

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE
WYDZIAŁ TWÓRCZOŚCI, INTERPRETACJI I EDUKACJI MUZYCZNEJ
INSTYTUT KOMPOZYCJI, DYRYGENTURY I TEORII MUZYKI
KIERUNEK: KOMPOZYCJA I TEORIA MUZYKI
SPECJALNOŚĆ: TEORIA MUZYKI

PAWEŁ JASKÓŁKA

Narodowy aspekt muzyki polskiej

w latach 1795-1918



KRAKÓW 2014

Redakcja wydawnictw AM:

Piotr Papla

Niniejsza publikacja opracowana została na podstawie **pracy magisterskiej** o tym samym tytule, napisanej na kierunku Kompozycja i Teoria Muzyki, specjalność: **Teoria Muzyki** pod kierunkiem naukowym **prof. dra hab. Mieczysława Tomaszewskiego** i obronionej w Akademii Muzycznej w Krakowie **15 grudnia 2011 roku**

Recenzenci:

Teresa Malecka

Krzysztof Droba

Korekta:

Piotr Papla

Przykłady nutowe:

Paweł Jaskółka

Skład komputerowy:

Paweł Jaskółka

Adres redakcji:

31-027 Kraków, ul. Św. Tomasza 43

wydawnictwo@amuz.krakow.pl

© Copyright by Akademia Muzyczna w Krakowie, 2014

Publikacja nr 164

ISBN 978-83-62743-31-5

*Składam serdeczne podziękowania
profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu
za inspirację i opiekę naukową,
poświęcony czas i dające do myślenia dyskusje
oraz udostępnione zbiory prywatne.*

mojej Mamie

SPIS TREŚCI

ZAŁOŻENIA WSTĘPNE	8
-------------------------	---

CZĘŚĆ I. KATEGORIA NARODOWOŚCI W TEORII KULTURY 12

1. ASPEKT TERMINOLOGICZNY	13
1.1. Naród i ojczyzna a państwo	15
1.2. Narodowość i polskość	27
1.3. Patriotyzm a nacjonalizm	30
2. ASPEKT HISTORYCZNO-SOCJOLOGICZNY	39
2.1. Proces kształtowania się świadomości narodowej	40
2.2. Rozbiory Polski przyczyną przebudzenia „ducha narodu”	48
2.3. Polskie ideologie narodowościowe okresu zaborów	53
3. ASPEKT ARTYSTYCZNY	61
3.1. Narodowość jako cecha i wartość	63
3.2. <i>Musica libera</i> i <i>musica adhaerens</i>	74
3.3. Muzyka patriotyczna i jej rola w narodzie bez państwa.....	78

CZĘŚĆ II. DZIEJE ŚWIADOMOŚCI POLAKÓW 85

1. OKRES KLASYCYSTYCZNY (POROZBIOROWY).....	87
1.1. Czas wojen napoleońskich i Księstwa Warszawskiego.....	88
1.2. Ku odrodzeniu Najjaśniejszej Rzeczypospolitej.....	93
2. OKRES Wczesnoromantyczny (PRZEDPOWSTANIOWY).....	101
2.1. W dobie Królestwa Polskiego i powstania listopadowego.....	103
2.2. Brodziński, Mochnacki i mickiewiczowski wallenrodyzm.....	108
3. OKRES Romantyczny (POPOWSTANIOWY)	116
3.1. Wielka Emigracja i konspiracja w kraju	118
3.2. Stronnictwa emigracyjne i romantyczny misjonizm.....	123
4. OKRES Późnoromantyczny (MIĘDZY WIOSNĄ LUDÓW A POWSTANIEM STYCZNIOWYM) ..	131
4.1. Wiosna Ludów i powstanie styczniowe.....	132

4.2.	<i>Gloria victis</i> . Mesjanistyczne ideologie romantyczne	138
5.	OKRES POZYTYWISTYCZNY (PO POWSTANIU STYCZNIOWYM)	146
5.1.	Okres pracy u podstaw i kwestia trójjakości	147
5.2.	Programy pozytywistów	151
6.	OKRES MODERNISTYCZNY (OD POWSTANIA LIGI POLSKIEJ DO ODZYSKANIA NIEPODLEGŁOŚCI) ...	160
6.1.	U progu nowego wieku. Ku odzyskaniu niepodległości	162
6.2.	Socjalizm i nacjonalizm jako dwie drogi do wolności	167
CZĘŚĆ III. INTERPRETACJE		178
1.	KAROL KURPIŃSKI – <i>BOLESŁAW KRZYWOUSTY</i> . ŚPIEWANE DZIEJE NARODU JAKO SPOSÓB JEGO JEDNOCZENIA	179
1.1.	<i>Śpiewy historyczne</i> Niemcewicza jako narodowy pieśnioksiąż	179
1.2.	Dorobek pieśniowy Karola Kurpińskiego	183
1.3.	<i>Bolesław Krzywousty</i> – struktura tekstu i muzyki	185
1.4.	Pieśnioksiąż i <i>Bolesław Krzywousty</i> – wnioski	194
2.	MARIA SZYMANOWSKA – <i>PIEŚŃ DO WILII</i> . SENTYMENTALNE WSPOMNIENIE KRAJU, ZIEMI OJCZYSTEJ. 196	
2.1.	<i>Konrad Wallenrod</i> – poemat o podstępie, zdradzie oraz o rozdartym człowieku	196
2.2.	Okoliczności powstania <i>Trzech śpiewów</i> do tekstu <i>Konrada Wallenroda</i>	198
2.3.	Analiza tekstu <i>Pieśni</i>	201
2.4.	<i>Pieśń do Wilii</i> – struktura tekstu i muzyki	204
2.5.	<i>Pieśń do Wilii</i> w kontekście treści poematu Mickiewicza	209
3.	FRYDERYK CHOPIN – <i>FANTAZJA F-MOLL</i> OP. 49	210
3.1.	Okoliczności powstania i konteksty	211
3.2.	Architektonika dzieła	214
3.3.	Charakterystyka tematyczno-motywiczna <i>Fantazji</i>	221
3.4.	<i>Fantazja f-moll</i> jako dzieło o muzyczno-dramatycznej strukturze	230
3.5.	W stronę interpretacji	234
4.	STANISŁAW MONIUSZKO – <i>DO NIEMNA</i> . WYRAZ TĘSKNOTY, POZUCIA SAMOTNOŚCI I PRZEMIJANIA. 237	
4.1.	<i>Śpiewniki domowe</i> Stanisława Moniuszki	238
4.2.	Sonet Adama Mickiewicza	239

4.3.	Pieśń Moniuszki jako przykład zestrojenia tekstu i muzyki	243
4.4.	<i>Do Niemna</i> – wnioski	251
5.	ŚPIEWNIK DLA DZIECI KONOPNICKIEJ I NOSKOWSKIEGO JAKO PRZYKŁAD PRACY U PODSTAW	253
5.1.	Kilka uwag o utworach dla dzieci Marii Konopnickiej	253
5.2.	Geneza powstania i recepcja <i>Śpiewnika</i>	255
5.3.	Charakterystyka cyklu.....	256
5.4.	<i>Zła zima [Hu, hu, ha! Nasza zima zła!]</i>	258
5.5.	<i>Żuczek [Wyszedł żuczek na słońeczko]</i>	260
5.6.	<i>Cichy wieczór</i>	261
5.7.	<i>Skowronek [Skowroneczek śpiewa]</i>	263
5.8.	Podsumowanie	265
6.	KAROL SZYMANOWSKI – JESTEM I PŁACZĘ OP. 5 NR 2. ŚPIEW NACECHOWANY PATRIOTYCZNIE ..	266
6.1.	Miejsce <i>Hymnów</i> w twórczości Jana Kasprowicza	267
6.2.	Tekst <i>Jestem i płaczę</i> w kontekście tematyki <i>Święty Boże, Święty Mocny</i> Kasprowicza ..	269
6.3.	<i>Jestem i płaczę</i> Szymanowskiego jako muzyczna egzemplifikacja tekstu Kasprowicza ..	276
6.4.	<i>Jestem i płaczę</i> – wnioski	284
	AD FINEM FACIENDUM	285
	ANEKS	294
	Kalendarium historyczne. Najważniejsze wydarzenia	295
	Zestawienie synchroniczne najważniejszych polityków i twórców okresu zaborów na osi czasu... ..	300
	Bibliografia.....	301
	Spis rysunków i ilustracji.....	305
	Spis wykresów	305
	Wykaz skrótów	306

ZAŁOŻENIA WSTĘPNE

Poruszając sformułowany w tytule pracy temat, autor zwraca się przede wszystkim w stronę dzieła muzycznego, ukazanego w szerokim kontekście zarówno uwarunkowań ideologicznych jak i społeczno-historycznych. Uwaga autora kieruje się w szczególności na jeden, szczególny aspekt polskiej twórczości lat 1795-1918 – jej **narodowy charakter**. Jednak nawet zawężając przedmiot pracy do tak szczególnego aspektu muzyki polskiej, rozciągłość czasowa wybranego okresu nie pozwala na to, aby omówić go w sposób sumienny, umieszczając na dodatek w kontekście kultury. Przedmiotem niniejszej pracy jest zatem **polska muzyka narodowa okresu zaborów nastrojona patriotycznie w kontekście historyczno-socjologicznym**. Ponadto zaznaczyć należy, że sformułowanie „muzyka polska” odnosi się wyłącznie do sfery *t w ó r c z o ś c i* muzycznej; punktem wyjścia jest tutaj dzieło muzyczne. Pominięto natomiast takie zagadnienia jak m.in.: życie muzyczne, działalność stowarzyszeń i instytucji kultury, działalność polityczno-społeczną kompozytorów i innych twórców okresu zaborów – oczywiście zagadnienia te zostały omówione w tych miejscach, w których było to niezbędne dla umieszczenia przedmiotu badań w jego ontologicznej pełni.

Wychodząc z przekonania, że – jak pisze Anna G. Piotrowska – „idea muzyki narodowej nie jest koncepcją powstałą na gruncie muzykologii, lecz naturalnym następstwem teorii poczynionych poprzez socjologię”¹, dokonano najpierw historyczno-socjologicznej analizy pojęć związanych z przedmiotem pracy. Dzięki temu było możliwe nie tylko dookreślenie przedmiotu rozprawy, ale także dostrzeżenie wielu problemów, które bez tej analizy mogłyby pozostać niezauważone. Na tę istotną rolę analizy pojęć związanych z teorią narodu zwraca zresztą uwagę Stanisław Ossowski².

Założeniem analizy pojęć, która przeprowadzona została w pierwszej części pracy (*Kategoria narodowości w teorii kultury*), była odpowiedź na pytanie: czym w zasadzie jest muzyka narodowa oraz jakie miała ona znaczenia dla pozbawionego państwa narodu. Umysłowiła ona jednak, że opieranie się na założeniach strukturalistycznych (jakim jest np. postulat stawiania wyłącznie wielkich tez poprzez uogólnianie problemu), nie jest wystarczające.

¹ Anna G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej w ujęciu kompozytorów amerykańskich pierwszej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003, s. 27

² Zob. Stanisław Ossowski, *Więź społeczna i dziedzictwo krwi*, cyt. za: Mirosław Chałubiński, *Stanisław Ossowski*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2007, s. 251.

Aby dzieło o charakterze narodowym mogło zostać umiejscowione w kontekście, trzeba odwołać się do *historii*, która je **współtworzy** oraz do *ideologii*, która wpływa na poglądy jego autora. Ten socjologiczno-historyczny rys dziejów przedstawiony został w drugiej części pracy (*Dzieje świadomości Polaków*). Na konieczność poszerzenia badań przedmiotu o studia historyczne wskazywał jeden z czołowych polskich teoretyków narodu, Florian Znaniecki. Zwracał on uwagę, że istnieją dwa cele badań historycznych: „w jednym przypadku rekonstrukcja przeszłości jest działalnością jedynie pomocniczą, której zadaniem jest dostarczenie materiału dla generalizacji teoretycznych o zasadniczo ponadhistorycznym charakterze (...) W drugim przypadku rekonstrukcja przeszłości staje się celem samym w sobie”³. Historiografia pełni w tej pracy tę pierwszą funkcję – jest elementem pomocniczym przy analizie przedmiotu, ale pozwala także na generalizację pojęć z przedmiotem związanych. Oczywiście analiza sytuacji historycznej kraju i narodu polskiego nie zawsze daje odpowiedź na pytania zasadnicze, jednak – co podkreśla metodolog historii Krzysztof Zamorski – wyżyć się też należy mniemania, że „wszystko co nie ma wzorcowego modelu [archetypu], jest «ogłocone z sensu», to znaczy brak mu rzeczywistości”⁴.

Zastanawiając się nad celowością historiografii zdawać sobie należy sprawę z jeszcze jednej rzeczy. Kult historii i tradycji zrodził się właśnie w epoce romantyzmu, w czasie, gdy polska ziemia znajdowała się pod zaborami. To właśnie romantycy, w przeciwieństwie do ludzi oświecenia „kultywowali nie tylko pamięć o minionych zdarzeniach i faktach, ale **przypisywali narodowym dziejom bezpośredni wpływ na życie i osobowość jednostek ludzkich** [podkr. – P.J.]”⁵. W tym kontekście dokładne poznanie zjawisk historycznych jest konieczne dla zrozumienia ich roli w kształtowaniu kultury i osobowości twórczych. Tutaj należy jeszcze wyjaśnić, że autor rozpatruje porozbiorowe dzieje Polski jako całość, bez rozróżnienia pomiędzy trzema terytoriami zaborczymi. W pracy zostanie dowiedzione, że to co narodowe nie uległo temu podziałowi⁶ – pozostało przedmiotem jednolitym. Polskość, czy to na terytorium „ziem zabranych”, czy w Królestwie, Poznańskim, Galicji, czy w końcu wśród uczestników paryskiej emigracji, pozostała taka sama.

³ Jerzy Szacki, *Wstęp* [w:] Florian Znaniecki, *Współczesne narody*, PWN, Warszawa 1990, s. XLIII.

⁴ Krzysztof Zamorski, *Dziwna rzeczywistość. Wprowadzenie do ontologii historii*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 13-14.

⁵ Ziemowit Miedziński, *Osobowość i przyszłość. Zygmunt Krasiński na tle historiozofii romantycznej i polskiej filozofii narodowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, s. 15.

⁶ Przekonanie to podnosi Stefan Kieniewicz; zob. Stefan Kieniewicz, *Historia Polski 1795-1918*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 7-9.

Obok historii nie mniejsze znaczenie miały ideologie narodowe, które nie tylko odzwierciedlały świadomość i poglądy społeczeństwa, ale także w znacznym stopniu je kształtowały. W związku z tym, pozostając w przekonaniu, że zarówno ideologia narodowa, jak i dzieje historyczne mają charakter procesu o strukturze fazowej⁷, dokonano podziału 123 lat niewoli na sześć okresów historycznych, w których dominowały o d m i e n n e koncepcje ideologii narodowej. Aby te ideologie przybliżyć, konieczne było, oprócz opracowań, sięgnięcie do **tekstów źródłowych**. Szanując refleksje i syntezы swoich poprzedników, autor chciał ustrzec się przed powtarzaniem błędnych lub fałszywych opinii, których – ze względu na brak wykształcenia socjologicznego i historycznego – nie był w mocy zweryfikować. Była to także odpowiedź na swoisty apel Ryszarda Przybylskiego, który sugerował, że nasz pogląd o danej epoce zbyt często kształtowany jest przez sądy i opinie tych, którzy nie mieli z nią już nic wspólnego⁸.

Trzecia część pracy (*Interpretacje*) poświęcona została niemal wyłącznie analizie i interpretacji muzyki. Każdy utwór, który wzięty został „na warsztat” odwołuje się bezpośrednio do jednego z wyszczególnionych w drugiej części okresów historycznych. To porównanie ma na celu ukazać czy i jaki wpływ miały dzieje narodu oraz ideologia narodowa na polską twórczość muzyczną. Oczywiście poszczególne utwory są jedynie pojedynczymi przykładami, i dlatego nie mogą stanowić podstawy do wyciągania wniosków o specyfice całego okresu. Jednak sześć reprezentatywnych utworów, powstałych w różnych momentach porozbiorowych dziejów Polski, może już tę specyfikę ukształtować.

Za metodę pracy w części historyczno-socjologicznej przyjęto **metodę historyczno-porównaczą**. Celem przedstawionych tam wniosków było bowiem głównie stworzenie kontekstualnego podłoża dla interpretacji muzyki. W zakresie metod historycznych autor oparł się o wskazania metodologiczne opracowane przez Jerzego Topolskiego w książce *Jak się pisze i rozumie historię* (1996) oraz Krzysztofa Zamorskiego w jego pracy *Dziwna rzeczywistość. Wprowadzenie do ontologii historii* (2008). W formułowaniu wniosków autor podąża za tym typem pisarstwa w pracy naukowej, który reprezentują tak wybitni badacze przedmiotu jak Maria Janion, Ryszard Przybylski czy Alina Witkowska. Idąc za niewypowiedzianą, choć niewątpliwie sugerowaną wskazówką tej ostatniej, autor stara się

⁷ Por. K. Zamorski, *Dziwna rzeczywistość...*, s. 247-274.

⁸ Zob. Ryszard Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996, s. 322.

sformułować swe myśli jak najzwięźlej i nie ucieka do sięgania po środki pisarskie z innych niż naukowa gatunków twórczości⁹.

Podstawą metodologiczną części dotyczącej muzyki jest z kolei opracowana przez Mieczysława Tomaszewskiego metoda postępowania nazwana „interpretacją integralną”, która przedstawiona została w pracy *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans* (2000). Stosownie do dzieła zatem dobierane były odpowiednie narzędzia analizy – kluczowymi były np. analiza strukturalna, harmoniczna czy interpretująca analiza charakterów ekspresji. Wykorzystano także komputerowe narzędzia obrazowania muzyki w postaci wygenerowanych na podstawie nagrań wykresów falowych czy spektrogramów. W analizach pieśni przeprowadzona została także analiza struktury tekstu oraz jego porównanie z oryginalnym tekstem poetyckim. W interpretacji wyników analizy niejednokrotnie wykorzystywano pewne elementy metody hermeneutycznej, szczególnie w zakresie interpretowania zjawisk dźwiękowych jako znaków (choć nie posługiwano się terminologią hermeneutyczną), ale formułowano je w sposób strukturalistyczny, tzn. generalizując je i poprzez umieszczenie ich w kontekście, wyprowadzając je poza „dzieło samo w sobie”.

Literatura przedmiotu, poprzez jego umiejscowienie w szerokim kontekście kultury, stanowi zbiór ogromny. Sama literatura muzykologiczna, która podejmuje temat „muzyki narodowej” ma jednak w tym zbiorze dość niewielki udział. Szczególnie rzadko zdarza się, aby problem muzyki narodowej podjęty został przez osobę młodą – powstaje dziś wiele prac naukowych, w których omawia lub analizuje się twórczość wybranego kompozytora lub nawet część jego twórczości, niewiele jest natomiast takich, które podejmują problemy natury ogólnej, teoretycznej, estetycznej. Tymczasem wydaje się, że konieczne są nowe, odświeżone spojrzenia na tego typu zagadnienia, które wzbogacą „kanoniczne” ujmowanie problemu o nowe punkty widzenia. Niniejsza praca do tego nie pretenduje, choć jej autor ma nadzieję, że stanowić będzie ku temu chociaż mały krok.

⁹ „Jak pisać o literaturze, jak relacjonować, jakiego użyć stylu? Czy trzeba być «suchym» uczonym, bo tego właśnie wymaga powaga przedmiotu, czy przeciwnie – wolno sięgać po środki pisarskie z innych gatunków twórczości? Nawet tak elementarna kwestia, jak obszerność tekstu, już okazywała się sporna (...) I autorzy dalszych prób i recenzenci oddawali głos za zwięzłością”. Alina Witkowska, *Romantyzm* [w:] Alina Witkowska, Ryszard Przybylski, *Romantyzm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 641.

*Pomiędzy językiem a literaturą, religią a obyczajem,
humanistyką a literaturą i tradycją danego narodu
istnieją nierozzerwalne powiązania.*

A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*

CZĘŚĆ I.

KATEGORIA NARODOWOŚCI

W TEORII KULTURY

1. ASPEKT TERMINOLOGICZNY

Amor Patriae vincit omnia

Staropolskie przysłowie

Nie jest możliwa jedna uniwersalna teoria nacjonalizmu.

J.A. Hall, *Nationalisms: classified and explained*

Zjawisko narodowości od wieków stanowi przedmiot ludzkiej myśli, zarówno potocznej jak i naukowej. Przez współczesnych socjologów ukazywane jest ono w kontekście takich terminów jak lud i naród, ojczyzna i państwo, patriotyzm i nacjonalizm, tworzących swoistą sieć pojęciowych zależności. Wszystkie one wchodzą w skład problematyki narodu bądź teorii narodu¹⁰ rozpatrywanej na gruncie historyczno-socjologicznym.

Począwszy od lat 80. XX wieku, gdy pojawiły się książki Ernesta Gellnera, Benedicta Andersona oraz Erica Johna Hobsbawma¹¹, tematyka narodu ponownie jest często rozpatrywana na całym świecie, szczególnie w Europie. Stało się to, jak twierdzi Andrzej Walicki, „w wyniku upadku «realnego socjalizmu» w krajach środkowo-wschodniej Europy (...) oraz oczywistego dla wszystkich zwiększenia, lub może raczej uwidocznienia, roli tożsamości narodowej i nacjonalizmu”¹².

W Polsce myśl o narodzie i patriotyzmie ma bardzo bogatą historię, nie tylko dzięki obfitej literaturze przedmiotu, jaką tworzą już oświeceniowe pisma polityczne, lecz głównie przez sytuację polityczną w jakiej znalazła się Rzeczpospolita pod koniec XVIII wieku. Żaden z badaczy tego okresu nie poddaje w wątpliwość wagi jaką w utrzymaniu narodowej tożsamości odegrała polska kultura. Badaniu tej kultury poświęca się coraz to nowe publikacje naukowe, jednak coraz częściej pisane bez odpowiedniej bazy historyczno-

¹⁰ Zob. np. F. Znaniecki, *Współczesne narody...*; Antonina Kłosowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005; Andrzej Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm*, red. A. Mencwel, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2006.

¹¹ Chodzi tutaj o następujące tytuły: Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Cornell University Press, Ithaca & London 1983; Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Verso, London-New York 1983; Eric John Hobsbawm, *Nations and Nationalism Since 1780*, Cambridge University Press, Cambridge 1990. Podano za: A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 421.

¹² A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 421.

socjologicznej, bez wcześniejszych studiów z zakresu terminologii, jaką się w tego rodzaju publikacjach posługuje. Myślę tu szczególnie o pracach z zakresu muzykologii. Nieraz dochodzi do tego, iż tak skomplikowane zjawiska jakimi są naród czy patriotyzm zamyka się na potrzeby publikacji w skrajnie uproszczonych pojęciach i formułach. Co gorsze, nieraz nie przystają one do tego, jak te zjawiska były postrzegane w okresie historycznym, który podlega badaniu. Jest to niepokojące tym bardziej, że jak pisze Jerzy Szacki „socjologowie polscy nie tylko pisali o narodzie więcej niż socjologowie w innych krajach, ale i podchodzili do problemu z dość szczególnego punktu widzenia. Naród był mianowicie dla nich wspólnotą nie tyle polityczną, ile **kulturową**”¹³.

Skoro więc problematyka narodowa była w polskiej myśli ujmowana specyficznie, to kultura, która miała na nią znaczący wpływ, powinna być rozpatrywana właśnie z tego szczególnego punktu widzenia. Jak bowiem stwierdza Antonina Kłoskowska w swej podstawowej pracy o kulturach narodowych „złożoność problematyki narodu i liczne jej niejasności nie mogą usprawiedliwić ani jej wykluczenia z rozważań ani upraszczania przez rygorystyczne definicje narodu, zmierzające do zamknięcia samego zjawiska w wąskich granicach historycznych i merytorycznych”¹⁴. Podążając za tą tezą należy stwierdzić, że praca naukowa, dotycząca sztuki nacechowanej narodowo bądź patriotycznie, powinna rozpocząć się analizą pojęć, które są w niej implikowane, a następnie powinna być poszerzona o ich (pojęć) studia historyczne. Analiza pojęć bowiem, jak zauważa Stanisław Ossowski, „nie jest tylko środkiem doskonalenia języka naukowego i usuwania nieporozumień: przy odpowiednim pogłębieniu takiej analizy często odsłaniają się problemy, których przedtem się nie dostrzegało”¹⁵.

W tej pracy analiza pojęć będzie zatem przeprowadzona jako pierwsza, a studia z historii idei zostaną omówione dodatkowo w drugiej części pracy, odpowiednio do danego okresu historycznego. Należy się jeszcze jedno wytłumaczenie: druga część pracy zostanie poświęcona wyłącznie dziejom narodowo-patriotycznej świadomości Polaków, na którą wpływ miały przede wszystkim (choć oczywiście nie wyłącznie) ideologie rodzime. W tym rozdziale natomiast, analizując zjawiska uniwersalne, ukazane zostaną także perspektywy autorów obcych oraz współczesne ujęcia teorii narodu.

¹³ Jerzy Szacki, *Wstęp* [w:] Stanisław Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie*, PWN, Warszawa 1984, s. 10.

¹⁴ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 40.

¹⁵ Stanisław Ossowski, *Więź społeczna i dziedzictwo krwi*, cyt. za: M. Chałubiński, *Stanisław Ossowski...*, s. 251.

1.1. Naród i ojczyzna a państwo

Nie istnieje żadna uniwersalna teoria narodu. Dlatego tak trudno jest definiować naród czy ojczyznę w sposób jednoznaczny. Sytuacja komplikuje się, gdy poszczególne myśli o narodzie porównamy pod względem czasu oraz miejsca ich formułowania. Zarówno naród jak i ojczyznę rozumiało się i nadal rozumie na wiele sposobów. Szczególna sytuacja, o czym była mowa wcześniej, wytworzyła się na gruncie polskiej teorii narodu, na co niebagatelny wpływ miały zarówno wydarzenia historyczne jak i sytuacja polityczna kraju.

Za pierwszy utwór należący do polskiej liryki patriotycznej w okresie zaborów uznaje się *Hymn do miłości Ojczyzny* (1774) Ignacego Krasickiego. Rozpoczyna się on następującym wersem: „Święta miłości kochanej Ojczyzny”. Nie ma wątpliwości, że ojczyzną z tego wiersza była dla Krasickiego Polska, a ściślej mówiąc Rzeczpospolita. Nieco ponad pół wieku później jeden z polskich wieszczów romantycznych, Adam Mickiewicz zapisuje w swoim poemacie *Pan Tadeusz* (1834) takie słowa: „Litwo! Ojczyzno moja!”. Mówią one wiele o mickiewiczowskim pojmowaniu ojczyzny już nie jako całego kraju, Polski, lecz jako kategorii węższej.

W pierwotnym swym znaczeniu pojęcie ojczyzny, jak pisze Dorota Simonides, „miało w Polsce dwa znaczenia: pierwsze dotyczyło pojęcia «ojczyzny» jako spuścizny i dziedzictwa przodków i ojców (...); drugie było bliższe współczesnemu, gdyż traktowało «ojczyznę» jako **kraj rodzinny** [podkr. – P.J.], miejsce zamieszkania”¹⁶. Obydwa znaczenia nie utożsamiały więc ojczyzny z pojęciem kraju, tak jak dziś ma to miejsce – i w takim właśnie sensie użył tego słowa Mickiewicz, podkreślmy to – słowa, które było już w literaturze mocno zakorzenione. Jednak istniały także inne rozumienia pojęcia ojczyzny – w skrócie są one omówione np. przez Bogdana Szlachtę, który podkreśla, że „przed pojawieniem się chrześcijaństwa (...) «ojczyznę» kojarzono ze wspólnotą polityczną oraz jej terytorium, ludnością, tradycjami, religią i prawem. W wiekach średnich jednak wyraźnie osłabiony został polityczny wymiar interesującego nas pojęcia (...). Już jednak u schyłku wieków średnich (...) polityczny aspekt stawał się coraz mocniejszy i wyraźniejszy”¹⁷. Szlachta zwraca

¹⁶ Dorota Simonides, *Patriotyzm, tożsamość narodowa* [w:] *Patriotyzm. Tożsamość narodowa. Poczucie narodowe*, red. E. Nowicka-Włodarczyk, Fundacja Międzynarodowe Centrum Rozwoju Demokracji, Kraków 1998, s. 24; por. także: A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 56.

¹⁷ Bogdan Szlachta, *Uwagi o dwóch sposobach traktowania o patriotyzmie przez polskich konserwatystów (głównie międzywojennych)* [w:] *Patriotyzm Polaków. Studia z historii idei*, red. J. Kloczkowski, Ośrodek Myśli Politycznej, Wyższa Szkoła Europejska im. ks. J. Tischnera, Kraków 2006, s. 111.

także uwagę, że w średniowieczu, wraz z nastaniem chrześcijaństwa, pojęcie ojczyzny relacjonowano raczej „do niebios”, do „Domu Ojca” czyli „ojczyzny niebieskiej”.

Samo stwierdzenie wieloznaczności nie jest oczywiście niczym nowym – na tę kwestię zwracał szczególnie uwagę czołowy polski socjolog i teoretyk kultury Stanisław Ossowski w swojej znaczącej pracy dotyczącej socjologicznej analizy pojęcia ojczyzny. Według niego powinno się je rozpatrywać w co najmniej trzech znaczeniach, rozróżniając pomiędzy rozumieniem etymologicznym, a użyciem metonimicznym.

Kiedy Mickiewicz pragnie powrócić „na ojczyzny łono”, gdy Norweg mówi o swej chmurnej ojczyźnie, o którą rozbijają się fale oceanu, wyraz „ojczyzna” oznacza tu pewne terytorium: **kraj rodzinny**. Gdy natomiast (...) ktoś cytuje maksymę: *Dulce et decorum est pro patria mori*, gdy się nazywa „wrogami naszej ojczyzny” sąsiadów, którzy właśnie sobie ten kraj upodobili i marzą o jego podboju, wówczas ten sam wyraz jest zastępnikiem słowa „**naród**” albo słowa „**państwo**” [podkr. – P.J.]¹⁸.

Dokonując dalszej analizy pojęcia, Ossowski wysunął oryginalną teorię, która powszechnie przyjęła się w polskiej socjologii¹⁹. Rozgranicza ona dwa typy rozumienia ojczyzny jako **ojczyzny prywatnej** oraz **ojczyzny ideologicznej**. Opiera się ona na przekonaniu autora, że istnieją dwa typy stosunków człowieka do określonego terytorium. Jednym, jak pisał Ossowski, jest „stosunek osobisty, przywiązanie do środowiska, w którym się spędziło życie [lub] okres szczególnie podatny na tworzenie się trwałych więzi emocjonalnych, przede wszystkim okres dzieciństwa”²⁰. Środowisko z którym taka więź nastąpiła należy nazywać w myśl teorii Ossowskiego ojczyzną prywatną, lub jak określa to Mirosław Chałubiński „ziemią rodzinną”²¹. Każdy z ludzi zatem może mieć odmienne pojęcie swojej ojczyzny prywatnej, zależnie od tego gdzie się urodził, wychował i do jakiego szczególnego miejsca jest przywiązany. Ojczyzna ideologiczna natomiast jest wspólna dla wszystkich członków danego narodu.

Stosunek do ideologicznej ojczyzny nie opiera się na bezpośrednich przeżyciach jednostki względem ojczystego terytorium i na wytworzonych przez te przeżycia nawykach, ale na pewnych przekonaniach: na przekonaniu jednostki o jej uczestnictwie w pewnej

¹⁸ S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie...*, s. 22.

¹⁹ Por. M. Chałubiński, *Stanisław Ossowski...*, s. 141.

²⁰ S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie...*, s. 26.

²¹ M. Chałubiński, *Stanisław Ossowski...*, s. 142

zbiorowości i na przekonaniu, że jest to zbiorowość terytorialna związana z tym właśnie obszarem. Moja ojczyzna w tym ideologicznym znaczeniu – **to ziemia mego narodu** [podkr. – P.J.]. Istotą mego związku z tą ziemią (...) jest uczestnictwo we wspólnocie narodowej. To uczestnictwo stanowi warunek niezbędny – i wystarczający²².

Analizując jednak dalej relacje pomiędzy ojczyzną prywatną i ideologiczną, Ossowski dochodzi do przekonania, że „przywiązanie do otoczenia, wśród którego spędziło się szmat życia (...) nie wystarcza, aby otoczenie traktować jako swoją prywatną ojczyznę. (...) Stosunek uczuciowy do tej prywatnej ojczyzny jest poparty nakazem moralnym (...): **powinienem** kochać okolice stanowiące moją ojczyznę osobistą, bo one mi reprezentują ojczyznę w znaczeniu ideologicznym”²³. Widać więc, że ojczyzna ideologiczna jest według autora bytem pierwotnym w stosunku do ojczyzny prywatnej, gdyż ta nie może istnieć bez pierwszej.

Ojczyzna bez wątpienia jest dla Ossowskiego i innych socjologów²⁴ terytorium geograficznym, ale można je określić jedynie w odwołaniu się do **postaw psychicznych danej zbiorowości**. Zatem do nazwania jakiegoś obszaru „moją Ojczyzną” (czy to prywatną czy ideologiczną) nie wystarczy więz genetyczna, tworząca się w momencie narodzin na danym terytorium. Jak pisze autor „sam fakt urodzenia się w takiej czy innej miejscowości jest (...) bez znaczenia dla kształtowania się dyspozycji psychicznych wiążących jednostkę z jej ojczyzną prywatną. (...) Miejsce urodzenia nie wyznacza również jednostce ojczyzny ideologicznej”²⁵. Tutaj należy powiedzieć, że pojęcia „kraj” i „ojczyzna” są dla Ossowskiego tożsame, gdyż często są przez niego używane zamiennie²⁶. Z tego punktu widzenia również zamieszkiwanie terytorium, które nazywa się ojczyzną nie jest elementem kluczowym i niezbędnym²⁷. Ossowski wprowadzając więc pojęcie „postaw psychicznych”, które mają zasadniczy związek z pojęciem ojczyzny, ma na myśli głównie fakt uczestnictwa we wspólnocie społecznej (ojczyzna prywatna) lub wspólnocie narodowej (ojczyzna

²² S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie...*, s. 26.

²³ S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie...*, s. 36-37.

²⁴ Wystarczającym przykładem niech będzie tu opinia Floriana Znanieckiego, twórcy polskiej socjologii akademickiej: „Śledząc początki pojęcia «terytorium narodowe» (...) dostrzegamy, że ma ono swe korzenie w starym pojęciu *patria* bądź «kraj ojczysty» (...) «Nasz kraj» jest «krajem naszych ojców i praojców», krajem, gdzie oni żyli, gdzie «my» urodziliśmy się”. Por. F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 142-143.

²⁵ S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie...*, s. 44.

²⁶ Dla przykładu: „Kraj (ojczyzna) i naród są korelatami”, por. S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie...*, s. 63. Podobnie pojęć „kraj” i „ojczyzna” zamiennie używa Znaniecki – patrz przypis 24 tej pracy.

²⁷ Por. S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie...*, s. 54.

ideologiczna), która wytwarza własną kulturę, połączony z dokonaniem osobistego wyboru i deklaracji jakiegoś terytorium geograficznego jako ojczyzny.

Obszar jakiś staje się ojczyzną o tyle tylko, o ile istnieje zespół ludzki, który odnosi się doń w pewien sposób i kształtuje jego obraz. Wówczas dla tego zespołu ów szmat rzeczywistości zewnętrznej nabiera swoistych wartości, które go czynią ojczyzną.

(...)

Ojczyzna istnieje tylko w rzeczywistości subiektywnej grup społecznych, które są wyposażone w pewne elementy kulturowe. Cechy jakiegoś terytorium nie zależą od tego, co kto o nich myśli. Cechy ojczyzny są zawsze funkcją obrazów, które z jej imieniem łączą członkowie pewnej zbiorowości. (...) **Traktujemy ojczyznę jako korelat pewnych postaw psychicznych, wchodzących w skład kulturowego dziedzictwa grupy społecznej**²⁸.

W podobny sposób wypowiadało się wówczas – w I połowie XX wieku – znacznie więcej uczonych. Identyfikacja niemal w kwestii formowania się ojczyzny wyrażał się na przykład Edward Abramowski. Według niego „ojczyzna tworzy się ewolucyjnie; tworzy się historią współżycia ludów na tej samej ziemi; tworzy się przez ciągłe krzyżowanie się krwi i ducha, przez przeżywanie tych samych wypadków zbiorowego życia. (...) Dlatego ludy i plemiona odmiennymi nawet językami mówiące, ale które krzyżowały się ciągle przez wieki i pokolenia i które przeżywały razem tę samą historię (...) mają zawsze jedną ojczyznę”²⁹.

W teorii Ossowskiego bardzo wyraźnie zaznaczany jest związek ojczyzny oraz narodu. Poniekąd, jak zauważa Mirosław Chałubiński, kwestia ojczyzny jest dla określenia narodu zagadnieniem kluczowym. „Jej posiadanie jest – według Ossowskiego – niezbywalnym warunkiem nazywania jakiejś zbiorowości narodem”³⁰.

Jak już wcześniej wspomniano teoria narodu jest w polskiej socjologii ujmowana szczególnie. Jest ona wynikiem dziejów naszego narodu oraz zmiennych losów politycznych państwa polskiego w latach 1772-1989. Jest to tym bardziej zrozumiałe, jeśli uzmystowić sobie, że kształtowała się ona pod wpływem takich wydarzeń historycznych jak rozbiory, okres zaborów czy PRL-u. Przez to, a może raczej dzięki temu, jej odmiennność, a czasem nawet kontradykcyjność w stosunku do teorii socjologów niepolskich, przejawia się

²⁸ S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie...*, s. 18.

²⁹ Edward Abramowski, *Pisma publicystyczne w sprawach robotniczych i chłopskich*; cyt. za: A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 148.

³⁰ M. Chałubiński, *Stanisław Ossowski...*, s. 140.

w swoistej terminologii i wyjaśnianiu niektórych zjawisk. Można metaforycznie powiedzieć, że teorię narodu pisały wydarzenia z historii Polski.

Przedmiot tej teorii, naród, rozpatrywany jest z jednej strony przez uczonych specjalistów, z drugiej jest także przedmiotem refleksji potocznej. W tym drugim przypadku, podając za Antoniną Kłoskowską, jest on rozumiany jako zjawisko naturalne, wynikłe „z naturalnego charakteru więzi opartej na wspólnocie pochodzenia i wspólnocie ziemi, terytorium”³¹, czyli więzi **kraju ojczystego**. Taka definicja uzmysławia jednak, że kluczową cechą, która (w refleksji potocznej) decyduje o przynależności do wspólnoty narodowej jest wspólna krew i urodzenie się we wspólnym kraju. Rozumowanie w ten sposób zostało przez Ossowskiego określone jako „wiara w predestynowany i nierozzerwalny charakter więzi narodowej”³². Skrajnie dogmatyczne traktowanie takiej więzi doprowadziło już w toku dziejów do ksenofobii i rasizmu, połączonych z głoszeniem haseł „czystości krwi”.

Refleksja potoczna nie wydaje się jednak w tym przypadku wartościowa naukowo. Powyżej przytoczono zdanie Ossowskiego, w którym stwierdza on, że aby jakąś wspólnotę nazwać narodem musi posiadać ona swoją ojczyznę. Zakładając, że nie jest ona wyłącznie określonym terytorium, a stanowi korelat „postaw psychicznych”, należałoby odrzucić mity o wspólnej krwi i pochodzeniu. Przede wszystkim należy na początku uprzytomnić sobie, że – jak zauważa Andrzej Walicki – „w różnych krajach kultury europejskiej pojęcie narodu ma konotację różną – do tego stopnia, że dosłowne tłumaczenie z języka na język prowadzić może do poważnych nieporozumień”³³. Pewnym można być jednak tego, że podobnie jak ojczyzna jest z jednej strony korelatem „postaw psychicznych”, a z drugiej narodu³⁴, tak naród jest zawsze, jak go nazwał Znaniecki, pewną formą grupy społecznej, społeczeństwa³⁵.

W socjologii istnieje **dwojakié pojmowanie narodu jako społeczeństwa**. Pierwsze z nich określa **naród jako wspólnotę polityczną** (polityczna koncepcja narodu), względnie historyczno-polityczną (liberalna koncepcja narodu). Drugie natomiast definiuje „**naród jako**

³¹ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 15.

³² Stanisław Ossowski, *Z zagadnień psychologii społecznej*; cyt. za: A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 16.

³³ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 168.

³⁴ Por. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 52 i nast.

³⁵ Por. J. Szacki, *Wstęp* [w:] F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. XIX-XX.

wspólnotę etniczno-językową, będącą podmiotem odrębnej kultury”³⁶ (kulturalistyczna koncepcja narodu)³⁷.

W pierwszym przypadku wyznaczniki narodowej wspólnoty są dość precyzyjnie określone. Liberalna koncepcja narodu, która ukształtowała się przede wszystkim, jak pisze Walicki, pod wpływem epoki oświecenia, przyznawała „status narodu i prawo do niepodległości (...) jedynie «narodom historycznym», czyli posiadającym żywą tradycję państwową”³⁸ oraz porządek prawny³⁹. Przykładem żywego stosowania takiej koncepcji narodu była XVIII-wieczna Rzeczpospolita, skupiająca w swych granicach wiele ludów (ruski, litewski, polski), ale stanowiących jeden naród polski⁴⁰. W okresie demokracji szlacheckiej pojęcie „narodu polskiego” było prawnie unormowane i oznaczało wszystkich pełnoprawnych obywateli Rzeczypospolitej⁴¹. O tym z kolei, że naród utożsamiany był wówczas z państwem świadczą liczne dokumenty źródłowe i pisma z lat rozbiorów. To prawdopodobnie ten fakt miał na myśli ustawodawca, gdy w Preambule do Ustawy Zasadniczej z dnia 3 maja 1791 roku zapisał takie słowa:

Uznając, iż los nas wszystkich od ugruntowania i wydoskonalenia konstytucji narodowej jedynie zawisł (...), ceniąc drożej nad życie, nad szczęśliwość osobistą **egzystencję polityczną, niepodległość zewnętrzną i wolność wewnętrzną narodu** [podkr. – P.J.] (...), dla ocalenia Ojczyzny naszej i jej granic, z największą stałością ducha niniejszą konstytucję uchwalamy⁴².

