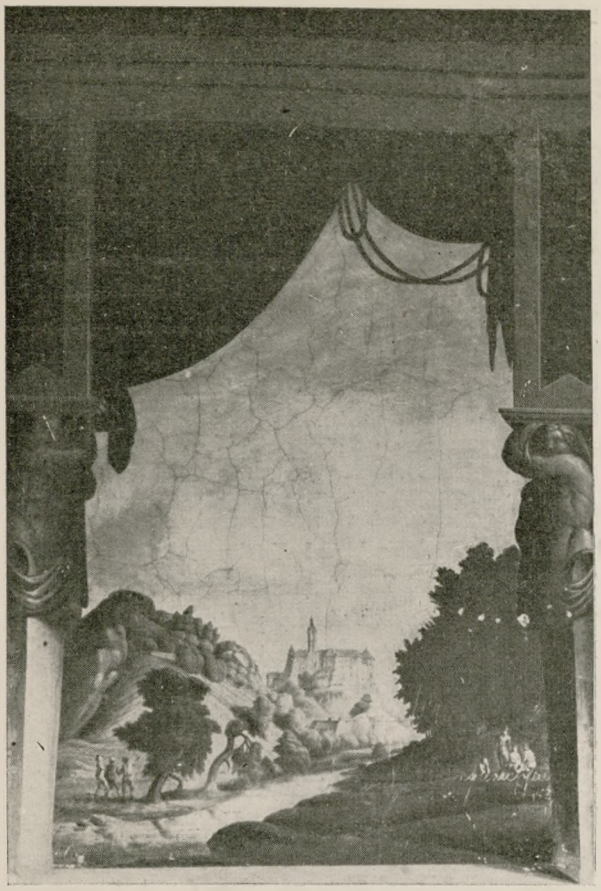
We Francji XVII wieku powstają i rozwijają się wielkie manufaktury królewskie, dokonywa się przemiana systemu produkcji rzemieślniczej na rękodzielniczą, centralizuje się organizacja pracy, której odpowiada na terenie politycznym centralizacja władzy królewskiej. Ta sama przemiana systemu rzemieślniczego na manufakturowy



Rys. 777a. Hans Suess Kulmbachu. Z legendy o Św. Katarzynie (fragment obrazu).



Rys. 776b Lenz z Kitzingen. Św. Hieronim.



Rys. 797. Malowidło ścienne w Radziejowicach.

dokonywa się także we Flandrji. Manufaktury niderlandzkie pracują dla wzbogaconej na handlu zamorskim arystokracji mieszczańskiej, zaspakajają pozatem potrzeby wszystkich dworów i magnackich rezydencyj Europy. Przedział między bezpretensjonalną realistyczną sztuką mieszczańską, a t. zw. wielką reprezentatywną sztuką dworską zarysowuje się coraz ostrzej.

I u nas możnaby również podobną linję demarkacyjną przeprowadzić, choć szłaby ona szlakiem nietyle wewnętrznej logiki, ile raczej zewnętrznych oddziaływań. W dziedzinie artystycznej utrzymuje się u nas wciąż jeszcze, spóźniona w stosunku do Europy, organizacja cechowa, pracują jak dawniej warsztaty, ongiś cieszące się sławą i uznaniem, w XVII w. dość jeszcze coprawda liczne, lecz upadające najwyraźniej, o zdecydowanie prowincjonalnym charakterze i zaspokajające przedewszystkiem zapotrzebowania pomniejszych kościołów, mieszczaństwa i średniej szlachty. Ta gałąź artystycznej twórczości odpowiadałaby zatem w zasadzie mieszczańskiej sztuce francuskiej, z tą tylko różnicą, że podobnie jak przedawniona jest jej organizacja, podobnie spóźniony w stosunku do francuskiego czy niderlandzkiego jest jej charakter. Jest to sztuka natchniona kontrreformacją, ulegająca reakcji katolickiej tak dalece, że powraca nawet niejednokrotnie do średniowiecznych tematów i tradycyjnych typów kompozycyjnych. (Dość wspomnieć, że w XVII w. kopjowano jeszcze Madonny średniowieczne np. *Madonnę ze Zbraclawia* i powstawały wizerunki Madonn bizantynizujące np. Madonna w kościele Bożego Ciała w Krakowie, lub Madonny poznańskiej szkoły cechowej). Podobny duch przebija również w licznych w tym czasie obrazach alegorycznych, „tańcach śmierci" i t. zw. moralitetach. Charakter świecki tej sztuki stanowi albo ukrytą i zakazaną domieszkę do tematów religijnych — skarży się wszakżeż ks. Nieszporkowicz, że malarze nie wahają się nadawać Madonnom rysów niewiast, o których względy się starają — albo też wypowiada się bezpośrednio w zamiłowaniu do portretów. Portret rozpowszechniony nietylko wśród „karmazynów" ale nawet wśród mniej zamożnej szlachty, staje się jeśli nie jedynym, to w każdym razie najważniejszym odpowiednikiem artystycznym rozwijającej się szlacheckiej demokracji, odgrywa w maleńkim zakresie rolę podobną, co mieszczańska sztuka flamandzka lub francuska.

Odpowiednikiem dworskiej sztuki jest u nas przedewszystkiem sztuka importowana. Określa ją zatem nietyle jej charakter wewnętrzny, ile sam zewnętrzny fakt, że wykonywana jest przez artystów sprowadzanych i to sprowadzanych z różnych krajów — to z Włoch, to z Flandrji — co nadaje jej charakter niejednolity, zmieniający się wraz z upodobaniami poszczególnych monarchów. Tematycznie jest to przedewszystkiem malarstwo religijne, sztalugowe

Rys. 798. Tadeusz Kuntze-Konicz. Fortuna.

2650/I

i ścienne, rzadziej — obrazy historyczne, oraz reprezentatywne portrety. Od wspomnianego powyżej odłamu dzieli tę sztukę przedewszystkiem jej reprezentatywna barokowość, która nie ma niemal żadnego odpowiednika w polskiej psychice i w polskich stosunkach — w ciągu XVII w. władza osłabia się u nas, a nie wzrasta, utwierdza się szlachta a nie splendor monarszy—dzieli ją jej obcość i przypadkowość na naszym gruncie. Jedynie logiczny jest jej związek z polityką kościelną, z kontrreformacją.

Między tymi dwoma zasadniczymi odłamami wytwarza się jakgdyby warstwa pośrednia, rejon wzajemnego przenikania się oddzielonych pozornie zakresów. Twórczość zagranicznych artystów oddziaływuje oczywiście zawsze bezpośrednio na twórczość miejscową — w warsztatach ich pracują często Polacy — obrazy mistrzów wywołują oddźwięki i pobudzają naśladowców.

Koło r. 1600 przybywa do Polski Tomasso Dolabella malarz weneckiej szkoły, stojący pod wpływem Tintoretta i Veronese'a, sprowadzony przez króla Zygmunta III-go i piastujący godność jego nadwornego malarza. Przyjazd Dolabelli wywiera decydujący wpływ na dzieje polskiego malarstwa w pierwszej połowie stulecia, i stwarza podłoże, do którego nawiązać mogła druga fala włoskich wpływów — nie weneckich już coprawda, lecz florenckich i rzymsko-bolońskich, zjawiających się u nas w drugiej połowie wieku. Już w końcu XVI w. zjawiają się u nas włoskie tendencje w malarstwie (np. wspomniane zniszczone freski wawelskie), lecz dopiero bogata działalność Dolabelli nadaje tym tendencjom kształt trwały i płodny w następstwa.

Dorobek artystyczny tego malarza, niesłychanie obfity, dochował się w niewielkiej tylko mierze, a w dodatku obrazy wielokrotnie tak ucierpiały, że ostrożnie tylko można o nich wypowiadać sądy. Od r. 1614—1625 Dolabella pracował dla krakowskich Dominikanów — i tam pożar zniszczył większą część jego prac — lecz dochowały się obrazy w *kaplicy św. Jacka*, w *kościele* i *refrektarzu dominikańskim*, i te stanowią bodaj najważniejszy punkt oparcia w badaniach nad artystą, jakkolwiek i tu odróżnić trzeba starannie prace warsztatu, względnie uczniów, od prac samego mistrza. Dziełem Dolabelli są obrazy w kościele *św. Barbary*, w kościele *Bożego Ciała* (1634), również i sam Dolabella, sędziwy już wówczas, malował kilka obrazów w kościele na *Bielanach pod Krakowem*, jakkolwiek większość dekoracyj bielańskich jest dziełem jego uczniów. Batowski Malował również liczne portrety.

I oto nagle w sztuce naszej, która jeszcze nie dotarła do przedmiotowej konkretności, która jeszcze nie opanowała realizmu — w tej oto sztuce pojawia się twórczość wybujała daleko poza realizm, ponadrzeczywista w swym patosie, w swej nadmiernie wyidealizowanej wielkości i wybujałości formy. U Tintoretta, mistrza, na którym wzorował się Dolabella, postacie, przedmioty i zdarzenia powoli schodzą na plan drugi, treść obrazu,

Rys. 799. Marcello Bacciarelli: Portret Izabelli z Poniatowskich Branickiej.

Rys. 800. Giovani Battista Lampi: Portret Zofji z Mniszchów Szczęsnowej Potockiej z córką.

całe jego napięcie uczuciowe, przetapia się w barwę, w jej srebrzystych drganiach, w świetlistej wibracji zacierają się wszelkie granice rzeczywistości, wszelka konkretność kształtów roztapia się w wizji kolorów. Zdaje się, jakby to właśnie w twórczości Tintoretta pojawiła się poraz pierwszy myśl o względności wszechrzeczy; nic nie jest takie jakie jest, nic nie ma stałych i niezmiennych granic. Dolabella nie stoi jeszcze na gruncie tego malarskiego relatywizmu; podłożem jego formy jest raczej pierwsza faza twórczości Tintoretta, dominuje w niej jeszcze renesansowe wyczucie kształtu, nabrzmiałego tylko, rozkwitłego, ciepłego w kolorze i owianego zlekka tylko tajemniczością cieni, które tu i owdzie przesłaniają syte purpury, złote żółtości, głębokie błękity.

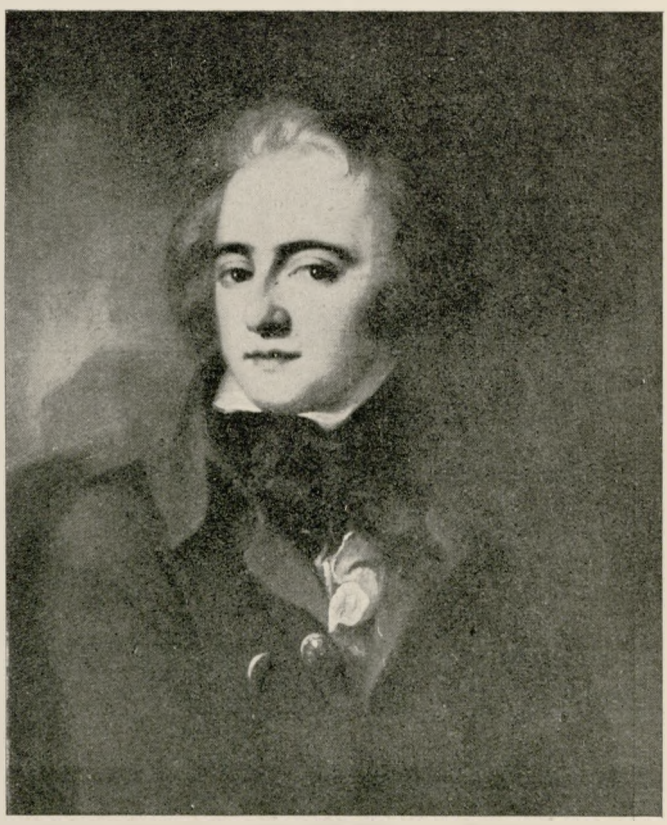
Poprzez Dolabellę pada na naszą północną ziemię odblask tej sztuki gwałtownej i patetycznej, pełnej mistycyzmu i jednocześnie sceptycznej, posługującej się wielką monumentalną formą i jednocześnie rozpuszczającej tę formę w malarskiej wibracji.

Przedziwne są perypetje tej sztuki na naszym gruncie. Nawet u samego Dolabelli twardnieje forma i uzależnia się naiwnie od przedmiotu, przygasa barwa, i pod koniec twórczości, n.p. w obrazach bielańskich, staje się z wizyjnej dosłownie portretowa. Plafon malowany w *Kielcach*, w *pałacu biskupim* prawdopodobnie przez uczniów Dolabelli, przedstawiający *„Oskarżenie Arjan"*, wykazuje w całej pełni charakterystyczną degeneracją pierwotnej koncepcji barbaryzowane kształty i proporcje, naiwność posuniętą, aż do umieszczenia figur ponad sobą, a nie perspektywicznie w przestrzeni, przy zachowanej portretowej wierności twarzy. Podobnie zbarbaryzowana jest *„Adoracja" Wojciecha Maliskiewicza*, z r. 1622, przeceniona jedynie dzięki polskości twórcy.

A jednak wpływ Dolabelli był nietylko silny, ale i w zasadzie dodatni. Trzeba tylko zaniechać porównań i stanąć na gruncie krajowych założeń. Z polskich uczniów Dolabelli jednego tylko możemy wymienić po nazwisku: *Cieszyński* — ale wiemy, że bezimiennych polskich malarzy, stojących pod jego wpływem, było bardzo wielu. Dolabella nauczył przedewszystkiem naszych artystów operowania światłocieniem, kontrastowania jasnociemnymi tonami, budowania formy nie przez wypełnianie konturu, lecz przez modelowanie barwą, nauczył ich ciepłego weneckiego kolorytu i wzbudził ideał kolorystycznego bogactwa. Wprowadzona przezeń wenecka nuta obiega całą Polskę, dociera do Gdańska i Wilna, i najciekawsze wyniki daje bodaj w tych wypadkach, kiedy malarz nie podpada pod zupełną sugestję mistrza, lecz wzbogaca tylko kolorystycznie swą prostą, twardą, całkiem nie barokową, polską formę.

Obok Dolabelli pracowało kilku jeszcze innych Włochów. W kościele Kamedułów na Bielanach pod Krakowem znajduje się portret *Mikołaja Wolskiego* malowany przez kamedułę włoskiego, *O. Wenantego*, którego inne obrazy niestety zaginęły. Ten jest suchy, twardy, raczej

Rys. 801. Ludwik Marteau: Portret Katarzyny z Potockich Kossakowej.



Rys. 802. Józef Grassi: Portret ks. Józefa.

rysunkowy, ale pełen spokojnej ekspresji. Z nazwiska przytoczyć możemy jeszcze tylko *Nozeniusza*, drugorzędnego malarza, podelgającego zresztą również wpływom flamandzkim. Inni, niewątpliwie zdolniejsi, jak twórca *stal w kościele Bożego Ciała* i twórca *polichromji en grisaille* w *kaplicy ks. Lubomirskich* w kościele Dominikanów w Krakowie — pozostali dla nas anonimami.

Duże podobieństwo do portretu Wolskiego, pędzla O. Wenantego, wykazuje portret *Marcina Szyszkowskiego* (rys. 784) (u Franciszkanów w Krakowie), który przypisywany był Dolabelli, a jest zapewne dziełem któregoś z jego uczniów. Podobnie sprawa przedstawia się z portretem *młodego Tenczyńskiego*, bardziej weneckim w charakterze.

Jeżeli mowa o ulegających wpływom włoskim, wspomnieć również należy Teofila Jana Pollaka, niezgorszego malarza, który wcześnie jednakże opuścił Polskę i całe życie spędził w Tyrolu. Liczne jego obrazy o wyraźnych włoskich wpływach zdobią muzeum w Innsbruku. (Jest to już drugi „Polak", który opuścił ojczyznę — pierwszym był *Jan Polak*, który w XV w. odgrywał dość znaczną rolę w malarstwie norymberskiem. W. XVII notuje jeszcze jednego artystę-emigranta: jest to *Jan Ziarnko*, sztycharz i rysownik, który większą część życia, bo przeszło 30 lat spędził w Paryżu (do r. 1628). Podpisywał się tam przeważnie „Grain" lub „Grano").

Być może, że na tem włoskiem podłożu wyrosłaby oczekiwana polska forma. Ale oto do tych wpływów dochodzą silne prądy flamandzkie i flamandzko-niemieckie, które do pewnego stopnia neutralizują pierwiastki włoskie. Flamandzkie wpływy działały wprawdzie bez przerwy od połowy w. XV, lecz miały charakter pośredni raczej i związany z bliższą im gatunkowo sztuką niemiecką. Za panowania Zygmunta III, a przedewszystkiem Władysława IV, zgęszczają się i konkretyzują, przewyższają nawet tradycjonalne wpływy niemieckie i stopniowo zaczynają rugować szkołę włoską, która dopiero w drugiej połowie wieku dochodzi znowu do głosu. Ten realizm flamandzki, trochę barokizujący, bogaty i pyszny, pozostaje zawsze trzeźwy, zawsze konkretny, nie zatraca nigdy swego „commun sens'u", ściśle odpowiadającego psychice zbogaconego mieszczaństwa niderlandzkiego, które podpatruje niejako wielkopańskie gesty twórców absolutnej monarchji i przejmuje się — zewnętrznie tylko — obcym sobie barokowym patosem. Kierunek flamandzki reprezentuje w Polsce cały szereg artystów niderlandzkich, którzy osiadają u nas szczególniej licznie po wstąpieniu na tron Władysława IV. Zresztą już w r. 1580 przyjeżdża do Krakowa malarz antwerpski Mertens, którego „*Zwiastowanie*" znajduje się do dziś w prałatówce przy kościele N.M.P. w Krakowie, a w którego warsztacie pracowali zarówno Flamandczycy jak Polacy. Na dworze Zygmunta III obok Polaków, Włochów i Niemców, pracują i Flamandzi, jak np. Pieter Claesz Soutman, uczeń Rubensa.

Rys. 803 b. Jan Piotr Norblin de la Gourdaine: Targ na konie na placu przed kościołem.

W r. 1621 Piotr Żeromski przywozi do Polski obraz Rubensa „Zdjęcie z krzyża" do głównego ołtarza kolegjaty w Kaliszu. Władysław IV podczas swej podróży do Niderlandów, pozował nawet Rubensowi. Znane są również z rycin Falcka, Hondiusa, P. de Jode, Sandrarta i de Jongha liczne portrety Władysława IV, Jana Kazimierza, królowej Marji Gonzagi, wykonywane przez malarzy, przybywających z Niderlandów do Polski. Najwybitniejszy z nich, to Piotr Dankerts de Ry (1605—1661), rodem z Amsterdamu, twórca licznych portretów. Holenderski malarz Jan van der Baan, twórca obrazów historycznych z dziejów Polski, był zapewne również przez czas jakiś w Polsce. Wielu innych malowało dla Polski obrazy, setki rycin łatwo dostępnych, bo stosunkowo tanich krążyło u nas po kraju, co oczywiście było także doskonałym środkiem propagandowym dla rozpowszechnienia flamandzkiego kierunku.

Bezpośrednio w kręgu wpływów flamandzkich należy postawić malarza Daniela Frecherusa, pochodzącego zapewne z Krakowa, z którego twórczości dochował się tylko portret *biskupa Trzebickiego* (rys. 785) (z r. 1664) na krużgankach u Franciszkanów w Krakowie. Odbija się w nim typowe dla flamizmu zespolenie mieszczańskiej intymności, widocznej w bardzo zindywidualizowanem traktowaniu twarzy, z barokową reprezentatywnością w szerokiem, płaszczyznowem, ciężkiem traktowaniu szat.

Frecherus jest jednak bardziej flamandzki, aniżeli przeważna część polskich obrazów pod tym wpływem powstałych.

Flamizm ujawnia się przedewszystkiem w portretach, ale portrety polskie, tak liczne w tym okresie, posiadają właściwie bardzo mało elementu barokowego. Cechuje je przedewszystkiem spokojna, prostolinijna statyczność, która stanowi jakgdyby dalszy ciąg tradycji koeberowskiej, owo opieranie postaci na szerokiej podstawie i zamykanie jej w spokojnym konturze, które nic nie ma wspólnego z dynamiką baroku, z jego załamywaniem osi postaci i niespokojnem wyginaniem konturu. Koloryt ich najczęściej czerwonawy, tak bardzo ubogi, tak bardzo naiwny w swych wielkich jednolitych płaszczyznach, nie wiele ma wspólnego z błyszczącym, miękim, bogatym kolorytem flamandzkich portretów XVII w., oddających z maestrją błyski jedwabiów i aksamitów. Z barokowości pozostaje u nas tylko pewna reprezentatywność, od czasu do czasu szczegół: barjera, udrapowanie kotary. Te cechy posiada np. portret *Łukasza Opalińskiego*, portret prof. *Jana Brosciusa* (w Uniw. Jagiellońskim), interesujący portret t. zw. „*Matki Mazepy*" (rys. 787) w Muzeum Narodowem w Krakowie i wiele innych, rozsianych po całej Polsce.

Tak więc wytworzyły się w Polsce w XVII w. trzy typy portretów: włoski, „dolabellowski" w charakterze, flamandzki — i polski.

Flamizm dostawał się do Polski jeszcze jedną drogą: przez Śląsk i Gdańsk. Gdańsk, Elbląg i Królewiec stały już — jak wiemy — oddawna pod bezpośrednim wpływem niderlandzkim i stanowiły niejako bramę wpadową, przez

Rys. 804. Aleksander Kucharski: Portret hr. de Polastron (minjatura).

Rys. 805. Anna Rajecka: Portret Al. z Lubomirskich Stanisławowej Potockiej.

którą sztuka flamandzko-niemiecka w północnej wersji docierała do Polski i rozprzestrzeniała się przedewszystkiem w miastach i prowincjach północnych, docierała z jednej strony do Wilna, z drugiej poprzez Pomorze do Wielkopolski, i dalej aż na Śląsk. Między Śląskiem a Gdańskiem istnieje żywa wymiana artystyczna, artyści śląscy często nawiedzają Gdańsk, a ruch z konieczności odbywa się przez Polskę. Około r. 1634 przybywa do Polski wrocławianin Bartłomiej Strobel. Ceniony jest na dworze Zygmunta III, otrzymuje tytuł nadwornego malarza Władysława IV. 10 lat z przerwą, którą spędza w Gdańsku, pracuje w Polsce i dla Polski, nietylko w stolicy, ale i na prowincji, przedewszystkiem w Toruniu. Od Gdańska po Kujawy rozsiane są jego dzieła a wpływ jego szczególnie widoczny jest w malarstwie poznańskiem. Najważniejsze jego dzieła w Polsce malowane, to *wielki ołtarz we Włocławku*, obrazy w kościele Cystersów w *Pelplinie*, *Radzynie*, portret rajcy miejskiego *Hübnera* w sali ratuszowej w Toruniu, portret *Jerzego Ossolińskiego* w Rutce na Podlasiu, *portret młodzieńca* w galerji wilanowskiej, „*Ukamienowanie św. Szczepana*" w galerji Tow. Przyjaciół Nauk w Poznaniu. Jest to w gruncie rzeczy malarz pomniejszego, prowincjonalnego kalibru, w którego nierównej twórczości odzywają się to pierwiastki niemiecko-flamandzkiego renesansu w niezmienionej niemal i całkowicie tradycjonalnej formie, to elementy barokowe, przejęte również z Flandrji, ale przesiąknięte niekiedy jakimś przedziwnym kanciastym i ostrokątnym dynamizmem szat, jakby żywy dowód twierdzenia Worringera, że barok

„Rys. 806. Kazimierz Woyniakowski. Portret Nieznanej."

jest tylko kontynuacją gotyckiej koncepcji artystycznej. Strobel nietylko wpłynął na charakter twórczości poznańskiego cechu, ale ożywił ruch portretowy w Toruniu, nie mówiąc o dużym wpływie, jaki wywarł na artystyczne życie Gdańska.

Twórczość zresztą malarzy gdańskich tego okresu bardzo jest zbliżona do twórczości Strobla. Najpocześniejsze miejsce wśród Gdańszczan zajmuje w pierwszych dziesiątkach lat XVII w. Antoni Möller. Gdańska w charakterze jest twórczość Hermana Hahna, który wykonał cały szereg obrazów dla katedry w Pelplinie. Dla Polski pracowali również Gdańszczanie Hack, J. D. Schulz, Milwitz i in.

Tak oto przedstawia się topograficzna mapa wpływów i obcych oddziaływań na artystyczny ruch polski w pierwszej połowie XVII w. Pod ostrym kątem przecinają się nurty tak odrębne w gatunku i charakterze, jak np. wenecki i gdański, nie mówiąc o zasadniczej alternatywie włosko-flamandzkiej, rozszczepiającej artystyczną orjentację na dwa różne i pozornie tylko godzące się obozy. Prawda, że dualizm ten jest odpowiednikiem prądów, pod których znakiem stała cała ówczesna sztuka europejska. Mimo to jednak na południu i zachodzie Europy doszło do wyrównania przeciwieństwa mieszczańskiego realizmu flamandzkiego z zaborczym i władczym duchem baroku: stało się to wszakżeż przedewszystkiem w samejże Flandrji w twórczości Rubensa. Ale w sposób najbardziej syntetyczny, najgłębszy i najgenialniejszy wyrównanie to dokonało się w malarstwie hiszpańskiem, które dało najwyższy wyraz i w najdoskonalszej formie wyraziło wszystko to, co kryl w sobie duch tej epoki, pełen krańcowych przeciwieństw i rozpętanych namiętności. Specyficzna syntcza dokonała się również we Francji, która potrafiła wprzęgnąć zdobycze obu kierunków do swych zapotrzebowań artystycznych.

W Polsce niema oczywiście mowy nietylko o syntezie, ale nawet o zgłębieniu treści tkwiących w prądach i ich przeciwstawieniach. Lecz i tu stwierdzenie absolutnej niewspółmierności obcych poczynań artystycznych z życiem sztuki polskiej nie jest jeszcze wydaniem na nią wyroku śmierci. Być może właśnie w jej uporczywej naiwności i barbaryzowaniu leżała jej utajona siła. Niekiedy wybłyskuje ona z anonimowych tworów, z kukłowatych, twardych, nieżywych rysunkowych postaci jakichś czwartorzędnych prowincjonalnych malarzy — i staje się bardziej interesującym dokumentem ówczesnej psychiki i artystycznego odczuwania, aniżeli kunsztowniejsze, lecz mniej „autentyczne" dzieła malarzy italianizujących lub flamizujących.

Cech krakowski stał oczywiście pod wpływem Dolabelli (co nie przeszkadzało mu wieść długotrwałych z nim sporów). „*Ukrzyżowanie*" (rys. 786) malowane przez Łukasza Porębowicza w r. 1618 (w kościele św. Marka) wskazuje jak ten wpływ wyglądał: dość nieudolne naśladowanie kolorytu, który pozostał u niego zimny, ciężki i ciemny łączy się z formą zlekka zmanierowaną. Niewątpliwie

najbardziej włoski charakter ma twórczość Marcina Proszowskiego, z której dochowały się tylko freski en grisaille w kaplicy włoskiej w klasztorze Franciszkanów w Krakowie.

Na prowincje dociera i ten wpływ bardzo słabo. Na dalekiej prowincji jeszcze i w XVII wieku maluje się obrazy na drzewie — ze złoconem tłem, powstają nawet chłopskie malowidła również na złotem tle — rubaszne, lecz pełne uczucia.

Z warsztatów cechowych wychodzą tak częste w owym czasie „nauki moralne", stanowiące ucieleśnienie w naiwnej przedmiotowej alegorji jakiejś wzniosłej i pobożnej maksymy; owe „tańce śmierci", w których ponure szkielety wiodą w tan piękne strojnisie i lekkomyślnych „galantów", albowiem „memento mori"... (Jeden taki „taniec śmierci", który dochował się w kościele Bernardynów w Krakowie, pochodzi z XVIII w. (Muczkowski), ale jest zupełnie charakterystyczny i dla XVII w.) (rys. 788). W tych ogromnie rozpowszechnionych prostych alegorycznych przedstawieniach najjaskrawiej wypowiada się nawrót do psychiki średniowiecznej i celowe zwalczanie wszelkich pozostałości humanizmu i dyssydentyzmu.

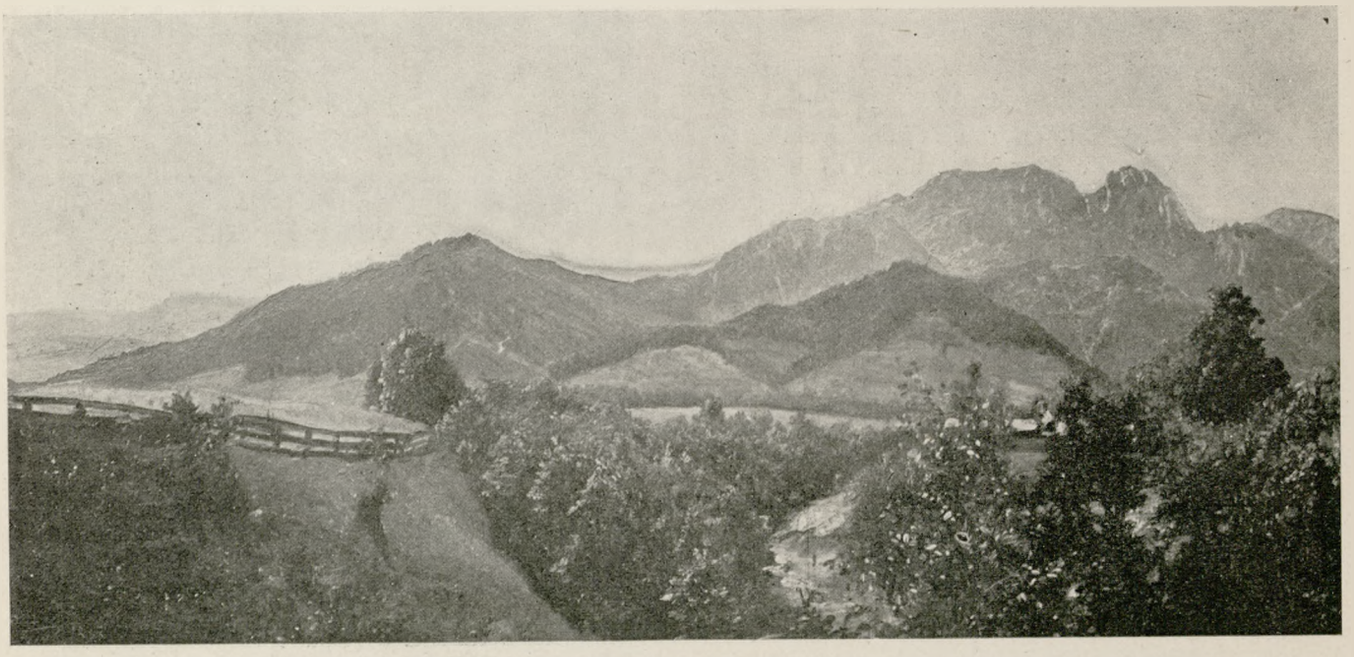
Jeśli chodzi o cech lwowski, to na charakter jego rzuca pewne światło obraz *Matki Boskiej Domagaliczów*, malowany przez Józefa Wolfowicza, malarza lwowskiego na przełomie XVI i XVII wieku. W traktowaniu tła odbijają się pewne tendencje kolorystyczne już nowszego autoramentu, podczas gdy sama Madonna skupia potrosze wszystkie wpływy, które przesunęły się przez Polskę w ciągu XVI w. — ale najbardziej może przypomina krakowską twórczość miniaturową tegoż stulecia. „*Nauka chrześcijańskiego umierania*", obraz z kościoła Dominikanów we Lwowie, zupełnie jest jeszcze średniowieczny w charakterze, podobnie jak *Matka Boska* z katedry ormiańskiej.

Nieco więcej wiemy o cechu poznańskim, przedewszystkiem dzięki opracowaniu twórczości Krzysztofa Boguszewskiego, którego najważniejsze dzieło pochodzące z r. 1628, „*Św. Marcin*" (tabl. XV) — znajduje się w katedrze poznańskiej. Niezwykle interesujący jest ten obraz skomponowany w trzech częściach: ludzie, architektura, niebiosa — tchnący naiwnym, szczegółowym, radosnym realizmem w charakterze XVI wieku, a przytem pełen dekoracyjnego zacięcia, czyto w traktowaniu zbroi, koni, murów, czy też obłoków i świętych. Znacznie mniej ciekawy jest inny obraz Boguszewskiego — „*Niepokalane Poczęcie*", również z poznańskiej katedry, uderzający swą tradycjonalnością; zdarza się u nas często w XVII w. traktowanie wielkich mas ludzkich — to zastosowanie wielości jest w zasadzie z ducha baroku — jako szeregu ustawionych ponad sobą kukiełek, nawet nie perspektywicznie ułożonych. Koloryt Boguszewskiego jest jasny, czysty, często używa niestonowanej czerwieni i kontrastów niebiesko-żółtych. W innych jego obrazach, znajdujących się w kościele parafialnym w Sierakowie, jeszcze bardziej uderzają tradycjonalne pierwiastki, które charakteryzują także anonimową twórczość poznańskich warsztatów. *Madonna w Ryczywole* i *Madonna w Środzie* nie są wolne nawet od pewnych jeszcze bizantynizujących elementów, jak pewna sztywność i frontalność.

O cechu warszawskim i wileńskim mamy tylko bardzo urywkowe wiadomości. Nieznany nam jest ani twórca, ani nawet czas powstania niezwykle interesujących obrazów w krużgankach kościoła po bernardyńskiego w Wilnie, które stanowią bodaj jedną z najciekawszych wersyj barokowego malarstwa polskiego. Zdumiewające jest połączenie kolorytu o złotawych i czerwonawych, wcale miękkich przejściach, o kontrastujących z niemi głębokich, niemal czarnych cieniach — połączenie tego gorącego południowego, trochę zbrutalizowanego, kolorytu z formą twardą, jakby rżniętą w drzewie, o wielkich, niemal prostolinijnych płaszczyznach. Północ i południe, wpływy wysokiej odległej kultury i rodzima surowość zlały się tu w swoisty aliaż, pełen przedziwnej poezji. Właśnie to połączenie ciemnych, niemal czarnych plam z twardą formą, tak bardzo przypomina niektóre dzieła ze szkoły hiszpańskiej. Zdumiewająca jest ta zbieżność, zapewne tylko przypadkowa, sądzę bowiem, że mamy tu do czynienia z miejscowym twórcą, podlegającym wpływom malarzy włoskich, którzy pracowali w tym czasie na Litwie, z czego wynikałoby również, że czas powstania tych obrazów należy określić raczej na drugą połowę XVII w.

Rys. 807, Malarz nieznany. Portret Tekli z Ratomskich Kościuszkowej.

Rys. 803a. Canaletto. Kościół Św. Krzyża.



Rys. 818b. Wojciech Gerson. Giewont.

2670/I

Z pierwszych dziesiątków lat tego stulecia pochodzi zapewne obraz *Matki Boskiej Ostrobramskiej* (rys. 789), co do którego wypowiedziane zostało przypuszczenie, że wyszedł on z pracowni tego samego malarza Łukasza, który jest twórcą *Matki Boskiej z kościoła Bożego Ciała* w Krakowie. Warto jest jednakże zwrócić uwagę na daleko idące podobieństwo Madonny Ostrobramskiej z *„Pietą" w Bodzentynie*, pochodzącą jakoby z końca XVI w.

Istnieją także w tym czasie malarze-Polacy, stojący poza obrębem cechów. Zdarzało się, że za przykładem Zygmunta III zabawiali się malarstwem nawet bene nati. Do takich należał np. Tomasz Treter zresztą dyletant. Z działalności Wojciecha Borzymowskiego, cenionego malarza nadwornego arcybiskupów gnieźnieńskich, zachowała się tylko predella ołtarza we wsi *Kozłowie*. Nazwisk przekazały nam kroniki bardzo wiele. Malarstwo uprawiali również zakonnicy po klasztorach. Jednym z najbardziej cenionych malarzy zakonnych był O. Franciszek Lekszycki (zm. w r. 1668), Krakowianin z pochodzenia i jako taki podlegający tradycyjnemu wpływowi Dolabelli, jakkolwiek uczniem jego zapewne nie był (Skrudlik). Malował zrazu tylko dla swego zakonu, t.j. dla Bernardynów, lecz potem pracował już także w Kalwarji Zebrzydowskiej, w Dubnie, Przeworsku, i Leżajsku, poczem wrócił do Krakowa i malował nowy kościół Bernadyński (rys. 790). Pod koniec życia był i pracował w Poznaniu, Wilnie i Grodnie. Posługiwał się zapewne często rycinami jako pierwowzorami — stąd pewna poprawność rysunkowa, miękkość formy i odważona kompozycja w jego obrazach. Ryciny jednak nie mogły go nauczyć poczucia koloru, którego sam zupełnie nie posiadał. Obrazy jego są martwe, szare, zimne. Nie większą wartość ma twórczość malarza Brygierskiego, zbliżonego doń w charakterze, którego jeden obraz *„Chrzest Chrystusa"* dochował się na Bielanach pod Krakowem. Ze względu na podobieństwo maniery malarskiej należy tu jeszcze wspomnieć o Janie Gothardzie Berghofie, który był Niemcem i działał w Wilnie, znacznie coprawda później, bo w latach 70-90. Bezpośredni wpływ Lekszyckiego nie jest jednak wykluczony. Są to jednak wszystko wielkości podrzędne.

*

W drugiej połowie stulecia następuje wielkie ożywienie w polskiem życiu artystycznem za sprawą króla Jana III. Sobieski ma poczucie monarszej świetności, wznosi pałace i ozdabia je z całem podkreśleniem monarszego splendoru. Działa tu niewątpliwie świetny przykład dworu francuskiego, lecz działa nie w sposób mechaniczny, lecz niejako logiczny i organicznie wiążący się z warunkami miejscowymi. Król Jan otacza się chętnie malarzami — przedewszystkiem lubuje się w portretach idealizowanych i repre-

Rys. 808. Michał Płoński. Koszykarz (akwaforta).

Rys. 809. Michał Płoński. Żołnierz (rysunek).

zentatywnych — i staje się w ten sposób właściwym twórcą malarstwa dworskiego w Polsce. Malarze przezeń popierani, są to przeważnie cudzoziemcy, jednakże dwuch malarzy Polaków wzbija się niemal do poziomu zagranicznego. Szkoła malarska w Wilanowie jest zresztą widomym znakiem świadomej polityki popierania polskiej sztuki, polityki, która niestety upadła wraz ze śmiercią króla.

Pod względem artystycznym malarstwo na dworze Jana III-go o tyle tylko zmienia swą fizjognomję dotychczasową, że wpływy włoskie łączą się nietylko — jak to było dotąd — z kierunkiem flamandzkim, lecz przedewszystkiem z wpływami francuskimi, nowymi i zgodnymi z duchem, który wprowadza królowa Marysieńka, i wogóle z dworskiem założeniem całej tej sztuki. Wkracza zatem w malarstwo sztuczna heroiczność, zrodzona na dworze Ludwika XIV-go i służąca apoteozowaniu króla-słońca. Sztuczna antyczność akcesorjów łączy się z formą opartą o wzory późnego florencko-rzymskiego renesansu, ztypizowane i wyidealizowane — i tylko tu i owdzie odzywa się w tem wszystkiem zagubiona specyficzna nuta francuska, wdzięk francuskiego renesansu, formy jakby nieco wydłużone i lekkie, i słaby odblask indywidualizacji.

Przebywało zresztą na dworze Jana III dwuch Francuzów: Stefan de la Hire, o którego dziełach nic jednakże nie wiemy, — i Franciszek Desportes, który malował portrety króla, królowej i królewskich dzieci.

Francuski wpływ przebija jednakże nawet w dziełach malarzy, którzy w zasadzie podlegają szkole włoskiej. Marcin Altomonte, właściwie Hohenberg, Niemiec z pochodzenia, ale przesiąknięty włoską kulturą, przynależny do szkoły rzymsko-neapolitańskiej, przebywa w Polsce od 1684—1703 r. Pracuje nad przyozdobieniem zamków królewskich, kościołów, maluje obrazy historyczne. Ale najważniejsza część jego działalności, to portrety, niewszystkie jednak zachowane. Najpiękniejszy, to portret królowej Marysieńki ze wszystkiemi dziećmi. I oto tu najwyraźniej przebija — poza całą międzynarodowo-barokową nutą epoki — wpływ wielkiego malarstwa francuskiego. Reprezentatywność tego „portretu" doszła już do takiej granicy, że jest to raczej apoteoza i idealizacja do poziomu nadziemskiego, ostateczna gloryfikacja władzy.

Podobny w zasadzie w charakterze, jakkolwiek mniej francuski, a bardziej flamandzki, jest portret Jana III-go w krakowskiem Muzeum Narodowem, pendzla Jerzego Filipa Rugendas, pochodzącego z południowych Niemiec.

Ważniejsi są dla nas dwaj polscy malarze, związani z dworem Jana Kazimierza i Sobieskiego, a mianowicie Jan Aleksander Tretko, zwany Triciuszem i Jerzy Eleuter Siemiginowski. Tretko-Triciusz pochodził z Krakowa, kształcił się w Paryżu u Poussina, następnie we Flandrji u Jordaensa i w Gdańsku u Weinera. W bogatej jego działalności najliczniejszą pozycję stanowią portrety. Są to portrety wybitnych osobistości owego czasu, imaginacyjne portrety Jagiełły i Jadwigi, a przedewszystkiem bardzo liczne wizerunki króla i jego rodziny. — Tretko jest chyba najciekawszy z ówczesnych malarzy polskich znanych nam z nazwiska. W portretach trzyma się jeszcze schematu polskich portretów XVI i pierwszej połowy XVII wieku — statycznego, pełnego godności, traktowanego bez dworskiej przesady. To jego stanowisko pełne realistycznej prostoty i trzeźwości odbija się nawet w obrazie „*św. Florjan*" w kościele św. Florjana w Krakowie, w którym twarz świętego wyraża jakby powagę i zatroskanie — ciekawe jest przytem skomponowanie całej postaci na dwuch, pod ostrym kątem przecinających się osiach, co wraz z charakterystycznem rozwianiem szat stanowi tutaj jedyne niemal znamię baroku. Flamandzko-francuski nastrój wzbudza pejzaż w tle, przedstawiający Kleparz krakowski. W Bolechowicach pod Krakowem znajduje się malowany przezeń krucyfiks.

Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski (ur. we Lwowie w 1660 r.), to malarz niezwykle łatwo ulegający wpływom. Wysłany do Academia di San Lucca w Rzymie, rysuje tam kompozycje utrzymane cał-

Rys. 810. Piotr Michałowski: Rewja.

kowicie w duchu włoskim, zdradzające bezsporne ulegnie wpływom mistrza Akademji Carla Maratty. Ten włoski styl przywozi ze sobą do Polski, i w tym duchu maluje swoje kompozycje religijne, wielkie, patetyczne, operujące raczej wielkim gestem i pozą, aniżeli prawdziwą, istotnie w formie przeprowadzoną ekspresją. Forma jego jest wówczas naogół miękka, pełna, stojąca na pograniczu późnego renesansu i baroku. Takie są jego obrazy w kościele N. M. P. w Krakowie, u Św. Krzyża i u Kapucynów w Warszawie. Większość zresztą jego kompozycyj zaginęła.

Lecz oto Siemiginowski wszedł w krąg dworski, został nadwornym malarzem króla Jana. Przejmuje się całkowicie atmosferą pseudo-heroizmu i dworskiej apoteozy. Maluje wielokrotnie króla, a z portretów tych przebija zarówno niepewność rysunkowa, jak poddanie się wpływom francuskim, jak wreszcie wydobywa się na wierzch jakaś nuta raczej polska. Najbardziej znane są jego portrety *Sobieskiego i Marysieńki na koniu*, (rys 791 i 792) niemalże ujmujące w swej naiwnej powadze, drobiazgowości i indywidualnem traktowaniu głów — a równocześnie wystylizowane i dekoracyjne, sztywne i nierealistyczne we wszelkich akcesorjach.

Ciekawsze jednak od dzieł znanych malarzy są niektóre zachowane obrazy anonimowych twórców. Np. obraz według wszelkiego prawdopodobieństwa pochodzenia polskiego w kościele Franciszkanów w Krośnie: „*Św. Stanisław Biskup wskrzesza Piotrowina*". Nieco sztywna, twarda, polska w charakterze forma łączy się tutaj z zupełnie francuskiem traktowaniem głów — i w rezultacie stwarza całość świadczącą, że umiejętne i samodzielne przetrawienie wpływów obcych może nie zabić rodzimej, mocno zarysowanej nuty i wydać dzieło o pewnym już poziomie, a pełne przytem nieco prymitywnego wdzięku.

Rys. 811. Piotr Michałowski. Głowa chłopca.

*

Bardzo poważną pozycję w dorobku artystycznym XVII w. stanowi malarstwo ścienne, ściśle związane z ożywionym ruchem budowlanym, który objął kraj po zniszczeniach wojny szwedzkiej. Barok, wielki styl ecclesiae triomphantis, docierał do najmniejszych nawet wiosek, i stosowany przez skromnych prowincjonalnych architektów, nabierał cech intymnych, niemalże romantycznych i uczuciowych — słowem, stawał się barokiem polskim. We wszystkich kościołach stosowana była mniej lub więcej bogata dekoracja ścienna — pole dla rozwoju malarstwa ściennego było zatem olbrzymie.