W taki sam sposób rozumiał prawdopodobnie pojęcie narodu Tadeusz Kościuszko, który w dniu wybuchu Insurekcji złożył przysięgę o następującej treści:

Ja Tadeusz Kościuszko, Przysięgam w Obliczu Boga całemu Narodowi Polskiemu, iż powierzonej mi Władzy na niczyj prywatny ucisk nie użyję, lecz jedynie jej **dla obrony**

³⁶ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 368, 503.

³⁷ Por. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 368, 503; A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 32 i nast.; J. Szacki, *Wstęp* [w:] F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. XIV – XXIII.

³⁸ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 172, 231.

³⁹ Por. Stanisław Staszic, *Przestrogi dla Polski*, opr. Stefan Czarnowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2003, s. 88. W przypisie nr 45 rozprawy podano, że „naród – sejm, jako zgromadzenie trzech stanów (Król, Senat, Stan Rycerski) stanowiące naród w znaczeniu prawa publicznego polskiego”.

⁴⁰ Świadczy o tym, jak zauważa Walicki wyrażenie: „Gente Ruthenus (vel Lithuanus) natione Polonus”; por. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 369.

⁴¹ Por. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 369.

⁴² Tekst Konstytucji 3 maja przywołany za: http://pl.wikisource.org/wiki/Konstytucja_3_maja (dostęp: 26.02.2014 r.).

Granic i całość odzyskania Samowładności Narodu [podkr. – P.J.] i ugruntowania powszechnej Wolności używać będę⁴³.

Takie pojmowanie wspólnoty narodowej utrzymywało się jeszcze w pierwszych dekadach po ostatnich rozbiorach Polski. W tym kontekście trauma 1795 roku wydaje się jeszcze większa. Koniec politycznej suwerenności Rzeczypospolitej był dla Polaków końcem narodu polskiego. Znacząca w tym kontekście wydaje się być opinia Jerzego Szackiego, który we *Wstępie do Współczesnych narodów* Znanieckiego, komentując jego jednoznaczne rozgraniczenie narodu od państwa, pisze że „mimo wszystko – naród w polskiej myśli społecznej okresu zaborów to nie *Kulturation* (...), lecz *Bewusstseinnation*, zdeterminowany w znacznej mierze przez pamięć o własnej państwowości i dążenie do jej odzyskania”⁴⁴.

Bardziej rozpowszechniona w polskiej myśli socjologicznej jest kulturalistyczna teoria narodu, traktująca **naród jako fenomen kulturowy**. Powstała ona głównie poprzez odwołanie się do historii narodu polskiego w okresie zaborów. Jednym z czołowych jej zwolenników jest Florian Znaniecki, autor cytowanej już rozprawy *Współczesne narody* (1952). Dokonał w niej „niewątpliwie najpełniejszego uogólnienia polskich doświadczeń «narodu bez państwa», znajdując dla nich adekwatną formułę teoretyczną”⁴⁵. Urodzony jeszcze w czasach zaborów uczony zwraca w *Przedmowie* do swego dzieła uwagę, że podział Rzeczypospolitej na trzy części „nie przeszkodził Polakom we współdziałaniu w zachowaniu i rozwijaniu wspólnej polskiej kultury”⁴⁶. Zatem „doktryna filozofów uważających wspólną kulturę narodową za trwalsze i skuteczniejsze niż wspólny rząd wiążadło solidarności społecznej może okazać się naukowo ważną teorią”⁴⁷.

Głównym postulatem *Współczesnych narodów* jest postrzeganie narodu jako **społeczeństwa złączonego wspólną kulturą narodową**, czyli posiadającego „wspólną, swoistą świecką kulturę piśmienną oraz niezależną organizację, działającą dla zachowania, rozwoju i ekspansji tej kultury”⁴⁸. Znaczną część swej pracy poświęca Znaniecki omówieniu swoistej organizacji narodu, ujętej jednakowoż w nieco enigmatyczny sposób.

⁴³ *Akt powstania Obywatelów [sic!] mieszkańców województwa krakowskiego 1794. r. marca 23. dnia w Krakowie w Zamku*, s. 5, źródło: http://dziedzictwo.polska.pl/katalog/skarb,Akt_powstania_kosciuszkowskie_go_z_24_III_1794_roku,gid,177016,cid,1714.htm (dostęp: 26.09.2011 r.).

⁴⁴ Por. J. Szacki, *Wstęp* [w:] F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. XVI, przyp. 14.

⁴⁵ J. Szacki, *Wstęp* [w:] F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. XLIX.

⁴⁶ F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 4.

⁴⁷ F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 5.

⁴⁸ F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 40.

Naród może się rozwijać bądź z jednego ludu, bądź z kilku ludów zjednoczonych. W Polsce nie trzeba podkreślać faktu, że naród tak samo istnieć może niezależnie od państwa, jak państwo niezależnie od narodu.

(...)

Naród jest właśnie grupą zorganizowaną, lecz nie na zasadzie władzy [jak państwo – P.J.], tylko na zasadzie przodownictwa. Jest to, jak lud, grupa kulturalna, lecz o przynależności do niego rozstrzyga nie samo podobieństwo jednostki do wzoru idealnego, opartego na wspólnej kulturze, lecz świadome a uznane przez innych dążenie jednostki do uczestnictwa w tej wspólnej kulturze. Utrzymywanie odrębności i jedności grupy (...) w narodzie zostaje ześrodkowane i utrwalone dzięki instytucjom przodowników kulturalnych⁴⁹.

Do rozwoju kultury narodowej przyczyniają się według Znanieckiego: pisarze, historycy i etnografowie, ideologowie narodowi, artyści i muzycy, uczeni oraz przodownicy ekonomiczni⁵⁰. Autor zwrócił również uwagę na fakt, że nie można utożsamiać narodu z państwem⁵¹. Podkreślał, że „naród – w odróżnieniu od państwa jako grupy terytorialnej – jest grupą kulturową, czyli opierającą się na całkiem innej «zasadzie odrębności»”⁵². Oczywiście dziś zasadniejsze jest mówienie o państwie jako nie tyle o grupie terytorialnej, co terytorialnej organizacji politycznej. Z uwagi jednak na czas powstania *Współczesnych narodów* zastosowanie takiego a nie innego zwrotu, wydaje się być do pewnego stopnia uzasadnione. Jednocześnie Znaniecki nie uważał, że naród i państwo mogą funkcjonować w przestrzeni socjologicznej całkowicie oddzielnie, czemu dobitnie dał wyraz w następującym stwierdzeniu:

Stosunek **współdziałania narodu i państwa** [podkr. – P.J.] polega na tym, że państwo uznaje za swoje i sankcjonuje prawnie pewne instytucje narodowe, naród uznaje za swoje i sankcjonuje moralnie pewne instytucje państwowe. (...) Prócz tego zaś państwo często służy narodowi jako narzędzie działania na zewnątrz, w stosunkach z innymi narodami;

⁴⁹ F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 368.

⁵⁰ Autor obszernie omawia role, jakie pełni każda z grup w tworzeniu narodowej kultury, por. F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 46-90.

⁵¹ Wydaje się to być problem o tyle zasadny, że w wielu obcych językach „narodowość” i „państwowość” nie znajduje odrębnych odpowiedników. Przykładem może być język angielski w którym słowo *nationality* oznacza po prostu przynależność państwową (w sensie zarówno narodowości jak i obywatelstwa), podobnie jak francuskie *nationalité*. Na problem ten natrafił Znaniecki już na początku swojej pracy nad rozprawą (którą pisał po angielsku) i słowo „naród” użył w języku polskim. Por. F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 5, 8-9.

⁵² J. Szacki, *Wstęp* [w:] F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. XVI.

naród daje nieraz poparcie państwu w wytwarzaniu tego minimum dobrowolnego współdziałania na zewnątrz⁵³.

Postulat rozróżnienia terminów „państwo” i „naród” wysuwa także Stanisław Ossowski. Jak wielu innych zwraca uwagę, że „posiadanie państwa nie jest warunkiem koniecznym nazywania jakiejś zbiorowości narodem, choć faktem jest, że narody nie mające własnej państwowości zazwyczaj dążą do jej osiągnięcia”⁵⁴. Świadomość takiego stanu rzeczy ukształtowała się w Polsce jednak dużo wcześniej. Z problemem żywotności narodu w okresie gdy nie miał on własnego państwa borykano się bowiem na co dzień. Karol Libelt, polski filozof polityczny, którego myśl wywodziła się z mesjanistycznej koncepcji narodu ukształtowanej przede wszystkim przez trzech polskich poetów romantycznych – Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego i Juliusza Słowackiego – stwierdzał, że „aby naród mógł wolę swoją objawić, a zatem, aby mógł zostać państwem, trzeba bytu politycznego (...), ale bez bytu politycznego jest ojczyzna i ta to ogromna jest różnica między ojczyzną i państwem”⁵⁵. Dla mesjanistów bowiem, o czym przypomina Walicki, naród „był przede wszystkim «gromadą duchów o wspólnym przeznaczeniu»”⁵⁶. O kulturze jako wyznaczniku narodu myślał także Maurycy Mochnacki, gdy mówił, że „naród jedynie tylko w porządku swoich działań i tworów intelektualnych przychodzi ku uznaniu samego siebie w swoim jestestwie”⁵⁷. O tym jednak, jak kształtowało się pojęcie narodu i jego relacji do państwa i ojczyzny w latach zaborów, będzie bardziej szczegółowo mowa w II części tej pracy.

W odniesieniu do narodu sformułowana została przez Ossowskiego jeszcze jedna ważna opinia. Stwierdził on bowiem, że nie można w żaden sposób mówić o jakichkolwiek zewnętrznych cechach, które pozwolą społeczeństwo nazwać narodem. Za tym idzie przeświadczenie, że nie istnieją żadne uniwersalne kryteria określające granice narodu. Z drugiej strony jednak, autor przedstawia pewne „konieczne warunki”, aby grupa społeczna stała się narodem. Jednym z nich jest **legitymizm historyczny**.

Dyskusje o tym, jakie zewnętrzne własności są konieczne i wystarczające do tego, by grupę społeczną nazwać narodem, są jałowe. (...) Możemy interpretować pojęcie narodu

⁵³ F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 370.

⁵⁴ M. Chałubiński, *Stanisław Ossowski...*, s. 140.

⁵⁵ Karol Libelt, *O miłości ojczyzny*; cyt. za: Maria Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 11.

⁵⁶ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 244.

⁵⁷ Maurycy Mochnacki, *O literaturze*; cyt. za: A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm...*, s. 234.

jako korelat ideologii narodowej definiując «naród» przez «ideologię narodową», lecz nie *vice versa*.

(...)

Z socjologicznego punktu widzenia będziemy nazywać narodem grupę społeczną, która akceptuje te wzory, wszczepia je w świadomość swych członków i próbuje odegrać w strukturze świata pewną określoną rolę: rolę «narodu». (...) Grupa społeczna, która uważa się za naród, musi być już spojona pewnym rodzajem **historycznej więzi** [podkr. – P.J.], lecz nie jest ważne, jakiego ta więź jest pochodzenia. (...) Niemniej jednak, aby osiągnąć standard narodu, grupa taka musi spełniać pewne warunki: 1. Narodem jest trwała grupa terytorialna takiej wielkości, że jej spójność nie może opierać się na kontaktach osobistych. 2. Naród jest grupą «autoteliczną»: jego istnienie i powodzenie jest celem samym w sobie. Naród do swego istnienia nie potrzebuje innej sankcji poza własną wolą⁵⁸.

Wśród socjologów, którzy współcześnie zajmują się kulturalistyczną teorią narodu jednym z najważniejszych jest Antonina Kłoskowska, ze swoją cytowaną już pracą *Kultury narodowe u korzeni* (2005). Pierwszą, „wstępną” definicję narodu podaje autorka z zastrzeżeniem, że jest on w przeciwieństwie do państwa „**zbiorowością społeczną o charakterze kulturowej wspólnoty**”⁵⁹. Jednocześnie postuluje, aby ściśle określić te dziedziny kultury, które mają zasadnicze znaczenie dla nazwania jakiegoś społeczeństwa narodem. Rolę tych dziedzin określa odwołując się do teorii Karla Deutscha, zwracającego uwagę „na wielość elementów każdej kultury narodowej, które nazywa cegiełkami (*building blocks*) jej konstrukcji”⁶⁰, albo też Karla Poppera, który nazywa je „ucieleśnionymi elementami”⁶¹. Rozwijając myśl urodzonego w Austrii angielskiego filozofa, Kłoskowska stwierdza, że „najistotniejsze dla kultury są nie same korelaty-przedmioty, choć mogą być niezbędne, ale ich tworzenie, odtwarzanie i odbiór, a więc zawsze forma działania i postaw zwróconych na te przedmioty-korelaty”⁶². Kultura narodowa, tak dla Kłoskowskiej jak i wielu innych badaczy i teoretyków jest spoiwem łączącym elementy („cegiełki”) różnych systemów kultury, które oczywiście nie mają charakteru zbiorów zamkniętych⁶³. Żaden bowiem „pojedynczy element nie jest wystarczający, a nawet nie jest konieczny dla istnienia narodu.

⁵⁸ S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie...*, s. 62-63.

⁵⁹ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 24.

⁶⁰ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 33.

⁶¹ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 33.

⁶² A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 36.

⁶³ Por. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 33-36.

Ale nie będzie narodem zbiór nie manifestujący żadnych w ogóle narodotwórczych elementów”⁶⁴.

W pewnym momencie swojej pracy Kłoskowska, podobnie jak Ossowski, formułuje jednak trzy założenia, które są lub powinny być podstawą kulturalistycznego ujęcia narodu. Choć autorka nie mówi tego wprost, a wręcz zastrzega że nie wyczerpują one problematyki narodowej, można je uznać za „genetyczne” podstawy procesu narodotwórczego.

1. Naród jest jednostką kultury w znaczeniu zbliżonym choć nie identycznym z (...) antropologiczną koncepcją [Raoula] Narolla. Znaczy to, że jest **wspólnotą komunikowania opartą na kształtującym się uniwersum kulturowym o znacznym bogactwie i wewnętrznym zespoleniu elementów** [podkr. – P.J.] (syntagma kultury). To uniwersum jest rozumiane jako ojczyzna. (...)
2. Na podstawie kształtującego się uniwersum kultury uznanej za własną **wytwarza się identyfikacja narodowa** [podkr. – P.J.], poczucie swojskości przeciwstawione obcości. (...)
3. **Stawanie się narodu jest procesem wewnętrznego ujednolicania kultury** [podkr. – P.J.], rozszerzania zakresu uczestnictwa w kulturowym uniwersum wspólnoty (...). Stąd przynależność narodową (czyli narodowość, np. «polskość») (...) należy traktować jako zróżnicowaną, choć mieszczącą się w ramach narodowego typu⁶⁵.

Istotnym aspektem teorii narodu, który pojawiał się zresztą zarówno u Znanieckiego jak i Ossowskiego, jest według Kłoskowskiej **perspektywa historyczna**. Autorka zwraca uwagę, że „**naród jest historycznie zmienny** [podkr. – P.J.], jak każde zjawisko kultury”⁶⁶. Niektórzy, jak Walicki, są wręcz przekonani, że naród jest p o d m i o t e m historii⁶⁷. W tym kontekście tworzenie się narodu jest procesem historycznym, a jego *arché* są źródła etniczne. Tę koncepcję etnicznej genezy narodu akceptuje Kłoskowska za badaczami takimi jak Benedict Anderson, Anthony D. Smith, czy John Armstrong⁶⁸.

Dla dopełnienia wizji tego rekonesansu należy wspomnieć o jeszcze jednej, „**konstruktywistycznej**” **koncepcji narodu**, którą sformułował w roku 1964 Ernest Gellner. Głosi ona, jak pisze o niej Andrzej Walicki, „że narody są tworem sztucznym, wyobrażonym

⁶⁴ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 415.

⁶⁵ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 43-44.

⁶⁶ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 41.

⁶⁷ Por. Andrzej Mencwel, *Od historii idei do ideowego projektu*, [w:] A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. XXVIII.

⁶⁸ Por. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 46, 80-82.

albo nawet specjalnie wymyślonym (...) przez mało wiarygodne ideologie nacjonalistyczne” oraz dzieła pisarzy i artystów⁶⁹. Wszak już Cyprian Kamil Norwid w *Epilogu do Promethidiona* pisał, że „narodowy artysta organizuje wyobraźnię jak na przykład polityk narodowy organizuje siły stanu”⁷⁰.

W porównaniu z tak rozwiniętą problematyką narodu jako fenomenu kultury, istota państwa samego w sobie wydaje się prosta do uchwycenia. Jak podsumowuje Znaniecki, jest to „**grupa ściśle terytorialna** [podkr. – P.J.] – zamieszkiwanie określonego terytorium jest zasadą przynależności do niej (...) terytorium jest najważniejszą jej wartością zbiorową, głównym materialnym narzędziem jej funkcjonowania. Państwo jest grupą zorganizowaną, której organizacja ogniskuje się w instytucji władzy”⁷¹. Podobnie państwo jest postrzegane przez Antoninę Kłoskowską, dla której jest ono nie tyle grupą społeczną (jak u Znanieckiego), co „**instytucją** [podkr. – P.J.] obejmującą szereg organów władzy i administracji publicznej, stanowiącą ich sieć rozciągniętą na obszarze mniej lub bardziej ograniczonym przestrzennie i prawnie – w zależności od okresu historycznego”⁷². Jednocześnie badaczka podkreśla, że państwo ma z zasady charakter czysto instrumentalny (w stosunku do zamieszkującego je społeczeństwa), choć może także stać się „wartością autoteliczną”. Na instrumentalny charakter państwa zwraca uwagę także Sławomir Kalembka, twierdząc że „posiadanie własnego państwa jest niezbędnym czynnikiem prawidłowego rozwoju narodu”⁷³.

Wszystkie te rozważania dotyczące teorii narodu, mające swe źródło w wydarzeniach z historii Polski, pięknie podsumowuje wypowiedź historyka literatury polskiej, Ryszarda Przybylskiego. W swej myśli znalazł on miejsce zarówno dla politycznej, jak i kulturalistycznej teorii narodu.

Narodowość to zespół cech, naród zaś to historyczna wspólnota osób. Narodowość istnieje w umyśle, naród zaś – w materialnej rzeczywistości. Na narodowość składają się idee, na naród – ludzie. (...)

Narodowość to duchowe continuum narodu, który (...) związany jest bardzo ściśle z instytucjami, przede wszystkim z instytucją państwa. Naród jest śmiertelny, ale tylko w tym sensie, że umierają jego pokolenia, gniją i rozsypują się jego instytucje, a nawet jego

⁶⁹ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 425-426. Por. także: A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 27.

⁷⁰ Cyt. za: A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 426

⁷¹ F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 362-363.

⁷² A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 24.

⁷³ Sławomir Kalembka, *O naszą i waszą wolność. Studia z dziejów polskiej myśli politycznej doby romantyzmu*, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn 1997, s. 11.

państwo rozpada się lub zmienia swoje formy. Narodowość jest wieczna, ponieważ duch jest wieczny. Toteż mówimy, że Polska żyje lub umarła, że ta Polska jeszcze żyje; a tamta już umarła, ale może zmartwychwstać, że owa Polska wcale nie umarła, lecz tylko śpi. Bo w takim samym znaczeniu jak naród, śmiertelna jest również Polska. Nieśmiertelna jest tylko Polskość⁷⁴.

1.2. Narodowość i polskość

„Nieśmiertelna Polskość”, o której mówi Przybylski, odnosi się w sposób oczywisty do narodu, którego stanowi „duchowe continuum”. Choć z wypowiedzi historyka literatury nie wynika to jednoznacznie, to wydaje się, że narodowość nie jest cechą samą w sobie i można ją określić wyłącznie poprzez odwołanie się do narodu, którym jest „historyczna grupa osób”. Narodowość to przede wszystkim świadomość przynależności jednostki do narodu, wyrażona jak pisze Kłoskowska w „akcie narodowego samookreślenia”⁷⁵. Narodowość określa zatem tożsamość jednostki w stosunku do społeczności narodowych lub kultur narodowych.

W związku z przedstawioną wcześniej wieloaspektową teorią narodu wypada jednak stwierdzić, że narodowość nie jest zjawiskiem tak prostym, jak by się wydawało. Aby pogłębić jej rozumienie, należy wpierw rozważyć pojęcie „tożsamości narodowej” oraz „identyfikacji narodowej”.

Według Kłoskowskiej „tożsamość narodowa zbiorowości narodowej to jej zbiorowa samowiedza, jej samookreślenie, tworzenie obrazu własnego i cała zawartość, treść samowiedzy, a nie z zewnątrz konstruowany obraz charakteru narodu”⁷⁶. Nieco dalej konkretyzuje ona swoje stanowisko w słowach:

Narodowa tożsamość zbiorowa jest tutaj rozumiana jako **ogół tekstów kultury narodowej, jej symboli i wartości składających się na uniwersum tej kultury, tworzących syntagmę, a zwłaszcza jej rdzeń kanoniczny** [podkr. – P.J.]⁷⁷.

Znanięcki natomiast, który mówi nie tyle o tożsamości co o „więzi narodowej”, przychylił się do sądów badaczy wyróżniających pewne ściśle określone kryteria, które pozwalają zjednoczyć grupę społeczną w jedną zbiorowość narodową. Dzieli te czynniki na

⁷⁴ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 384.

⁷⁵ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 416.

⁷⁶ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 99.

⁷⁷ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 100.

obiektywne i subiektywne. Wśród **czynników obiektywnych**, które pozwalają wprost na ukształtowanie się więzi narodowej wymienia wspólny język, zwyczaje, rasę, religię, terytorium, obywatelstwo państwowe; podkreśla jednak trudność w rozstrzygnięciu ich rzeczywistej roli⁷⁸. **Czynniki subiektywne** natomiast, czyli wszystkie zmienne elementy, które wpływają na poczucie więzi narodowej, powinny być według Znanieckiego badane psychologicznie. Nie wymienia tu jednak *explicite* roli, jaką pełnią teksty kultury.

Jeszcze inaczej kwestię narodowej tożsamości ujmuje Ossowski, choć – tu zastrzeżenie – trudno stwierdzić czy ma on na myśli to samo zjawisko co Znaniecki i Kłoskowska. Mając w pamięci jego twierdzenie, że naród jest korelatem ojczyzny, a ta może być albo prywatna albo ideologiczna, rozróżnia dwa rodzaje więzi: „**wieź nawykową**”, która łączy członków społeczności w granicach ojczyzny prywatnej i „**wieź ideologiczną**”, łączącą członków społeczności narodowej, niekoniecznie zamieszkujących terytorium ojczyzny ideologicznej⁷⁹. Przekonany jest jednocześnie, że „ani miejsce urodzenia, ani miejsce zamieszkania, ani miejsce w którym się załatwia formalności metrykalne i paszportowe nie jest pod tym względem decydujące”⁸⁰.

Kłoskowska kontynuując swoje rozważania o procesie tworzenia się tożsamości narodowej proponuje zastąpić to sformułowanie terminem „**kulturalizacja**”, która stanowiłaby „wprowadzenie i wchodzenie w uniwersum kultury symbolicznej w ogóle, w tym kultury narodowej”⁸¹. Od tożsamości narodowej rozróżnia ona nieco pojęcie **identyfikacji narodowej**, które dotyczyłoby wyłącznie jednostki i samookreślenia jej przynależności narodowej, czyli określenia własnej narodowości. Jednak i w tym przypadku autorka napotyka na pewne kontrowersje.

Sprawa narodowej identyfikacji okazuje się mniej prosta i jednoznaczna, niż można było oczekiwać. Miejsce identyfikacji narodowej w całkowitej tożsamości jednostki nie tylko jest zróżnicowane indywidualnie, ale zależy od sytuacji życiowej człowieka i jego całej narodowej zbiorowości. W skrajnych przypadkach identyfikacja ulega wręcz radykalnej zmianie; liczne są przykłady jej niepewności; często bywa w stanie utajenia, mimo czego może się wyraźnie zmanifestować w zmienionych warunkach.

⁷⁸ Por. F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 10-12.

⁷⁹ Por. S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie...*, s. 28.

⁸⁰ S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie...*, s. 53.

⁸¹ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 109.

(...) W badaniach **narodowości** należy uwzględnić **dwa aspekty tego zjawiska: identyfikację narodową i przyswojenie kultury nazywane dalej w a l e n c j ą** [podkr. – P.J.]. Oba te czynniki podlegają zmianom sytuacyjnym i są stopniowalne⁸².

Główny Urząd Statystyczny, przeprowadzając w 2011 roku Narodowy Spis Powszechny Ludności i Mieszkań opublikował uwagi metodyczne do formularzy spisowych, w których zawarł pojęcia i definicje spisowe. Zamieszczono tam także następującą definicję pojęcia narodowości: „**narodowość jest deklaratywną (opartą na subiektywnym odczuciu) cechą indywidualną każdego człowieka, wyrażającą jego związek emocjonalny (uczuciowy), kulturowy lub genealogiczny** [podkr. – P.J.] (ze względu na pochodzenie rodziców) z określonym narodem”⁸³. W definicji tej wyraźnie zaznaczony został zarówno aspekt identyfikacji narodowej, poprzez stwierdzenie, że narodowość jest cechą deklaratywną, opartą na subiektywnym odczuciu jednostki, jak i aspekt walencji, podniesiony w stwierdzeniu że cecha ta wyraża związek kulturowy jednostki z narodem. Jednocześnie w definicji GUS-u nie został wykluczony aspekt genealogiczny, co wydaje się słuszne, skoro identyfikacja narodowa jest określana przez odczucie subiektywne. Takie właśnie poczucie własnej narodowości towarzyszyło polskiemu historykowi, Wojciechowi Kętrzyńskiemu, który w 1864 roku, przed sądem w Moabicy wypowiedział takie słowa: „zawsze czułem się Polakiem, nawet wówczas, gdy ani sylaby nie rozumiałem i nie mówiłem po polsku, zawsze należałem do narodu polskiego przez mego ojca, przez mą rodzinę, przez moje nazwisko”⁸⁴. W tym kontekście słuszne wydaje się przekonanie badaczy, że możliwe jest także posiadanie dwóch narodowości, współuczestniczenie w dwóch wspólnotach narodowych⁸⁵.

Podsumowując, podobnie jak cała problematyka narodu, tak i określenie podmiotowej narodowości nie jest sprawą oczywistą. Mając w pamięci model narodu sformułowany przez Deutscha, zasadne byłoby przenieść go na grunt rozważań o narodowości. Wówczas należałoby stwierdzić, że narodowość kształtuje się poprzez oddziaływanie wielu różnych elementów. Nie istnieje jednak jakikolwiek zbiór właściwości koniecznych, dzięki którym można by było określić się jako członka jakiejś narodowości. Potwierdzają to słowa Kłoskowskiej, która pisze, że

⁸² A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 111-112.

⁸³ Źródło: http://www.stat.gov.pl/warsz/69_175_PLK_HTML.htm (dostęp 26.02.2014 r.).

⁸⁴ Cyt. za: A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 151.

⁸⁵ Antonina Kłoskowska omawiając tę problematykę pisze: „biografie wskazują, że zachowanie dwukulturowości, a nawet dwunarodowości jest możliwe”, por. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 140.

wyobrażenie «prawdziwego Polaka» pozostaje tylko stereotypem (...) Afirmacja własnej narodowości przybiera różne formy pod względem i identyfikacji, i walencji.

(...)

Można być określonym jako Polak, lub członek jakiejś innej narodowości, bez posiadania pewnych cech i przejawiania pewnych określonych sposobów zachowania uznawanych za właściwe dla danej kultury narodowej. **Niepodobna generalnie wyznaczyć charakteru i liczby niezbędnych dla tego kryteriów** [podkr. – P.J.]. Ważny, ale również nie niezbędny czynnik stanowi **wola przynależności** [podkr. – P.J.] konsekwentnie wyrażona w akcie narodowego samookreślenia⁸⁶.

1.3. Patriotyzm a nacjonalizm

W teorii narodu szczególne miejsce zajmują jeszcze dwa, powiązane ze sobą pojęcia: „patriotyzm” i „nacjonalizm”. Obydwa są najczęściej definiowane jako **postawa społeczno-polityczna** względem ojczyzny bądź narodu lub jako **ideologia narodowa**. W potocznym rozumieniu obu pojęć patriotyzm przedstawiany jest *in plus*, a nacjonalizm *in minus*. W taki sam sposób patriotyzm i nacjonalizm przeciwstawione są sobie w słownikach⁸⁷. Krzysztof Kawalec pisze o tych różnicach następująco: patriotyzm „nie oznacza postawy skrajnej i wiąże się z szacunkiem także dla innych narodów”, nacjonalizm natomiast w potocznym rozumieniu przejawia się w „pojmwaniu więzi w sposób skrajny, kojarzony z szowinizmem”⁸⁸. Jednak dokładne określenie i rozgraniczenie tych terminów jest nie mniej trudne jak w przypadku omówionych wcześniej definicji ojczyzny i narodu. Wskazują na to odmienne opinie badających terminologię i historię rozumienia tych pojęć.

Samo słowo patriotyzm po raz pierwszy pojawiło się w XVIII wieku⁸⁹. Spoglądając na jego użycie z perspektywy historycznej, stwierdzić należy, że najczęściej odwoływano się jednocześnie do pojęcia ojczyzny. Wskazuje na to także etymologia tego słowa⁹⁰. Współcześnie, jak pisze Krzysztof Kawalec, patriotyzm „oznacza zarówno postawę społeczno-polityczną, jak i pewien rodzaj ideologii, w obrębie której występuje poczucie więzi

⁸⁶ A. Kłosowska, *Kultury narodowe...*, s. 415-416.

⁸⁷ Por. np. hasła „nacjonalizm” i „patriotyzm” w *Słowniku Języka Polskiego PWN*, t. 2, PWN, Warszawa 1984, s. 243 i 621; przywołano za: Krzysztof Kawalec, *Problem patriotyzmu w myśli politycznej endecji* [w:] *Patriotyzm Polaków...*, s. 141.

⁸⁸ K. Kawalec, *Problem patriotyzmu...*, s. 141.

⁸⁹ por. Andrzej Nowak, *Polski patriotyzm wieku niewoli: trzy formuły?* [w:] *Patriotyzm Polaków...*, s. 73.

⁹⁰ *patria* – z j. łac. kraj, ojczyzna.

społecznej, związanej z przywiązaniem do własnej ojczyzny i własnego narodu”⁹¹. Co jednak niezwykle istotne, i co podkreśla wielu badaczy, **jest on budowany na indywidualnych uczuciach człowieka**, jest więc mocno zsubiektywizowany. O tym przekonany był już Ossowski, który poszukiwał racjonalnych i uniwersalnych kryteriów patriotyzmu. Patriotyzm – jak pisał – „jest to silna, stała wola należenia do swojego narodu, tj. **wola trwania przy narodowej indywidualności duchowej** [podkr. – P.J.], z którą związana jest indywidualność jednostki”⁹². Swe rozważania zamknął jednak stwierdzeniem, że „patriotyzm wyrasta z podłoża wyłącznie uczuciowego”⁹³. Przekonanie to odnaleźć można także w teoriach badaczy współczesnych, np. w twierdzeniu Doroty Simonides, że patriotyzm „jest następstwem silnie odczuwanego w pewnych sytuacjach poczucia braterstwa i solidarności”⁹⁴ lub Krystyny Skarżyńskiej, która jako wspólną cechę wszystkich definicji patriotyzmu podaje, że „patriotyzm jest fenomenem [który przejawia się] w pozytywnych emocjach i ewaluacjach wobec własnej grupy, jej członków, terytorium (...)”⁹⁵.

Koncepcja polskiego patriotyzmu zmieniała się oczywiście przez wieki w zależności od sytuacji politycznej kraju oraz ideologii narodowych. Andrzej Walicki z refleksji nad historią postaw patriotycznych w Polsce sformułował w swoim eseju *Trzy patriotyzmy* (1985, 1988, 1989, 1991) typologię, wyodrębniającą trzy koncepcje patriotyzmu polskiego, które choć w różnych stosunkach współistniały ze sobą, były wyraźnie rozróżnialne pojęciowo. O tej wyróżniającej trzy patriotyzmy typologii mówi również Simonides, przywołując książkę Aleksandra Halla, *Polskie patriotyzmy* (1997), oraz Nowak w swoim artykule *Polski patriotyzm wieku niewoli: trzy formuły?*⁹⁶

Według typologii Walickiego wyróżnić można trzy koncepcje patriotyzmu polskiego, z których każda zrodziła się w innych warunkach historycznych.

Pierwsza z nich definiuje patriotyzm jako wierność **woli narodowej**, manifestującej się w dążeniu do wewnętrznej i zewnętrznej suwerenności; druga określa go jako wierność **idei narodowej**, przekazanej przez tradycję i mającej urzeczywistnić się w przyszłości; trzecia wreszcie pojmuje patriotyzm jako obronę realistycznie pojętego **interesu**

⁹¹ K. Kawalec, *Problem patriotyzmu...*, s. 141.

⁹² Stanisław Ossowski, *O patriotyzmie*; cyt. za: M. Chałubiński, *Stanisław Ossowski...*, s. 132.

⁹³ Cyt. za: Ewa Nowicka-Włodarczyk, *Trudne dyskusje o patriotyzmie* [w:] *Patriotyzm. Tożsamość narodowa...*, s. 9.

⁹⁴ D. Simonides, *Patriotyzm, tożsamość narodowa...*, s. 23.

⁹⁵ Krystyna Skarżyńska, *Różne oblicza i funkcje patriotyzmu* [w:] *Patriotyzm. Tożsamość narodowa...*, s. 34-5.

⁹⁶ Zob. D. Simonides, *Patriotyzm, tożsamość narodowa...*, s. 23; A. Nowak, *Polski patriotyzm...*, s. 91-94.

narodowego, nie muszącego pokrywać się z wolą większości narodu, a tym bardziej z tak czy inaczej rozumianą i tak czy inaczej mitologizowaną „ideą narodową”⁹⁷.

Pierwsza koncepcja patriotyzmu, powstała jak pisze Walicki jako dziedzictwo demokracji szlacheckiej⁹⁸. Jej cechą charakterystyczną było „powiązanie umiłowania ojczyzny z umiłowaniem wolności i odwrotnie – umiłowania wolności z republikańską miłością ojczyzny”⁹⁹. Ta cecha **patriotyzmu republikańskiego** wyraźnie odróżnia go według badaczy od koncepcji późniejszych, budowanych na pojęciu wolności indywidualnej, liberalnej¹⁰⁰. Nowak tę opozycję dwóch typów patriotyzmu, opartych na różnym rozumieniu wolności, dookreśla jako „stary patriotyzm” nazywając jego formułę „republikańską” i „nowy patriotyzm” czyli „patriotyzm imperialny” lub „niepodległościowy”¹⁰¹. Podobne rozróżnienie przyjmuje Walicki, odwołując się do typologii Benjamina Constanta, który wyróżnił **wolność starożytną**, „polegającą na demokratycznym współuczestniczeniu *we władzy* politycznej” oraz **wolność nowoczesną**, definiowaną „zgodnie z ideologią klasycznego liberalizmu jako wolność *od władzy* politycznej, a więc jako maksymalne ograniczenie zakresu tej ostatniej”¹⁰². Polska wolność republikańska, która nierozzerwalnie łączyła ideę suwerennego i aktywnego politycznie państwa z aktywnością polityczną członków narodu (szlacheckiego) jest argumentem na to, że dla ówczesnego patrioty, szczególnie w okresie rozbiorów, najistotniejszym dążeniem było **odzyskanie samostanowienia narodu** (szlacheckiego), który jak zaznaczono wcześniej rozumiany był jako wspólnota polityczna. Do odzyskania tak rozumianej wolności nawoływał jeden z członków Kuźnicy Kołłątajowskiej, który komentując hasło insurekcji roku 1794 – Wolność, Całość, Niepodległość¹⁰³ – zapisał takie oto słowa:

Do jakiej tedy wolności pierwszy hasła narodowego wyraz stosować się ma, o jaką tu dziś idzie, czy narodową czy obywatelską wolność? Nikt, rozumiem, nie wątpi.

⁹⁷ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 343-344.

⁹⁸ Por. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 345-367.

⁹⁹ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 344.

¹⁰⁰ Walicki w swoim tekście pisze, że połączenie umiłowania wolności z republikańską miłością ojczyzny, „wyraźnie odróżniało staropolską koncepcję wolności od wolności indywidualistycznej”; A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 344.

¹⁰¹ Por. A. Nowak, *Polski patriotyzm...*, s. 74.

¹⁰² A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 349; zob. także: Benjamin Constant, *O wolności starożytnych i nowożytnych* (1819), tłum. Zuzanna Kosno, „Arka”, 1992, nr 42.

¹⁰³ W początkach powstania, nawiązując do hasła Rewolucji Francuskiej używano także hasła: „wolność, równość, niepodległość”; por. *Kuźnica Kołłątajowska, wybór źródeł*, opr. Bogusław Leśnodorski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2003, s. 231-232, przypis nr 2.

(...) nam naprzód odzyskać potrzeba wolność narodową, abyśmy się cieszyć mogli słodkimi wolności obywatelskiej owocami; **że Naród, jakimi bądź drogami, jak najprędzej od obcej przemocy a domowej intrygi oswobodzić należy** [podkr. – P.J.], nie zaś nad tym zastanawiać się, czy obywatel na sejmikach o posłach, a ci na sejmie o podatkach, wojsku, bezpieczeństwie wewnętrznym i zewnętrznym naradzają się. (...) Aby kiedykolwiek Polak mógł rzec śmiało: „Oto moje prawa, moja wolność, moje swobody. Bo mi je nadał rząd wolny, rząd nikomu niepodległy”¹⁰⁴.

Romantyczna koncepcja narodu, której założenia powstały w Polsce na gruncie specyficznych wydarzeń historycznych (o czym była mowa wcześniej), zrodziła nowe myślenie o patriotyzmie. Nazwać go można za Nowakiem **patriotyzmem niepodległościowo-imperialnym**. Walicki w swej typologii określa go natomiast jako „służbę idei narodowej” lub „wierność imponderabiliom”¹⁰⁵. Wywodzi go bowiem z powstałego po klęsce powstania listopadowego religijno-narodowego mesjanizmu, „najbardziej kulturowo znaczącej ideologii narodowej tego okresu – ideologii, która odrywała pojęcie narodu zarówno od wspólnoty politycznej (...), jak i od realnie istniejącej wspólnoty etniczno-językowej”¹⁰⁶, maksymalnie ją przy tym spirytualizując. Niestychanie istotnym elementem ideologii mesjanistycznej było nadanie cierpieniom narodu, jak pisze Walicki, „sensu soteriologiczno-eschatologicznego”¹⁰⁷, który nie tylko nadawał w tej koncepcji prawo istnienia narodowi bez państwa, lecz także umacniał wspólną narodową tożsamość. Przedmiotem uczuć patriotycznych była zatem ojczyzna rozumiana jako „gromada duchów o wspólnym przeznaczeniu”, a celem patrioty romantycznego było dążenie do odbudowy Polski jako ojczyzny „wielkiej i potężnej”, ale zunifikowanej¹⁰⁸.

Trzecia koncepcja patriotyzmu wywodzi się według Walickiego z **realizmu politycznego Narodowej Demokracji**¹⁰⁹. Program endecji powstał jako krytyka koncepcji romantycznej. Czołowy ideolog obozu narodowców, Roman Dmowski, potępiając romantyczną martyrologię za minimalizację dążeń narodowościowych, wypowiedział się

¹⁰⁴ *Kuźnica Kołłątajowska...*, s. 233-234.

¹⁰⁵ Por. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 344, 368-381.

¹⁰⁶ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 373-374.

¹⁰⁷ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 373-374.

¹⁰⁸ Nowak stwierdza, że imperializm tej postawy wyrażał się w dążeniu do odbudowy państwa polskiego w granicach sprzed rozbiorów z jednoczesną unifikacją kulturową, czyli asymilacją mniejszości narodowych, czy jak mówiono wówczas, innych ludów. Wierzano, że „zwalczać trzeba broniących swej odrębności Żydów (...) czy Rusinów. Każda odrębna tożsamość może bowiem osłabiać ideał «niepodległej całości»”; por. A. Nowak, *Polski patriotyzm...*, s. 92-93.

¹⁰⁹ Por. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 381-395.

o niej w takich słowach: „myśmy tak odbiegli od innych narodów, że świętujemy fakt klęski, gdy inne świętują zwycięstwa”¹¹⁰. Remedium na polityczny romantyzm miał być według ideologów Narodowej Demokracji „egoizm polityczny”, czyli jak pisze Walicki „program bezwzględnej obrony obiektywnego interesu narodowego, nie muszącego pokrywać się ani z kapryśną wolą większości, ani też, tym bardziej, z imponderabiliami etycznymi”¹¹¹. W tym kontekście patriotą stawał się realista polityczny, który ponad wolę społeczeństwa stawiał narodowy interes; odpowiedzialny polityk, jak ujmuje myśl Zygmunta Balickiego Walicki, w sytuacjach ekstremalnych „nie ma prawa kierować się «wolą narodu»”, bowiem „najszczytniejsze nawet ideały nie usprawiedliwiają narażania na szwank dobra całego narodu”¹¹².

Inaczej trzecią formułę patriotyzmu polskiego opisuje Andrzej Nowak, nazywający go **patriotyzmem modernizacyjnym**. Wywodzi go bowiem nie z myśli politycznej Narodowej Demokracji, lecz z pozytywistycznego programu „pracy u podstaw”. Jak pisze autor, ze względu na przeświadczenie pozytywistów, że Polska jest zacofana, głównym celem tego patriotyzmu nie jest walczenie o niepodległość, ani obrona republikańskiej tożsamości. Dążeniem patrioty-modernisty jest „nadrabianie zapóźnienia, w krytycznym wysiłku naprawianie błędów polskości. Celem nie jest potęga polityczna, nie jest także utrzymanie ustrojowej formy odrębności, czy podtrzymywanie dumy z tradycji swojej wspólnoty, ale poszerzanie sfery cywilizacyjnego awansu”¹¹³.