W barokowej dekoracji ściennej dadzą się wyróżnić dwa typy. Jeden z nich, to typ rzymski. Wywodzi się genetycznie od Michała-Anioła — jeszcze dalej wstecz ojcem jego byłby Mantegna, a spadkobiercą Giulio Romano. Jest to rodzaj raczej plastyczny i rysunkowy, a przedewszystkiem uwzględniający podziały architektoniczne, rozkładający dekorację na szereg zamkniętych w sobie pól najczęściej plastycznie obramionych. Drugi typ wywodzi się genetycznie od Correggia i odznacza się wybitnie malarskiem ujęciem, obywa się, o ile możności, bez podziałów, jak największe płaszczyzny pokrywa malowidłami iluzjonistycznemi, jakgdyby przebijającemi zapory murów i sklepień. Obydwa te rodzaje łączą się w twórczości Carraciego, i w tym momencie rodzi się właściwa barokowa dekoracja plastyczna, której ostateczny, późno barokowy typ ustala się w twórczości Andrea Pozzo, malarza dekorującego w r. 1685 kościół San Ignazio w Rzymie. Jest to styl, wrogi wszystkiemu co małe, codzienne, rzeczywiste, który „hyperkompensuje" jakgdyby smutną rzeczywistość ówczesną iluzjami, styl dla którego logika architektury dana jest tylko poto, by ją przekraczać. Iluzjonizm wyrasta do paradoksalnych rozmiarów, malowana architektura staje się przedłużeniem poprostu w niemożliwość architektury prawdziwej, pojedyncze, jak dotąd, postacie zamieniają się w wieloosobowe grupy, całe masy figur falują w rytmicznym ruchu po przestrzeni kopuły, czy sklepienia, przedartego niebem i obłokami i otwartego w nieskończoność.

Pierwsza połowa wieku przedstawia się w malarstwie ściennem z natury rzeczy mniej ciekawie. Prócz Dolabelli i jego szkoły, o której już wspominaliśmy, są to przeważnie pozycje nieznane, a w wielu wypadkach zniszczone przez zawieruchę wojenną. Z pierwszej połowy wieku (koło 1644) pochodzi *fresk* w kaplicy *św. Krzyża u Dominikanów w Lublinie*, przedstawiający groteskowo ujęty *Sąd Ostateczny*, prawdopodobnie polskiego pochodzenia.

Właściwego napięcia nabiera ruch budowlany i dekoracyjny dopiero za panowania króla Jana. W dwa lata po

wstąpieniu jego na tron, w 1676 rozpoczynają się prace nad dekoracją kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie. Dekoracja jest przeważnie stiukowa — w części malowanej prawdopodobnie brał udział Altomonte. Również w Wilnie pracuje artysta włoski Del Bene, uczeń Pietro da Cortona, tworzący w duchu weneckiego malarstwa XVI w. ale ulegający również wpływom flamandzkim (Batowski). Z malowideł, któremi zdobił kościoły i pałace wileńskie, zachowały się jedynie freski w *kaplicy św. Kazimierza w katedrze wileńskiej*, oraz w kościele *pokamedulskim w Pożajściu*, świadczące o wysokiej kulturze dekoracyjnej malarza, o jego subtelności kolorystycznej. Charakter fresków poważny, monumentalny, raczej powściągliwy, bez nadmiernego barokizowania. Zaznacza się wyraźny podział pól — stosowana jest perspektywiczność, ale słaby iluzjonizm.

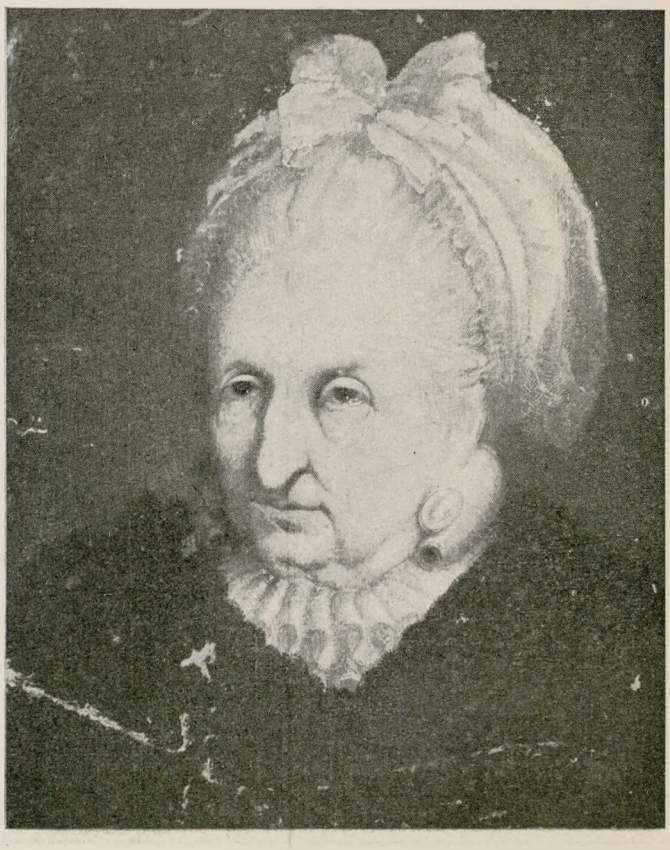
Część fresków w Pożajściu jest pendzla innego włoskiego artysty, który jest również twórcą *portretów Krzysztofa Paca i jego żony* tamże, w Pożajściu. Jest to Michelangelo Palloni, florentyńczyk, który przybywa do Polski około r. 1674, jest na usługach Paców na Litwie do r. 1684, poczem udaje się do Warszawy, i zostaje nadwornym malarzem króla Jana III. Nie znamy jego prac warszawskich i pod znakiem zapytania pozostaje jego ewentualny udział w dekoracji Wilanowa. Natomiast z pewnością jego dziełem, zaopatrzonem zresztą jego monogramem, są *freski w kaplicy św. Karola Boromeusza w Łowiczu.* (rys.793) I ten artysta reprezentuje barok powściągliwy. Idzie on śladem florenckiej szkoły dekoracyjnej, bliższej jeszcze wpływom Michała Anioła, podporządkowującej malarskość i barwę, plastycznej, ujętej rzeźbiarsko formie, respektującej jeszcze podziały i obramienia pól. Ale barok zaznacza się tu już głęboką perspektywicznością i przestrzennością, iluzjonizmem i skośnemi osiami — nie mówiąc o barokowości samych postaci, ich ponadrzeczywistości, patosie i t. d. (Starzyński).

W kościele *po-pijarskim w Łowiczu* znajdują się freski również we włoskim charakterze, powstałe niewątpliwie pod wpływem Palloniego, lecz znacznie od nich gorsze. O twórcy ich nic nam nie wiadomo.

W Krakowie pod koniec stulecia czynny jest malarz-dekorator Karol Tanquart z Nissy, pracujący wespół ze znanym stiukatorem Baltazarem Fontaną. Główne dzieła tej spółki artystycznej, to dekoracja *kościoła św. Anny*, oraz kościoła *św. Andrzeja w Krakowie.* Tenże Tanquart jest twórcą dekoracyj w kościele *Jasnogórskim w Częstochowie*, (rys. 794) gdzie wyraźnie występuje jego eklektyczny charakter, trochę włoski, trochę nasiąkły flamizmem, trochę znowu ulegający polskiej atmosferze.

Takich spółek artystycznych, względnie grup stiukatorsko-malarskich, które skupiają się zwykle dokoła jakiejś wybitniejszej osobistości artystycznej i ustrojem swym przypominają poniekąd średniowieczne warsztaty, pracuje w owym czasie sporo na polskich ziemiach. Podobna jak w Krakowie grupa czynna jest także i w Wilnie przy kościele św. Piotra i Pawła, i takąż grupę stiukatorsko-malarską spotykamy koło Warszawy (koło 1690 —93), gdzie wykonywa dekorację *kościoła czerniakowskiego*, włoską w charakterze, wykazującą współudział conajmniej czterech malarzy. Przeważna część tych włoskich grup przybywała do nas z Moraw — ztamtąd przybył także Baltazar Fontana — wędrowali bowiem ci artyści nietylko po południowych Niemczech ale i po Morawach i przynosili do nas potem włoski swój barok, już trochę przesiany wpływami niemieckiemi czy flamandzkiemi. W XVIII wieku zresztą spotykamy przybyłych tą drogą nietylko Włochów, lecz wręcz Morawian.

I w tej dziedzinie, jak w wielu innych, historja sztuki zajęła się przedewszystkiem twórczością obcych artystów, zostawiając odłogiem skromną twórczość autochtonów, jednakże dość ważną z punktu widzenia psychiki i kultury narodu, a niejednokrotnie także wcale interesującą ze względów artystycznych. Szczegółowsze badania polichromij w wielu drewnianych kościołkach wiejskich dałyby niewątpliwie bardzo ciekawe wyniki. Z tych, które się zachowały, i które znamy, należy wymienić np. polichromję w *Binarowej*, w *Polskiej Dąbrówce*, w *Moszczenicy*, w *Olszówce* i in. Charakterystyczna jest np. polichromja z *Krużlowej Wyżnej*, zdradzająca naiwne i swoiste przejęcie się nowym barokowym stylem. Wypowiada się on w nadmiarze szat, w niespokojnych gestach postaci i ich ustawieniu na skośnych osiach — co łączy się z dziwnem rozproszeniem,



Rys. 812. Franciszek Smuglewicz: Portret p. Gronowskiej.

z traktowaniem jakgdyby oddzielnem każdej postaci, które pozostają sztywne, odległe od wszelkiego dynamizmu i wszelkiego baroku.

Wogóle patrząc na krajową twórczość XVII w., tak, jak się ona dziś nam przedstawia, miałoby się ochotę zapytać: gdzie jest właściwie barok? Jak to się stało, że wszelka malarska problematyka tego stylu zatrzymała się u granic Polski, nie związała się niemal zupełnie z wyobraźnią artystyczną tego okresu, który—o ile nie szedł niewolniczo za zagranicznym impulsem — przetrawiał właściwie tylko treści narzucone jeszcze w wieku poprzednim przez renesans. Jest to tem dziwniejsze, że zupełnie inaczej wszakże przedstawia się ta sprawa w architekturze. Na terenie architektury impulsy zagraniczne, „duch" baroku wchodzą w zupełnie organiczne połączenie z elementami krajowymi, i z tej pełnej symbiozy wyłania się najbardziej krajowy wytwór stylowy. Barok w swej malarskiej odmianie zdaje się poprostu odpryskiwać od polskiej psychiki, nie imają się nas ani jego biegunowe sprzeczności, ani jego relatywizm, ani dynamika. Nie zostaje wchłonięta ani jego koncepcja formy, ani podejście barwne. Brak jest zresztą zarówno społecznego, jak ogólno-kulturalnego i filozoficznego podłoża, które umożliwiłoby czyto organiczne zespolenie polskiego malarstwa z ideą baroku, czy też poprostu wykorzystanie płynących odeń impulsów w sposób pełniejszy i samodzielniejszy, aniżeli to się stało. Burza baroku przeszła nad malarstwem polskiem — bokiem.

Nieco bliższy staje się barok polskiemu malarstwu do-

Rys. 813. Jan Rustem: Portret hr. Tyszkiewicza.

piero w ciągu wieku XVIII-go, przedewszystkiem na terenie malarstwa religijnego, w szczególności zaś w obrębie ściennego malarstwa kościelnego.

V.

Całe, bardzo bogate, malarstwo ścienne w. XVIII jest niemal zupełnie nieopracowane. Najpełniejsze zestawienie dotychczasowych badań znalazłam w nieogłoszonej dotąd drukiem pracy p. Michała Bohdziewicza, magistra Wolnej Wszechnicy Polskiej — z której najważniejsze ustępy streszczam i cytuję.

„Wiek XVIII — zarówno czasy saskie, jak i okres stanisławowski — jest okresem rozkwitu architektury, oraz związanej z nią sztuki dekoracyjnej. Bogata ówczesna architektura domaga się współpracy malarzy, do dekorowania powstającej ogromnej ilości kościołów i pałaców potrzeba wielkiej ilości malarzy-dekoratorów; zapotrzebowania tego nie mogą zadowolić artyści napływający z innych krajów do Polski — warunki sprzyjają rozwojowi sztuki krajowej. Rozwój samoistnego polskiego malarstwa dekoracyjnego staje się koniecznością, to też cieszy się opieką przedewszystkiem duchowieństwa, dworu i magnatów. Krajowe malarstwo monumentalne tego okresu wzorowane jest wprawdzie na sztuce zachodniej, wyzwala się jednakże z zależności bezpośredniej, a proces ten odbywa się w czasie bardzo krótkim. Już mniej więcej w połowie wieku, wśród artystów dekoratorów, których znamy, większość stanowią Polacy. Dotyczy to szczególnie malarstwa kościelnego, w sztuce świeckiej udział cudzoziemców wydaje się o wiele znaczniejszy. Szczególnie popierały artystów krajowych zakony, potrzebujące ich dla dekoracyj kościołów klasztornych i wykorzystujące chętnie w tym celu zdolności artystyczne swych członków. Rzeczywiście wśród znanych nam artystów-dekoratorów ówczesnych widzimy znaczną ilość zakonników. Czasem w celach materjalnych zakony „wypożyczają" swych artystów innym".

„Na czoło znanych nam cudzoziemców, pracujących w dziedzinie malarstwa kościelnego w pierwszej połowie wieku, wysuwa się rodzina Ecksteinów. Było ich kilku. Na czele ich stoi, przybyły bezpośrednio z Moraw do Lwowa (jak się zdaje, w r. 1740) Jan — według innych zaś Franciszek—i dekoruje wnętrze kościoła Jezuitów. Dziełem jednego z Eckszteinów są freski w kościele Pijarów w Krakowie, Sebastjan Eckstein jest autorem malowideł w kościele w Krasnem pod Przasnyszem, i z temże nazwiskiem prawdopodobnie łączy się dekoracja kościoła po-jezuickiego w Kobyłce pod Warszawą, (rys. 795) wykazująca wielkie podobieństwo z freskami kościoła Pijarów w Krakowie. Wszystkie te wymienione malowidła charakteryzują silne efekty perspektywiczne osiągnięte przy pomocy architektury malowanej, oraz koloryt o tonach różowawych, żółtawych i niebieskich.

„Prawdopodobnie również z Moraw pochodzi przypuszczalny autor malowideł perspektywicznych w kościele OO. Bonifratrów w Krakowie — Józef Piltz. Z Czech zaś

przybywa do Krakowa w drugiej połowie wieku Piotr Franciszek Molitor, autor wielu prac, między innemi sklepienia w kościele św. Barbary w Krakowie".

Szereg artystów przybywa z Niemiec — np. nadworny malarz Augusta III, Józef Maier, lub Wiedeńczyk Józef Prechtl, który pracuje na Ukrainie. Z tą niemiecką grupą łączy się nazwisko Karola Hübla, Pijara, urodzonego w Szwajnicach na Śląsku. Głównem jego dziełem jest wykonana w l. 1762—65 dekoracja malarska w kościele OO. Pijarów w Lubieszowie pod Pińskiem, wyraźnie rokokowa w charakterze, utrzymana w subtelnych freskowych tonach. Z malowidłami w Lubieszowie łączy się też nazwisko ks. Lemieszki, jest on prawdopodobnie autorem tej części malowideł, które w swym charakterze odbiegają od stylu prac Hübla.

„Z dużego zastępu malarzy Polaków wymienić należy przedewszystkiem Andrzeja Radwańskiego, który kształcił się w Niemczech. Jest on twórcą dekoracyj w całym szeregu kościołów, głównie w Krakowie (u Dominikanów i u N. Marji Panny) i okolicach, dekoruje pałace biskupie w Kielcach i w Krakowie, zostaje nawet powołany przez Augusta III do Drezna, do malowania dekoracyj teatralnych. Radwański był zapewne najbardziej znanym w pierwszej połowie wieku Polakiem wśród dekoratorów; nie był jednakże zjawiskiem odosobnionem. Spotykamy również w tym czasie nazwisko Dębickiego, twórcy dekoracji kościoła w Opolu; następnie Adama Swacha, ucznia Siemiginowskiego, braciszka w klasztorze Franciszkanów w Poznaniu, autora dekoracji wielu kościołów, w Poznaniu, w Krasnymstawie i in.

„Około połowy wieku malarstwo monumentalne zostaje w większym jeszcze aniżeli dotąd stopniu opanowane przez artystów Polaków. Głównym ośrodkiem tej działalności artystycznej staje się Małopolska Wschodnia ze Lwowem na czele. I tak koło kościoła Bernardynów pracuje grupa dekoratorów (1738—1740), w której przedewszystkiem odznacza się ks. Benedykt Mazurkiewicz, twórca malowideł na sklepieniu, które po jego śmierci wykończyli malarze: Bartnicki, Woliński i Sroczyński. Do liczby najlepszych zabytków naszego malarstwa monumentalnego zaliczyć możemy wykonane w 1752 r. malowidła sklepienne w kościele Bernardynów w Leżajsku — twórcami ich byli Kłossowski i Wojtanowski, o których bliższych danych biograficznych nie posiadamy.

„Lwów jest ojczystem miastem najwybitniejszych naszych malarzy dekoracyjnych, mianowicie braci Stroińskich. Najciekawszy z nich, Stanisław (1719—1802) kształcił się w Rzymie; przybywszy do kraju, pracuje w Małopolsce wschodniej. Ilość wykonanych przez niego prac jest wielka. Nie wszystkie jednak się dochowały. Z tych, które się zachowały, najważniejsze są: polichromja w kaplicy Przen. Sakramentu w Katedrze w Przemyślu, niektóre, malowidła ścienne w Leżajsku, w kośc. Klarysek we Lwowie w Katedrze lwowskiej, u Dominikanów w Tarnopolu, w kościele w Hussakowie, w Łopatynie, w kośc. pp. Benedyktynek w Przemyślu i wiele innych.

„Obok Stanisława pracuje brat jego Marcin, twórca bardzo ciekawych perspektywicznych malowideł w kośc. św. Marcina we Lwowie, a prawdopodobnie też i malowideł u Karmelitów w Starym Zagórzu, oraz w kośc. Klarysek i w kośc. Matki Boskiej Śnieżnej w Lwowie. W wielu miejscowościach pracował wspólnie ze Stanisławem, do którego stylowo jest zbliżony. — Zresztą prac w stylu Stroińskich spotyka się wiele — bardzo prawdopodobne jest, iż są to prace uczniów, których Stanisław zostawił kilku (Jaźwiński, Chojnicki, Gertner — ten ostatni współpracował ze swym mistrzem u Franciszkanów w Przemyślu").

Cechą charakterystyczną dzieł Stroińskich jest stosowanie barokowych efektów perspektywicznych — przedłużanie na sklepieniach architektury rzeczywistej do złudzenia realistyczną architekturą malowaną. W kościele w Hussakowie na fresku sklepiennym, (dziele Stanisława, malowanem w r. 1777) figury ludzkie giną całkowicie na tle motywów architektury, która stanowi nietylko obramienie malowideł, ale wypełnia przeważną część środka. Stroiński czasem maluje nawet na sklepieniu iluzoryczną kopułę, stwarzając wręcz złudę nieistniejącego elementu architektonicznego. Koloryt Stroińskich wydaje się przeważnie szarawy, lecz coprawda liczne przemalowania zniekształciły w wielu wypadkach malowidła pierwotne. Mają one niekiedy charakter linearny, niekiedy zaś raczej malarski — zczasem obydwa elementy wiążą się i równoważą, by potem znowu dać przewagę linearności.

Rys. 814. Kanut Ruslecki: Portret żony.

„Z malarzy, zajmujących się dekoracją ścienną kościołów, wymienić należy jeszcze kilku zakonników: jezuita Andrzej Horn jest twórcą dekoracji kościoła pojezuickiego w Piotrkowie Tryb.; Walenty Żebrowski, braciszek bernardyński, dekoruje kościoły bernardyńskie (np. kośc. św. Anny w Warszawie); Ks. Dobrzeniecki, Paulin, wykonał szereg malowideł na Jasnej Górze, oraz w kościołach we Włodawie.

„Malarstwo monumentalne uprawiają w XVIII w. u nas i niektórzy malarze, poświęcający się zasadniczo innym gałęziom sztuki. Najwybitniejszy w dziedzinie malarstwa kościelnego, jest Franciszek Smuglewicz, twórca fresku w kośc. św. Stanisława w Rzymie, i malowideł w dwuch zakrystjach Katedry warszawskiej. Szereg jego malowideł zdobi również kościół poaugustjański w Trzemeśni. Wszystkie one zdradzają silne wpływy włoskie, lecz w wersji „akademickiej", dość martwej w kolorycie.

„Odrębną wreszcie grupę stanowią malarze ruscy, na czele których stoi Łukasz Doliński, twórca wielu malowideł freskowych, (m.in. w cerkwi św. Jura), obok którego pracuje wielu jego uczniów."

„Po całej Polsce rozsiane są zabytki malarstwa monumentalnego, których twórcy są nieznani. Znajdują się wśród nich dzieła bardzo interesujące, np. fresk na sklepieniu kościoła w Kalwarji pod Wilnem (przypominający fresk w Kobyłce, lub u Pijarów w Krakowie), w Dukli, w Sokalu, na sklepieniu jednej z sal zakrystyjnych kościoła Bernardynów; w kościele i w zakrystji na Bielanach pod Warszawą, i wiele innych."

Rys. 815. Józef Simmler. Portret kobiecy.

— Z punktu widzenia kompozycji całe ścienne malarstwo kościelne tego okresu możemy podzielić na trzy grupy. Pierwsza z nich operuje typem kompozycyjnym opierającym się jeszcze na tradycjach XVII w., na schemacie wytworzonym przez Michała Anioła: malarz rozbija całość kompozycji na części, stosując się do konstrukcji sklepienia i trzymając się ram, zakreślonych przez pasy.

Albo też architektura malowana stanowi optyczne przedłużenie rzeczywistej, a zarazem przejście do wizji niebiańskiej. Architektura prawdziwa łączy się z malowidłem w symboliczną całość. Rzeczywistość ziemską reprezentuje architektura autentyczna, przedłużeniem jej jest architektura malowana, stanowiąca przejście do wizji, do błękitu nieba i białych obłoków, wśród których toczy się akcja niebiańska. (Takie są np. plafony kościoła Pijarów w Krakowie i Jezuitów w Kobyłce.). Schemat kompozycyjny staje się w ten sposób symbolem idei przejścia od ziemskości do najwyższego uduchowienia.

Istnieje wreszcie trzeci typ kompozycyjny. Malowidło traci swój charakter wizyjny, architektura malowana staje się głównym motywem kompozycji figuralnej, ze środka pomocniczego — celem, którym jest osiągnięcie efektów perspektywicznych. W tej zabawce gubi się wysoka synteza i symbol, przepada dążenie do zespolenia tematu z formą. (Przykładem takiego ujęcia jest np. fresk w kościele św. Marcina we Lwowie, malowany przez Marcina Stroińskiego).

„Zabytki malarstwa świeckiego bardziej były narażone na niebezpieczeństwa: wnętrza pałaców częściej niż kościoły ulegały przeróbkom, przy których ginęły dekoracje dawne. Mimo to jednak dochowała się znaczna ilość zabytków świeckiego malarstwa dekoracyjnego tego okresu.

„Pomiędzy cudzoziemskimi malarzami doby saskiej uprawiającymi także malarstwo dekoracyjne, na pierwszy plan wysuwa się Ludwik Silvestre, twórca zniszczonej później dekoracji pałacu Saskiego, i Silvestre de Mirys, autor fresków z pałacu Branickich w Białymstoku. Z Polaków spotykamy tu nazwiska artystów, których już poznaliśmy przy omawianiu wnętrz kościelnych. Andrzej Radwański ozdabia malowidłami ściennemi pałac biskupów krakowskich w Kielcach i w Krakowie, Adam Swach maluje również wnętrza pałacowe — a Gołębiowski, uczeń Czechowicza, jest prawdopodobnie twórcą malowideł ściennych we dworze w Mironowicach, (pow. Opatowski), przedstawiających na tle malowanej architektury pejzaże o włoskim charakterze.

Lecz największy rozwój świeckiego malarstwa dekoracyjnego przypada na czasy stanisławowskie. Na pierwszy plan wysuwa się grupa artystów pracujących na dworze królewskim, z głównym dekoratorem pałaców stanisławowskich Bacciarellim, na czele. Bacciarelli, to dekorator w każdym calu, wszystkie jego obrazy, nietylko ścienne malowidła, przepojone są dekoracyjnym duchem, który przemawia z układu postaci, z wymyślnego, a nieuchwytnego konturu grup, mas, plam i z zespołu barw. A jednak dziwnym trafem, w swych dekoracyjnych par excellence

kompozycjach, w ściennych malowidłach, nie osiąga poziomu innych swych obrazów. — Szereg jego plafonów o treści bądź alegorycznej („Rozkwit sztuk pięknych, nauk i przemysłu" na Zamku w Warszawie; „Historja pisząca dzieje Stanisława Augusta" w Ratuszu warszawskim, dawniej w pałacu prymasowskim w Warszawie) —bądź też mitologicznej lub biblijnej („Jowisz wyprowadza świat z chaosu", „Sen Salomona") — charakteryzuje pełne kultury wyczucie barwne, ciepły i miękki złotawy koloryt; ale jednak puste i schematyczne są postacie tych kompozycyj, zalatujące fałszywym dworskim pseudoklasycyzmem, niesamodzielnością koncepcji.

Obok Bacciarelliego pracuje Plersch, autor plafonów w Łazienkach Królewskich w Warszawie („Kąpiel Djany" i „Bacchus"), plafonu teatru w Starej Pomarańczarni w parku Łazienkowskim, oraz według wszelkiego prawdopodobieństwa, również plafonu Gabinetu Marmurowego na Zamku, wyobrażającego „Alegorję Sławy", oraz licznych dekoracyj w warszawskich pałacach. Stosuje on czasem efekty perspektywiczne, które całkowicie zarzucił Bacciarelli.— Jan Piotr Norblin jest nietylko malarzem, który wywarł największy wpływ na tworzące się polskie malarstwo sztalugowe — jest również doskonałym dekoratorem, który z prawdziwie francuską kulturą kolorystyczną, z rokokową zwiewnością i lekkością tonów maluje swe panneaux z Powązek, a w „Jutrzence", dekoracji plafonu w pałacu w Arkadji, umie zerwać ze schematyzmem motywów dekoracji—jego konie, rozpędzone i ogniste, drgają poprostu życiem—i daje dzieło nawskroś przecież dekoracyjne, najlepszy, być może, plafon tego okresu na ziemiach polskich. Filip Hackert maluje dekorację pałacu Myślewickiego, oraz, prawdopodobnie, gabinetu Chińskiego w Łazienkach. W dekoracji Białego Domku tworzy zabawki perspektywiczne: maluje na ścianie jakby owiniętą bluszczem altanę, z której otwiera się widok na romantyczne, wdzięczne krajobrazy.

„Wśród twórców Polaków Antoni Smuglewicz starszy brat Franciszka, zasługuje bodaj na miano najwybitniejszego dekoratora świeckiego doby stanisławowskiej. Lecz znaczna część jego prac zaginęła (mianowicie interesujące dekoracje teatralne w Pomarańczarni), a z zachowanych najciekawsze są dekoracje malarskie dworu w Dobrzycy, również oparte na grze perspektywicznej: pośród architektury malowanej otwiera się widok na krajobrazy. W podobnym charakterze utrzymana jest dekoracja dworu w Lewkowie. — Obok tych artystów najwybitniejszych pracuje cała plejada pomniejszych, m. in. Mańkowski, Estko, (malarz nadworny Karola Radziwiłła w Nieświeżu) i wielu innych.

„I tutaj, podobnie, jak w malarstwie kościelnem, dochowało się wiele zabytków, których twórcy pozostali dla nas anonimami. Do takich należy bardzo ciekawe malowidło zdobiące plafon głównego salonu oraz otwartej galerji pałacu w Wilanowie i malowidła w sali „4 pór roku" w Rydzynie. Interesujące są malowidła w Świacku, w Olesku, a przedewszystkiem sala z widokami morskiemi w pałacu Bielańskich w Starym Otwocku pod Warszawą. Niekiedy przenikają do tego malarstwa wpływy ludowe, jak to wykazują malowidła dekoracyjne dworu w Rogowie".

— Podobnie jak dekorację kościelną XVIII w., charakteryzuje i świeckie malarstwo ścienne tego okresu stosowanie iluzorycznej architektury i gry perspektywicznej. Malowana architektura stanowi naśladowanie rzeczywistej, przez namalowane iluzoryczne otwory okienne, ponad iluzoryczną namalowaną balustradą, rozciąga się fantastyczny krajobraz. Granica między iluzją a realnością zaciera się, widz zatraca poczucie rzeczywistości i gubi się w świecie fantastycznym. Cel jest ten sam, co w malarstwie kościelnem, inny jest tylko świat wyobrażeniowy: zamiast wizji niebiańskiej zjawia się tu romantyczny krajobraz lub scena idyliczna — uwaga widza z nieba zostaje ściągnięta na ziemię, oczywiście, na ziemię urojoną i wyidealizowaną, nierzeczywistą. Niekiedy jednak dekoracja malarska zatraca charakter iluzjonistyczny, a na ścianach pojawiają się groteski lub poprostu kompozycje, które zastępują obrazy sztalugowe. (Np. dekoracja w Zamku królewskim lub w Łazienkach).

Rys. 816. Zygmunt Vogel: Łazienki.

2620/I

W malarstwie kościelnem zaznacza się wyraźna przewaga elementów barokowych, lecz świeckie dekoracje ścienne tego okresu stanowią teren zderzeń wielu tendencyj artystycznych. Obok pierwiastków wyraźnie barokowych, jak w malowidłach Ant. Smuglewicza, są dzieła wywodzące się w prostej linji z francuskiego rokoka (np. dekoracja „Altanki" w Białym Domku), albo wreszcie, i bodaj że najczęściej, mamy do czynienia z tworami mieszanymi, w których charakterystyczne cechy czystego rokoka zlewają się z tendencjami klasycyzującemi („Jutrzenka" Norblina) Jest to wszakże okres przejściowy, w którym różne style zderzają się i wiążą.

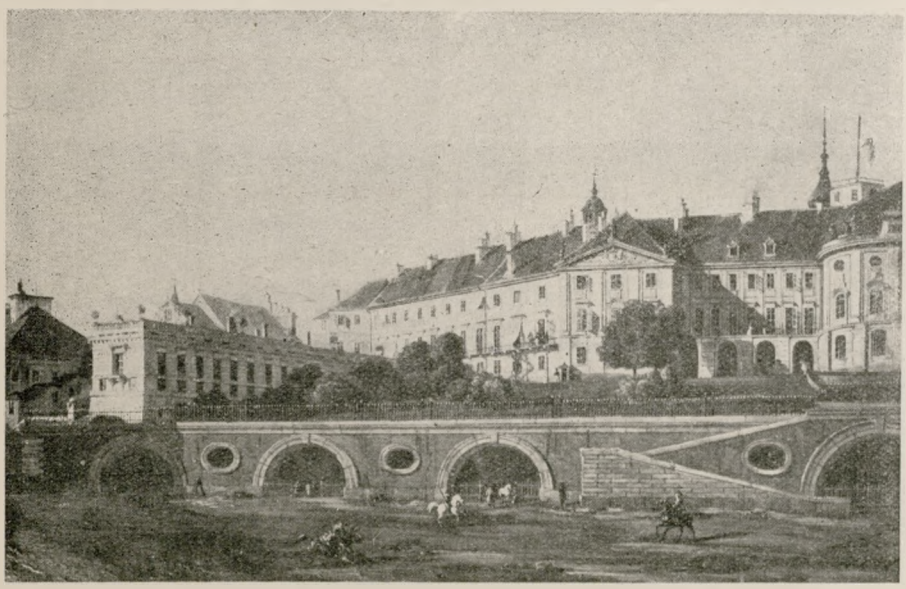
Malarstwo sztalugowe pierwszej połowy stulecia jako całość nie przedstawia się w sposób nazbyt interesujący. Nie jest to wszakże okres wysokiego rozkwitu kulturalnego. Dynastja Sasów w własnej swej ojczyźnie — w Saksonji — opiekowała się niezwykle gorliwie sztuką i pozostawiła godną zaiste pamiątkę swej działalności w postaci wspaniałej Galerji drezdeńskiej; stosunek jej do Polski był jednakże raczej bierny, skierowany bardziej na maksymalne wyciągnięcie korzyści, na wyssanie wszystkiego, co się da — aniżeli na stworzenie jakichkolwiek istotnych walorów. Oczywiście, z natury rzeczy artyści pracujący na dworze drezdeńskim ułatwiony mieli kontakt z Polską — lecz niewiele to wpłynęło na rozwój malarstwa u nas.

Ważniejszy, aniżeli wszystko, co się w owym okresie pozytywnie dokonało, jest pewien fakt negatywny: ostateczne oderwanie się malarstwa sztalugowego od szerokiego podłoża społecznego, od życia warstw t. zw. „niższych". Proces ten rozpoczął się już w w. XVII i postępuje konsekwentnie dalej w ciągu całego następnego stulecia. Ale w w. XVII istniały jeszcze szczątki warsztatowego malarstwa, ostatnie resztki zamierającej cechowej twórczości. Zdarza się coprawda, że spotykamy je nawet jeszcze w pierwszej połowie w. XVIII — gdzieś w zapomnianych kątach. Ale są to już anachronizmy, zarówno artystyczne, jak społeczne, objawy szczątkowe, które w niczem nie zmieniają zasadniczego procesu.

Oczywiście, proces ten dokonywa się nietylko w Polsce. Wraz z XVII wiekiem zamiera mieszczańska sztuka niderlandzka, zarówno naskutek zmienionych warunków społeczno-politycznych, jak własnej starczej bezsilności. We Francji dworska sztuka Ludwików XV i XVI zdaje się całkowicie zabijać tradycje mieszczańskiego realizmu i oddalać w zupełności od podupadłej warstwy średniej. Jednakże zarówno w twórczości Watteau, jak Fragonarda, a przedewszystkiem w całym charakterze twórczości Chardina utrzymuje się nić kontynuacji, do której nawiążą kiedyś artyści XIX wieku. I równocześnie wytwórcami wyrobów artystycznych i pół-artystycznych dla dworu i arystokracji była wszakże właśnie owa warstwa średnia, utrzymująca się naskutek tego na pewnym poziomie kultury artystycznej. Zarówno zatem, jeżeli chodzi o nastawienie sztuki, jak o kulturę odbiorczego elementu, dworska sztuka XVIII wieku we Francji nie stanowi kompletnej warstwy izolacyjnej. Odnosi się to jednak niewątpliwie do stosunków, jakie na terenie malarstwa sztalugowego panują w Polsce w ciągu XVIII w. U nas konsumentami w stosunku do tej sztuki są niemal wyłącznie dwór i arystokracja. Warstwa średnia zanika wogóle i tem samem zanika jako element twórczy i element odbiorczy w stosunku do produkcji artystycznej. Nić wiążącą stanowi tylko religijne malarstwo ścienne, w którem pierwsze swe, mało jeszcze samodzielne, kroki artystyczne stawia warstwa średniej szlachty, jakby przygotowując się do czynnego i samodzielnego wypowiadania się w sztuce w wieku XIX.

Właśnie u samego wstępu XVIII w. spotykamy się z nazwiskiem dwuch malarzy polskich, braci Lubienieckich, Bogdana i Krzysztofa, herbu Rola, których życie i twórczość rozwijają się jednakże zagranicą. Jedynie kilka obrazów Krzysztofa dostało się do galerji Stanisława Augusta.

Obcy artyści, którzy wraz z saskim dworem, czyto przybywali do Polski, czy też dzieła swoje tu przysyłali, nie należą do wielkości pierwszego rzędu i nie wnoszą również jakichś przebojowych wartości w polskie malarstwo. Kontynuują oni tylko dworski styl francuski z mniejszemi lub większemi naleciałościami saskiemi i tworzą jakgdyby fazę przejściową od baroku do formy bardziej rokokowej; szerokie fale szat i kotar mają linje bardziej kapryśne, bardziej niespokojne, niespokojny, unikający symetrji jest zarys masy kompozycyjnej, a równocześnie lżejszy jest koloryt, nasycone barwy ustępują stopniowo miejsca barwom



Rys. 817. Marcin Zaleski: Zamek Królewski w Warszawie.

2650/I

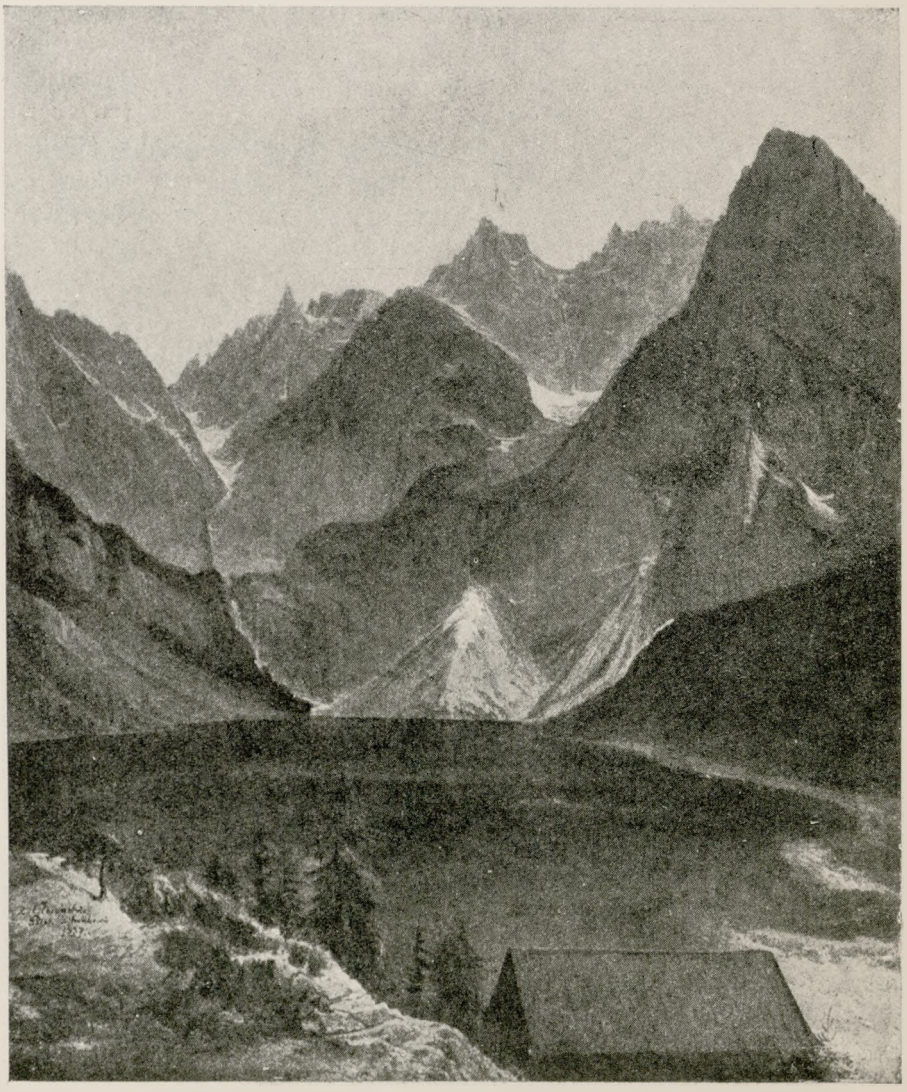
łamanym, harmonizującym się łatwo przez wspólną zawartość białawej i szarawej domieszki. Ale początek wieku faworyzuje jeszcze cięższe tony, tworzy jeszcze w duchu poważnej i przejętej swą ważnością reprezentacji barokowej. W zalążku jest dopiero sceptyczny uśmieszek rokoka.

W tym właśnie duchu „hyper-reprezentacyjnym" i w formie przejściowej od baroku do rokoka utrzymane są liczne portrety Ludwika Silvestre'a, ucznia Maratty i le Bruna, nadwornego malarza Ludwika XIV, (wspominaliśmy już o nim, mówiąc o malarstwie ściennem)— który od r. 1725 jest na służbie Sasów. Bardziej intymny charakter i bardziej barokowy, ciemny koloryt mają obrazy Adama Manyoki, Węgra, ucznia Largillière'a. Twórczość Silvestra de Mirys, który kształcił się w Paryżu i w Rzymie, a o którym również wspominaliśmy, jako o malarzu ściennym (jest również twórcą wielu obrazów historycznych i religijnych, krajobrazów i portretów)—posiada prócz tonów oficjalnych i reprezentatywnych w niektórych obrazach jeszcze i pewien charakter realistyczny, zlekka chardinowski. Naogół jednak właśnie owa maniera bardzo oficjalna i bardzo pyszna staje się podłożem, na którem opiera się twórczość o charakterze krajowym — trochę jeszcze sztywnym i twardym — i którą w bardzo licznych odmianach powtarzają najróżnorodniejsi nieznani nam z nazwiska malarze, twórcy licznych, rozsianych po całej Polsce portretów.

Lecz są dwaj inni polscy malarze, którzy w pierwszej połowie XVIII wieku wybijają się na pierwszy plan. Obydwaj należą do włoskiej szkoły, obydwaj studjowali w Rzymie i są kontynuatorami stylu XVII w. modyfikując go tylko nieznacznemi domieszkami z XVIII stulecia.

Pierwszy z nich to Szymon Czechowicz. Urodzony w 1698 r. w Krakowie, kształcił się w Akademji di San Lucca w Rzymie, u sędziwego już naówczas Carla Maratty, który był również mistrzem Siemiginowskiego, i który hołdował niezmiennie ideałom wczesnego baroku, Tym duchem baroku patetycznego, pseudoklasycznego przejął się Czechowicz, z niego czerpał po powrocie do Polski, rozcieńczając jednak coraz bardziej zastrzyk klasycznej formy, który był otrzymał w młodości.

Już w Rzymie namalował szereg obrazów. W polskim kościele San Stanislao znajdują się dwa boczne jego ołtarze, utrzymane całkowicie w rzymskiej manierze. W Rzymie również powstał szereg obrazów, dziś znajdujących się w Polsce, a więc pięć obrazów u Pijarów w Krakowie—wśród nich najbardziej znana jest „*Św. Rodzina*" (tabl. XVI)—następnie ołtarz kolegialny z Kielc, przedstawiający „*Wniebowzięcie*". W tej rzymskiej fazie jego twórczości silne są jeszcze elementy klasyczne. Po przyjeździe do kraju (w r. 1740), w Krakowie rozwija bujną działalność w zakresie malarstwa religijnego i ta epoka jest najwyższą w jego twórczości. Lecz już w tej fazie, w obrazach w kościele św. Anny, w „*Św. Rodzinie*" od Franciszkanów, w „*Cudzie św. Jana Kantego*" u św. Florjana i in. — forma z klasycznej staje się bardziej miękką, zatraca swą konsystencję, rozpływa się w drganiach barwnych — stanowisko artysty z formalnego zmienia się na bardziej malarskie. Barwa nabiera cech rokokowych, blednie, rozcieńcza się niejako, roztapia się w srebrzystych szarościach. W trzeciej wreszcie fazie twórczości Czechowicza, która rozwija się w Warszawie (ołtarze do kościoła Karmelitów, Pijarów i in.), w Ołyce, w Podhorcach i w Wilnie („*Św. Katarzyna*", „*Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny*"



Rys. 818a. Jan Nepomucen Głowacki: Morskie Oko.

i in. — oraz szereg portretów) następuje wyraźny spadek poziomu jego obrazów.

Uprawiana prze Czechowicza „wielka" religijna sztuka, tak bardzo imponowała krytykom XIX w., że stworzyli nimb koło jego postaci, i przecenili jego znaczenie. Dziś możemy stwierdzić, że ani on ze swego ojczystego podłoża nie zaczerpnął żadnych pierwiastków do swej sztuki, ani też tą swoją sztuką kształconą na wielkich wzorach zagranicznych nic istotnie płodnego i nowego w artystyczną kulturę kraju nie wniósł. Odznaczając się dużym smakiem kolorystycznym, którego nie posiadają inni ówcześni polscy malarze, w formie jest zawsze dość słaby i miękki, a w dziedzinie ekspresji nie wychodzi poza granice dość stereotypowej, o włoskie wzory opartej, słodyczy.

Niewątpliwie ciekawszą, jakkolwiek mniej przez historję sztuki honorowaną postacią jest Tadeusz Kuntze-Konicz (ur. w 1730) i również wysłany na studja do Rzymu. Przybywa tam około r. 1754, w momencie przełomowym, kiedy teorje Mengsa i Winkelmanna budzą nowe ideały, kiedy rodzić się poczyna klasycyzująca reakcja przeciwko całkowicie już zmanierowanym tradycjom barokowym. Z tego okresu pochodzi jego „*Fortuna*" (rys. 798) (Muz. Narodowe w Warszawie), zdradzająca zresztą wpływy Guido Reniego — i w tym również czasie malował „Wskrzeszenie Piotrowina przez św. Stanisława" dla polskiego kościoła w Rzymie, oraz szereg innych obrazów religijnych. W 1756 przybywa do Polski i tu pozostaje przez 10 lat, poczem wraca do Rzymu, by więcej już do kraju nie wrócić. Dzieła jego dochowały się u Franciszkanów i u Misjonarzy w Krakowie. Kilka jego obrazów jest własnością Katedry krakowskiej. Po powrocie do Rzymu maluje również szereg obrazów religijnych, ale równocześnie przerzuca się także na malowanie heroicznego pejzażu i rodzajowych obrazków z życia rzymskiego.

Rys. 819. January Suchodolski: Wzięcie sztandaru wielkiego wezyra.

Forma Konicza od samego wstępu była twardsza, wyraźniejsza, uchwytniejsza od formy Czechowicza, nie mówiąc o tem, że więcej miała pierwiastków klasycyzujących, a również kolorystyczna strona jego obrazów mniej jest anemiczna, tony jego, niezbyt może głębokie, są jasne, błyszczące, pełne świeżości. Coprawda religijne jego obrazy odznaczają się nielitościwym manieryzmem, ich rzekoma „wizyjność" jest czystej wody teatralnością. Ale rehabilituje go jego ostatnia rzymska faza, a szczególniej pełne wdzięku heroiczne pejzaże z Frascati, (tabl. XVII) komponowane w wielkich falistych linjach, zamykające się w niezwykle harmonijnych grupach. W posiadaniu rodziny Szeptyckich znajduje się serja obrazów rodzajowych opartych tematycznie o życie ulic rzymskich, świadczących o nieoczekiwanej u Konicza świeżości obserwacji i temperamencie malarskim, uderzających poprostu wobec jego tradycjonalnej i klasycyzującej przeszłości.

Nie należy jednak zapominać, że bardziej wartościowa część jego twórczości przypada na pobyt w Rzymie, nie zaś w Polsce — jakkolwiek podnosi jego wartość indywidualną, pozostaje jednakże zupełnie bez wpływu na losy polskiego malarstwa. Niestety, wymowa faktów pozostaje zawsze ta sama: Dolabella, przyjeżdżający do Polski, coraz bardziej degeneruje — Konicz, uciekający z Polski do Rzymu, odświeża i podnosi swą inwencję.

*

Druga połowa wieku stoi pod znakiem artystycznej polityki Stanisława Augusta. Jak ongiś ratował i podnosił sztukę Sobieski, podobnie teraz, po fatalnem zaniedbaniu, w jakiem kulturę polską pozostawili Sasi, podejmuje ten trud Stanisław August. Tym razem jednak dzieje się to z lepszym bez porównania wynikiem. Z dwuch powodów: przedewszystkiem w ostatnich dziesiątkach lat stulecia ogólny poziom społeczeństwa pod wpływem rozbudzonej samowiedzy narodowej i prądów z oświeconego zachodu podnosi się coraz wyżej; a następnie dzięki osobie samego króla, który kulturą artystyczną przewyższa niezmiernie wszystkich swych poprzedników.

Jeszcze jako młodzieniec, jeździ Stanisław Poniatowski po całej Europie, po Flandrji, której malarstwo, zwłaszcza Rubens, pozostanie zresztą zawsze jego „pierwszą miłością", jest stałym gościem galeryj w Niemczech i Francji. Po wstąpieniu na tron najżywszą jego ambicją staje się wyrównanie ogromnej odległości, jaką dwa stulecia poprzedzające wytworzyły między kulturą ogólną, a szczególnie artystyczną Polski, a Zachodem. Postępuje w tym celu z rozwagą i chętnie poddając się radom i wskazówkom fachowców.

Marcello Bacciarelli, malarz nadworny i dozgonny najserdeczniejszy przyjaciel króla, jest tym, którego

można uważać za pierwszego u nas „ministra sztuki", jakkolwiek oficjalny tytuł jego brzmiał: „generalny dyrektor budowli królewskich". Lecz poza absolutną istotnie władzą w domenie urządzeń artystycznych pałaców i zamków królewskich, jest on bezpośrednim zwierzchnikiem ogromnej plejady plastyków na dworze monarszym, jest referentem wszystkich spraw związanych ze sztuką i jej — jakbyśmy to dzisiaj nazwali — celową „propagandą", jest przedewszystkiem głównym doradcą królewskim i współautorem projektu w sprawie utworzenia pierwszej w Polsce normalnej „Akademji Sztuk Pięknych". Akademja, do urządzenia której przygotowywano się z niezwykłą starannością (wzory urządzenia pracowni i oświetlenia sal sprowadzono z Akademji Sztuk Pięknych z Drezna, skompletowano wcale przyzwoity zbiór odlewów gipsowych, oddano do użytku Akademji doskonały jak na owe czasy królewski „Gabinet rycin" i t. d.) — ściśle według projektu Bacciarelliego nie powstała. Przedewszystkiem nie udało się skompletować zespołu profesorskiego zaprojektowanego przez niego. Pozatem nauka w „Malarni" odbywała się nieregularnie i chwilami przypominała pracę w dawnych warsztatach: uczniowie poprostu pomagali swym profesorom, którzy jako nadworni artyści, stale zajęci byli wykonywaniem królewskich zamówień. Interesujące jest to zderzenie się dwuch prądów: nowocześnie pojętej programowej pracy — i „dworskiego" ducha... Mimo to, dzięki niezmiernie żywemu ruchowi artystycznemu na dworze, dzięki owym, doskonale jak na owe czasy postawionym, pomocom naukowym, dzięki nadewszystko planowo i sprężyście zorganizowanym stypendjom na wyjazd zagranicę dla artystycznej młodzieży polskiej — zahamowany tak bardzo w ciągu lat poprzednich rozwój sztuki polskiej doznaje znów nowej podniety.

A czas jest burzliwy. Gwałtownym przemianom w dziedzinie myśli towarzyszy przekształcenie się wizji plastycznej w malarstwie. Daleka droga dzieli uśmiechniętą, różowo-błękitną pasterkę z frywolnym uśmieszkiem — od wspaniałej, sztywnej, pełnej majestatu królowej czy księżnej z przed stu lat. Napięcie teatralnego heroizmu musiało wreszcie ustąpić, musiało doczekać się swej reakcji: miejsce bohaterskich świętych, zajmują zblazowani, ateistycznie nastrojeni „galants", których postawa jest odpowiednikiem innego hasła, zastępującego teraz dewizę wieku poprzedniego: hasła wyżycia się i użycia za wszelką cenę, zakosztowania wszystkich uciech, maksymalnego uprzyjemnienia sobie krótkiego doczesnego bytowania, z zupełną obojętnością w stosunku do żywota wiecznego.

Barok bądź co bądź jeszcze wierzył w boskie pochodzenie władzy i nadawał reprezentacyjnym funkcjom znaczenie poniekąd absolutne — ale pudrowany okres rokoka nie wierzy już w nic — nawet w takie czy inne pochodzenie władzy, której jedynem prawdziwem uzasadnieniem staje się korzyść materjalna. Jedynym bodźcem działania jest chęć utrzymania się przy władzy za wszelką cenę. Rokoko nie bierze poważnie swego własnego namaszczonego gestu, idealizacja postaci nawet w portretach, nawet przy utrzymaniu pewnej indywidualizacji rysów, przeniesiona zostaje daleko poza granice prawdopodobieństwa — nikt już właściwie nie reflektuje na „prawdę" i nikt jej nic chce sugerować — i idealizacja i reprezentacja stają się rytuałem związanym z funkcją społeczną kasty panującej, wykonywanym na zimno i sceptycznie dla ściśle określonych celów i jako funkcja społecznego i politycznego programu. W nieprawdopodobnej subtelności różowych refleksów na nieskazitelnie gładkich policzkach, w władczych i nieprawdziwych gestach, w ponadrzeczywistej migotliwości błysków jedwabnych sukien i srebrzystych falowaniach włosów, w tej uroczej i pod względem malarskim niezrównanej feerji barwnej, wypisany był na długo już przed wybuchem rewolucji, wyrok śmierci na warstwę, która zagubiła kontakt z rzeczywistością zarówno społeczną, jak „bytową" i utraciła swój własny mit, wiarę w swą własną prawdę.

Okres rokoka nie jest okresem głupców — jest to epoka napół świadomych cyników, którzy zamykają oczy na zbliżające się nieuchronnie bankructwo. I stąd ucieczka w ów nierzeczywisty, czarująco kłamliwy wymiar. Sztuka jest wiernem tego nastawienia odbiciem. Formy rokokowego ornamentu — w ornamentyce danego okresu krystalizuje się zawsze ideał kształtu, schemat formalny, przez który świat w danym czasie chce być widziany — mają jakiś nadmiar nieokiełznania, kapryśnej ruchliwości, dezynwoltury, zaprzeczającej manifestacyjnie wszelkiemu porządkowi rzeczy, wszelkiej prawidłowości — poza prawidłowością kaprysu. Zarówno w ornamencie, jak w kompozycji

Rys. 820. Feliks Piwarski: Żydzi.

obrazów, odrzucona jest symetrja, wszelki wyraźny schemat kompozycyjny — zarówno tu, jak w dekoracji architektonicznej czy w meblach, zatuszowany, zamaskowany jest szkielet konstrukcyjny, celowość użytkowa. Ci ludzie zbyt ostentacyjnie, zbyt wyraźnie podkreślali rozstrzygającą rolę ich pańskiej woli... Głęboko pod pozorami kaprysu i dezynwoltury ukryta jest ścisła prawidłowość tych układów, wyrafinowanie subtelne odmierzanie ciężarów, wybalansowywanie mas i plam, stopniowanie rytmów, akcentów i napięć — nieubłagane prawo.

W obrazach zarysy brył falują łagodnie — niekonkretne, niematerjalne i bez ciężaru — kształty są wiotkie, rozpływają się w półcieniach barwy, w złotawych, szarawych półtonach, na tle których wykwitają fale lekkich różowości i niebieskości. Świat staje się, feerją barwną, igraszką mieniących się kolorów, lekkich, nierealnych — złuda jest czarująca, przepojona niezrównaną kulturą barwy. I tak wyraźna, że właściwie niepodobna ulec iluzji. Miejsce właściwej iluzji zastępuje konwencja, poprostu cicha umowa, że tak należy, że członkowie pewnej warstwy tak powinni się zabawiać, w sposób wyrafinowany i wymyślny, odwracając głowy od nurtu życia — według umowy.

Lecz rzeczywistość nieubłaganie puka do drzwi. Nie daje się już uśpić wzrastająca świadomość życia, poczucie nadchodzącej już grozy odwetu. I następuje próba przerwania cynicznej izolacji społecznej i próba nawrotu do rzeczywistości. I wówczas okazuje się, że nikt jej nie zna — nawet sam J. J. Rousseau. Pierwsza fikcja — sielanka, chatka na ustroniu, tkliwe pasterki, wielkoduszni pasterze — zawodzi. I znów gorączkowa wyprawa na poszukiwanie nowych wartości. Ucieczka w przeszłość, w ramiona surowego, męskiego antyku — względnie tego, co się za antyk uważa. Tak powstaje druga fikcja — klasycyzm — będący stylem Ludwika XVI — stylem, poprzedzającym Rewolucję.

Rys. 821. Juljusz Kossak. Prądzyński na arabie.

Oczywiście, wobec tych wszystkich doniosłych zagadnień artystycznych, wobec tego zderzania się nowych, jeszcze niedostatecznie skrystalizowanych problematów, sztuka polska w osobach młodych, na koszt króla kształcących się stypendystów nie zdobywa się na żaden twórczy wysiłek. Wszakże są to dopiero początki jakiejś planowej pracy po nieskończenie długiej martwocie artystycznej na naszym gruncie. Młodzi malarze mogą się tylko przyglądać z nabożeństwem pracom swych zagranicznych mistrzów, których Stanisław August sprowadza do Polski.

*

Sprowadza ich wielu, i to najlepszych według swego własnego mniemania, jakkolwiek dziś możebyśmy się z nim niezawsze na tym punkcie zgodzili. Nie należy jednak zapominać, że ten królewski mecenas, na terenie sztuki jest jednak tylko dyletantem. Obraz ważny jest dla niego przedewszystkiem poprzez myśl, ideę, która się w nim wyraża — przyczem pojmuje to całkiem dosłownie: „wielki" jest obraz, który wyraża wielkie treści tematyczne, zatem historyczne, alegoryczne i t. d. „Koloryt, jeśli to tylko możliwe, rubensowski, kontury Pawła Weroneza, zwłaszcza u kobiet; stroje w guście Rembrandta" — takiego, zdawałoby się absurdalnego, połączenia elementów malarskich żąda w jednym ze swoich listów. Z tego też punktu widzenia ocenia artystów.

Najbardziej z królewskiemi poczynaniami związany był jak to już wspominaliśmy, Bacciarelli. Ten doskonały i sumienny organizator, jako malarz sztalugowy, z punktu widzenia europejskiego, miałby właściwie znaczenie zaledwie drugorzędne. Urodzony w Rzymie, uczeń Benefalliego i Batoniego, należy do tej falangi artystów-kosmopolitów, którzy w owym czasie rozprzestrzeniają się po całej Europie: najróżniejszego pochodzenia, w charakterze swej twórczości stoją wszyscy pod wpływem przemożnej w tem stuleciu sztuki francuskiej, czasem modyfikowanej jeszcze, jak to ma miejsce właśnie u Bacciarelliego, wpływami włoskiemi. Bacciarelli jest typowym przykładem owego „klasycznego rokoka", który to kierunek tak bardzo odpowiadał Poniatowskiemu. W zakresie malarstwa sztalugowego Bacciarelli wypowiedział się głównie jako portrecista. Robił wielekroć portrety króla — najbardziej znane z nich to reprezentacyjny portret w Muz. Czartoryskich w Krakowie i portret przedstawiający Stanisława Augusta z wyciągniętą ręką, w dwuch wersjach,

z których jedna znajduje się w Muzeum Wielkopolskiem — wizerunki całej rodziny królewskiej, wiele portretów dam z arystokracji, (rys 799) wreszcie autoportrety, z których najlepszy znajduje się w Muz. Narod. w Krakowie. Wszystkie one łączą pewne klasycyzujące tendencje, wyrażające się w dążności do zamkniętej kompozycji, oraz w spokojnym, przeważnie pionowo-poziomym, układzie — z owym typowym dla rokoka z drugiej ręki brakiem wyrazu, a raczej pewnym utartym schematycznym wyrazem reprezentatywnej pewności siebie i uśmiechniętej obojętności wobec świata. Zaokrąglona, w istocie papierowa przeważnie forma, poprawność rysunkowa, przyzwoite zresztą wykończenie techniczne, — oto charakterystyczne cechy tej twórczości, którą możnaby nazwać bezduszną i typowo akademicką, gdyby nie wysoki poziom kolorystyczny. Ciepłe tony, dyskretnie się przenikające i umiejętnie nawiązujące do charakteru wnętrz pałacowych, dla których dane portrety są przeznaczone — przypominają o południowej rasowej krwi artysty. Szczególną wartość pod tym względem przedstawiają pastele artysty, niezwykle subtelne w barwie. — O malarstwie ściennem Bacciarellim mówiliśmy wyżej.

Giovanni Battista Lampi, Włoch z pochodzenia, przebywa w Warszawie w latach 1787—1791. Maluje ogromną ilość portretów osób z arystokracji polskiej, wśród nich wielu postaci związanych z Sejmem Czteroletnim i Konstytucją Majową, a przedewszystkiem portrety kobiece. W tej dziedzinie jest mistrzem. Pełna, poprzez światło modelowana forma, umiejętność wydobywania jakiegoś fascynującego wyrazu, malarskie lubowanie się w oddawaniu jakości materjału — te cechy typowe dla rasowego osiemnastowiecznego portrecisty, charakteryzują jego „wizerunki pań wytwornych", z których najpiękniejsze, to chyba portrety Julji z Lubomirskich Potockiej i Zofji Potockiej. (rys 800)

Syntezę elementów włosko-francuskich i wpływów angielskich, niosących pierwszy powiew odległego jeszcze romantyzmu — reprezentuje na naszym gruncie Józef Grassi, Wiedeńczyk, sprowadzony przez Stanisława Augusta do Warszawy w 1790 r. Pozostawia w Polsce wiele wizerunków wybitnych osobistości związanych z burzliwym okresem wojny rosyjskiej, insurekcji kościuszkowskiej i strasznych momentów porozbiorowych. (Wyjeżdża z Polski w r. 1799). Maluje Kościuszkę — w wielu wersjach, Stanisława Kostkę Potockiego, jako generała artylerji, i wielu innych — a przedewszystkiem ks. Józefa. (rys 802) Z pośród wielu wizerunków księcia pendzla Grassiego niewątpliwie najlepszy jest portret znajdujący się dziś w Muz. Narod., niezwykle subtelny w przejściach kolorystycznych, jakkolwiek może nieco zbyt przedelikacony w ekspresji. Podobne cechy charakteryzują liczne wizerunki kobiece, w których wpływy angielskie uwidaczniają się przedewszystkiem w romantycznem traktowaniu krajobrazu z drzewami lub księżycem w tle, w miękkich przypływach tonów, w przejściach od jaśniejszych plam do głębokich cieni. Pod koniec jego pobytu w Polsce zaznacza się w jego portretach wyraźny wpływ Davida.

Z działalności innych portrecistów, pracujących choćby dorywczo na dworze polskim, trzeba wysunąć twórczość Per Krafta, Szweda z pochodzenia, który w francusko-międzynarodową nutę swej twórczości wplata nieco jędrniejsze tony realistycznej charakterystyki. Podobnie zlekka realistyczne tendencje zdradzają w tej anty-realistycznej epoce liczne portrety polskie Niemca, Antoniego Graffa, co do którego niema jednak absolutnej pewności, czy sam w Polsce przebywał. Wreszcie należy wymienić twórczość portretową Józefa Pitschmana, pochodzącego z Triestu, a przybyłego do Polski w r. 1788. Jest to znów typowa twórczość rokokowa, z Francji biorąca początek, ale załamująca się w niemieckiej psychice artysty. Stąd pewna ciężkość, zbytnia niejako krwistość jego tonów barwnych, które z założenia mają być lekkie i niemal eteryczne.

Zwiewne, subtelne rokoko zrodziło sztukę pastelu i do najwyższej doskonałości doprowadziło miniaturę na kości słoniowej — wycyzelowane cacko artystyczne. I te gatunki artystyczne bogato są w Polsce stanisławowskiej reprezentowane. Ludwik Marteau, wybitny malarz francuski, zdobił pono jakiemiś niezwykłej piękności pastelo-

Rys. 822. Juljusz Kossak. Żyd na starym rasowym koniu.

wemi portretami kobiecemi gabinet zielony w Łazienkach — niestety, nie znamy ich zupełnie. Lecz dochowały się inne, pełne francuskiej kultury w kolorze, wdzięku i lekkości. Uderzający w swej cynicznej niemal charakterystyce jest portret Katarzyny Kossakowskiej (w Wilanowie). (rys 801).

Z pośród miniaturzystów zagranicznych, w Polsce pracujących, wyróżniali się Niemiec Taubert i Francuz Bechon o bardzo subtelnej technice.

Ale ci wszyscy, tak liczni portreciści zagraniczni nie wyczerpują liczby artystów sprowadzanych z taką zachłannością przez króla. Bernardo Belotto, zwany Canaletto, Wenecjanin, przebywający na dworze Augusta III w Dreznie, został przez Poniatowskiego zaproszony do Warszawy już w r. 1767. Siostrzeniec i uczeń słynnego Canale, przejmuje po nim sztukę odtwarzania miast i wielkich budowli z ich bujnem ruchliwem życiem. Ten krajobraz architektoniczny, który powstał w XV w., poprostu jako ćwiczenie się w perspektywie który w okresie baroku szedł raczej drogą budowania fantastycznej architektury, teraz przekształcił się w trzeźwe, drobiazgowe studja miejskiego środowiska. Zasadniczym elementem obrazu jest architektura. Od Canaletta żąda Stanisław August scen z dziejów Polski, swojskich motywów z Warszawy. A oto rozciekawiony wzrok artysty odkrywa pewne nowe momenty, podchwytuje drobniutkie jeszcze rysy swoiste i dosadne, nadające jego kompozycjom, utrzymanym naogół w brunatno-szarym dość zimnym tonie, jakiś wdzięk świeżości. Obrazków tych (rys 803a) jest bardzo dużo (Zamek Warszawski).

W podobny sposób, lecz w stopniu stokroć silniejszym podziałało polskie otoczenie na innego artystę cudzoziemca, w skali talentu nieskończenie przewyższającego Canaletta, i wogóle jednego z lepszych malarzy XVIII w.— na Jana Piotra Norblina de la Gourdaine.

Przybywa do Polski w r. 1774, wezwany tym razem nie przez króla, lecz przez ks. Adama Czartoryskiego jenerała ziem podolskich. W Polsce przebywa przez lat 30 i tu pozostawia najlepszy dorobek swej twórczości.

Uczeń Watteau i Casanovy, przywozi Norblin z Francji nastrój fêtes galantes — widzi na świecie tylko rozwiane grupy parkowych drzew, damy, jak sylfidy wkomponowane w złotą zieleń mitycznego pejzażu. Gdyby nic więcej nie zrobił, tylko narzucił swe walory kolorystyczne młodym artystom krajowym, ucząc ich owej niezrównanej techniki, a przedewszystkiem owego patrzenia na świat poprzez migotliwą sieć półtonów i półcieni, jakie dała Europie XVIII w. szkoła francuska — już przez to samo spełniłby dużą rolę.

Lecz oto nagle budzi się inny Norblin. Norblin, który spostrzega rzeczywistość, zwykłą, uliczną, pełną groteskowości i bujnego rubasznego życia. A z chwilą, gdy otwiera oczy, odzywa się w nim tradycyjny dla sztuki francuskiej zmysł rzeczywistości. Widzi tę rzeczywistość przedewszystkiem jako ludzką zbiorowość. Nie wycieniowuje indywidualności, charakteryzuje jednostki tylko w skrócie i tylko poto, by w ten sposób scharakteryzować masę, by nadać jej zróżnicowanie życia. Spojrzenia na pejzaż nauczył go zapewne architektoniczny krajobraz włoski — lecz gdy dla Włochów ludzie są tylko ożywieniem architektury, dla Norblina architektura jest tylko ramą, w której przewala się życie masowe.

Od Norblina do dnia dzisiejszego niewielu było artystów, którzyby tak ujmowali otaczającą rzeczywistość: jako ruch zbiorowości, jako zdramatyzowaną wielość. — Tego Norblin nie nauczył naszych artystów — ale przynajmniej uwolnił ich od konwencji i dał im odwagę patrzenia na rzeczywistość polską.

Do najciekawszych prac Norblina, poza malowidłami ściennemi, o których była mowa wyżej, należą kompozycje znajdujące się dziś w Muz. Czartoryskich — „Koncert w parku" w stylu Watteau i „Kiermasz na Powązkach" łączący cechy przeszłości francuskiej z nowemi tendencjami realistycznemi; niezliczona ilość studjów ulic i rynków warszawskich (pyszne „targi na konie"), (rys. 803b) sejmików, zebrań i t. d.; doskonałe, pełne zacięcia karykaturalnego ilustracje do „Myszeidy" Krasickiego i wiele innych.

I tak zamyka się koło wpływów i oddziaływań. Poprzez międzynarodowe, francusko-włosko-wiedeńsko-angielskie elementy rokoka przychodzi do głosu w twórczości najbardziej może francuskiego z pośród zagranicznych

Rys. 823. Henryk Siemiradzki, Handlarz wazonów.

artystów w Polsce — właśnie nawskroś swoista polska nuta. Jest w tem jakiś interesujący paradoks, że właśnie w twórczości cudzoziemca najpierw wybiły się na wierzch te elementy, które potem rozwijają się świeżo i bujnie w gałąź samoistnej twórczości polskiej.

Trzy kręgi zataczają wpływy, które urabiają twórczość następnej generacji: Pierwszy idzie od „malarni" królewskiej, od Bacciarelliego i innych nadwornych portrecistów; drugi — najbardziej płodny — od Norblina i jego prywatnej szkoły, mieszczącej się ponoć w Warszawie na Starem Mieście; trzeci wreszcie od szkoły Franciszka Smuglewicza.

Wśród stypendystów królewskich najwybitniejszy niewątpliwie był Aleksander Kucharski, luźnie wprawdzie z „malarnią" związany, ze względu na wyjazd z kraju, lecz w charakterze twórczości najbardziej do owego pierwszego kręgu zbliżony (ur. w 1742 r.). Wysłany przez króla do Paryża w określonym celu: dla malowania tam „wielkich" obrazów historycznych — odpłaca się czarną niewdzięcznością swemu dostojnemu mecenasowi. Maluje mianowicie doskonale, ale... same drobne portreciki, miniatury, (rys. 804.) właśnie owe filigranowe cacka, dla których król, marzący o „wielkiej" sztuce, ma tylko pobłażliwe lekceważenie. Artysta mało sobie robi z wyrzutów monarchy i w rezultacie na stałe w Paryżu zostaje, jako że jego portreciki mają wzięcie ogromne. Utrzymane są one w typowo rokokowym, francuskim duchu, mają lekkie pastelowe tony, cyzelatorskie lubowanie się w szczegółach i szczególikach, filuterny, zalotny wdzięk. Najbardziej wsławił się swym portretem królowej Marji Antoniny, w tajemnicy przed władzami rewolucyjnemi robionym w więzieniu.

Niejako wychowankiem króla i uczniem Bacciareliego jest inny miniaturzysta, po ojcu Francuz, ale urodzony w Warszawie (1745) i całkowicie spolszczony — Wincenty de Lesseur. W nielicznych swych portretach olejnych ulega wpływowi Grassiego, ale w miniaturze, w której się specjalizuje, przejmuje się całkowicie manierą mistrza swego — Bacciarelliego — naśladuje również jego koloryt.

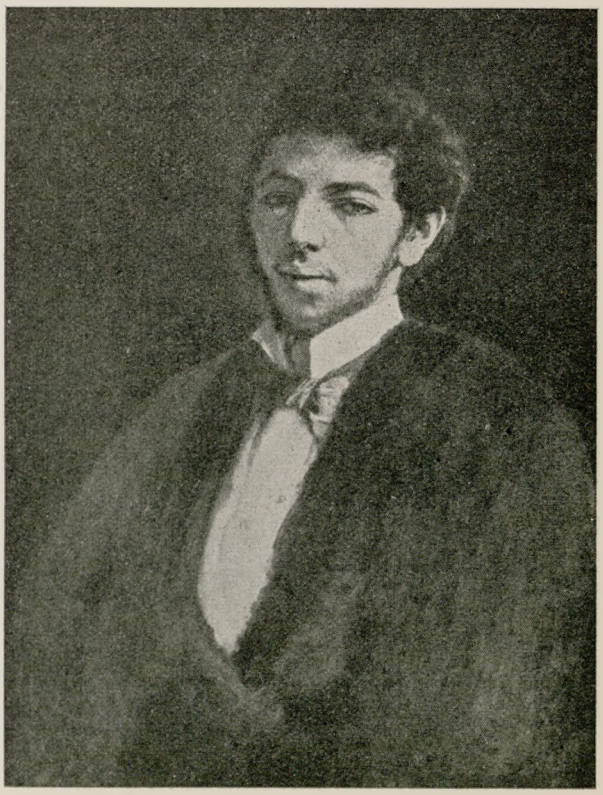
Do uczniów Bacciarelliego należy również miniaturzysta Kosiński o dość dobrej technice.

Uczenicą Ludwika Marteau jest jedna z najbardziej interesujących portrecistek polskich tego okresu — Anna Rajecka. Mało znamy jej dzieł, ale te, które udało się zidentyfikować, świadczą o nieprzeciętnej technice i o przejęciu się najlepszymi francuskimi wzorami — a przytem o pewnem odrębnem nastawieniu, wyrażającem się w ciekawej ekspresji — co uwidacznia się n.p. w portrecie Aleksandry z Lubomirskich Stanisławowej Potockiej. (rys. 805.).

Cała gromada pomniejszego kalibru portrecistów, głównie zresztą kopistów, związana była pozatem z „malarnią królewską" — jak Wall, Paszkowska, Tokarski, Paderewski, Ścisło, Albertrandy, Komiński. Do tej falangi uczniów Bacciarelliego należy również Kazimierz Woyniakowski, przerastający jednak znacznie swych kolegów, a ulegający zresztą raczej dobroczynnym wpływom Norblina. W późniejszych swych portretach (np. w portrecie nieznanej osoby z warszawskiego Muzeum Narodowego (rys. 806.) zdobywa się na ciekawą, ostrą charakterystykę twarzy, nie cofając się przed pewną nawet dosadnością realistyczną — ma koloryt jasny i zdecydowany, i dość mocną formę.

Niemożna w tem miejscu pominąć milczeniem pewnej skromnej odmiany malarstwa portretowego, którą stanowią ówczesne „niemodne" portrety niesygnowane, rozsiane po dworach szlacheckich. Z powodu swej rażącej niewspółmierności z zagranicznemi dziełami nie obudziły zainteresowania badaczy. A przecież musiały być między nimi obrazy bardzo ciekawe, jak na to wskazuje nieznanego pendzla portret Tekli z Ratomskich Kościuszkowej, matki Naczelnika (rys. 807.) Jakieś odległe, z przed stuleci, wspomnienia flamandzkie wiążą się tutaj z naiwnym, polskim, pełnym wdzięku realizmem. Bezwiedna stylizacja formy przy pełnem powagi traktowaniu szczegółów ubioru i fryzury, nadaje mu pewną szczególną ekspresję, mimo właśnie pozornej jego bezekspresyjności.

Tu wspomnieć należy jeszcze jednego artystę, niezwiązanego zresztą z życiem artystycznem Polski, artystę emigranta, który w Niemczech osiągnął sławę i wziętość. Jest to Daniel Chodowiecki (1726—1797) gdańszczanin. Z Polską łączy go tylko pochodzenie, nie kształcił się bowiem w kraju i tem różni się od innych artystów Polaków, którzy również opuścili swą ojczyznę;



Rys. 824. Maurycy Gottleb. Autoportret.

od Kucharskiego, Orłowskiego, Płońskiego. Sława Chodowieckiego oparta jest głównie na jego sztychach, których wykonał niesłychaną ilość — więcej niż dwa tysiące — i na rysunkach. Jest to ilustrator pełen wdzięku, dyskretnego sentymentu i humoru a przedewszystkiem jest to świetny obserwator, który w drobnych urywanych, ledwo rzuconych kreskach oddaje świetnie charakter osób i scen. Był dyrektorem berlińskiej Akademji Sztuk Pięknych.

Wpływy idące od szkoły Norblina zaważyły najmocniej na losach polskiego malarstwa, zatoczyły najszersze i najdonioślejsze kręgi. Z tej szkoły wyszedł szereg artystów, których twórczość zadecydowała o charakterze polskiego malarstwa w w. XIX i o nich mówić będziemy w związku z historją przyszłego stulecia.

Ostatni wreszcie, najsłabszy krąg wpływów idzie od Franciszka Smuglewicza. Ten artysta, starszy właściwie od swych kolegów, (1745—1807) również jest stypendystą królewskim i zostaje wysłany do Rzymu. Tam ulega całkowicie akademickim, pseudo-klasycznym wzorom, uwielbia Mengsa i w tym duchu maluje po powrocie do Warszawy i później w Wilnie gdzie spędza 10 ostatnich lat swego życia. Jego niezmiernie liczne obrazy religijne, rozsypane po całej Polsce oraz kompozycje na temat dziejów greckich i rzymskich, malowane są w tej manierze, sztywne, konwencjonalne, martwe w wyrazie, zalecają się jedynie poprawnością rysunkową oraz pewnem poczuciem monumentalnej, jakkolwiek niesamodzielnej formy. Koloryt jego jest szary i zimny. O wiele bardziej interesująco przedstawia się jako portrecista i pod tym względem wywiera większy wpływ, który uwidacznia się w w. XIX-tym. O jego malarstwie dekoracyjnem wspominaliśmy wyżej.

Rys. 825 H. Rodakowski. Portret ojca artysty

W pracowni Smuglewicza kształci się Józef Peszka (1767—1831) i pozostaje częściowo pod jego, częściowo pod Grassiego wpływem. Maluje portrety oraz kompozycje historyczne. Malarz to podrzędny. Zdarzają mu się wprawdzie portrety, w których cudem jakimś podnosi się do poziomu „malarni" — naogół jednak uderza szarość jego kolorytu i niepewność proporcyj. Główna część jego działalności rozwija się w Krakowie przez niego przenosi się tam słaby odblask warszawskiej malarni.

Zbliżona w swym pseudoklasycznym charakterze do twórczości Smuglewicza jest twórczość domorosłego malarza krakowskiego Michała Stachowicza. (1768—1835). Obrazy Stachowicza — najczęściej rozczulające w swej naiwności — godne są podkreślenia głównie dlatego że zbyt dyletanckie na to, by podlegać jakimkolwiek wpływom lub szkołom, stają się próbą odtworzenia rzeczywistości na własną rękę. Jest to rzeczywistość krakowska, Konik zwierzyniecki lub Przysięga Kościuszki na krakowskim rynku, sceny ludowe z krakowskich okolic lub widoki miasta, malowane bez zbytniego troszczenia się o to, czem jest malarstwo i jakie są jego środki, ale zato z dziecięcą prostodusznością i naiwnem przejęciem się przedmiotem samym.

Jak zwykle, w okresie „między wiekami" wytwarza się faza przejściowa, żyją i działają artyści, którzy mogą być zaliczeni zarówno do ostatniej generacji wieku XVIII-go, jak do przedniej straży XIX-go stulecia. Do tych, których większa część działalności przypada na lata po r. 1800, lecz którzy kontynuują tradycje osiemnastowieczne, należy dwuch synów Lampiego, Jan i Franciszek. Franciszek maluje portrety wyidealizowane na modłę rokokową, „romantyczne" w sensie XVIII wieku krajobrazy, i typy charakterystyczne, na których odbija się wpływ Norblina. Antoni Blank (ur. w 1785), którego twórczość (rys 796) przypada w zasadzie całkowicie na w XIX, w swych obrazach religijnych i portretach (malowanych w Warszawie między 1817 a 1844) niezmiennie łączy styl oparty na szkole drezdeńskiej, z wpływem Grassiego, z pseudo-klasycyzmem i marzeniami o wielkich klasykach włoskich. Kontynuują swą działalność w Warszawie Bogumił Plersch, malując dalej swe konwencjonalne kompozycje religijne, kurtyny o rokokowym charakterze i scenki rodzajowe — oraz we Lwowie Józef Pitschman, który maluje portrety przeważnie w duchu Bacciarelliego z dodatkiem klasycystycznego posmaczku. Staje się on niejako założycielem lwowskiej szkoły malarskiej, i jakkolwiek w r. 1806 opuszcza Lwów, udając się do Krzemieńca, zostawia tam swych uczniów między innemi Ksawerego Kaniewskiego, bardziej już realistycznego i bardziej nowoczesnego. Obok Pitschmana honor założyciela lwowskiej szkoły przypada Józefowi Reichanowi — z plejady bacciarelistów — który od r. 1798 mieszka również we Lwowie i maluje tutaj przedewszystkiem wiele portretów.

Sztuka w. XVIII nie wygasa z końcem stulecia, i prze-

nika w wiek XIX mimo katastrofy, która stoi na przełomie obydwu stuleci i rozcina je ostrą granicą tragedji narodowej Malarstwo doby stanisławowskiej nie narzuca przyszłemu stuleciu ani swego kierunku (za wyjątkiem Norblina), ani swej ideologji. Ale przedewszystkiem stwarza podstawy artystycznej kultury i determinuje w ciągu długich jeszcze lat sposób ujmowania formy, podejście do zagadnień barwy, cały „habitus" artystyczny. Sztuka porozbiorowa jest stokrotnie pełniejsza i samodzielniejsza, jest właściwą polską sztuką, a jednak jest w pewnym sensie nie do pomyślenia bez prekursorów z królewskiej malarni i całego kręgu stanisławowskiego.

VI.

Wiek XIX wchodzi na arenę historji przez wielką krwawą bramę rewolucji. Wszystkie zakresy działań, polityczny, społeczny i ekonomiczny układ stosunków, i zależny odeń całokształt spraw ludzkiego życia, myśl ludzka i drogi artystycznej twórczości — wszystko stoi pod fascynującym wpływem wielkiego przewrotu. Wydaje się rzeczą niepojętą, że sztuka plastyczna na przestrzeni całej pierwszej połowy XIX wieku wykazuje tak niewiele momentów, które możnaby było uznać za odpowiedniki dokonanego przewrotu.

Ciężarem reprezentacji rewolucji obarcza się zwykle Davida. (1748—1825). Nie mówiąc już o tem, że w klasycyzującej jego sztuce próżnoby szukać odbicia wybuchowej dynamiki rewolucyjnej — nawet zdobyty przez rewolucję nowy stosunek do świata nie uwidacznia się wszakżeż bynajmniej w chłodnych konturach i w marzeniach o obcym i odległym antyku. Wydaje się raczej jakgdyby w sztuce Davida wyżywało się pragnienie wyniosłego, chłodnego heroizmu, niewzruszonych norm organizacyjnych — tego wszystkiego, czego właśnie rewolucji brakło. Wydaje się, jakgdyby klasycyzm Davida poczuł się na swojem miejscu dopiero wówczas, gdy danem mu było objąć funkcje reprezentacyjne na dworze cesarskim Napoleona, kiedy nie potrzebował wyrażać już nic, poza uroczystą pozą empiru.

Tem mniej za odpowiednik nowych myśli i nowego, porewolucyjnego nastawienia można uważać romantyzm — w całej jego rozciągłości. W pierwszej swej fazie, równoległej do klasycyzmu, której punkt ciężkości przypada raczej na Niemcy, aniżeli na Francję, w której poeci i malarze snują zamglone marzenia o średniowieczu i błędnych rycerzach, w której śnią blade swoje sny Nazareńczycy, kiedy odżywa ideał chrystjanizmu, możliwie nadziemski i możliwie oderwany od realnych warunków, kiedy wogóle poczucie rzeczywistości konkretnej i aktualnej ustępuje miejsca jakiemuś histerycznemu egotyzmowi, uczuciowemu i myślowemu — w tej pierwszej fazie znajdziemy raczej wszystkie cechy ucieczki od porewolucyjnej rzeczywistości, podświadomego odwrotu od narzuconych przez nią problematów i zadań.

A druga faza? Ta, w której wyłania się barokizujący i dynamiczny romantyzm Géricaulta i Delacroix? Być może, że twórczość Géricaulta (1791—1824) stałaby się pełnym odpowiednikiem przewrotu, gdyby ten świetny artysta żył dłużej, gdyby zdołał pogłębić swą sztukę; mimo wszystko potrafił on zamknąć w formę plastyczną odblask dynamiki rewolucyjnej, znaleźć drogę, na której byłoby możliwe wyrażenie uczuciowego napięcia rewolucji. Lecz twórczość jego gaśnie szybko — jeszcze przed osiągnięciem połowy drogi. Delacroix (1798—1863) podejmuje barokizującą formę, sztuka jego przez chwilę drga rozpętanym rytmem wielkich napięć, przez chwilę pali się ogniem gorących barw, przez chwilę woła wielkim głosem: „Liberté!..." Lecz wkrótce osiada, zbliża się do granic wroga, klasyka, Ingres'a, snując pierwsze marzenia mieszczaństwa jeszcze walczącego, ale już opadającego w swych bohaterskich porywach.

Wybuchowa sztuka Delacroix nie miała zresztą następców. Przeszła nieomal bez echa, podczas gdy w malarstwie francuskiem rozpanoszył się akademizm, z ducha bardzo zbliżony do niemieckiego romantyzmu pierwszej fazy, nadęty jakimś nieuchwytnym idealizmem, gubiący wszelkie treści uczuciowe w mdłem rozmarzeniu, wszelką formę w pseudoklasycznej wylizanej manierze, wszelkie napięcie w obłej poprawności. W czwartym dziesiątku lat XIX w. już tak tylko wygląda fizjognomja francuskiego romantyzmu, reprezentowana przez malarzy tego pokroju, co Chasseriau, Ary Scheffer, Couture i in.

W Niemczech w tym czasie nie dzieje się lepiej. Kwitnie biedermayerowskie „poetyczne", niby klasycyzujące malarstwo, nieporównanie małomieszczańskie w charakterze. (Rethel, Schwind, Spitzweg, Runge i in.).

Wydaje się, jakgdyby w europejskiem malarstwie tego okresu nietyle wyżywały się nowe ideje i nowe prądy, lecz przeciwnie — to właśnie, co tchórzliwie ucieka przed otwierającemi się perspektywami. W olbrzymiej większości — z wyjątkiem Géricaulta i Delacroix — i w ciągu wielu dziesiątków lat, malarstwo romantyczne zarówno w swym pseudoklasycyzmie, jak w swem nastawieniu wewnętrznem, jest raczej kontynuacją idealizmu, którym bawił się umierający ancien régime, idealizmu, przetransponowanego tylko na modłę mieszczańską i pozbawionego wysokiej kultury dworu i arystokracji. Ani w klasycyzmie — prekursorze napoleonizmu z doby Wielkiej Rewolucji — ani w romantyzmie, który, zdawałoby się, powinienby być odpowiednikiem zasady państw narodowych powstałych po wojnach napoleońskich, a który rolę tę spełniał w bardzo niewielkiej tylko mierze — nie można dopatrzyć się współmiernego odpowiednika wielkich przemian. Sam natomiast fakt artystycznego desarroi, niepewności, wahań, i mniej lub więcej jawnych nawrotów do zwalczanej przeszłości, jest ściśle analogiczny do tego, co działo się w Europie w pierwszych dziesiątkach lat XIX wieku.

Nie wolno zapominać, że był to okres zupełnego rozgardjaszu gospodarczego, okres, w którym nieuprzemysłowione jeszcze państwa europejskie szukały jakiejś konkretnej formy urzeczywistnienia wielkich haseł, i nie mogły jej znaleźć. Dopiero w piątym dziesiątku lat powstaje w Niem-

czech szkoła ekonomji narodowej, ugruntowuje się kapitalizm narodowy, oparty o narodową produkcję i protekcjonizm. W tym samym czasie rozbudowują francuscy ekonomiści teoretyczne podstawy kapitalizmu, przejmują od Anglji liberalne zasady wolnego handlu, wolnej konkurencji i swobody gospodarczej. Słowem, dopiero w czterdziestych latach zaczynają się wyłaniać z chaosu wyraźne kontury nowego ustroju gospodarczego — Europa osiada na podstawach kapitalizmu, mieszczańskiej demokracji, obarczonej jednak jeszcze atrybutami absolutyzmu.

W czterdziestych latach również występuje na widownię artystyczną „szkoła barbizońska". Jest to grupa malarzy francuskich, która potrafiła zmienić tor, zerwać z akademizmem i przejść na drogę realizmu, częściowo pod wpływem malarstwa angielskiego. Stworzyła ona realizm drobiazgowy, niemal małostkowy (Théodore Rousseau, Troyon, Rosa Bonheur, Diaz i in.), przez który tu i ówdzie przebijają się jeszcze odblaski romantyzmu (Millet), pozbawiony polotu i temperamentu, raczej niesyntetyczny — unikający najczęściej interpretacji na rzecz bezpretensjonalnego oddania fragmentów widzialnej rzeczywistości — ale oparty o wyczucie tej rzeczywistości, o konkretność obserwacyj. Codzienność, przeciętna, zwykła, i nieupiększona, skazana w malarstwie na wygnanie od czasów mieszczańskiej sztuki niderlandzkiej XVII-go wieku, wkracza znów na widownię artystyczną i przeciwstawia się „wielkim" tematom i zakłamanemu patosowi akademizmu. Mieszczaństwo nowoczesne, jeszcze skromne, jeszcze bez rozmachu wielkiego kapitału — znajduje swój najwłaściwszy wyraz w sztuce.

O ile „status nascendi" XIX w. nie znalazł swego wyrazu w twórczości plastycznej, to znalazła go niewątpliwie skonkretyzowana już nowa rzeczywistość społeczna.

Pełnym i syntetycznym jej odpowiednikiem jest twórczość Courbeta. (1819 1877). Reasumują się w niej już i romantyzm — jako uczuciowe podłoże jego obrazów — i trwałe zdobycze klasycyzmu w dziedzinie budowy formy, i rozwija się realizm, niepozbawiony szczegółowej konkretności i intymności mieszczańskiej — nawet ją do pewnego stopnia monumentalizujący — a przytem syntetyczny, pełen polotu, szerokiego rozmachu. Co ciekawsze, w twórczości Courbeta — bohatera walk rewolucyjnych z r. 1871 — pojawia się jeszcze jeden czynnik tak bardzo już wówczas aktualny: problemat pracy (obraz „Kamieniarze".) Bierny i intymny realizm zamienia się na realizm monumentalny, na monumentalizację pracy, w rytmie kompozycyj odzwierciadla się zderzenie człowieka z przyrodą, barwa i faktura oddają twardy, oporny materjał. Nietylko człowiek bytujący w ustalonych już ramach społecznego porządku, lecz człowiek aktywny, walczący, znalazł swój wyraz w twórczości Courbeta.

Tak w ogólnych zarysach przedstawia się obraz malarstwa europejskiego w pierwszej połowie w. XIX-tego.

*

U nas — dziewiętnaste stulecie stało się wiekiem narodzin malarstwa polskiego we właściwem znaczeniu.