W jakąkolwiek patriotyzm nie byłby ujmowany formułą czy historyczną koncepcją, nadal można mówić o cechach wspólnych, które stanowią idiom pojęcia patriotyzmu. Przypomnieć tu należy wypowiedź Krystyny Skarżyńskiej, która przywołując różne definicje tego terminu, wyprowadziła z nich pewne elementy wspólne:

Patriotyzm jest fenomenem odnoszącym się do życia grupy czy zbiorowości, zwykle osiedlonej na danym terytorium. Przejawia się w **pozytywnych** [podkr – P.J.] emocjach i ewaluacjach wobec własnej grupy, jej członków, terytorium, w podkreślanii przynależności, miłości, dumy, lojalności, w trosce, a nawet w poświęceniu dla dobra tej

¹¹⁰ Roman Dmowski, *Polityka polska i odbudowanie państwa*; cyt. za: A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 376.

¹¹¹ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 383.

¹¹² A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 390-391.

¹¹³ A. Nowak, *Polski patriotyzm...*, s. 94.

grupy. Można więc rozumieć **patriotyzm jako postawę jednostki wobec własnego narodu czy państwa** [podkr. – P.J.]¹¹⁴.

Adam Mickiewicz za szczególny przykład tej postawy względem własnej ojczyzny uznawał historię Legionów gen. Henryka Dąbrowskiego, uformowanych tuż po ostatnim rozbiore (w roku 1797). Były one, według poety, nośnikiem wszystkich wartości dawnej Rzeczypospolitej i dzięki temu żyła w nich pamięć o ojczyźnie i narodzie. W wykładach paryskich wypowiedział się w taki oto sposób:

Legiony polskie przedłużyły dalej historię Polski starodawnej, zachowywały wszystko, co w niej było żywotne, a zarazem nosiły w sobie zaród jej przyszłości. Legiony pierwsze poczęły rozwiązywać sprawy, o których rozprawiano na Sejmie Czteroletnim. **Historia ich wyjaśnia po raz pierwszy znaczenie wyrazów: patriotyzm** [podkr. P.J.], prawa obywatelskie, równość¹¹⁵.

Jednak postawa patriotyczna, jako fenomen konstytuujący się w człowieku w sposób indywidualny, bo pozostający rezultatem jego emocji, może przybierać formy bardziej radykalne, niż te opisane powyżej. O takich, w swojej definicji patrioty, wspomina Ryszard Paradowski, choć należy zaznaczyć, że jest to definicja skrajna: „patriota jako byt psychoindywidualny (...) kocha krajobraz, mowę ojczystą uformowaną w wiersze i pieśni, ale także w swojskie wulgaryzmy, kocha obyczaje przodków (...) Patriota jako fakt kulturowy dostarcza emocjonalnego spoiwa ojczyźnie. [Jednak] (...) patriota kochał w gruncie rzeczy sam siebie, «swoich», z których sam się na dobre nie wydzielił, i nie lubił obcych”. **Dlatego niezbywalnym składnikiem miłości do ojczyzny jest „nie-miłość do nie-ojczyzny, nie-miłość do obcych, jako stan *par excellence* emocjonalny”**¹¹⁶.

Dochodzimy tu do momentu, gdy postawa umiłowania własnego przerodzić się może w przekonanie o własnej wyższości, a co za tym idzie do ksenofobii, szowinizmu czy rasizmu. Dzisiaj szczególnie są to pojęcia zdyskredytowane, głównie jako reakcja na politykę III Rzeszy Niemieckiej. Taka skrajna postawa nazywana jest dziś w polskiej terminologii **nacjonalizmem**. Istnieje pogląd, że głównym czynnikiem, który decyduje o przewartościowaniu patriotyzmu w nacjonalizm jest silna emocja. Nie zostało określone

¹¹⁴ K. Skarżyńska, *Różne oblicza...*, s. 34-35.

¹¹⁵ Cyt. za: A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm...*, s. 82.

¹¹⁶ Ryszard Paradowski, *Patriotyzm a typy kultury* [w:] *Patriotyzm. Tożsamość narodowa...*, s. 62-63.

jednak, co dla wytworzenia się tej postawy jest kluczowe. Ewa Nowicka-Włodarczyk ujmuje tę myśl następująco: „w świecie realnym, gdy za punkt wyjścia rozważanych przez nas procesów przyjmujemy silną emocję, jaką jest miłość do ojczyzny, to uczucie to może prowadzić do zachowań i postaw dobrych, które potraktujemy jako patriotyzm, albo też do zachowań i postaw złych, które będą szowinizmem (lub nacjonalizmem)”¹¹⁷.

Tutaj jedno zastrzeżenie. Wąski zakres znaczeniowy pojęcia nacjonalizmu i jego względnie łatwa do uchwycenia różnica w stosunku do patriotyzmu, utrwalona jest w Polsce i krajach Europy wschodniej. Natomiast w krajach anglojęzycznych termin nacjonalizm, jak pisze Walicki, stał się „«terminologiczną parasolką», czyli kategorią bardzo szeroką, pod którą podciąga się całą problematykę narodową: świadomości narodowej, tożsamości narodowej, ideologii narodowych społecznego procesu narodotwórczego, walki o niepodległość i narodowego państwa”¹¹⁸. Na problem ten natrafił np. Znaniecki, który we *Wprowadzeniu* do polskiego wydania *Współczesnych narodów*, przetłumaczył słowo „nacjonalizm” jako „więź narodowa”, jednocześnie zaznaczając w przypisie, że angielskie słowo „nationalism” nie ma odpowiednika w języku polskim. Dalej autor pisze natomiast: „przymiotnik *nationalistic* przekładałem jako «narodowy», z wyjątkiem tych kontekstów, w których występuje on w wyrażnie wartościującym, a więc w «polskim» sensie, i odnosi się nie tyle do tego, co konstytuuje naród, ile do jego **negatywnego, agresywnego i pogardliwego stosunku do innych narodów** [podkr. – P.J.]”¹¹⁹. Warto o tym problemie wspomnieć, ponieważ lektura publikacji anglojęzycznych mogłaby w związku z tym prowokować nieporozumienia. Jest to jednak problem wyłącznie terminologiczny, który nie wpływa na samą istotę problemu.

Patriotyzm i nacjonalizm, wywoływane są więc przez ten sam, emocjonalny czynnik, ale manifestują się różną postawą jednostki. Patriotyzm, jak już zaznaczono wcześniej, opatrywany jest znakiem plus, nacjonalizm znakiem minus. Skarżyńska nazywając obydwa „**dobrym i złym patriotyzmem**”, zauważa że w ludzkich umysłach są one „względnie niezależnymi syndromami postaw oraz że mają zupełnie inne uwarunkowania i korelaty”¹²⁰. Idąc tym tropem, nacjonalizmem będziemy nazywać taką postawę, która „pozytywnie koreluje z rasizmem, postawami faszystowskimi, akceptacją przemocy w stosunkach

¹¹⁷ E. Nowicka-Włodarczyk, *Trudne dyskusje...*, s. 10.

¹¹⁸ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 422-423.

¹¹⁹ F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 8, przypis opatrzone gwiazdką.

¹²⁰ K. Skarżyńska, *Różne oblicza...*, s. 38.

międzynarodowych”¹²¹, a patriotyzmem taką, która nie koreluje z żadną z powyższych tendencji i postaw. W podobnych słowach różnicuje patriotyzm i nacjonalizm Nowicka-Włodarczyk: „patrioci będą nastawieni bardziej łagodnie, mniej agresywnie (...) powinni być także bardziej otwarci na uznanie zasług innych, na poszukiwanie tego, co wspólne, wreszcie na negocjacje i ustępstwa. Nastawienie szowinistów jest we wszystkich tych wymiarach zdecydowanie bardziej radykalne, a czynnikiem zdecydowanie wyróżniającym byłaby łatwość w uciekaniu się do przemocy”¹²². Również i Ossowski, dostrzegając w swoich czasach gwałtowne nasilenie się postaw skrajnych, a przywołując osobę Benito Mussoliniego, pisze że „nowocześni nacjonaści uwolnili się od zasady braterstwa narodów i na jej miejsce otwarcie przyjęli zasadę egoizmu narodowego: *my country, right or wrong*. Idea rewolucji narodowej przeciwko uciskającym rządóm została zamieniona w **ideę wojny przeciw innym narodom** [podkr. – P.J.]”¹²³.

Nacjonalizm ma więc swe podstawy w patriotyzmie, ale przewartościowanie patriotyzmu w nacjonalizm ma odmienne motywy, niż w przypadku wykryształizowania się postawy patriotycznej. Ciekawie na ten temat wypowiadają się amerykańscy badacze, którzy rozróżniając patriotyzm konstruktywny (*constructive patriotism*) i patriotyzm ślepy (*blind patriotism*), dowodzą że „źródłem takiego «złego» patriotyzmu jest: wyraźne zróżnicowanie między grupą własną i obcą, wyuczone we wczesnym dzieciństwie silne zakorzenienie osobiste tożsamości w grupie, silna orientacja autorytarna we własnej grupie, trudności życiowe, przeżywane stresy i poczucie zagrożenia”¹²⁴.

Granica pomiędzy patriotyzmem i nacjonalizmem nie jest jednak tak ostra jakby się mogło wydawać z przytoczonych powyżej opinii.

Nie każdy nacjonalizm związany z etnocentryzmem ma charakter rasistowski, (...) sam etnocentryzm zaś nie musi koniecznie wiązać się z ksenofobią, czyli lękiem przed obcymi i wrodzoną stąd niechęcią.
(...)

¹²¹ K. Skarżyńska, *Różne oblicza...*, s. 38.

¹²² E. Nowicka-Włodarczyk, *Trudne dyskusje...*, s. 11.

¹²³ S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie...*, s. 66.

¹²⁴ K. Skarżyńska, *Różne oblicza...*, s. 38-39; zob. Molly Andrews, *Fighting for 'the finest image we have of her: Patriotism and Oppositional Politics* [w:] *Patriotism in the life of individuals and nations*, red. E. Staub, D. Bar Tal, Nelson Hall, Chicago 1997; Robert T. Schatz, Ervin Staub, Howard Lavine, *On the varieties of national attachment: Blind versus constructive patriotism*, „Political Psychology”, 1999, t. 20, nr 1.

Rozróżnienie tych dwóch postaw nie jest jednak prostym zadaniem, gdyż nacjonalizm własnej grupy jej członkowie są skłonni określać jako patriotyzm, cudzy zaś patriotyzm – jako nacjonalizm¹²⁵.

Jest tak zapewne, ponieważ rozróżnialność tych postaw możliwa jest dopiero przy konfrontacji skutków ludzkiego działania, wyniku działania ideologii. A ocena tych skutków odbywa się już jako wynik subiektywnego wartościowania.

¹²⁵ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 16-17.

2. ASPEKT HISTORYCZNO-SOCJOLOGICZNY

*Ojczyzna tworzy się ewolucyjnie;
tworzy się historią współżycia ludów na tej samej ziemi;
tworzy się przez ciągłe krzyżowanie się krwi i ducha,
przez przeżywanie tych samych wypadków zbiorowego życia.*

E. Abramowski, *Pomniejszyciele ojczyzny*

*Mogliście mi odebrać wiarę i mowę,
ale nie mogliście wydrzeć serca z mojej piersi.
Moje serce pozostało zawsze, zawsze polskie.*

W. Kętrzyński, *In der Heimat*

Naród pozostaje nadal podmiotem historii

A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm*

Wieloaspektowość teorii narodu uzmysławia, jak istotną rolę w jego kształtowaniu pełni historia, wspólne dzieje społeczeństwa. Z poprzednich rozważań wynika, że dla ukształtowania się polskości, świadomość wspólnej historii obok świadomości wspólnej narodowej kultury jest czynnikiem niezbędnym. Perspektywa historyczna zatem jest konieczna, aby dopełnić obraz pojęć narodu i tego co nazywamy „narodowym”; a ponieważ nieodłącznym składnikiem narodowego jest narodowa kultura, perspektywa historyczna powinna być poszerzona o socjologiczną. Kłoskowska ujmuje tę potrzebę w takie słowa: „problematykę narodową należy odnieść także do wewnętrznego, najgłębszego aspektu tego zjawiska (...): do przeżyć i doświadczeń ludzi uczestniczących w bycie narodowym, tworzących narodową kulturę i żyjących w tej kulturze”¹²⁶. W związku z tym przez perspektywę historyczno-socjologiczną rozumieć należy tutaj punkt widzenia, oparty na tym szczególnym złączeniu dziejów z przeżywającą je wspólnotą narodową. Historia rozważana więc będzie tutaj w odniesieniu do społeczeństwa, które ją kształtuje, uczestniczy w jej

¹²⁶ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 74.

wydarzeniach oraz na którym, poprzez swoje oddziaływanie, historia odcisnęła swoiste piętno.

To historyczne piętno nie tylko ukształtowało, ale i w pewnym momencie dziejów narodu polskiego podtrzymywało świadomość wspólnej tożsamości. Liberalna koncepcja narodu, która panowała w osiemnastowiecznej Europie, przyznawała prawo do odrębności politycznej wyłącznie narodom historycznym, takim, które posiadały żywą tradycję państwową¹²⁷ – historia wyznaczała wówczas prawo państwa do istnienia. Wprawdzie od czasu gdy pod koniec XVIII wieku naród polski pozostał bez państwa, z jednej strony wydarzenia historyczne (szczególnie rozbiory, ale także klęska Napoleona i inne) były impulsem do silniejszego zjednoczenia się narodu we wspólnej sprawie, ale także były z drugiej strony skutkiem tego zjednoczenia, najpierw w powstaniu kościuszkowskim, a potem w kolejnych zrywach i powstaniach narodowych. Poprzez ciągłość i przeplatanie się impulsów i skutków pozostały one do dzisiaj silnym emocjonalnym piętnem polskości.

W momencie przyjęcia perspektywy historycznej w odniesieniu do narodu, uzmysłowiona zostaje, jak pisze Kłoskowska, jego historyczna zmienność, jego możliwe warianty¹²⁸, czy jak można by powiedzieć kolejne etapy jego rozwoju. „Wśród tej zmienności zachowane są jednak pewne cechy uzasadniające posługiwanie się jednym pojęciem dla wyodrębnienia całości podlegającej historycznym modyfikacjom”¹²⁹. I właśnie o owych filarach, na których wspierała się świadomość narodową Polaków będzie tutaj mowa.

2.1. Proces kształtowania się świadomości narodowej

Aby mogła ukształtować się narodowość, niezbędne są najpierw poczucie narodowej tożsamości i identyfikacji, jako cechy indywidualne dla każdego członka narodu. Była już o tym mowa w pierwszym rozdziale. Zespół cech, które składają się na nie, a odnoszą się do całego narodu można by nazwać świadomością narodową.

Naród nie powstaje z niczego, lecz powoli się kształtuje, mając swe źródło w grupie etnicznej. Podobnie kształtuje się świadomość narodowa. Ten procesualny charakter wpływa na fakt, że trudno jest mówić o ostrej granicy początku narodu, a ponieważ sam naród już w swoim istnieniu rozwija się, można jedynie ukazać kolejne etapy jego rozwoju.

¹²⁷ Zob. s. 20 tej pracy.

¹²⁸ Por. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 71.

¹²⁹ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 71.

Maria Janion przywołuje opinie historyków, którzy za pierwszy krok ku wyodrębnieniu się polskiej świadomości narodowej uważają chrystianizację Słowian. Badaczka pisze, że ich zdaniem „gdyby państwo polskie nie zostało włączone w obszar monarchii chrześcijańskiej Europy, czekałby nas dzisiaj los współczesnej drobnej mniejszości etnicznej”¹³⁰. W dalszej części swojej pracy, przywołując fragment z *Odczytów o cywilizacji w Polsce* Józefa Ignacego Kraszewskiego, stwierdza że i dla niego idea narodu i państwa polskiego miała swój początek w Chrzcie Polski. Kraszewski sformułował to w taki sposób:

Chrzest dopiero, a za nim idąca zmiana form rządu, pojęć o nim, zakresliły pierwsze granice państwa i rzuciły nasiona jednolitości. (...)

Może być, że na wiek lub półtora wprzód przed Mieczysławem, już ludy lechickie i z nimi pobratymcze, skupiać się zaczęły pod jedną władzę i jedną opasywać granicą; ale idea narodu nie uwydatnia się aż w blasku krzyża, który przynosi z sobą Dąbrówka, który Mieczysław zatyka na tej ziemi¹³¹.

Przykłady jednoczenia się różnych plemion słowiańskich pod jedną władzą znane są już z okresu poprzedzającego rok 966. Jednak dopiero chrystianizacja, która na terenach państwa Polan trwała dość długo, stanowiła dobry grunt do wykształcenia społecznej więzi – ustawały bowiem prześladowania pogańskich ludów ze strony chrześcijan, a państwo Mieszka I uniknęło politycznego podporządkowania ówczesnej europejskiej potędze – Cesarstwu. Choć dla Słowian zmiana ich religii była początkowo drastyczna i wymuszona, stwarzała możliwość zaistnienia jako państwa niezależnego, co w innym przypadku byłoby prawdopodobnie niemożliwe¹³². Dopiero w takich „bezpiecznych” warunkach mogło dojść do odpowiedniego oddziaływania wspólnej kultury na społeczeństwo, które rozpoczyna swój byt od „małego jądra społecznego”, by użyć terminu Znanieckiego.

Formowanie społeczeństwa o kulturze narodowej rozpoczyna się od stosunkowo małego jądra społecznego, którego wpływ stopniowo rozszerza się i w końcu obejmuje miliony ludzi. Ludzie wchodzący w skład owego jądra nie są powoływani przez jakąkolwiek zorganizowaną, obdarzoną autorytetem grupę (...) Owo jądro tworzą niezależni,

¹³⁰ Maria Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 17.

¹³¹ Józef Ignacy Kraszewski, *Odczyty o cywilizacji w Polsce*; cyt. za: M. Janion, *Niesamowita słowiańszczyzna...*, s. 94.

¹³² Zob. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna...*, s. 17 i nast.

indywidualni przodownicy rozmaitych dziedzin działalności kulturowej, którzy stopniowo tworzą kulturę narodową syntetyzującą wielość tradycyjnych kultur regionalnych¹³³.

W większości twierdzeń badaczy, dotyczących początków istnienia świadomości narodowej Polaków, istnieją dwie tendencje skrajne. W pierwszej z nich występuje skłonność do określania narodotwórczymi jak najwcześniejszych i najsubtelniejszych nawet przejawów jedności społecznej; w drugiej natomiast do nazywania narodowym tego, co w pełni uświadomione, opierając się na aksjomacie, że naród zaistnieć może wówczas, gdy wszyscy jego członkowie są świadomi jednoczącej ich więzi. W zasadzie rozpiętość pomiędzy najwcześniejszym takim zdarzeniem w historii, wysuwany przez zwolenników pierwszej tendencji, a najpóźniejszym, uznawanym przez zwolenników drugiej można uznać za **okres kształtowania się narodowej tożsamości**.

Niektórzy z historyków, jak np. Franciszek Bujak, skłonni są twierdzić że świadomość narodowa wykrystalizowała się **już w XI wieku**. Argumentem dla historyka jest fakt, że powstała na początku kolejnego stulecia kronika Galla Anonima opisuje już „rozbudowaną ideologię narodową, podkreślając, że Polska nie jest własnością monarchy, gloryfikując jej przeszłość i używając bogatej frazeologii patriotycznej”¹³⁴. Z kolei Zbigniew Dobrzyński, jeden z radykalnie wypowiadających się w sprawie historii dawnej Polski badaczy utrzymuje, że w XI wieku główną podstawą poczucia „polskości” i jednocześnie niezależności od Niemiec, było chrześcijaństwo w **obrzędku słowiańskim** – na tym „opierała się ówczesna świadomość narodowa”¹³⁵. Nieco później, gdy wprowadzony został obrządek łaciński, funkcję tę przejął **wspólny** dla narodu **język polski**; już w XIII wieku bowiem naród utożsamiany był z językiem¹³⁶. Pamiętać należy jednak, że do 1320 roku w zasadzie granice wpływów Piastów nie były stałe, jak pisze Norman Davies w swoim dwutomowym dziele *Boże igrzysko. Historia Polski*. Terytorium polskie „nie tworzyło żadnej organicznej całości (...) podobnie jak nie było państwa we współczesnym tego słowa znaczeniu (...) W gruncie rzeczy zatem, w sensie

¹³³ F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 44-45.

¹³⁴ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 428; por. Franciszek Bujak, *Państwo i naród polski w XI wieku* [w:] *Studia z dziejów kultury polskiej*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1949.

¹³⁵ Zbigniew Dobrzyński, *Obrządek słowiański w dawnej Polsce*, cz. II, Warszawska Metropolia Prawosławna, Warszawa 1989, s. 315; cyt. za: M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna...*, s. 104.

¹³⁶ Walicki powtarza taką opinię za Romanem Grodeckim i Konstantym Grzybowski; zob. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 429; por. Roman Grodecki, *Powstanie polskiej świadomości narodowej na przełomie XIII i XIV wieku*, „Przegląd Współczesny”, 1935, nr 52, s. 3-25; Konstanty Grzybowski, *Ojczyzna, naród, państwo*, PIW, Warszawa 1970, s. 43-45.

współczesnym, nie było żadnej «Polski»¹³⁷; świadomość narodowa, wyrastając z podłoża etnicznego, kształtowała się wówczas na zupełnie innych zasadach niż polityczne.

Antonina Kłoskowska podkreśla z kolei, że szczególnie wyraźnym kryterium procesu narodotwórczego, tzn. momentu w którym można odróżnić naród od społeczeństwa innego rodzaju, jest „wykryształizowanie się świadomości narodowej we wszystkich warstwach społecznych”¹³⁸. Z tej perspektywy narodem polskim nazwać można dopiero społeczeństwo polskie pod koniec czasu zaborów. Wtedy dopiero, począwszy od lat osiemdziesiątych XIX wieku, realne stały się postulaty unaradawiania chłopów. Pojawiały się one oczywiście już w ideologii czasu Sejmu Wielkiego, jednak zrealizowane zostały dopiero wraz z działalnością chociażby księdza Stanisława Stojałowskiego lub Bolesława Wysłoucha na łamach „Przeglądu Społecznego”. Większość z historyków nie jest jednak tak radykalna w poglądach jak Kłoskowska.

Kolejną istotną fazę w kształtowaniu się świadomości narodowej widzą historycy i socjologowie w okresie demokracji szlacheckiej, począwszy od pierwszej unii Korony z Litwą, przez cały okres trwania Rzeczypospolitej szlacheckiej¹³⁹. Wieloetniczna i wielojęzykowa Rzeczpospolita Obojga Narodów była wówczas na świecie tworem politycznie niepowtarzalnym i wyjątkowym. Szlachta Rzeczypospolitej traktowała siebie, jak píše Walicki, jako „**suwerenny naród**, opowiadający się za wartościami republikańskimi; [jednocześnie] pojawiła się swoista duma narodowa, nierzadko granicząca z megalomanią. Szlachta o różnych korzeniach etnicznych – polskich, litewskich, ruskich czy niemieckich – uważała swą Rzeczpospolitą za kraj wyjątkowej wolności (...) Mówiąc inaczej, [uważała się] za zbiorowego suwerena: **suwerenny naród polityczny** [podkr. – P.J.]”¹⁴⁰. Łatwo zauważyć, że badacz podkreśla, iż naród polski ograniczony był wówczas wyłącznie do stanu szlacheckiego (stanowiącego około 10% ludności) i rozumiany był na sposób polityczny. Nieco dalej dodaje jednak, że ideologia, która łączyła tę wieloetniczną szlachtę, zbliżona była do nacjonalizmu¹⁴¹ jako „**świadomości grupowej**” – podkreśla zatem jej kulturowe podłoże. Ten fakt przekonuje, że więź narodu szlacheckiego była kwestią dużo bardziej skomplikowaną niż dziś:

¹³⁷ Norman Davies, *Boże igrzysko. Historia Polski*, t. I, tłum. Elżbieta Tabakowska, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 1992, s. 104.

¹³⁸ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 46.

¹³⁹ Zob. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 430-440, 514; A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 62-68.

¹⁴⁰ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 431-432.

¹⁴¹ Słowo nacjonalizm użyte zostało przez Walickiego w anglojęzycznym rozumieniu tego terminu; zob. Maurizio Viroli, *For Love of Country. An Essay on Patriotism and Nationalism*, Clarendon Press, Oxford 1995, s. 13.

Ideologia „narodu szlacheckiego” była czymś odmiennym [od patriotyzmu, który nie wymaga jedności kulturalnej, moralnej czy religijnej] i bliżej jej było do nacjonalizmu jako cechy **świadomości grupowej** niż do klasycznego patriotyzmu mającego charakter miejski (a więc terytorialny). Od samego początku była to forma spójnej świadomości korporacyjnej, silnie związanej z jednością tradycji moralnej i politycznej, która **ewoluowała w kierunku całkowitej jednorodności religijnej i kulturalnej** [podkr. – P.J.], a więc także i pełnej polonizacji wieloetnicznej szlachty Rzeczypospolitej. Jeśli zatem chcemy podać całościową charakterystykę demokracji szlacheckiej, bez odgraniczania jej pierwszej fazy od późniejszego sarmatyzmu, to lepiej określić ją jako ideologię szlacheckiego „narodu politycznego” i uznać za **fazę w kształtowaniu się świadomości narodowej w Polsce** [podkr. – P.J.]¹⁴².

Począwszy więc od okresu I Rzeczypospolitej, gdy naród nie mógł być już w pełni utożsamiany ze wspólnym językiem, elementem unifikującym wieloetniczny naród szlachecki stała się **wspólna narodowa kultura i obyczaje**. Potwierdza to Kłoskowska, która podaje, że „wieloetniczna, federacyjna Pierwsza Rzeczpospolita wytworzyła przykład socjologicznie bardzo ciekawej wielokulturowości, **podporządkowanej jednak dominującej kulturze polskiej** [podkr. – P.J.], a nie tylko państwowości”¹⁴³. To uniwersum narodowej kultury, jak dalej pisze badaczka, „skryształizowało się i jako całość symboliczna stanowiła zespół wartości określany jako ojczyzna”¹⁴⁴.

Jest jeszcze jeden istotny aspekt narodu szlacheckiego I Rzeczypospolitej. Zwrócił na niego uwagę Walicki¹⁴⁵. Bycie Polakiem w czasach Rzeczypospolitej Obojga Narodów, tzn. bycie obywatelem polskim, równoznaczne było ze statusem szlacheckim. Chłopi natomiast, choć zamieszkiwali polskie terytorium, określali się najpewniej jako „tutejsi”¹⁴⁶, odnosząc swoją tożsamość wyłącznie do ojczyzny prywatnej. Pomiędzy polską szlachtą i chłopstwem zamieszkującym ziemie polskie tworzyła się więc przepaść, która opóźniła, a w pewnych momentach nawet uniemożliwiała rozwój etnolingwistycznego narodu polskiego. Stan chłopski, a do pewnego momentu nawet mieszczaństwo, nie czuło się w jakikolwiek sposób związane z ojczyzną ideologiczną, gdyż ideologia z posiadania tej ojczyzny ich wykluczała.

¹⁴² A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 433-434.

¹⁴³ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 62; zob. także s. 68.

¹⁴⁴ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 66.

¹⁴⁵ Zob. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 435.

¹⁴⁶ Por. F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 123. Znaniecki przytacza oczywiście inną zgoła sytuację, niż tę o której mówiono powyżej. Wydaje się jednak, że może ona stanowić trafny punkt odniesienia.

Później, w czasach zaborów, fakt ten miał wpłynąć na niepowodzenia polskich powstań zbrojnych.

Podsumowując – w XVI wieku istniał ukształtowany już naród polski, choć dość osobliwy, bo oparty głównie na politycznej wspólnocie „obojga narodów” oraz złożony wyłącznie ze stanu szlacheckiego. Wieloetniczność i wielojęzykowość takiej Polski wymusiła do pewnego stopnia zmianę treści polskiego poczucia narodowego i stworzenia podstaw wspólnej narodowej kultury, mającej charakter unifikujący. Uniwersum tej kultury określano wówczas jako ojczyznę. W świadomości narodowej szlachty Rzeczypospolitej pojawiły się wówczas dwa mające ją wewnętrznie scalać mity. Obydwa jednak, jak się później okazało, miały udział w upadku Najjaśniejszej Rzeczypospolitej.

Pierwszy z nich był, jak pisze Walicki, odpowiedzią na etniczne zróżnicowanie narodu szlacheckiego. Było ono „zbyt wielkie, aby pozwalało na określenie go po prostu mianem polskiego”¹⁴⁷ – pisze historyk. W efekcie powstał mit wspólnego pochodzenia, rasowej jedności, w myśl którego cała szlachta stanowić miała naród złożony z potomków sławnego i potężnego ludu Sarmatów. Sarmatyzm stał się wówczas „fundamentem politycznej jedności i kulturalnej homogenizacji szlachty Rzeczypospolitej, które w praktyce oznaczały, oczywiście, polityczną i kulturalną **polonizację** [podkr. – P.J.]”¹⁴⁸.

Jedność jaka wyływała z ideologii polskiej szlachty, a szczególnie z mitu o sarmackim pochodzeniu, miała swoje odbicie w sposobie rządzenia krajem. Demokracja szlachecka opierała wówczas ustawodawczą władzę Sejmu nie na zasadzie większościowej, lecz na **jednomyślności**. Konsekwencją było przyznanie każdemu posłowi prawa do wolnego sprzeciwu, tzw. *liberum veto*, który rozwiązywał sejm i unieważniał jego postanowienia. Walicki podkreśla, że zasada ta motywowana była przez „cnoty republikańskie i dążyła do jasno określonego wspólnego dobra, nie zaś do partykularnych celów grupowych”¹⁴⁹, które uwidoczniłyby się przy zasadzie większości. Jednomyślność na sejmie, wraz z prawem do weta, nawet przez J.J. Rousseau, który widział jej niszczące skutki, uważana była za zasadę piękną¹⁵⁰. Pierwotnie bowiem *liberum veto* istniało wyłącznie w teorii, a nie było wykorzystywane w praktyce – dzięki temu sejm polski mógł przez długi okres czasu sprawnie działać w myśl zasady jednomyślności.

¹⁴⁷ Zob. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 435.

¹⁴⁸ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 435.

¹⁴⁹ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 439.

¹⁵⁰ Por. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 439.

Aby dobrze zrozumieć sens *liberum veto*, trzeba wyraźnie zdawać sobie sprawę, że było ono odwrotną stroną ideału jednomyślności, opartego na założeniu, że **istotne wartości i interesy wszystkich obywateli Rzeczypospolitej są jednakowe i że każdy gotów jest poświęcić swą „prywatę”, czyli interesy partykularne, na rzecz wspólnego dobra** [podkr. – P.J.]. Przez ponad sto lat prawo do indywidualnego *veto* było w teorii, ale nie [stosowano go] w praktyce – mniejszość sejmowa uznawała bowiem wolę większości za moralnie zobowiązującą i rezygnowała dobrowolnie z odrębnego zdania. Poseł, który w roku 1652 zdecydował się na zerwanie obrad, Władysław Siciński, został niezwykle surowo potępiony przez opinię publiczną¹⁵¹.

Z czasem posłowie, odwołując się do prawa *liberum veto*, coraz częściej zrywali sejmy, uniemożliwiając tym samym sprawne działanie kraju oraz przeprowadzenie jakichkolwiek zmian w państwie. Walicki mówi wprost, że przekupni posłowie wykorzystywani byli w ten sposób przez państwa sąsiedzkie, aby „w interesie państw ościennych uniemożliwić Rzeczypospolitej podjęcie jakiejkolwiek działalności reformatorskiej”¹⁵², a tym samym ją osłabić i wewnętrznie skłócić członków jej narodu.

Drugim mitem stworzonym przez polską szlachtę był wzór Luciusa Quinctiusa Cincinnatusa, jako archetyp polskiego patrioty. Cyncynat był rzymskim dyktatorem, wybranym przez Senat rzymski na swą funkcję w okresie walk z Ekwami. Powołany został na okres sześciu miesięcy, jednak już po szesnastu dniach, gdy wygrał wojnę, zrzekł się swej funkcji i powrócił na swoje gospodarstwo. Na stan szlachecki jako stan rycerski nałożony był w Pierwszej Rzeczypospolitej obowiązek obrony granic w ramach tzw. „pospolitego ruszenia”. O tej szczególnej instytucji tak pisze Ryszard Przybylski: „każdy szlachcic (...) był jednocześnie ziemianinem i rycerzem, oraczem i żołnierzem, żywicielem i wojownikiem. Spełnianie swej funkcji gospodarczej traktował jako obowiązek stały i codzienny. Natomiast swoje wyczyny wojskowe (...), miał za obowiązek nadzwyczajny i niecodzienny. Ceniąc sławę wywalczoną na polu bitwy, naród szlachecki z najwyższą radością wracał do pług”¹⁵³. W tym kontekście szlachcic traktował obowiązek pospolitego ruszenia nie jako walkę w obronie Rzeczypospolitej, czyli walkę w obronie swoich praw, lecz jako niewygodny i przykry zwyczaj, utrudniający mu prowadzenie spokojnego i sielskiego życia.

¹⁵¹ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 439.

¹⁵² A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 440.

¹⁵³ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 243.

Nie dziwi więc, że podobnie jak zdegenerowane użycie *liberum veto*, tak i niewłaściwe rozumienie instytucji pospolitego ruszenia były przyczynami osłabienia państwa, a w konsekwencji jego upadku. Pospolite ruszenie wystarczyło w XV wieku, aby pokonać potęgę krzyżacką, jednak w dwieście lat później, o czym pisze Henryk Wisner „nie było zdolne stawić czoła oddziałom zaciężnym, złożonym z ludzi, dla których wojowanie stanowiło rzemiosło”¹⁵⁴. Przybylski pisze wprost, że „rozpanoszony w duszy szlachcica polskiego Cyncynat doprowadził Najjaśniejszą Rzeczpospolitą do ruiny i klęski”¹⁵⁵.

Opisując Polskę w przeddzień rozbiorów Davies nie waha się przed stwierdzeniem, że określenie jej przez sąsiadów jako „Rzeczypospolitej Anarchii”, nie było z gruntu bezzasadne.

Przez blisko ponad 50 lat, licząc od Sejmu Niemego z 1717 roku, politycy byli zupełnie bezsilni w kwestii naprawy wielu z jej [Rzeczypospolitej] poważnych dolegliwości. Monarchia była nadal monarchią elekcyjną – zabawką w rękach międzynarodowej dyplomacji. Działalność sejmu nadal paraliżowało *liberum veto*. Konstytucja nadal dopuszczała zawiązywanie konfederacji. (...)

„Złota wolność”, którą większość szlacheckich obywateli nauczyła się uważać za chlubę swojej Rzeczypospolitej, straciła swe znaczenie. (...)

Przez blisko 50 lat Rzeczpospolitą traktowano jako rosyjski protektorat i rządzono w niej metodami, które w życiu cywilnym uznano by za normalne gangsterstwo. Dopóki rosyjscy gangsterzy dostawali swoją dolę (...) panował spokój. Ale gdy tylko podopieczni próbowali zrzucić sobie z karku niepożądanych opiekunów, nieuchronnie zaczynały się kłopoty¹⁵⁶.

Przypomnijmy słowa Kłoskowskiej: „tożsamość narodowa zbiorowości narodowej to jej zbiorowa samowiedza, jej samookreślenie, tworzenie obrazu własnego i cała zawartość, treść samowiedzy, a nie z zewnątrz konstruowany obraz charakteru narodu”¹⁵⁷. Takie a nie inne samookreślenie własnej tożsamości przez naród szlachecki u jego początków sprawiło, że w wieku XVIII obumierał on już od wewnątrz. Skłócona między sobą szlachta, przestająca interesować się sprawami państwa, a zabiegająca wyłącznie o własny interes prywatny, sama przyczyniła się do swego upadku; widmo obcej interwencji było tego stanu smutną konsekwencją. Winę szlachty w upadku Rzeczypospolitej widzieli i wytykali niemal wszyscy,

¹⁵⁴ Cyt. za: R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, 243.

¹⁵⁵ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 244.

¹⁵⁶ N. Davies, *Boże igrzysko...*, t. I, s. 671.

¹⁵⁷ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 99.

którzy w II połowie XVIII wieku mogli zabrać w tej sprawie głos, m. in. Stanisław Staszic, Jan Paweł Woronicz oraz młodzi publicyści zgrupowani wokół Hugo Kołłątaja¹⁵⁸. Pomimo świetnych wzorów i ideałów, które promowała ideologia polskiej szlachty, jak konstatuje Andrzej Chojnowski, „do końca XVIII wieku krystalizowanie się samowiedzy narodu pozostawało w powijakach, toteż rozbiory zastały ogół szlachty rozproszony w egoizmie swych dworów, pogrążony w ciemnocie duchowej i obywatelskiej”¹⁵⁹. I choć wydaje się to zdanie Chojnowskiego zbyt daleko posuniętym, nie sposób nie przyznać racji ogólnej jego wymowie. „Duch” narodu polskiego, podupadłszy przez egoizm i prywatę swych wskrzesicieli, pogrążył się w długim i twardym śnie.

2.2. Rozbiory Polski przyczyną przebudzenia „ducha narodu”

Kłoskowska wypowiadając się o trwałości narodowej świadomości stwierdza, że „można mówić o społecznym przypisaniu człowieka do jakiejś narodowości i kultury, ale nie jest to zależność ani wyłączna, ani niemożliwa do osłabienia”¹⁶⁰. Twierdzenie to wyprowadza poprzez odwołanie się do kategorii analizy Wilhelma Diltheya (1833-1911) i podkreślenie, że diltheyowskie kategorie doświadczenia (*Erfahrung*) oraz przeżycia (*Erlebnis*), stanowiące podstawowe kategorie ludzkiego świata przeżywanego, mają wpływ na formułowanie się ludzkiej tożsamości – także w kwestii narodowości¹⁶¹.

Skoro więc, poprzez oddziaływanie na człowieka silnie przeżywanych faktów o „szczególnym znaczeniu życiowym”, nie jest niemożliwe osłabienie jego narodowej świadomości, to również i proces odwrotny, wynikający z oddziaływania takich istotnych wydarzeń nie jest niemożliwy, a wydaje się jeszcze bardziej prawdopodobny. Ten sytuacyjny charakter narodowości po raz pierwszy dostrzegł Ernest Renan (1823-1892), francuski historyk, określając w swym wykładzie z 1882 roku **naród jako „codzienny plebiscyt”**¹⁶² (przy czym jego „codziennność” należy rozumieć metaforycznie). Podkreślił on tym samym, że

¹⁵⁸ Zob. np. S. Staszic, *Przestrogi dla Polski...*, s. 8, 221; *Kuźnica kołłątajowska...*, s. XI; Jan Paweł Woronicz, *Pisma wybrane*, opr. i wstęp: Małgorzata Nesteruk i Zofia Rejman, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2002, s. XXXVI, LI-LIV.

¹⁵⁹ Andrzej Chojnowski, *Kwestia patriotyzmu w poszukiwaniach programowych obozu piłsudczykowski* [w:] *Patriotyzm Polaków...*, s. 132.

¹⁶⁰ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 17.

¹⁶¹ Por. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 115.

¹⁶² Ernest Renan, *Co to jest naród?*, wykład wygłoszony podczas konferencji na Uniwersytecie Paris-Sorbonne 11 marca 1882 roku; cyt. za: A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 85; por. także s. 85-87.

związek z własnym narodem może ulec osłabieniu lub wzmocnieniu, w zależności, jak pisze Kłóskowska, od „specjalnych sytuacji społecznych”¹⁶³ lub też wydarzeń, które mogą na siłę tego związku wpłynąć. Za tym idzie stwierdzenie, że świadome akty identyfikacji z własnym narodem – indywidualne bądź zbiorowe – mogą zanikać lub pojawiać się w zależności od przeżycia takich wydarzeń. Akty te mogą wreszcie być słabe, jak sama chęć reformowania państwa, lub przybierać na sile, doprowadzając w krytycznym momencie zagrożenia suwerenności państwa i istnienia narodu do zbrojnego powstania. **Charakter narodowości, „duch” narodowy** – jakby powiedział romantyk – **manifestuje się bowiem najgwałtowniej w sytuacjach granicznych narodu**, używając z kolei określenia Karla Jaspersa¹⁶⁴.

Nie inaczej było w przypadku Polski. Jedność narodowa Polaków od zawsze ukazywała się dopiero w sytuacji zagrożenia. Polacy, na co dzień najczęściej skłócenii między sobą, jednoczyli się, gdy widmo wojny uniemożliwiało im korzystanie ze „złotej wolności”. O tej przedziwnej cesze patriotyzmu polskiego, uniwersalizując ją poniekąd, pisze Staszic w swych *Przestrobach dla Polski*: „charakter narodu okazuje się najlepiej i najczęściej w publicznym gwałcie, w niebezpieczeństwie Ojczyzny i w karaniu jawnych zbrodni krajowych. Sławny Naród Polski w podobnych razach. Nie brakuje ich w dziejach jego. Postępek w przypadkach takich odkryje ducha naszego”¹⁶⁵.

Upadek Najjaśniejszej Rzeczypospolitej rozpoczął się na długo przed rozbiorami. W dobie rozbiorów, paradoksalnie, naród począł dźwigać się z politycznego marazmu – było już jednak za późno. W *Pamiętnikach*, pisanych pod koniec wieku XVIII, Kajetan Koźmian postawił taką oto diagnozę:

Dwa u nas ulubione aksjomaty miały wieczną przewagę i gubiły nas, nic to przecież do rozsądku nie zwróciło. Ojcowie nasi powtarzali sobie i wierzyli: Polska nierządem stoi. (...) Zapragnęła być rządna w sejmie konstytucyjnym, rozszarpano ją, a Europa zamilkła. Zawiodło więc nas drugie aksjoma, jeszcze zgubniejsze, i popędziło nas do grobu: podziału Polski Europa nie dozwoli. Otóż dozwoliła i potwierdziła, (...)

Polska nie w tym wieku straciła swą niepodległość. Skonała ona z ostatnim tchnieniem Sobieskiego¹⁶⁶.

¹⁶³ A. Kłóskowska, *Kultury narodowe...*, s. 86.

¹⁶⁴ Określenie „sytuacje graniczne” po raz pierwszy pojawiło się w: Karl Jaspers, *Philosophie*, t. I-III, Springer Verlag, Berlin-Heidelberg 1932.

¹⁶⁵ S. Staszic, *Przestrogi dla Polski...*, s. 86.

¹⁶⁶ Kajetan Koźmian, *Pamiętniki*; cyt. za: R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 353.

To znaczy wówczas, gdy nie mogąc już sama się bronić, oddała się pod protektorat carskiej Rosji, która z czasem, jak twierdzi Norman Davies, ingerując w politykę wewnętrzną państwa¹⁶⁷, przygotowała Rzeczypospolitą, wraz z Prusami i Austrią, tragiczny koniec.