Zaczątki samodzielnego rozwoju, które tkwiły w cechowem malarstwie średniowiecznem nie znalazły możliwości rozwojowych w ciągu długich wieków politycznej samodzielności, a tężeją i dojrzewają dopiero w wieku XIX, w wieku klęsk, nieszczęść i beznadziejności. Rodzi się polskie malarstwo w warunkach paradoksalnych, jakby na przekór wszelkim teorjom, głoszącym zależność artystycznego rozkwitu od dobrobytu politycznego i materjalnego, na przekór teorjom, które zdają się znajdować potwierdzenie na wszystkich niemal odcinkach dziejów sztuki europejskiej — z wyjątkiem Polski. Czego nie dokonał cały przeciąg trwania narodu niepodległego — dokonał jeden wiek niewoli.

Warunki rozwoju polskiej sztuki w XIX wieku są naskutek tego całkowicie odrębne od tych, wśród których wzrasta w tym czasie sztuka europejska. Miejsce rewolucji otwierającej możliwości nowego rozwoju, zajmuje u nas u wstępu stulecia straszliwa katastrofa nietylko nie otwierająca żadnych życiodajnych perspektyw, lecz niweczące z góry wszelkie jakie takie normalne warunki bytu. Walki, które w Europie mają charakter społeczny, z których wyłaniają się nowe formy organizacyjne życia zbiorowego, u nas muszą być w zasadzie bezpłodne i społecznie nietwórcze, bo toczą się o elementarne warunki politycznego bytu.

Uderzający jest fakt, że tragedja narodowa, utrata niepodległości, nie znalazła swego bezpośredniego odbicia w malarstwie pierwszej połowy stulecia, podobnie, jak odbicia tego nie znalazła w sztuce europejskiej wielka rewolucja. Wydaje się, jakby świadomość katastrofy obudziła się w naszem malarstwie właściwie dopiero po postaniu 63 r., więc po przebyciu najcięższych już nieszczęść, w okresie, kiedy wydawały się one już ostateczne i stabilizowane na nieprzewidzianie długą metę. Dopiero nieodmienność, nieodwołalność katastrofy odbiła się w plastycznej wyobraźni artystów i poderwała ich uczuciowe struny. Zachodzi tu stosunek niemalże odwrotny, aniżeli w poezji, której ranę śmiertelną zadaje właśnie klęska styczniowa —a która najmocniejszym dźwiękiem o największem nasileniu samowiedzy narodowej, rozbrzmiewa w pierwszej połowie stulecia.

Malarstwo pierwszej połowy wieku zdaje się być odbiciem nietyle dynamicznych treści, wypełniających umysły i serca generacyj porozbiorowych, ile raczej pewnej struktury społecznej, pewnego statycznego układu społecznych sił, który rozwinął się był jeszcze w ciągu ubiegłych stuleci, i doznał tylko zmiany przez fakt utraty niepodległości. W tym czasie, gdy w Europie po złamaniu feodalizmu na pierwszy plan wysuwa się mieszczaństwo i rozwijać się zaczyna klasyczna forma mieszczańskiego ustroju — kapitalizm — w tym czasie u nas niema ani mieszczaństwa ani kapitalizmu. Rodzimy nasz feodalizm — w szerokiem tego słowa znaczeniu — załamuje się nie naskutek przewrotu, lecz naskutek zmiany warunków politycznych — arystokracja traci wpływy, a na jej miejsce wysuwa się

ta warstwa, którą — jedyną — rozwój poprzednich stuleci do odegrania kulturalnej roli przygotował: warstwa szlachecka. Zamiast demokracji mieszczańskiej wytwarza się u nas demokracja szlachecka, zamiast inteligencji mieszczańskiej — inteligencja szlachecka. Katastrofy narodowe i przemoc najeźdźców odbijają się przedewszystkiem na losach tej właśnie warstwy, wysadzają ją niejako z siodła, odsuwają od wpływów i urzędów, wyrzucają z ziemi i rujnują materjalnie. Zdeklasowana szlachta staje się namiastką mieszczaństwa, wytwarza z siebie kadry inteligencji zupełnie specyficznej, przepojonej tradycjami ziemiańskiemi, żałośnie spoglądającej wstecz na czasy panowania i przywilejów. Ta inteligencja szlachecka różni się zasadniczo od inteligencji zachodnio-europejskiej: oto tamta przepojona jest psychiką warstwy, której racją bytu i rdzeniem istoty jest *produkcja*. Oto ta przepojona jest psychiką, której tradycję i społeczną rolę stanowi *konsumcja*. Charakter myślowy tamtej, to pragmatyzm oparty na możliwie najkonkretniejszym stosunku do zjawisk i faktów. Charakter tej — to przedewszystkiem brak utylizaryzmu, celowości i dyscypliny, wybujałość i rozrzutność uczuciowa. Ta oto warstwa tworzy sztukę epoki i w niej znajduje swój pełny wyraz.

*

U wstępu XIX wieku stoi twórczość Aleksandra Orłowskiego (1777—1832).

Ten uczeń Francuza — Norblina — ten artysta, który więcej niż połowę życia spędził w Rosji, ten człowiek niskiej zresztą „kondycji", który nie cenił swej sztuki, natomiast cenił wino, karty i pieniądze, ten malarz niewrażliwy na barwy, nieświadom sam siebie — potrafił przedziwnym jakimś sposobem zamknąć w swej sztuce niemal wszystko to, co było kwintesencją artystycznych porywów tych generacyj i tego okresu, i na czem oprzeć się mogła twórczość kilkudziesięciu lat następnych.

Kształcił się nietylko u Norblina, ale i u Włocha Folina i u Lesseura w Warszawie. Wyjechał do Rosji jako 25-letni młodzieniec (w r. 1802) i pozostał tam aż do śmierci, t. j. do 1832. Był przedewszystkiem rysownikiem. Jak słusznie powiada Tatarkiewicz, „niema drugiego wybitnego artysty, któryby swe stanowisko w dziejach sztuk plastycznych legitymował — szkicami". Rysował tuszem i kredką, robił pastele, gwasze, najmniej opanował i interesował się techniką olejną. Zakres tematyczny jego obrazów — a liczą się na tysiące — nie da się właściwie ściśle ustalić; interesowało go wszystko, co nasuwało mu życie. Twarze i postacie charakterystyczne, sceny rodzajowe, karczemne, uliczne, uczty i bitwy, epizody wojskowe i krajobrazy, a wreszcie w jego późniejszej rosyjskiej fazie wyradza się u niego jakaś egzotyka perska i kaukazka, jakiś romantyzm rozbójniczy, zapewne nigdy nie przeżyty faktycznie, ale zato wyimaginowany z całą precyzją urodzonego realisty.

Zasadniczą nutę w jego twórczości stanowi bowiem niewątpliwie realizm. Realizm podpatrujący wszystkie szczegóły, ale nie małostkowy, nie plotkarski na modłę małomieszczańską. Jest w tym realizmie moment specyficzny: artystę interesuje przedewszystkiem to, co jest stanem przejściowym, to, co jest zmiennością i ruchem — nie zaś rzecz sama w jej spokojnem bytowaniu. Nie przekształca gestu i ruchu na formę jak to czynił barok, zależy mu raczej na oddaniu przelotności, nieuchwytności momentu, i temu właśnie służy jego linja drobna, urywana, nerwowa, jego plama niewielka, rzucana od niechcenia, o postrzępionym konturze.

To chwytanie życia od strony dynamiki, zmienności stanów, stwarza u Orłowskiego już pewną predyspozycję romantyczną. Ale potem zjawia się w jego twórczości pierwiastek romantyczny w formie znacznie wyraźniejszej, przejawia się w poszukiwaniu tematów niezwykłych, takich których egzotyzm łączy się z jakąś nadmierną witalnością, z szerokim rozmachem, z nieograniczoną stepową swobodą. Zjawiają się w jego obrazach górscy bandyci, kozacy na rozhasanych koniach, nieprawdopodobni Persowie, dzicy kałmucy i fantastyczni murzyni. Tło krajobrazowe robi się szerokie, nieujęte w ramy kompozycyjne, idące w nieskończoność. Obok rozwianych końskich grzyw, rozbujałe pióropusze, wyraźna odśrodkowość, wyraźne przecinanie się osi, strzępiasty, poszarpany kontur grup — linja staje się bardziej jeszcze, aniżeli dotąd, nieuchwytna, bardziej jeszcze skłonna do przemiany w malarską, rozpyloną plamę. (tabl. XVIII.)

Realizm Orłowskiego zdradza początkowo pewne pierwiastki z XVIII wieku, pewien ślad konwencjonalizmu, lekką nutę sielankowości, od której uwalnia artystę z biegiem czasu jego własny temperament, radosna zaciekłość w tropieniu życia. Podobnie radosny i afirmatywny charakter ma także jego romantyzm — jest on wzmożeniem i podniesieniem skali i tempa, jest wyładowaniem się zdrowej witalności, przy zachowaniu niemal pozytywnego stosunku do rzeczywistości i oddaniu wszystkich należnych jej honorów. Granice między romantyzmem a realizmem są u Orłowskiego dlatego bardzo nikłe, obydwa stanowiska przenikają się wzajem zupełnie i to związanie czyni z nich zjawisko specyficznie polskie.

Śladem tej sztuki łączącej w sobie obydwa te pierwiastki, pójdzie cała plejada pomniejszych malarzy pierwszej połowy stulecia, na tejże drodze znajdzie się twórczość koryfeuszy takich jak Michałowski i Kossak. Do elementów, które wniósł w malarstwo Orłowski, dołączy się jeszcze pierwiastek nowy: klasycyzm. Dostarczy on jakiegoś podkładu formalnego, dostarczy koncepcji formy tendencjom realistycznym i romantycznym porywom, które w zasadzie wszakżeż same w sobie nie stanowią jeszcze kompleksu form, jakkolwiek niewątpliwie na formalny układ wpływają. Powstanie w ten sposób romantyczny realizm i romantyzmem przesiąknięty klasycyzm, a bardzo często trzy te pierwiastki połączą się w specyficzny amalgamat, w którym forma będzie pochodzenia mniej lub więcej wyraźnie klasycznego, temat będzie realistyczny, romantyzm zaś nada zabarwienie uczuciowe i nastrojowe.

Michał Płoński (1778—1812) należy jeszcze do tej grupy artystów, których twórczość stoi pod znakiem realizmu typu norblinowskiego. Najważniejsza i najliczniej reprezentowana pozycja w jego twórczości, to akwaforty, które należą do historji grafiki; ale również, mówiąc o malarstwie, nie można go pominąć, chociażby z racji jego rysunków i szkiców, nie mówiąc o gwaszach, czy też miniaturach, które w jego twórczości mniejszą odgrywają rolę. Ten uczeń Norblina, nasiąknął zarówno wpływami klasycyzmu, jak Rembrandta. Tematem jego rysunków są sceny z życia, jakieś pojenie koni, odpoczywający żołnierze, kobieta karmiąca; nieraz rysuje groteskową grupę, mężczyznę i kobietę na koniu — chabecie i t. p., często także krajobrazy. Te ostatnie mają u niego coś jeszcze z sentymentalizmu XVIII wieku, natomiast ludzie Płońskiego, to zawsze typy charakterystyczne, podpatrzone na trzeźwo, zawsze znajdujące się w ruchu, lub spełniające jakąś czynność. Płoński nie ma zainteresowań arystokratycznych, przeciwnie zdecydowanie pociągają go najniższe „kondycje". Lecz w zasadzie dorobek, który wnosi w malarstwo polskie, to nietyle wzbogacenie zakresu i charakteru realizmu, ile raczej udoskonalenie, doprowadzenie do technicznej maestrji linji — elementu, którym się najczęściej posługuje. (rys 808 i 809) Jego linja, pozornie kapryśna i nieobliczalna, jest w istocie niezmiernie czułym, celowym, rzecby można, logicznym instrumentem, kreślącym zarówno nieomylny kontur rzeczy, jak kształtującym plamę, by oddać formę powierzchni. Ta linja, pełna własnego, autonomicznego niejako życia, spełnia przecież niezgorzej i inną funkcję: chwycenia i oddania rzeczywistości. Jeśli chodzi o tę jedną specjalną cechę, o stosunek do linji, o wyczucie i wykorzystanie wszystkich jej możliwości, Płoński przewyższa Orłowskiego. Na tem polu dorównuje mu, względnie przewyższa go, jeden tylko z malarzy i rysowników tego okresu, t. j. Michałowski.

Piotr Michałowski urodził się w r. 1801, zmarł w 1855, życie jego przypada już całkowicie zatem na okres porozbiorowy. Pochodził z Krakowa, z rodziny szlacheckiej, zajął się sztuką wcześnie, jakkolwiek tylko dorywczo: kończył uniwersytet krakowski, a jednocześnie kopjował Orłowskiego, uczył się u J. Brodowskiego i u Lampiego. Po powrocie do kraju ze studjów uniwersyteckich zagranicą brał udział w pracach administracyjnych Wielkiego Księstwa Krakowskiego, ciągle jeszcze nie traktując sztuki swej na serjo. W 1832 r. jedzie po raz drugi do Francji i zostaje tam przez trzy lata. Patrzy wówczas na obrazy Géricaulta, studjuje dzieła Verneta i Grosa, i pracuje u Charleta (ucznia Géricaulta).

Utrata niepodległości, powstanie listopadowe, tragiczny los narodu — to wszystko pozostaje właściwie na marginesie twórczości Michałowskiego. Z rzeczywistości politycznej fascynuje go właściwie tylko Napoleon i wojny napoleońskie, w związku z tem wojsko — notabene, wojsko jako takie, a przedewszystkiem — koń. Względnie koń i człowiek. Jako drugi element wchodzi w jego twórczość rzeczywistość od strony charakterystycznej, napoły groteskowa rzeczywistość wiejska i pół-wiejska; chłopi, żydzi-faktorzy, dyliżanse na błotnistych drogach, i znowu konie, życie człowieka i konia na polskich drogach, całkiem demokratyczne i nieheroiczne. Trzecim elementem jego twórczości są portrety — w tem piękny autoportret, portrety syna, śliczny portret córki i in. — i studja głów charakterystycznych. (rys 811)

Stojąc przed głową konia w rzeźbie partenońskiej, Goethe powiedział: to nie jest koń, to jest końskość sama. Końskość, tak jak ją ujmowali Grecy: statyczna idea konia, byt jako taki, dla którego ruch jest tylko atrybutem, ale nie istotnością. O takim koniu nic nie wiedział Michałowski. Raczej już o tym koniu, z nieistniejącego pomnika Sforzy, pozostałym wśród szkiców Leonarda da Vinci, koniu, którego ideą jest nie statyczne bytowanie, lecz skręt, ruch, najwyższa prężność, rozsadzająca dynamika, i ujarzmiona siła życia. Takie konie istnieją potem jeszcze w okresie baroku, ale okiełznane dekoracyjnie i oswojone niemal cyrkowo, poddane niejako dworskiej służbie. Podobnie jak Leonardo, rozumiał konia dopiero Géricault — i takiego konia zobaczył Michałowski w Paryżu.

A jednak w koniach Michałowskiego jest jeszcze coś innego. One nie są abstrakcją, nie są ideą. Są podpatrzoną rzeczywistością i widz niekiedy nie zdaje sobie sprawy z syntezy, której dokonał malarz, z interpretacji, którą włożył w swe dzieło. Niezawsze się prężą. Niekiedy poprostu stoją, ciężkie, mocne, tak skupione w sobie, w masie swych mięśni, że nawet w bezruchu symbolizują twardą, ponadrzeczywistą moc nie do pokonania. Niekiedy chwycone są w skrócie jakiegoś ruchu, w zgięciu i w skoku. Niekiedy są to konie zwykłe, niekiedy — „ponadkońskie", romantyczne, heroiczne konie wielkiej historycznej przeszłości. (tabl. XX.)

Romantykiem jest Michałowski przedewszystkiem, kiedy fascynują go wizje napoleońskie. Wtedy to właśnie konie jego stają się ponadrzeczywiste, porywające nieokiełznaną, nadmierną siłą swego temperamentu. Stają się wizyjne, nieprawdziwe, stają się symbolami niepohamowanej, irrealnej siły życia. Takie są konie pędzące w wąwozie Somosierry — cudowna wizja, stłoczenie końskich zadów— błysków ciemnych nieokreślonych barw, żywiołowy, nieuchronny pęd ku zagładzie; takie są konie pod Napoleonem i konie wymarzonych wojskowych rewij. (rys 810)

Genialność Michałowskiego leży w wspaniałej proporcji założeń i środków jakiemi się posługuje. Nie jest on nigdy tak linjowy jak Orłowski. Najwłaściwszy sposób wypowiedzenia się stanowi dla niego akwarela albo szkice tuszem i pędzlem. Michałowski operuje płaszczyzną, modeluje ją szerokiemi pociągnięciami, konturuje ją rzadko linją, częściej czemś pośredniem między linją i plamą. Ta szeroka, plamowa linja Michałowskiego, przez swą fakturę rzutową i ciężką, przez swą falistość i sprężystość, kryje w sobie niesłychaną dynamikę, sama zdaje się w sobie zawierać potencję skoku, żywiołową prężność. Jego forma jest pla-

styczna, bryłowata, ale na powierzchni tych brył gra plam jest raczej malarska i ma swoją własną dynamikę. W tych plamach Michałowskiego, które nigdy nie są „sierścią", ani „maścią" ani „udem", czy „szyją" — a zawsze pozostają przedewszystkiem plamami, wyrosłemi z farby i pędzla — w ich niezatajonej fakturowości, niezatajonym rodowodzie technicznym, tkwi tajemnica bezpośredniości tych szkiców i obrazów, ich wysoki gatunek artystyczny, który nigdy nie zniża się do imitacji natury, który zawsze jest transpozycją pewnej rzeczywistości na określony język malarskiej techniki. W olejnych swych obrazach — znacznie rzadszych — ma również ów bezpośredni stosunek do farby i szeroką malarską fakturę.

Dlatego realizm Michałowskiego nigdy nie jest płaski i naiwny. Nawet w dobie największego swego rozkwitu malarstwo polskie posiadało niewielu tylko artystów, którzyby tak wyzwolili się z pod sugestji dosłowności w stosunku do przyrody, którzyby posiadali tak świetną umiejętność transpozycji, interpretacji poprzez technikę. Realizm Michałowskiego ujawnia się w sprawności i ścisłości obserwacyj, w doskonałem wyczuciu konia i jeźdźca, w umiejętności oddania charakterystyki głów. Z romantyzmu natomiast wywodzi się u Michałowskiego przekraczanie granic rzeczywistości, podnoszenie jej poziomu, nadawanie jej cech irrealnej, żywiołowej potęgi. Do kwestji romantyzmu jeszcze powrócimy.

Obraz dalszego rozwoju sztuki byłby niepełny i nie dałby się w całości zrozumieć, gdybyśmy—porzucając na chwilę narastającą linję realizmu i romantyzmu—nie zastanowili się teraz nad reprezentantami trzeciego elementu artystycznego epoki — nad klasykami.

Antoni Brodowski (ur. w Warszawie w 1784, zm. w 1832) jest stanowczo niedoceniony. Może przyczynia się do tego niewielka stosunkowo ilość jego obrazów, albo też ów okrzyczany „chłód" klasycyzmu, który sprawił, że stawiano klasyków zawsze daleko poza „gorącymi" romantykami. Brodowski był w Paryżu, uczył się u Gérarda, w Warszawie był przez 12 lat profesorem malarstwa na uniwersytecie. Sztuka jego, ujęta w karby poważnej dyscypliny, w ramy zdecydowanego programu, nie umie bujać po przestworzach i otwierać nowych dróg — temperamentem. Lecz jest to sztuka poważna, a z punktu widzenia formy — najpoważniejsza w owym czasie. Brodowski jest jedynym malarzem w pierwszych dziesiątkach lat stulecia, który swych obrazów nie szkicuje, nie „rzuca na płótno", lecz *maluje* z całą odpowiedzialnością za każdy szczegół, i każdy szczegół wiążąc z koncepcją całości. Nie ma u niego przypadków i niema niedociągnięć. Oparłszy się na klasycznej koncepcji formy, staje tem samem na stanowisku formalnem, to znaczy, obchodzi go nietyle gra barw na powierzchni, ile przedewszystkiem *kształt* przedmiotu, który maluje. A jednak nie idzie mimo to, śladem tych klasyków, dla których barwa była tylko wypełnieniem konturu, martwą plamą: obrazy Brodowskiego (np. „Gniew Saula" (tabl. XIX.) lub „Edyp i Antygona" odznaczają się tem właśnie, że przy całej swej „formalności" zachowują jeszcze kulturę kolorystyczną w. XVIII-tego. Jest to barwa ciepła, złotawa, wibrująca, barwa, która poddaje się konturom formy, ale która żyje i drga subtelnemi odmianami tonów. A nie wolno przecież zapominać, że wielu nawet najwybitniejszych malarzy tego okresu nie posiada żadnego wyczucia koloru. Kompozycja Brodowskiego, klasycznie zrównoważona, zcentralizowana, zamknięta w sobie — stanowi wzór ścisłego odważenia elementów artystycznych.

Przytem Brodowski wskazał jeszcze drogę dalszą. W portretach swych potrafił zastosować formalne stanowisko klasyka do realistycznego portretu, przenieść precyzyjność formy i określoność kształtów z akademickich koturnów na teren portretowego realizmu. W ten sposób tworzy się podstawa pod portretowe malarstwo późniejszych lat, które opiera się na dwuch zasadniczych koncepcjach: jedna z nich wyrosła jeszcze w wieku XVIII i pochodzi od portrecistów z doby Stanisława Augusta — druga, to właśnie owa transpozycja klasycyzmu na teren realizmu. Pierwsza z nich stwarza raczej pewną predyspozycję kolorystyczną — predyspozycję tylko, albowiem mało jest w tym czasie kultury kolorystycznej sensu stricto — zmiękcza formę, przesłania jej granice jakby lekką mgiełką; druga, nie będąc linjową, jest jednak wyraźnie formalna, zdecydowana, mniej skłonna do idealizacji i sentymentaliznu. Obydwie się łączą i obydwie nasiąkają duchem romantyzmu.

Losy klasycyzmu mają pewną specjalną wymowę. Sam on, jako kierunek samodzielny, degeneruje się bardzo szybko. Jeszcze w twórczości Aleksandra Kokulara (1793—1846), również profesora szkoły warszawskiej, linja klasycyzmu utrzymuje się na poziomie stosunkowo wysokim, może nietyle w kompozycjach tego typu, co „Edyp" lub „Perykles z Aspazją", ile raczej w portretowej jego działalności, (tabl. XXIII.) pełnej kultury formy, spokojnej i śmiałej ekspresji. U Rafała Hadziewicza (1806—1886), następcy Kokulara w warszawskiej szkole czuje się już pewną degeneracyjną domieszkę. Jest widoczny rozdźwięk między jego portretami, a kompozycjami religijnemi. Pierwsze stoją całkowicie na poziomie zarówno w formie, jak w barwie, jak w ekspresji, a nawet wnoszą pewną nową nutę, pewien sentyment, jakąś lekką woń romantyczną — nie w akcesorjach, nie w pozie, czy wyrazie twarzy, ale wprost w barwie, w miękkim, subtelnym kolorycie. (tabl. XXIII). Kompozycje religijne natomiast wykazują tendencję wyraźnie upadkową, formę zbyt wygładzoną i zwiotczałą, przesiąkłą duchem nazarenizmu, z którym Hadziewicz zetknął się we Włoszech. W tej ślepej uliczce nazarenizmu — gdzie klasycyzm zamienia się na akademizm, na kanon, tembardziej wyświechtany, im uporczywiej jest stosowany, gdzie nieokreślone, z ducha romantyzmu wyrosłe marzenia o wielkich ideach tamują rzeczowe ustosunkowanie się do wszelkiej konkretnej realności; gdzie schematyczna idealizacja zastępuje samodzielną interpre-

tację, a obowiązkowy sentyment rozpuszcza w mdłym sosiku porywy i namiętości — w tej ślepej uliczce zamiera powoli prawdziwy klasycyzm. W tej ślepej uliczce umieścić należy także twórczość Wojciecha Stattlera, profesora krakowskiej szkoły, o którym będzie mowa poniżej.

A jednak klasycyzm odegrał wielką rolę wychowawczą. Wszystko co we współczesnem malarstwie było jasnem sformułowaniem, co w formie, kompozycji i technice stało na pewnym poziomie, wszystko to płynęło pośrednio lub bezpośrednio z kręgu klasycyzmu. Klasycyzm wnosił kulturę, przedewszystkiem kulturę formy. Oczywiście, i tę jego rolę szybko doprowadzili do paradoksu akademiccy profesorowie, którzy kazali kopjować „antyk" i wielkich malarzy renesansu. Jednak z klasycyzmu wszakżeż wyrosła najwspanialsza i najkulturalniejsza indywidualność malarska tego okresu — Henryk Rodakowski, którego twórczość jednakże omówimy później.

Między temi dwiema zasadniczemi linjami — linją Orłowskiego i Michałowskiego, a linją Brodowskiego, linją klasyków — należy umieścić cały obszar bujnie rozkrzewionego malarstwa. Na tej przestrzeni pośredniej rozwija się przedewszystkiem całe malarstwo portretowe, malarstwo krajobrazowe, wreszcie batalistyka i malarstwo rodzajowe.

*

Portret zajmuje w tej twórczości pośredniej miejsce niewątpliwie najważniejsze. Przynajmniej liczebnie. Z tej bardzo licznej falangi malarzy, którzy malują portrety na terenie całego kraju, którzy różnicują się w szkoły i kierunki regjonalne, nie wyrośnie żadna kierownicza postać, nie rozbłyśnie żaden genjalny rozmach. Aż do Rodakowskiego i Matejki, stojących zresztą poza obrębem wszelkich szkół, nie zjawi się u nas genjalny portrecista. Lecz ta twórczość poniekąd masowa oddaje może najpełniej nastawienie sztuki w tym okresie, w jej intymnym charakterze odbija się najwyraźniej rola społeczna, rola refugium, którą sztuka w tym czasie spełnia — a ponadto w portrecie właśnie, najbardziej dostępnym dla szerokiej publiczności, wyżywa się pragnienie dosłowności realistycznej i przygotowuje się przejście do sztuki w sensie szerszym, wyższym ponad naiwny realizm.

Ruch artystyczny skupia się w czterech najważniejszych centrach: w Warszawie, w Wilnie, Krakowie i Lwowie, a każde z tych miast posiada swój specyficzny charakter i swe tradycje artystyczne.

Niezwykle bogato przedstawia się twórczość szkoły wileńskiej, która opiera się o wydział sztuk pięknych, założony przy uniwersytecie wileńskim w r. 1795. Dedycujący dla rozwoju tej sztuki staje się pobyt w Wilnie Franciszka Smuglewicza i Jana Rustema. Smuglewicz przebywa w Wilnie od r. 1797 i przeszczepia na tamtejszy grunt zarówno swój klasycyzm o włoskim jeszcze charakterze, jak swój realizm portretowy. Z wileńskich — nieopracowanych jeszcze — portretów Smuglewicza wyziera fizjognomja całkiem inna, aniżeli ta, do której przywykliśmy w jego obrazach religijnych, bez porównania ciekawsza, żywsza, nie koturnowa, nie „dęta", pełna natomiast zdrowego zmysłu rzeczywistości. Przejawia się jeszcze w tych portretach ów sposób podejścia charakterystyczny dla malarzy XVIII w., który jakby obawia się wydobyć formę w całej jej ostrości i wyrazistości — jest coś w tej formie zmiękczonego, zlekka zatuszowanego — ale mimo wszystko uderza siła charakterystyki, zdumiewa umiejętność odejścia od schematów klasycznych i swoboda poruszania się na gruncie realizmu. (rys 812)

Wpływ Rustema (1770 — 1835) jest bodaj większy. W jego twórczości nuta naturalistyczna była bardziej podkreślona — był on wszakżeż uczniem Norblina, a jakkolwiek potem pracował i u Bacciarelliego, to jednakże nie zdołało to przesłonić zasadniczego wpływu norblinowskiego. Twórczość jego jest bardzo nierówna, niekiedy unosi go zapał klasycystyczny i tworzy portrety poprawne i schematyczne, rozpina twarze na osi pionowej i poziomej, jak na kanwie krzyżykowej, i nie komplikuje żadnym wyrazem ani napięciem tej nieruchomej symetrji. Ale niekiedy udaje mu się nieoczekiwanie podchwycić charakter modela; w niektórych jego portretach jakiś moment jakgdyby przypadkowy — spuszczenie głowy, czy ruch ręki — kryje w sobie doskonałą, dosadną charakterystykę; spuścizna Norblina, który z „przypadku" umiał stworzyć nową prawidłowość. (rys 813)

Zpośród uczniów Rustema na pierwszy plan wybija się Walenty Wańkowicz. Wprowadza on nowy na tym gruncie pierwiastek: wyraźny romantyzm. Niekiedy zachowuje klasyczną powagę, pionowo-poziomy schemat układu, niekiedy jednak — jak w znanym portrecie Mickiewicza — wyzwala szeroki patetyczny gest, lub — jak w „Autoportrecie" — kładzie tajemnicze, dramatyczne cienie na twarzy, lub skrzywia oś obrazu i wznieca w ten sposób jakiś niepokój, rozbija klasyczną równowagę.

Cała szkoła wileńska: Ślizień, Damel, Szemesz, Józef Głowacki, Rusiecki (rys 814) i in. — idzie tymi szlakami. Forma ich jest mniej więcej klasyczna, ale w wersji najczęściej zmiękczonej, ogładzonej. Realizm nie za ostry, zmitygowany, podporządkowany pewnej konwencji towarzyskiej, salonowej domagającej się i podobieństwa i „upiększenia" w „konterfekcie" jak należy zapłaconym — niekiedy rozczulająco naiwny w swej dosłowności i poszanowaniu loczków, falbanek, koronek i rękawków. Romantyzm odzywa się bardzo rzadko nutą Wańkowicza, patetyczną i bohaterską, najczęściej wypowiada się w owem upiększaniu i idealizowaniu postaci, w przepajaniu wszystkich kobiet jakąś anielską słodyczą, wszystkich mężczyzn godnością i niezrównaną szlachetnością uczuć.... Jest to romantyzm — o ile wogóle można go tak nazwać — bez pretensyj do polotu i wielkich uczuć czy wielkich dokonań, otaczający natomiast aureolą mieszkańców szlacheckich dworków i dworów, apoteozujący (bezwiednie może) intymną stronę życia, podnoszący jej wagę przez wysokie wartości moralne, których blaskiem otacza się jej codziennych niepokaźnych bohaterów. Do tej samej apoteozy intymności, do tej samej idealizacji na

gruncie wartości moralnych, uciekło się mieszczaństwo u wstępu do swej karjery historycznej, tym samym duchem przepojona jest np. szkoła wiedeńska pierwszych dziesiątków lat XIX w. U nas w Polsce dzieje się to samo, tylko na gruncie stosunków szlacheckich, i w formie bardziej może jeszcze naiwnej, trochę bardziej kanciastej, jakkolwiek niewątpliwie szczerszej.

We Lwowie żyją tradycje Pitschmana. Na czele szkoły portrecistów stoi Alojzy Rejchan (1808 — 1861), który kształcił się w Wiedniu. Związek ze szkołą wiedeńską przejawia się u niego nietylko w analogiczności stanowiska artystycznego — odbija się w wydelikaconym rysunku jego portretów, w ich miłym, kulturalnym kolorycie (np. śliczny portret p. Aszpergerowej). Niekiedy tylko zdarzają się artyście odszczepieństwa od tego wykwintnego tonu i nagłe nawroty do zbrutalizowanej i w proporcjach nawet niepewnej formy.

Wiedeński duch przebija jeszcze wyraźniej w twórczości nieco późniejszego artysty Franciszka Tepy (1828 — 1889), lwowianina z pochodzenia, który kształcił się u Waldmüllera w Wiedniu i przeniósł ten styl, bynajmniej zresztą nie niewolniczo, na swoje akwarelowe portrety. W uroczym jego „Autoportrecie" (tabl. XXI) intymność podniesiona jest do rzędu sanktuarjum. Romantyzm skrystalizował się w lazur pogodnego, bezchmurnego nieba, w nastrój ciszy i jasności. Tenże sam Tepa później, pod wpływem monachijskiego Kaulbacha i paryskiego Scheffera, zmienił zresztą swą delikatną, emaljową fakturę na szerszą i mocniejszą.

Nic nie wiemy o autorze portretu trzech dziewczynek Janie Simonie, (tabl. XXI.) chyba tylko to, że pracował między r. 1810 a 1870 i że ze względu na charakter tego portretu należy go umieścić gdzieś między szkołą wileńską a lwowską. Portretów tego typu było zresztą wówczas w Polsce coniemiara, patrzyły na świat wielkiemi dziecinnemi oczyma, poważnie, z wiarą w to, że są naprawdę realistyczne, z niezrównaną i uroczą nieświadomością swego własnego idealizmu.

W Krakowie po Józefie Peszce i Józefie Brodowskim, artystach okresu przejściowego, którzy podobnie jak Stachowicz, nie narzucili szkole krakowskiej specjalnie wybitnego piętna i poziomu — pracują portreciści pomniejszego kalibru. Wśród nich wybija się Jan Nepomucen Głowacki (1802— 1847), uczeń Peszki i Brodowskiego, wybitniejszy jednak o wiele jako pejzażysta. Portrety jego mają charakter miękki, wybitnie romantyczny i idealizujący, zlekka zamglony. Portrety maluje także Wojciech Stattler, (1800 — 1862), o którym będzie zresztą jeszcze mowa, jako malarzu historycznym. Do portretu wnosi on swą manierę akademicką, poprawną, bezkrwistą, wzorowaną na Nazareńczykach i bezbarwną w swem sztucznem wyidealizowaniu.

Najwybitniejszym przedstawicielem owego intymnego romantycznego poprzez idealizację uczuciową, malarstwa portretowego, jest Józef Simmler (1823 — 1868) ceniony ongiś przedewszystkiem za wielkie kompozycje historyczne, ale który dziś przemawia do nas raczej pięknym układem i miękkim kolorytem swych portretów. Simmler wychodzi ze szkoły warszawskiej, ale przebywa potem w uczelniach niemieckich (w Dreznie i Monachjum), wreszcie i w Paryżu, gdzie imponuje mu bardzo Delaroche. Podłożem więc jego stanowiska formalnego staje się niemiecki nazarenizm i francuski akademizm. Tylko w portretach uwalnia się od tej sugestji, przekracza granice schematu i subtelnie chwyta nić indywidualnej charakterystyki. A jednak jego portrety, nie będąc zupełnie bohaterskie i wielkie, są ponadindywidualne, jakgdyby dostojne. Postacie kobiece, przesubtelnione do ostatnich granic, niemal zastygłe w wewnętrznym i zewnętrznym arystokratyzmie, komponowane są w miękkich, płynnych zarysach, w tonach chłodnych, zlekka zszarzałych. Barwy jego są niezdecydowane, zawsze złamane, oddają z maestrją błyski i lśnienia jedwabiów. Najpiękniejsze z jego portretów to: portret jenerałowej Zattlerowej, pani Simmlerowej pani Trębickiej, p. Reszke, portret córeczki i t. d. (rys. 815)

*

Równolegle do malarstwa portretowego, z mniejszą domieszką klasycyzmu, a zato z większą zależnością od w. XVIII, rozwija się malarstwo pejzażowe. I tu na wstępie stoją dwie postacie obcych, przybyłych do Polski malarzy, od których zaczyna się polski pejzaż: Canaletto i Norblin. Szczególniej Norblin. Zygmunt Vogel, malarz należący jeszcze do generacji XVIII w. (1764 — 1826) nie był wprawdzie uczniem Norblina, lecz przejął od niego sposób patrzenia na rzeczywistość — tak charakterystyczny zresztą dla malarzy XVIII w., owo zestawianie całości ze szczegółów i szczególików. (rys. 816) Holenderski i flamandzki pejzaż XVII w. wydaje się w porównaniu z tem przedziwnie syntetyczny w swem ujęciu krajobrazu w wielkich zarysach mas, w wielkich falach linij i w wielkim rytmie plam. (Oczywiście, nie mówiąc już o genjalnych pejzażystach angielskich z pierwszych dziesiątków lat XIX w., Bonningtonie i Constablu). Punktem wyjścia polskiej szkoły pejzażystów z Voglem na czele jest podejście, które chciałoby niejako uchwycić każdy listek drzewa i każdy gont na dachu, które raczej stara się rozbić masę na drobne płatki i drobny rytm urywanych linij, postrzępić kapryśnie kontur i w tem rozproszeniu części na cząsteczki ukryć prawidłowość równoważenia, wybalansowywania mas. Tak ujmował pejzaż Orłowski, takim jest on u Płońskiego, takim go tworzy Marcin Zaleski (1796—1877), profesor warszawskiej szkoły, wzorujący się na Voglu. Dla Zaleskiego, podobnie jak dla Vogla, bardziej charakterystyczne (rys. 817) są zresztą motywy miejskie, pejzaże architektoniczne, trochę według Cannaletta, a trochę według Norblina robione, tylko bez norblinowskiego poczucia życia i charakterystyki. Ich wdzięk polega raczej na prawidłowości architektury, sztywności grzecznych kamienic, wycyzelowanych w każdem oknie i w każdym gzymsie, — przyczem ludzie niewielką w tej poezji sześcianów stanowią dywersję. Zaleski lubi rewje wojskowe, w których i ludzie sztywnieją

26701

w masy sześcioboczne lub kwadratowe, ślicznie prawidłowe—i tylko parę rzuca figurek rozbieganych, rozigranych, by zlekka skontrastować wymarzoną równomierność rytmów.

Pod względem barwnym pejzaż właściwie w tym czasie u nas nie istnieje. Malarze odczuwają jeszcze otaczającą naturę linjowo, czują kontur rzeczy, czują wogóle tylko rzeczy, a nie to, co jest pomiędzy niemi. Barwa jest czemś dodatkowem, wypełniającem kontur. Może jedynie Michałowski w tłach do swoich kompozycyj figuralnych potrafił wyrazić jakby przeczucie czegoś więcej. Zresztą Norblin w swych Fêtes galantes dawał syntetyczną, powietrzną i drgającą wizję barwną w ciepłej złocistej skali obrazów Watteau i Fragonarda, ale pod tym względem nie miał krajowych następców.

Krakowski profesor Jan Nepomucen Głowacki — może pod wpływem szkoły wiedeńskiej i swych studjów rzymskich—zlekka przekracza linję naiwnej rzeczywości. Maluje Tatry (rys 818a.). I choć punktem wyjścia jest dla niego zawsze „konkret", góra, jej kształt, poszarpany kontur szczytów, ale potrafi nadać swej — niebogatej zresztą — skali barwnej pewną powietrzność, z tego samego może gatunku, jaką Tepa dał w tle do swego „Autoportretu". Śladem Głowackiego idą jego uczniowie, przedewszystkiem Płonczyński, następnie Malinowski. W ten sposób Kraków przyczynia się do rozbudowy malarstwa pejzażowego.

Osobny rodzaj pejzażu uprawia w Krakowie Aleksander Gryglewski (1833—1879). Jest to pejzaż architektoniczny, jednakże nie w rodzaju Zaleskiego, lecz wnętrzowy. Maluje go Gryglewski z jakąś specjalną powagą, ścisłością, jakby matematyczną, potrafi nadać wnętrzom kościołów, sal i komnat urok precyzji, odmierzonej, zdecydowanej formy. W jego kolorycie subtelnym, ciemnawym, bronzowawym, ale pełnym wdzięku, w ślicznych smugach światła, ożywiają perspektywiczną przestrzeń drgającą świetlistością — kryje się głęboka kultura malarska i subtelna uczuciowość. Gryglewski kształcił się w Monachjum, i stale mieszkał w Krakowie.

Lecz malarstwo pejzażowe powstaje właściwie w Warszawie. W latach od 1845 do 1860 pracuje w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych Chrystjan Breslauer, Niemiec, lecz hołdujący kierunkowi szwajcarskiego malarza Calame'a. Maluje on pejzaże drobiazgowe, o złagodzonej nucie realistycznej. Twórczość jego da się wyprowadzić od romantyków południowo-niemieckich. Uczniem jego był Wojciech Gerson (1831—1901), ze szkoły Gersona zaś wyszli mistrze polskiego krajobrazu: Chełmoński, Wyczółkowski, Podkowiński, Pankiewicz. Tak zamyka się koło, i w ten sposób ta uboczna bądź cobądź odnoga, jaką jest warszawska szkoła pejzażystów wraz z Gersonem, łączy się z główną arterją polskiego malarstwa, jaką stworzył w drugiej połowie stulecia już pod wpływem impresjonizmu — Kraków.

Gerson mimo swego rozbielonego, słabego naogół koloru, jest ważną pozycją w rozwoju naszego pejzażu. (rys. 818b.) Jest w jego obrazach, poza przedmiotowym elementem pejzażowym, walor barwy, podkreślone są jej zmiany naskutek odległości, jest powietrzność i dystans między przedmiotami. Między pejzażami Gersona, a pejzażami Wyczółkowskiego dużo jest oczywiście pozycji przejściowych, lecz tylko dwie zasługują na podkreślenie. Jedna, to nieliczne krajobrazy Franciszka Kostrzewskiego (1826 — 1911) znanego przeważnie jako malarza scen rodzajowych, a który właśnie w pejzażu (np. „Polowanie na dziki" w Muz. Narod. w Krakowie) (tabl. XXIV.) rozwinął niezwykle subtelną, złocistobronzowo -zieloną i złocisto-różową skalę barwną. Kostrzewski właśnie w sposób bardzo malarski, bardzo powietrzny, podchodzi do pejzażu, pozostawiając jednak nienaruszone granice przedmiotów. W zasadzie Kostrzewski przewyższa Gersona nieskończenie w pejzażu, ale pierwszy nie pracuje poważnie i mało maluje, podczas gdy drugi pracował usilnie, a pozatem jako profesor wywarł wpływ na następne generacje.

Drugą pozycję stanowią dwaj malarze o charakterze wyraźnie przejściowym między kierunkiem wyżej wymienionym, a półimpresjonistycznem malarstwem Chełmońskiego. Są to Józef Szermentowski (1833 — 1876) i Władysław Malecki (1836 — 1900). Jest między nimi duża różnica: Szermentowski ulega szkole francuskiej, barbizońskiej, mieszka zresztą przeważnie w Paryżu, Malecki ma kolor stłumiony, o przebijającym szaro-bronzowym podkładzie, według modły monachijskiej; Szermentowski ma pociągnięcia pędzlem drobne, Malecki raczej szerokie. Ale łączy ich to, że przekształcają przedmiot ze świata widzialnego, materję konkretną, na materję malarską, na barwę, na fakturę. Łączy ich to, że podporządkowują zainteresowanie dla przedmiotu obrazu — rozmiłowaniu w obrazie samym. (tabl. XXV).

Pejzażyści pierwszej połowy stulecia mieli bowiem ów dominujący ponad wszystko uczuciowy stosunek do przedmiotu swego obrazu. Chodziło im jedynie o temat, o wypowiedzenie swego uczucia miłości do każdego drzewa i krzaczka, rozmiłowani byli w każdym szczególe ojczystego krajobrazu, i to był ich patrjotyzm, ich tarcza ochronna i — ich ucieczka od smutków rzeczywistości. To, co w poezji zdołało się przetopić na formy najwyższej jakości artystycznej, najwyższych syntez myślowych i uczuciowych, to na terenie malarstwa zdołało się tylko wypowiedzieć poprzez naiwną dosłowność i zależność od przedmiotu, pozostało w stanie niejako rozproszkowanym, niezsyntetyzowanym. Podobnie jak w portrecie owego okresu, przebija i w pejzażu bezwiedne apoteozowanie intymności, to samo odbieganie od całości po to by zobaczyć szczegół, i w tym szczególe się zagłębić i zapomnieć. I tu jak tam, nietyle chodzi o zdanie sprawy z zachodzących zjawisk i spraw, a tembardziej o przetransponowanie ich na taką lub inną formę artystyczną — ile o wypowiedzenie swego do rzeczy sentymentu; przyczem w pejzażu, podobnie jak w portrecie podciąga się rzeczywistość codzienną do wyżyn swego o niej marzenia, zlekka się ją idealizuje, otacza nimbem, projektuje od wewnątrz na zewnątrz — i to wszystko razem stwarza ów specyficzny nastrój romantyzmu, czy też półromantyzmu.

26701

Historyczne malarstwo tego okresu cieszyło się największem uznaniem, najbardziej odpowiadało marzeniom o wielkości i najskuteczniej przenosiło mierniki tej wielkości w sferę życiowo nieosiągalną. Niestety, „wielkie" tematy okazały się wielce zabójcze i stworzyły bardzo małe malarstwo.

Malarze ci—batalliści, jak January Suchodolski, (rys. 819) Ksawery Kaniewski, lub malarze historyczni w szerszem znaczeniu, jak Al. Lesser, Leopold Loeffler, Henryk Pillati — tutaj także należy historyczne i „wielkie" malarstwo Gersona—ulegają w mniejszym lub większym stopniu sugestji klasycyzmu, pojętego po akademicku, jako kanon formy, który powtarzany ciągle i nigdy nie przekraczany, staje się wkrótce wyświechtaną formułą. Barwa dla malarzy tych niemal zupełnie nie istnieje. Malują najczęściej na szarym lub bronzowym podkładzie, kolor nasiąka szarzyzną, a przedewszystkiem nie stawiają sobie żadnych problematów barwnych, kolorują tylko wyrysowane formy. Nawet Gerson, który w pejzażu bądź co bądź podchodził do zagadnienia od strony barwy, w malarstwie historycznem jest przeważnie wyblakły i mdły — lub też kładzie obok siebie barwne plamy zabijające się wzajem i kakofonicznie sprzeczne. Najwyżej ze wszystkich malarzy historycznych tego typu stał Józef Simmler, którego działalność portretową omawialiśmy już poprzednio. Z jego wielkich kompozycyj historycznych największym ongiś rozgłosem cieszył się obraz „Zgon Barbary Radziwiłłówny"— dziś wydaje się nam trochę sztuczny w swym teatralnym zlekka układzie, akademicki w wygładzaniu formy i nieco mdły w swych przygaszonych kolorach. Malował Simmler sporo obrazów religijnych, lecz jak wielu malarzy tego typu, i on, choć o tyle wyżej od nich stojący, nie osiągnął w tych kompozycjach poziomu swych portretów. Silenie się na wysoki lot tematyczny uprawiane było przez malarzy głównie dla pokupności tego typu obrazów, lecz szło najczęściej w parze z bolesnym upadkiem poziomu malarskiego. Zachodzą przytem takie paradoksy, że np. malarz taki jak Loeffler, którego kompozycje historyczne, odznaczają się niezwykłą nieudolnością formy — nie mówiąc o barwie — okazuje się na innym terenie, na terenie rodzajowych obrazków, bardzo zresztą nielicznych, kulturalnym i miłym w kolorze artystą. Zupełnie podobnie ma się sprawa z Pillatim. Jako malarz rodzajowy może on być zaliczony do kategorji lepszych artystów, w każdym razie do takich, którzy mają wyraźną odwagę barwy, lekki rzut pędzla, zrozumienie materji malarskiej.

Trudno jest przeprowadzić granicę między historycznem a rodzajowem malarstwem, głównie dlatego, że malarze którzy wysilali się na tematy historyczne, zwracali się w godzinach wolnych od przymusu do tematów mniej obligujących, i malowali je bez porównania lepiej. Najstarszym z plejady malarzy rodzajowych jest Feliks Piwarski (1794 — 1859), (rys 820) ujmujący rodzajowość jeszcze bez romantyzmu, a raczej z pewnem ostrem groteskowem realistycznem zacięciem, choć bez nadmiernego talentu. W każdym razie, jako profesor warszawskiej Szkoły, wnosił świeżą nutę w atmosferę nieuleczalnego akademizmu. Prócz malarzy już wymienionych, uprawiających malarstwo rodzajowe niejako ubocznie — z wyjątkiem Kostrzewskiego, dla którego pod względem ilościowym była to główna domena, jakkolwiek nie dorównywała jakościowo jego pejzażom — i prócz kilku pomniejszych indywidualności (np. Pęczarski, Kaczorowski i in.) — trzeba wymienić jeszcze Elwiro Andriollego, niesłychanie płodnego i cenionego przez współczesną sobie generację ilustratora („Tygodnik Ilustrowany" i „Kłosy"), który na swój sentymentalny i romantycznie-manieryczny sposób zinterpretował najważniejsze sceny z dzieł polskiej literatury — Mickiewicza, Malczewskiego, Kraszewskiego, Chodźki, Syrokomli i t.d. i t. d. Dwuch malarzy tego typu stoi na wyższym, na francuskich wzorach wykształconym poziomie. Jeden to Teofil Kwiatkowski typowy romantyk, mieszkający stale na emigracji w Paryżu—drugi Stanisław Chlebowski, romantyk nietylko z gatunku i ujęcia swych obrazów, ale i z całego niezwykłego trybu życia, które spędził w Turcji, a następnie w Paryżu. Ten ostatni jest przytem subtelnym kolorystą o czystych, jasnych tonach.

Ale jakiemikolwiek byli owi malarze genre'u — zawsze była to odmiana malarstwa „pomniejsza", odległa od tego, co „wzniosłe", „wielkie" i sięgające szczytów. Ten rodzaj sztuki uważali współcześni za przeznaczony do niewyszukanego rozweselenia, lekkiego — nieobowiązującego — rozrzewniania widzów. Ideałów szukali gdzieindziej.

Tymczasem na tym właśnie terenie rozwinął się talent zupełnie u nas w Polsce niezwykły, i dlatego zapewne niedoceniony i niezrozumiany. Jest to Aleksander Kotsis (1836 — 1877). Był on uczniem Stattlera w Krakowie, a ten paradoksalny fakt należy specjalnie podkreślić i zanotować pro memoria: Kotsis bowiem nietylko nie był typem malarza akademika, ale należał do najlepszych i wyjątkowych u nas kolorystów w połowie wieku (czego w żadnym wypadku nie można powiedzieć o Stattlerze). Kotsis był jedynym malarzem, który płytką tematyczną rodzajowość uprawianą w tym czasie zresztą nietylko u nas, ale i we Francji, zamienił na specyficzne odczuwanie malarskie, na pewien typ malarskiego podejścia do rzeczy. Wyszukuje sobie odcinki życia istotnie nieobowiązujące, drobne i biedne —wnętrza chat góralskich, czy wieśniaczych, chłopskie dzieci, maluje kartoflane obierki i suszące się szmaty, umierającą chłopkę lub targ o cielę — bez patosu i ostentacyjnej rzewliwości, bez jednego efektownego gestu sięgającego po serce widza. Całe uczuciowe napięcie artysty, cały utajony, wstydliwie zamknięty w sobie romantyzm, zawarty jest w kolorze, przetopiony na najtkliwsze drgania barwy mirażowo-złocistej w świetle wpadającem przez małe okienko, lub posępnie, tragicznie szarej w ciemnych zakamarkach, gdzie kryje się nędza. (tabl. XXIV). Niema u Kotsisa płaszczyzny martwej w kolorze, niema pustych, nieruchomych miejsc — wi-

bracja obejmuje nawet najciemniejsze tony, nawet szarość żyje, a życie jego barw jest subtelne, delikatne, intymne jak cicha muzyka.

Omówiliśmy obszar twórczości, która rozciąga się między dwiema zasadniczemi linjami kierunkowemi tego okresu: między klasycyzmem i romantyzmem. Musimy teraz dalej jeszcze przeciągnąć linję demarkacyjną, ustawić na tych dwuch głównych drogach dwa wielkie drogowskazy. Jeden — na drodze klasycyzmu wiedzie do Henryka Rodakowskiego, drugi — na drodze romantyzmu — do Juljusza Kossaka. Oczywiście, całkowity rozbrat obydwu tych dróg jest już w tym momencie tylko fikcją. Widzieliśmy to zresztą już w twórczości pomniejszych potentatów. Klasycyzm i romantyzm przenikają się wzajem, Rodakowski nie jest czystej wody klasykiem, a ostatecznie i Kossak nie pozostał całkowicie odległy od wpływów klasycyzmu.

Henryk Rodakowski jest typem malarza, któremu nietylko z racji poziomu jego sztuki, ale poprostu z racji jej rodzaju i charakteru, należałoby się stanowisko dominujące, uznanie i sława. Wydaje się do tego predystynowany przez wielkość i spokój swej koncepcji artystycznej, przez jej monumentalność, przez wysoki, nieprzeciętny i równy poziom swych umiejętności, Stało się jednak tak, że o Rodakowskim nic nie wiedziano, i za mało wie się dotąd. Społeczeństwo zafascynowane nietyle sztuką, ile tematami Matejki i Grottgera, nie spostrzegło, że przechodzi obojętnie mimo największego artysty tego okresu. (Rodakowski urodził się w r. 1823 we Lwowie, kształcił się najpierw u wiedeńskich malarzy, w r. 1846 udał się do Paryża i pracował u Cognieta. Przez krótki czas ulegał akademizmowi, ale zerwał z nim bardzo szybko. Zaczął malować portrety).

Już w r. 1851/2 namalował portret swego ojca, (rys 825) w którym odrazu stanął wysoko ponad obrębem zagadnień dotychczasowego polskiego malarstwa. Ten portret człowieka trochę brzydkiego, trochę smutnego i trochę sceptycznego jest wyzwoleniem się z wszelkich drobiazgowych nalotów romantyzmu i klasycyzmu, i przejściem jednym skokiem do syntetycznego realizmu — takiego samego, jaki w malarstwie francuskiem, w przeciwieństwie do drobiazgowego realizmu szkoły Barbizońskiej zapoczątkował Courbet. Nazywam realizm Rodakowskiego syntetycznym, gdyż jest on daleki od wszelkich naiwnych dosłowności, od chwytania każdego nasuwającego się szczegółu. Dokonywa się tu selekcja pierwiastków realistycznych, a egidą tej selekcji jest w tym wypadku chęć najdoskonalszego przychwycenia istoty danego indywiduum. W późniejszych dziełach Rodakowski bardziej idealizuje, tu w tej pierwszej fazie jest tak filozoficznie bezstronny, nastawiony na uchwycenie nie reprezentatywnej a właściwej, najgłębszej istoty — że nawet Coubert w swym „Homme à la ceinture" wydaje się wobec niego niemal patetyczny i romantyczny.

Rodakowski przewartościowuje klasycyzm, nie bierze nic gotowego z klasycznego repertuaru form, przejmuje niejako sam tylko proceder, samą metodę budowania obrazu, której wynikiem jest jego niesłychanie mocna, zwarta kompozycja. Tak skonstruowany jest słynny portret jenerała Dembińskiego (z 1852 r.), (tabl. XXII) już nie sięgający po duszę prywatnego człowieka, ale stawiający go niejako w obliczu historji. To jest portret wodza, portret, który wyraża stanowisko i funkcję, reprezentatywny portret w nowoczesnym sensie — bez patosu, ale z tą świadomością, którą dziś moglibyśmy nazwać świadomością klasową, — i dlatego, mimo dosadnej mocnej charakterystyki, ponadindywidualny. Niezrównana jest w tym obrazie budowa formy — bryła leży na bryle, postać jest jakby wykuta — niema przypadkowości i niema pustych miejsc. Barwa ciemnawa, poważna i ciężka, wirtuozowsko „instrumentowana", buduje formę. I tu dana jest synteza, synteza formalnego i malarskiego stanowiska. W portrecie Matki (1853) wraca nuta niejako prywatna intymna, ale już nieco innego gatunku, rozpoczyna się trzecia faza Rodakowskiego, faza, w której do głosu dochodzą pierwiastki romantyczne, uczuciowe i miękkie, podobnie jak w portrecie siostry artysty z r. 1858. Ale w tym romantyzmie, w idealizacji Rodakowskiego zawarta jest prócz indywidualnej charakterystyki pewna nuta stanowa, pewna dociąganie do poziomu ideału warstwy panującej doprowadzona jest do syntezy, do najwyższego poziomu owa idealizacja wartości moralnych i uczuciowych którą na małą i drobiazgową skalę uprawiali pomniejsi portreciści. — Ukryta jest pozatem cała olbrzymia kultura formy — jak piękne jest związanie rąk i nachylenie głowy w portrecie matki, jak śmiało wkomponowana jest postać siostry w zamknięty trójkąt. (tabl. XXII.)

Naogół malował niewiele; poza portretami — z których najbardziej znane są portrety Babetty Singer, Żony, Córki i Kardynała — malował jeszcze kompozycje historyczne: „Wojna Kokosza", „Sobieski wobec posłów wiedeńskich" i in. Malował także typy charakterystyczne Jednakże w tych swoich dziełach nie dorównywa portretom.

Na Rodakowskim poznali się Francuzi, Delacroix wspomina o nim w swoich pamiętnikach w samych superlatywach. Ale u nas w Polsce, nie zrozumiano głębokiej myśli i pracy, która tkwi w jego dziełach. Nie zrozumiano syntezy klasycyzmu, romantyzmu i realizmu, której dokonał i poprzez którą otworzył nowe drogi. Nie zrozumiano wogóle syntetyczności jego stanowiska, wzniesienia się ponad szczegółowość zarówno w patrzeniu na rzeczy, jak w uczuciowym do nich stosunku, w zamianie sentymentów i sentymencików na uczucie wielkie i monumentalne. Nie zrozumiano męskiego opanowania, zamknięcia się w sobie — nie zrozumiano kultury formy, której równej niema w tym czasie na naszym gruncie. Nie zrozumiano wreszcie, że mimo francuskiej kultury, którą nasiąknął, jest on reprezentantem najszlachetniejszych pierwiastków szlacheckiej polskiej sztuki.

Obok Rodakowskiego wymienić należy jeszcze jednego portrecistę, który nie będąc bezpośrednio od niego zależny, idzie jednakże podobną do niego drogą.

Leon Kapliński (1826 — 1876), przyjaciel Rodakowskiego, który także przez długi czas przebywał w Pa-

yżu, wybił się również wysoko ponad przeciętny portret polski romantycznego okresu, ale nie osiągnął wyżyn Rodakowskiego (tabl. XXIII). O ile Rodakowski umiał pogodzić idealizowanie postaci z głębokiem, bardzo ludzkiem na nią spojrzeniem, o ile przy całej swej reprezentatywności chwytał najistotniejszą stronę charakteru — o tyle Kapliński, bardziej rozmarzony romantyk, pozostaje raczej na powierzchni malarskiej psychologji, zatrzymuje się na samym geście. Mniej wnikliwy, mniej zwarty jest także w budowie formy — wobec Rodakowskiego wydaje się pusty, jakkolwiek w porównaniu z innymi malarzami tego okresu uderza szlachetnością.

Oto jest droga na której klasycyzm przechodzi organicznie w sztukę o założeniach wyraźnie realistycznych.

Na linji romantyzmu natomiast wykwita twórczość Juljusza Kossaka (1824 — 1899). „Wykwita" nietylko w sensie retorycznym słowa, ale niemal faktycznym. Jest bowiem w tej twórczości coś przedziwnie spontanicznego, coś młodzieńczo radosnego i świeżego. Sztuka Kossaka, tak jak każdego innego artysty, uwarunkowana jest oczywiście panującą w danym okresie formą artystyczną. To też ten romantyk posiada nawet pewną klasyczną ogładę formy, istnieje w jego obrazach niecodzowna idealizacja. A jednak owe uwarunkowania formalne zdają się wcale nie docierać do jego świadomości artystycznej. Nasiąka atmosferą swojego okresu — względnie warstwy, wśród której żyje — w sposób jakgdyby roślinny, samo przez się zrozumiały. Kossak jest właściwie samoukiem. Był coprawda uczniem Maszkowskiego, podrzędnego lwowskiego malarza, pracował jakiś czas u Verneta w Paryżu — ale nie jest to dużo i nie wywiera decydującego wpływu. Urabia go raczej jego przyrodzone „koniarstwo", pobyt w Jarczowicach u Dzieduszyckiego, włóczenie się po Wołyniu i Podolu. Przesiąka atmosferą kresowej szlachty, staje się wykładnikiem jej legendy, idealizuje jej buńczuczny mit. W postaciach ludzkich rzadko dociera do indywidualnej charakterystyki; najczęściej oddaje tylko typy, jakby wyrosłe z ducha, czy raczej będące wcześniejszem objawieniem sienkiewiczowskiej Trylogji, typy, w których podchwytuje i idealizuje nutę specjalnie kresowego bohaterstwa. Niekiedy pociąga go typ charakterystyczny, lub wręcz groteska, — jakiś żydek na rozhasanym koniu (rys. 822) — ale jeśli chodzi o postacie ludzkie, to i w grotesce zatrzymuje się tylko na granicy typizacji. Cały zapas swej niezrównanej obserwacji, indywidualizującego realizmu wkłada natomiast w konia, wycieniowuje indywidualności końskie w sposób niezrównany i niespotykany pozatem w sztuce. Wprost niepojęta jest sprawność jego obserwacyj, wprost nieograniczona ilość podpatrzonych przez niego skrótów ruchów, zgięć i załamań mięśni i ścięgien, niezrównane jest bogactwo tego końskiego świata. Wszystkie etapy końskiego życia zbiorowego i indywidualnego, młodzieńcze rozhasanie i szlachetna stateczność, bohaterstwo końskie i końska rycerskość — życie w walce i życie codzienne, życie w pracy (tego jest coprawda najmniej) i życie na swobodzie — cała bogata końska epopeja jest w obrazach Kossaka. (tabl. XXVI.)

Maluje niemal wyłącznie akwarelą, nigdy właściwie nie przejmuje się barwą jako taką — decydująca dla niego jest linja, cienka, sucha, ostra. Barwa wypełnia tylko kontur. Stąd formy Kossaka wogóle nie mają tej mięsistości, jaką posiadają formy Michałowskiego. Nadmierna, ponadrzeczywista żywotność jego konia nie jest wynikiem nagromadzenia siły mięśni, wypływa raczej z jakiejś niesłychanej nerwowej ruchliwości, wyraża się przedewszystkiem w załamaniu suchej linji konturowej, nie zaś w rozbujałych plamach. Romantyzm Kossaka — omówimy go potem szczegółowiej — jest z gatunku dynamicznego, jest to marzenie o nieograniczonej swobodzie pędu i ruchu, o witalności, dla której niema przeszkód, dla której swobodne przestrzenie lasów i pól zostały specjalnie stworzone. (rys. 821)

Tuż obok Kossaka omówić musimy twórczość drugiego romantyka o wielkim rozgłosie — Artura Grottgera (1837 — 1867) — i mimowoli nasuwa się porównanie tych dwu indywidualności tak odrębnych, a którym nadajemy wspólne miano romantyków, i których pozatem łączy ich wyraźna ideologja narodowa. Romantyzm Kossaka płynie przedewszystkiem z bujnego temperamentu, z optymizmu, z nieskomplikowanego, ale bezpośredniego stosunku uczuciowego do obranego przez siebie tematu — do konia. Czy u podłoża tego pysznego rozmachu, tego optymizmu pełnego afirmacji życia, nie leży zadowolenie ze szlacheckiego dostatku, nie leży lekka obawa przed rewolucyjnemi wstrząsami i przezorne przeniesienie swych uczuć patrjotycznych w nieszkodliwą już przeszłość? Wyobraźnia Grottgera nie może oderwać się od tragicznych obrazów krwawych walk o wolność, wstrząśnięta jest cała i do głębi bólem narodu, zaludniona wizjami bohaterskich porywów i klęsk. Grottger staje się malarzem walczącego patrjotyzmu, ostoją niewygasłego buntu. Ale jako malarze?

Niepodobna nie dojrzeć: w każdym szczególe swego artystycznego wyrazu, w swej linji lekkiej i dosadnej zarazem, w swej formie nie nazbyt malarskiej, raczej rysunkowej, niż plastycznej, w swym idealizmie przesyconym obserwacją życia, w romantyzmie skojarzonym z realizmem — Kossak jest nawskroś i rdzennie polski, stwarza najczystszy odpowiednik ówczesnej polskości. Grottger — ten cudownie płomienny patrjota — jak bardzo niepolski jest w samym gatunku swej artystycznej koncepcji. W jego idealizującej i klasycyzującej linji, w tym romantyzmie pełnym alegoryj, symboli, mglistych wizyj, oderwanym od życia i zaludnionym fantomami, tak bardzo jednak zbliżony jest do Niemców, tak mocno przypomina Schwindta którego zresztą nieskończenie przewyższa.

Grottger był uczniem Stattlera w Krakowie, i jakkolwiek długi pobyt we Wiedniu wywarł w rezultacie głębszy wpływ na jego twórczość, to jednakże zachował on zawsze pewien nalot akademicki, wyraźnie podkreślony charakter klasyczny w swej formie. Z całej jego obfitej spuścizny malarskiej wysuwają się na plan pierwszy trzy cykle ry-

sunkowe—trzy epopeje. Pierwszy (i najsłabszy) to cykl „Warszawa", (tabl. XXVII) dzieje tragedji narodowej na tle bohaterskiego miasta, jakiem w owym czasie była cierpiąca i gnębiona Warszawa. Drugie dwa cykle, największe dzieło życia Grottgera, to „Polonja" i „Lituanja". W tych cyklach idealizująca i klasycyzująca linja, forma napięta do maksimum ekspresyjności jeszcze potrafi sprostać podjętemu przez artystę zadaniu, klasycznie opanowana potrafi jednak oddać grozę tragicznych sytuacyj.

Lecz w wielu innych dziełach Grottgera ujawnia się nieubłaganie rysunkowa i kolorystyczna słabość artysty, który nie umie sprostać zadaniu oddania dynamicznego napięcia, zawartego w podjętym temacie. Odsłania się właściwy konflikt twórczości Grottgera: pociągały go zawsze momenty najsilniej dramatyczne, tragiczne, podczas gdy sam gatunek jego formy, miękki i liryczny, wskazywał mu właściwie drogę zupełnie inną. Między Grottgerem-człowiekiem, a Grottgerem-malarzem, jest jakiś dziwny rozbrat: pierwszy cudownie płomienny patrjota, drugi trochę germański; pierwszy męski, rycerski, rewolucyjny — drugi trochę kobiecy, miękki, chroniący swe rozmarzenie za pancerz klasycyzmu. Pierwszy sięgający do najwyższych szczytów siły i ekspresji—drugi, malarz, nieopanowujący formy i rysunku, niepewny, blady i bezekspresyjny w kolorze.

Dotarliśmy do punktu węzłowego, do punktu w którym zbiegają się dotychczasowe drogi polskiej twórczości. Późno bo w sześćdziesiątych i siedemdziesiątych już latach pojawia się na horyzoncie Matejko, który nadaje najpełniejszy wyraz wszystkim formom i ukrytym tendencjom zawartym w życiu artystycznem pierwszej połowy stulecia,

Twórczość Matejki jest problematem niesłychanie złożonym. Komplikują go zarówno nierówny i nieopanowany charakter twórczości matejkowskiej, zawiła psychika artysty i skomplikowane zazębianie się jego ideologji, momentów tematycznych i czysto artystycznych — jak wreszcie, a raczej może przedewszystkiem — sugestja płynąca od tych wszystkich sądów i uogólnień, które dotąd o Matejce wypowiadano i pisano. Szczególniej przykry jest ten ostatni czynnik. W rozgwarze, który towarzyszył twórczości Matejki już za jego życia, leży bowiem główna przyczyna tego, że jego genialny talent nie rozwinął się na miarę tkwiących w nim potencjalnie możliwości.

Zewnętrzne dzieje życia Matejki stosunkowo niewiele rzucają światła na ukryty motor jego twórczości. Wskazują przedewszystkiem na bezwzględne związanie artysty z Krakowem. Urodzony w Krakowie (w r. 1838), mimo że jest synem Czecha, nasiąka od najwcześniejszej młodości duchem krakowskich tradycyj i krakowskiej atmosfery. Stosunek do miasta, zabytków i ludzi więcej zaważył na jego twórczości, aniżeli studja w szkole sztuk pięknych, aniżeli krótki pobyt w Monachjum i Wiedniu i więcej aniżeli wpływ francuskiego malarza średniej miary — Delaroche'a — który tak imponował młodzieńczemu Matejce. Analiza psychiki artysty musiałaby poza konfliktami, wyrosłymi na tle fizyczno psychicznych dysproporcyj — uwzględnić przedewszystkiem wpływ małomieszczańskiego środowiska, z którego pochodził, z którego nagle i nieoczekiwanie wyrwał go jego talent, przerzucając artystę w sferę „wyższą", w sferę arystokracji, w sferę krakowskich stańczyków. Ten przeskok odgrywa bodaj bardzo ważną rolę w wewnetrznych kolejach losu artysty, wielki i sugestywny wpływ mają na niego jego przyjaciele stańczycy.

W krótkim szkicu o Matejce starałam się już zanalizować formalną stronę jego twórczości, wykazać trzy odrębne fazy jego rozwoju. Pierwsza z nich, będąca jeszcze pod znakiem klasycyzmu, czy też raczej klasycyzmu romantycznego, z nikłą stosunkowo domieszką czynników rdzennie realistycznych, zaczyna się „Stańczykiem"(1862) i wiedzie poprzez „Skargę": (1864), „Rejtana" (1866) i „Unję Lubelską" (1869) do „Batorego pod Pskowem"(1871), który— to znaczy, sama postać Batorego — (tabl. XXVIII) jest szczytowym punktem nietylko tej fazy, ale może i całej twórczości Matejki. Tę pierwszą statyczną, spokojną fazę charakteryzuje budowanie obrazu na poziomo-pionowych osiach, akcentowanie środka, układ przeważnie symetryczny, spokojna równowaga. Lecz spokój formy nie przeszkadza niezrównanemu napięciu wewnętrznemu, niesłychanej ekspresyjności postaci, ujawniającej się zresztą już w „Kazaniu Skargi". W postaci Batorego, ujętej jako zwarta, zamknięta w sobie bryła, ciężko oparta na szerokiej podstawie, jak piramida, ograniczona wielkiemi płaszczyznami — Matejko zdobywa się na najbardziej monumentalną, potężną formę, pewną spokojnej, opanowanej ekspresji — osiąga przytem niesłychane napięcie barwy, roziskrzenie i bogactwo błysków, na naszym gruncie niespotykane.

Druga faza, to faza dynamiczna: „Śmierć Przemysława", (1875), „Wacław Wilczek" (1876) (tabl. XXVIII), „Grunwald" (1878) „Bitwa pod Warną" (1879) — gwałtowna dynamika obejmuje wszystkie czynniki składowe obrazów, skręca i łamie linje, wygina płaszczyzny, czyni z bryły ruchomą falującą masę. Masy kompozycyjne o rozerwanych konturach wirują, osie postaci przełamane, postacie uchwycone w największej ekspansji ruchu i napięcia wewnętrznego.

W trzeciej fazie — „Hołd pruski" (1871) „Joanna d'Arc", „Kościuszko pod Racławicami", uśmierza się napięcie, wraca poczęści klasyczna równowaga, a równocześnie opada także stopniowo siła twórcza.

Twórczość Matejki jest syntezą tych trzech pierwiastków, które tworzyły w mniej lub więcej harmonijnych zespołach substrat dotychczasowej polskiej sztuki. Przewijają się w niej pierwiastki klasyczne, romantyczne i realistyczne, jednakże właściwą egidą jego twórczości, właściwem jego nastawieniem jest romantyzm. Klasycyzm odgrywa rolę stosunkowo nie tak wielką, stanowi raczej tylko ukryte podłoże formy — szczególnie w pierwszej i ostatniej fazie.

Romantyczny jest sam gatunek jego wyobraźni twórczej, sam rodzaj jego tworzywa. Matejko odbiega od rzeczywistości, tworząc typy i sytuacje które są kondensacją ponad miarę realną. daje nadmiar życia, nadmiar siły i ruchu, stwarza skalę ludzi i czynów, które są niemożliwe w rzeczywistości i noszą na sobie niezaprzeczone piętno wizji. Cały jego świat, to świat romantyka, wizjonera. Realizm Matejki wkracza w jego twórczość dopiero wówczas, kiedy zaczyna się ucieleśnianie, kształtowanie wizji, kiedy chodzi o urzeczywistnienie i uprawdopodobnienie tego, co jest w zasadzie zupełnie nierzeczywiste i nieprawdopodobne. Wyobrażone, niemożliwe i nieprawdopodobne w swej wielkości i sile postacie mają na sobie cały arsenał szczegółów realistycznych, one same są fantomami wyobraźni — ich delje, żupany, futra, pasy, klejnoty są najprawdziwsze w świecie. Podobnie dzieje się również i w portretach. Portrety Matejki (najpiękniejsze z nich to portrety Anny Zakaszewskiej, hr. Pusłowskiej, portret dzieci, autoportret i t. d.) są zawsze idealizowane, ale nie w sensie zwykłego upiększenia indywidualnego. Są wogóle ponadindywidualne, są doprowadzeniem postaci do rangi i godności typu, symbolu. Ich niezwykła ekspresyjność jest jakgdyby promieniowaniem gatunku, uszlachetnionej rasy. Matejko chwyta te postacie nie od strony bezpretensjonalnej, codziennej rzeczywistości, nie według programu realizmu — nie dobiera póz i gestów możliwie prostych i codziennych—przeciwnie. Zdobywa się na gest szeroki, patetyczny, „nienaturalny", nieprzeciętny, wyolbrzymiający zawartą w nim treść psychiczną i przenoszący ją w sfery nieistniejącego świata.

To co najbardziej i najboleśniej uderza w twórczości Matejki, to jest niesłychanie nierówny jego poziom. Malarz, który z jednej strony dosięga szczytów ekspresyjności, który kształt potrafi zamienić na promieniującą energję i osiągnąć niezrównane oślepiające napięcie barwy, roziskrzyć i rozedrgać poszczególne płaszczyzny — jak n.p. w Batorym—ten sam malarz opada niekiedy niezrozumiale nisko w formie, w rysunku i proporcjach nawet, nie mówiąc o niesyntetyczności barwnej, o kładzeniu plam, wykluczających i zabijających się wzajem. Najgorszą przysługę oddali Matejce wielbiciele, którzy i jemu samemu i publiczności zamknęli oczy na wszystko, co w jego obrazach ma walor poza tematem. Matejko sam przestał myśleć o swej sztuce — nawet taki genjalny talent jak jego musiał ulec w tych warunkach.

W momencie, kiedy na zachodzie powstaje impresjonizm, kiedy wkracza w sztukę pozytywizm i agnostycyzm, wyrosły na podstawie mieszczańskiej demokracji i liberalizmu — w tym samym czasie my przeżywamy najwyższe wzloty romantyzmu i najsilniejsze napięcie marzeń o królewskiej przeszłości. Matejko nietylko nie jest realistą w sensie bezpośredniego stosunku do zjawisk, ale nie jest nim również w sensie zrozumienia współczesnej mu polskiej rzeczywistości. Występuje na widownię w momencie powstania 63 roku, jest świadkiem wzlotu, upadku i reakcji. Ten człowiek który marzył o tem, by być duchowym kierownikiem narodu, nie spostrzega właściwie tego wszystkiego co się wokoło niego dzieje, nie spostrzega jak podpada pod wpływ i staje się wykładnikiem jednej tylko sfery polskiego społeczeństwa: krakowskich stańczyków. Stańczycy chcieli jakoś pogodzić patrjotyzm z lojalnością wobec Habsburgów i zrozumieli, że najbezpieczniej było przenieść wszelkie zagadnienia narodowe — nie mówiąc o społecznych — na teren odległej przeszłości. Matejko stał się niechcący narzędziem tej przemądrej polityki i przekonany o tem, że budzi naród, przyczyniał się skutecznie do usypiania go, snując sny o potędze, snując królewski myt, oderwany od teraźniejszości, zawieszony w próżni. (Wyjątki „Skarga" i „Rejtan"). Nie jest to oczywiście dyskwalifikacją jego sztuki, ani nawet artystycznego kierunku, który obrał. Jest jednak postawieniem pod znakiem zapytania tej misji, której chciał służyć, i tej roli politycznej, w którą wierzył, a która przecież tak ciężko zaważyła na jego sztuce.

Z twórczością Matejki i Grottgera napięcie romantyczne, które karmiło i podsycało niemal trzy generacje artystów, osiąga swój szczyt. Osiąga go wtedy, kiedy już wszędzie poza Polską przygasła już dawno jego gwiazda, i kiedy sztuka europejska stoi pod znakiem najostrzejszej reakcji antyromantycznej. U nas — nawet już po przygaśnięciu wielkiej ery romantyzmu, i potem, kiedy już przebrzmiały echa pomatejkowskich epigonów, kiedy rodzi się karmiony impresjonizmem realizm — nawet wówczas romantyzm nie wygasa zupełnie, nawet wówczas, i długo jeszcze, bo do XX wieku niemal snują się nici romantyczne; romantyzmem przepojone są w Polsce wszystkie odcienie impresjonizmu i romantyczny jest cały nasz realizm. To co we Francji stanowiło tylko perypetję artystyczną, jeżeli chodzi o malarstwo, wcale nie nazbyt doniosłą, co ostatecznie koncentrowało się na przeestrzeni niewielu dziesiątków lat —u nas w formie mniej lub więcej jawnej wypełnia właściwie całe stulecie, i to stulecie, w którem rodzi się właściwe polskie malarstwo. Łączność między romantyzmem a polskiem malarstwem wydaje się nietylko przypadkowa, nietylko uwarunkowana zewnętrznymi wpływami, ale głęboka i istotna.

W swem studjum o romantyźmie Ernest Seillère określa go jako „imperjalizm" (volonté de puissance, Wille zur Macht) o charakterze psycho-biologicznym niejako, który w poczuciu swe życiowej bezsilności szuka sprzymierzeńców w świecie nie zmysłowym i nie racjonalnym. Wszystko jedno, czy charakter tego poszukiwania jest religijny, względnie mistyczno-religijny, czy też rozwija się na podłożu wiary w siły przyrody i przybiera formy „mistycznej socjologji" jak u J.J. Rousseau. Seillère nadaje zatem pojęciu romantyzmu charakter reaktywny, stawia go w odwrotnym stosunku do możności życiowych, widzi jego uzasadnienie tam właśnie, gdzie kończy się możność wyładowania energji w bezpośredniem, i rzeczywistem życiu. Mówiąc stylem psychologów szkoły analitycznej, psychologicznem podłożem romantyzmu jest zatem przedewszystkiem to, co Adler nazywa „Minderwertigkeitsge-

fühl" — poczucie słabości, pośledniości, życiowego niedomagania, pewnego typu uraz, płynący z niemożności sprostania wymogom życia. Na tle tego urazu dokonuje się ucieczka od rzeczywistości, przetransponowanie energji w inną dziedzinę, a nawet przerost i nadwyżka inwestycyj energetycznych w tej dziedzinie zastępczej i niejako fikcyjnej. Nietylko kompensacja braków życiowych, ale hyperkompensacja.

Częstokroć już stwierdzaliśmy ów reaktywny, hyperkompensacyjny charakter twórczości artystycznej — w wielu epokach jest on decydujący dla sztuki. Romantyzm, bardziej aniżeli jakikolwiek inny kierunek ma cechy nagminnej ucieczki od rzeczywistości, zbyt trudnej do opanowania, zbyt ciężkiej do zniesienia. Polska rzeczywistość społeczna po rozbiorach aż nadto usprawiedliwia szukanie ratunku za plecyma życia i przeprowadzkę w wysokie rejony, w których prawdą i konkretem stają się wyśnione fikcje i podświadome sny. Romantyczny charakter polskiej twórczości w tym okresie wydaje się niejako zagwarantowany, bardziej nieunikniony, aniżeli gdziekolwiek indziej i głębiej uzsadniony, aniżeli w jakimkolwiek kraju. Wydaje się, że gdyby nawet romantyzm nie był powstał w Europie — musiałby chyba powstać w Polsce. Logika faktów zewnętrznych i wewnętrznych wskazuje wyraźnie na tę jedną drogę.

Romantyzm jednakże nie jest jednolitą postawą, w twórczości poszczególnych malarzy nabiera cech odrębnych. Ale poza tem zróżnicowaniem indywidualnem postawy romantycznej można jeszcze wykazać dwa zasadnicze nurty tego kierunku.

Z jednej strony wytwarza się romantyzm bohaterski, romantyzm, który podnosi dynamikę życia, który chce przeskoczyć bolesną zaporę i zatamowanie, stwarzając ludzi wyższego rzędu, o wyższem napięciu siły, ludzi (i nietylko ludzi) zwycięzkich, mocnych, szybkich. Taki w pewnej mierze jest utajony jeszcze półromantyzm Orłowskiego, który z Polski ucieka do Petersburga, a od petersburskich pijatyk do jakichś wyimaginowanych półdzikich ludzi zrosłych z koniem, żyjących w pędzie, w nieokiełznanej swobodzie, w stanie idealnej niezależności i prymitywności. Z tego samego podłoża wyrasta na wielką już miarę zakrojony i autentyczny romantyzm Michałowskiego. Michałowsk jest człowiekiem mądrym, świadomym rzeczy, czynnym społecznie. I ważą się u niego ciągle dwa pierwiastki: z jednej strony poczucie rzeczywistości takiej, jaką ona jest — z drugiej strony romantyczny poryw, przekraczanie miary codzienności, wyrosłe, być może, właśnie na tle poczucia ciasnoty tej rzeczywistości, poczucia tragizmu bezsiły. Ale w tej tragedji znajduje się ucieczka — koń. Koń, który samą siłą swych piersi, prężnością mięśni, stalowem wiązaniem nóg — rozwiązuje wszystkie problematy. Wymarzony stan, w którym rozstrzyga sama fizjologiczna konstrukcja, w którym bohaterstwo jest stanem danym od natury. Możnaby mówić o romantyźmie biologicznym, o romantyźmie, którego marzeniem jest władczość przyrodzona, nie zdobywana. Bodaj jeszcze dalej w tym kierunku idzie Kossak. U niego pojawia się pewien typ romantyzmu, który możnaby chyba nazwać romantyzmem stanowym. Stan fizjologicznej doskonałości jest osiągnięty, nazywa się: rasa. Granica między idealizacją a prawdą, jest zatarta, wyidealizowanie dokonało się tak podświadomie, że może się wydawać, jakby go nie było. Rasa nie została wyidealizowana, rasa *jest* doskonała. Stan władczy, stan swobodnego wyładowywania się sił, młodzieńczych pędów, radosnego rozigrania i źrebaczej beztroski osiągnięty jest z uroczą łatwością, bez walki, już tylko jako konsekwencja błogosławieństwa „rasy". Na tem tle rozgrywa się urocza szlachecka idylla. Kossak przeżył dwa wstrząsy: rzeź chłopską w r. 1846 i powstanie w r. 1863. Lecz te i inne sprawy polskiego życia spływają po nim bez śladu. Od wszelkich zagadnień bolesnych i tragicznych ucieka on w swój wyśniony, i wyidealizowany, a po części rzeczywisty i istniejący błogostan szlacheckiego życia. Dwory, dworki wolanty, stadniny...

Kossak stoi jakby na pograniczu drugiej linji romantyzmu — nie bohaterskiej i nie dynamicznej. Jest to cichy romantyzm wszystkich portrecistów, malarzy krajobrazów i malarzy scen rodzajowych pierwszej połowy wieku. Romantyzm, który nie idzie drogą podnoszenia napięcia i sił ekspansywnych, a raczej drogą sentymentu i „wartości moralnych". I ci malarze uciekają od rzeczywistości i chronią się pod skrzydła idealizacji. Na cóż burze wielkich zagadnień? Intymność i cicha wielkość, cnoty moralne a nadewszystko promienie tkliwych uczuć — oto droga kompensaty, oto ucieczka od rzeczywistości, która jest w tym okresie wyjątkowo wymagająca, która żąda poświęceń, wielkości, wyjścia ponad indywidualne życie.

Na tejże samej drodze można postawić twórczość Simmlera, jakkolwiek przewyższa on małych twórców i jakkolwiek w nutę cichej wielkości umiał wpleść jeszcze nutę wyidealizowanej godności i powagi. Ta druga linja, linja romantyzmu opartego o wartości wewnętrzne i moralne, nie pozostaje wyłącznie tylko w sferze intymności. I ta linja osiąga swój wyraz wielki, bohaterski i patetyczny, jakkolwiek bynajmniej nie dynamiczny. Osiąga go w twórczości Rodakowskiego. Rodakowski monumentalizuje to wszystko, co składa się na idealizację moralnego typu, a idealizacja, którą w swych portretach przeprowadza jest być może czemś pośredniem między napięciem bohaterstwa a apoteozą intymności. Rodakowski nieznacznie przekroczył granicę, która od utajonej wielkości wewnętrznej prowadzi do wielkiego gestu. Gest jego nie jest tak patetyczny, jak gest Matejki, jest on zwięzły i zamknięty w sobie. Pozatem idealizacja ta pozostaje w granicach realnej możliwości i rzeczywistości — tak samo syntetyczny jak okazał się Rodakowski w swojem ujęciu formalnem, tak samo syntetyczny jest w gatunku swego romantyzmu. Doskonała równowaga i harmonja zmysłu rzeczywistości i ponadrzeczywistego wyczucia wielkości.

Synteza dynamicznego i „moralnego" romantyzmu dokonywa się dopiero w twórczości Matejki. Postacie Matejki przekraczają miarę rzeczywistości zarówno przez swą nadmierną witalność, gigantyczną i mityczną, jak przez

idącą z tem w parze dostojność moralną, szlachetność — przyrodzoną — uczuć i woli. Przytem ich stanowisko społeczne, ich władza i rola historyczna, którą spełniają, idzie w parze z przyrodzonemi najwyższemi kwalifikacjami moralnemi i fizycznemi. Niema u Matejki rozbratu między wysokiemi funkcjami społecznemi a wartością moralną, chyba, że chodzi o wrogów. U podłoża tej idealizacji i tego romantyzmu tkwi mit arystokracji, wiara w przyrodzone władztwo, dane i uprzywilejowane przez Boga. Nietrudno odnaleść w tem stanowisku, przeniesionem u Matejki na nierealne wyżyny marzenia, ślady realnej polityki krakowskich Stańczyków.

Reaktywność i hyperkompensacja jest aż nadto wyraźna w romantyźmie Matejki. Szczegółowa analiza psychiki artysty wykazałaby niewątpliwie podwójne źródła tej hyperkompensacji: z jednej strony źródła czysto indywidualne, z drugiej strony — społeczne. Pierwsze związane są z zasadniczym rozdźwiękiem jego natury — z jego wielkiem napięciem wyobraźni, woli i ambicji i z jego upośledzeniem fizycznem, upośledzeniem może nie nazbyt wyraźnem, ale działającem stale, drażniącem wewnętrzną nieświadomą zadzierkę i podniecającem do stworzenia nadbudowy, do wybicia się i dominowania. Ten brak wewnętrznego zrównoważenia stwarza najpodatniejsze podłoże dla odzwierciedlenia i oddania nierównie większego, ale w zasadzie analogicznego procesu, obejmującego ówczesne społeczeństwo. Hyperkompensacja, jako proces indywidualny splata się z hyperkompensacją, jako procesem ogólnym i społecznym.

Romantyzm, tak jak go dotąd zanalizowaliśmy, uzasadniony jest nietylko warunkami politycznymi, w których znalazła się Polska po utracie niepodległości. Jego specjalna długotrwałość, niejako uporczywość na naszym gruncie, jego rozbudowanie i wycieniowanie tak bogate, jak niemal nigdzie w Europie, tkwi korzeniami swojemi głęboko w psychice warstwy, która go stworzyła. — Warstwy, której warunki polityczne zamknęły drogę do wyładowania swej energji w życiu publicznem, a często zakłócały nawet możność życia osobistego. Warstwy, która poza tem wszystkiem w ciągu wiekowego dobrobytu nie wykształciła w sobie umiejętności pracy konkretnej, programowej, pracy jako najistotniejszego składnika bytu. Szlachta była zdolna do najbardziej bohaterskich porywów, ale nie była zdolna do zamknięcia się w ramach stałej organizacji. Była zdolna do marzeń — nie do produkcji. Jak wszędzie, tak i u nas stwarzała kulturę par excellence konsumcyjną. — Na tem podłożu społeczno-psychologicznem nietylko mógł, ale musiał wyrość romantyzm, najistotniejszy wykładnik tego splotu warunków i psychologicznych danych. Z tego punktu widzenia nie wydaje się niczem dziwnem, że nawet druga połowa stulecia i jego koniec stoją u nas jeszcze ciągle pod wpływem romantycznego sposobu widzenia i czucia. Impresjonizm jest wszakże artystycznym odpowiednikiem okresu pozytywizmu, okresu wielkiej kapitalistycznej produkcji. U nas nie było kapitalizmu w europejskiem znaczeniu, a pozytywizm przybrał zupełnie specyficzne formy. Nie było miejsca w polskiej psychice na impresjonizm w znaczeniu francuskiem — romantyzm mógł spokojnie dokonywać swego żywota.

*

Okres między Matejką, a impresjonistycznym realizmem wypełniony jest twórczością artystów, którzy szli śladami wielkich twórców mijającej doby. Matejko szkoły właściwie nie wytworzył — rozbieżność między okresem a jego sztuką była na to za wielka. Z jego uczniów wybija się na pierwszy plan Maurycy Gottlieb, fenomenalnie utalentowany artysta, który jednakże zmarł młodo i nie rozwinął w pełni swej koncepcji potrosze matejkowskiej, potrosze odrębnej, wykarmionej tajemniczym mistycyzmem ghetta. (Rys. 823).

Uczniem Matejki był również Wacław Koniuszko (1854 — 1899) młodo zmarły portrecista i malarz obrazów rodzajowych. Przedewszystkiem jako portrecista wyróżnia się wśród wszystkich innych i niewiadomo właściwie, dlaczego jest tak bardzo zapoznany. Niekiedy wyłania się z zapomnienia jakiś jego portret zdumiewający siłą wyrazu, zapamiętaniem utajonego romantyzmu — nie z gatunku płaczliwej pozy — utrzymany w ciemnych bronzowych tonach, tajemniczy, dzięki głębokiemu tłu, z którego wyłania się pełna zamyślenia głowa.

Na tenże okres przypada działalność Henryka Siemiradzkiego (1843—1902), epigona „wielkich" tematów, tak bardzo przecenionego, jak bardzo niedoceniony był taki naprzykład Koniuszko. — Siemiradzki fascynował szeroką publiczność tematami swych wielkich płócien, epickim rozmachem swych opowiadań o Rzymie i pierwszych chrześcijanach. Umiał uderzyć w nutę pewnej literackiej sensacji i pokrył nią chłodną, bezwyrazistą poprawność swego rysunku, matowość swej barwy utopionej w szarościach i brak wszelkiej kolorystycznej koncepcji. (Rys. 824).