Pierwszym zwiastunem przebudzenia się w Polakach uczuć patriotycznych był sprzeciw części szlachty skierowany przeciwko kurateli rosyjskiej oraz narzuconych przez Carat ustaw. Konfederację utworzono w Barze, 29 lutego 1768 roku. Oczywiście odpowiedź Rosji musiała być stanowcza, choć ze względu na uwikłanie w wojnę z Turcją nie była tak szybka. Katarzyna II skorzystała z przygotowanego przez Prusy projektu rozbiorowego, zapraszając do niego jeszcze Austrię. W preambule traktatu rozbiorowego, podpisanego przez trzy mocarstwa w Petersburgu 5 sierpnia 1772 r. (według kalendarza gregoriańskiego), podano taki powód rozbioru Polski:

W imię Trójcy Przenajświętszej.

Duch stronnicy, podtrzymujący anarchię w Polsce, każe obawiać się zupełnego rozkładu państwa (...) Więc Austria, Prusy i Rosja, mając zresztą względem Polski pretensje o prawa równie dawne jak słuszne (...)¹⁶⁸

To co działo się w Rzeczypospolitej później było, jak twierdzi Davies, nieprzerwanym ciągiem przyczynowo-skutkowym, który doprowadził w końcu do trzeciego rozbioru i unicestwienia państwa polskiego¹⁶⁹. W tym kontekście, po pierwszym rozbiorze nie można już było zapobiec upadkowi Polski. Czasy rozbiorów zbiegły się jednak w czasie z ogólnoswiatowymi ruchami narodowowyzwoleńczymi – najpierw z rewolucją amerykańską, rozpoczętą w roku 1775, a później z rewolucją francuską, która wybuchła w 1789 roku. Wydarzenia na zachodzie oraz idee i hasła, które szerzone były przez rewolucjonistów,

¹⁶⁷ Davies z kolei określa rok 1717, czyli rok „Sejmu Niemego”, jako wyraźną cezurę, po której Polska utraciła zdolności samostanowienia o sobie. W dalszej części swojej pracy historyk podkreśla wpływ, jaki przyszli zaborcy (szczególnie Rosja) wywierali na politykę wewnętrzną Rzeczypospolitej, uniemożliwiając sejmowi przeprowadzenie reform, które mogłyby naprawić sytuację państwa: „Trudnych do pojęcia wydarzeń okresu rozbiorów zupełnie nie da się we właściwy sposób zrozumieć, jeśli się sobie nie uprzytomni, że wewnętrzne kłopoty Polski systematycznie podsycali jej potężniejsi sąsiedzi”; N. Davies, *Boże igrzysko...*, t. I, s. 671-672; por. także s. 669-714.

¹⁶⁸ Przekład: Władysław Konopczyński, *Fryderyk Wielki a Polska*, Instytut Zachodni, Poznań 1947, s. 151; cyt. za: N. Davies, *Boże igrzysko...*, t. I, s. 683-684, przypis opatrzone gwiazdką.

¹⁶⁹ „Ostateczną konsekwencją pierwszego rozbioru był oczywiście rozbiór drugi; rozbioru drugiego zaś – trzeci. (...) podjęta przez króla naiwna próba nawiązania autentycznego przymierza z Rosją dała początek Sejmowi Czteroletniemu; Sejm Czteroletni – Konstytucji 3 maja; Konstytucja – konfederacji targowickiej; konfederacja – wojnie rosyjsko-polskiej w r. 1792; wojna – drugiemu rozbiorowi w r. 1793; drugi rozbiór – powstaniu narodowemu Kościuszki w r. 1794; powstanie wreszcie – trzeciemu rozbiorowi i ostatecznej zagładzie państwa”; N. Davies, *Boże igrzysko...*, t. I, s. 689, 692-693.

szczególnie francuskich, odegrały niemały wpływ na odrodzenie się uczuć patriotycznych, szczególnie w młodym pokoleniu Polaków. Młodość bowiem, według Erica Eriksona, jest najważniejszą fazą kształtowania się tożsamości, także, na co zwraca uwagę Kłoskowska, tożsamości narodowej¹⁷⁰.

Ruch reformatorski, który pojawił się wówczas w Rzeczypospolitej, dążący do naprawy ustroju i działania państwa oraz odzyskania jego suwerenności, był reakcją nieco spóźnioną jak pisze Walicki¹⁷¹. Choć nie brakowało ludzi o świątłych umysłach, którzy wprost wytykali błędy ustrojowe, a nawet wskazywali drogę naprawy państwa, to jakakolwiek działalność reformatorska była z góry skazana na porażkę. Próbę przeprowadzenia reform w okresie Sejmu Wielkiego i uchwalenie Konstytucji 3 maja przytłoczyła Rzeczpospolita kolejnym rozbiorem. Jednak działalność chociażby *Kuźnicy Kołłątajowskiej*, czy takich osób jak Stanisław Staszic i Jan Paweł Woronicz, poprzez szerzenie haseł narodowowyzwoleńczych doprowadziła do rozwoju polskiej ideologii patriotycznej, a tym samym odrodzenia tożsamości i wzmocnienia świadomości narodowej.

Podjęcie haseł ideologii narodowej oraz jej realizacja miały skutek bezpośredni w kolejnych zrywach i powstaniach narodowych – daje temu wyraz Znaniecki¹⁷². Polski socjolog, opisując tworzenie się solidarności społecznej, zwraca uwagę, że kształtuje się ona pod wpływem ugrupowań ideologów narodowych:

Powstanie zbrojne w celu zdobycia niepodległości narodowej wymaga jednak wysokiego stopnia solidarności powstańców i tak wielkiego poświęcenia dla własnego narodu, że nie wahają się oni oddać życia za wspólną sprawę; wymaga też posiadania zręcznych politycznych i wojskowych przywódców.

Solidarność społeczna rodzi się zwykle najpierw wśród intelektualistów, którzy są w pełni świadomi przynależności do społeczeństwa o kulturze narodowej i uznają ideał niepodległości narodowej za mający najwyższe znaczenie i absolutnie uprawniony (...)

Najlepszego przykładu dostarczają w tym względzie powstania polskie¹⁷³.

Polacy nie stracili w latach zaborów swojej narodowej tożsamości – główną zasługę w tym względzie przysłać należy rozbudowanej w tych latach ideologii narodowej. Ideologii,

¹⁷⁰ Teoria Eriksona przywołana za: A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 105-106.

¹⁷¹ Zob. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 441.

¹⁷² Zob. F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s.113-115.

¹⁷³ F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 113-114.

która mówiła, że pomimo skreślenia Polski z mapy świata naród polski nadal istnieje i ma prawo dążyć do odzyskania swojej politycznej suwerenności. Casus Polski podzielonej na trzy zabory, ale wciąż Polski, przedstawił w tych słowach Ossowski: „mieszkańcy różnych części jednego terytorium narodowego, jednej wspólnej ojczyzny, mogą żyć w różnych warunkach politycznych (...) Przed 1914 r. warunki terytorialne dawały daleko większe możliwości zbliżenia pomiędzy mieszkańcem Poznania i mieszkańcem Berlina niż pomiędzy mieszkańcem Poznania i mieszkańcem Warszawy. Jeżeli mimo to poznańczyk miał wspólną ojczyznę z warszawiakiem, to już nie ze względu na łatwość komunikacji”¹⁷⁴. Podobnie wypowiadano się na początku XIX wieku: „trzydzieści lat niewoli starej, szesnaście lat nowej Galicji nie zmieniły w niczym pierwotnych rodów polskiego znamion, miłości ojczyzny, niepodległości i wolności (...) Poznali obcy, że (...) duch niepodległości rośnie w pętlach, a rozmnaża się pod uderzeniem topora”¹⁷⁵.

Już Kołłątaj, po 13 latach niewoli, wymienił trzy sposoby ratowania narodowej tożsamości, wskazując – jak pisze Przybylski – postawy, które Polacy zajęli w pierwszych latach zaborów, celem utrzymania narodowej tożsamości¹⁷⁶. Było to po pierwsze „pielęgnowanie godności własnej”, po drugie walka w Legionach Dąbrowskiego i po trzecie „walka o zachowanie języka polskiego i tradycji narodowej; o kulturę wspólnoty, która została pozbawiona państwa”¹⁷⁷. Do czasu odzyskania niepodległości w 1918 roku zestawienie tych postaw niewiele się zmieniło, choć oczywiście w różnych okresach czasu jedno wysuwano na plan pierwszy, a pozostałych unikano (np. w okresie pozytywizmu nie prowadzono walki zbrojnej). Nigdy jednak nie zaniedbano trzeciej z wymienionych przez Kołłątaja postaw – walki o zachowanie narodowej kultury.

* * *

Okres rozbiorów był niewątpliwym przykładem wzmocnienia narodowej świadomości. Światłe umysły epoki dostrzegały nie tylko zastój polityczny w państwie oraz brak potrzebnych reform wynikający ze „złotej wolności” szlachty, ale także realne zagrożenie suwerenności Rzeczypospolitej. W następującym po nim czasie zaborów dokonał się, jak wyraził się Mirosław Chałubiński, proces „unarodowienia społeczeństwa” tzn.

¹⁷⁴ S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie...*, s. 52.

¹⁷⁵ Kajetan Koźmian, *Historia powstania Polski*; cyt. za: R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 339.

¹⁷⁶ Por. R. Przybylski, *Klasycyzm i sentymentalizm po trzecim rozbiorze (1795-1830)* [w:] A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm...*, s. 47.

¹⁷⁷ R. Przybylski, *Klasycyzm i sentymentalizm...*, s. 47.

„upowszechnienie się świadomości narodowej”¹⁷⁸ – a więc prawdziwy rozkwit uczuć patriotycznych. Jak w swoim pamiętniku zapisała jedna z pań tamtej epoki „miłość ojczyzny dochodzi u nas do szaleństwa, oddajemy się jej z całą gwałtownością”¹⁷⁹.

Począwszy od ostatniego tchnienia, jakie wydało państwo Polskie w 1795 roku, kolejne pokolenia walczących o wolność dla ojczyzny kształtowały **ideologię narodowowyzwoleńczą**. Ideologia ta przechodziła w kolejnych latach zaborów swoistą metamorfozę, wynikającą najczęściej ze zmieniającego się światopoglądu jej twórców i bieżących wydarzeń historycznych. W odwołaniu do nich można wyróżnić kolejne fazy tych przeobrażeń, tworząc jednocześnie swoistą ich typologię.

2.3. Polskie ideologie narodowościowe okresu zaborów

Rozbiory zabrały dotychczas panującemu narodowi szlacheckiemu nie tylko możliwość decydowania o losach państwa, czyli tzw. wolność pozytywną. Okazało się, jak pisze Anna Grześkowiak-Krwawicz, że również „wolność w jej liberalnym rozumieniu, jako swoboda indywidualna, gwarantowana wyłącznie prawem i niezależna od tego, kto ma władzę w państwie, nie może być realizowana w warunkach rozbiorowych. Rzeczywistość potwierdziła dobitnie dawne republikańskie przekonanie, że wolność indywidualna możliwa jest tylko w kraju wolnym, w którym obywatele mają wpływ na władzę”¹⁸⁰. Reakcje Polaków były skrajnie różne – od akceptacji nowego ładu politycznego, poprzez bierną rozpacz i utratę nadziei na odzyskanie niepodległości po zdecydowaną aktywność w kierunku odzyskania bytu narodowego. Postaw wyrażających zwątpienie było, jak piszą historycy, znacznie więcej niż postaw patriotycznych. Sytuację w porozbiorowej rzeczywistości tak opisuje Stefan Kieniewicz:

Katastrofa Rzplitej uderzyła jakby obuchem w patriotyczny ogół. Wielu zwątpiło w odzyskanie niepodległości, w możliwość przetrwania narodu pozbawionego państwa. W środowisku byleż Targowicy kładziono cynicznie krzyżyk na przeszłość. Szczęsny Potocki wyraził się w liście prywatnym: „Ja już jestem Rosjaninem na zawsze”. Szlachta bez sprzeciwu składała hold nowym monarchom i wiwatowała na bankietach ku czci

¹⁷⁸ M. Chałubiński, *Stanisław Ossowski...*, s. 135.

¹⁷⁹ Cyt. za: *Kuźnica Kołłątajowska...*, s. XI.

¹⁸⁰ Anna Grześkowiak-Krwawicz, *Regina libertas. Wolność w polskiej myśli politycznej XVIII wieku*, Wydawnictwo „słowo/obraz terytoria”, Gdańsk 2006, s. 357; cyt. za: A. Nowak, *Polski patriotyzm...*, s. 86.

gubernatorów cudzoziemców. Literaci drukowali na ich cześć panegiriki i ody, biskupi w listach pasterskich zalecali swoim owieczkom posłuszeństwo nowej władzy (...) Większość szlachty rezygnowała z nadziei na odmianę losu i przepuszczała w hulankach łatwo napływające dochody.

(...)

Nieliczni przedstawiciele myśli oświeceniowej podejmowali mimo wszystko trud ratowania bytu narodowego. Wspólną inicjatywą kilku magnatów o zainteresowaniach naukowych oraz kilkunastu uczonych zawiązano w 1800 r. w Warszawie Towarzystwo Przyjaciół Nauk (§ 37). Przewodniczący mu Stanisław Staszic głosił publicznie hasło dalszej, o ile się da, legalnej pracy dla kraju, na niwie gospodarki, oświaty i kultury. „Paść może i naród wielki – twierdził – zniszczyć nie może, tylko nikczemny”¹⁸¹.

Praca dla kraju, o której pisał Kieniewicz była, co zrozumiałe, trudna w nowych warunkach, a otwarte głoszenie ideologii politycznych niemożliwe. Działania te były jednak podejmowane, a idee narodowowyzwoleńcze szerzone w kraju i na emigracji. Ryszard Przybylski, opisując rzecz podobnie do Kieniewicza, twierdzi że w początkowych latach zaborów „ukształtowały [się] wszystkie główne postawy polityczne Polaków”. Byli więc wśród nich „skrajni pesymiści, którzy uważali, iż katastrofa jest ostateczna i naród polski został skazany na unicestwienie” oraz „ugodowcy, którzy radzili pogodzić się ze stanem rzeczywistym, przekształcić w lojalnych obywateli państw zaborczych i czekać na Boże zmiłowanie”. Znaleźli się także tacy, którzy poszukiwali pomocy u obcych, ale „część naszych ojców zaczęła (...) głosić, że naprawdę na niepodległość można się wybić tylko własnymi siłami”¹⁸².

Naturalnym było dla części Polaków, w czasie gdy rewolucja francuska sięgała szczytu i w całej Europie znane były jej hasła, aby traktować braci walczących o wolność we Francji jako przykład dla własnej walki o wolność. Insurekcja Kościuszki swoje sztandarowe hasła równości, całości i niepodległości zapożyczyła przeciwieństwo z dewizy rewolucji francuskiej: *Liberté, Égalité, Fraternité* – wolność, równość, braterstwo. Wierzano bowiem, że Bonaparte (dzięki, na przykład, służbie polskich legionów) zechce odbudować państwo Polskie¹⁸³. Nie podzielający tej wiary twierdzili, że jedynym sposobem odzyskania niepodległości jest walka o własnych siłach, bez oczekiwania na obcą pomoc, angażująca cały naród polski. Taką

¹⁸¹ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 29.

¹⁸² Ten cytat i poprzednie: R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 428.

¹⁸³ Por. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 36.

wymowę miała na przykład napisana przez Józefa Pawlikowskiego, a opublikowana anonimowo broszura: *Czy Polacy mogą się wybić na niepodległość* (1800).

* * *

Przypomnijmy postulat Kłoskowskiej: „problematykę narodową należy odnieść także do wewnętrznego, najgłębszego aspektu tego zjawiska (...): do przeżyć i doświadczeń ludzi uczestniczących w bycie narodowym, tworzących narodową kulturę i żyjących w tej kulturze”¹⁸⁴. Wynika z niego, że świadomość wydarzeń historycznych, które kształtowały naród w toku jego dziejów nie jest wystarczająca, aby problematykę narodową ująć w jej ontologicznej pełni. Uwzględnienie w badaniach nad narodowością **elementu indywidualizującego** może dokonać się oczywiście na różne sposoby. Tutaj zostanie on uwzględniony poprzez odwołanie się do wybranych polskich ideologii narodowościowych okresu zaborów, które były wynikiem myśli politycznej ideologów narodowych.

Pisząc o polskich ideologiach narodowościowych okresu zaborów, należy wpierw określić jaki będzie zakres pojęciowy zjawiska. Przez ideologię narodowościową rozumieć należy tutaj myśl polityczną, której celem jest oparte na zasadzie patriotyzmu lub nacjonalizmu pielęgnowanie wartości własnego narodu, a w przypadku Polski w okresie zaborów, określającą także stosunek do państw zaborczych i ich polityki oraz program walki o suwerenność narodu. Mówiąc o myśli politycznej przyjmuję jak własną definicję Sławomira Kalembki, który pisze że pojęcie to „oznacza zbiór poglądów na aktualne i przyszłe losy oraz cele polityczne narodu i państwa, a także propozycje metod i środków prowadzących do ich osiągnięcia”¹⁸⁵. Podstawą rozpowszechnienia ideologii są więc przede wszystkim różne „dokumenty ideowo-programowe i różne formy publicystyki”¹⁸⁶, choć zaznaczyć należy że nie są one także jedyne.

W związku z tym pisząc o ideologiach narodowościowych okresu zaborów ogranicza się je przede wszystkim czasowo do tych, które **oddziaływały** na naród w latach 1795-1918 (więc także tych, które formułowane były wcześniej, a przetrwały w świadomości narodowej Polaków). Drugim ograniczeniem, które zawęży przedmiot badań, jest wzięcie pod uwagę tylko tych myśli politycznych, które podtrzymują idee **suwerenności narodowej**, czyli podkreślają odrębność narodu polskiego i dążą do unifikacji jego kultury.

¹⁸⁴ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 74.

¹⁸⁵ S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 11.

¹⁸⁶ S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 11.

Opisując społeczne role ideologów narodowych podał Znaniecki cztery rodzaje idei, nazywanych przez niego „ideałami”, które mogą być przez nich głoszone. Autor *Współczesnych narodów* wyróżnił więc ideał zjednoczenia narodowego, ideał postępu narodowego, ideał posłannictwa narodowego oraz ideał niezależności narodowej¹⁸⁷. Ideologie narodowościowe w okresie zaborów najczęściej wykorzystywały dwie ostatnie idee – narodowego posłannictwa i niezależności od wpływu obcych.

Początki polskich ideologii narodowościowych upatrywane są przez historyków idei u schyłku Rzeczypospolitej szlacheckiej, a więc w II połowie XVIII wieku¹⁸⁸. Postawy wykształcone w dobie rozbiorów i okresie reform Sejmu Wielkiego, związane z nazwiskami takich ideologów narodowych jak np. Staszic, Kołłątaj, czy Woronicz, przetrwały w większości aż do okresu formułowania się ideologii romantycznych, w latach poprzedzających powstanie listopadowe.

Andrzej Walicki, dokonując omówienia polskich ideologii narodowych w aspekcie historycznym¹⁸⁹, wyszczególnił w czasie zaborów trzy okresy, w których zmieniał się sposób formułowania ideologii narodowych. **Pierwszy z nich obejmował lata porozbiorowe, aż do klęski powstania styczniowego.** W tym jednym okresie wyróżnił jednak autor dwa zasadnicze jego etapy. Pierwszy, który można nazwać oświeceniowym, trwał według Walickiego aż do upadku powstania listopadowego, przenikając się jednak w swej ostatniej fazie z myślami o proveniencji romantycznej¹⁹⁰ – charakteryzuje go wykorzystywanie koncepcji odrodzenia narodu, rozumianego w kategoriach prawno-politycznych, które sformułowane zostały jeszcze w XVIII wiecznej Polsce: koncepcji monarchiczno-reformatorskiej i republikańskiej¹⁹¹. Tu zostały omówione poglądy m.in. Staszica, Kołłątaja, Mochnackiego oraz działalność TPN. Drugi etap, który nazwać można romantycznym, obejmował lata pomiędzy powstaniem listopadowym a powstaniem styczniowym. Dominowały w nim trzy wizje odrodzenia Polski: m u l t i k u l t u r a l n a , będąca „romantyczną idealizacją wieloetnicznego, wielojęzykowego i wielowyznaniowego państwa Jagiellonów”, u n i t a r y s t y c z n a , w której podnoszono ideały francuskie, „domagając

¹⁸⁷ Zob. F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 61.

¹⁸⁸ Por. np. S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 11; A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 440 i nast.

¹⁸⁹ A. Walicki, *Polskie ideologie narodowe w perspektywie typologiczno-porównawczej* [w:] A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 421-522.

¹⁹⁰ Por. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 446-454.

¹⁹¹ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 446.

się integracji historycznych ziem Rzeczypospolitej”, politycznej centralizacji i etnicznej unifikacji oraz *federalistyczna*, w której jako Polaków nie traktowano „całej ludności przedrozbiorowego państwa”¹⁹². Manifest powstańczy z 1863 r. bowiem „wzywał do walki *trzy narody* dawnej Rzeczypospolitej: Polaków, Litwinów i Rusinów”¹⁹³ – było to, jak pisze Walicki „ustępstwem na rzecz etniczno-językowej definicji narodu, wyraźnie odróżniającym koncepcję federalistyczną od multikulturowej i unitarystycznej”¹⁹⁴. W tym etapie omówił autor poglądy m.in. Maurycego Mochnackiego i Kazimierza Brodzińskiego, poetów mesjanistów – Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego, filozofów narodowych – Bolesława Trentowskiego i Karola Libelta oraz działalność Towarzystwa Demokratycznego Polskiego.

Drugi okres, **pozytywistyczny**, obejmował lata **od klęski powstania styczniowego do początku lat osiemdziesiątych XIX wieku**. W ideologii narodowej daje się wówczas zauważyć wyraźne wycofanie z aspiracji niepodległościowych w stronę tzw. „pracy u podstaw”, czyli skupienie się głównie, jak pisze Walicki na „zabezpieczeniu trwania narodu”¹⁹⁵. Jednocześnie pozytywizm negował osiągnięcia romantyzmu polskiego. Omówione przez Walickiego poglądy skupiają się głównie wokół działalności pozytywistów warszawskich, w szczególności Adama Wiślickiego, Aleksandra Świętochowskiego i Bolesława Prusa, oraz konserwatystów galicyjskich, tzw. „stańczyków”, głównie Stanisława Koźmiana i Józefa Szujskiego.

Trzeci okres wyszczególniony przez Walickiego rozpoczynają przemiany ideologiczno-społeczne w latach osiemdziesiątych XIX wieku. Doprowadziły one do powstania dwóch, poniekąd przeciwstawnych ideologii: nacjonalistycznej oraz socjalistycznej. Odwołując się do innej pracy Walickiego można go nazwać **okresem realizmu politycznego**¹⁹⁶. Wśród socjalistów omówione zostały poglądy członków Polskiej Partii Socjalistycznej, Socjaldemokracji Królestwa Polskiego oraz Socjaldemokracji Królestwa Polskiego i Litwy: Bolesława Limanowskiego, Edwarda Abramowskiego i Kazimierza Kelles-Krauza. Wśród nacjonalistów znaleźli się członkowie Ligi Polskiej, a później Ligi Narodowej: Jan Ludwik Popławski, Zygmunt Balicki i Roman Dmowski.

¹⁹² Ten cytat i poprzednie: A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 459-461.

¹⁹³ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 461.

¹⁹⁴ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 461.

¹⁹⁵ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 473; por. tamże, s. 472-486.

¹⁹⁶ Zob. Andrzej Walicki, *Trzy patriotyzmy* [w:] A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 381 i nast.

Podobnie jak Walicki trzy etapy rozwoju nowoczesnej myśli politycznej wyróżnił także Sławomir Kalembka¹⁹⁷. Podziału dokonuje jednak zgoła inaczej niż Walicki. Pierwszy etap przypada na II połowę XVIII wieku. Kończy go klęska dzieła Sejmu Wielkiego. W tym okresie podstawowym problemem była odpowiedź na pytanie: „co należy robić, aby odbudowane zostało państwo polskie?”¹⁹⁸. Czas insurekcji kościuszkowskiej jest dla autora okresem przejściowym, gdyż „z jednej strony jest on ściśle związany z myślą reformatorską Sejmu Wielkiego, z drugiej zaś prostą drogą ku myśli niepodległościowej XIX wieku”¹⁹⁹. Drugi etap trwał według Kalembki do roku 1870, z tym że wyraźną cezurę w myśleniu politycznym można według autora dostrzec w powstaniu listopadowym²⁰⁰. Z kolei trzeci etap, rozpoczynający się po klęsce powstania styczniowego (choć nie bezpośrednio – stąd data 1870 r.), a trwający do odzyskania przez Polskę niepodległości, był według Kalembki redukcją problemu odzyskania niepodległości państwowej wyłącznie do kwestii utrzymania narodowego bytu. Autor zwraca więc uwagę w tym etapie głównie na program pozytywistyczny, twierdząc że „sprawa emancypacji klasy robotniczej”, choć później sprzęgnięta z kwestią narodową, miała z gruntu inne podłoże niż ideologie narodowościowe²⁰¹.

Biorąc pod uwagę koncepcje obydwu historyków, a także koncepcję patriotyzmu polskiego sformułowaną przez Andrzeja Nowaka²⁰², wyróżnić można w historii polskich ideologii narodowościowych lat zaborów następujących **sześć okresów historycznych**, których daty graniczne stanowią najczęściej kluczowe dla narodu wydarzenia. Niejednokrotnie były one impulsem do zmiany sposobu myślenia:

1. **Okres klasycystyczny (porozbiorowy)** – 1795-1815: H. Kołłątaj, S. Staszic, J.P. Woronicz, Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
2. **Okres wczesnoromantyczny (przedpowstaniowy)** – 1815-1830: K. Brodziński, M. Mochnacki, wallenrodizm A. Mickiewicza.
3. **Okres romantyczny (powstaniowy i popowstaniowy)** – 1830-1848: Towarzystwo Demokratyczne Polskie, J. Lelewel, misjonizm.

¹⁹⁷ S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 11-12.

¹⁹⁸ S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 12.

¹⁹⁹ S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 12.

²⁰⁰ „Szczególne znaczenie powstania listopadowego (...) nasuwa sugestię, żeby cały ten okres podzielić nie na trzy, ale na cztery etapy, wprowadzając cezurę 1830 r.”; S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 12.

²⁰¹ Por. S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 12.

²⁰² Koncepcja Nowaka, zestawiona z analogiczną koncepcją Walickiego, omówiona została w niniejszej pracy, zob. s. 31 i nast. tej pracy; por. A. Nowak, *Polski patriotyzm...*, s. 73-94.

4. **Okres późnoromantyczny (między Wiosną Ludów a powstaniem styczniowym)** – 1848-1863: mesjanizm A. Mickiewicza, J. Słowackiego i Z. Krasińskiego; C.K. Norwid.
5. **Okres pozytywistyczny (po powstaniu styczniowym)** – 1863-1887: pozytywści warszawscy – K. Libelt i A. Świętochowski, „stańczycy” – S. Koźmian i J. Szujski.
6. **Okres modernistyczny (od powstania Ligi Polskiej do odzyskania niepodległości)** – 1887-1918: Liga Polska, Liga Narodowa – Z. Balicki, J.L. Popławski i R. Dmowski, Polska Partia Socjalistyczna: B. Limanowski, K. Kelles-Krauz.

Polskie ideologie narodowościowe okresu zaborów łączył jeden wspólny cel: odpowiedzieć na pytanie **w jaki sposób naród Polski może odzyskać swoją polityczną (państwową) niezależność**. W toku dziejów zmieniały się jedynie odpowiedzi na to pytanie; zmieniały się środki, cel pozostawał ten sam. Nawet w przypadku ideologów pozytywistów, którzy ograniczyli znacznie dążenia narodowowyzwoleńcze (tzn. dążenia do bezwzględnego odzyskania suwerenności), celem nie była poprawa jakości życia, czy stabilizacja gospodarki lecz zagwarantowanie narodowi jego istnienia – i to było istotą pracy u podstaw. W tym kontekście nawet ujęcie Adama Bromkego, w którym stwierdza on – jak opisuje to Walicki – że „historia polskiej myśli politycznej była w istocie dziejami sporu między realizmem politycznym a różnymi formami politycznego idealizmu”²⁰³, odnosi się nie do celów tych ideologii lecz do narzędzi, jakimi się posługiwali.

Andrzej Walicki zwraca uwagę na jeszcze jeden wspólny element ideologii narodowych. Wszystkie one, jak twierdzi, „miały taki czy inny **aspekt «konstruktywistyczny»** [podkr. – P.J.] (...); w tym sensie każda z nich zawierała określoną ideę narodową, czyli postulat «konstruowania» z empirycznie danego materiału pełnowartościowego narodu. Jednocześnie każda z tych ideologii (...) była przeciwieństwem myślenia o przynależności narodowej jako przedmiocie swobodnego wyboru. Naród rozumiany był bardzo różnie, ale w każdym wypadku **jako zespół obowiązków** [podkr. – P.J.] o charakterze obligatoryjnym”²⁰⁴.

Adam Mickiewicz wierzył, że samo bycie Polakiem w jego czasach było zobowiązujące. Poeta wyraził to w słowach: „Ile razy (...) dał się słyszeć okrzyk: *vive la liberté!*, jeśli widziano Szwajcara demokratę albo mieszkańca St. Marino, albo nawet

²⁰³ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 389-390.

²⁰⁴ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 506.

Amerykanina, obojętnego i nie biorącego udziału w walce, nie miano mu tego za złe jako cudzoziemcowi. Ale skoro ukazał się Polak, krzyczano: *Polonais, en avant!*, jak gdyby on był wszędzie żołnierzem, gdzie walczą o wolność”²⁰⁵. Ideologie narodowościowe Polaków, powstałe i oddziałujące w okresie „narodu bez państwa” wywarły wpływ w końcu dużo szerszy niż na samych Polaków; spełniły także inną oprócz utrzymywania narodowej świadomości i wskazywania drogi do suwerenności rolę. Zdaniem Romana Szporluka „walka Polaków o niepodległość oraz, w jeszcze większej mierze, sam fakt ich przetrwania i rozwoju jako narodu w trzech państwach zaborczych, były, obok rewolucji francuskiej, wydarzeniem o decydującym znaczeniu dla dziejów kwestii narodowej w Europie. Bez rozbiorów Polski i tego wszystkiego, co po nich nastąpiło, liczba narodów europejskich byłaby znacznie mniejsza i mapa Europy wyglądałaby zupełnie inaczej”²⁰⁶. Były więc one w pewnym stopniu, obok rewolucji francuskiej, katalizatorem przemian narodowościowych w Europie, gdyż narodowi, rozumianemu jako wspólnota „etniczno-językowa”, przyznawać zaczęto prawo do politycznej (państwowej) legitymizacji i suwerenności.

²⁰⁵ Adam Mickiewicz, *O partii polskiej*; cyt. za: M. Janion, *Reduta...*, s. 12-13.

²⁰⁶ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 422; por. Roman Szporluk, *Communism and Nationalism. Karl Marx versus Friedrich List*, Oxford University Press, New York 1988, s. 84-85.

3. ASPEKT ARTYSTYCZNY

*O pieśni gminna, ty stoisz na straży
Narodowego pamiątek kościoła,
Z archanielskimi skrzydłami i głosem –
Ty czasem dzierżysz i miecz archanioła.*

A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*

*Nie miałem wyobrażenia, jak może być powszechna reakcja
na naszych poetów i na Chopina w masie Polaków,
jeżeli ci Polacy są uczuleni przez sypiące się na nich ciosy.*

J. Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*

*(...) to, co Polacy nazywają liryką, jest zawsze mazurkiem
i tętnem pańszczyźnianych cepów na klepisku (...)
– oni by radzi lirykę Ezechiela na nutę «Trzeciego Maja»
mazurkiem podrygać, w butach palonych –
ram tam tam! ram tam tam!*

C.K. Norwid, list do W. Bentkowskiego z listopada 1867 r.

Polska sztuka okresu zaborów jest zjawiskiem, które rozciągnięte jest w czasie pomiędzy datami granicznymi utracenia przez państwo polskie niepodległości w 1795 roku i jej odzyskania w 1918 roku. Jak widać, niemal cały ten okres zawiera się w wieku XIX, a więc w czasie szeroko rozumianego romantyzmu, na krańcach którego wyróżnić można okres preromantycznej koegzystencji klasycyzmu i sentymentalizmu oraz postromantycznego modernizmu. W tym kontekście tragiczne wydarzenia historyczne towarzyszyły narodzinom i upadkowi romantyzmu w Polsce, wpływając jednocześnie na jego kształt.

Wpływ ten nie ograniczał się do sztuki wyłącznie, bo i romantyzm nie był do niej ograniczony. Alina Witkowska charakteryzując okres zwraca uwagę, że „miał on ambicję całościową, ogarniał wiele sfer sztuki i życia. Dlatego można mówić o romantycznym obyczaju, stylu bycia, nawet polityce. Działo się tak w dużej mierze wskutek **priorytetu**

literatury i idei [podkr. – P.J.] w stosunku do rzeczywistości”²⁰⁷. W Polsce jednak, co jest znaczącym paradoksem, to właśnie rzeczywistość czasów w których zrodził się romantyzm ukształtowała i dookreśliła w znacznej mierze jego idee, nie przecząc jednak temu, że poprzez idee patrzono na świat²⁰⁸.

Głównym postulatem sztuki polskiej dla narodu bez państwa było utrzymanie w społeczeństwie świadomości narodowej oraz podtrzymywanie uczuć patriotycznych. Przerazenie, w jakie wpadli Polacy po utraceniu suwerenności państwa prowadziło do przekonania, że koniec państwa jest jednocześnie końcem narodu. Narodowość jednak, rozumiana jako „duchowe continuum narodu”²⁰⁹, zginąć nie mogła. Co światejsi ideologowie zrozumieli, że naród może przetrwać, pomimo utraty własnego państwa. Sztuka miała być własnością tego narodu, miała być **narodowa**, czyli **wyrażać narodowość**. Mickiewicz tę powinność literatury względem własnego narodu określił poprzez odwołanie się do patriotyzmu. Twierdził, że „jest [on] dogmatem rodzajnym całego duchowego i umysłowego ukształcenia Polaków; ich cała literatura wyrosła, wywinęła się i wykwitła z tego jednego słowa *ojczyzna*, jest rozmaitym tej jednej idei stosowaniem i tłumaczeniem”²¹⁰.

Postulat muzyki narodowej wydaje się być intuicyjnie zrozumiały, jednak dookreślenie na czym polega istota „narodowości” sztuki, czy stworzenia definicji muzyki narodowej wydaje się być niezwykle trudne. Dzieje się tak przede wszystkim ze względu na kilka czynników, ale wystarczy wymienić tu jeden niezwykle istotny. Jest to czynnik terminologiczny – określenie muzyki jako narodowej odnosi się bezpośrednio do całej skomplikowanej i historycznie zmiennej teorii narodu, której problematyka zarysowana została w pierwszym rozdziale. Inne rozumienie narodu zmienia w pewnym zakresie znaczenie pojęcia muzyki narodowej. Dopóki problem rozpatrywany jest historycznie, z perspektywy muzykologicznej, a nie teoretycznej, możliwe jest – poprzez odniesienie zjawiska w konkretnym czasie historycznym do konkretnej społeczności narodowej – zbadanie zagadnienia. Katarzyna Szymańska-Stułka twierdzi, że nie sposób rozważać problem muzyki narodowej, traktując go jako zjawisko uniwersalne; nie ma bowiem ani uniwersalnego pojęcia narodu, ani uniwersalnego pojęcia narodowości. Stosując pojęcie idiomu narodowego, pisze, że „nie występuje w odniesieniu do zjawiska uniwersalnego. Jest

²⁰⁷ A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 33.

²⁰⁸ Por. A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 9.

²⁰⁹ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 384.

²¹⁰ Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. 11, s. 18; cyt. za: A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 219.

to jedynie iluzją, bowiem idiom narodowy zawsze występuje w odniesieniu do konkretnego narodu lub społeczności, wyznaczając jej cechy indywidualne”²¹¹.

Podjmując temat muzyki narodowej badacze najczęściej, jak pisze Anna Piotrowska, „koncentrują się na wyodrębnieniu szeregu uniwersalnych cech mających potwierdzić, lub nie, narodową specyfikę”²¹². Jednocześnie każdy z nich dookreśla obszar zjawiska różnymi terminami: styl narodowy, charakter narodowy, szkoła narodowa, idea narodowości, kategoria narodowości, idiom narodowy itp., choć w gruncie rzeczy wszyscy mają na myśli jedno i to samo zjawisko muzyki narodowej. Takie mnożenie pojęć, które już weszły do użytku, a ich naukowa rozróżnialność między sobą jest znikoma²¹³ jeszcze bardziej utrudnia sprawę badania muzyki narodowej, a w szczególności badania jej recepcji. Powinno się raczej według Piotrowskiej zastosować „zasadę zwaną «brzytwą Ockhama»”, opierającą się na twierdzeniu, że wyjaśnienia każdego zjawiska należy szukać raczej w nim samym niż mnożyć byty ponad potrzebę²¹⁴.

Pochylając się nad narodowością muzyki polskiej okresu zaborów punktem wyjścia należy uczynić kulturalistyczną teorię narodu, oraz sposób rozumienia wspólnej narodowej kultury, do której zaliczana jest sztuka, a więc i muzyka.

3.1. Narodowość jako cecha i wartość

Istnieniu kanonu kultury narodowej nie zaprzecza się nawet współcześnie, gdy ma on wartość raczej historyczną niż jest aktywnym elementem walencji. Potwierdzają to chociażby badania ankietowe, przeprowadzone w 1994 roku na studentach warszawskich szkół wyższych²¹⁵. W ankiecie pytano, czy istnieją takie dzieła sztuki, fakty i postacie, które powinien znać każdy Polak. Twierdząco w kolejnych dwóch ankietach wypowiedziało się odpowiednio 82,7 % i 87,8 % badanych. Ciekawe jest, co opisuje Kłoskowska, że „przykłady kanonicznych elementów podawane w odpowiedzi na pytanie otwarte nie odbiegały, **poza muzyką** [podkr – P.J.], od ustalonych pozycji klasyki i hierarchii szkolnych programów”²¹⁶.

²¹¹ Katarzyna Szymańska-Stułka, *Idiom polski w twórczości Andrzeja Panufnika*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, Warszawa 2006, s. 25.

²¹² Anna G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej w ujęciu kompozytorów amerykańskich pierwszej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003, s. 5.

²¹³ Por. A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 17.

²¹⁴ Zob. A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 26.

²¹⁵ Zob. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 342 i nast.

²¹⁶ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 342.

Mówiąc o kulturze wciąż aktualny wydaje się być pogląd Johanna Gottfrieda Herdera, twierdzącego że „nie ma nic bardziej nieokreślonego niż słowo kultura”²¹⁷. Na potrzeby tej pracy posłużmy się definicją, która uznawana jest za najszerszą, a sformułowana została przez angielskiego antropologa Edwarda Burnetta Tylora: „kultura (...) jest to złożona całość, która obejmuje wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, prawa, obyczaje oraz inne zdolności i nawyki nabyte przez ludzi jako członków społeczeństwa”²¹⁸.

Podstawowym założeniem kulturalistycznej teorii narodu jest stwierdzenie, że naród jest historyczną wspólnotą ludzi połączonych wspólną narodową kulturą – była o tym mowa w pierwszym rozdziale. Mówiąc o kulturze narodowej, jaki fenomen mamy na myśli? Ewa Nowicka-Włodarczyk rozumie kulturę narodową jako „sferę podstawowej identyfikacji i samoidentyfikacji człowieka”²¹⁹, jednak nie rozwija bardziej tego problemu. Z kolei Bogdan Szlachta, nawiązując do sposobu ujęcia problemu przez Józefa Marię Bocheńskiego, pisze że „ani sam kraj, ani sama współcześnie żyjąca w nim grupa ludzka, ale wszystkie te elementy pospołu, wspierające się na głębszym jeszcze fundamencie **kulturowym** [podkr. – P.J.] współokreślają trwającą w czasie całość polityczną. Przyznanie się do kultury narodowej stawało się w ujęciu Bocheńskiego równoznaczne z przyznaniem do ojczyzny, nie będącym aktem swobodnego wyboru, lecz zobowiązaniem”²²⁰.

Zagadnieniem kultury narodowej zajmował się gruntownie Znaniecki, jako twórca kulturalistycznej teorii narodu. Zaraz na początku opisywania zjawiska zastrzegł, że **kultury narodowe nie mają trwałych i autorytatywnych podstaw**²²¹, co oznaczałoby, że kulturę każdego narodu należy rozpatrywać oddzielnie, a wyabstrahowanie uniwersalnych cech kultury narodowej jest niemożliwe. Kultura narodowa jest według Znanieckiego „podstawą solidarności społecznej jednoczącej ludzi (...); jest ona bowiem manifestowana **obiektywnie** [podkr. – P.J.] w skutecznej działalności zbiorowej”²²². **Podstawowym elementem takiej kultury jest sztuka narodowa**, której podstawą z kolei jest „wspólny język literacki, używany

²¹⁷ Johann Gottfried Herder, *Myśli o filozofii dziejów*, t. 1, PWN, Warszawa 1962, s. 4; cyt. za: A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 44.

²¹⁸ Edward Burnett Tylor, *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*, t. 1, Warszawa 1896, s. 15; cyt. za: A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 45.

²¹⁹ E. Nowicka-Włodarczyk, *Trudne dyskusje...*, s. 14.

²²⁰ B. Szlachta, *Uwagi o dwóch sposobach...*, s. 116; por. Józef Maria Bocheński, *O patriotyzmie* [w:] J.M. Bocheński, *Katastrofa pacyfizmu*, Wydawnictwo „Antyk”, Lublin-Śląsk-Warszawa 1989.

²²¹ Zob. F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 30-31.