Drogą wytyczoną przez Kossaka idzie Józef Brandt (1841—1915), który przenosi na technikę olejną i kolorystycznie wycieniowuje bujne fantazje końskie swego mistrza. Raz jeszcze odżywa w jego twórczości koń, wpleciony w batalistyczno-obyczajowe sceny z polskiej przeszłości, w epopeję lisowczyków, kozaków i kresowej szlachty. Brandt nie jest niewątpliwie talentem tak świeżym i samorodnym jak Kossak, ale jest to malarz, który doskonale umie posługiwać się olejną farbą, wydobywać z niej śliczne półtony, i otoczyć poezją najsubtelniejszych kolorów swe dzikie, bitewne sceny. (Tabl. XXX).

Zbliżony, jakkolwiek niedorównujący Brandtowi jest Alfred Wierusz-Kowalski (1849—1915) popularny artysta, poeta groźnych, zimowych nocy. Prócz niego na przełomie dwuch epok artystycznych stoi szereg artystów pomniejszych, — wybija się wśród nich: Tadeusz Ajdukiewicz, Kazimierz Czachórski, Anna Bilińska, którzy choć żyli i tworzyli z końcem stulecia, pozostali mniej lub więcej wierni technice i sposobowi patrzenia ustępującej generacji. Zachowali odporność wobec uroku francuskiego impresjonizmu i monachijskiej pół-impresjonistycznej szkoły, pod której egidą rozpoczyna się następny, wielki i ważny rozdział polskiego malarstwa.

VI.

Impresjonizm*) wystąpił na widownię sztuki europejskiej w Paryżu w latach 60-tych. Wystąpieniu temu towarzyszyły burze i protesty, walki i napaści o niebywałem wręcz napięciu. Publiczność, która na wystawie w Paryżu ujrzała po raz pierwszy dzieła twórców impresjonizmu, dotknięta do żywego w swych „najświętszych" uczuciach piękna i przyzwoitości uznała za stosowne obrzucić je dosłownie błotem, tak że na najbliższej wystawie musiano powiesić je wysoko i chronić przed oburzeniem tłumu. W kilka dziesiątek lat później ta sama publiczność obrzucała również błotem dzieła następców impresjonizmu — tych, którzy przeciwko impresjonizmowi występowali. Wówczas już vox populi uważał, że jedynie impresjonizm odpowiada zasadom artystycznej przyzwoitości i moralności.

To, co tak bardzo oburzało przedstawicieli publicznego ładu w dziełach nowych artystów — Maneta i Moneta — to był przedewszystkiem odskok od akademizmu, panującego wówczas wszechwładnie na wystawach paryskich. Idealizacja najbardziej wyświechtanego gatunku, patos najbardziej naiwny i teatralny, „szlachetność" tematów i słodkawa, mdła ekspresja sentymentalnych scen — oto były strawa szerokiej publiczności. Realizm szkoły barbizońskiej, o którym już wspominaliśmy, nie przeniknął jeszcze do ogółu, a zresztą i ten realizm zachowywał jeszcze pewne granice „przyzwoitości": zachowywał przedewszystkiem nienaruszony i rozpoznawalny w formie i konturach przedmiot obrazu, drzewo, zwierzę, dom, człowieka, zachowywał niewątpliwe podobieństwo do widzialnej rzeczywistości, względnie do tego typu jej interpretacji, do której przywykli bywalcy muzeów.

Impresjoniści uderzyli odrazu dwoma taranami. Z jednej strony skierowali swój atak przeciwko akademizmowi i odrzucając wszelkie koturnowe pozy sięgnęli po nowe tematy. Te nowe motywy zaczerpnęli z życia i stanęli na gruncie wyraźnego realizmu. Jeśli dla akademików kobieta musiała być mniej lub więcej starożytną heroiną, to dla impresjonistów mogła być pierwszą lepszą modelką. Jeśli psychologicznym motywem akademików był jakiś stan uczuciowy przekraczający sferę codzienności, to do tej bezpretensjonalnej codzienności właśnie zwrócili się impresjoniści, wyłuskując kwintesencję psychologiczną z biernego, przeciętnego, spokojnego bytowania. Jeśli akademicy dawali ludzi-symbole na mało znaczącem tle innych zjawisk, to impresjoniści otworzyli oczy na wszystko, co człowieka otacza, ujrzeli człowieka przedewszystkiem na tle przyrody, w świetle i w słońcu, zniszczyli za jednym zamachem uprzywilejowane stanowisko człowieka w obrazie, klasyczny antropocentryzm, uprawiany przez akademików. Hasłem i egidą impresjonistów stała się eksploatacja artystyczna natury, człowiek był dla nich tylko jednym z elementów tej natury, nie dominantą, ale częścią bytu, który trwa i dokonywa się w przestrzeni, powietrzu i świetle.

Ta strona haseł impresjonistycznych nie usprawiedliwiałaby, być może, jeszcze tej gwałtownej reakcji, którą wystąpienie ich wywołało. Bądź co bądź ten zdecydowany realizm uprawiali już adherenci szkoły barbizońskiej i byli tolerowani, mimo dominujących akademickich nastrojów. To, co oburzyło publiczność, to było jeszcze coś innego, coś głębszego, to był wogóle stosunek impresjonistów do rzeczywistości, sposób jej ujmowania i transponowania na wartości malarskie.

Właściwie impresjonistyczne patrzenie na świat narodziło się w Anglji, odezwało się po raz pierwszy ongiś w twórczości Bonningtona i Constabla, potem już wyraźniej znacznie zaznaczyło się w twórczości Turnera. Pod wpływem tych angielskich malarzy francuscy impresjoniści dokonali przewrotu: odrzucili wszelkie pierwiastki wyobrażeniowe, a zachowali jedynie pierwiastki wrażeniowe. Znaczy to: wiem, że drzewo jest zielone i zawsze sobie drzewo jako zielone wyobrażam: ale w istocie patrząc na drzewo widzę je niekiedy czerwonem — n.p. przy zachodzie słońca — niekiedy żółtem, niekiedy niebieskawem. W wyobrażeniu mojem głowa istnieje, jako kulista bryła o wgłębieniach oczu, występie nosa, konturach warg i t.d.—patrząc jednak na głowę, ujmując ją czysto wrażeniowo,

*) Ostatni rozdział tej pracy pisany jest w warunkach nadmiernego pośpiechu, co uniemożliwiło mi postawienie tych rozważań na płaszczyźnie dotychczasowej. Również sztuka XX wieku potraktowana została tylko w formie ogólnikowej, którą podyktowała smutna konieczność oszczędności czasu i miejsca. Z tych samych powodów dobór reprodukcyj przedstawia paradoksalne braki: nie reprodukowane są obrazy n. p. Konrada Krzyżanowskiego lub z żyjących malarzy Tadeusza Pruszkowskiego, szeregu wybitnych malarzy krakowskich, poznańskich, lwowskich i w. i. — oczywiście wbrew intencjom autorki.

Rys. 826. Aleksander Gierymski. Wisła.

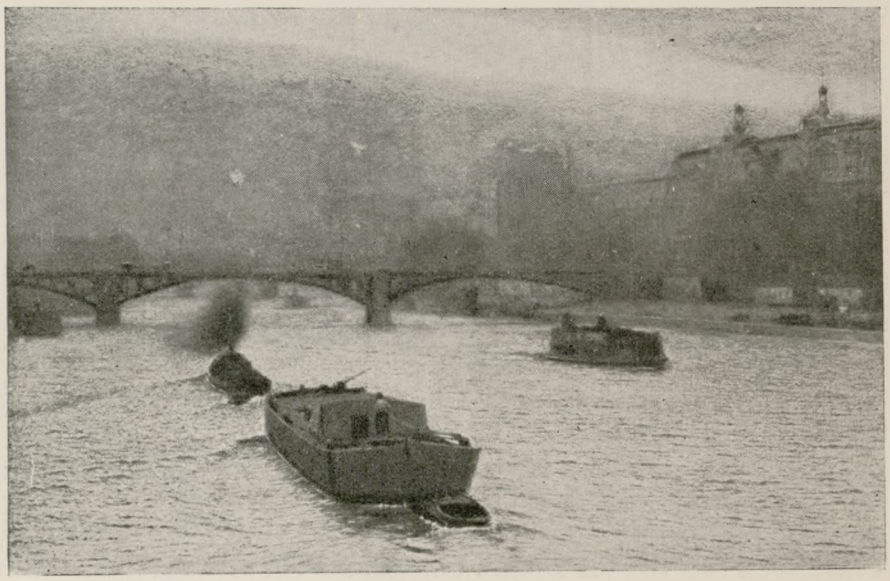
czysto wzrokowo, widzę tylko plamy barwne jaśniejsze i ciemniejsze, widzę przepływ tych plam, bezlinjowy, bezkonturowy, bezkształtny plastycznie. Tak ujęty przedmiot stoi w absolutnej zależności od światła, determinuje go wyłącznie tylko napięcie świetlne i barwa, zmienna i zależna od tegoż samego światła. Rzeczy tracą swą konsystencję, swój kształt, swą lokalną barwę, stają się tylko skupiskami napięć barwnych i świetlnych, roztapiają się w wibracjach, zmieniają swój kolor zależnie od ośrodka, w którym się znajdują, od powietrza, zależnie od odległości, zależnie od czasowych uwarunkowań, od pory dnia, rodzaju oświetlenia. Obraz impresjonistyczny traci te wszystkie elementy, które są odpowiednikiem kształtu, traci linję, określoną, zamkniętą płaszczyznę, traci bryłę— słowem, traci formę w ścisłem tego słowa znaczeniu. Staje się wyłącznie i jedynie tylko rozigraniem kolorów.

I otóż tego to właśnie, tego wykroczenia poza ramy wyobrażeniowej rzeczywistości — (każdy okres ma swoje wyobrażenia o rzeczywistości, które uważa za jej synonim)— tego roztopienia kształtu rzeczy, tej zupełnej dowolności interpretacji — jak się wówczas wydawało — nie mogli zdrowo myślący obywatele wybaczyć szaleńczym nowatorom. Malując „to, co widzę" impresjoniści zeszli istotnie na drogę subjektywizmu, świat stał się zależny od indywidualnego sposobu patrzenia i widzenia, i ten bezgraniczny jak się zdawało chaos indywidualizmu i subjektywizmu groził upadkiem wszelkiego ładu i ustalonego porządku rzeczy.

Dziś, z odległości, widzimy wyraźnie jak bardzo cały ten przewrót, cała ta „rewolucja" była zgodna z duchem czasu, jak bardzo impresjoniści zależni byli od tego co tkwiło potencjalnie w atmosferze tego okresu i jak ścisłymi stali się tej atmosfery interpretatorami. Subjektywizm i wybujały indywidualizm artystycznego ujęcia wydaje nam się dzisiaj ścisłym odpowiednikiem zasady liberalizmu, wolności konkurencji, indywidualnej inicjatywy — słowem tych elementów na których opierał się rozwój kapitalizmu i które leżały u podłoża mieszczańskiej demokracji XIX w. I jeśli w dalszym ciągu naszej analizy wykryjemy, że pod pozorną dowolnością subjektywistycznej interpretacji impresjonistów kryje się ścisła prawidłowość, że „immanentne" prawa kierowały wolną indywidualną twórczością, to i ten fakt ma swoje analogje: bardziej jeszcze niewzruszone prawa kierowały rozwojem rzeczy, których powierzchnia przedstawiała się jako wolna, indywidualna inicjatywa w obrębie systemu wielkiej produkcji. Dziś widzimy wyraźnie zarysowujące się analogje między stanowiskiem impresjonizmu, a rozwojem nauk przyrodniczych w końcu zeszłego stulecia, które skutecznie obaliły antropocentryzm nauki w poprzednich okresach. I widzimy analogje wyraźne między impresjonizmem, a rozwojem myśli filozoficznej, której najważniejszem dokonaniem w tym okresie stał się pozytywizm, która od metafizycznych dociekań przeszła na teren teorji poznania a w dalszych swych konsekwencjach stanęła na stanowisku agnostycyzmu. Czyż impresjonizm nie jest właściwie tylko sensualistycznym agnostycyzmem?

Obejrzany z bliska impresjonizm staje się jednak nietyle synonimem rzeczywistości, ile wyrazem całkiem specyficznego stanowiska, spojrzenia na świat tylko z punktu widzenia barwy. Ekskluzywność tego stanowiska jest oczywiście tylko potwierdzeniem, że mamy tu do czynienia przedewszystkiem z „systemem" a nie z biernością wiernego oddania. I musiała być ta sprawa poczęści nawet świadoma w umysłach impresjonistów, skoro mógł Manet twierdzić, że modelowanie jest sprawą rzeźbiarza, a nie malarza. Dla Maneta zatem, choć nie jest on przecież czystym impresjonistą, malarstwo równa się spojrzeniu na świat, jako na pewien cud barwy, jako na skarbiec, w którym przelewa się niezmierzone i oszałamiające bogactwo tonów. Wszystko inne — przedewszystkiem linja i forma, zamknięta lub okonturowana masa, zostaje odsunięte na bok, wszystkie siły koncentrują się w szukaniu środków wypowiedzenia tego odczucia świata. Spojrzenie na świat, jako na barwę, nie jest wprawdzie wynalazkiem impresjonistów. Ale impresjonizm odkrył nowe barwy, odkrył nowy koloryt świata. Odkrył świat rozświetlony, roziskrzony, jasny i *słoneczny*; i co najważniejsze — odkrył, że ponad pozornymi dyssonansami skaczących i zwalczających się barw, stoi nowe prawo harmonji.

U impresjonistów francuskich zanikają wszelkie różnice materjalnej jakości przedmiotów, jest im wszystko jedno, czy malują ciało kobiece, czy drzewo; i stają się oni przez to, mimo swój realizm, prekursorami malarstwa



Rys. 827. Aleksander Gierymski, Sekwana.

abstrakcyjnego; niezależnie od przedmiotu starają się podnieść wszelką wartość barwną do takiego superlatywu, oblec ją takim blaskiem, że w tym nad-świecie wartości barwnych zanikają wszelkie różnice materjału — a pozo-

Rys. 828. Józef Chełmoński. Autoportret.

staje tylko autonomiczne zróżnicowanie tonów. Niemal wbrew swej woli przekraczają impresjoniści granice realizmu, by znaleźć się w świecie związanym z rzeczywistością nie więcej niż świat Fragonarda lub świat Corregia. Osławione malowanie w słońcu, które tak bardzo zdawało się podtrzymywać opinję impresjonizmu, jako tego, który tylko podgląda naturę, jest właściwie tylko niewinnym środkiem ułatwienia sobie zadania. Tem samem np. czem dla kubisty cyrkiel, lub linijka. Przynajmniej my dziś możemy w ten sposób na to spojrzeć, bo już nie wyobrażamy sobie, by mogło naprawdę chodzkić o słońce na kapuście, lub pantofel w grochu.

Chodzi wszakżeż tylko o jedność barwnego założenia. O to, by w tem niezmiernem bogactwie tonów nie stracić łączności między niemi, nie zgubić się w wyskokach. Tę łączność malarze wcześniejsi znajdowali opierając się na jednym tonie podstawowym np. bronzowym, w którym niejako roztapiali wszystkie inne barwy. Impresjoniści rozumieli, że choć łatwiej jest na tej podstawie znaleźć jedność i jednolitość kolorytu, jednakże kosztuje ona częstokroć drogo, bo opłaca się ją intensywnością barwnej gamy. Trzeba było jednak sporej odwagi na to, by zarzucić wszelkie „podkłady", zawisnąć ponad ziemią i operować rozhukanemi tonami niezwiązanemi podstawowym „sosem". Patrzenie na naturę regularnie o pewnych porach dnia było oczywiście pewnym środkiem pomocniczym, ułatwiającym przeprowadzenie różnorodnych barw i ich tonów przez jednolitą skalę jasności i ciemności, i uzyskanie w ten sposób jedności kolorów.

Z wyłącznie i specyficznie barwnego stanowiska impresjonizmu muszą wyniknąć również specyficzne prawa kompozycji impresjonistycznego obrazu. W jednostronności — skądinąd twórczej — tego stanowiska muszą tkwić podstawy tej kompozycji.

Jednym z taranów współczesnej i minionej krytyki impresjonizmu jest zarzut, że impresjoniści wogóle swych obrazów nie komponowali, zarzut dowodzący jakoby niezbicie niewolniczej zależności od rzeczywistości. A jednak w znacznej mierze jest on niesłuszny. Należy starannie rozważyć czy chodzi w impresjonizmie o brak kompozycji, czy też jest to raczej jej specyficzność, lub jednostronność wynikająca konsekwentnie z zasadniczego stanowiska. Kompozycja obrazu impresjonistycznego musi bowiem oczywiście polegać na układzie barw. Wszystko inne z natury rzeczy staje na drugim planie.

Pisało i mówiło się już tak wiele o tem, że impresjoniści francuscy kładąc plamkę żółtą obok niebieskiej uzyskują na odległość wrażenie koloru zielonego i t. d. Z tego procederu wyrosła technika dywizjonistyczna. U nas w Polsce owo kontrastowe kładzenie plam dla uzyskania nowych

Rys. 829. Leon Wyczółkowski. Połów raków

walorów stosowane było tylko bardzo rzadko, spotyka się w niektórych obrazach Aleksandra Gierymskiego, w obrazach najczystszego typu impresjonistów polskich Podkowińskiego i Pankiewicza. Inni impresjoniści polscy uzyskują swą skalę barwną przedewszystkiem przez bezpośrednie mieszanie, choć dokonują tego mieszania na płótnie a nie na palecie. Operowanie kontrastowem nakładaniem farb występuje jako pewien środek techniczny, służący do wzbogacenia ilości tonów w obrębie pewnej barwy. Układ obrazu może przy tem jednak pozostać zupełnie niekontrastowy w całości barwnego wrażenia. Może np. być symfonją złoto zieloną i dawać wrażenie stopniowego bezkontrastowego przechodzenia od tonu do tonu i od barwy do barwy, mimo, że do osiągnięcia tego wrażenia malarz użył wszelkich możliwych farb i nakładał je kontrastując. Dlatego temu kontrastowi technicznemu trzeba przeciwstawić drugie znaczenie kontrastu, jako kontrastu kompozycyjnego. Ten drugi, to zasada układu barw na całej płaszczyźnie obrazu, zbudowanie obrazu z płaszczyzn czerwonych, zielonych, niebieskich. żółtych i t. d. Ten kompozycyjny kontrast zdarza się u nas częściej, wielokrotnie tak buduje swoje obrazy jeden z największych mistrzów naszego impresjonizmu Wyczółkowski, tak komponują częstokroć Podkowiński i Pankiewicz, oraz malarze późniejszej generacji Mehoffer, Pieńkowski, Tetmajer i t. d.

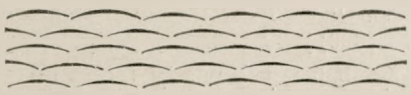
Właściwie dopiero postimpresjonizm i wreszcie najnowsze kierunki zaczęły stosować kontrast kompozycyjny na większą skalę i to odrzucając w znacznej mierze procedur techniczny impresjonizmu. *Kompozycja* obrazu oparta jest na kontraście, ale tonowanie w obrębie jednej barwy osiągnięte jest wyłącznie przez mieszanie farb.

Nie należy zresztą zapominać, że impresjoniści stosowali jeszcze jeden typ kontrastu, kontrast jasno-ciemny, kontrast światła i cienia. Nie byli tu oczywiście wynalazcami, jako że od XVI wieku począwszy jest to jedno u najbardziej podstawowych zagadnień malarstwa europejskiego. Ale ciekawe jest właśnie skonstatowanie różnicy w ujęciu i rozwiązaniu tej kwestji z punktu widzenia kompozycji. Rembrandt np. komponuje swój obraz, wychodząc z tła najciemniejszego, rozjaśniając go stopniowo i dochodząc najczęściej w samym środku płótna do punktu najjaśniejszego. Cała płaszczyzna płótna jest zatem wznoszeniem się

Rys. 830. Leon Wyczółkowski. Portret Józefa Chełmońskiego (pastel).

Rys. 831. Juljan Fałat. Polowanie w Nieświeżu.

od najciemniejszych peryferyj do najjaśniejszego środka, co dałoby się graficznie przedstawić w postaci linji falistej: ⌣ lub ⌒. Tę samą zasadę, choć przeprowadzoną w innej tonacji spotykamy u innych malarzy światłocienia, takich falowań jest jedno, dwa, trzy, lub niekiedy nawet więcej i rytm tego falowania łagodny lub szybki, molowy lub durowy, zależnie od skali barwnej, stanowi właśnie ich zasadę kompozycyjną, najgłębszą treść ich formy. Impresjonizm francuski staje tutaj na stanowisku ciekawie odrębnem: plamy jasno-ciemne, zawsze kolorowe, skaczą w bezustannym ruchu jedna obok drugiej na całej płaszczyźnie obrazu. Najczęściej niema wielkich falowań, dzielących cały obszar na dwie, trzy, lub cztery masy kompozycyjne. Jest to bezustanne pulsowanie drobnych fal, a wykres graficzny tego rytmu musiałby wyglądać:



Czyż nie dlatego właśnie może się wydawać, że zachodzi brak wogóle wszelkiej zasady kompozycyjnej.? Oczywiście, jeśli pod kompozycją zechce się rozumieć owo wiązanie i zamykanie w większe grupy, właśnie ową gradację organizacji obrazu, gdzie części pomniejsze łączą się w związane całości, kilka takich całości w zamkniętą masę kompozycyjną, a cały obraz jest zrównoważonym układem jednej dwóch, trzech, lub czterech mas kompozycyjnych. Impresjoniści francuscy rozbijali masy kompozycyjne na najmniejsze części składowe, na poszczególne plamy i równoważyli te właśnie najmniejsze pierwiastki. Tworzyli w ten sposób organizację nie hieratyczną coprawda, ale jednak organizację i jednak równowagę. Okazali się w stosunku do zagadnienia kompozycji analitykami, rozbili złożone całości na najpierwotniejsze części składowe.

U nas w Polsce ten typowy impresjonistyczny typ budowania obrazu — nie zawsze stosowany nawet we Francji — jest stosunkowo bardzo rzadki. Spotyka się wyłącznie u tej grupy malarzy, którą jedynie można nazwać impresjonistyczną we właściwem znaczeniu tego słowa w niektórych obrazach Aleksandra Gierymskiego (Altana) u Podkowińskiego, Pankiewicza. Większość naszych malarzy impresjonistów stanęła na stanowisku szeroko-falistych rytmów w układzie. Odbija się tutaj droga, którą odbył impresjonizm nim dostał się do nas; przybył on do Polski nie bezpośrednio ze swej ojczyzny Francji, przybył raczej z Monachjum, dokąd udawali się na studja pierwsi nasi malarze tego kierunku. Stąd wynika bardziej tradycjonalna zasada kompozycyjna u naszych impresjonistów, stąd wynika również ich stosunek do koloru. U nas jest zawsze raczej tendencja do osłabiania kontrastu przez mieszanie barw, tony przelewają się stopniowo w siebie, często szara, lub bronzowa domieszka łagodzi przeskoki między czystemi barwami. W początkowych fazach rozwoju polskiego impresjonizmu ciąży na niej osławiony monachijski „sos", od którego stopniowo tylko wyzwalają się nasi malarze. Ale nigdy nie dochodzą do typowo francuskiej pointy impresjonizmu, do pewnego, rzecby można, kontrapunktowego traktowania harmonji barwnej, nie dochodzą do napięcia kontrastów, poprzez które impresjoniści francuscy osiągają harmonijny, kolorystyczny efekt.

To co łączy impresjonizm polski z impresjonizmem francuskim, to są raczej pewne ogólne założenia wzrokowego malarskiego ujęcia, ogólne założenia koloryzmu, plein air, odrzucenie zamkniętej formy i określonej masy kompozycyjnej. Ponadto przejście od tonacyj bezbarwnych, lub niemal bezbarwnych do tonacyj jasno kolorowych, do barw rozświetlonych — zamiana nawet najciemniejszych punktów obrazu, dawniej bronzowych, lub czarnych na walory barwy, na kolory niebieski, fioletowy i t. d.

Ale najgłębsza rozbieżność między impresjonizmem francuskim a polskim zaznacza się w samym stosunku do rzeczywistości, w zagadnieniu realizmu.

Przyjąwszy za fakt, że impresjoniści sami uważali siebie za realistów i chcieli nimi być, musimy przedewszystkiem stwierdzić, że marjaż impresjonizmu z realizmem jest tylko związkiem o względnej trwałości i o względnie obowiązującej mocy. Domieszka tendencyj realistycznych może być mniej lub więcej silna, ale w zasadzie nie jest ona bynajmniej bezwzględnie związana z impresjonizmem jako takim, t. zn. jako z systemem formalnym. Dla nas barbizończycy np. są niewątpliwie raczej realistami i ich system formalny jest mniej wyabstrahowany i bardziej związany z tendencją oddania życiowej prawdy. Można sobie doskonale wyobrazić mistyczne lub inne fantasmagorje malowane impresjonistycznie, czego zresztą dowodzą okazy niemieckiego ekspresjonizmu. Pojęcie realizmu w stosunku do impresjonizmu określa raczej pewną pozycję historyczną i pewien stosunek do tematu. Staje

Rys. 832. Stanisław Witkiewicz. Wąskie wrota.

się zatem wyrazem przedewszystkiem sprzeciwu przeciw oficjalnemu w czasie powstania impresjonizmu akademizmowi — i określa tendencję impresjonizmu wciągnięcia w zakres sztuki nowych tematów, nieuznawanych przez akademizm, względnie nowy sposób traktowania nowych tematów.

Otóż impresjonizm polski nie doszedł do tego, co uznawaliśmy za jedno z najbardziej nowatorskich osiągnięć impresjonizmu francuskiego, t. j. do roztopienia przedmiotu w barwie. Realizm francuskich impresjonistów nie stanął im zupełnie na przeszkodzie do przejścia ponad świat rzeczy. Tam odgrywa on raczej rolę hasła, wewnętrznego wskaźnika poszukiwań. U nas jest on nietylko hasłem, lecz istotą tego stanu faktycznego, którym jest obraz. Nasz stosunek do rzeczywistości jest niemal naiwnie prosty, bezpośredni, u nas naprawdę o nią, o tę rzeczywistość, idzie, podczas gdy im chodziło jednak o namalowaną symfonję, do której rzeczywistość dostarczała tylko podniety.

Ta przedmiotowość impresjonizmu polskiego, która sprawia, że jest on raczej realizmem pleinairowym, aniżeli impresjonizmem we właściwem tego słowa znaczeniu, nie da się w całości złożyć na karb jakiejś naiwnej tematyczności, jakiegoś gruntownego nieporozumienia w samem ujęciu malarstwa jako takiego. Dość wspomnieć nazwiska takie jak Chełmońskiego, Stanisławskiego, Wyspiańskiego, Wyczółkowskiego, Fałata i innych, by zrozumieć, że to co ich wiązało z przedmiotem, co nie pozwalało im przejść ponad niego, to nie był tylko brak odwagi i nieporozumienie artystyczne. Ujawnia się tutaj nuta głębsza i istotniejsza: uczuciowy stosunek do samego przedmiotu, romantyczne rozkochanie w polskim krajobrazie i polskiem życiu. Nie można przejść ponad coś z czem się jest głęboko uczuciowo związanym. Przedmiot obrazu staje się naskutek tego czemś o wiele ważniejszem, aniżeli mu to z jego teoretycznie przyznanej i objektywnie uzasadnionej roli przypada. Staje się czemś niemal decydującem. Prądy artystyczne zmieniają wprawdzie sposób ujęcia, ale on sam zostaje jako właściwy ośrodek wewnętrznego zainteresowania. Dlatego nasz impresjonizm nie jest bezprzedmiotowy i nasz realizm nie jest chłodny i objektywny, lecz uczuciowy i romantyczny. Dlatego rzeczywistość widziana, która dla francuskiego impresjonizmu jest tylko impulsem do rozwiązywania malarskich zagadnień, u nas jest wartością sama w sobie, i dlatego tam gdzie im chodziło o grę plam i wibrację, nam chodziło o sentyment i nastrój. Najrdzenniejszy polski romantyzm staje tutaj wpoprzek czysto artystycznemu malarskiemu rozwojowi. Dotyczy to całego polskiego malarstwa końca stulecia, „realistów" typu Chełmońskiego, realistów typu impresjonistycznego, symbolistów w rodzaju Wyspiańskiego, Malczewskiego czy Wojtkiewicza. Dotyczy to i następnej generacji artystów, należących do zrzeszenia „Sztuka", słowem wszystkich, z wyjątkiem jednej tylko nielicznej grupy: romantykami nie są tylko Podkowiński, (u tego mianowicie romantyzm oddzielił się i skrystalizował w całkiem odrębnej i nieimpresjonistycznej grupie obrazów) Pankiewicz, Weiss.

Niestety warunki czasu i miejsca nie pozwalają nam na bardziej szczegółowe omówienie malarzy tego okresu, na ich charakterystykę, analizę i syntetyczne oświetlenie. Musimy ograniczyć się tylko do wymienienia najważniejszych i przeprowadzenia podziału chociażby na najważniejsze kierunki.

Lecz nim do tego przejdziemy, wymienić musimy dwóch malarzy, stojących na przełomie. Witold Pruszkowski (1846—1896) jako malarz pejzaży, kompozycyj rodzajowych i symbolicznych należy raczej do poprzedniej generacji zarówno przez swój przytłumiony koloryt, harmonizowany na bronzowym podkładzie, przez gładką fakturę, przez drobiazgowość, a przedewszystkiem przez swój romantyzm, owiany mistycyzmem. Lecz portrety Pruszkowskiego zdradzają malarza nowego autoramentu, półimpresjonistę monachijskiej szkoły, mają fakturę szeroką, rzutową, bardzo malarską, podejście realistyczne i pełen wdzięku koloryt.

Maksymiljan Gierymski (1847—1874) był przyjacielem Brandta w życiu prywatnem i ideowo. Przewija się przez jego twórczość raz jeszcze motyw konia, wpleciony w sceny polowań, w motywy parkowe, lub epizody powstańcze (tabl. XXX). Ta strona twórczości M. Gierymskiego należy raczej do poprzedniego rozdziału, a przyczynia się do tego koloryt artysty niezmiernie subtelny, mięki, prawdziwie poetyczny, lecz monachijski, nasycony ciemnym podkładem. Nowy duch odzywa się w jego twórczości w szeregu obrazów, w któ-

Rys. 833. Jan Stanisławski. Wioska ukraińska.

rych roztapia w malarskiej, ciężkiej plamie kontur wszelkich przedmiotów i buduje przestrzeń walorami barw zawsze trochę szarawych, lecz zawsze tonowanych z niezrównaną kulturą i subtelnością.

U wstępu do impresjonistycznego malarstwa polskiego stoją dwaj malarze zupełnie różnego autoramentu, różnego zabarwienia uczuciowego i artystycznego, którzy jednakże obydwaj wywarli długotrwały wpływ na całą późniejszą sztukę. Jeden z nich to Aleksander Gierymski, ten, który właściwie przeniósł impresjonizm na polską ziemię, drugi to Józef Chełmoński, który najsilniejszy wpływ wywarł na wytworzenie się polskiego pejzażu z końca stulecia, ale z impresjonizmem właściwym niewiele tylko miał wspólnego.

Aleksander Gierymski (1849—1901) brat Maksa, kształcił się w Monachjum i poprzez monachijską atmosferę zapoznał się z impresjonizmem. To też obrazy jego początkowo są niemal jednotonowe, utrzymane w złocisto-bronzowawych tonach, ale już i te wykazują niezwykłą kulturę koloru, zrozumienie roli barwy, wyczucie najsubtelniejszych jej tonacyj. Potem pod wpływem francuskich impresjonistów paleta jego rozjaśnia się nagle, zmienia się technika kładzenia farb i powstają wspaniałe jego obrazy jak „Altana", „Wieczór nad Sekwaną" „Przed pogrzebem" i inne (tabl. XXXI).

Zarówno w jednej, jak drugiej skali barw Gierymski tworzy obraz przestrzenne i perspektywiczne nietylko przez układ linij i form, lecz przez niezrównanie przemyślany i wyczuty układ barwnych walorów. Ale nie zatraca poczucia formy, nie roztapia kształtu w kolorze na sposób impresjonistyczny, przeciwnie barwą modeluje kształt rzeczy, łączy harmonijnie zdecydowanie i określoność formalną, z wibracją i napięciem barwy. Ta cecha sprawia, że obrazy Gierymskiego wykazujące z jednej strony głębokie zrozumienie impresjonizmu, jednakże formalnie i fakturowo od impresjonizmu odbiegają, co zresztą stanowi ich specyficzny wdzięk i ich wartość. Takie są przepiękne jego obrazy: „Piaskarze", „Trąbki", „Na Solcu" i in. (tabl. XXXI i rys. 826 i 827).

Gierymski jest jednem z najwspanialszych zjawisk na naszym gruncie. Jest malarzem, który jak żaden inny w tej dobie potrafił przemyśleć do dna wszelkie zagadnienia artystyczne, budował swoje obrazy z niewzruszoną logiką i głęboką wiedzą i potrafił przetopić swój uczuciowy stosunek do rzeczy nie na powierzchowny romantyzm, ale na przetrawiony, spokojny, głęboki, zmonumentalizowany realizm.

Natomiast Józef Chełmoński (1850—1914) jest romantykiem najczystszego autoramentu. Był uczniem Gersona, potem kształcił się w Monachjum i w Paryżu. Z francuskiego impresjonizmu wziął bardzo niewiele, więcej z monachijskiego. Ma szerokie, zamaszyste pociągnięcia pendzlem, barwy najczęściej przytłumione, bronzowawe lub szarawe i zmatowiałe zielenie. W jego twórczości kontynuuje się po części nuta Kossaka i Brandta, niekiełznany pęd koński, kresowy rozmach, trochę tylko zmodyfikowany motywem pracy na wsi (np. Orka). Właściwy jego charakter ujawnia się przedewszystkiem w nastrojowych pejzażach, pełnych wyczucia polskiego krajobrazu, częstokroć jednak niedociągniętych w swej czysto malarskiej ekspresji. (tabl. XXIX).

Pod egidą sztuki tych dwóch, tak różnych artystów rozwija się malarstwo ostatnich dziesiątków lat XIX wieku, koncentrujące się przeważnie w Krakowie. Z jednej strony urabia je poważna, przemyślana i wchodząca w najgłębsze problematy artystyczne sztuka Gierymskiego, z drugiej strony — i może w znaczniejszej mierze — rozlewna, uczuciowa, romantyczna, pełna nastroju sztuka Chełmońskiego. Raczej za Chełmońskim, choć oczywiście nie bez wpływu Gierymskiego, idzie grupa pejzażystów, którym przewodzi Leon Wyczółkowski, przewyższający zresztą i Chełmońskiego i wszystkich innych artystów tej grupy. Tu należą Fałat, Stanisław Witkiewicz — walczący także i w teorji o prawa realizmu i impresjonizmu — dalej Stanisławski z liczną plejadą swoich uczni i naśladowców, Kędzierski i w. i. Drugą grupę już wielokroć przez nas wspominaną stanowią impresjoniści właściwi, Podkowiński, Pankiewicz i późniejsza generacja raczej postimpresjonistyczna: Weiss, poczęści Mehoffer. Osobną grupę, właściwie dość luźno związaną z dwiema poprzedniemi, stanowią malarze symboliści: Wyspiański, Malczewski, Wojtkiewicz.

Rys. 834. Jan Stanisawski. Pejzaż.

Również w osobną grupę, jakkolwiek niejednolitą w swym charakterze związać można malarzy przeważnie portrecistów jak Lentz, Krzyżanowski, Olga Boznańska, Dębicki, wreszcie Axentowicz i jego następcy. Odrębne miejsce zajmuje Ślewiński.

Rys. 835. Władysław Jarocki. Studjum.

Zakres twórczości Leona Wyczółkowskiego (ur. 1852, uczeń Gersona i Matejki, początkowo pod wpływem monachijskim, następnie pod wpływem Renoira i innych impresjonistów franuskich) zdumiewa niezwykłą rozpiętością środków ekspresji i niezwykłą żywotnością. Wyczółkowski jest wirtuozem pastelu, a przedewszystkiem wirtuozem litografji i kredowego rysunku, maluje obrazy olejne i akwarele — w każdym zakresie technicznym zdobywa się na poziom niezmiernie wysoki, na twórcze i samodzielne rozwiązanie. W niektórych swych obrazach olejnych, np. w „Rybaku" (tabl. XXXV). „Połowie raków" stwarza nieprześcignione pierwowzory napięcia barwnego. (rys. 829),

Prócz niezliczonej ilości pejzażów, spore miejsce w jego twórczości zajmują martwe natury z kwiatami, portrety, kompozycje figuralne, nie mówiąc o motywach architektonicznych, stanowiących główny temat jego wspaniałych tek litograficznych. Technika Wyczółkowskiego nie jest impresjonistyczna w sensie francuskim — mało operuje kontrastem technicznym — natomiast jego wyczuwanie kolorów jest par excellence impresjonistyczne przez niezrównane wprost rozświetlenie i roziskrzenie barwy, przez niezwykłą umiejętność podnoszenia wartości poszczególnych plam drogą ich zestawiania, stopniowania i kontrastowania. Przy tem wszystkiem zachowuje zawsze jeszcze poczucie kształtu i bryłę. (tabl. XXXV).

Niewątpliwie w twórczości Wyczółkowskiego tkwi spora doza romantyzmu. Jest to romantyzm pełen pozytywnego stosunku do przyrody, jednak całkowicie przetopiony na wartości malarskie.

Jeszcze i w twórczości Fałata (1853—1929) odzwierciedla się ów poziom wysoki impresjonizmu, silne napięcia barwne, a przedewszystkiem wirtuozowska technika akwarelowa, przedziwna jakgdyby ruchliwość plam, w których przelewności kryje się tajemnica nastroju słynnych scen polowania malowanych w Nieświeżu, (rys. 831) słynnych pejzaży śniegowych, lub barwnych, złoto niebieskich pejzaży, malowanych w ostatniej fazie w Bystrej. U Fałata, podobnie jak u Wyczółkowskiego istnieje tak ścisłe zlanie się z tworzywem, tak absolutne opanowanie malarskiej materji, że jego nastawienie romantyczne zostaje jednak przetransponowane na wartości malarskie. (tabl. XXXV).

Rys. 836. Apolonjusz Kędzierski. Rybak (akwarela).

2670/2

Stanisław Witkiewicz (1851—1915) zapisał się w historji sztuki jako teoretyk, jako odważny głosiciel haseł realizmu i impresjonizmu i doskonały krytyk — zapewne najlepszy, jakiego dotąd sztuka polska miała — w obrazach swoich przeprowadza zasady impresjonizmu raczej na drobnym odcinku, szereg jego obrazów możnaby zaliczyć raczej do gatunku przedmiotowego romantyzmu, aniżeli do czystego typu impresjonizmu (rys. 832).

Sztuka Jana Stanisławskiego (1861—1907) wywarła wielki wpływ na artystyczną fizjognomję końca stulecia. Wywodzi się ona w prostej linji od szkoły monachijskiej, przesiąknięta jest szaremi tonami, przytem w przeciwieństwie do sztuki Wyczółkowskiego nie zdradza już najmniejszego stosunku do zagadnień formy. Dla Stanisławskiego wszystkiem jest rzucona plama, nieokreślona, bezkształtna, niekiedy niezwykle bogata w tonacjach niekiedy jednakże dosyć szara i martwa. Stanisławski staje się odzwierciedleniem naszego fin de siecle'u przez to, że najważniejszym mianownikiem jego sztuki jest nastrój. Tem zapewne tłomaczy się zarówno jego rozgłos i sława jak specjalnie liczna plejada jego uczni, jakkolwiek właśnie z punktu widzenia pedagogicznego nastrojowa jego sztuka największe przedstawiała niebezpieczeństwa. Stanisławski był jednym z założycieli i głównym organizatorem tow. „Sztuka" w Krakowie, powstałego w r. 1897

Rys. 837. Jacek Malczewski. Powódź wiosenna.

w którem skoncentrowało się niemal całe życie artystyczne tego okresu. (rys. 833 i 834)

Śladem tych właśnie malarzy idzie do dnia dzisiejszego „prawicowy" pejzaż polski uprawiony przez drugą

Rys. 838. Stanisław Wyspiański. Widok na kopiec Kościuszki (pastel).

generację impresjonistów. Do tych należą Jarocki (rys. 835) Czajkowski, Filipkiewicz, Kamocki, Podgórski i inni. Na tychże wpływach wykształcił się Ruszczyc, śladem Wyczółkowskiego idzie Kędzierski (Rys. 836).

Kierunek symboliczny ogarnął malarstwo europejskie pod koniec stulecia, jako pierwszy zwiastun przeżywania się ideologicznego podstaw ówczesnego życia. Impresjonizm nastrojony był pozytywnie, afirmatywnie do życia i rzeczywistości, był on w zasadzie przepojony tym duchem zadowolenia i pewności jaki dał Europie niesłychany rozkwit ekonomiczny, nagromadzenie bogactw i niewzruszoność — jak się zdawało — podstaw społecznego bytu. W symbolizmie europejskim zdaje się odbijać pierwsza negacja, pierwsza ucieczka od życia zbyt sytego i zbyt ciasnego w swem mieszczańskiem zamknięciu — zdaje się on być pierwszym znamiennym produktem nieprawidłowej przemiany materji w zdrowym dotąd organizmie. Pro-

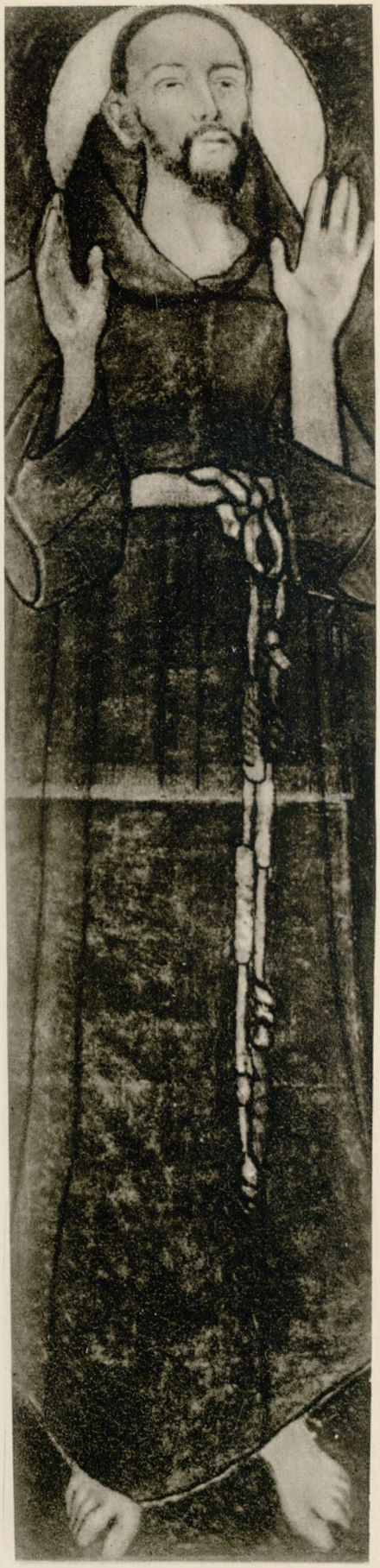
duktem w którym zresztą niema jeszcze żadnego pragnienia szukania pozytywnego wyjścia, który jest tylko biernem poddaniem się niejasnemu niezadowoleniu, a przedewszystkiem ucieczką od życia.

Symbolizm nie jest zatem wytworem polskim. Jednakże przyjął się on u nas ze znamienną łatwością, a przedewszystkiem przybrał natychmiast specyficzną formę. Odżyły w nim nagle wszelkie utajone romantyczne potencje, odżyły w całej pełni nastawienia Grottgerowskie, odezwało się to wszystko, co wypowiadało się równocześnie w neoromantycznej polskiej poezji. Jacek Malczewski (1855—1929) rozpoczyna swą karjerę artystyczną od szeregu kompozycji z życia syberyjskich wygnańców, roznieca na nowo nutę tragizmu etapów, katorg i osiedleńczej samotności. Potem przechodzi do malowania swych znanych kompozycyj symbolicznych („Błędne Koło", „Melancholja" cykl „Zatruta studnia" i t. d.) Sztuka Malczewskiego nie wiele ma wspólnego z impresjonizmem i nie da się wcale ująć z tego punktu widzenia. Jedynie tylko żywy koloryt, gama żółto-czerwona i niebiesko-zielona — jedynie plein-airowy sposób komponowania postaci na tle pejzażów, refleksowe, ostre oświetlenia i sam sposób traktowania pejzażów w tle wielkich figuralnych kompozycyj — oto co przypomina impresjonizm. Ale właściwa natura Malczewskiego wypowiada się w formie, w twardym, mocnym modelunku głów i ciał, a wzrokowy sposób traktowania barwy raczej psuje ten przyrodzony niejako sposób wypowiadania się artysty. (Tabl. XXXII i rys. 837). Malczewski był bożyszczem swego pokolenia, zaspakajał utajone marzenia o „wielkich" tematach — dziś już oddala się od nas jego sztuka pełna patosu romantycznego, a ochłonąwszy z pod sugestji jego symboli, widzimy może wyraźniej pewną brutalizację kolorów i kompozycyjne niedociągnięcia.

Wobec skrótów, które musimy przeprowadzać w omawianiu impresjonizmu, wogóle niemożliwem staje się przeprowadzenie dokładniejszej analizy twórczości Stanisława Wyspiańskiego (1869 — 1907). Jest to jedna z tych pozycyj historji polskiego malarstwa, która — jak tak wiele innych zresztą — domaga się gruntownego przemyślenia na nowo i przewartościowania. W twórczości Wyspiańskiego wyróżniają się trzy kategorje: najbardziej symboliczne i romantyczne — to wielkie jego kompozycje witrażowe, wizyjne, ekspresyjne, niemal ekspresjonistyczne, dorównujące w sile jego wizjom teatralnym i poetyckim, olbrzymie w swem napięciu. (Najważniejsze z nich: witraże franciszkańskie, św. Salomea, ś-ty Franciszek, witraż Bóg Ojciec, kartony witrażowe ś-ty Stanisław król Kazimierz i. i.) Drugą kategorję stanowią dzieła o bardziej intymnym charakterze, znane pastele przedstawiające dziecięce główki, matki z dziećmi przy piersi, jego portrety i pejzaże (rys. 838). Do trzeciej kategorji zaliczyć można kompozycje o charakterze bardziej dekoracyjnym, motywy ornamentacyjne, projekty polichromij i wnętrz. W tej ostatniej kategorji dzieł artysty ujawnia się może najwyraźniej utajony rodowód jego sztuki, wielki wpływ jaki wywarła na niego wiedeńska secesja. Wyspiański z natury nie był realistą, jego wizyjność i romantyzm wskazywały mu raczej drogę wiodącą ponad realizmem, w plastyce potrzebował odpowiednika wiązanej mowy, rymu, rytmu i wiersza. Nieszczęściem jego było, że żył w okresie, który nie miał dekoracyjnego alfabetu, w którym impresjonizm zabił wszelkie elementy

Rys. 839. Józef Mehoffer. Majowe słońce.

Stanisław Wyspiański. Karton do witrażu: KAZIMIERZ WIELKI
(1901, nagr. przez Akad. Umiej. w 1901).
wł. Muzeum Narodowego w Krakowie. *Foto A. Pawlikowski.*



Stanisław Wyspiański. Karton do witrażu:
ŚW. FRANCISZEK Z ASSYŻU.
wł. Warsz. Tow. Zachęty Sztuk Pięknych.
Foto Stan. Szuławy.

2670/II

Kraków, Archiwum Kapitulne.

Ewangeljarz Emmeramski. Miniatura „CHRYSTUS W MAJESTACIE". Wiek XI. Szkoła regensburska.

Warszawa. Bibljoteka Zamoyskich.

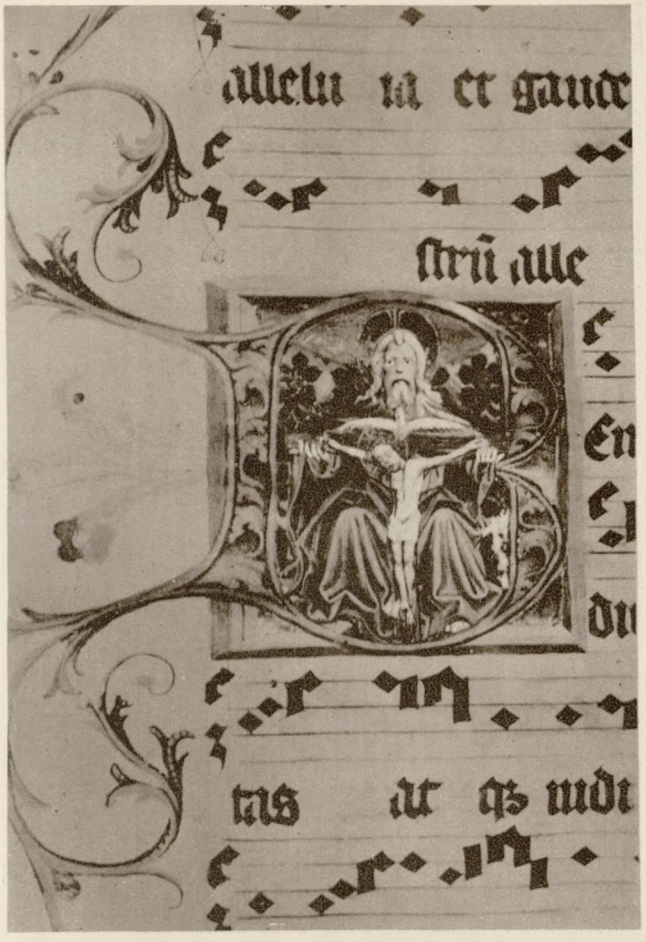
Sacramentarium Tynieckie. Miniatura „CHRYSTUS W MAJESTACIE". Wiek XI.

26701/I

Foto R. S. Ulatowski. Poznań.

Gniezno. Kościół p. wezw. św. Jana, dawne opactwo Miechowitów. Freski z presbiterjum z lat 1340—1360.

SZADEK. FARA. FRESK.



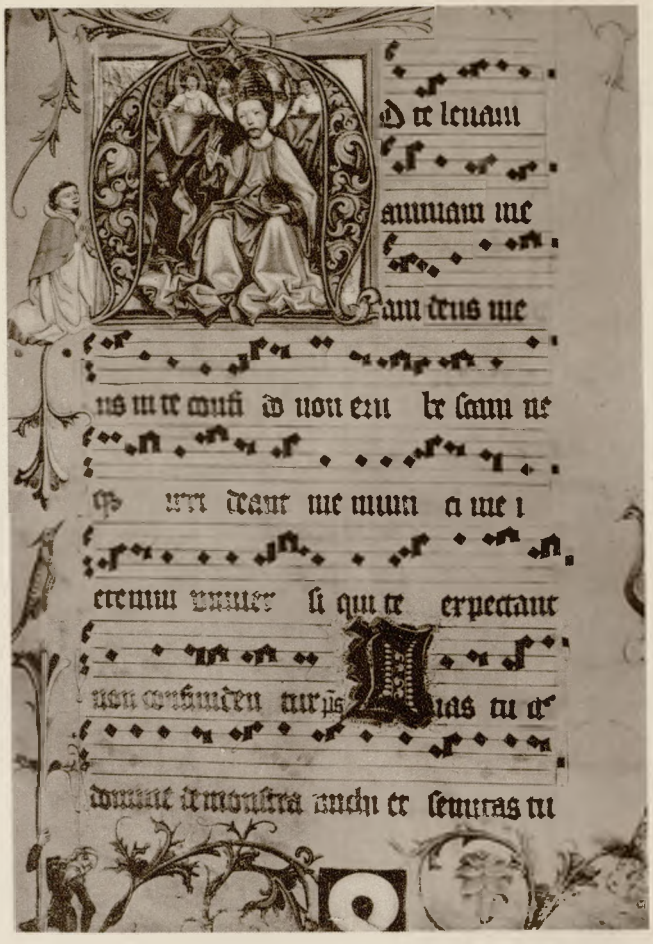


Foto Pawlikowski.

Graduał Łęczycki z r. 1467; Inicjały: 1) z Trójcą Świętą; 2) z Fundatorem; 3) z Żebraczką; 4) z Alegorją natury.

2600/I

Muzeum djecezjalne w Tarnowie. Foto Oddziału sztuki i kultury woj. krakowskiego.

„CHRYSTUS W STUDNI" z Domosławic.

Kraków. Augustjanie. Foto A. Pawlikowski.

CHRYSTUS W STUDNI.

26705

Tarnów. Muzeum djecezjalne. Foto Oddziału sztuki i kultury woj. krakowskiego.

„ZDJĘCIE Z KRZYŻA" z Chomranic, obraz olejny na desce lipowej, wiek XVI.

Kraków. Klasztor Franciszkanów. Foto A. Pawlikowski.

„CHRYSTUS W TŁOCZNI MISTYCZNEJ".

TRYPTYK Z PTASZKOWEJ. Foto Mroczkowski. Tarnów.

1) Zwiastowanie, 2) Narodziny Chrystusa, 3) Pokłon 3 Króli, 4) Zaśnięcie N. Marji Panny.

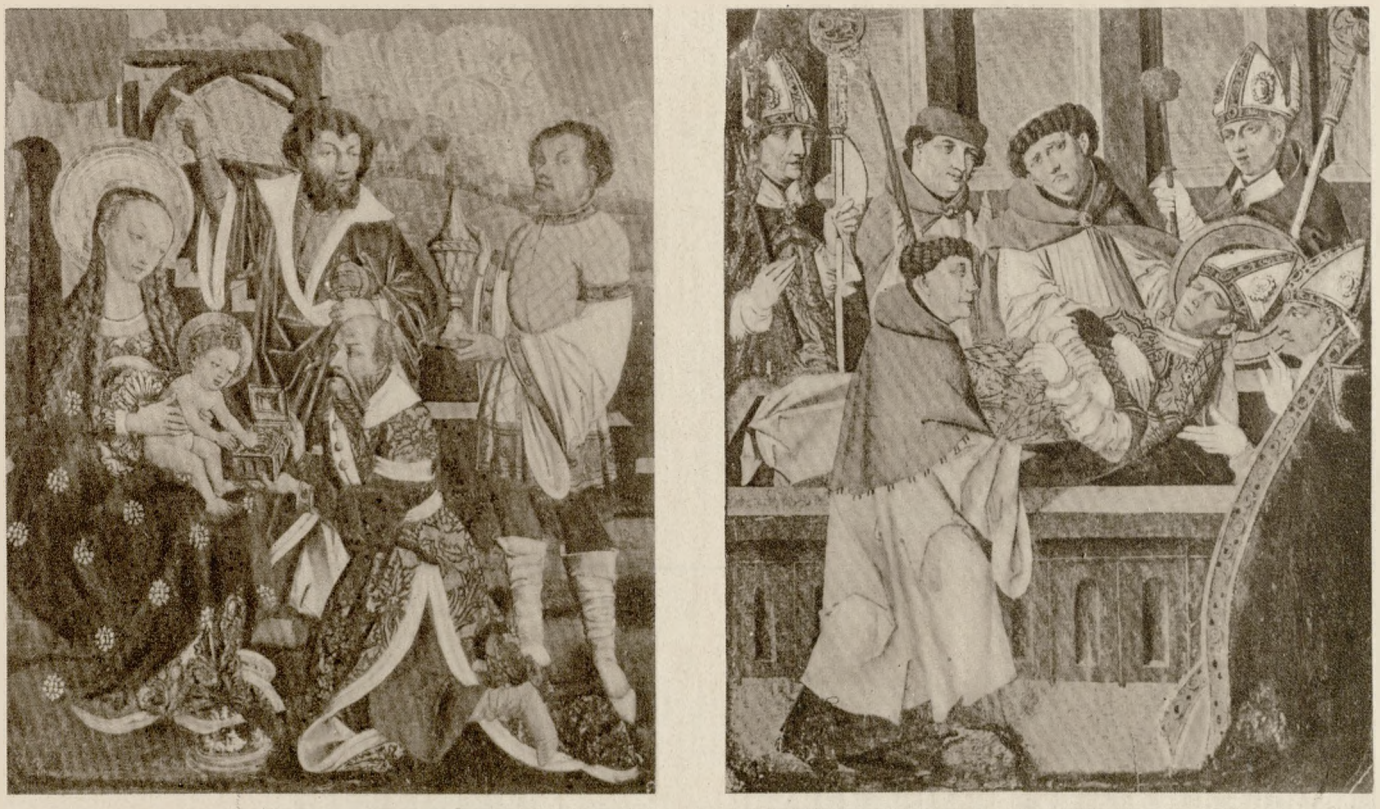
Foto A. Pawlikowski.

TRYPTYK Z DOBCZYC.

1) Ścięcie św. Jana Chrzciciela, 2) Salome przed królem, 3) Cud św. Jana Ewang. z trucizną, 4) Chrystus w Ogrójcu.

2670/II

Z tryptyku w Olkuszu: 1) ZWIASTOWANIE, 2) ŚMIERĆ N. M. PANNY.



Z tryptyku w Bodzentynie: 1) POKŁON TRZECH KRÓLI, 2) ZŁOŻENIE ZWŁOK ŚW. STANISŁAWA DO GROBU.

2670/I

Kraków. Klasztor O.O. Augustjanów. Foto A. Pawlikowski

POKŁON TRZECH KRÓLI.

Kraków. Klasztor O.O. Augustjanów. Foto A. Pawlikowski.

CHRYSTUS PRZED PIŁATEM.

Foto Józefa Bułhakówna.

Tryptyk z Ceglowa: 1) NARODZINY ŚW. JANA, 2) KAZANIE ŚW. JANA.

POLIPTYK W BOGUSZYCACH.

2670/II

Kraków. Kościół św. Katarzyny.

ŚW. JAN JAŁMUŻNIK.

Obraz w tryptyku św. Jana Jałmużnika.

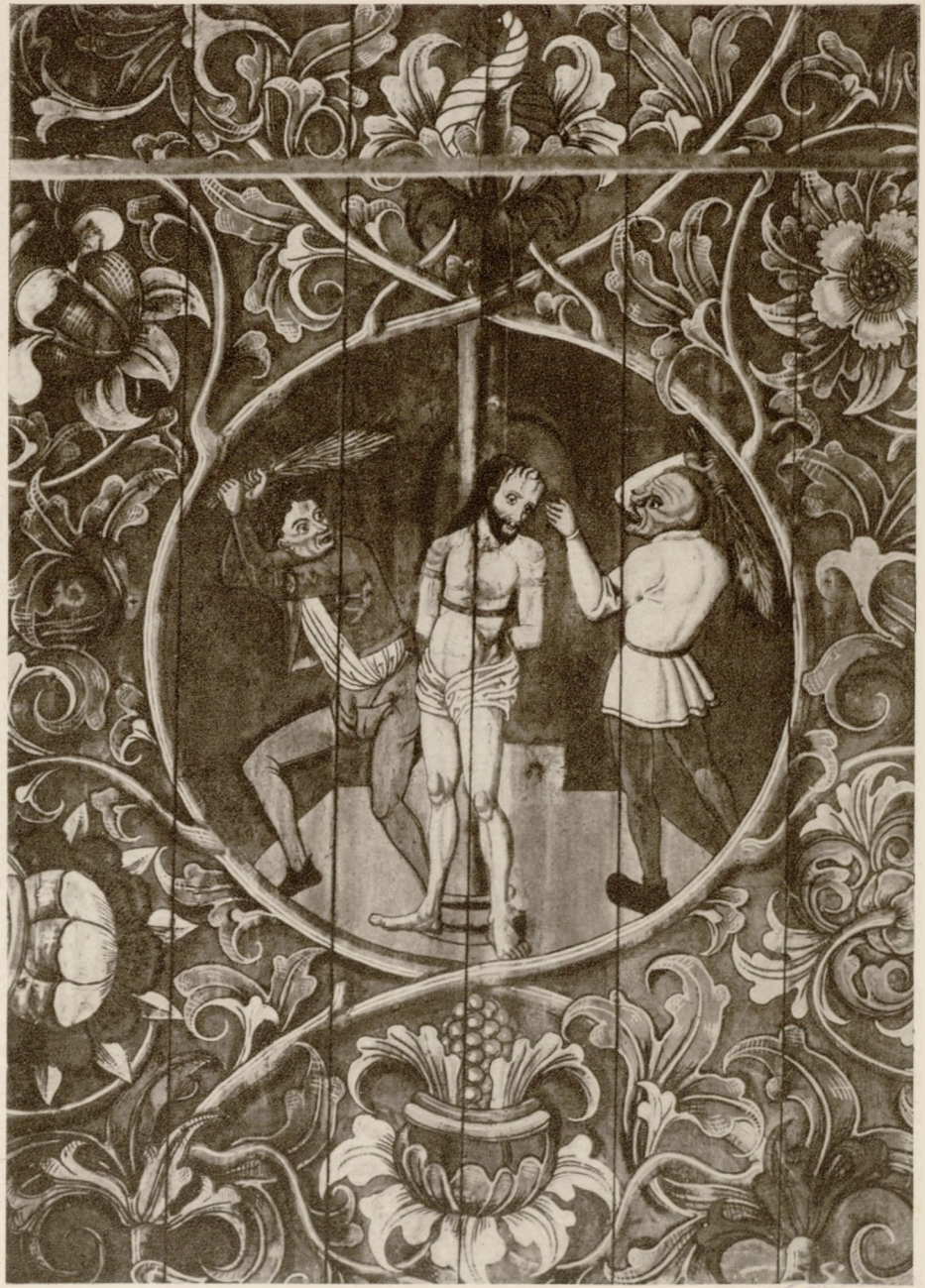
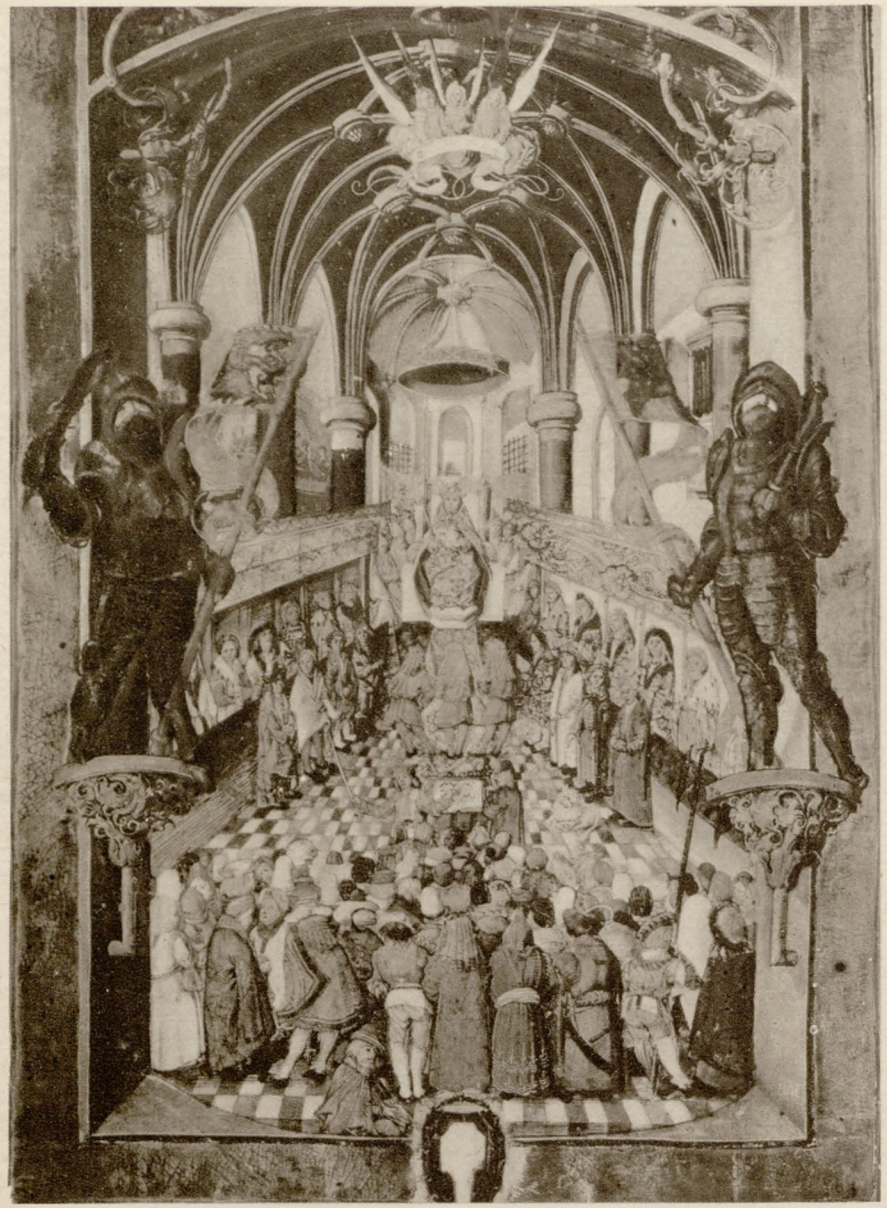


Foto A. Pawlikowski.

BICZOWANIE CHRYSTUSA.

Fragment polichromji kościoła w Libuszy.



Kraków. Muzeum ks. Czartoryskich.

Król Aleksander po koronacji w majestacie.
Pontyfikał Erazma Ciołka, karta 35.

Kraków. Bibljoteka Jagiellońska. Foto A. Pawlikowski.

DZWONIARZE (U ludwisarza).
Kodeks Beheima.

Katedra poznańska. Foto R. S. Ulatowski.

Krzysztof Boguszewski. ŚWIĘTY MARCIN.

Kraków. Z książki Mattia Loret. *Gli artisti Polacchi a Roma nel Settecento*, Roma, 1929.

Stanisław Czechowicz. ŚWIĘTA RODZINA.

Z książki M. Loreta, *Gli artisti Polacchi a Roma nel Settecento.* Roma 1929. Własność hr. A. Szeptyckiego.

Konicz Tadeusz (Kuntze). DWA PEJZAŻE.

2650/II

Orłowski Aleksander. MURZYN NA KONIU.

Z katalogu Rajchera.

Orłowski Aleksander. KOZAK.

Z katalogu Rajchera.

Orłowski Aleksander. ZAPRZĄG ROSYJSKI.

Warszawa. Muzeum Narodowe.

Photo-Plat.

Brodowski Aleksander. GNIEW SAULA.

Kraków. Muzeum Narodowe

Michałowski Piotr. D Y L I Ż A N S.

Warszawa. Muzeum Narodowe. Photo-Plat.

Michałowski Piotr. K O N I E.

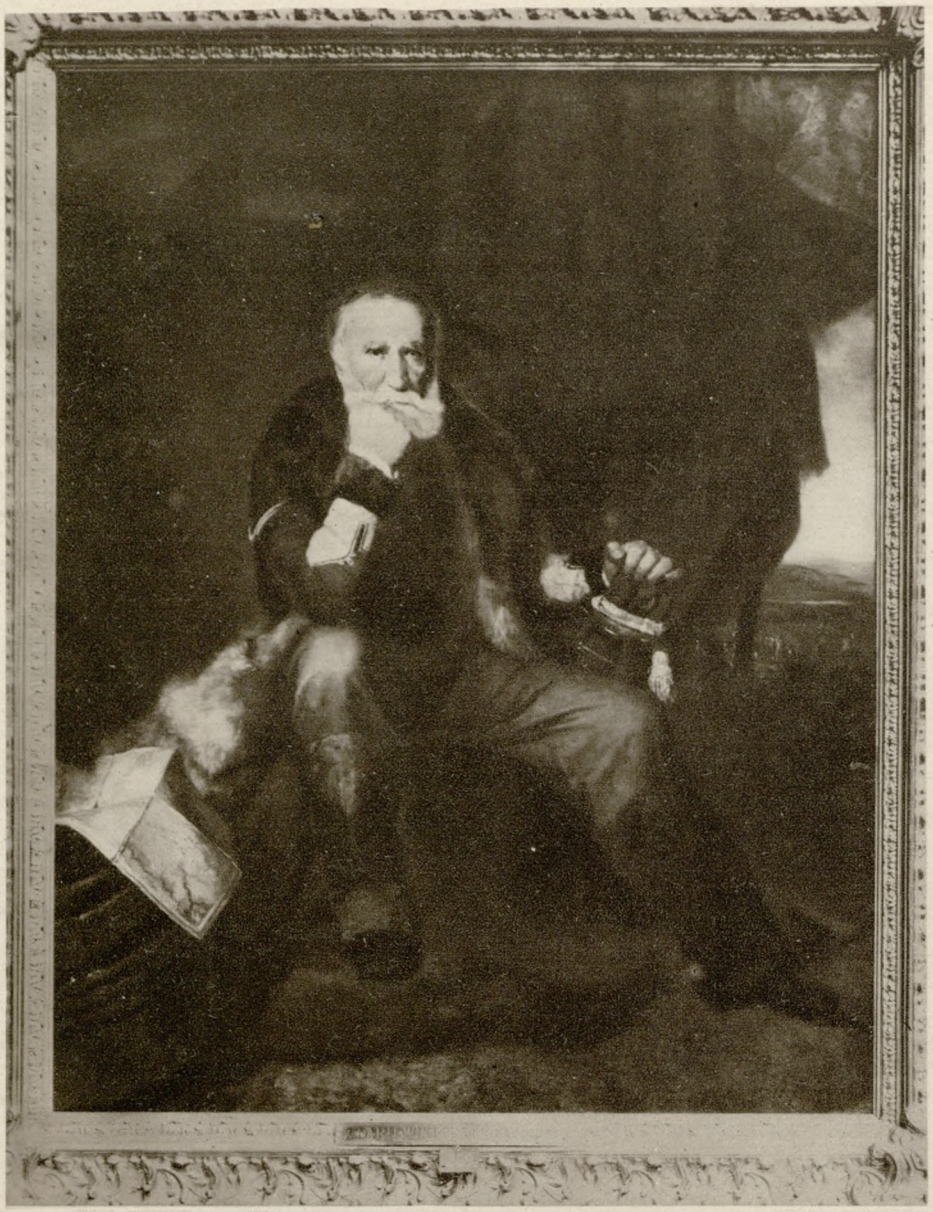
2070/I

Simon. PORTRET TRZECH DZIEWCZYNEK.

Kraków Muzeum Narodowe Foto A. Pawlikowski.

Tepa Franciszek. PORTRET WŁASNY.

Biblioteka im. Kazimierza [illegible]
2670/II



Kraków. Muzeum Narodowe. Foto A. Pawlikowski.

Rodakowski Henryk. PORTRET GENERAŁA HENRYKA DEMBIŃSKIEGO.

Rodakowski Henryk. PORTRET MATKI.

Kokular Aleksander.
PORTRET ALEKSANDRA HR. POTOCKIEGO.

Kraków. Muzeum Narodowe. Foto A. Pawlikowski.
Hadziewicz Rafał.
PORTRET MATKI ARTYSTY.

Kapliński Leon. PORTRET MATKI.

Warszawa. Zbiory państwowe u Baryczków. Photo-Plat.
Kotsis Aleksander. GŁOWA STARUSZKI.

2670/II

Kraków. Muzeum Narodowe. Foto A. Pawlikowski.

Kostrzewski Franciszek. POLOWANIE NA DZIKA.

Kraków. Muzeum Narodowe. Foto A. Pawlikowski.

Kotsis Aleksander. W KUCHNI.

Kraków. Muzeum Narodowe. Foto A. Pawlikowski.

Szermentowski. BYDŁO NA PASTWISKU.

Kraków. Muzeum Narodowe. *Foto A. Pawlikowski.*

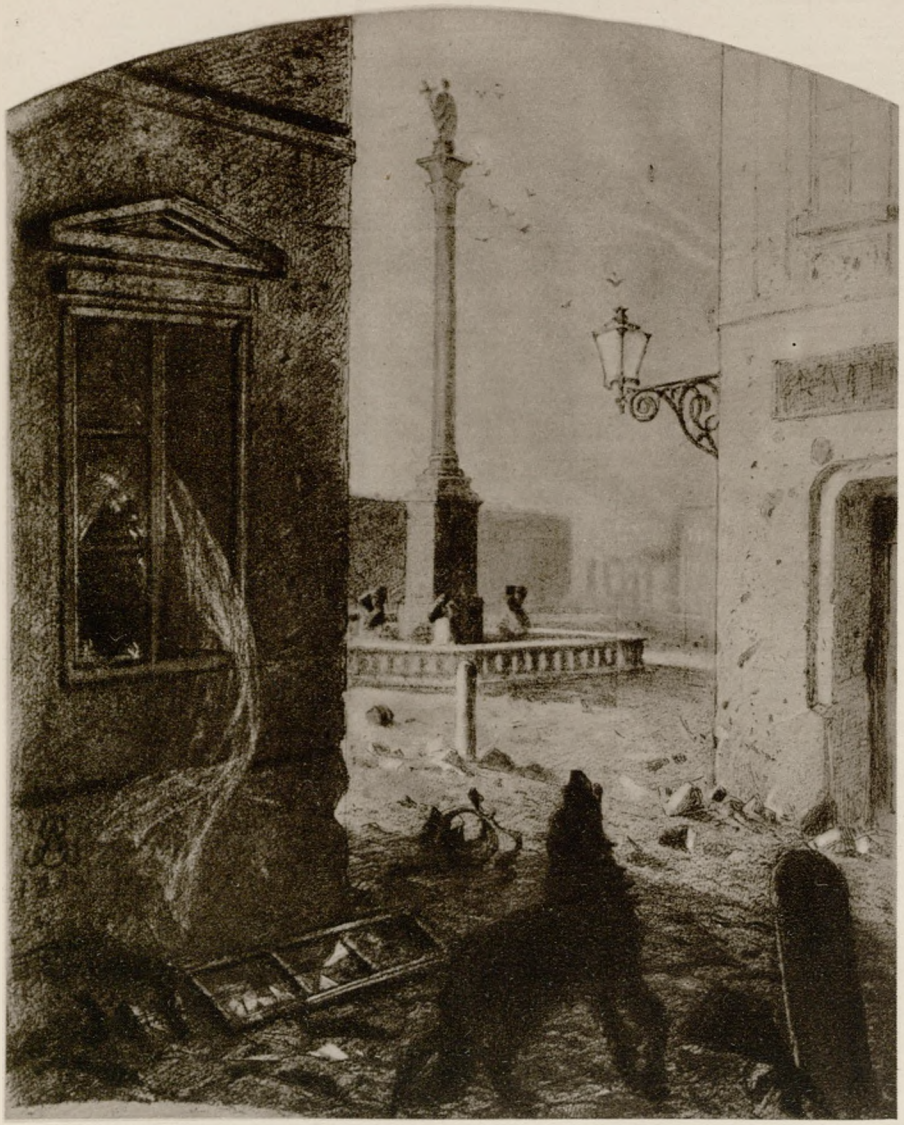
Małecki. SEJM BOCIANI.

2670/I

Kossak Juljusz. STADNINA NA PODOLU.

Foto Masłowski.

Kossak Juljusz. BANDERJA KRAKUSÓW NA BŁONIACH KRAKOWSKICH.



Grottger Artur. Cykl „WARSZAWA". PLAC ZYGMUNTA.

Kraków. Muzeum Narodowe — Foto A. Pawlikowski

Grottger Artur. PORTRET WŁASNY.

Warszawa. Zbiory państwowe. Foto R. S. Ulatowski.

Matejko Jan. STEFAN BATORY POD PSKOWEM (fragment środkowy).

Matejko Jan. HRABIA WILCZEK.

26 70/II

Kraków. Muzeum Narodowe. Foto A. Pawlikowski.

Chełmoński Józef. C Z W Ó R K A.

Chełmoński Józef. T A R G N A K O N I E.

2650/I

Warszawa. Muzeum Narodowe. *Photo-Plat.*

Brandt Józef. J A R M A R K W B A Ł C I E (fragment środkowy).

Warszawa. Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Photo-Plat.

Gierymski Maksymiljan. P O L O W A N I E W L E S I E.

Warszawa. Muzeum Narodowe. *Photo-Plat.*

Gierymski Aleksander. T R Ą B K I.

Warszawa. Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. *Photo-Plat.*

Gierymski Aleksander. W A L T A N I E.

2610/I

Malczewski Jacek. STARZEC i SKORUPA ŚLIMAKA.

Malczewski Jacek. SZTUKA.

2670/I

Warszawa. Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Photo-Plat.

Podkowiński Władysław. S P O T K A N I E.

Salon des Tuileries. *Photo Marc Vaux. Paris, rue de Vaugirard 114.*

Pankiewicz Józef. P E J Z A Ż.

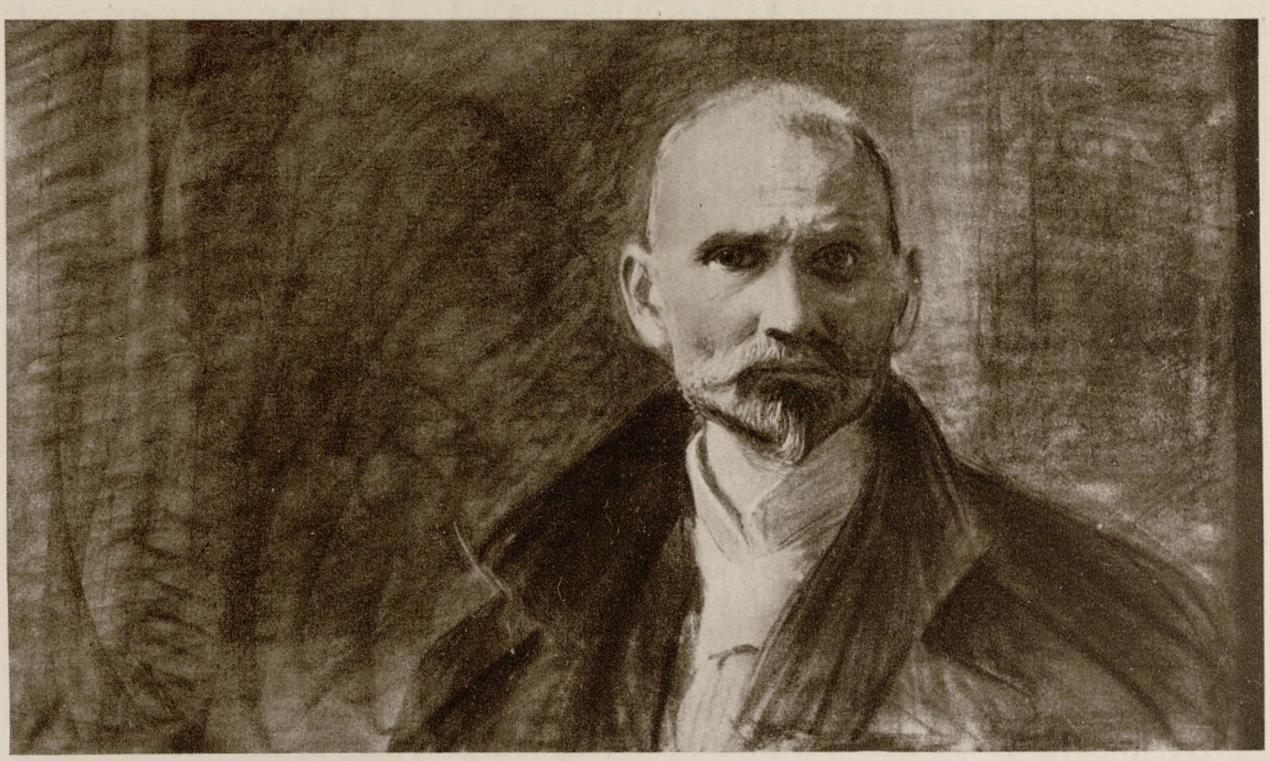
ZGTO II

Foto Józefa Bułhakówna. Warszawa. Marjensztadt 1.

Fałat Juljan. U O G N I S K A.

Kraków. Muzeum Narodowe. Foto A. Pawlikowski.

Fałat Juljan. Ś N I E G.



Kraków. Muzeum Narodowe. Foto A. Pawlikowski.

Wyczółkowski Leon. PORTRET WŁASNY.

Warszawa Wystawa Wyczółkowskiego. Photo-Plat.

Wyczółkowski Leon. RYBAK.

Ślewiński Władysław. B R E T O N K I.

Zak Eugenjusz. P I E Ś Ń M I Ł O S N A.

2610/II

Boznańska Olga. PORTRET DAMY.

Weiss Wojciech. STUDJUM.

2670/II

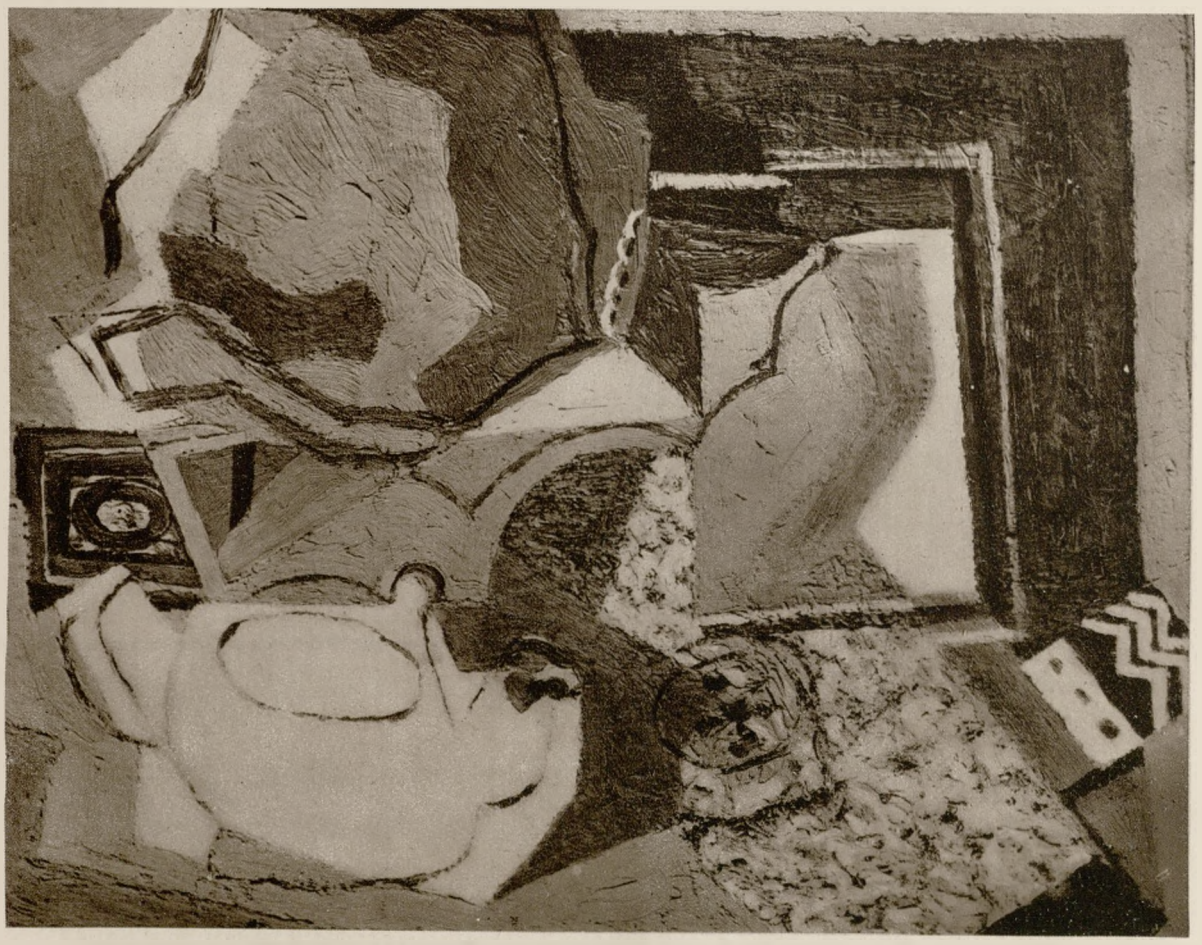
Skoczylas Władysław. P O Ł O W A N I E. Foto Józefa Bułhakówna.

Stryjeńska Zofja. FRAGMENT OBRAZU w SALI HONOROWEJ PAWILONU POLSKIEGO NA WYSTAWIE PARYSKIEJ 1925 r.

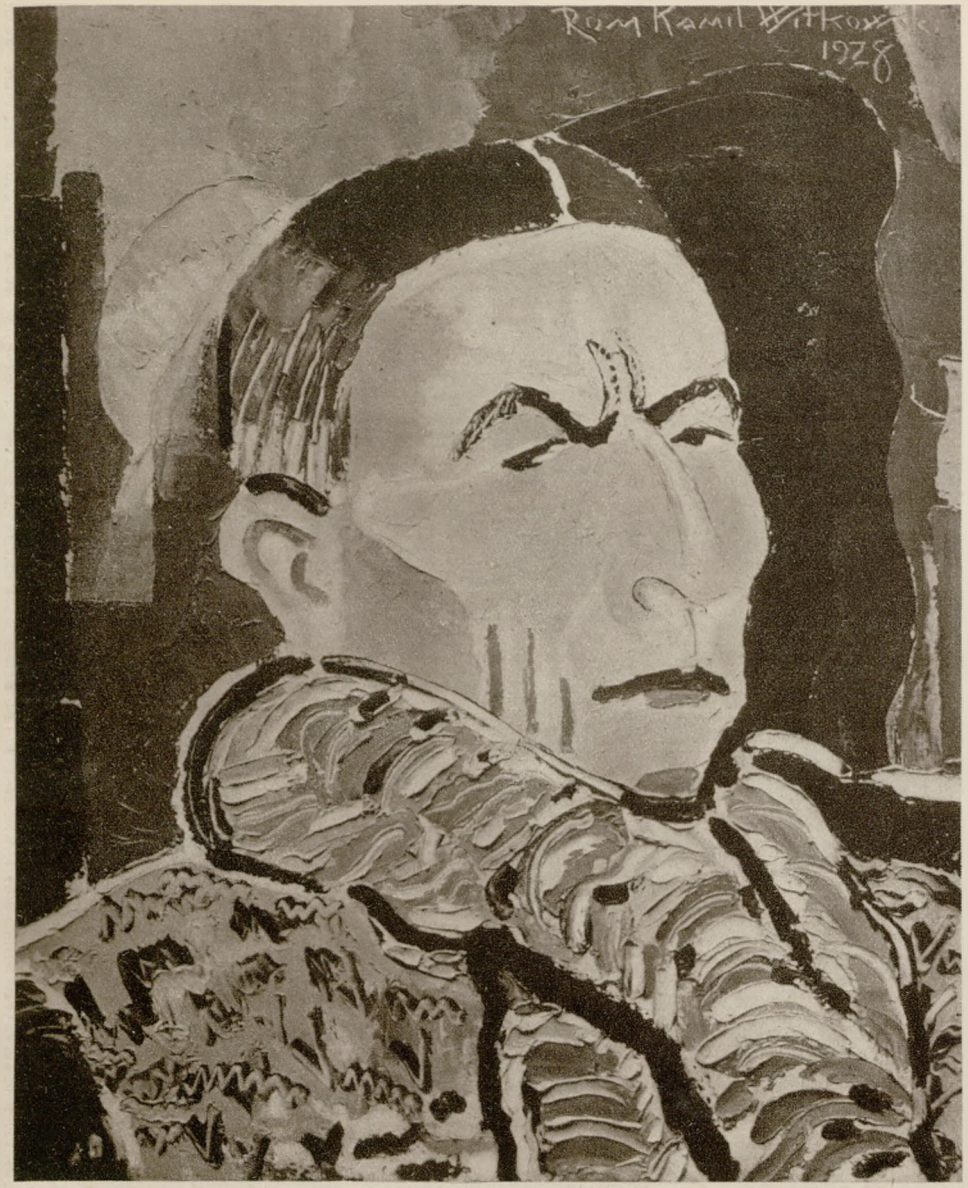
Stryjeńska Zofja. Z CYKLU „TAŃCÓW": KOŁOMYJKA.

Warszawa. Zbiory państwowe u Baryczków.

Kowarski Feliks. WĘDROWCY (1930).



Strzemiński Władysław. MARTWA NATURA.



Witkowski Romuald Kamil. AUTOPORTRET.

Wystawa „Rytmu". Photo-Plat.

Wąsowicz Wacław. PORTRET KOBIECY.

2670/II

Foto Stan. Szalay.

Stanisław Wyspiański. PORTRET WŁASNY.

2/0272

Foto Stan. Szalay.

Stanisław Wyspiański. MACIERZYŃSTWO.

Foto Stan. Szalay.

Stanisław Wyspiański. PORTRET PANNY PAREŃSKIEJ.

9670/15

Foto Stan. Szalay.

Stanisław Wyspiański. GŁOWA DZIECKA.

Foto Stan. Szalay.

Stanisław Wyspiański. GŁOWA DZIECKA

9690/5

dekoracyjne — przedewszystkiem linję i formę. Jedyną namiastką w tem rozbiciu była niefortunna próba linjowej pseudo-dekoracyjności, którą podjęli wiedeńscy malarze, której wpływ zatoczył zresztą szerokie kręgi w środkowej Europie. Tej secesyjnej, wijącej się linji uległ niechcący Wyspiański, z linji uczynił właściwy element swej twórczości. W swych pastelach „intymnych" potrafi też tej linji nadać niesłychaną ekspresyjność i miękość, potrafi z niej uczynić żywy i najczulszy wyraz uczuć — podobnie jak potrafi tę nerwową, kapryśną linję zmonumentalizować i podciągnąć do wysokości wstrząsających wizyj. Nie dopisuje ona tylko tam gdzie spełnić ma zadanie dekoracyjne — tam ujawnia się nieporozumienie które leżało wogóle u podłoża secesji.

Ten linjowy sposób traktowania przejawia się w twórczości wielu innych artystów — przedewszystkiem Józefa Mehoffera, (ur. 1862) twórcy również licznych witraży pozatem Kazimierza Sichulskiego i. i. Wszędzie u nich linja staje się namiastką dekoracyjnej formy i zachowuje mniej lub więcej wyraźnie swój wijący się secesyjny charakter. (rys. 839).

Symbolizm Witolda Wojtkiewicza (1880 — 1909) stoi nieco na uboczu głównego nurtu naszego symbolizmu, może dlatego, że ma on charakter mniej romantyczny. Są to wizje dziecięce — pełne zawiłego smutku i ciężkiego nastroju fin de siècle'u, niekiedy bardzo subtelne w swych szarawych tonach. Podobny jest charakter twórczości Vlastimila Hoffmana.