²²² F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 33.

głównie w piśmiennictwie świeckim”²²³. W teorii kultury narodowej Znanieckiego, o czym pisze Szacki we *Wstępie do Współczesnych narodów*, „zawarte jest *implicite* ważne rozróżnienie pomiędzy *kulturą narodową* i *świadomością narodową* w tym sensie, w jakim Frantz Fanon pisał, że «[...] świadomość narodowa jest najbardziej rozwiniętą formą kultury [...]». Istnieje mianowicie jakościowa różnica (...) pomiędzy sytuacjami, w których teza o pojawieniu się jakiegoś narodu ma na swoje poparcie jedynie fakt istnienia «stosunkowo małego jądra społecznego» (...), a sytuacjami, w których ogół lub większość jednostek, zaliczanych do danego narodu (...), dobrowolnie «współuczestniczy w tworzeniu narodu». (...) Pojęcie pierwsze jest ważniejsze w tym sensie, że pojawienie się odrębnej kultury narodowej, choćby i najbardziej elitarnej, stanowi warunek *sine qua non* rozwoju solidarności narodowej, która z kolei jest warunkiem ukształtowania się organizacji społecznej różniącej naród od ludu”²²⁴.

Kwestią kultury narodowej zajmowała się również Kłoskowska. W jej ujęciu kultura narodowa stanowi wspólne dla pewnej zbiorowości uniwersum, „którego nie można poznać i zrozumieć bez uwzględnienia indywidualnych procesów jego wewnętrznego przeżywania przez członków tej zbiorowości. Kultura narodowa jest bowiem **subiektywnie realizującym się zjawiskiem intersubiektywnym odniesionym do obiektywnych faktów** [podkr – P.J.]: syntagmy kultury i jej rdzenia, który stanowi kanon”²²⁵. Jednocześnie, co podkreśla także wielu innych badaczy, kultura narodowa ma **systemowy charakter i nie stanowi systemu zamkniętego**²²⁶. Swoistość kultury narodowej jest wynikiem „indywiduacji” i „trwania”, które wyraża się przez przedmioty tej kultury, nazywane przez autorkę za Ossowskim *k o r e l a t a m i*. Są nimi: literatura i pisma naukowe, partytury i nagrania muzyczne, dzieła plastyczne itp.²²⁷ Kłoskowska czyni jednak znamienne zastrzeżenie. Zgodnie z jej teorią kultury symbolicznej korelaty kultury narodowej powinny być traktowane, jako **przekazy symboliczne**. Jednak, jeśli nie są przez nikogo przeżywane nie należą do niej w pełni i pozostają kulturą potencjalną.

²²³ F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 31.

²²⁴ J. Szacki, *Wstęp* [w:] F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. XXXVI-XXXVII.

²²⁵ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 79.

²²⁶ „Znaniecki używa pojęcia układów względnie izolowanych (1988), Ossowski mówi o systemach izolowanych pod pewnym względem (1967a)”; A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 35.

²²⁷ Por. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 36.

Takie formy nazywam kulturą potencjalną, gdyż oderwane od ludzkich przeżyć twórczych lub odbiorczych te przedmioty utraciłyby swój swoisty charakter, stałyby się tylko substancją fizyczną pozbawioną znaczeń i wartości²²⁸.

Zastrzeżenie to powinno mieć zasadniczy wpływ chociażby na kwalifikowanie dzieł muzycznych jako narodowych; aby dzieło mogło zostać uznane za składnik kultury narodowej, **musi być przeżywane** lub przynajmniej być dostępne, a jako przekaz symboliczny **musi być zrozumiałe** dla odbiorcy.

Kultura narodowa jest więc dla Kłoskowskiej **rodzajem kultury symbolicznej o charakterze dynamicznym, na którą składają się wspólne dla zbiorowości narodowych symbole i wartości**²²⁹. Wyrażane są one w przekazach symbolicznych, zamkniętych w książkach, obrazach, partyturach itp. Niezbędnym warunkiem natomiast do zakwalifikowania dzieła jako narodowego jest jego dostępność i zrozumiałość.

* * *

Narodowość muzyki jest zjawiskiem niezaprzeczalnie istniejącym. Jak pisze Anna Piotrowska, związek pomiędzy poczuciem narodowym, a jego muzycznym odbiciem jest potwierdzany przez większość twórców i słuchaczy²³⁰. Problem muzyki narodowej podejmowany był już wielokrotnie przez badaczy, najczęściej owocując coraz to nowymi spojrzeniami na przedmiot badań. Sama jego istota jednak wciąż wymyka się poznaniu. Dzisiaj jest to problem nie mniej aktualny i nie mniej trudny do rozwikłania. Czym bowiem jest w zasadzie muzyka narodowa, co ona wyraża i dla kogo? Czy muszą zaistnieć jakieś konkretne warunki, aby dzieło muzyczne można było uznać za narodowe, a jeśli tak to jakie to warunki? Jakie jest znaczenie folkloru dla muzyki narodowej? Wreszcie, czy można stworzyć uniwersalną teorię muzyki narodowej? Tworzenie własnej koncepcji wydaje się być w tym miejscu zbędne, a wcześniejsze prace naukowe zajmujące się tym przedmiotem wyczerpująco streszczają różne propozycje terminologiczne i koncepcje muzyki narodowej zaistniałe w historii kultury²³¹. W tym miejscu zatem, idąc tropem fenomenologicznym, poruszone zostaną wyłącznie kwestie zasadnicze dla przedmiotu.

²²⁸ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 79.

²²⁹ Por. np. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 32-36, 108: „Naród jest wspólnotą autotelicznych wartości i wyrażających je symboli. Symbole i wartości, składające się na kulturę narodu (...)”.

²³⁰ Por. A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 25.

²³¹ Zob. np. Ewa Dahlig-Turek, „Rytmy polskie” w muzyce XVI-XIX wieku. *Studium morfologiczne*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2006, s. 14-21; Mieczysław Tomaszewski, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja* [w:]

Przymiotnik „narodowa” stosowany do muzyki kojarzony jest głównie z wiekiem XIX, czyli okresem rozwijania się „szkół narodowych”. Oczywiście już w odniesieniu do muzyki wieków wcześniejszych używano takich określeń jak „muzyka polska”, „muzyka włoska”, czy „muzyka francuska”, lecz jak zaznacza Jan Stęszewski określenia te nie miały nic wspólnego z identyfikacją muzyki z konkretnym narodem. Precyzowały one jedynie region, z którego pochodzą zacytowane w muzyce melodie lub wykorzystane rytmy²³². W Polsce dopiero przełom XVIII i XIX wieku, o czym pisze Ewa Dahlig, a konkretnie okres wdrażania programu podtrzymywania świadomości narodowej przez sztukę, wykształcił nowe wyobrażenia o istocie muzycznej polskości²³³.

Pojęcie muzyka narodowa definiowane jest różnorako. Zaskakujący jest fakt, że w niektórych encyklopediach termin ten w ogóle nie występuje²³⁴. W wydanym w 1944 roku słowniku *Harvard Dictionary of Music* autor hasła rozumie muzykę narodową poprzez jej połączenie z folklorem. Twierdzi wręcz, że jest on źródłem muzycznej narodowości.

Muzyka narodowa charakteryzuje się silnym podkreśleniem elementów i źródeł narodowych w muzyce. Opiera się o ideę, że kompozytor musi uczynić swe dzieło wyrazicielem narodowych i rasowych cech, głównie za pomocą melodii ludowych, rytmów tanecznych swego kraju jako czynników inspirujących oraz poprzez wybór historii lub losów narodowych jako tematów oper i poematów symfonicznych²³⁵.

Podobnie sprawę ujmuje Eric Blom w wydanym w roku 1946 *Everyman's Dictionary of Music*. Autor dodaje jednak, że o narodowości muzyki decyduje taki rodzaj „idiomu muzycznego, który wyrażałby cechy **charakterystyczne** [podkr. – P.J.] dla kraju”²³⁶. Zwraca więc uwagę na to, że za narodowe mogą zostać uznane te elementy muzyki, które wyrażają specyficzność narodu do którego przynależą.

M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000; Mieczysława Demska-Trębacz, „Po ziemi swojej chodzę, po Polsce...”. W poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki. *Studia i szkice o muzyce polskiej XIX i XX w.*, „Polihymnia”, Lublin 2003; K. Szymańska-Stułka, *Idiom polski...*, s. 14-26; A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 5-62.

²³² Jan Stęszewski, *Polski charakter narodowy w muzyce: co to takiego?*; przywołano za: A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 17.

²³³ Por. E. Dahlig-Turek, „Rytmy polskie”..., s. 305.

²³⁴ Np. *Musik in Geschichte und Gegenwart* z 1961 roku lub *Grove Dictionary of Music and Musicians* z 1980 roku; przywołano za: A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 10-11.

²³⁵ Hasło *Nationalism* [w:] *Harvard Dictionary of Music*, red. W. Apel, Cambridge, 1946², s. 478-489; cyt. za: A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 9.

²³⁶ Eric Blom, *Everyman's Dictionary of Music*, Dent, London 1946; cyt. za: A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 10.

Oprócz podkreślania związku muzyki narodowej z muzyką ludową i tematyką historyczną, autorzy definicji zwracają także uwagę na historyczną zmienność tego, co rozumie się pod pojęciem „muzyka narodowa”. Niemiecki *Musiklexikon in zwei Bänden*, wydany w roku 1966 podkreśla, że „każda **muzyka narodowa rozwija się wraz z narodem** [podkr. – P.J.] jako jeden z czynników, a równocześnie wynik rozwoju tego narodu”²³⁷. Ten sam aspekt podjęty został przez Richarda Taruskina, autora hasła w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, z tym że owa zmienność upatrywana była przez muzykologa w różnorodnych teoriach narodu²³⁸, czyli jego ideologiach.

Na temat tego czym jest sztuka narodowa wypowiadał się także Florian Znaniecki. We *Współczesnych narodach*, rozważając źródła narodowości w muzyce, przywołał on opinie muzykologów, którzy twierdzą że muzyka narodowa powstaje z muzyki ludowej. Folklor bowiem miał zapewniać dziełom „swoisty charakter (...), który kompozytorzy poszczególnych narodów odkrywali w swoich własnych kulturach i wykorzystywali w swej twórczości”²³⁹. Z punktu widzenia socjologa, którym był Znaniecki, wykorzystanie folkloru nie jest elementem niezbędnym, aby dzieło uznane było za narodowe, ani takiego uznania nie zapewnia. Jak pisze autor „kompetentne sądy estetyków nie są jednak ważne z socjologicznego punktu widzenia. **Ważne jest przekonanie samych artystów (...) oraz publiczności** [podkr. – P.J.], że jeżeli nie wszystkie, to większość dzieł tych artystów tworzy **sztukę narodową – olbrzymi, narastający zespół wartości estetycznych, wspólny wszystkim należącym do tej kultury** [podkr. – P.J.]”²⁴⁰.

W XIX wieku pojęcie narodowości muzyki kształtowane było, jak zauważają muzykolodzy, głównie w odniesieniu do poglądów **Johanna Gottfrieda Herdera**, sformułowanych w końcu XVIII wieku. Niemiecki filozof podkreślał, że odrębność narodu kształtują z jednej strony **wspólny język**, a z drugiej rodzima **twórczość ludowa**²⁴¹. Irena Poniatowska, rozpatrując *casus* muzyki XVIII-wiecznej, wieloetnicznej Rzeczypospolitej, wysuwa jednak słuszne wątpliwości, aby można było koncepcję Herdera wprost przenieść na grunt narodowej muzyki polskiej.

²³⁷ Hasło *Nationale Musikkultur* [w:] *Musiklexikon in zwei Bänden*, t. 2, red. H. Seeger, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1966, s. 200; cyt. za: A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 10.

²³⁸ Por. Richard Taruskin, *Nationalism* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, London 2007-2013, wydanie internetowe (dostęp: 28.02.2014 r.).

²³⁹ F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 81.

²⁴⁰ F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 80-81.

²⁴¹ Por. E. Dahlig-Turek, „Rytm polski”..., s. 307; A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 12, 18.

Idea narodowej muzyki oparta była na tezie Herdera o wartościach kultury ludu. Ale którego ludu? W Polsce w XIX wieku dominowało przekonanie o **jedności multietnicznych elementów** [podkr. – P.J.], która stanowiła podstawę pojęcia polskiej muzyki narodowej, mimo pojawiania się innych teorii dotyczących czysto prapolskich [czyli słowiańskich – P.J.] archetypów w kulturze ludowej²⁴².

Nie można jednak zaprzeczyć, że ówczesnie **muzykę ludową**, z dobrodziejstwem jej różnorodności, **traktowano jako źródło tożsamości narodu**, jako jego najprostszą, ale i najbardziej głęboką emanację, a tym samym jako podstawowe źródło dla muzyki narodowej. Wyrażając ten fakt Ewa Dahlig pisze, że „integracja w ramach tradycji narodowej dokonuje się na poziomie warstwy najprostszej (...) uwaga [ta] kieruje nas w stronę muzyki ludowej jako źródła tożsamości narodowej”²⁴³. I rzeczywiście, muzyka polska XIX wieku przesycona jest cytataми, aluzjami, parafrazami z rodzimego folkloru czy stylizowaniem na ludowo. Był taki czas, gdy wykorzystanie odpowiedniej ilości cytatów z folkloru przesądzało o tym, czy publiczność uważała dzieło za narodowe, czy też nie²⁴⁴. Idąc tym tropem niektórzy muzykolodzy, jak np. Zofia Lissa i Józef Chomiński, muzykę narodową postrzegali niemal wyłącznie przez pryzmat ustosunkowania się kompozytora do folkloru. Pisali między innymi, że „stosunek do folkloru stanowi kryterium podstawowe, choć nie jedyne, przy ocenie stylu narodowego”²⁴⁵. Obecnie jednak odchodzi się od pojmowania muzyki narodowej przez pryzmat wykorzystania w niej motywów ludowych, a zwraca uwagę na o wiele więcej aspektów tego zjawiska. Irena Poniatowska, odwołując się do wieloetnicznych źródeł kultury i tradycji XIX-wiecznego narodu polskiego, uważa że

narodowość w muzyce, traktowana w XIX wieku jako wspólnota idei wieloetnicznej Polski, jest obecnie rozkładana na elementy etniczne, przypisywane geograficznym obszarom należącym do nowoutworzonych samodzielnych państw (...)

²⁴² Irena Poniatowska, *Narodowość w muzyce polskiej przed Moniuszką* [w:] *Muzyka sztuką przewyciężania czasu. Witoldowi Rudzińskiemu w dziewięćdziesiąte urodziny. Księga pamiątkowa*, red. M. Demska-Trębacz, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, Warszawa 2003, s. 73.

²⁴³ E. Dahlig-Turek, „Rytmy polskie”..., s. 15.

²⁴⁴ Dla przykładu: Wojciech Bogusławski nazwał operę *Agatka, czyli Przyjazd Pana* (skomponowaną przez Jana Dawida Hollanda, kompozytora pochodzenia niemieckiego) „operą narodową”, ponieważ była przeplatana „wieśniaczymi śpiewami i tańcami”; zob. Wojciech Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego w Polsce*, Adam Kaczurba, Przemyśl 1884, s. 100; przywołano za: Alina Nowak-Romanowicz, *Muzyka polskiego oświecenia i wczesnego romantyzmu* [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, red. S. Łobaczewska, T. Strumiłło, Z. Szwejkowski, PWM, Kraków 1966, s. 15, 21.

²⁴⁵ Cyt. za: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*..., s. 16.

Zapomina się jednak po pierwsze o świadomości narodowej samych twórców i po drugie – o wspólnej historii i wspólnej kulturze narodu polskiego, ukraińskiego, białoruskiego i litewskiego²⁴⁶.

Przypomnijmy zresztą, że w epoce rozbiorów traktowano całą szlachtę Pierwszej Rzeczypospolitej jako **jeden wieloetniczny naród Polski, złożony z różnych „rodowości” etnicznych**, zgodnie z formułą *gentee Ruthenus, natione Polonus*²⁴⁷. Folklor z terenów Korony traktowany był wówczas na równi z folklorem – jakbyśmy dziś powiedzieli – litewskim, ukraińskim czy białoruskim.

Poniatowska dotyka w powyżej zacytowanym fragmencie istotnego problemu. Czy użycie cytatu z muzyki ludowej jest wystarczającym warunkiem, aby utwór uznać za narodowy? I czy nawet wówczas, gdy nie było to intencją twórcy, a kompozytor nie był świadomy swojej narodowości? Czy za narodowe można uznać dzieło, które nie sięga do folkloru? I wreszcie: czy osoba kompetentna, słysząc na wsi śpiew chłopów, którzy nie odczuwają tożsamości z narodem i uważają się po prostu za „tutejszych”, uważając go za folklor, może nazwać takie zjawisko muzyką narodową? Wydaje się że nie. Badanie tego problemu doprowadziło do stwierdzeń, że muzyki ludowej z narodową utożsamiać nie można, ponieważ „nie istnieje żadna zunifikowana muzyka ludowa – (...) żadna nie identyfikuje w pełni narodu jako całości. Aby muzyka mogła być rozpoznawana jako narodowa, musi być **reprezentowana przez symbol** [podkr. – P.J.]. Tak więc to, co «narodowe» odwołuje się do cech lokalnych, ale nie wszystko to, co «lokalne» staje się automatycznie «narodowe»”²⁴⁸. Podobne stanowisko w sprawie zajmują także Adolf Chybiński i Mieczysław Tomaszewski²⁴⁹. Ten pierwszy pisał:

krystalizacji narodowego stylu nie można sprowadzać do krystalizacji samego folkloru [podkr. – P.J.] mimo całej wagi jego znaczenia. Wprawdzie folklor, użyty jako materiał w muzyce artystycznej, jest jednym z głównych współczynników jej charakteru narodowego, to jednak możemy i **musimy mówić o narodowym stylu muzycznym**

²⁴⁶ I. Poniatowska, *Narodowość w muzyce polskiej...*, s. 67.

²⁴⁷ Zob. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 435.

²⁴⁸ Ewa Dahlig, *Muzyka ludowa, muzyka narodowa* [w:] *Muzyka w kontekście kultury*, red. M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Sz wajgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2001, s. 590.

²⁴⁹ Tomaszewski uważa folklor jedynie za medium muzyki narodowej, wyróżniając przy tym inne media przez które może przejawiać się narodowość w muzyce. Jednocześnie podkreśla, że wyłącznie folklor „unarodowiony”, tzn. rozpoznawalny przez wszystkich członków narodu jako własny, może pełnić rolę medium muzyki narodowej; por. M. Tomaszewski, *Kategoria narodowości...*, s. 103-106.

także w stosunku do dzieł, które nie sięgają do folkloru [podkr. – P.J.], albowiem wspólnota gospodarcza danego obszaru stwarza wspólnotę psychologiczną, która znajduje swe oblicze na każdym odcinku artystycznej twórczości²⁵⁰.

Utożsamianie muzyki narodowej z folklorem lub jego stylizacją doprowadziło w pewnym momencie dziejów do banalizacji takiej muzyki. Kompozytorzy chcąc pisać w polskim duchu uważali, że wystarczy użyć mazurowego lub polonezowego rytmu, aby nadać swoim utworom status narodowych (zjawiska mazuromanii, czy polonezomanii). W efekcie doszło do takiego „spłycenia” idei muzyki narodowej, że stała się ona nieartystyczna. Przeciwno takiemu jej pojmowaniu wypowiadał się Norwid w słowach: „to, co Polacy nazywają liryką, jest zawsze mazurkiem (...) – oni by radzi lirykę Ezechiela na nutę «Trzeciego Maja» mazurkiem podrygać, w butach palonych – ram tam tam! ram tam tam!”²⁵¹ W stosunku do muzyki podobne stanowisko zajmował np. Andrzej Panufnik. Komentując rozumienie polskości przez kompozytorów jako cytatu z folkloru, mówił: „chcąc stworzyć muzykę polską, nie widzę konieczności posługiwania się tym banalnym, zużyтым zwrotem muzycznym. Raczej w sferze czystej abstrakcji należałoby wysublimować indywidualne impulsy, które przetłumaczone na wyraz muzyczny, oddawałyby obraz psychiki polskiej. Twórczość wielkich talentów (...), stanie się niewątpliwie wykładnikiem najistotniejszych wibracji myśli narodu, bez uciekania się do prymitywnej melodyki ludowej, która będąc jednocześnie częścią naszych możliwości, nie jest wiernym i kompletnym obrazem muzycznej postawy ducha polskiego”²⁵².

We wcześniej zacytowanej wypowiedzi Ewa Dahlig stwierdziła, że muzyka narodowa musi być reprezentowana przez symbol. Jest to konsekwencja rozumienia kultury narodowej, jako rodzaju kultury symbolicznej²⁵³, o czym wspomniano na początku rozdziału. Oczywiście symbol taki musi być odczytywany i rozumiały dla odbiorców, choć nie sposób zgodzić się z tym, że musi być odczytywany i rozumiały dla wszystkich, jak chce tego Dahlig²⁵⁴. Niejednokrotnie bowiem zdarza się, że symbol czytelny dla członków jednej kultury

²⁵⁰ Adolf Chybiński, *Zagadnienia tradycji narodowych muzyki polskiej*, „Muzyka”, 1951, nr 1, s. 3-7; cyt. za: E. Dahlig-Turek, „Rytmy polskie”..., s. 16.

²⁵¹ Cyprian Kamil Norwid, *Vade mecum*, opr. Józef Fert, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1990, s. 8-9.

²⁵² Cyt. za: K. Szymańska-Stułka, *Idiom polski...*, s. 31.

²⁵³ Por. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 32-36, 108; A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 46-47.

²⁵⁴ „Aby muzyka mogła być rozpoznawana jako narodowa, musi być reprezentowana przez symbol (...) czytelny i rozpoznawalny dla wszystkich”; zob. E. Dahlig, *Muzyka ludowa...*, s. 590.

jest niemożliwy do odczytania dla członków innej kultury. Ponadto odczytywanie symboli odbywa się drogą subiektywnego różnicowania, opartego na wiedzy i zakorzenieniu we własnej kulturze (walencji), w związku z czym nie wszyscy członkowie jednej kultury narodowej są w stanie odczytywać symbole w taki sam sposób. Carlos Alonso podkreśla, że „muzyka narodowa zawiera w sobie wielość znaczeń, znaków na przykład historycznych i geograficznych, nie jest zjawiskiem statycznym, ale zmieniającym się”²⁵⁵, dlatego wydaje się, że wystarczającym warunkiem dla określenia muzyki jako narodowej w stosunku do pojęcia symbolu jest jego **zanurzenie w kulturze** i tradycji danego narodu oraz **zdolność** członków tego narodu do jego odczytania.

Mówiąc o procesie odczytywania symbolu muzycznego, dotykamy jeszcze jednego istotnego problemu – **intencji twórcy**. Ewa Dahlig twierdzi wręcz, że aby mówić o cechach narodowych muzyki, warunkiem koniecznym jest intencja twórcy do tworzenia w „narodowym duchu”²⁵⁶.

Silnie wyeksponowane cechy narodowe muzyki mogą być (i często są) efektem założenia twórcy: służą demonstrowaniu jedności, trwałości, odrębności, a niekiedy wręcz wyższości narodu (...) Ich eksploatowanie w sztuce nierzadko bywa odpowiedzią twórców na potrzeby danej społeczności, zrodzone w określonych uwarunkowaniach historycznych, politycznych czy kulturowych²⁵⁷.

Niektórzy z badaczy twierdzą wręcz, że jest warunkiem wystarczającym, bowiem poprzez intencję twórcy zawarta jest w takim dziele jednocześnie „symboliczna potencja”, która umożliwia odczytywanie symboliki narodowej, a zarazem utrwala ją w recepcji²⁵⁸.

Co do tego, że aby można było mówić o muzyce narodowej w stosunku do jakiegoś dzieła spełnione być muszą jakieś konkretne **warunki**, muzykolodzy i teoretycy muzyki są zgodni. Owe warunki traktowane są jednak jako **elementy możliwe, a nie konieczne**²⁵⁹. Anna Piotrowska pisze, że „niektóre czynniki uznawane przez niektórych jako niezbędne, przez innych są negowane (np. język narodowy w utworach wokalnoinstrumentalnych). Co więcej,

²⁵⁵ Carlos Alonso, *Nacionalismo* [w:] *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 7, red. E.C. Rodicio, Madrid 2000; cyt. za: A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 14.

²⁵⁶ Zob. E. Dahlig-Turek, „Rytmy polskie”..., s. 14.

²⁵⁷ E. Dahlig-Turek, „Rytmy polskie”..., s. 19-20.

²⁵⁸ Zob. I. Poniatowska, *Narodowość w muzyce polskiej...*, s. 73; por. także: K. Szymańska-Stułka, *Idiom polski...*, s. 21; A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 5-6.

²⁵⁹ Zob. E. Dahlig-Turek, „Rytmy polskie”..., s. 14.

różnorodność i wielorakość elementów narodowych w muzyce prowadzi do namnażania i odkrywania ich wraz z rozwojem badań nad zagadnieniem”²⁶⁰.

Z punktu widzenia ontologii, o kolejnych aspektach pojęcia „muzyka narodowa” oraz o tym co można nazwać muzyką narodową, dyskutować można w nieskończoność. W dziedzinie teorii muzyki taka dyskusja wciąż przecież trwa i jest mało prawdopodobne, aby szybko została zamknięta. W tym kontekście jedynym sensownym ujęciem problemu będzie rozpatrywanie go na sposób muzykologiczny, tzn. **poprzez historię rozumienia tego pojęcia w toku dziejów**. Takiej historycznej analizy dokonał m.in. Mieczysław Tomaszewski w swoim artykule o kategorii narodowości. Wydaje się, że dokonał on tam najpełniejszego ujęcia problemu pod względem wyszczególnienia środków, przez które muzyka narodowa może się wyrażać (tzn. jak dotychczas była wyrażana w muzyce).

Tomaszewski wyróżnił siedem zasadniczych *m e d i ó w* muzyki narodowej: **język** narodowy, **taniec** narodowy, **śpiew** narodowy (czyli pieśń powszechna), **historię** ojczystą, **literaturę** narodową, muzyczne ewokowanie **pejzażu** ziemi rodzinnej oraz **folklor**²⁶¹. Choć autor nie twierdzi, że media te traktowano kiedykolwiek jako warunki konieczne do oddania w muzyce idei narodowości, to niejednokrotnie, czego dowiedzie analiza historyczna przeprowadzona w kolejnych częściach pracy, taką właśnie rolę pełniły w Polsce w czasach zaborów – były elementami, w których *per se* uwidaczniała się polskość, pomijając nawet fakt ich intencyjności²⁶². Oczywistym przykładem może tu być historia konkretnego narodu lub język narodowy, jako element który zawsze odnosił do konkretnej narodowości. Potwierdzeniem tej tezy niech będą słowa Czesława Miłosza, który stwierdził że „pisząc po polsku jest się włączonym w dzieło zbiorowe narastające w ciągu pokoleń, gdziekolwiek się mieszka”²⁶³ – być może nawet tym bardziej, jeśli się mieszka poza Polską. W podobnym zresztą tonie wypowiedział się także Karol Kurpiński, który w swojej rozprawie *O pieśniach narodowych* (1821) stwierdził, że śpiew stanowi „**muzykalną literaturę narodową**, (...) bo się łączy z mową ojczystą i w niej nabiera rysów charakterystycznych”²⁶⁴.

²⁶⁰ A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 25.

²⁶¹ Zob. M. Tomaszewski, *Kategoria narodowości...*, s. 103-105.

²⁶² W rozumieniu tego terminu przedstawionym przez Annę Piotrowską: „Sugeruje się termin *intencyjność* na określenie woli kompozytorskiej nakierowanej na naród z którym [kompozytorzy] się identyfikują”; por. A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 6.

²⁶³ Cyt. za: K. Szymańska-Stułka, *Idiom polski...*, s. 21.

²⁶⁴ Cyt. za: Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka i literatura* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1991, s. 583.

3.2. *Musica libera i musica adhaerens*

Niejednokrotnie w stosunku do muzyki wolnej od związku ze słowem, tej którą w wieku XIX nazwano „absolutną”, wysuwano teorie o jej semantycznym znaczeniu. Powstałe koncepcje następnie obalano, sprowadzając muzykę do czystych form. Przez długi okres XX wieku panował paradygmat ustanowiony przez austriackiego estetyka muzyki – Eduarda Hanslicka, który w drugiej połowie wieku wcześniejszego określił muzykę jako „tönend bewegten Formen”. To słynne zdanie zaważyło na przekonaniu, że poza „formami brzmiącymi w ruchu” muzyka nie zawiera zupełnie nic.

Mówić jednak dzisiaj o muzyce czasów romantyzmu, że nie zawiera nic poza samą sobą, byłoby nie tylko niedorzeczne, ale w stosunku do muzyki polskiej tego okresu wręcz szalone. O tym, że romantycy uważali sztukę za zdolną poruszać serca i wyrażać uczucia nie trzeba przypominać. Zwrot w stronę wartości duchowych, metafizycznych oraz oddanie w sztuce tego, co „duchowe”, co „wewnętrzne”, było nadrzędnym celem romantyzmu – także muzyki. Dlatego tak często, o czym pisze Witkowska, mamy do czynienia w sztuce XIX wieku z „mistycyzmem romantycznym, polegającym na poznaniu niepoznawalnego przez iluminację wewnętrzną, ekstazę, objawienie”²⁶⁵.

Przekonanie polskich romantyków o fakcie, że piękno sztuki nie leży w jego formie lecz w treści, wyrażone zostało także przez Maurycego Mochnackiego w jego *Myślach o literaturze polskiej* (1828). Polski krytyk podkreślał, że forma nie przesądza o pięknie dzieła, ponieważ sama w sobie nic nie wyraża, a więc jest martwa. Stąd wniosek, że wartościowa według Mochnackiego mogła być tylko sztuka, w której zawarta była w dziele samym jakaś „ukryta treść”; jak powiedzieliby jedni w przypadku muzyki: „treść pozamuzyczna”, inni: „treść pozadźwiękowa”.

Dzieło z najpiękniejszych form zrobione, lecz w którym ani tchu życia nie masz, nikt zapewne pięknym nie nazwie. Ponieważ to, na czym rzeczywiście zasadza się piękność kunsztownego tworu, nie może być jego formą. (...) **Piękność jest to coś więcej niż forma. Piękność jest istotą; forma tylko określeniem, granicą tej istoty** [podkr. – P.J.]. Piękność jest sferą; forma tylko obwodem tej sfery. Piękność ma być rzeczywisty, bezwzględny, bezwarunkowy. Jest to *absolutum* w estetyce. (...)

²⁶⁵ A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 35.

A przeto dzieło martwe, chociaż z najpiękniejszych form złożone, nie jest piękne²⁶⁶.

Kontynuując swój wywód, Mochnacki konkluduje, że istotą sztuki romantycznej jest „**myśl, czyli wyobrażenie**”²⁶⁷, a więc proces **wewnętrznej**, lub jak byśmy dziś powiedzieli, umysłowej aktywności człowieka.

Z drugiej strony nie można zaprzeczyć temu, że hanslickowskie podejście do muzyki było również popularne w XIX wieku i znalazło swoich zwolenników. Koegzystencja tych dwóch antynomii, „estetyki formy” i „estetyki treści”, miała podstawy, jak zauważa Stefan Jarociński, w filozofii Immanuela Kanta. W jego teorii piękna jest bowiem mowa o dwóch możliwych jego typach: „pięknie «związanym» (*pulchratio adhaerens*), zawartym w dziełach sztuki wprowadzających w swój zakres elementy treści, i pięknie «wolnym»”²⁶⁸. Po przeniesieniu terminów Kanta do dziedziny muzyki, Jarociński stworzył opozycję nazw na określenie analogicznej sytuacji w muzyce: *musica libera* i *musica adhaerens*.

Owe określenia, mające swe źródło w dychotomicznej estetyce romantyzmu, prowokują pytania o możliwość przekazywania znaczeń przez muzykę oraz „pozamuzyczną” (jak zwykło się ją określać) treści. Romantycy nie wahali się przyznawać muzyce cech języka, którego zakres znaczeniowy rozpoczynałby się tam, gdzie kończą się możliwości konotacyjne języka poezji. Muzyka traktowana była jako metajęzyk, język ponad językiem; muzyka według romantyków wyrażała więc to, co było niemożliwe do ujęcia w słowa. „Muzyka nie jest wtórem towarzyszącym poezji lirycznej, – mówił Mickiewicz w Collège de France – lecz stanowi jej istotną część, to jej dusza, życie i światło”²⁶⁹.

Muzyki do języka przyrównać nie można – współcześnie na ten temat wypowiedział się między innymi Krzysztof Guczalski w swoim tekście o niejzykowym charakterze muzyki²⁷⁰. Autor podkreślił tam, że muzyka nie posiada, jak język, własnego słownika, którego hasłom przyporządkowane są konkretne znaczenia (konotacje). Język jest s y s t e m e m z n a k o w y m . Muzyka jest w tym względzie składnikiem k u l t u r y

²⁶⁶ Maurycy Mochnacki, *Myśli o literaturze polskiej*, 1828 [w:] M. Mochnacki, *Pisma krytyczne i polityczne*, t. 1, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1996, s. 140-141.

²⁶⁷ M. Mochnacki, *Myśli o literaturze...*, s. 148.

²⁶⁸ Stefan Jarociński, *Ideologie romantyczne. 5 esejów o związkach muzyki z przemianami kultury*, PWM, Kraków 1979, s. 17.

²⁶⁹ Adam Mickiewicz, *Wykład XIII z r. II w dn. 15 II 1842* [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. X, s. 169; cyt. za: Alicja Matracka-Kościelny, *Mickiewicz, muzyczność poezji i pieśń polska* [w:] *Poeci i ich muzyczny rezonans. Od Petrarki do Tetmajera*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1994, s. 141.

²⁷⁰ Zob. Krzysztof Guczalski, *O niejzykowym charakterze muzyki* [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guczalski, Musica Iagellonica, Kraków 2003, s. 94-112.

s y m b o l i c z n e j . W związku z tym niemożliwe jest odczytywanie w muzyce treści w analogiczny sposób jak w języku. Podobnie w tej sprawie wypowiada się Jarociński.

Ani pojedynczy dźwięk, ani ich szereg nie jest równoznaczny słowu, czyli znakowi.

Funkcję znaku pełni w muzyce związek pomiędzy dźwiękami (...)

Konotacje powstają w wyniku kojarzenia przez odbiorcę pewnych struktur dźwiękowych z pojęciami, obrazami i **wyobrażeniami** (!) **pozamuzycznymi** [podkr. – P.J.]. Cechę intersubiektywności nadaje tym skojarzeniom kultura danego czasu i miejsca.

Dźwięki (...) niczego nie denotują, wytyczają tylko słuchaczom granice skojarzeń²⁷¹.

Ale czyż powyższe sformułowania nie dotyczą także sztuki w ogóle? Poezja, choć posługuje się językiem, również nie jest w pełni denotacyjna. Poeta używając wyszukanej metafory, wprowadza do swego dzieła element subiektywny. Choć metafora jest budowana ze słów, nie jest możliwe jej właściwe odczytanie w przypadku posługiwania się znaczeniami słownikowymi. Wreszcie przyznać należy, że niektóre wyrażenia poetyckie mogą być możliwe do odczytania wyłącznie poprzez odniesienie ich do kultury i czasu w którym powstały – pozostają zrozumiałe więc wyłącznie dla tych, którzy w tej kulturze są zakorzenieni lub ją wystarczająco znają. **Muzyka jest jak nieustanna i wyszukana metafora**, której znaczenia nigdy absolutnie odkryć się nie da. I w tym znaczeniu muzyka jest do języka podobna.

Myśląc o muzyce jako zjawisku, w którym związana jest ona z pozamuzyczną treścią (niekoniecznie wyrażoną w słowie) oraz zaangażowana jest w jej wyrażanie, należy zastanowić się, co może być źródłem tej treści. Na ten temat ciekawie wypowiedział się Hans Heinrich Eggebrecht:

(...) do rodzaju nośników sensu, do gatunku kompozycji i struktury dzieła **przenika jako treść to, co warunkuje ich powstanie** [podkr. – P.J.], z jednej strony treść leżąca w intencji kompozytora, z drugiej – czas historyczny tkwiący w strukturze nośników sensu i jego intencjonalnej treści: od narodowości i krajobrazu (...) – aż po ingerencję uwarunkowań społecznych. (...)

Muzyka nie wyczerpuje się nigdy i nigdzie w tym okrzykanym tzw. „czysto muzycznym” sensie, lecz posiada treści (...) związane z sensem muzycznym²⁷².

²⁷¹ S. Jarociński, *Ideologie romantyczne...*, s. 15.

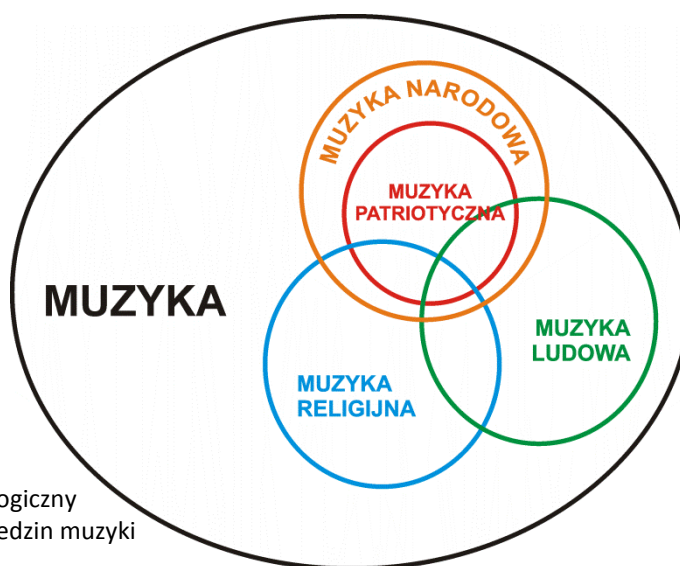
²⁷² Hans H. Eggebrecht, *Uwagi o metodzie analizy muzycznej*, „Res Facta”, 1973, nr 7, s. 45-47.

Oczywiście Eggebrecht mówił tu o muzyce w ogóle – także o muzyce, którą wiek XIX określał jako absolutną. W związku z tym terminy *musica adhaerens* i *musica libera* należałoby rozumieć raczej jako „**muzyka zaangażowana**” w wyrażanie pozamuzycznej treści oraz „**muzyka wolna**” od tego zaangażowania²⁷³.

Odnosząc dwa terminy, którymi posługuje się Jarociński – *musica libera* i *musica adhaerens* do zjawiska muzyki polskiej w latach 1795-1918, dokonać można rozróżnienia tego, co dotychczas nazywano łącznie muzyką narodową na dwa typy: **muzykę narodową** oraz **muzykę patriotyczną**.

Przez **muzykę patriotyczną** rozumieć można by wówczas taki s z c z e g ó l n y r o d z a j muzyki narodowej, której **celem nadrzędnym jest świadome (intencyjne, tzn. wynikające z założenia twórcy) wspieranie walki o wolność własnego narodu bądź ekspansji kultury ojczystej**. W przeciwieństwie do muzyki narodowej, jako kategorii szerszej, muzyka patriotyczna jest **zawsze zaangażowana (adhaerens) w przekazywanie pozamuzycznych idei związanych z narodowością oraz podtrzymywanie narodowej tożsamości**, gdyż ma źródło w **świadomości narodowej jej twórcy**; dlatego właśnie muzyka patriotyczna najlepiej uwidacznia się w połączeniu ze słowem (choć nie jest to konieczność). Muzyka patriotyczna jest w końcu, jako składnik narodowej kultury, **podstawą solidarności społecznej**, jednoczącej naród w obliczu zagrożenia jego suwerenności.

Pod względem ontologicznym muzyka patriotyczna nie jest różna od narodowej, nie jest nawet jej bytem komplementarnym, lecz **zawiera się w niej w całości**. Jeśli chcielibyśmy tę zależność przedstawić jako wykres logiczny, musiałaby ona wyglądać następująco:



Rysunek 1. Zakres logiczny poszczególnych dziedzin muzyki

²⁷³ Por. Mieczysław Tomaszewski, *O twórczości zaangażowanej: muzyka polska 1944-1994 między autentyzmem a panegiryzmem* [w:] M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna...*, s. 141-149.

Muzyka **narodowa** jawiłaby się natomiast jako kategoria szersza, zawierająca także utwory, które choć uznane zostały (np. przez krytyków) za narodowe, powstały jako *musica libera*, a więc abstrahowały od wyrażania idei patriotycznych, bądź nie były narodowe z intencji twórcy. Ogólnie rzecz ujmując, a pomijając wszelkie zawłości zjawiska i kwestie sporne (o czym była mowa w poprzednim podrozdziale), określenie „muzyka narodowa” odnosiłoby się do muzyki, która **zalicza się do narodowej kultury, wspólnej dla danego narodu.**

3.3. Muzyka patriotyczna i jej rola w narodzie bez państwa

Maria Janion nie wahała się stwierdzić, że „trzy pieśni wyznaczają rodowód nowożytnego patriotyzmu polskiego, ukształtowanego przez romantyzm. Są to *Jeszcze Polska nie zginęła...*, *Boże! coś Polskę...* oraz *Warszawianka*”²⁷⁴. Tym samym autorka podkreśliła wielką rolę, jaką w porzoborowej Polsce odegrała pieśń, słowo połączone z muzyką. Jednocześnie porównując patriotyczną pieśń polską z zagrzewającym do boju śpiewem Tyrteusza²⁷⁵, wskazała na źródło poezji i muzyki romantycznej – wolę walki w imię obrony tożsamości narodowej oraz odzyskania niepodległości państwowej.

Jak pisał David Riesman „słowo mówione lub śpiewane (...) było tak potężne, że mogło łamać morale wroga”²⁷⁶. Świadomi wielkiej mocy słowa niesionego przez pieśń byli już klasycy oświecenia, których – podobnie jak młodych romantyków – dotyczyły te same tragiczne wydarzenia narodu pozbawionego państwa. Podobnie jak młodzież pragnęli oni odzyskać niepodległą Rzeczpospolitą. Dlatego już u schyłku polskiego oświecenia program narodowy zakładał aktywne wykorzystanie sztuki jako nośnika wartości związanych z narodem. Na ten właśnie czas przypada, według opinii Ewy Dahlig, proces „kształtowania się wyobrażeń o muzycznej istocie polskości”²⁷⁷.

Patrząc z perspektywy czasu na osiągnięcia polskiego romantyzmu, historycy i socjologowie zauważyli, jak wielką rolę dla życia społecznego pełniła wówczas sztuka. Henryk Jabłoński, zastanawiając się po II wojnie światowej nad osobowością obozu piłsudczykowskiego, zwraca uwagę na jego zakorzenienie w ideologii romantycznej – pisze

²⁷⁴ M. Janion, *Reduta...*, s. 7.

²⁷⁵ Por. M. Janion, *Reduta...*, s. 19-22.