O Władysławie Podkowińskim (1866—1895) Józefie Pankiewiczu (ur. 1867) wspominaliśmy już wielokrotnie, jako o przedstawicielach najczystszego typu impresjonizmu na naszym gruncie. Podkowiński najbardziej znany jest wśród szerokiej publiczności z racji swych romantycznych kompozycyj w rodzaju „Szału" w których jednakże niedorównuje zupełnie swym pejzażom o charakterze czysto impresjonistycznym. W tych ostatnich osiąga bowiem niezwykłe, oszałamiające bogactwo barw, niezrównaną maestrję techniki. Obrazy jego skrzą się i mienią, płaszczyzny zdają się drgać w żywem słońcu, ale pod tem rozpętaniem barw kryje się żelazna logika układu, głęboka wiedza (tabl. XXXIII). Podobnie głęboka kultura malarska cechuje twórczość Józefa Pankiewicza, który nawiązał do impresjonizmu już w punkcie schyłkowym, nawiązał zarówno do impresjonizmu, jak od Cezanne'a i stał się w Polsce pierwszym postimpresjonistą. Zachowując czystość i intensywność napięcia barwnego Pankiewicz wprowadza jednak już elementy pewnej formalnej określoności, skupia rozproszone wibracje w bardziej zwarte układy, komponuje w zamkniętych masach kompozycyjnych (tabl. XXXIII i rys. 840).

Rys. 840. Józef Pankiewicz. Wizyta.

Podobnie Wojciech Weiss, (ur. 1875 r.) mistrz srebrzystych perłowych szarości, ciepłych różowości — zaczerpniętych od Renoira — gorących tonów złotych i bronzowych należy również do generacji postimipresjonistów, stanowi wśród dzisiejszej generacji malarzy jeden z najbardziej szczytowych punktów kolorystycznej maesterji. Weiss posiada umiejętność ożywiania każdego centymetra kwadratowego swego płótna, niema martwej płaszczyzny w obrębie jego obrazów — każdy punkt pulsuje niepowstrzymaną wibracją barwy. Niekiedy zjawia się u niego wyszukany sposób harmonizowania tonów, w zasadzie dyssonansowy, a jednak sharmonizowany przez wytrawne odmierzenie ilości, przez rozdzielanie neutralną — niemartwą — szarością. Świat Weissa jest miękki, jedwabisty, świat leniwego, słodkiego bytu w nadświecie lśnień i perłowych błysków (rys. 841).

Portret impresjonistyczny jest w zasadzie antytezą portretu romantycznego. Zgodnie ze swym założeniem chwytania rzeczywistości w przepływie, impresjoniści szukają charakterystyki człowieka w przepływie drobnych gestów, przelotnych póz, rzekomych przypadkowości. Unikają wszystkiego, co jest idealizacją, reprezentacją, co jest bohaterską pozą. Impresjonistyczny portret jest w zasadzie bezstanowy, szuka człowieka jako takiego, jego charakteru, jego psychiki. Ten portret albo zadawalnia się człowiekiem jako czysto zewnętrznem zjawiskiem, albo sięga po intelektualne—rzadziej po uczuciowe —

wartości, charakteryzuje człowieka nie od strony jego stanowiska społecznego, a także nie od strony jego pracy czy aktywności, a przedewszystkiem od strony jego walorów, intelektualnych, lub ostatecznie uczuciowych. Niekiedy ma się wrażenie, że zachodziła tu jednak pewna ukryta, niemal nieświadoma i specyficzna idealizacja: idealizowano jakgdyby zawartość inteligencji w każdym portretowanym osobniku, nadawano mu jakąś utajoną głębię, nie idealizując przytem bynajmniej postaci w sensie romantycznym. Może należałoby ten typ portretu nazwać mieszczańsko-inteligenckim.

W portrecie polskim tego czasu uderza jednak częstokroć pewna specyficzna domieszka, pewne charakterystyczne podkreślenie tężyzny, rozmachu, witalności. Portrety Jacka Malczewskiego mają tę cechę specjalnie podkreśloną, jakby spetryfikowaną, są rycerskie, bohaterskie a przedewszystkiem — szlacheckie. W ten sposób kontynuuje się u Malczewskiego nić romantycznej szlacheckiej tradycji, tak wyraźnie przebijająca w jego symbolicznych kompozycjach, nie zatajona i w portrecie.

Brak jest tej nuty w portretach Wyspiańskiego, ale zato u Wyczółkowskiego zjawia się znowuż ten sam meliczny dźwięk siły i tężyzny, może tylko nie tak bardzo romantycznie i stanowo zabarwiony, jak u Malczewskiego. Podobnie u Stanisława Dębickiego (1866—1924). Wogóle koncepcja polskiego portretu z tego czasu przepojona jest duchem romantyzmu — jest jakby ucieleśnieniem marzenia o ginącej tężyźnie rasy, oderwanej od ziemi.

A przedewszystkiem w portretach Konrada Krzyżanowskiego (1872 — 1922) uderza to podkreślanie witalności, czysto biologicznego rozmachu jego postaci, szczególniej męskich. Kobiety jego pozostają raczej subtelne, zwiewne, lub jeśli to są jego piękne staruszki skupione w sobie — i pełne jakiejś utajonej mądrości. Lecz w postaciach męskich zamaszysty rzut pendzla Krzyżanowskiego, jego faktura szeroka i pełna temperamentu, zdają się przelewać swą dynamikę na portretowane postacie. Koloryt Krzyżanowskiego jest najczęściej ciemny, obraca się w skali biało-bronzowo-czarnej — na tem niekolorowem tle wykwitają jednak tu i ówdzie plamy o nasyconym tonie niebieskim lub zielonkawym.

Stanisław Lentz (1863 — 1920) charakteryzuje postacie w swych portretach przez podkreślenie napiętej siły, energji, pewnej zwartości wewnętrznej i zewnętrznej. Lentz zachowuje zawsze poczucie bryły, maluje mocne, plastyczne czaszki i ta bryłowatość przyczynia się jeszcze bardziej do podkreślenia twardej jakgdyby konsystencji jego postaci. Najlepsze jego portrety to portret Jabłonowskiego, autoportret. Jest to jeden z niewielu naszych malarzy którzy malowali pozatem kompozycje figuralne na społeczne tematy. Kolor Lentza jest ciężki, ciemny, bronzowawy lub szarawy (rys. 843).

Olga Boznańska (tabl. XXXVII), mieszkająca stale w Paryżu, stworzyła typ portretu czysto impresjonistycznego — daje subtelne i piękne symfonje rozpylonej barwy, odbiera temsamem swym postaciom wszelką konsystencję, wszelką materjalność, zamieniając je tylko na konglomerat kolorów. W tych barwnych plamach kryje się jednak jakaś utajona siła ekspresji, cichej, trochę smętnej, jesiennej.

Rys. 841. Wojciech Weiss. Akt.

Teodor Axentowicz (ur. 1859) należy do krakowskiej „Sztuki". Axentowicz jest specjalistą portretów kobiecych lśniących jedwabiami, atłasami, słodkich, wyidealizowanych nietyle romantycznie, ile w sensie czysto zewnętrznym, z racji swego przeznaczenia dla salonów. Bezekspresyjną, słodką sztukę Axentowicza ratuje jednak doskonała umiejętność posługiwania się pastelem — niekiedy zaciera się u niego zupełnie granica między materją w sensie realistycznym a materją malarską, rzuconą lekko i z niesłychaną łatwością. Z następców Axentowicza Karpiński przejął łatwość i powierzchowność późniejszych, starczych już kompozycyj swego mistrza. Bardzo popularne były ongiś portrety Kazimierza Pochwalskiego (ur. 1856) — reprezentacyjne i oficjalne.

Zupełnie poza obrębem głównego nurtu romantyczno-impresjonistycznego malarstwa tego okresu stoi poważna i odosobniona na naszym gruncie sztuka Władysława Ślewińskiego, (1855 — 1918) który uległ wpływom Gauguina. Ślewiński wybiegł już daleko poza granice impresjonizmu, główną rolę odgrywa u niego mocno narysowana, zwarta i wyrazista forma, mocniejsza i bardziej zaakcentowana, aniżeli zwykle u postimpresjonistów. Tylko ze zdobyczy barwnych impresjonizmu wyciągnął Ślewiński konsekwencje, idąc śladami dekoracyjnej sztuki Gauguina. Nikt u nas do niego nie nawiązał. (tabl. XXXVI).

Również z żadną grupą nie da się związać ciekawa i jedyna w swym rodzaju sztuka St. Noakowskiego (1867 — 1928). Jego fantazje architektoniczne rysowane pędzlem posiadają niezwykłą lekkość, wdzięk i doskonałe wyczucie charakteru stylu.

Impresjonizm nie wygasł u nas do dnia dzisiejszego, a krakowska „Sztuka" reprezentantka impresjonizmu

Rys. 842. Zbigniew Pronaszko. Grajek.

pozostała do dziś dnia jednem z najpopularniejszych zrzeszeń artystycznych. Jest oczywiście niemożliwością wymienić wszystkich malarzy, z drugiej i trzeciej generacji impresjonistów, z olbrzymiej falangi następców, którzy z mniejszem lub większem powodzeniem kontynuują ongiś twórczy i wielki, dziś przebrzmiały i przestarzały już kierunek. Do dziś dnia zresztą — nawet w ujęciu szerokiego ogółu — pojęcie impresjonizmu łączy się u nas z pewnym specyficznym odcieniem romantyzmu, szczególniej romantyzmu pejzażowego, do dziś dnia głosiciele nieśmiertelności impresjonistycznego sposobu patrzenia i malowania walczą w imię sentymentu dla ojczystego pejzażu.

Toteż z powstaniem kierunków antyimpresjonistycznych idzie w parze u nas wielokrotnie podkreślanie antyromantycznej postawy, jakiś nowy pozytywizm, akcentujący conajmniej niezależność zagadnień malarskich od uczuciowego stosunku do polskiej rzeczywistości.

Rys. 843. Stanisław Lentz. Wilki Morskie.

Inna rzecz, że ani wiek XX, ani też zmierzch impresjonizmu nie przerwał jeszcze bynajmniej karjery romantyzmu w polskiej sztuce. Żyją jeszcze i trwają najgłębsze podstawy społeczne i psychologiczne, z których wynikał romantyzm, dlatego też do dziś dnia wydobywa on się na powierzchnię polskiego malarstwa w zasadzie zupełnie lub niemal zupełnie niezmieniony, jakkolwiek zmieniły się prądy i kierunki, jakkolwiek i wpływy zewnętrzne i szereg zmian wewnętrznych zmieniły formę artystyczną. Na znacznym jeszcze obszarze polskiego malarstwa — romantyzm trwa nadal.

*

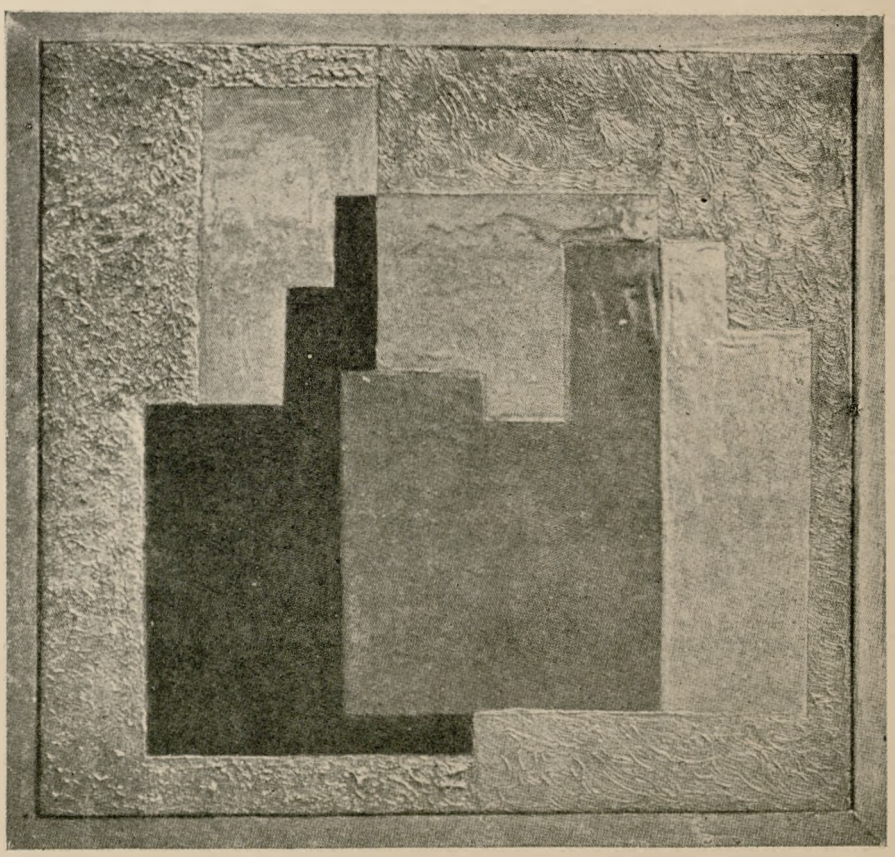
Pierwsze ślady odwrotu od impresjonizmu zaznaczyły się w sztuce europejskiej już na przejściu od XIX do XX wieku, nawiązały przedewszystkiem do Cézanne'a i miały narazie charakter raczej zewnętrzny: poszukiwano bardziej, prawidłowej, bardziej widocznej koncepcji kompozycyjnej, zaczęto konsolidować przedmiot i zjawisko, w jakiś kształt i formę. Tak wygląda t. zw. postimpresjonizm, pierwszy zwiastun zmierzchu impresjonizmu.

Najsilniejsza, najbardziej zdecydowana reakcja rozpętała się jednakże nie we Francji, a zupełnie nieoczekiwanie we Włoszech, gdzie w pierwszych latach XX wieku wyłonił się niespodziewanie kierunek zwany futuryzmem. Futuryzm nastawił się antyrealistycznie, zdecydowanie wrogo do impresjonizmu, jakkolwiek pod dwoma względami był mu pokrewny. Oto szukał w malarstwie rozwiązania zagadnienia przepływu zjawisk w czasie, a po drugie znalazł rozwiązanie w subjektywnej wrażeniowości. Rozbijał bowiem futuryzm każdy przedmiot i każde zjawisko na fragmenty tak jak je chwytamy w ich przepływie czasowym — tak jak się przesuwają przed naszemi oczyma kiedy biegniemy ulicą, lub jedziemy windą i t. p. Rozbił zatem futuryzm jedność przedmiotu, usiłując chwycić jego przepływ w czasie i pod tym względem wybiegł daleko poza impresjonizm. Punktem wyjścia tego poszukiwania było subjektywne doznanie widza i w tym subjektywizmie futuryzm pozostał zgodny ze stanowiskiem impresjoniznu.

Jednakże rozpętana burza antyimpresjonistyczna nie zatrzymała się na futuryzmie. Reakcja, której wspólnym mianownikiem był przedewszystkiem antyrealizm, która nie uznawała żadnej zależności od natury — ta reakcja poszła dwiema głównemi drogami: jedna to droga ekspresjonizmu, druga, to droga kubizmu. Ekspresjonizm głównie rozpowszechnił się w Niemczech, chciał projektować świat od wewnątrz na zewnątrz. Zagłębiwszy się w własne stany uczuciowe ekspresjonista zapominał o istnieniu zewnętrznego świata, nie widział i nie chciał widzieć przedmiotów, tworzył tylko symfonje barwne, które miały być bezpośredniem odbiciem stanów duszy. Raz jeszcze ucieczka od świata, raz jeszcze szukanie rozwiązania na drodze pseudomistycyzmu.

Kubizm zwrócił poszukiwania swoje w inną stronę. Z futuryzmem łączyło go tylko to, że tak jak futuryzm rozbijał przedmiot na części nie troszcząc się bynajmniej o zgodność z widzialną rzeczywistością. Z ekspresjonizmem miał to tylko wspólnego, że był jak ekspresjonizm abstrakcyjny. Lecz wkrótce po swem powstaniu kubizm porzucił wszelkie zagadnienia związane z taką czy inną interpretacją rzeczywistości. Zajął się poprostu tylko zagadnieniem budowy obrazu, przywróceniem wartości zapomnianej już niemal linji i formie,—zwrócił się przeważnie ku formie geometrycznej — zajął się stwarzaniem wyraźnych i określonych schematów komopzycyjnych, przywrócił płaszczyznowość obrazów, a przedewszystkiem eksperymentował w dziedzinie faktury, t. j. sposobu nakładania barw, jakgdyby zróżnicowania płaszczyzny przez rodzaj ziarnistości powierzchni.

Niezależnie od tych kierunków abstrakcyjnych płynął środkiem nurt malarstwa po-impresjonistycznego, które uwalniało się coraz bardziej od zależności wobec realistycznych założeń impresjonizmu, coraz wyraźniej i świadomiej stawało się „systemem" zamkniętym w sobie. Systemem, który nie miał zamiaru oddawać rzeczywistości, który



Rys. 844. Henryk Stażewski. Kompozycja.

właściwie był również abstrakcyjny jak malarstwo dosłownie abstrakcyjne, z tą tylko różnicą, że nie zaniechał malowania przedmiotów, mocno zresztą zdeformowanych. Od impresjonizmu wziął ten kierunek malarstwa wysokotonowe gamy barwne, ciepłe rozświetlone tony, powrócił zresztą także do zarzuconych przez impresjonizm gam czarno-białych i symfonij niekolorowych.

Żywot ekspresjonizmu okazał się krótki — wzburzył on tylko zlekka powierzchnię życia artystycznego w Niemczech, nie przyjął się ani we Francji, ani też u nas w Polsce. Kubizm nie spełnił pokładanych w nim nadziei o tyle, że zamienił się właściwie na system dekoracyjny, nie rozbudował natomiast swych założeń „interpretacyjnych". Jako system dekoracyjny jednakże wywarł ogromny wpływ zarówno na wytworzenie się nowego typu architektury, jak wogóle na charakter dekoracyjny wszystkich przedmiotów naszego codziennego życia: na tkaniny, meble i t.d.

W obrębie malarstwa sztalugowego najtrwalszy okazał się tym razem ów kierunek środka, który potrafił zasymilować zarówno zdobycze impresjonizmu, jak skorzystać ze wszystkich cennych eksperymentów kubizmu. Odrzuciwszy przemijające fale powrotu do klasycyzmu i faworyzując przedewszystkiem maestrję kolorów, budując formę poprzez barwę i przejąwszy się ponadto zasadą bogatego różnicowania faktury, kierunek ten staje się podłożem, na którem skromnie, w ledwie widzialnych na razie zary-

Rys. 845 Aleksander Rafałowski. Autoportret.

Rys. 846. Ludomir Ślendziński. Syrakuzanka.

sach rozwijać się zaczyna malarstwo najbliższej przyszłości: nowy realizm.

O ile jednakże impresjonizm mogliśmy uważać za bezpośrednie odbicie swego okresu i odzwierciedlenie najważniejszych momentów ówczesnego społecznego i myślowego życia, o tyle dzisiejsze malarstwo — mimo swą wysoką wartość artystyczną — uderza swą niewspółmiernością, swym jakgdyby reaktywnym, podświadomym odskokiem od narzucających się zadań. Kryzys ekonomiczny, który niszczy podstawy bytu artystów, ma swój wyraźny odpowiednik w kryzysie wewnętrznym — ten zaś polega przedewszystkiem na niemożności znalezienia kontaktu nietylko materjalnego, ale i wewnętrznego z masami odbiorców, na niemożności znalezienia drogi „uaktualnienia" sztuki. Ten kontakt między szerokiemi masami a sztuką przerwał się już dawno, przerwała go arystokratyczna sztuka renesansu, zniweczyła go dworsko nastawiona twórczość następnych okresów. Przerwała się nić artystycznej kultury, zatamowane zostało współdziałanie i współrozumienie twórców i odbiorców — w szerokiem tego słowa znaczeniu. Wiek XIX, szczególniej druga jego połowa — impresjonizm — udemokratycznił sztukę, zbliżył ją znowu nieco do szerszego ogółu, ale tylko do tego, który był „kulturtraegerem" owego czasu, t. j. do bogatego, wielkokapitalistycznego mieszczaństwa. Nawet średnie mieszczaństwo pozostało

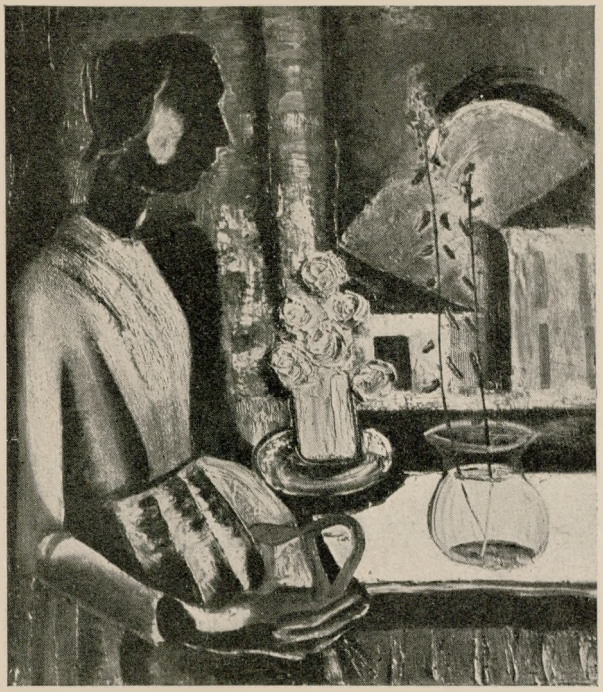
Rys. 847. Tymon Niesiołowski. Śpiewaczka.

naogół odległe od odczuwań artystycznych. Mimo względnej popularności wystaw i imprez artystycznych wzrastała właściwie stale odległość między publicznością a sztuką i dziś okazuje się, że kontakt został zerwany w najistotniejszem miejscu. Z jednej strony szeroka masa niema zupełnie zrozumienia dla problematyki artystycznej jako takiej, z drugiej strony nastawienie malarstwa znajduje się ciągle jeszcze pod przemożnym wpływem mieszczańskiej sztuki XIX wieku — w szczególności impresjonizmu. Nawet zakresy tematyczne — przewaga pejzażu i martwych natur — są dziedzictwem impresjonizmu, współczesne aktualne życie, z jego mnóstwem nowych form i kształtów, nowych przedmiotów, nowych relacyj między kształtami, nowych konsystencyj materjalnych, nowych sposobów odczuwania materyj, nowych lśnień i nowych tonacyj — nie znajduje zupełnie wyrazu w malarstwie. Nie znajduje tego wyrazu również nowy typ dynamiki współczesnego życia. Renesansowi artyści malując Madonny, czy Narodziny, malowali przy tej sposobności współczesne ulice, współczesnych ludzi, współczesne wnętrza domów, współczesne zdarzenia, nie mogli powstrzymywać swej przemożnej, radosnej chęci interpretowania wszystkiego tego, co im nasuwało otaczające ich życie. Ale nasze życie, nasze domy, mieszkania, ulice, bruki i asfalty, tramwaje i samochody, maszyny do pisania i telefony, nasze zbiegowiska i katastrofy, walki i tarcia, nasz stosunek do przyrody, nasz sposób odczuwania przestrzeni, powietrza, drzewa i kory, grudy i gładziny — to wszystko nie znalazło jeszcze w malarstwie odbicia. Ani przedmiotowo, tematycznie, ani też w nowej formie i nowem nastawieniu barwnem, które się dopiero stopniowo i powoli rodzi.

Historja antyimpresjonizmu w Polsce rozpoczyna się od powstania t. zw. formizmu. W zrzeszeniu Formistów skupiły się wszystkie elementy rebelizujące: wszystko co nieskrystalizowane jeszcze w pozytywnych programach posiadało jednak zdecydowany front anty-realistyczny, co chciało uwolnić się od natury wogóle, a od impresjonistycznego ujęcia natury w szczególe. W formizmie mieściły się wszystkie pierwiastki ówczesnego europejskiego antyimpresjonistycznego frontu bojowego: były tam elementy futurystyczne i ekspresjonistyczne, ujawniające się w deformacji przedmiotów i rozbiciu ich na poszczególne części składowe, były i tendencje kubizujące, ujawniające się w faworyzowaniu formy geometrycznej, jakkolwiek w za-

Rys. 848. Roman Kramsztyk. Łódź Albatros.

sadzie program kubizmu z jego akcentem przełożonym na logikę budowy obrazu nie pokrywał się bynajmniej z programem formizmu. Do zrzeszenia formistów, powstałego



Rys. 849. Mieczysław Schulz. Dziewczynka.

w r. 1917, należeli niemal wszyscy ci artyści, którzy potem stali się założycielami kierunków powstałych na formistycznem podłożu, niemal wszyscy późniejsi kubiści, wielu „rytmistów" i wielu z tych, którzy tworzą dzisiejsze najnowsze, pozakubistyczne i „pozarytmistyczne" malarstwo. Założycielami formizmu byli Czyżewski, Mierzejewski, Niesiołowski, Winkler, Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie (rys. 842.) i in. Dziś jeszcze na tym gruncie stoi Stan. Ign. Witkiewicz, Leon Chwistek i Zaruba, podczas gdy Czyżewski i Z. Pronaszko przesunęli się bardziej ku poszukiwaniom nowych zestawień nasyconej barwy i ciężkiej faktury na terenie ekspresyjnego realizmu. (rys. 850.)

W formizmie największą rolę odgrywała jeszcze negacja natury, i negacja impresjonizmu. Pozytywne programy poczęły się kształtować po rozpadnięciu się grupy formistów w r. 1922 i poszły w dwuch kierunkach. Z jednej strony w kierunku wyraźnego kubizmu — później także i konstruktywizmu i suprematyzmu — reprezentantką tego kierunku była grupa Blok, później Praesens, istniejący do dziś dnia. Kilku artystów opuściło już szeregi tej abstrakcyjnej sztuki. (Przedewszystkiem Mieczysław Szczuka, wybitnie twórczy i samodzielny artysta, który zmarł młodo i tragicznie). Inni pozostali wierni kanonom mniej lub więcej czystego kubizmu — jak Henryk Stażewski (rys. 844.) Władysław Strzemiński (tabl. XXXIX) (twórca t. zw. unizmu) Marjan Malicki, Nicz-Borowiakowa, A. Pronaszko, i in.

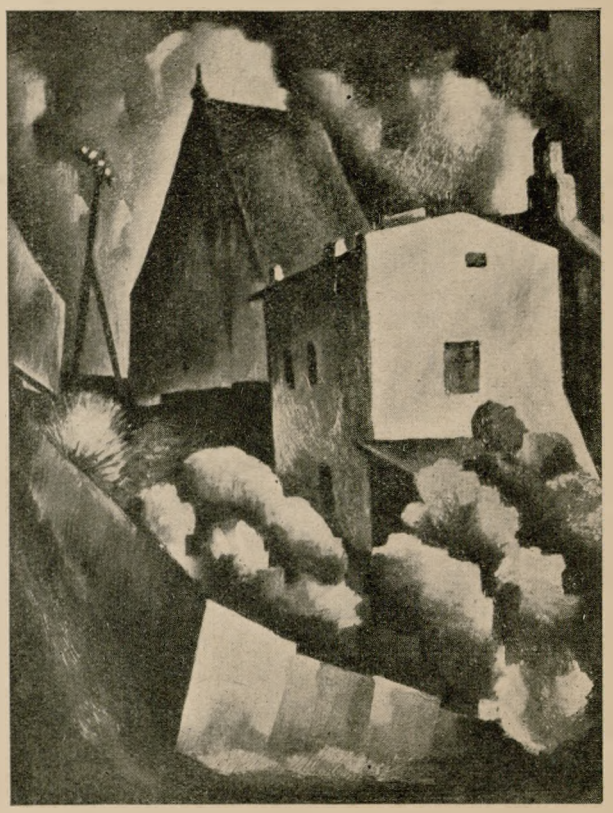
Drugim kierunkiem, który skupił największą liczbę artystów, szukających nowych dróg poza obrębem impresjonizmu i częściowo wyszłych z formizmu, był kierunek reprezentowany przez grupę „Rytm", powstałą w r. 1922. „Rytm" odpowiada mniejwięcej temu, co — mówiąc o malarstwie francuskiem — nazwaliśmy grupą środka. Przeciwstawia się on impresjonizmowi zarówno w swym antyrealizmie, jak przedewszystkiem w swym stosunku do zagadnień malarskich: „Rytm" stoi na stanowisku zamkniętej, dekoracyjnej formy — jest właściwie dekoracyjną trawestacją formy Cezanne'a — zmierza ku harmonijnemu zespoleniu wartości barwnych z linją i formą. Jednakże fizjognomja „Rytmu" nie jest jednolita i pod tym w zasadzie zgodnym programem kryją się dość różnorodne tendencje. Tendencje klasycyzujące — klasyczną, chłodną formę okonturowaną i zamkniętą, której poddana jest barwa — reprezentuje Ludomir Ślendziński, i jego adherenci ze szkoły wileńskiej. Drugi odłam, to odłam ściśle dekoracyjny, wywodzący się od zmarłego Eugenjusza Zaka, (tabl. XXXVI) to gobelinowa, sztuka Borowskiego, następnie Rzeckiego.

Rys 850. Tytus Czyżewski. Martwa natura.

Czysto malarskie szerokorzutowe, nieco tradycjonalne, niekiedy „holenderyzujące" malarstwo reprezentuje Tadeusz Pruszkowski. Do francuskich malarzy centrum zbliżony jest Roman Kramsztyk—nieco bardziej na lewo przesunął się Tymon Niesiołowski. Pierwiastki ludowe, a raczej ludowo-narodowe, romantyzm wnosi wybuchowa i dekoracyjna sztuka Zofji Stryjeńskiej i akwarele, a przedewszystkiem wybitna grafika Władysława Skoczylasa, któremu sztuka polska zawdzięcza niezwykły rozkwit naszej współczesnej grafiki. (rys. od 846 do 848 i tabl. XXXVIII).

Wacław Wąsowicz i Kamil Witkowski wybiegli już poza ramy „Rytmu" i znaleźli się na drodze najnowszego odłamu malarstwa. W tym najnowszym odłamie, w którym prócz wymienionych pracują jeszcze Aleksander Rafałowski, Mieczysława Schulz, i pozatem Konstanty Mackiewicz, Stanisław Zalewski i in., zaznacza się znamienna tendencja interpretacji rzeczywistości i budowania obrazu i jego formy wyłącznie poprzez walory barwy, ujętej jednakże w sposób odmienny, jak dotychczas; jest to barwa nasycona, ciężka, nieimpresjonistyczna, zróżnicowana bogato pod względem fakturowym—jest to sposób podchodzenia do rzeczywistości pozornie niercalistyczny, a jednak chwytający w śmiałych skrótach najistotniejsze cechy zjawiska, przedmiotu i materji (rys. 845, 849 i 851 i tabl. XI).

Obok tych stoi do nich zbliżony, monumentalny i romantyczny Feliks Kowarski (tabl. XXXIX) z plejadą swych uczni. Na gruncie zagadnień barwy stoi jeszcze krakowski „Jednoróg" (Fedkowicz, Hryńkowski, Rubczak, Henryk Gottlieb, Cybulski, Malicki Adam i in.) — mniej jednakże fakturowy od warszawskich malarzy. Analogiczne stanowisko zajmują poznańscy malarze Lamm i Dołżycki. Wysoki poziom i również niemal wyłącznie na barwę skierowane stanowisko mają polscy malarze w Paryżu, t. zw. „Kapiści"—Waliszewski, Jarema, Cybis, i in., nie mówiąc o starszej generacji polskich malarzy w Paryżu, takich jak Makowski, Leopold Gottlieb, Menkes, Zawadowski Kanelba i t. d.



Rys. 851. Stanisław Zalewski. Pejzaż.

Rys. 852. Bolesław Cybis. Stefcia.

Najmłodsza generacja malarzy to uczniowie Pruszkowskiego, zorganizowani w grupy „Św. Łukasza", „Szkoła Warszawska", „Loża Wolnomalarska" i „Kolor". Najwybitniejsi wśród nich to N. Korzeń, bracia Seidenbeutel, Jędrzejewski — poszukiwacze nowych koncepcyj barwnych. Michalak tworzy malarstwo religijne.

Poza obrębem wymienionych grup stoi Rafał Malczewski bardziej linjowy i bardziej romantyczny.

Najważniejsza literatura przedmiotu:

Władysław Podlacha: Historja Malarstwa w Polsce (3 zesz.) Lwów. *Władysław Podlacha:* Minjatury rękopisu zw. modlitewnikiem Władysława Warneńczyka, Lwów 1928. *Feliks Kopera:* Dzieje malarstwa w Polsce, Kraków 1925—1929. *Kopera i Kwiatkowski:* Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowem w Krakowie, Kraków 1929. *J. Starzyński i M. Walicki.* Malarstwo monumentalne w Polsce średniowiecznej, Warszawa 1929. *Michał Walicki.* Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na Zamku

w Lublinie, Warszawa 1930. *Tenże.* Drewniany kościół-muzeum. Kraków 1931, *Tenże.* Obrazy polskiego pochodzenia w włocławskiem muzeum djecezjalnem, Warszawa 1929. *Juljusz Starzyński:* Tryptyk późno-gotycki w Cegłowie. Kraków 1931. *Tenże.* Barokowe malowidła ścienne w kaplicy św. Karola Boromeusza w Łowiczu, Warszawa 1931. *Stanisław Tomkowicz,* Przyczynki do historji kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku, Lwów 1912. *Tenże.* Galerja portretów biskupów krakowskich, Kraków 1930. *Irena Głębocka-Piotrowska:* Krzysztof Boguszewski i poznańska szkoła malarska, Poznań 1928. *Zygmunt Batowski:* Bartlomiej Strobel, Lwów 1916. *Tenże.* Norblin, Lwów 1911. *Tenże.* Malowidła w kościele pokamedulskim w Pożajściu, Wilno 1914. *Józef Kieszkowski:* Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki, Poznań 1912. *Tenże.* Artyści obcy w służbie polskiej, Lwów 1922. *Mieczysław Skrudlik:* Życie i dzieła malarza bernadyńskiego O. Franciszka Lekszyckiego, Sandomierz 1916. *Tenże.* Królowa Korony Polskiej, Lwów 1930. *M. Gębarowicz:* Młodość i pierwsze prace Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, Lwów, 1925. *Mattia Loret:* Gli artisti polacchi a Roma nel Stettecento, Roma 1929. *Jerzy hr. Mycielski:* Sto lat malarstwa w Polsce, Kraków 1902. *Tenże:* Portrety Polskie. *Władysław Tatarkiewicz;* Rządy artystyczne Stanisława Augusta, Warszawa 1919. *Tenże:* Akademja Sztuk Pięknych w Warszawie za Stanisława Augusta, Warszawa, 1916. *Tadeusz Mańkowski:* Galerje Stanisława Augusta, Lwów 1932. *Stanisław Wasylewski:* Portrety pań wytwornych, Lwów 1925. *Tadeusz Rutowski:* Norblin, Lwów 1911. *Marjan Olszewski:* Rozwój malarstwa polskiego, Kraków 1907. *Eligjusz Niewiadomski:* Malarstwo polskie XIX i XX wieku, Warszawa 1926. *Henryk Piątkowski:* Album Sztuki Polskiej, Warszawa 1901. *St. Witkiewicz:* Matejko, Lwów 1912. *Tenże:* J. Kossak, Warszawa 1912. *Tenże:* Sztuka i krytyka u nas, Lwów 1899. *A. Połocki:* Grottger, Lwów 1907. *St. Tarnowski:* Matejko, Kraków 1897. M. *Sokołowski:* Matejko, Kraków 1907. *St. Zahorska:* Matejko, Monografja artyst.: tom II. Listy Matejki do żony Teodry 1863 — 1881, Kraków 1927. M. *Sterling:* Michałowski (w rękopisie). *W. Husarski:* Le style romantique, Paris 1931. *Rastawiecki:* Słownik malarzy polskich. Sprawozdania Komisji Historji Sztuki, Kraków. Sprawozdania z posiedzeń polskiej Akademji Umiejętności, Kraków. Prace Komisji Historji Sztuki, Kraków. Przegląd Historji Sztuki, Kraków. Rocznik Krakowski, Kraków. Muzea Polskie, pod red. dra. Feliksa Kopery. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne, Kraków, Sprawozdania Tow. Naukowego we Lwowie. Lwów. Sprawozdanie Zakładu Ossolińskich, Lwów. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, Kraków 1900—1906. Monografje artystyczne pod redakcją Mieczysława Tretera.

2607/5

SPIS TREŚCI TOMU II.

str.

Dr. Słoński Stanisław, prof. filologji słowiańskiej Uniw. Warsz. Dzieje języka polskiego 1

Dr. Słoński Stanisław, prof. filologji słowiańskiej Uniw. Warsz. Początki piśmiennictwa polskiego 27

Dr. Górski Konrad, doc. Uniw. Warsz. Historja literatury polskiej (do r. 1863) 41

Lorentowicz Jan. Historja literatury polskiej do chwili obecnej 263

Lorentowicz Jan. Dzieje Teatru w Polsce 447

Dr. Walicki Michał, z Polit. Warsz. Średniowieczna architektura w Polsce 491

Dr. Tatarkiewicz Władysław, prof. Uniwersytetu Warsz. Nowożytna architektura w Polsce 511

Dr. X. Dettloff Szczęsny, prof. Uniw. Poznańskiego. Rzeźba Polska do pocz. XVIII w. 551

Husarski Wacław. Rzeźba Polska od XVIII w. 573

Dr. Zahorska Stefanja doc. Wolnej Wszechnicy. Dzieje Malarstwa Polskiego . . 587

Tablice rotograwiurowe.

Literatura w malarstwie polskiem.	Tabl.	I	— II	po str.	148
,, ,, ,,	,,	III	— IV	,, ,,	156
,, ,, ,,	,,	V	— VI	,, ,,	164
,, ,, ,,	,,	VII	— VIII	,, ,,	172
,, ,, ,,	,,	IX	— X	,, ,,	180
,, ,, ,,	,,	XI	— XII	,, ,,	188
,, ,, ,,	,,	XIII	— XIV	,, ,,	196
,, ,, ,,	,,	XV	— XVI	,, ,,	204
,, ,, ,,	,,	XVII	— XVIII	,, ,,	212
,, ,, ,,	,,	XIX	— XX	,, ,,	220
,, ,, ,,	,,	XXI	— XXII	,, ,,	228
,, ,, ,,	,,	XXIII	— XXIV	,, ,,	236
,, ,, ,,	,,	XXV	— XXVI	,, ,,	244
,, ,, ,,	,,	XXVII	— XXVIII	,, ,,	252
,, ,, ,,	,,	XXIX	— XL	,, ,,	446
Teatr w Polsce	,,	I	— XVI	,, ,,	490
Architektura	,,	I	— XVI	,, ,,	550
Rzeźba Polska do wieku XVIII	,,	I	— IV	,, ,,	572
,, ,, od ,, XVIII	,,	V	— VIII	,, ,,	586
Malarstwo Polskie	,,	I	— XL	,, ,	683
Stanisław Wyspiański. Głowa dziecka Macierzyństwo Portret własny Kazimierz Wielki				,, ,,	674

26.70/7

Errata do II tomu.

Tablice rotograwiurowe.

Teatr Polski.

			zamiast:	*winno być:*
Tabl. V	lewa	Calderon książe Niezłomny	Teatr Polski	Teatr Narodowy
,, IX	górna	Samuel Zborowski	dekoracja Frycza	dek. Stan. Śliwińskiego
,, XIV	dolna	Dom Otwarty	Teatr Polski	Teatr Ateneum

Malarstwo.

1)	Tablica II, podpis	,,Freski z presbiterjum, z lat 1340—1360."	,,Freski z presbiterjum, wiek XIV.
2)	Tablica III podpis	,,Szadek, Fara, fresk"	,,Jan z Wrocławia: Malowidła z kościoła parafjalnego w Szadku.
3)	Tablica IV podpis	,,4) z alegorją natury"	,,4) Minjatura z rękopisu Isidorus Hispalensis de origine rerum, przedstawiająca alegorję natury. (Koniec XIV wieku)".
4)	Tablica VI, podpis	,,Zdjęcie z Krzyża z Chomranic, wiek XVI".	,,Zdjęcie z Krzyża z Chomranic, wiek XV".
5)	Tablica XVI, podpis	,,Czechowicz Stanisław"	,,Czechowicz Szymon".
6)	Tablica XVIII, podpis	,,z katalogu Rajchera"	,,z katalogu Rejchera".
7)	Tablica XIX, podpis	,,Brodowski Aleksander	,,Brodowski Antoni".
8)	Tablica XXI, podpis	,,Simon"	,,Simon Jan".
9)	Tablica XXV, podpis	,,Szermentowski"	,,Szermentowski Józef".
10)	Tablica XXV, podpis	,,Małecki"	,,Malecki Władysław".

Tekst.

Teatr Polski.

Str. 407	ilustracja Witold Bunikiewicz	,,ur. 1895"	,,ur. 1885".
,, 488	ryc. 646 Stefan Jaracz	w ,,Uśmiechu życia"	w ,,Uśmiechu losu".

Malarstwo.

11)	na str. 597, szpalta I, wiersz 45,	,,nie posiada na skutek tego owego znaczenia"	,,nie posiada — jak to wykazał Podlacha — owego znaczenia".
12)	,, ,, 601, ,, II, ,, 35,	,,Tryptyk z Ptaszkowej, (tabl. VII), (z r. 1420)"	,,Tryptyk z Ptaszkowej, (tabl. VII) około r. 1420".
13)	,, ,, 626, ,, II, ,, 18,	,,Batowski Malował również"	,,(Batowski). Dolabella malował również".
14)	,, ,, 648, Podpis pod rys. 824,	,,Gottleb"	,,Gottlieb"
15)	,, ,, 650, szpalta I, wiersz 28,	,,konturach"	"koturnach".
16)	,, ,, 639, ,, I, wiersz 28,	,,w kościele i zakrystji na Bielanach"	,,W zakrystji kościoła na Bielanach".
17)	,, ,, 639, ,, I, ,, 12,	,,Smuglewicz, twórca fresku"	,,Smuglewicz rzekomy twórca fresku".
18)	,, ,, 662, , II, ,, 41,	,,Sellère"	,,Seillère"

Fotografje do tabl. II i III pochodzą ze zbiorów Centralnego Biura Inwentaryzacyjnego przy Min. W. R. i O. P.

PRZY [illegible] ...ZANI SĄ WPŁACAĆ PRENUMERATĘ REGULARNIE KAŻDEGO MIESIĄCA, GDYŻ DLA WPŁACAJĄCYCH NIEREGULARNIE CENY BĘDĄ LICZONE JAK KSIĘGARSKI

REKLAMACJE W SPRAWIE NIEDOSTARCZONYCH EGZEMPLARZY „WIEDZY O POLSCE" UWZGLĘDNIANE BĘDĄ TYLKO W TERMINIE DO 2 TYGODNI PO WYJŚCIU ZESZYTU

PO ZAMKNIĘCIU PRENUMERATY CENA DLA NIEPRENUMERATORÓW BĘDZIE ZNACZNIE PODWYŻSZONA

PO UKOŃCZENIU DRUKU KAŻDEGO TOMU PRENUMERATORZY BĘDĄ MOGLI OTRZYMAĆ

ARTYSTYCZNE OKŁADKI

PO CENIE KOSZTU

CENA ZESZYTU NINIEJSZEGO W PRENUMERACIE . . . (zeszyt podwójny) Zł. 10.—
CENA KSIĘGARSKA „ „ „ 12.50

NA CAŁOŚĆ ZŁOŻY SIĘ OKOŁO 30 ZESZYTÓW PODWÓJNYCH.

WYSYŁKA PODWÓJNEMI ZESZYTAMI NA POCZĄTKU KAŻDEGO MIESIĄCA

ZESZYTY WYCHODZĄ OD WRZEŚNIA 1930 R.
OSTATNI ZESZYT WYJDZIE WE WRZEŚNIU 1932 ROKU

CENA ZESZYTU ŁĄCZNIE Z KOSZTAMI PRZESYŁKI, WYSYŁANEJ JAKO DRUK ZWYKŁY (OPŁATA UISZCZONA RYCZAŁTEM). ZA ZESZYTY WYSŁANE DRUKIEM POLECONYM DOLICZA SIĘ RZECZYWISTE KOSZTY PRZESYŁKI

W CELU PRZYŚPIESZENIA WYDAWNICTWA ZESZYTY WYCHODZĄ PRZEPLATANE ZE WSZYSTKICH TOMÓW.

PRENUMERATĘ PRZYJMUJE SIĘ TYLKO NA CAŁOŚĆ, POSZCZEGÓLNYCH ZESZYTÓW NIE SPRZEDAJE SIĘ

PRENUMERATA KWARTALNA I MIESIĘCZNA OBOWIĄZUJE DO ODBIORU CAŁEGO DZIEŁA

PRENUMERATĘ NADSYŁAĆ NALEŻY Z GÓRY ZAPOMOCĄ CZEKÓW P. K. O. NA KONTO NR. 22700

W CELU UNIKNIĘCIA REKLAMACJI PROSIMY O DOKŁADNE INFORMOWANIE NAS O ZMIANACH ADRESU.

WYDAWNICTWO **WIEDZA O POLSCE**

WARSZAWA, GÓRNOŚLĄSKA 16 m. 32. TEL. 9-25-77. KONTO P. K. O. NR. 22700.

UWAGA! Przyjmujący zamówienia, bez względu na to czy przy zamówieniu pobrał zaliczkę czy też nie, dalszych rat inkasować nie ma prawa.

DRUK I ROTOGRAWIURA ZAKŁ. GRAF. E. I D-RA K. KOZIAŃSKICH, WARSZAWA, KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 66.