²⁷⁶ David Riesman, *Tradycja mówiona i pisana*, „Odra”, 1975, nr 3; cyt. za: M. Janion, *Reduta...*, s. 17.

²⁷⁷ E. Dahlig, *Muzyka ludowa...*, s. 593.

o wspólnocie, która „przeżywała w I Brygadzie swój wiek heroiczny [śniła o] wielkości i sławie, o Polsce jakiejś nierealnej, nie mającej ni granic, ni gruntu, bo wyrosłej z mająceń gorączkowych i patriotycznych, ale artystycznych, książkowych, literackich”²⁷⁸. Andrzej Chojnowski, komentując to zdanie Jabłońskiego zwraca uwagę, że w romantyzmie był to program mało wydajny. Choć „pisarze i poeci działali w imieniu narodu, reprezentowali naród, przekazywali kolejnym pokoleniom wartości i zadania” to „pozyskiwali wyłącznie wąskie grupy społeczeństwa”²⁷⁹, co uwidoczniło się w słabym odzewie najniższych warstw społecznych na powstania i ruchy narodowowyzwoleńcze.

Chojnowski pisząc dalej w swym wywodzie o podtrzymywaniu świadomości narodowej przez sztukę, która posługiwała się medium wspólną dla kraju historii, do grona najbardziej zasłużonych na tym polu zalicza Juliusza Słowackiego, Jana Matejkę, Artura Grottgera, Henryka Sienkiewicza, czy Stanisława Wyspiańskiego. Zupełnie zapomina jednak o *Śpiewach historycznych* do słów Juliana Ursyna Niemcewicza, czy polskich operach historycznych, poczynawszy od *Piasta* W. Lessla, poprzez opery J. Elsnera (np. *Jagiello w Tęczynie*) i K. Kurpińskiego (np. *Jadwiga królowa polska*), aż na operze *Bolesław Śmiały* L. Różyckiego skończywszy. Rolę muzyki niedostatecznie uwzględniają także inni, jak np. Kłoskowska²⁸⁰, czy Kieniewicz, który w swej *Historii Polski 1795-1918* stwierdził, że „w polskiej muzyce romantycznej świecił samotnym blaskiem geniusz Chopina”²⁸¹ lub pisząc o muzyce pozytywizmu, że „imię Polski rozstawiła po całym świecie plejada znakomitych wirtuozów”, zbył jednocześnie twórczość Władysława Żeleńskiego i Zygmunta Noskowskiego określeniem „akademicka”²⁸².

Jak już wspomniano wcześniej, przełom wieków XVIII i XIX, czyli początek okresu zaborów, był kluczowy dla określenia muzycznego syndromu polskości²⁸³. Środki, którymi

²⁷⁸ Henryk Jabłoński, *U źródeł teraźniejszości*, „Wiedza”, Warszawa 1947, s. 126; cyt. za: A. Chojnowski, *Kwestia patriotyzmu...*, s. 130.

²⁷⁹ A. Chojnowski, *Kwestia patriotyzmu...*, s. 132-133.

²⁸⁰ Zob. np. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 314-315.

²⁸¹ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 211. Historyk opisując dalej dorobek S. Moniuszki pisze, że kompozytor nawiązywał do tradycji wcześniejszej „krzewiąc tym samym swojską i wartościową muzykę wokalną” (s. 212). Dlatego choć muzyką *Halki* i *Hrabiny* „budził Moniuszko (...) nastroje patriotyczne”, „nie poszedł w ślady Chopina” (tamże), pozostając twórcą mniej znaczącym. Trudno się jednak z tą opinią zgodzić, bowiem różnica pomiędzy Chopinem i Moniuszką wynikała raczej z odmiennych priorytetów i warunków. Chopin tworzył poza granicami swej ojczyzny – Moniuszko w trudnej sytuacji państwa pod zaborami; Chopin tworząc muzykę mówiącą o Polsce, ale dla „całego świata” – Moniuszko tworzył dla polskich domów. Rola, jaką twórczość Moniuszki odgrywała w Polsce porozbiorowej, dorównywała roli Chopina na emigracji.

²⁸² S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 352.

²⁸³ Zob. E. Dahlig-Turek, „Rytmy polskie”..., s. 305; M. Demska-Trębacz, „Po ziemi swojej chodzę”..., s. 23.

wyrażano polskość w tym czasie, wyszczególnił Tomaszewski i nazwał je mediami, zaznaczając jednocześnie, że „momenty te (...), wkraczały w dzieje muzyki zwanej artystyczną jakby kolejno”²⁸⁴. Patrząc na przedmiot od innej strony, wyszczególnić można także gatunki muzyczne, które w szczególny sposób wykorzystywane były w muzyce patriotycznej. A były to przede wszystkim: **pieśń powszechna, opera, poemat symfoniczny** oraz gatunki-stylizacje tańców, w szczególności **polonez i mazurek**.

Pieśń była gatunkiem, który wyrażał patriotyczne nastroje narodu przez cały okres zaborów. Siła pieśni tkwiła w tym, że miała ona, jak pisze Poniatowska, „szansę najszerszego społecznego oddziaływania”²⁸⁵. Co więcej, oddziaływała ona na różne sposoby – wszystkie media muzyki narodowej wykorzystywane były bowiem przez polską pieśń artystyczną szeroko pojętego romantyzmu. Mieczysława Demska-Trębacz opisując początkowy okres po utracie niepodległości tak charakteryzuje pieśń tego czasu:

Po utracie niepodległości powszechnie śpiewana przez Polaków pieśń była jednoznacznie odbierana jako narodowa, patriotyczna, religijna i ona miała szansę najszerszego oddziaływania społecznego. Raz była to piosenka legionowa, innym razem pieśń powstańcza. (...) Pieśń opisywała wydarzenia historyczne, przemawiała aktualnymi treściami, wzywała do walki. Słowo w niej znaczyło wiele, muzyka zaś była na ogół tylko nośnikiem treści²⁸⁶.

Pieśń polska niewątpliwie, poprzez swoje zaangażowanie w sprawy narodu oraz swą prostotę była najważniejszym muzycznym wyrazicielem uczuć patriotycznych narodu polskiego. Nie tylko uczyła młode pokolenia historii państwa, o czym wspomina Demska-Trębacz, wykorzystując jako tematykę wątki z historii Polski, lecz także przybliżała wielką literaturę ojczystą, odnosząc się do ludowych melodii i rytmów wynosiła kulturę etniczną do rangi narodowej, ewokowała pejzaż ziemi ojczystej itd. Ponadto przez cały wiek XIX pisana była w języku polskim, który od zawsze uważany był za najbardziej wyraziste medium narodowości. Tomaszewski pisze, że nawet jeśli sięgano po teksty obce, Szekspira,

²⁸⁴ M. Tomaszewski, *Kategoria narodowości...*, s. 103.

²⁸⁵ I. Poniatowska, *Narodowość w muzyce polskiej...*, s. 74.

²⁸⁶ M. Demska-Trębacz, *„Po ziemi swojej chodzę”...*, s. 19.

Goethego, Heinego, Hugo czy Bérangera, to w pieśni występowały one w przekładzie na język polski²⁸⁷.

Jednak pieśń szeroko pojętego romantyzmu polskiego była przede wszystkim pieśnią powszechną, czyli według określenia Waltera Wiory „nieartystyczną pieśnią artystyczną”, pieśnią która na rzecz szerszego oddziaływania traciła jednocześnie na artyzmie²⁸⁸. Według Tomaszewskiego przejawiało się to w „cofnięciu” funkcji poetyckiej na rzecz innych funkcji utworu muzycznego – „przede wszystkim f a t y c z n e j (bo integrującej) i a p e l a t y w n e j (bo mobilizującej do działania)”²⁸⁹. Dopiero pieśń ostatniego okresu zaborów, nazwanego przez autora postromantycznym, „staje się przedmiotem *par excellence* estetycznym, sztuką dla sztuki”²⁹⁰.

Opera, choć nie miała możliwości tak szerokiego oddziaływania na społeczeństwo jak pieśń, posługiwała się bardziej efektownymi od niej środkami. Przeżywała w ciągu lat zaborów swoje wzloty i upadki, najbardziej oddziałując w okresie początkowym i później poprzez twórczość Stanisława Moniuszki. Model polskiej opery narodowej ukształtowany został przez wodewil Jana Stefaniego *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale*, do libretta Wojciecha Bogusławskiego, którego premiera miała miejsce 1 marca 1794 roku. Entuzjazm z jakim przyjęto sztukę skutkował powstawaniem coraz to nowych utworów operowych, wzorujących się na tematyce i muzyce *Cudu mniemanego*²⁹¹. Z czasem, gdy recepcja uznała śpiewogrę Stefaniego za operę narodową, ukształtował się także syndrom opery narodowej w ogóle. Według Małgorzaty Komorowskiej, charakterystyczne dla dzieła opatrzonego takim mianem były wówczas następujące właściwości: „język ojczysty libretta, muzyka z ludowymi elementami w muzyce i rytmie, tematyka polska, znaczące miejsce akcji, postaci niosące materiał wokalny-aktorski dla żywych scenicznie ról, istotna wartość artystyczna dzieła, zarówno muzyczna jak i literacka, przystępność dzieła warunkująca porozumienie z widownią i szeroki rezonans społeczny, szczególne okoliczności premiery, kontekst polityczny, funkcja

²⁸⁷ Zob. Mieczysław Tomaszewski, *Oblicza i losy pieśni polskiej 1795-1918* [w:] *Muzyka polska w okresie zaborów. Materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej zorganizowanej w dniach 29-30 listopada 1995 roku w Zamku Królewskim w Warszawie w rocznicę wybuchu Powstania Listopadowego*, red. K. Bilica, Sekcja Muzykologów ZKP, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1997, s. 19.

²⁸⁸ „Kunstloses Kunstlied”; Walter Wiora, *Das deutsche Lied*, Moeseler Wolfenbüttel Verlag, Zurich 1971; cyt. za: Mieczysław Tomaszewski, *Polska pieśń artystyczna zaangażowana w życie i dzieje narodu* [w:] *Muzyka sztuką przezwyćzania czasu...*, s. 81.

²⁸⁹ M. Tomaszewski, *Polska pieśń artystyczna...*, s. 89.

²⁹⁰ M. Tomaszewski, *Oblicza i losy pieśni polskiej...*, s. 14.

²⁹¹ Por. M. Demska-Trębacz, „Po ziemi swojej chodzę”..., s. 21.

symbolu”²⁹². Narodowość opery mogła się zatem przejawiać poprzez różne elementy, co przypomina o teorii kultury narodowej K. Deutscha, dla którego była ona złożona z wielu różnych elementów, cegiełek (*building blocks*)²⁹³.

W ówczesnym podejściu kompozytorów do opery wyróżnić można było, o czym pisze m.in. Tomaszewski²⁹⁴, dwa zasadnicze kierunki: **f o l k l o r y s t y c z n y** i **h i s t o r y c z n y**. Obierając pierwszy z nich kompozytor wybierał libretto mówiące o tematyce wiejskiej i wprowadzał do muzyki **cytaty z rodzimego folkloru lub stylizował „na ludowo”** (np. *Zabobon czyli Krakowiacy i Górale* Kurpińskiego do libretta Kamińskiego). Tematyka opery historycznej natomiast odwoływała się do znamiennych wydarzeń i postaci z **historii Polski** (np. *Leszek Biały* Elsnera do libretta Dmuszewskiego, czy *Jadwiga królowa polska* Kurpińskiego do libretta Niemcewicza). Nierzadko zdarzało się oczywiście, że w jednej operze wykorzystywano oba te kierunki, łącząc w ten sposób tematykę historyczną ze źródłem narodowości, za jakie uważano wówczas muzykę ludową (np. *Jagiełło w Tenczynie* Elsnera do libretta Chodkiewicza).

Później operę czasu stanisławowskiego dosadnie krytykowano – z jednej strony za to, że jak twierdzono banalizowała istotę polskości, prowadząc do włączenia w utwór „kilku rytmów polonezowych i krakowianowych”²⁹⁵, a z drugiej za to, że kompozytorzy nie pojmowali ducha muzyki ludowej, którą sprowadzali do obiegowych melodii i rytmów²⁹⁶.

Prawdziwe apogeum polskiej opery narodowej dała dopiero twórczość Stanisława Moniuszki, w szczególności jego *Halka* i *Straszny dwór*. To właśnie muzykę tych dwóch dzieł kolejne pokolenia uznawały za kwintesencję polskości w operze.

Twórczość symfoniczna, w szczególności poemat symfoniczny, zyskała narodowy charakter dopiero w II połowie XIX wieku. Związana była przede wszystkim z twórczością Zygmunta Noskowskiego, autora m.in. *II Symfonii c-moll „Elegijnej”*, noszącej także tytuł *„Ojczyzna”* (1879), uwertury koncertowej *Morskie Oko* op. 19 (1875) i poematu

²⁹² Małgorzata Komorowska, *Polska opera narodowa* [w:] *Ratio Musicae*, red. S. Dąbek, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Warszawa 2003, s. 195.

²⁹³ Zob. s. 24 tej pracy.

²⁹⁴ Por. M. Tomaszewski, *Muzyka i literatura...*, s. 584.

²⁹⁵ Aleksander Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów-Warszawa 1907; cyt. za: E. Dahlig-Turek, *„Rytmy polskie”...*, s. 309.

²⁹⁶ Por. Maurycy Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramaturgicznej powszechniej*, M. Glücksberg, Warszawa 1859; cyt. za: E. Dahlig-Turek, *„Rytmy polskie”...*, s. 309.

symfonicznego *Step* op. 66 (1896), a także, znanego bardziej jako twórcę oper, Władysława Żeleńskiego, kompozytora uwertury *W Tatrach* op. 27 (1872).

Obydwa utwory Noskowskiego – *Morskie Oko* i *Step* – jak pisze Poniatowska, stanowiły trzon repertuaru symfonicznego w dziewiętnastowiecznej Warszawie²⁹⁷. Z punktu widzenia osiągnięć zachodniej muzyki symfonicznej tego czasu, były to utwory rażące konserwatyzmem. Jednak tak jak uwertura *Morskie Oko* była utworem napisanym po części pod wpływem mody, po części jako wyraz tęsknoty za Ojczyzną, tak *Step* był już pisany – podobnie jak trylogia Sienkiewicza – „ku pokrzepieniu serc”. Był to swoisty manifest uczuć patriotycznych kompozytora i wkład do zachowania narodowego stylu.

Jednym ze sposobów włączania folkloru do muzyki jest stosowanie rytmów tanecznych, bądź stylizacja tańców. **Mazur i polonez** były najczęściej wykorzystywane: w operach, pieśniach oraz utworach instrumentalnych²⁹⁸ – wpłynęło to na unarodowienie tych tańców, mających przecież swe źródło w kulturze ludowej. Jednym z wielu przykładów wykorzystania idiomu mazura jest gatunek mazurka pisanego na fortepian solo. Artystyczny ideał mazurków dał w swych dziełach Chopin, jednak utworów tego typu powstały w czasach zaborów ilości niezliczone, większość o znikomej wartości artystycznej. Każdy kompozytor fazy post-klasycyzmu, sentymentalizmu i wczesnego romantyzmu, jak pisze Mieczysław Tomaszewski, uważał „za niezbędne wyrazić w ten sposób swoją narodową tożsamość”²⁹⁹. Skłoniło to Józefa Sikorskiego do nazwania zjawiska „**mazuromanią**”³⁰⁰.

Analogiczna sytuacja dotyczyła zresztą poloneza. Ilość komponowanych w XIX wieku polonezów nie szła w parze z ich artystyczną jakością i oryginalnością³⁰¹. Poprzez to, według Heleny Dorabalskiej, mniej uzdolnieni twórcy zdewaluowali poloneza, „parodiując w tej formie tematy swojskie i zagraniczne, stwarzając, jak np. Damse, **manierę sypania polonezami błahymi, na poczekaniu komponowanymi** [podkr. – P.J.], żyjącymi często nie dłużej niż jeden wieczór”³⁰².

²⁹⁷ Zob. Irena Poniatowska, *Twórczość symfoniczna i kameralna środowiska warszawskiego w latach 1860-1914* [w:] *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. A. Spóz, PWN, Warszawa 1980, s. 233.

²⁹⁸ Por. np. Elżbieta Dziębowska, *O polskiej szkole narodowej*, „Szkice o kulturze muzycznej XIX w.”, 1971, t. 1, s. 22-23, 26-27.

²⁹⁹ Mieczysław Tomaszewski, *Mazuromania czyli Chopina rezonans prowincjonalny. Casus Henryka Szopowicza* [w:] M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia, interpretacje, rekonesanse. Seria druga*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2010, s. 142.

³⁰⁰ Cyt. za: M. Tomaszewski, *Mazuromania...*, s. 141.

³⁰¹ Por. E. Dahlig-Turek, „*Rytm polski*”..., s. 317.

³⁰² Helena Dorabalska, *Polonez przed Chopinem*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1938, s. 89; cyt. za: E. Dahlig-Turek, „*Rytm polski*”..., s. 317.

„Wszystko to, co miało zdecydować o stylu romantycznej kultury polskiej, wykrystalizowało się w pełni **w powstaniu i przez powstanie**”³⁰³ – pisze Janion. Po 1831 roku polskie życie kulturalne i inteligenckie przeniosło się wraz z Wielką Emigracją do Paryża, jednocześnie nieco przygasając w kraju. Za najważniejszy dorobek środowiska emigracyjnego Sławomir Kalembski uznał obok myśli politycznej właśnie twórczość artystyczną, która zresztą ściśle związana była z filozofią i ideologią polityczną tego okresu³⁰⁴. **Sztuka była obecna wszędzie tam, gdzie żył pozbawiony państwa naród** – nie tylko organizując jego kulturę, jak chciał tego Znaniecki³⁰⁵, lecz kształtując jego zbiorową tożsamość narodową, której elementy dzięki muzyce (szczególnie pieśni powszechnej), przenikały także do niższych warstw społecznych³⁰⁶. Dlatego podkreślić należy, że choć literatura romantyczna wiodła prym w kształtowaniu ideologii i postaw polskiej inteligencji, to **muzyka patriotyczna nie była do niej mało znaczącym dodatkiem, lecz tej ideologii elementem znaczącym i zasadniczym sposobem jej rozpowszechniania wśród całego społeczeństwa**. Podobnie jak zbrojna walka z zaborcą była środkiem do odzyskania suwerenności politycznej w granicach państwa polskiego, tak sztuka – literatura, malarstwo i, nie w mniejszym stopniu, muzyka – **była dla Polaków sposobem na przetrwanie najcenniejszych wartości i ideałów polskości**.

³⁰³ M. Janion, *Reduta...*, s. 29.

³⁰⁴ Np. dzieła Trzech Wieszczów; por. S. Kalembski, *O naszą i waszą wolność...*, s. 38.

³⁰⁵ Por. Florian Znaniecki, *Wstęp do socjologii*, PWN, Warszawa 1988, s. 72; cyt. za: F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. XVII.

³⁰⁶ Por. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 101-102.

*Musimy być dobrze obznajomieni z danym kontekstem kulturowym,
określonym stanem rzeczy, zanim w ogóle możemy przystąpić
do dekodowania komunikatu.*

E. Leach, *Culture and Communications*

*Idee wynikają z rozumienia relacji między światem i ludźmi...
(...) aby zrozumieć muzykę trzeba umieścić ją
w kontekście realnego życia, z którego wyrosła.*

S. Finkelstein, *How Music Expresses Ideas*

CZĘŚĆ II.

DZIEJE ŚWIADOMOŚCI POLAKÓW

Pociągający, ale i ryzykowny jest zamysł syntetycznego opracowania dłuższego fragmentu dziejów – na dodatek z perspektywy badań intertekstualnych, umieszczających przedmiot badań w kontekście historycznym, socjologicznym i politycznym – przez jedną osobę. Uniemożliwia to poruszenie wielu szczegółowych kwestii oraz przebadanie wielu związanych z przedmiotem, acz drugorzędnych problemów. Badacz zmuszony jest także opierać się na wcześniejszych syntetycznych opracowaniach zbiorowych i choć fakty w nich zebrane porządkuje i dostosowuje do koncepcji własnej, nieraz przypada mu rola „kompilatora” sądów i teorii wcześniejszych.

Cała druga część niniejszej pracy będzie miała właśnie taki syntetyzujący charakter – porządkujący fakty i myśli poszczególnych odcinków historii. Za najwłaściwszy uznano podział dziejów porozbiorowych na sześć wewnętrznych okresów, których daty graniczne są tożsame z ważnymi wydarzeniami w historii Polski, takimi które wywarły niebagatelny wpływ na ideologię i kulturę narodową Polaków. Nazwy poszczególnych okresów odnoszą się z kolei bezpośrednio do sztuki danego czasu, określając estetykę i przemiany w niej zachodzące. Oczywiście nie sposób było ustrzec się przed rozwiązaniem kwestii spornych, szczególnie takich, w których cezura nie jest wyraźna i stanowi umowny punkt podziału nieprzerwanie toczących się dziejów. Tak było w przypadku powstania styczniowego, które choć symbolicznie zakończyło pewną epokę, to jego idee wywierały jeszcze przez jakiś czas wpływ. Podobnie trudno było znaleźć odpowiednie wydarzenie otwierające ostatni okres, nazwany „modernistycznym”; także literatura przedmiotu jest w tej kwestii niejednolita. Ostatecznie uznano, sugerując się kryterium większościowym, a także dzieląc argumentację Stefana Kieniewicza, że rozpoczynać się on winien około 1890 roku.

W poszczególnych okresach omówiono dwie zasadnicze kwestie, lokując je w kolejnych podrozdziałach i posługując się następującym schematem. Najpierw stworzono zarys historyczny okresu, opierając się głównie na dwóch syntetycznych opracowaniach *Historii Polski* Stefana Kieniewicza i Andrzeja Chwalby. Następnie dalej omówiono wiodące w poszczególnych okresach ideologie narodowe i myśli polityczne, dotyczące bezpośrednio przedmiotu pracy, tzn. te, które w znaczącym stopniu wpłynęły na sztukę okresu zaborów. Zastrzec należy, że omówione są one jedynie w takim zakresie, w jakim jest to konieczne dla ich poznania i zrozumienia.

1. OKRES KLASYCYSTYCZNY (POROZBIOROWY)

Zniknęła groźba unicestwienia języka i kultury polskiej (...)
Polskość odrodziła się i okrzepła (...)
Klasycyzm rozkwitł. Nastał szczytowy moment w jego rozwoju.

R. Przybylski, *Klasycyzm i sentymentalizm po trzecim rozbiore*

Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas

Napoleon I Bonaparte po klęsce kampanii w Rosji

Choć ostateczny upadek Rzeczypospolitej szlacheckiej w 1795 roku zmienił w polskiej mentalności i polityce w zasadzie wszystko, to estetyka oświecenia utrzymywała się jeszcze dość długo, szczególnie w świadomości starszych pokoleń. Nowa sytuacja polityczna, która poczynszy już od pierwszego rozbioru Polski dotykała najbardziej naród szlachecki i inteligencję mieszczańską, była oczywiście przyczyną zmiany tematyki i priorytetów, kluczową w zapoczątkowaniu nowoczesnej ideologii narodowej, ideologii czynu. Nie zmienił się jednak, a przynajmniej nie od razu, pogląd na życie i sztukę. Klasycyzm obumarł dopiero wraz z pokoleniem klasyków; przeszedł według Przybylskiego swoją fazę szczytową w okresie Księstwa Warszawskiego³⁰⁷, a później, egzystując przez chwilę z sentymentalizmem, odchodził w cień estetyki romantycznej.

W zasadzie pierwsze dziesięciolecie niewoli, a później czas Księstwa Warszawskiego, a więc okres pomiędzy 1795 i 1815 rokiem, to jeszcze dominacja klasycyzmu. Nie pojawiają się raczej nowe ideologie, a źródła wiodącej myśli politycznej doszukiwać się można w publicystyce z czasu Sejmu Wielkiego i Insurekcji Kościuszkowskiej. Kształtują ją zresztą te same osoby, które do niedawna, w obliczu groźby rozbiorów, nawoływały do szybkiej naprawy państwa – Stanisław Staszic, Jan Paweł Woronicz, Hugo Kołłątaj i skupieni wokół niego publicyści Kuźnicy oraz Tadeusz Kościuszko. Zapoczątkowane przed trzecim rozbiorem

³⁰⁷ R. Przybylski, *Klasycyzm i sentymentalizm...*, s. 135.

reformy społeczne i cywilizacyjne, głównie przez ideologię Kołłątaja i Staszica, były kontynuowane w okresie Księstwa Warszawskiego³⁰⁸.

Choć nic nie było już takie samo jak przed rozbiorami, pierwsze dwie dekady zaborów nie różniły się pod względem ideologii narodowej znacznie od tego, co działo się w państwie polskim pomiędzy 1772 i 1795 rokiem. Nadal żyło się nadzieją, że realne jest odzyskanie suwerenności państwa w granicach sprzed rozbiorów i powrót do systemu feudalnego. Kajetan Koźmian wzywał do walki naród szlachecki, nie mając, jak pisze Przybylski „złudeń, że sejm roku 1812 postawił naród przed alternatywą, którą jakże niesłusznie wiąże się dziś tylko z czasami romantycznymi: **wszystko albo nic** [podkr. – P.J.]”³⁰⁹. Wołał: „Szlachto polska! Do koni i oręża! **Idzie nam o wszystko – idzie o ojczyznę, idzie o byt nasz, o los potomstwa naszego**”³¹⁰. Dopiero upadek wielkiego Napoleona i postanowienia Kongresu Wiedeńskiego uświadomiły, że dawna Polska to już przeszłość.

1.1. Czas wojen napoleońskich i Księstwa Warszawskiego

Po trzecim rozbiore państwa społeczeństwo w różnoraki sposób próbowało ustosunkować się do nowej sytuacji politycznej. Oczywiście świadomi tego, co się dzieje, byli głównie członkowie wyższych warstw społeczeństwa – szlachta polska, mieszczaństwo i inteligencja. Wśród tej grupy politycznie uświadomionych panował powszechny pogląd, że wraz z upadkiem państwowości przestał istnieć także naród polski. W związku z tym znaczna część społeczeństwa, szczególnie szlachty, która obawiała się utraty swoich majątków, pogodziła się z nowym układem politycznym, nazywając się nawet Rosjanami, Austriakami i Prusakami³¹¹. Byli i tacy, którzy uciekli w świat zabaw i rozrywki, nie przejmując się zbytnio zaistniałą sytuacją (np. warszawska „złota młodzież”).

Jedynie nieliczni Polacy, co podkreślają historycy, wierzyli nadal w możliwość odzyskania utraconej niepodległości. Kontynuowali oni starania ratowania tożsamości i suwerenności narodu oraz przywrócenia państwa polskiego w granicach przedrozbiorowych. Hasło kontynuowania legalnej pracy dla kraju głoszono w nowopowstałym w 1800 roku Warszawskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk. Przewodniczył

³⁰⁸ Por. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 447.

³⁰⁹ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 346.

³¹⁰ Cyt. za: R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 347; podkreślenie – R. Przybylski.

³¹¹ Por. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 29; Andrzej Chwalba, *Historia Polski 1795-1918*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 221.

mu nie kto inny jak Stanisław Staszic, który swą wiarę w trwałość narodu polskiego, podążając za myślą Seneki³¹², zawarł w zdaniu: „paść może i naród wielki, zniszczyć nie może tylko nikczemny”³¹³.

Wśród patriotycznie nastawionych Polaków panowało przekonanie, że jedynym sposobem na odzyskanie niepodległości państwowej jest powstanie zbrojne przeciwko zaborcy połączone wszelako z korzystną sytuacją w stosunkach międzynarodowych w Europie oraz wsparciem jednego z mocarstw starego kontynentu³¹⁴. Niektórzy wierzyli, że najlepszym sposobem będzie „skłócenie zaborców i doprowadzenie do wojny między nimi”³¹⁵, jednak nie było zgody pod zwierzchnictwem którego państwa zaborczego odbudowywać Rzeczpospolitą: Prus, Austrii czy Rosji. Największym powodzeniem cieszyła się opcja profrancuska; wszystkie zresztą „przedsięwzięcia spiskowe lat dziewięćdziesiątych – pisze Kieniewicz – oglądały się na Francję”³¹⁶. Jednak i pomiędzy zwolennikami walki ramię w ramię z Francją nie było porozumienia. Umiarkowani w poglądach stworzyli Agencję, skupioną wokół Franciszka Brassa i Józefa Wybickiego. „Nadzieję na odzyskanie niepodległości wiązali z siłą oręża francuskiego i z korzystną konstelacją międzynarodową. Przyszłą Polskę widzieli raczej jako monarchię, lecz uważali, że Konstytucja 3 maja, przynajmniej w części, winna być zmieniona”³¹⁷. Radykałowie z kolei, czy jak nazywa ich Kieniewicz, emigracyjni „Jakobini” założyli w 1795 roku tzw. Deputację. Związani z nią byli m.in. Józef Kalasanty Szaniawski i Franciszek Ksawery Dmochowski. „Podkreślali oni ostentacyjnie swą łączność z ruchem rewolucyjnym francuskim i ofiarowywali Francji swe usługi w wywołaniu powstania w Polsce”³¹⁸. Żadne stronnictwo jednak nie zdobyło sobie zaufania francuskiej władzy; dla Francji niepodległość Polski nie była ani priorytetem, ani nawet sprawą ideową. Kieniewicz myśl tę zawarł w następujących słowach:

³¹² Za motto dla swoich *Przestrogi dla Polski* (1790) Staszic obrał taki fragment rozprawy Seneki *O spokoju ducha*: „Tak oto postąpisz: gdy cię los od pierwszego w rzeczypospolitej miejsca strąci – stój jednak, nawoływaniem poprawiaj, a jeśli głos co zdławi – stój dalej i milczeniem poprawisz; nigdy bowiem wysiłek dobrego obywatela nie idzie na marne”; cyt. za: S. Staszic, *Przestrogi dla Polski...*, s. 2.

³¹³ Stanisław Staszic, *O ziemiorodztwie Karpatów i innych gór i równin Polski*; cyt. za: S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 29.

³¹⁴ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 222-223.

³¹⁵ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 222-223.

³¹⁶ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 32.

³¹⁷ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 223.

³¹⁸ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 32.

[Francuzi] gotowi byli, owszem, posłużyć się Polakami, ale tylko jako narzędzie dywersji czy prowokacji, dla szachowania Austrii i Rosji. Tę samą politykę prowadził od jesieni 1795 r. następny rząd francuski, Dyktatoriat. W szczególności odmawiał on formowania polskich oddziałów wojskowych, by sobie nie krępować rąk w układach o pokój³¹⁹.

Czego jednak nie udało się dokonać wprost pod sztandarem Francji, udało się pod gołdem nowo utworzonego przez generała Napoleona Bonapartego państewka we Włoszech – Republiki Lombardzkiej. Wysłany przez Deputację do Mediolanu na rozmowy z głównodowodzącym francuskiej armii gen. Jan Henryk Dąbrowski podpisał ostatecznie w dniu 9 stycznia 1797 r. umowę z Administracją Generalną Republiki Lombardzkiej, w której zobowiązywał się do utworzenia na terenie tego państwa legionów polskich. Tuż po tym fakcie wydał odezwę do rodaków, wzywając ich do walki „za sprawę wspólną wszystkich narodów, za wolność, pod Walecznym Bonaparte, zwycięzcą Włoch”³²⁰.

Początkowo reakcje w kraju były różne – od zapału po podejrzliwość i jawny sprzeciw. Ochotników jednak nie brakło, co według Chwalby było wynikiem poparcia, udzielonego idei legionowej przez Tadeusza Kościuszkę³²¹. Po pół roku wokół Dąbrowskiego zebrało się pod broń około 6 tys. żołnierzy, a legiony wspomogły kampanię Napoleona we Włoszech.

Idea legionowa była dla zniewolonej Polski niezwykle istotna. Legiony dawały bowiem możliwość walki za kraj, aktywnej pracy na rzecz i w nadziei odzyskania niepodległości, w imię ideałów niedawnej Rewolucji Francuskiej. Niezwyciężony Napoleon urósł swego czasu do rangi symbolu, który wyrażał ostateczną wiktoryę, także – w co Polacy usilnie wierzyli – dla sprawy polskiej. Był to zresztą nie tylko sposób na okazanie patriotyzmu i waleczności narodu polskiego, lecz także na zachowanie jego narodowej świadomości, tego co w narodzie najbardziej wartościowe; jak ujął to Przybylski „Polak, jak Noe, wybudował sobie arkę: wychodźstwo”³²².

Dusza zamordowanego Królestwa żyje w Legionach generała Henryka Dąbrowskiego (...) Mickiewicz pisał później: „Legiony polskie przedłużały dalej historię Polski starodawnej, zachowywały wszystko, co w niej było żywotne, a [za]razem nosiły w sobie

³¹⁹ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 33.

³²⁰ Cyt. za: S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 33.

³²¹ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 225.

³²² R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 262.

zaród jej przyszłości (...) Historia ich wyjaśnia po raz pierwszy znaczenie wyrazów: patriotyzm, prawa obywatelskie, równość³²³.

Szybko przyszło jednak rozczarowanie. W 1801 roku podpisany został pokój w Lunéville, w którym Francja zobowiązała się nie ingerować w sprawy Europy Środkowej – także w sprawę polską. Osłabła idea legionowa, osłabła także wiara w Napoleona.

Polacy, trzymając się napoleońskiej legendy, stali się ofiarą nadziei na zmartwychwstanie państwa i narodu oraz nadziei na przekształcenie Legionów w armię polską. Walki legionistów nie przyniosły Polsce wiele dobrego, przynajmniej bezpośrednio, natomiast umocniły sojusz zaniepokojonych trzech zaborców. Bilans działań Legionów jednak (...) nie jest jednoznaczny³²⁴.

Pokój nie okazał się trwały, a był tylko krótkim rozejmem. Gdy wznowiono walki, a front przesunął się w stronę granic przedrozbiorowej Rzeczypospolitej, odżyły także nadzieje Polaków³²⁵. Uwidoczniło się to w ponownym napłyńnięciu ochotników do polskich legionów, tworzonych we francuskiej armii. Tymczasem Napoleon zwyciężył w 1806 r. wojska pruskie pod Jeną i Auerstaedt i kierował się dalej na wschód. Po wkroczeniu 27 października 1806 roku do Berlina zapowiedział prowadzenie „polskiej wojny”. Jednocześnie nakazał Dąbrowskiemu i Wybickiemu skierować odezwę do Polaków, w której nawoływano do chwycenia za broń. Odezwa ta cytowała także słynne zdanie Napoleona: „obaczę, jeżeli Polacy godni są być narodem”³²⁶. Trudno jednak stwierdzić, czy już wtedy brał pod uwagę utworzenie państwa polskiego; w odezwie zresztą nie składano żadnych obietnic, a sama jej treść posługiwała się wyłącznie mało znaczącymi ogólnikami.

Do Warszawy armia francuska dotarła 27 listopada 1806 r. i zajęła miasto. Jednocześnie Napoleon rozpoczął odnawianie polskiej państwowości³²⁷. Powołana została Komisja Rządząca, której Bonaparte powierzył władzę nad „Polską zdobytą na królu pruskim”³²⁸ – oczywiście pod własną zwierzchnością. Tymczasem kampania trwała nadal, wyzwalało kolejne miasta, a bitwa pod Frydlandem dała Napoleonowi zwycięstwo nad

³²³ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 250.

³²⁴ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 227; por. także: S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 36

³²⁵ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 229.

³²⁶ Cyt. za: S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 39.

³²⁷ Por. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 40; A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 232.

³²⁸ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 40.

wojskami carskimi. Rokowania pomiędzy cesarzami Francji i Rosji odbywały się na zakotwiczonej pośrodku nurtu Niemna tratwie.

W imię podpisanego w Tylży traktatu z dnia 7 lipca 1807 r. powołane zostało do istnienia Księstwo Warszawskie, państewko złożone z części ziem zaboru pruskiego, pod zwierzchnictwem króla saskiego Fryderyka Augusta, czyli w obrębie wpływów francuskich. Była to jakże upragniona namiastka politycznej suwerenności narodu polskiego. Napoleon sam opracował ustawę zasadniczą Księstwa, nawiązując do konstytucji państw, które wcześniej powoływał do istnienia i realizując tym samym własną wizję Europy. Jednocześnie odżegnał się od zdobyczy Rzeczypospolitej szlacheckiej i opracowanej w 1791 roku konstytucji trzeciomajowej – ustrój państwa, który został w niej określony, był nie do przyjęcia przez cesarza Francuzów. Był to więc, jak pisze Kieniewicz, „tekst narzucony, nadany przez zdobywcę i przez niego też odwołalny”³²⁹. Podstawę prawa poczynawszy od 1 maja 1808 roku stanowił natomiast Kodeks Napoleona. Likwidując różnice stanowe potwierdzał on równość wszystkich wobec prawa i ich wolność osobistą. Dopuszczając jednak dekretem grudniowym (21 XII 1807) rugowanie chłopów z ziemi, wcale nie polepszył ich bytu, a pańszczyzna utrzymywała się nadal.

Powstanie Księstwa Warszawskiego nie przyniosło w zasadzie ani wolności, ani pokoju. Sam traktat tyłżycki był zresztą kruchy i niepewny. Całe życie Księstwa, jak pisze Kieniewicz, „rozwijano się pod znakiem niepewności politycznej, wstrząsów wojennych i częstych zmian ustawodawczych”³³⁰. Armia Polska, na mocy odpowiedniej umowy, niejednokrotnie używana była przez Napoleona, głównie w Hiszpanii – niektórzy widzieli w tym zwyczajne kondotierstwo, walkę najemną. Przybylski pisze wprost, że Napoleon „żądał od Polski przede wszystkim jak największej ilości żołnierzy na swoje nie kończące się wojny”³³¹. Tymczasem w 1809 r., korzystając z zaangażowania Napoleona w wojnę hiszpańską, wojska austriackie przekroczyły granice Księstwa. Rozstrzygnięcia konfliktu nie przyniosła bitwa pod Raszynem, uważana za perfekcyjnie przygotowaną przez polski sztab operację wojskową³³². Dopiero bitwa pod Wagram doprowadziła do zawarcia traktatu w Schoenbrunn i przyłączenia do Księstwa Warszawskiego nowych departamentów

³²⁹ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 42.

³³⁰ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 49.

³³¹ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 340.

³³² Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 243.

złożonych z części ziem Nowej i Starej Galicji, wraz z Krakowem. Niedługo później, na początku 1812 roku, konflikt francusko-rosyjski osiągnął apogeum. Historycy podkreślają, że Polacy dla jednej i drugiej strony konfliktu byli wówczas atrakcyjnym partnerem, jednak próbowano ich zjednać jak najmniejszym kosztem³³³. Napoleon w czerwcu tego roku ogłosił rozpoczęcie „drugiej wojny polskiej”, nie robiąc jednocześnie żadnych obietnic. Oddziały polskie były w tej wojnie najsilniejszym kontyngentem spośród wszystkich sojuszników Francji.

Jak wiadomo, choć Napoleon wkroczywszy do Rosji szybko zajął Smoleńsk i Moskwę, to zaskoczony zimą zdecydował się na odwrót. Oślaniały go m.in. oddziały polskie. Wielka armia napoleońska została zdziesiątkowana warunkami klimatycznymi i głodem. Z 37 tysięcy żołnierzy polskich, dowodzonych przez ks. Poniatowskiego powróciło zaledwie 2 tysiące³³⁴. Wraz z klęską Napoleona upadło także Księstwo Warszawskie, a sprawa polska znalazła się na Kongresie Wiedeńskim. Umarły także nadzieje polskich patriotów na to, że z pomocą cesarza Francuzów uda się wskrzesić Rzeczpospolitą w przedrozbiorowych granicach. Jak pisze Chwalba, miejsce opuszczone przez Napoleona zajął w umysłach polskich elit rosyjski car Aleksander I³³⁵.

1.2. Ku odrodzeniu Najjaśniejszej Rzeczypospolitej

Polityka oświeceniowa w okresie rozbiorów miała jeden zasadniczy cel: ratowanie polskiej państwowości przed całkowitym jej rozkładem. Jej wynikiem była **zbiorowa edukacja narodowa**, która miała w pierwszych latach zaborów stać się sposobem na ocalenie Polskości; dotyczyła ona, zdaniem Bogusława Leśnodorskiego „już nie tylko ocalenia państwowości, ale i rozwoju narodowego, a więc rozwoju tych sił ekonomicznych i duchowych narodu, które decydują o jego bycie”³³⁶. Szczególnie ważne dla uzmysłowienia sobie jej charakteru, są pisma publikowane w okresie sejmu wielkiego przez dwóch największych przedstawicieli polskiego oświecenia: Stanisława Staszica i Hugo Kołłątaja. Sposób, w jaki myśliciele owi patrzą na polską rzeczywistość w okresie Sejmu Czteroletniego, pozostanie przez pierwsze dwadzieścia lat niewoli punktem wyjścia dla wszystkich

³³³ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 245; S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 53.

³³⁴ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 246.

³³⁵ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 248.

³³⁶ Bogusław Leśnodorski, *Wstęp* [w:] *Kuźnica Kołłątajowska...*, s. LXXVIII.

podejmowanych prac na rzecz ocalenia Polskości i odrodzenia państwa w przedrozbiorowych granicach.

Idee modernizacji własnego państwa rozbudził w Polakach genewski filozof Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Na prośbę konfederaty barskiego, Michała Wielhorskiego, napisał on na przełomie 1770 i 1771 roku broszurę *Uwagi nad rządem polskim* (1782; w polskim tłumaczeniu – 1789), w której skomentował postawy Polaków, w sytuacji zagrożenia niepodległości państwa. Radził, aby w obecnej sytuacji politycznej zachować własny ustrój, ale wzmocnić go wychowaniem narodowym, które kształciłoby „odważnych i bezinteresownych Polaków”, mających „pieniądz w pogardzie”.

Gdybyście jednak przypadkiem woleli stworzyć naród wolny, pokojowy i mądry, który sam sobie wystarcza i jest szczęśliwy – wówczas trzeba przyjąć zupełnie inną metodę; utrzymać lub przywrócić u siebie obyczaje proste, zamięłowania zdrowe, ducha wojowniczego bez ambicji zaborczych; kształtować dusze odważne i bezinteresowne (...), mieć pieniądze w pogardzie i sprawić, by stał się, o ile możliwości, niepotrzebny (...)
W Europie mało o was będzie się mówić; lecz będziecie żyli w prawdziwej obfitości, sprawiedliwości i wolności³³⁷.

Filozof zwraca więc uwagę, że nie państwo jest w obecnej sytuacji najważniejsze, lecz kształtowanie narodowej świadomości, postaw patriotyzmu i miłości własnej ojczyzny. Nie widząc natomiast sposobu na uratowanie Rzeczypospolitej przed upadkiem, daje sławną radę: „nie możecie przeszkodzić, by was nie połknęli – **postarajcie się przynajmniej, by nie mogli was strawić** [podkr. – P.J.]. Jeżeli potraficie dokonać tego, by Polak nigdy nie mógł zostać Rosjaninem, ręczę, że Rosja nigdy nie ujarzmi Polski”³³⁸. Właśnie za tą myślą podążać będą polscy myśliciele oświeceniowi po 1795 roku.

Stanisław Staszic pisze do określonego adresata, do narodu szlacheckiego, według Walickiego myśląc „o średniej szlachcie, patriotycznej, oświeconej i przywiązanej do tradycji republikańskiej”³³⁹. Jako mieszczanin widzi problemy z nieco innej perspektywy, niż polska szlachta. W swoim podstawowym tekście *Przestrogi dla Polski* (1790) nakreśla sposób naprawy Rzeczypospolitej oraz wskazuje drogę wychowania narodowego. *Przestrogi*

³³⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Uwagi nad rządem polskim* [w:] J.-J. Rousseau, *Umowa społeczna oraz Uwagi o rządzie polskim*, PWN, Warszawa 1966, s. 251-252; cyt. za: A. Nowak, *Polski patriotyzm...*, s. 77.

³³⁸ J.-J. Rousseau, *Uwagi nad rządem polskim...*, s. 193; cyt. za: A. Nowak, *Polski patriotyzm...*, s. 79.

³³⁹ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 84.

korespondują z wcześniejszą broszurą autora – *Uwagami nad życiem Jana Zamoyskiego* (1787), rozwijając postawione w nim tezy z perspektywy bieżącej sytuacji politycznej końca 1789 roku. Już w tym wcześniejszym tekście, jak pisze Andrzej Nowak, Staszic postawił przed polskim narodem alternatywę: „albo Polacy chcą utrzymać Rzeczpospolitą (...) albo Rzeczypospolitej nie będzie wcale”³⁴⁰. Przyczynę upadku Rzeczypospolitej widzi Staszic bowiem w złym sposobie rządzenia i przedkładaniu prywatnego zysku nad dobro państwa, bo „we wszystkich innych krajach panujący nie zatrudniają się czym innym, tylko narodem (...) w Polsce panujący nie zatrudniali się narodem, tylko sobą samymi”³⁴¹. Nieco dalej woła: „Z samych panów zguba Polaków. Oni zniszczyli wszystkie uszanowanie dla prawa”³⁴². Aby uratować państwo przed całkowitym upadkiem, Staszic daje w *Przestrobach* kilka rad dla zgromadzonej na sejmie szlachty. Należy według niego ustanowić dziedziczną monarchię konstytucyjną, przy jednoczesnym zmniejszeniu wpływów króla na władzę, zwiększyć ogół obywateli „swobodnych i wolnych”, tzn. mających pełnię praw obywatelskich, zwiększyć liczbę wojska do stu tysięcy i podwyższyć podatki (na wojsko). Staszic wskazuje ponadto w jaki sposób ustalić należy zakres władzy ustawodawczej i wykonawczej w celu uniemożliwienia przekraczania kompetencji i przyjmowania korzyści majątkowych przez rządzących.

Jednocześnie Staszic wysuwa program wychowania młodego pokolenia w patriotyzmie i miłości ojczyzny, aby „podnieść upadły charakter narodu”³⁴³. Jest to jakby zaczątek pierwszego programu pracy u podstaw. Bogdan Suchodolski stwierdził wręcz, że Staszic stworzył „pierwsze ogniwo polskiego nurtu pozytywistycznego”³⁴⁴. Ten sam aspekt miał na myśli Przybylski, gdy nazwał myśl polityka „Staszicowym «pozytywizmem»”³⁴⁵.

Kończę do was, najużyteczniejsi w kraju nauczyciele Edukacji Publicznej, którym Rzeczpospolita powierzyła to, co ma najdroższego – niewinny szczep takiego obywatelstwa, które ma dokończyć dzieło zbawienia Polski
- Jeżeli te prawdy ode mnie wyrzeczone padną nieużyteczne na umysły zestarzałych w uprzedzeniu (...) wpajajcie w miękkie Serca jeszcze cnotliwej młodzieży, tej to jedynej nadziei kochanej Ojczyzny naszej. (...)

³⁴⁰ A. Nowak, *Polski patriotyzm...*, s. 80.

³⁴¹ S. Staszic, *Przestrogi dla Polski...*, s. 4-5.

³⁴² S. Staszic, *Przestrogi dla Polski...*, s. 79.

³⁴³ S. Staszic, *Przestrogi dla Polski...*, s. 99.

³⁴⁴ Bogdan Suchodolski, *Wstęp* [w:] Stanisław Staszic, *Być narodowi użytecznym*, PWN, Warszawa 1976, s. 11; cyt. za: A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 449.

³⁴⁵ R. Przybylski, *Klasycyzm i sentymentalizm...*, s. 100.

Róbcie z młodzieży szlacheckiej i z miejskiej jeden naród. Niszczcie między nimi niechęć (...) nie całość jednego stanu, ale całość narodu całego jest Prawem najwyższym³⁴⁶.

Staszic owo patriotyczne wychowanie młodzieży widział przede wszystkim w **nauczaniu historii ojczystej**³⁴⁷, ale nie tylko. Oprócz historii wymieniał także inne media: **język narodowy, narodową muzykę i imię narodu**³⁴⁸.

Nie mniejszą wagę mają pisma Hugo Kołłątaja, szczególnie *Listy Anonima*³⁴⁹ (1788-1789) i inne, należące do publicystyki sejmu czteroletniego. Był to czas działania tzw. „Kuźnicy Kołłątajowskiej”. Jak zauważa jednak Stefan Czarnowski, *Listy* wyrażają opinię nielicznych i nie są tak jak *Przestrogi* „zharmonizowane ze wzruszeniami szerokiej, niezorganizowanej rzeszy”³⁵⁰. Ksiądz Kołłątaj, podobnie jak Staszic, obciążał szlachtę winą za upadek Rzeczypospolitej. W przeciwieństwie do Staszica jednak był zdecydowanym przeciwnikiem tradycji szlacheckiej, odnosząc się do niej z nieufnością, nazywając ją „niedołężną machiną”. Zadając pytanie „czym jest nasz kraj?” odpowiadał w taki oto sposób:

Nie jest on monarchią, bo ta się z domem jagiellońskim skończyła. Król nie może nic bez narodu. Nie jest rzeczpospolitą, bo ta reprezentuje się tylko co dwa lata przez sześć niedziel. Czym jest proszę? Oto liczną i niedołężną machiną, której ani jeden popychać nie może, ani wszyscy popychać nie chcą, a jeden zawsze zastanowić zdoła³⁵¹.

W *Listach Anonima* Kołłątaj nakreślił ponadto program naprawy Rzeczypospolitej, podobnie jak Staszic, wysuwając kilka postulatów: zwiększenia liczby wojska do co najmniej 60 tysięcy, utworzenia trwałego ustroju, który opierałby się na stałym sejmie, oddania władzy wykonawczej wybieralnemu przez sejm komisjom (Straż Praw), zniesienia poddaństwa oraz zapewnienia wpływów politycznych właścicielom ziemskim (także mieszczanom!)³⁵².

Głównym celem działania Kuźnicy Kołłątajowskiej, zespołu zebranych wokół Kołłątaja polityków-publicystów, było komentowanie debaty sejmowej (1788-1792). Ponadto Kuźnica

³⁴⁶ S. Staszic, *Przestrogi dla Polski...*, s. 253-254.

³⁴⁷ Zob. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 83, 98.

³⁴⁸ Zob. S. Staszic, *Pisma filozoficzne i społeczne*, t. 2, opr. B. Suchodolski, PWN, Warszawa 1954, s. 276-278; podano za: A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 92.

³⁴⁹ Ukazały się w druku w latach 1788-1790 pod tytułem: *Do Stanisława Małachowskiego referendarza koronnego o przyszłym sejmie Anonima listów kilka*.

³⁵⁰ Zob. Stefan Czarnowski, *Wstęp* [w:] S. Staszic, *Przestrogi dla Polski...*, s. XL.

³⁵¹ Hugo Kołłątaj, *Listy Anonima i Prawo polityczne narodu polskiego*, t. 1, opr. B. Leśnodorski, H. Wereszycka, PWN, Warszawa 1954, s. 296; cyt. za: A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 108.

³⁵² Zob. B. Leśnodorski, *Wstęp...*, s. XXXIII-XXXIV.

miała wyraźny, podobnie jak aktywność Staszica, cel doradczy – ukazywała potrzebny dla ocalenia Polski kierunek zmian. Najprawdopodobniej Kołłątaj w jednym z tekstów nalega, aby w edukacji przyszłych pokoleń skupić się na kształtowaniu „charakteru jednego, zupełnie jednostajnego we wszystkich obywatelskich klassach [sic!], nie wyjmując od tego bogatego i ubogiego, (...), tak dalece, żeby we wszystkich sprawach, zabawach, obrządkach i powinnościach lud polski był ludem jednym i w niczym od siebie nie różnym”³⁵³. Członkowie Kuźnicy bowiem, co podkreśla Leśnodorski, także dostrzegali potrzebę **edukacji i wychowania w duchu narodowym**, choć w czasie gdy działali, nie precyzowali jakie środki byłyby adekwatne dla osiągnięcia odpowiedniego skutku³⁵⁴. Ich uwaga skupiona była na ważniejszych sprawach ratowania wolności i suwerenności poprzez przemianę ustroju i formy rządów. W jednej kwestii ten narodowy charakter wychowania został jednak dookreślony przez Kołłątaja: w kwestii wspólnego, narodowego języka.

Ponieważ **jeden język widocznym jest dowodem jedności narodu** [podkr. – P.J.], przeto język polski będzie powszechny dla wszystkich prowincji, z których się państwa Rzeczypospolitej składają. Odtąd więc nie wolno będzie innego języka prócz polskiego używać w stanowieniu prawa i wykonywaniu onych (...)

W szkołach nawet wszystkie nauki dawane być powinny w tym języku [podkr. – P.J.], wyjąwszy nauki duchowe, które potrzebują języka ze swym obrządkiem zgodnego³⁵⁵.

W pismach porozbiorowych Kołłątaj podnosi jeszcze jedną istotną kwestię; zwraca na nią uwagę Andrzej Walicki. Formułując w *Liście do J. Maja* z 15 lipca 1802 r. program badań ludoznawczych, ksiądz Hugo zwraca się z apelem o napisanie „doskonałego dzieła o obyczajach, zwyczajach, obrządkach narodu polskiego”³⁵⁶. Przyznaje tym samym, jak pisze Walicki, że „właśnie **lud, «pospólstwo» jest tym, co najlepiej rozróżnia narody** [podkr. – P.J.] i najdoskonalej przechowuje obyczaje i obrządki narodowe”³⁵⁷.

W 1800 roku w Warszawie powstało Towarzystwo Przyjaciół Nauk, którego jednym z priorytetowych celów było **podtrzymywanie świadomości narodowej** dzięki narodowemu wychowaniu. Środkiem do tego celu miała być właśnie **powszechna znajomość historii**,

³⁵³ *Kuźnica Kołłątajowska...*, s. 73-74. Autorstwo tekstu jest niepewne – autorem był Kołłątaj lub Franciszek S. Jezierski.

³⁵⁴ Por. B. Leśnodorski, *Wstęp...*, s. LXXVIII.

³⁵⁵ H. Kołłątaj, *Listy Anonima...*, t. 2, s. 246; cyt. za: A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 118-119.

³⁵⁶ Cyt. za: A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 128.

³⁵⁷ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 128.

oparta na programie Staszica³⁵⁸. To właśnie w środowisku warszawskiego TPN zrodził się projekt stworzenia narodowego pieśni księgu, opracowany przez Jana Pawła Woronicza.

Woronicz jest, obok Staszica i Kołłątaja, najważniejszym z działaczy oświeceniowych. Nie formułuje on jednak żadnej spójnej ideologii narodowej, ale swoje przekonania i poglądy przekazuje w swojej twórczości poetyckiej. Jak pisze Małgorzata Nesteruk i Zofia Rejman w jego liryce stale obecna jest „świadomość trudnej sytuacji politycznej, w której przyszło mu żyć oraz przekonanie, że historia determinuje życie jednostki”³⁵⁹.

Przekonany (jak większość ówczesnych), że wraz z utratą państwowej legitymizacji zginie także naród³⁶⁰, Woronicz był gorącym zwolennikiem reform jakie wprowadziła konstytucja majowa. Pochwałę ustawy zasadniczej zawarł zresztą w wierszu *Na dzień 3 maja 1791*; gdy jednak państwo upadło, obarczył on winą naród. Zabory bowiem interpretowane są przez Woronicza jako kara za zerwanie przymierza z Bogiem³⁶¹. W sławnym *Hymnie do Boga* ujął tę myśl w takiej apostrofie:

Nie traf ślepy, nie kolej narodami władnie:
W Twoich się rękę rodzą i czasy, i losy!
Więc gdy nie możesz karać bez przyczyny,
Los nasz być musi plodem własnej winy³⁶².

Koncepcję, że **przyszłość narodu należy oprzeć na świadomości jego tradycji i historii** zawarł Woronicz już w okolicznościowym wierszu *Na pokoje nowe w Zamku Królewskim* (1786). Doprecyzował w tym utworze dokładnie, jaką tradycję ma na myśli: „Wziął kraj prawa, oświatę i rząd w Kazimierzu, / I my po tym gościńcu sławy dobieżyli”³⁶³ – miała to być tradycja odziedziczona po Kazimierzu Wielkim. Po rozbiorach, idąc za ideą Stanisława Staszica i nawiązując także do własnej, wezwał na posiedzeniu Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk do **stworzenia narodowego pieśni księgu**. Pierwszą rozprawę na ten temat wygłosił w dniu 5 maja 1803 roku (*Rozprawa pierwsza o pieśniach narodowych*) i uzupełnił w kolejnych rozprawach z 1805, 1806 i 1807 roku.

³⁵⁸ Zob. A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm...*, s. 12, 159.

³⁵⁹ Małgorzata Nesteruk, Zofia Rejman, *Wstęp* [w:] Jan Paweł Woronicz, *Pisma wybrane*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2002, s. XXII.

³⁶⁰ Zob. np. M. Nesteruk, Z. Rejman, *Wstęp...*, s. XLIII.

³⁶¹ Por. M. Nesteruk, Z. Rejman, *Wstęp...*, s. XLI, LIII.

³⁶² J.P. Woronicz, *Pisma wybrane...*, s. 154.

³⁶³ Cyt. za: M. Nesteruk, Z. Rejman, *Wstęp...*, s. XXVI.

Cel zbioru pieśni został przez Woronicza dość dokładnie określony. Miał przez naukę języka ojczystego i historii ojczystej budzić świadomość narodową wśród Polaków, „uwiecznić w ich ustach ważniejsze czyny narodowe, a następnie szacunek i miłość wspólnego gniazda zaplenić; obwarować to wszystko twardym od muru i spiży ostępem; dokazać tego sposobem łatwym, krótkim, do każdego Serca i pojęcia przypadającym: oto jest pierwszy krok”³⁶⁴. Adresatem tych pieśni nie miał być jednak tylko naród szlachecki, czy inteligencja, ale cały lud zamieszkujący polskie ziemie. To, że Woronicz miał na myśli przede wszystkim zwykłych ludzi, także chłopów, przejawiała się w jego stwierdzeniu, że „nie każdy mieć może kosztowne obrazy i sztychy, a każdy nieprzyjaciel może je wydrzeć i zatracić”³⁶⁵ – każdy natomiast może nauczyć się dziejów ojczystych poprzez pieśń. W innym miejscu kaznodzieja wyraża to przekonanie w takich słowach: „[Towarzystwo] postanowiło ułożyć stopniami obszerny, dokładny i zamożny pieśnioksiąż języka naszego, w którym zgromadziwszy to wszystko w pieśniach i śpiewach, co tylko chrześcijanina, człowieka i Polaka obchodzić może, uczynić ten zbiór języka naszego **dziejictwem wszystkich ludzi i pokoleń** [podkr. – P.J.]”³⁶⁶. Woronicz świadom więc był, że kluczem do zachowania narodowej tożsamości będzie wychowanie narodowe wśród ludu, ponieważ i on jest – choć nie w myśl prawa – narodem. Dobitnie dał temu wyraz w *Rozprawie drugiej o pieśniach narodowych* czytanej w TPN 15 maja 1805 r. stwierdzając, że „oświecenie ludu jest najpewniejszym żywiołem siły narodowej”³⁶⁷.

W dalszej części *Rozprawy drugiej...*, zaznaczając że niewielu dotychczas artystów odpowiedziało na jego apel, przedstawia Woronicz koncepcję przyszłego zbioru. Przekonuje, że pieśni te powinny być przystępne nawet dla „najtępszego wieśniaka”, napisane w taki sposób, aby każdy mógł się ich nauczyć, zrozumieć je i pokochać:

Dzielo mające być żywą księgarnią w ustach wszystkich ludzi językiem naszym przemawiających, nie może mieć postaci, ogromnością swoją zrażającą, trudnej do nabycia, a trudniejszej jeszcze do pojęcia i użytku wszystkich (...)

³⁶⁴ J.P. Woronicz, *Pisma wybrane...*, s. 118.

³⁶⁵ J.P. Woronicz, *Pisma wybrane...*, s. 140.

³⁶⁶ J.P. Woronicz, *Pisma wybrane...*, s. 118.

³⁶⁷ Jan Paweł Woronicz, *Rozprawa 2ga o pieśniach narodowych* [w:] J.P. Woronicz, *Pisma rozmaite J.P. Woronicza, biegiem lat ułożone*, księga 1, Józef Czech, Kraków 1832, źródło: <http://books.google.pl/books?id=QS0EAAAAYAAJ>, s. 128 (dostęp: 26.02.2014 r.).

Najlepszy wieśniak, może się tych śpiewów nauczyć, a wyśpiewując one, niepodobna, aby się i w cnocie nie rozkochał i lżą pociechy, stanu swojego sobie nie osłodził³⁶⁸.

Zaznaczyć należy, że zgodnie z opinią badaczy, *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza **nie realizują** woroniczowskiej koncepcji pieśnioksięgu narodowego. Ten stworzyć zamierzał sam autor *Rozpraw o pieśniach narodowych*, lecz swego projektu nie ukończył. W taki sposób na ten temat wypowiadają się Nesteruk i Rejman:

Przywykło się sądzić, że *Śpiewy historyczne* Niemcewicza, które drukiem ukazały się w 1816 r. realizują Woroniczową ideę pieśnioksięgu narodowego. Tak jednak nie jest. Rozumiał to dobrze Kajetan Koźmian, który w recenzji z cyklu Niemcewicza napisał, iż dwojaki może być cel układania zbioru pieśni historycznych: „aby (...) dać uczuć sercom ziomków cechę własnej narodowości: unieść szlachetną wewnętrzną wartość rodu swojego dumę (...) [albo] aby upowszechnić wiadomość dziejów narodowych między ludem i zaszczerpioną ciekawością zachęcić do uczenia się historii własnego kraju”. Jest dla Koźmiana oczywiste, że Niemcewicz postawił przed sobą ten drugi cel, a *Śpiewy historyczne* są bardzo pożyteczną historyczną rymówką. Ambicje Woronicza, wyłożone w rozprawach, były znacznie większe i sięgały celów zakreślonych przez Koźmiana w punkcie pierwszym³⁶⁹.

Jakkolwiek byłoby rzeczywiście trudno jednak uwierzyć, że projekt Niemcewicza powstawał w zupełnym oderwaniu od idei wygłoszonych przez Woronicza w *Rozprawach o pieśniach narodowych*. Świadczy o tym fakt, że projekt *Śpiewów historycznych* powstał właśnie z inicjatywy TPN w 1807 roku, gdy Towarzystwo po czterech latach od *Pierwszej rozprawy* nie doczekało się realizacji tego programu przez samego pomysłodawcę. Dla oceny historycznego znaczenia zarówno *Rozpraw* Woronicza, jak i *Śpiewów* Niemcewicza, pozostaje to jednak kwestią drugorzędą.

Program narodowy nakreślony przez wybitnych polskich myślicieli oświeceniowych będzie miał bezpośrednie przełożenie na sztukę okresu porozbiorowego – oczywiście na sztukę o charakterze narodowym, patriotycznym. Nie tylko zresztą tego okresu. Język ojczysty, historia ojczysta, śpiew narodowy i odwoływanie się do ludowych korzeni pozostaną głównymi mediami realizowania się polskości w sztuce okresu zaborów.

³⁶⁸ J.P. Woronicz, *Rozprawa 2ga...*, s. 134, 137.

³⁶⁹ M. Nesteruk, Z. Rejman, *Wstęp...*, s. XLIX.

2. OKRES WCZESNOROMANTYCZNY (PRZEDPOWSTANIOWY)

*Naród oświecony więcej panuje nad umysłami,
niżeli zwycięski nad podbitymi państwami.*

K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*

*Egzystencja polityczna jest jedynym
i głównym celem naszego powstania.
– Pierwej bądźmy narodem,
a potem stosowne zmiany poczynimy.*

M. Mochnacki, *Co rozumieć przez rewolucję w Polsce?*

Począwszy od roku 1815, gdy życie w zależnym od cara Królestwie Polskim przestało upływać pod znakiem ciągłych wojen (jak za czasów napoleońskich), a wśród społeczeństwa narastała niechęć do opcji prorosyjskiej, powoli rozwijać się zaczął w literaturze nowy nurt³⁷⁰. Klasycyzm z kolei odchodził wraz ze starszym pokoleniem, słabnął coraz bardziej; zamienił się, jak pisze Przybylski, w irytującą i smutną farsę³⁷¹. Charakteryzując sztukę czasów „kongresówki”, Przybylski zwraca uwagę na zmianę sposobu myślenia: „pojawienie się państewka zwanego Królestwem Polskim stworzyło zupełnie nową sytuację polityczną, która sprowokowała społeczeństwo do przemyślenia dziedzictwa historycznego Rzeczypospolitej. (...) Dzieje Rzeczypospolitej [sic!] były własnością narodu i teraz należało się zastanowić, co z nich przejąć a co odrzucić. Na pierwszy plan wysunęła się sprawa wyboru między apologią staropolskiej chwały a krytycznym spojrzeniem na błędy sarmackiego imperium”³⁷².

Na pierwszy plan w estetyce wysuwa się sentymentalne *post scriptum* klasycyzmu, które otworzyło także drzwi estetyce romantycznej. W zasadzie przez cały okres istnienia Królestwa Kongresowego, aż do powstania listopadowego w 1830 roku, w sztuce dokonywał się powolny proces zmian, którego nadchodzące powstanie miało być definitywnym zakończeniem i potwierdzeniem estetyki romantycznej.

³⁷⁰ Por. A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm...*, s. 207 i nast.

³⁷¹ Por. R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 430.

³⁷² R. Przybylski, *Klasycyzm i sentymentalizm...*, s. 153.

Czas pomiędzy 1815 a 1830 rokiem był zatem z jednej strony okresem przejściowym, w którym koegzystował mało już znaczący klasycyzm z pierwszymi zaczątkami myślenia romantycznego (co widać np. w artykule *O klasyczności i romantyczności, tudzież o duchu poezji polskiej* K. Brodzińskiego z 1818 roku), a na pierwszy plan wysunęła się estetyka sentymentalizmu. Można by więc czas ten nazwać okresem **sentymentalnym**³⁷³. Jednakże rozumiejąc wydarzenia nocy 29 listopada jako skutek oddziaływania już romantycznej ideologii, a więc estetyki już ukształtowanej, żywej, bo obecnej w postawach twórców (np. Mickiewicza *Ballady i romanse*, 1822), przyjąć należy że okres Królestwa Polskiego był jednocześnie czasem krystalizowania się postaw romantycznych, a więc okresem **wczesnoromantycznym**. Alina Witkowska wprost mówi, że „przełom romantyczny w Polsce jest bowiem rozciągnięty w czasie: obejmuje niemal dziesięciolecie (1822-1830)”³⁷⁴. Z takim określeniem tego czasu wydają się być w zgodzie także opinie historyków. Chwalba zauważa, że „w Polsce klasycyzm zaczął słabnąć po 1815 roku”, a jednocześnie „Polski romantyzm narodził się na Kresach”³⁷⁵, dokładnie w Wilnie. W okresie powstania listopadowego natomiast, romantyzm był już ukształtowanym zjawiskiem ogólnonarodowym³⁷⁶. Podobnie można interpretować słowa Kieniewicza, który omawiając spór klasyków z romantykami i przypisując temu zjawisku czas pomiędzy 1815 a 1830 rokiem pisze, że „młode pokolenie stanęło pod sztandarem romantyzmu”³⁷⁷, który dotarł do Polski wraz z zachodnią literaturą Goethego, Schillera, Byrona i in.

Podkreślić zatem należy, że tak jak sztuka czasów do roku 1815 stała niemal wyłącznie pod hasłami oświecenia, tak po 1815 roku, choć chwilowo klasycyzm koegzystował jeszcze z sentymentalizmem, dokonana się krystalizacja estetyki i postulatów polskiej sztuki romantycznej. Apogeum tych zmian było niewątpliwie powstanie w 1830 roku. Sztuka okresu Królestwa Kongresowego jest zatem już romantyczną, odnowioną przez młode pokolenie twórców.

³⁷³ Zob. np. A. Nowak-Romanowicz, *Muzyka polskiego oświecenia...*, s. 101-103.

³⁷⁴ A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm...*, s. 207.

³⁷⁵ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 133-135.

³⁷⁶ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 134.

³⁷⁷ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 99.

2.1. W dobie Królestwa Polskiego i powstania listopadowego

Kwestia polska na Kongresie Wiedeńskim była m.in. „kartą przetargową” Anglii i Austrii. Wysunąwszy projekt restytucji państwa polskiego w granicach przedrozbiorowych, lub zbliżonych, przeciwnicy Rosji chcieli skłonić ją do ustępstw i zachować względną równowagę sił w ponapoleońskiej Europie³⁷⁸. Ostatecznie ziemie Księstwa Warszawskiego podzielono na Królestwo Polskie, połączone przez swoją konstytucję unią personalną z Rosją, Wolne Miasto Kraków wraz z obwodem, nazywanym Rzeczpospolitą Krakowską, która pozostała terytorium neutralnym, oraz Wielkie Księstwo Poznańskie, które uzyskawszy autonomię przyłączone zostało do Prus.

Rzeczpospolita Krakowska, dzięki zagwarantowanej w Wiedniu neutralności, urządzona była na sposób Księstwa Warszawskiego. Ogólne zasady ustrojowe określała konstytucja z 1818 roku, opierająca się na ustaleniach Kongresu. Władzę wykonawczą w tym mini państwie sprawował Senat, a ustawodawczą – Zgromadzenie Reprezentantów. Dobrze funkcjonowało także niezależne sądownictwo Krakowa, nadal opierające się na Kodeksie Napoleona.

Dzięki swojej wolności gospodarczej, przejawiającej się np. w zniesieniu ceł wwożonych do Rzeczypospolitej towarów, Kraków był przede wszystkim głównym ośrodkiem handlowym tej części Europy³⁷⁹. Jak pisał Norman Davies, miasto było „główną stacją przeładunkową Środkowej Europy oraz izbą rozrachunkową dla wszystkich zakazanych dóbr”³⁸⁰.

Choć w Wolnym Mieście rządy sprawowała arystokracja, nadal żywe były postawy i uczucia patriotyczne. Jak piszą historycy, na społeczeństwie krakowskim wielkie wrażenie zrobiło złożenie zwłok na Wawelu dwóch mężów narodu polskiego: ks. J. Poniatowskiego i T. Kościuszki. Temu drugiemu w latach 1820-23 mieszkańcy miasta usypali opodal Krakowa kopiec, na który to cel składki napływały z terenu wszystkich trzech zaborów³⁸¹.

Inaczej rzecz się miała w konstytucyjnym Królestwie Polskim, które uważane było za centrum polskości³⁸², choć w zasadzie zależne było od rosyjskiego caratu. W ustawie zasadniczej istniał bowiem zapis, że na króla Polski obierany będzie zawsze rosyjski car.

³⁷⁸ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 248.

³⁷⁹ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 253; S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 87-88.

³⁸⁰ Norman Davies, *Boże igrzysko. Historia Polski*, t. II, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 1992, s. 424.

³⁸¹ Por. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 89; A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 254.

³⁸² Zob. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 257.

Skonstruowana w Wiedniu przez Adama Czartoryskiego i nadana przez Aleksandra I konstytucja Królestwa, była w swej treści, jak zauważa Kieniewicz, jedną z najbardziej liberalnych w Europie³⁸³ – przyznawała ona prawo wyborcze niemal stu tysiącom obywateli i gwarantowała każdemu swobody słowa, wyznania i nietykalności. W praktyce jednak, jak pokazać miał czas, nie stanowiła żadnej przeszkody dla Aleksandra w naginaniu prawa i jego zmienianiu, w zależności od potrzeb. Car zdawał sobie bowiem sprawę, że nadaną przez niego konstytucję, której nie było potrzeby aprobować referendum obywatelskim, czy uchwałą sejmu, może w każdej chwili zmienić lub odwołać³⁸⁴.

Władzę w kraju na czas nieobecności króla-cesarza konstytucja powierzała namiestnikowi. Aleksander powołał na tę funkcję nie, jak się wszyscy spodziewali, Adama Czartoryskiego, lecz kompletnie nie nadającego się do tej roli gen. Józefa Zajączka – mówiono wówczas, że „przyjął [on] urząd przewyższający jego zdolności, ale nie dorównujący zasługom”³⁸⁵. Faktyczną władzę w państwie sprawował natomiast wielki książę Konstanty, brat cara Aleksandra, który jako naczelny wódz armii polskiej (instytucja nieprzewidziana konstytucją) zdołał podporządkować sobie nie tylko armię, lecz także władzę Królestwa. Konstanty, co warto zaznaczyć, rad był z tej władzy, a z racji swej natury indywidualisty chciał aby Królestwo Polskie było niezależne od Petersburga³⁸⁶. Z tego też powodu niejednokrotnie dochodziło do różnicy zdań pomiędzy nim i bratem, a także z cesarskim komisarzem – Nikołajem Nowosilcowem. Konstanty jednak nie liczył się ani z konstytucją, ani z dążeniami Polaków, a dla żołnierzy kierowanej przez siebie armii miał jedynie pałki, ból i zniewagę. Dlatego też postać w. ks. Konstantego uważana jest za negatywną w historii Polski.

Tymczasem niezgrabna polityka gospodarcza pierwszych pięciu lat istnienia Królestwa doprowadziła do poważnego kryzysu skarbu państwa. Ministrem skarbu został w 1821 roku związany z caratem książę Ksawery Drucki-Lubecki. Podniosła się kondycja polskiego rolnictwa, doniosłe przemiany dokonały się w przemyśle włókienniczym i ciężkim, a co za tym idzie znacznie rozwinęły się miasta – szczególnie Warszawa zyskała znaczenie ważnego ośrodka przemysłowego³⁸⁷. Jego bezkompromisowa polityka gospodarcza nie tylko

³⁸³ Por. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 67.

³⁸⁴ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 258.

³⁸⁵ Cyt. za: A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 259.

³⁸⁶ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 260-261; S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 75.

³⁸⁷ Por. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 72.

podniosła kraj z upadku, lecz znacznie zwiększyła dochód skarbu państwa (z 48 do 80 mln. złp.). Jak pisze Chwalba „w 1830 roku skarb posiadał poważne rezerwy. Lubecki, przeciwnik powstania listopadowego, swoją polityką finansową umożliwił trwanie powstania”³⁸⁸.

Łamaniu konstytucji i ograniczaniu swobód obywatelskich stopniowo sprzeciwiać się zaczęła liberalna opozycja Królestwa. W Rosji z kolei przeciwko Aleksandrowi powstawały buntownicze spiski. W związku z tym car porzucił swoje liberalne plany wobec poddanych w Rosji i Królestwie Kongresowym, na rzecz „munduru rosyjskiego autokraty i europejskiego tyrana”³⁸⁹. Poczęła szerzyć się inwigilacja i przemoc, a od roku 1819 wprowadzona została cenzura. Stosunki polityczne pomiędzy caratem a Polakami stopniowo zaczęły się psuć, tworzyły się coraz to nowe frakcje opozycyjne (np. „kaliszanie”), a wśród polskiego społeczeństwa rosło niezadowolenie i strach.

Już w dwa lata po Kongresie Wiedeńskim zaczęły tworzyć się tajne związki młodzieży, głównie inteligencji gimnazjalnej i akademickiej. Pierwsza taka organizacja, Związek Przyjaciół Penta Koina, założony został w 1817 roku i miał charakter literacki i samokształceniowy. Nie był zresztą czymś szczególnym w Europie tamtych czasów – nie różnił się zbyt od podobnych stowarzyszeń w Niemczech (*burszenschaftów*), Hiszpanii, we Włoszech i w innych krajach zachodnich. Penta Koina nie miała jednak celów politycznych czy niepodległościowych. Początkowo zresztą nie miało ich również założone w 1817 roku w Wilnie Towarzystwo Filomatów (do którego należał m.in. Adam Mickiewicz, jako najmłodszy wówczas członek). Stopniowo jednak, pod wpływem Mickiewicza oraz Tomasza Zana „wykrystalizowało się szersze zadanie związku: wychowanie światłego, prawego i gorliwego pokolenia obywateli, które stanęłoby na czele kraju, dając początek reformom społecznym, podejmując – być może, kiedyś – walkę o niepodległość”³⁹⁰. Podkreślić należy, że Filomaci pragnęli stworzyć konkretny i realny program swojego Towarzystwa. Jak wyraziła się Alina Witkowska, „patriotyzm Towarzystwa Filomatów, bo cała ich działalność prowadzona była z myślą o ojczyźnie, miał wymiar praktycznie konkretny, wtopiony był zarówno w projekty ekonomiczne, jak w etyczne wyobrażenia o człowieku”³⁹¹. Działalność związków młodzieżowych przerwana została jednak zakazem tajnych stowarzyszeń,

³⁸⁸ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 269.

³⁸⁹ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 263.

³⁹⁰ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 82.

³⁹¹ A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 242.

wydanym przez namiestnika w 1821 r. oraz licznymi śledztwami i aresztowaniami. Nie upadła wszelako ich idea, która odrodziła się w obliczu nadchodzącego powstania.

W separacji od działalności związków studenckich rozwija się konspiracja oficerska, najpierw w tajnym Wolnomularstwie Narodowym, którego celem było „utrzymanie narodowości”³⁹² i wyzwolenie postaw patriotycznych, a następnie w Towarzystwie Patriotycznym, jako organizacji już ściśle niepodległościowej. Pomimo aresztowań członków TP i wyroków skazujących w roku 1824, organizacja rozwijała się nadal. Doszło do kontaktów z przygotowującymi spisek rosyjskimi dekabrystami. Jednak w wyniku nieudanego powstania w Rosji, które przyspieszyła śmierć Aleksandra I, doszło do kolejnych aresztowań członków Towarzystwa. Tym razem jednak Sąd Sejmowy nie uznał ich winnych zbrodni stanu, a jedynie członkostwa w tajnych organizacjach.

Sytuacja w kongresówce po drugim procesie członków Towarzystwa Patriotycznego zdawała się być stabilna. Nowy car Mikołaj I, chcąc zjednać sobie Polaków koronował się w 1829 roku na króla Polski. Także książę Konstanty, ożeniwszy się z Polką, o czym pisze Kieniewicz, „zaczął się statkować i szukać w opinii polskiej oparcia”³⁹³. W rzeczywistości dojrzewał spisek oficerów przeciwko rosyjskiej podległości i pomysł zbrojnego powstania.

Pomysłodawcami i organizatorami powstania byli dwaj młodzi oficerowie: Piotr Wysocki i Józef Zaliwski. Ich plan uwzględniał zbrojne opanowanie stolicy, natomiast nie przewidywał przejęcia władzy w państwie, ustanowienia nowego rządu – nie wytyczył dalekosiężnego planu działania. Na te braki zwracał uwagę chociażby Maurycy Mochnacki, jednak nie zdołał przekonać młodych oficerów do dokładniejszego opracowania planu powstania. Jak pisze Chwalba, spodziewali się oni, że po udanym opanowaniu stolicy komendę przejmą starsi, generałowie Józef Chłopicki czy Stanisław Potocki, a władzę przejmą politycy np. ks. Czartoryski³⁹⁴. Jak się okazało jednak, konserwatywna w poglądach starszyzna nie miała zamiaru popierać powstania, a lojaliści rosyjscy dążyli do szybkiego stłumienia powstania i rokowań z carem.

Pomyślność działań nocy 29 listopada zawdzięczać należy, jak piszą historycy, warszawskiej ludności cywilnej, która wspomogła powstańców i opanowała śródmieście.

³⁹² Cyt. za: A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 266.

³⁹³ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 86.

³⁹⁴ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 271.

Książę Konstanty uciekł ze stolicy, wycofując własne oddziały do Wierzbna. W wyniku bezczynności spiskowców władzę w oswobodzonym mieście przejęła partia konserwatywna, dążąca do opanowania i likwidacji powstania; gdy dyktaturę objął gen. Józef Chłopicki, przeciwnik powstania, przeprowadził pacyfikację ludności cywilnej i chłopów którzy chwycili za broń. Jednak 18 grudnia sejm uznał powstanie za narodowe. Chłopicki pod naciskiem opinii publicznej zmienił nieco taktykę. Dyktator opowiedział się za suwerennością Królestwa i rozpoczął tworzenie nowych oddziałów, wcielając także napływających z poznańskiego i Galicji ochotników; czynił to wszystko jednak powoli i nieudolnie³⁹⁵.

25 stycznia 1831 roku sejm uchwalił akt detronizacji Mikołaja I jako króla Polski. W konsekwencji w stronę Warszawy ruszyła armia rosyjska gen. Dybicza, przewyższająca ponad dwukrotnie ówczesne siły polskiej armii, z zadaniem stłumienia powstania. Stoczono kilka pomyślnie zakończonych dla Polaków bitew – pod Stoczkiem i pod Grochowem. W bitwie pod Olszynką Grochowską ranny został gen. Chłopicki, a na naczelnego wodza mianowany został wówczas gen. Jan Skrzynecki, nie wykazujący potrzebnych zdolności dowódczych. W sztabie armii znalazł się jednak wybitny taktyk, gen. Ignacy Prądzyński, który zaproponował śmiały plan ofensywy. Pomimo początkowych sukcesów, sposób prowadzenia walk przez Skrzyneckiego doprowadził do tragicznej w skutkach bitwy pod Ostrołęką³⁹⁶, spod której do Warszawy wróciło rozbite wojsko polskie. W następstwie kolejnych porażek i uszczuplenia stanu osobowego wojska nie udało się również obrona stolicy, a powstanie po przeszło dziesięciu miesiącach zostało stłumione przez wojska rosyjskie.

Powstania listopadowego, które naruszało ustalony w Wiedniu nowy porządek Europy, nie poparło żadne z zachodnich państw. Zapewne dlatego, że – jak twierdzi Kieniewicz – wiadano, iż „Polacy stawiając czoła caratowi udaremniłi zbrojną interwencję rosyjską, a tym samym wzmocnili szanse ruchów wyzwolenicznych na Zachodzie”³⁹⁷. Niezdecydowanie albo wręcz niechęć władz powstańczych do poprawienia życia chłopów (m.in. uwłaszczenia) i wezwania ich pod broń, uniemożliwiło włączenie do powstania mas chłopskich. Była to jedna z przyczyn niepowodzenia insurekcji listopadowej³⁹⁸. Jednak bardziej niż to, o klęsce powstania „przesądziło jego kierownictwo. Od początku do końca

³⁹⁵ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 273.

³⁹⁶ zob. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 106-107.

³⁹⁷ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 109.

³⁹⁸ Por. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 114.

znajdowało się ono w ręku ludzi, którzy powstania nie chcieli, w jego powodzenie nie wierzyli i szukali tylko sposobu jego zakończenia”³⁹⁹.

Podsumowując powstanie, Chwalba tak podsumowuje jego historyczną rolę:

Dla jednych historyków powstanie listopadowe było egzaminem ofiarności, wspaniałą romantyczną przygodą, manifestacją narodowej godności, utrzymywało wizję polskości, ambicji i aspiracji narodowych. Dla innych było niepotrzebną szaleńczą próbą, próbą podjętą bez żadnych szans na zwycięstwo, próbą, która przyniosła jak najgorsze skutki⁴⁰⁰.

Jakkolwiek oceniać można przygotowanie czy kierownictwo powstania, wydaje się że nie można określić go jako niepotrzebne. Po pierwsze dlatego, że z powstania zrodziły się nowe programy polityczne, mające na celu zreformowanie przyszłej Polski, a jego klęska – choć tragiczna w skutkach – otworzyła oczy na wiele problemów społecznych. Po drugie dlatego, że świadcząc o silnym i niezachwianym dążeniu Polaków do niepodległości, utwierdzało ich świadomość narodową i stawiało sprawę polską na forum europejskim.

2.2. Brodziński, Mochnacki i mickiewiczowski wallenrodyzm

Przez jakiś czas po Kongresie Wiedeńskim dominował jeszcze w Polsce sposób myślenia nakreślony przez twórców oświeceniowych. Dominowało przekonanie, że język polski jest wystarczającym medium polskości. Sytuację tę zmienił nadchodzący z zachodu powiew świeżości w literaturze i sztuce, zwany wówczas „romantycznością”. W Polsce czasu przełomu romantycznego na plan pierwszy wysunęli się dwaj wybitni krytycy literaccy: Kazimierz Brodziński i Maurycy Mochnacki. To głównie oni, obok jeszcze twórczości młodego Mickiewicza, przygotowali ideologiczny grunt powstania listopadowego.

Brodzińskiego i Mochnackiego muzykologia przedstawia dziś najczęściej w opozycji do siebie, wysuwając na pierwszy plan ich spór – skądinąd ważny dla muzyki – dotyczący charakteru języka polskiego (rozprawa Józefa Elsnera *O metryczności i rytmiczności języka polskiego* z przykładami opracowanymi przez Brodzińskiego, wywołała ostry sprzeciw i krytykę zarówno Mochnackiego jak i Mickiewicza; będzie o tym jeszcze mowa). Tymczasem ich poglądy na sztukę romantyczną są w ogólnych zarysach zgodne. Obydwaj w swych

³⁹⁹ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 113.

⁴⁰⁰ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 280.

programowych tekstach – Brodziński w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* (1818), Mochnacki w artykule *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) – postulują stworzenie narodowej literatury polskiej, odcinającej się od wzorów francuskich, a czerpiącej z „romantyczności”, która przejawia się w „duchu narodowym”.

Punktem wyjścia dla też Brodzińskiego było odniesienie całej tradycji poezji klasycznej (tzn. greckiej i rzymskiej⁴⁰¹ z jednej strony i średniowiecznej poezji polskiej z drugiej) do rodzącego się zjawiska „romantyczności”. Poezja polska była bowiem według Brodzińskiego skażona zbyt dużym uzależnieniem od wzorów francuskich i angielskich, przez co traciła swoją swoistość i narodowego „ducha”. Postulował więc, aby polskość poezji odrodziła się z romantyczności, argumentując tę konieczność sytuacją historyczno-polityczną kraju.

Najpotrzebniejsza błysnęła pora dla narodu, aby dawną świetność równie w naukach, jak pięknych sztukach odgrzebywał, ścigał inne w tym, w czym go w czasie nieszczęść uprzedziły. (...)

Poezja jest zwierciadłem każdego wieku i narodu (...) duch jej w narodzie⁴⁰².

Nie należy sądzić jednak, że Brodziński negował całą tradycję poezji klasycznej, ani czerpanie z niej wzorów dla współczesnej poezji – postulował tylko o rozwagę i oparcie się na „czuciu”, aby od wzorca ważniejsze było oddanie jej narodowego charakteru.

Powinniśmy sobie postanowić, abyśmy baczni na to, w czym przodkowie w literaturze być nam mogą wzorami, co nam ich dzieje wskazują, czym duch narodowy wewnętrznie w nas przemawia, starali się śledzić, co w krainach piękności jest nam właściwe i pożyteczne. (...) Pracować na własnym polu, przyswajając sobie to, co nam przystoi, lub pozbywając się tego, w czym na wzrost *narodowej* literatury nie będzie można rachować⁴⁰³.

I podając dalej przykład Moliера przestrzega: „abyśmy obierając go za wzór z pewnych tylko względów, **nie naśladowali go w tym, co jemu tylko jest właściwe, a nam niepodobne**; ani

⁴⁰¹ Zob. Kazimierz Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* [w:] K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności i inne pisma krytyczne*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2002, s. 6.

⁴⁰² K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, s. 8, 11.

⁴⁰³ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, s. 7.

też (...) **nie poświęcili tego, w czym duch narodu i języka naszego nad nim celować może** [podkr. – P.J.]”⁴⁰⁴.

Narodowość poezji powinna być, według Brodzińskiego, uchwycona poprzez wyróżnioną rolę kilku elementów:

- pielęgnowanie **języka narodowego**, gdyż „piękności każdego narodu oświeconego był w stanie wiernie w mowie ojczystej oddać i w płodach własnych zręcznie naśladować”⁴⁰⁵,
- czerpanie motywów z **pieśni ludowej i obyczajów**, bo to „nada je [poezji] piętno oryginalnego i pewnego charakteru”⁴⁰⁶,
- odwołanie się do **tradycji i religii słowiańskiej**, która mogłaby „posłużyć do wiadomości o obyczajach i wyobrażeniach przodków naszych”⁴⁰⁷,
- opieranie się na **historii Polski**, gdyż jej dzieje wskazać mogą wiele „własności narodu naszego (...) patriarchalności obok rycerstwa, czci dla tronu obok wolności, religijności bez fanatyzmu, praktycznego rozsądku obok jednego tylko zapału miłości ojczyzny”⁴⁰⁸,
- ewokowanie **pejzażu kraju ojczystego**, w podobny sposób jak czynił to Kochanowski⁴⁰⁹.

Komentując rozprawę Brodzińskiego Alina Witkowska zwraca uwagę, że „mianem romantyzmu skłonny był określać literaturę bliską sentymentalizmowi”⁴¹⁰. I rzeczywiście – kluczem do uzyskania narodowego charakteru poezji miało być według autora odniesienie się do wyżej wymienionych elementów przez pryzmat sentymentalizmu, tzn. sielskiego i idyllicznego wspomnienia dawnej, wielkiej Polski. Nie wahał się on nawet przed stwierdzeniem, że j e d y n y m jej (poezji) powołaniem jest „zasiewać grzyby przeszłości kwiatami; czyny pogastych ojców w żywych obrazach wystawiać; do wszystkiego, co jest świętym, zachwycającym, skłonne serca nakłaniać; wielkie prawdy powabem zdobić i igraszką onych nauczać; zgoła pięknnością piękne czucie obudzać”⁴¹¹. Witkowska komentuje to w następujący sposób:

⁴⁰⁴ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, s. 16.

⁴⁰⁵ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, s. 7; zob. także s. 51, 64, 71.

⁴⁰⁶ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, s. 46; zob. także s. 45-46.

⁴⁰⁷ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, s. 50-51.

⁴⁰⁸ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, s. 59; zob. także s. 98.

⁴⁰⁹ Por. K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, s. 65.

⁴¹⁰ A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 231.

⁴¹¹ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, s. 9.

Krytyk wydobywa przede wszystkim te cechy charakteru narodowego, które wskazują na słowiańską łagodność, dobroć, poczciwość dawnych Polaków, cechy ukształtowane wskutek pracy na roli, umiłowania pokoju i wstrętu do grabieży. Tak pojętej idylliczności życia najbardziej odpowiada sielanka, i ją właśnie traktuje autor jako narodowy gatunek literatury polskiej⁴¹².

Podobnie jak Brodziński o konieczności stworzenia narodowej literatury wypowiadał się Mochnacki. Uważał on, że choć literatura od czasów stanisławowskich znacznie się rozwinęła, to nie posiadała „cechy narodowej, gdyż nie wyniknęła z charakteru, zwyczajów i podań ojczystych”⁴¹³. Poezja natomiast, którą nazwał „czarownym kręgiem”⁴¹⁴ w życiu narodów, powinna być „oryginalną i narodową własnością”⁴¹⁵. Konieczność takiego kierunku rozwoju rodzimej literatury widział zresztą podobnie jak Brodziński w wydarzeniach historycznych, choć powodowały nim inne racje. Nieco dosadniej niż Brodziński przestrzegał natomiast przed czerpaniem jakichkolwiek wzorów, czy to z literatury francuskiej czy starożytnej; klasycyzm pojęty jako przestrzeganie form i norm była dla niego „największym błędem, jeżeli nie przesądem i nedorzecznnością”. Zasada ta „wyniknęła albowiem z nieznajomości ducha i charakteru narodowego”⁴¹⁶. To odchodzenie od klasycznych wzorców na rzecz kierowania się wycuciem artystycznym i twórczą wyobraźnią było zresztą charakterystyczne dla przełomu romantycznego nie tylko w Polsce. Opinia [Józefa?] Sękowskiego jest w tym względzie zbieżna ze stanowiskiem krytyka:

Takeśmy się wyzuli z siebie samych dla Greków i Rzymian, tak dalece posunęliśmy śmieszność niewolniczego naśladowania mistrzów (...), że dotąd śpiewamy z zapalem ich bóstwa, (...) że na koniec zapomniawszy na prawa serca, które samo wybierać powinno w przyrodzeniu przedmioty swego upodobania, utworzyliśmy sobie sztuczną imaginację, sztuczne piękności i sztuczne pojęcie z nami ani z otaczającym nas światem żadnego nie mające związku⁴¹⁷.

⁴¹² A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 231.

⁴¹³ Maurycy Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* [w:] M. Mochnacki, *Pisma krytyczne...*, t. 1, s. 50.

⁴¹⁴ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach...*, s. 49.

⁴¹⁵ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach...*, s. 77.

⁴¹⁶ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach...*, s. 83.

⁴¹⁷ Józef[?] Sękowski, *Collectanea do dziejów ojczystych*; cyt. za: M. Mochnacki, *O duchu i źródłach...*, s. 83.

Romantyczna poezja narodowa dla Mochnackiego miała być to „**mieszanina zwyczajów, języka, tradycji i pamiątek**”⁴¹⁸. Jej źródło upatrywał on, podobnie jak Brodziński, w słowiańszczyźnie, wymieniając przy tym jeszcze mitologię północy oraz charakter średniowiecznej polskości⁴¹⁹. Jest jednak kilka istotnych kwestii, które zasadniczo rozróżniają ideę sztuki narodowej Brodzińskiego i Mochnackiego.

Wzajemny stosunek poglądów obu krytyków najlepiej określa sam Mochnacki, który zwraca uwagę, że „Brodziński pierwszy z Polaków zaczął rozumować nad poezją, pierwszy pojął jej znaczenie, i pierwszy zadał cios olbrzymiej u nas powadze wzorów francuskich. (...) Mówi o potrzebie stworzenia narodowej literatury i o wstrzemięźliwości w naśladowaniu (...) chociaż **jest zbyt umiarkowanym i zbyt ostrożnym** [podkr. – P.J.]”⁴²⁰. I rzeczywiście, Brodziński przy całym swym poparciu dla rodzącego się romantyzmu pojmował go jednak w specyficzny, sobie właściwy sposób i w gruncie rzeczy dość **konserwatywny**. Dla Brodzińskiego z kolei „romantyczność” była tożsama z nurtem, który później nazwano **sentymentalizmem**. Dał temu wyraz w słowach:

Toć to pełne tajemnic **spomnienie**, tylko poetycznie nam się objawić mogące, jakby do rodzinnej zagrody pierwszych ojców naszych, **jest dla nas romantycznym** [podkr. – P.J.]. (...) Piosenka wesola, którą niewinny i pełen jeszcze nadziei nucił młodzieniec, inne wcale sprawia na nim wrażenie, gdy ją w późniejszym wieku usłyszy; jest ona **najprzyjemniejszą dla niego, ale razem smutną i tęskną. Otóż jest pierwsza romantyczność** [podkr. – P.J.]⁴²¹.

Mochnacki z kolei, stając się z biegiem czasu coraz bardziej radykalnym, oddala się od poglądów Brodzińskiego co do kształtu i charakteru narodowej sztuki. W słynnym artykule *O krytyce i sielstwie* (1830) w ten sposób polemizuje z Brodzińskim:

Niechaj sam przyzna Brodziński, nie pobudzają li do tego owe zalecane przezeń zdrowe, proste i serdeczne uczucia, owe powszechne zamięłowanie w sielstwie, ów idyllizm, który on poczytuje za podstawę prawdziwego smaku wszelkiej poezji? Trudno pojąć, co znaczy podstawa poezji. (...)

⁴¹⁸ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach...*, s. 65.

⁴¹⁹ Por. M. Mochnacki, *O duchu i źródłach...*, s. 74, zob. także s. 66.

⁴²⁰ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach...*, s. 85.

⁴²¹ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, s. 24.

Jest zapewne sielskość w charakterze naszego narodu, ale są i inne strony tego charakteru [podkr. – P.J.], dalekie od „niewinnie genialnego” idyllizmu. (...) Są burze nawalne i pioruny – jak i w historii [podkr. – P.J.]⁴²².

Autor zwrócił więc uwagę, że narodowa literatura powinna czerpać z charakteru narodowego **stosownie do wydarzeń historycznych** i wydarzeń, które go **współcześnie** kształtują. W czasie, gdy powstanie Polaków przeciwko zaborcy było już niemal pewne, idyllizm Brodzińskiego w żadnym razie nie odzwierciedlał obecnego, rewolucyjnego ducha narodu. Jak bowiem już wspomniano, powstanie listopadowe było już w pełni wyrazem postawy romantycznej, zrywającej z rzewnym sentymentalizmem. Ten sprzeciw wobec sentymentalnej idylli wybuchł jeszcze gwałtowniej w wołających o narodowy czyn pismach z czasów powstania. W jednym z nich Mochnacki zwrócił się do polskich posłów w takich słowach: „mówicie o Polsce jakby o urojonej jakiejś krainie bez żadnych granic, jakby o Polsce na księżycu albo na której z gwiazd niestałych (...) Wróg się zbliża z ogromnym wojskiem – chce palić i niszczyć posiadłości wasze! A wy nicujecie i odważacie słówka, lękając się wyznać otwarcie, czego chcecie, czego chce naród!”⁴²³

Konserwatyzm Brodzińskiego łatwo jest wyjaśnić, bowiem stworzone z łaskawości cara Królestwo Polskie traktował jako odrodzenie dawnej Polski. „Kongresówka” była dla niego „podźwigniętą z grobu ojczyzną”, wróconą cudem dzięki „wspaniałości monarchy”, czyli Aleksandra I, Rosjanie natomiast – braćmi Słowianami. Tę wdzięczność dla cara łatwo jest wyczytać z zakończenia cytowanej wyżej rozprawy.

Czuć powinniśmy naszą przeszłość, naszą potęgę słowiańską, a najwięcej przeznaczenie, które nam kolej czasu i wielkość monarchy gotuje. Z chlubą słowiańskiego szczepu daliśmy Europie przykład bronienia praw swoich, dobywania z grobu ojczyzny; w obliczu dziwnego świata ujęliśmy się za dłonie, krwią wzajemną zbroczone, z ludem pobratymczym; niegdyś straż i ofiara Europy, dziś staliśmy się zarodem pomyślności obszernego pobratymczego ludu (...)

Pomnijmy, że światło i duch narodowy pod każdym względem są jedyną rękojmnią tego, do czego nas męstwo, poświęcenie się obywatelskie i wspaniałość monarchy cudem Opatrzności na nowo wróciły⁴²⁴.

⁴²² Maurycy Mochnacki, *O krytyce i sielstwie* [w:] M. Mochnacki, *Pisma krytyczne...*, t. 1, s. 244-245.

⁴²³ Maurycy Mochnacki, *Nowa własność języka polskiego* [w:] M. Mochnacki, *Pisma krytyczne i polityczne*, t. 2, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1996, s. 39.

⁴²⁴ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, s. 102.

Postawa taka była Mochnackiemu obca, czemu krytyk dał wyraz chociażby wspominając na emigracji początek powstania listopadowego i krytykując je za zachowawczość środków: „można było Moskwę wysadzić w powietrze z połową Warszawy i zagrzebać ją w gruzach stolicy”⁴²⁵. Jak pisze Walicki, „dochowwał [Mochnacki] wierności postawie **heroicznego maksymalizmu** [podkr. – P.J.]”⁴²⁶.

W 1828 roku wydana została w Petersburgu nowa powieść historyczna Adama Mickiewicza: **Konrad Wallenrod**. Przez współczesnych bywała skrajnie różnie odczytywana, a przeważała opinia, że jest to utwór instruktażowy o walce z caratem⁴²⁷. Jej autor zresztą uprawnili taką interpretację utworu, nazywając go „broszurą polityczną” i obierając za motto poematu cytą z *Księcia Machiavellego*: *Dovate adungue sapere, come sono due generazoni da combattere... bisogna essere volpe e leone*⁴²⁸. Także w późniejszych latach życia, choć wcale nie uważał dzieła za wartościowe, podkreślał jego polityczną wymowę: „w swoim czasie (...) była to rzeczywiście dość ważna broszura w sprawach bieżących: dzisiaj nie przywiązuję już do niej wcale wyższej wartości”⁴²⁹.

Poemat Mickiewicza, o czym pisze Witkowska, odegrał niezwykle ważną rolę w formowaniu postaw przyszłych powstańców listopadowych; zgodnie z formułą anonimowego powstańca „słowo stało się ciałem, a *Wallenrod* Belwederem”⁴³⁰. Konspiracja przeciwko zaborcy zdecydowanie zerwała bowiem z rycerskimi ideałami Rzeczypospolitej szlacheckiej, z tradycją polskiego oświecenia i mitem Cyncynata⁴³¹. Dlatego dzieło Mickiewicza było dla wszystkich spiskujących Polaków swoistym **uprawomocnieniem ich skrytej walki**, walki lisa, a co więcej – instrukcją i sztandarem tej walki. Pisze o tym sam Mochnacki, zwracając jednocześnie uwagę, że istotna jest nie tylko walka o utrzymanie świadomości narodowej poprzez kultywowanie dziejów ojczystych i sztuki narodowej, ale także zbrojny opór przeciwko zaborcy:

⁴²⁵ Maurycy Mochnacki, *Kilka listów do wydawcy w niektórych przedmiotach narodowego powstania. List szósty. Kampania* [w:] M. Mochnacki, *Pisma krytyczne...*, t. 2, s. 135.

⁴²⁶ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 452.

⁴²⁷ Ten i kolejne fakty dotyczące poematu: zob. s. 196-198 tej pracy.

⁴²⁸ „Musicie bowiem wiedzieć, że są dwa sposoby walki... potrzeba być lisem i lwem”, tłum. własne.

⁴²⁹ *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, red. Stanisław Pigoń, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1958; cyt. za: Stanisław Makowski, *Romantyzm. Podręcznik literatury dla klasy drugiej szkoły średniej*, WSiP, Warszawa 1994, s. 151.

⁴³⁰ Cyt. za: A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm...*, s. 260.

⁴³¹ Por. R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 389-390; zob. także: s. 243-246.

A[dam] Mickiewicz ogłosił *Wallenroda*, zapowiedział ujarzmionym ziomkom, że **lud nieszczęśliwy oprócz pieśni i pamiątek ma jeszcze miecz archanioła** [podkr. – P.J.]. Zrozumieliśmy to uroczyste, to wielkie, to okropne naszym ciemieżcom wyznanie. Porzuciliśmy księgi, a miecz archanioła w naszym zabłysnął ręku⁴³².

Postawa, którą *Konrad Wallenrod* wykształcił w młodych, nazwana została **wallenrodyzmem**. Charakterystyczne dla niej jest patriotyczne przekonanie, że walka z zaborcą powinna odbywać się wszelkimi możliwymi sposobami, a cel uświęci każdy środek. Jednakże sam *Wallenrod* wskazuje jeszcze inny aspekt takiego romantycznego patriotyzmu – jego moralną dychotomię i tragizm; fakt że postępując niehonorowo, choć w imię wyższych racji, Konrad odczuwa wewnętrzne rozdarcie i wyrzuty sumienia⁴³³.

⁴³² Maurycy Mochnacki, *Romantyzm i rewolucja*, 1830; cyt. za: S. Makowski, *Romantyzm...*, s. 151.

⁴³³ Por. A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm...*, s. 264-265.

3. OKRES ROMANTYCZNY (POPOWSTANIOWY)

*Ja i ojczyzna to jedno.
Nazywam się Milijon – bo za miliony
Kocham i cierpię katusze.*

A. Mickiewicz, *Dziady* część III

*Byliśmy narodem szlacheckim, wyrostkowym, zniknęliśmy.
Odrodzimy się ludem równym, wolnym, przemyślnym, szczęśliwym.*

A. Gurowski, „Przyszłość”, 1834, nr 1

Wygnanie rodzi nacjonalizm

A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*

Bezpośrednimi skutkami powstania listopadowego było zaostrzenie polityki wszystkich trzech zaborców względem Polaków. Największe represje dotyczyły oczywiście mieszkańców Królestwa Polskiego. Car Mikołaj, uznając że powstanie zwalnia go ze zobowiązań swojego poprzednika względem Polaków zlikwidował instytucje, które świadczyły o odrębności Królestwa: konstytucję, sejm i armię. Zamknięte zostały także polskie uniwersytety w Wilnie i Warszawie. Jak pisze Walicki, dopiero teraz „Polska stała się narodem w pełni bezpieczeństwa (...) więź narodowa w Polsce straciła więc oparcie w jakichkolwiek zinstytucjonalizowanej podmiotowości politycznej. Nie można zaś było zastąpić jej wyłącznie odwołaniem się do wspólnoty etniczno-językowej”⁴³⁴ – dla Polaków było to zbyt mało.

Represje carskie były z kolei bezpośrednią przyczyną masowej ucieczki z Polski, głównie młodzieży, środowisk inteligenckich, arystokracji szlacheckiej i innych osób związanych z ruchem niepodległościowym. Zjawisko to nazwano później Wielką Emigracją. Głównym kierunkiem ucieczki był Paryż, a następnie także, w mniejszym stopniu, Anglia, Belgia i Wolne Miasto Kraków. Wyjazdu z kraju nie traktowano jako ucieczkę od problemów

⁴³⁴ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 203.

narodowych; wierzono w myśl ukutego przez Mickiewicza wyrażenia, że „ojczyzna Polaków żyje i działa wszędzie, gdzie biją wierne serca jej synów”⁴³⁵ – czyli także we Francji.

Wraz z Wielką Emigracją do Paryża przenosi się polskie życie polityczne i kulturalne. Sławomir Kalemka pisze, że myśl polityczna wychodźstwa polistopadowego rozwijała się w przyspieszonym tempie i w wielu różnych kierunkach, zwłaszcza demokratycznym⁴³⁶; Alina Witkowska podkreśla z kolei że cechą okresu międzypowstaniowego jest różnorodność życia kulturalnego, zarówno w Królestwie Polskim, jak i za granicą (w Rzeczypospolitej Krakowskiej, Paryżu itd.)⁴³⁷. Sztuką wstrząsa drugi przełom romantyczny, co najłatwiej jest zauważyć w literaturze tego czasu – zaczyna być ona kształtowana w oparciu o nowe idee romantycznego **misjonizmu**, a później mesjanizmu⁴³⁸.

Prężnie rozwijające się życie polityczno-kulturalne w kraju i na emigracji nie przynosi jednak ekwiwalentu w muzyce. Narodową muzykę polską współtworzy wówczas dwóch wybitnych kompozytorów, za którymi, wydawać by się mogło, nikt nie podąża: Fryderyk Chopin w Paryżu, a Stanisław Moniuszko w kraju. Jednak ze względu na fakt, że twórczość tego drugiego zyska dopiero znaczenie i rezonans mniej więcej po roku 1848, póki co samotnym blaskiem – jak wyraził się Kieniewicz – świeci geniusz Chopina.

Czas pomiędzy 1831 a 1863 rokiem, który otwiera i zamyka polski zryw niepodległościowy, jest także okresem rozumianego *sensu stricto* polskiego romantyzmu⁴³⁹. Wszelako wewnątrz tego okresu wyróżnić należy **dwie jego fazy**, dla których datą przełomową są wydarzenia Wiosny Ludów w Europie: **romantyczną** (1831-1846/48) oraz **późnoromantyczną** (1848-1863). Tutaj należy te dwie fazy romantyzmu traktować, podobnie jak okres wczesnoromantyczny, jako dwa względnie oddzielne i niezależne okresy, połączone wszelako wspólną estetyką. Na korzyść takiego podziału świadczą zmiany, jakie w polskiej polityce i ideologii romantycznej zachodziły po roku 1849, gdy zawiedzione szczytnymi hasłami „braterstwa narodów” społeczeństwo poszukiwało nowych dróg do wyzwolenia

⁴³⁵ Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. VIII, red. J. Krzyżanowski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1955, s. 36.

⁴³⁶ Zob. S. Kalemka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 20.

⁴³⁷ Zob. A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm...*, s. 18.

⁴³⁸ Por. A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 208. Rozróżnienie terminów misjonizm i mesjanizm przejmuję od Walickiego; zob. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 204-205; 223 i nast.

⁴³⁹ Zob. np. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 205 i nast.; A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm...*, s. 646.

i niepodległości⁴⁴⁰. Zmiany te odbijały się także w romantycznej sztuce, doprowadzając do zmiany jej kierunku rozwoju i tematyki.

3.1. Wielka Emigracja i konspiracja w kraju

Dotkliwym skutkiem powstania listopadowego, o czym była już mowa, była utrata samodzielności Królestwa Polskiego. Po 1831 roku zostało ono w zasadzie włączone do Rosji, choć zachowało odrębność administracyjną i pozory swobód obywatelskich. Nadany przez króla-cara Statut Organiczny pełnił odtąd, na wzór konstytucji, funkcję ustawy zasadniczej, jednak jak piszą historycy, pozostał martwą literą prawa⁴⁴¹.

Zwierzchnictwo w kraju, jako namiestnikowi Królestwa Polskiego, oddane zostało w ręce zdobywcy Warszawy, Iwana Paskiewicza, który pełnił ten urząd aż do śmierci w 1855 roku. Rosyjskie panowanie w Królestwie rozpoczął namiestnik od wprowadzania zmian, mających charakter rusyfikacyjny, m.in. od zamknięcia Uniwersytetu Warszawskiego i Towarzystwa Przyjaciół Nauk, podporządkowania systemu oświaty ministerstwu w Petersburgu, wprowadzenia rosyjskiej waluty oraz nałożenia obowiązku rekrutacyjnego do rosyjskiej armii. Czas który nastąpił po powstaniu nazwany został później „epoką paskiewiczowską”. Stefan Kieniewicz, opisując metody stosowane przez namiestnika, zwraca uwagę, że „rząd carski na ziemiach polskich wcielał w życie ten sam system bezdusznej reakcji i żandarmskiego terroru, który stosował w Rosji. Podtrzymywanie niewoli chłopskiej i przywilejów stanowych, krępowanie swobodnej myśli, izolowanie kraju od reszty świata – tendencje te gnębiące carską Rosję znajdowały odbicie i w Królestwie”⁴⁴².

Nic więc dziwnego, że już w 1833 roku odradzać się zaczęła konspiracja niepodległościowa. Władza rosyjska zareagowała zdecydowanie wprowadzeniem stanu wojennego oraz podpisaniem wraz z Austrią układu w Münchengrätz, w którym państwa-strony zobowiązały się do wzajemnego informowania o zagrożeniach rewolucyjnych. Wkrótce do układu przystąpiły także Prusy. W obliczu rozbudowanego systemu tajnej policji i inwigilacji jakakolwiek działalność polityczna i niepodległościowa w Królestwie wiązała się z surowymi sankcjami. Represji nie uniknęli także Polacy mieszkający w Galicji i Poznańskim,

⁴⁴⁰ Zob. np. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 233, 463-467.

⁴⁴¹ Zob. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 118; A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 281-282.

⁴⁴² S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 119.

a nawet w Krakowie, który tylko dzięki gospodarczemu znaczeniu dla Prus⁴⁴³ nie został od razu wcielony do zaboru austriackiego. Działalność narodowowyzwoleńcza w kraju, choć nie ustała całkowicie, załamała się i zesłała głęboko do podziemia.

Pozostali w kraju przedstawiciele warstwy posiadającej, którzy nie chcieli współpracować z Rosjanami, a jednocześnie odrzucali program rewolucyjny, uznali że Polska potrzebuje przeprowadzenia wewnętrznych reform, które podźwignęłyby kraj z zapaści gospodarczo-kulturalnej. Tak powstały zaczątki programu „pracy u podstaw”, który na szeroką skalę doszedł do głosu dopiero w polskim pozytywizmie, po nieudanym powstaniu styczniowym. W zakresie działań „organicznych” okresu międzypowstaniowego znalazły się m.in. postulaty „pionierstwa gospodarczego, pracy społecznej, oświatowej i charytatywnej, popieranie nauki i twórczości artystycznej”⁴⁴⁴. Jako pierwsze w tym duchu ukształtowało się „Kasyno” w Wielkim Księstwie Poznańskim – założone w Gostyniu towarzystwo, na czele z Gustawem Potworowskim. Na terenie Poznania, w czasach „odwilży”, jaka zapanowała po wstąpieniu na tron nowego króla Fryderyka Wilhelma IV, działał lekarz Karol Marcinkowski. W Królestwie natomiast aktywnie działał Andrzej Zamoyski oraz skupione wokół niego towarzystwo „Klemensowczyków” – dyskutowano w nim nie tylko o ulepszeniu gospodarki rolnej (czego efektem stało się czasopismo „Roczniki Gospodarstwa Krajowego”), ale również o konieczności zniesienia poddaństwa chłopów i zamiany pańszczyzny na czynsz⁴⁴⁵.

Życie narodu, zduszone polityką zaborców wobec Polaków w Królestwie, Galicji i Poznańskim, toczyło się nadal na emigracji; można powiedzieć że było jeszcze bardziej żywe niż wcześniej w kraju. Rządy Anglii, Francji i Belgii przyjmowały – choć niezbyt chętnie – polskich uciekinierów; zdecydowanie lepiej natomiast przyjmowali ich Anglicy, Belgowie, a szczególnie Francuzi i także Niemcy⁴⁴⁶. Polacy, jako „wojownicy o wolność”, byli na zachodzie uważani za bohaterów walki wyzwolenczej oraz za wzór do naśladowania⁴⁴⁷. Przebywający na emigracji w Paryżu Adam Mickiewicz tę powszechną sympatię do Polaków wyraził słowami: „skoro ukazał się Polak, krzyczano: *Polonais, en avant!* [Polacy, naprzód!],

⁴⁴³ Por. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 121.

⁴⁴⁴ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 131.

⁴⁴⁵ Zob. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 286.

⁴⁴⁶ Zob. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 290-291.

⁴⁴⁷ Zob. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 290.

jak gdyby on był wszędzie żołnierzem, gdzie walczą o wolność”⁴⁴⁸. Jednak dziś zwraca się uwagę, że taki stosunek zachodu do sprawy polskiej był ni mniej ni więcej tylko „mutacją filohellenizmu z lat dwudziestych”, jak wyraził się Chwalba.

Polonofilia Niemców – czy w ogóle Europejczyków – w jakiejś mierze była tylko mutacją filohellenizmu z lat dwudziestych, który rozpalili się – także na zasadzie kompensacji – wokół walki małego narodu greckiego (...) Teraz powtarzano ten sam rytuał i zaklęcia. Niemniej dzięki podobieństwu sytuacji Polacy zyskali swoje „pięć minut” (...) W jakimś stopniu goiło to rany po klęsce 1831 r. i carskich represjach, a jednocześnie podtrzymywało przekonanie o konieczności dalszych ofiar i walki⁴⁴⁹.

Jak już wspomniano głównym kierunkiem emigracji był Paryż – tam też ulokowały się główne obozy polityczne polistopadowego wychodźstwa. Powstawały nowe towarzystwa i stowarzyszenia o charakterze politycznym. Dyskutowano w nich o przyczynach klęski niedawnego powstania i o przyszłości narodu; nie było jednak żadnej instytucji, która mogłaby zjednoczyć dążenia wolnościowe całej Wielkiej Emigracji. Aktywni w insurekcji 1830 roku członkowie Towarzystwa Patriotycznego utworzyli w Paryżu **Komitet Narodowy Polski**, na czele którego stanął Joachim Lelewel, próbujący włączyć *casus* polski do programu ogólnoeuropejskiego ruchu Węglarstwa Demokratycznego. Jednak już w 1832 roku doszło w Komitecie do rozłamu. Odchodząca z KNP grupa (m.in. Krępowiecki, Gurowski, Pułaski i Janowski) zawiązała **Towarzystwo Demokratyczne Polskie**, które z czasem uzyskało poparcie znacznej części emigracji.

Prawicowe skrzydło emigracji stanowili zwolennicy księcia Adama Czartoryskiego, skupiający się najpierw jako Związek Jedności Narodowej, a następnie **Hôtel Lambert**. Znaczenie działalności Czartoryskiego było o tyle duże, że w zasadzie jako jedyny miał on już wówczas rozległe stosunki dyplomatyczne i przyjmowany był przez zagranicznych polityków jako przedstawiciel polskiego narodu na wychodźstwie⁴⁵⁰. W praktyce jednak skupiał on wokół siebie niewielki procent Polaków – podobnie jak lewicowe **Gromady Ludu Polskiego**, stowarzyszenie powstałe w Anglii z radykałów TDP i Młodej Polski (która powstała w 1834 roku i kierowana była przez Lelewela).

⁴⁴⁸ Adam Mickiewicz, *O partii polskiej* [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. VI, red. J. Krzyżanowski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1955, s. 97-98; cyt. za: M. Janion, *Reduta...*, s. 13.

⁴⁴⁹ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 290.

⁴⁵⁰ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 293.

Środowisko emigracyjne nie zaprzestało zatem kontaktów z krajem. „Polityczne i umysłowe życie emigracji oddziaływało na kraj, podtrzymywało jego patriotyzm i przyspieszało jego ewolucję ideologiczną. Błędne byłoby jednak twierdzenie, że emigracja kierowała krajem, że narzucała mu teorie i poglądy wyuczone na Zachodzie. Wręcz przeciwnie: ogół emigrantów wychowywał się przecież w Polsce i nadal żył na obczyźnie problemami kraju. Problemy te to likwidacja ustroju feudalnego, to przyszła walka o niepodległość”⁴⁵¹. Liczne są świadectwa współdziałania członków TDP i Młodej Polski z ruchem konspiracyjnym w kraju. Ten natomiast najbujniej rozwijał się w wolnym mieście, jakim jeszcze był Kraków; przygotowywano się do kolejnego powstania, które tym razem objęłoby wszystkie trzy zaborcy i pociągnęło za sobą masy chłopskie. Jednak pomimo działalności emisariuszy różnych ugrupowań i agitacji przeprowadzanej wśród chłopów, a także złożeniu obietnic zniesienia pańszczyzny i nadania gruntów, działacze przygotowujący powstanie nie potrafili przekonać i poderwać ich do walki. Wielu także posiadaczy ziemskich nie chciało zgodzić się na ustępstwa wobec chłopstwa pańszczyźnianego. Zaborcy z kolei, zręcznie prowadząc wśród chłopów propagandę antyszlachecką, zachęcali do przeciwstawiania się rewolucyjnym ruchom „polskich panów”, obiecując w zamian łaskawość cesarza i poprawę ich bytu⁴⁵².

Przywódcą powstania został Ludwik Mierosławski. Przygotowany przez niego plan przewidywał, że zryw rozpocznie grupa powstańców, a dopiero po udanym przewrocie w zaborze rosyjskim, poprzez uwłaszczenie, chłopci zostaną pozyskani dla powstania i wcieleni do wojska. Mierosławski planował więc akcję regularną, zorganizowaną i skoordynowaną. Jednak pod wpływem denuncjacji konserwatystów, oraz akcji prewencyjnej zaborców w połowie lutego 1846 roku, niemal cały skład osobowy wielkopolskiego „sztabu” powstańczego, wraz z Mierosławskim i Karolem Libeltem dostał się do więzienia. Na wieść o aresztowaniach dowódca powstania w Królestwie, Bronisław Dąbrowski, uciekł za granicę.

Początek insurekcji zaplanowany był na noc z 21 na 22 lutego, jednak spiskowcy z Tarnowa, „ogarnięci paniką z powodu rosnącego wrzenia na wsi”⁴⁵³, jak wyraził się

⁴⁵¹ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 149.

⁴⁵² Zob. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 167; A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 302.

⁴⁵³ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 163.

Kieniewicz, samowolnie rozpoczęli powstanie trzy dni przed terminem. W tym samym czasie do Krakowa wysłano oddział austriackich żołnierzy, celem prewencyjnego opanowania sytuacji. Na skutek aresztowań i działań prewencyjnych nie udało się wybuchy powstania w Królestwie i zaborze pruskim.

Jedynie w Krakowie przywitano wchodzący oddział Austriaków ogniem powstańczym, na skutek czego z miasta wycofali się zarówno żołnierze, jak i senatorowie, a miasto znalazło się w rękach powstańców. Spiskowcy ogłosili utworzenie Rządu Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej, który niezwłocznie wydał *Manifest do Narodu Polskiego*, wzywający Polaków do walki przeciwko zaborcom. Zaznaczyć należy, że zawierał on też dość konkretne obietnice, radykalniejsze niż w *Manifestie Poitierskim* TDP: „wszystkim obywatelom zapowiadano zniesienie przywilejów i różnic stanowych oraz użytkowanie dóbr ziemskich «podług zasług i zdolności», ubogim – opiekę społeczną, chłopom-posiadaczom – ziemię na własność, ustanie pańszczyzny i innych powinności, ludności bezrolnej – ziemię z dóbr narodowych, jeśli tylko wezmą udział w powstaniu”⁴⁵⁴.

Równocześnie doszło w Galicji do powstania chłopskiego, skierowanego przeciwko szlachcie. Było ono wynikiem, jak pisze Chwalba, „od lat narastającego sprzeciwu chłopów wobec systemu pańszczyźnianego, oporu w obronie godności osobistej i prawa do szacunku”⁴⁵⁵. Na czele znacznej części ruchu stanął Jakub Szela. Nie ulega wątpliwości, że działania przeciwko szlachcie były tylko kwestią czasu, ale przyspieszyła je antykonspiracyjna polityka Austriaków z jednej strony, a z drugiej ideologia niektórych radykalnych demokratów, stawiających na „chłopów przeciwko panom”⁴⁵⁶. Podczas galicyjskiego pogromu zginęło około 1000 osób⁴⁵⁷. Sytuację wykorzystali Austriacy: obiecując chłopom nagrody pieniężne, poprowadzili ich przeciwko powstaniu krakowskiemu wraz z wojskiem⁴⁵⁸. Przywódca powstańców krakowskich, Edward Dembowski, wyszedł im naprzeciw w kościelnej procesji. Padł od pierwszej salwy austriackiej.

Powstanie krakowskie 1846 roku upadło, a wolne dotychczas miasto Kraków zostało przyłączone do zaboru austriackiego.

⁴⁵⁴ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 165.

⁴⁵⁵ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 303.

⁴⁵⁶ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 303.

⁴⁵⁷ Dane na podstawie: S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 169.

⁴⁵⁸ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 305.

3.2. Stronnictwa emigracyjne i romantyczny misjonizm

Po upadku powstania listopadowego, gdy naród polski utracił resztki swojej państwowej legitymizacji (w postaci konstytucyjnego Królestwa Polskiego), niemożliwym było uzależnianie istnienia narodu od państwa. Dla Polaków, jak pisze Walicki, „konieczne stało się (...) stworzenie koncepcji narodu bezpaństwowego, ale nie zredukowanego do prepolitycznej etniczności, istniejącego nadal na całym obszarze swego utraconego państwa”⁴⁵⁹. Jednocześnie koncepcja taka, oprócz podtrzymania prawa narodu polskiego do istnienia, dawała także prawo do aktywności politycznej na arenie międzynarodowej.

Polska myśl polityczna, która po powstaniu rozwijała się głównie na emigracji w Paryżu, przyjęła jako aksjomat prawo narodu polskiego do istnienia oraz jego prawo do walki o odzyskanie państwowości⁴⁶⁰. Sławomir Kalembka pisze, że pomimo różnic w ideologii poszczególnych stronnictw emigracyjnych, takich punktów wspólnych było więcej⁴⁶¹. Jednym z nich było przekonanie, że walka zbrojna przeciwko zaborcy jest jedyną drogą odzyskania niepodległości. Politycy emigracji wierzyli także, że do prawidłowego rozwoju narodu niezbędne jest posiadanie własnego i suwerennego państwa, a tym samym podkreślali prawo narodu polskiego do walki o jego odzyskanie w granicach przedrozbiorowych⁴⁶². Emigracja negowała także prawną ważność traktatów rozbiorowych oraz postanowień Kongresu Wiedeńskiego, gdyż uznała je za „akt gwałtu zaprzeczający prawu narodów do stanowienia o sobie”⁴⁶³.

Oczywiście, pomimo tych wspólnych aksjomatów, stronnictwa znacząco różniły się co do metod działania oraz wizji przyszłego państwa polskiego. Niektórzy dzisiejsi historycy (jak Kalembka), uważają ten fakt za pożyteczny dla samej ideologii polistopadowej⁴⁶⁴, jednak przez współczesnych ten rozbrat w myśli politycznej Wielkiej Emigracji uważany był za jej największą słabość. Znakomicie charakteryzuje tę sytuację Mickiewicz w artykule z „Pielgrzyma Polskiego” z 2 maja 1833 roku:

Jedni przywiązani do narzuconych w części naszego kraju form konstytucyjnych angielskich, podług nich i podług odpowiednich im obyczajów dyplomatycznych chcieli

⁴⁵⁹ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 454; zob. także s. 202-203.

⁴⁶⁰ Zob. S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 38.

⁴⁶¹ S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 54.

⁴⁶² Por. S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 64.

⁴⁶³ S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 54.

⁴⁶⁴ Por. S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 38.

rządzić sprawą polską – koniecznemu stąd nierządowi zaradzić usiłowali inni przez wprowadzenie obcych nam także teorii restauracyjnych i arystokrackich – inni nareszcie, widząc słuszenie w tym wszystkim niebezpieczeństwo dla sprawy narodowej, chcieli ją zbawiać – przez zasady Konwencji francuskiej. **I powstała między nami wielka niezgoda w opiniach politycznych** [podkr. – P.J.]. Co dziwnego? kiedy sterujący naszą sprawą **cudzowiercy** czerpali swoje przekonania polityczne każdy skądinąd, wszyscy – poza narodem.

I zaraz potem poeta wzywa do zjednoczenia:

Czas zaiste skończyć spory, które wystawiły już na szwank sprawę ojczystą [podkr. – P.J.] i które nie lgną do serc powszechności polskiej. (...) Powinniśmy dzisiaj wziąć się spolem ku odbudowaniu na podstawie narodowej, w zgodzie z ogólną dążnością ludów, jednej polityki (...) i utworzymy wszyscy jedno tylko stronnictwo, **stronnictwo narodowe polskie**⁴⁶⁵.

Do utworzenia jednego stronnictwa narodowego na emigracji wzywał także Mochnacki pisząc, że „pierwszą powinnością naszą [emigracji paryskiej] jest: na ogólnym zebraniu rodaków ustanowić komitet, który by ogarnął myśl wielką narodowej polskiej tu w Paryżu reprezentacji (...) w imieniu wszystkich Polaków”⁴⁶⁶. W innym tekście pisał z kolei: „wolni emigranci niech się połączą w imię ujarzmionego narodu do przywrócenia ojczyźnie niepodległości”⁴⁶⁷.

Początkowo, gdy ze stronnictw powstania listopadowego utworzono w Paryżu Komitet Narodowy Polski na czele którego stanął Joachim Lelewel, stwarzano pozory takiej jedności. Na rozłam jednak nie trzeba było długo czekać – już w marcu 1832 roku kilkanaście osób wystąpiło z Komitetu i utworzyło **Towarzystwo Demokratyczne Polskie**⁴⁶⁸; niemal do końca lat sześćdziesiątych stanowić będzie ono główne ugrupowanie polityczne Wielkiej Emigracji⁴⁶⁹. Obok TDP najprężniej działali politycy konserwatywnego obozu księcia Adama

⁴⁶⁵ Ten i powyższy cytat: Adam Mickiewicz, *O obojętności politycznej ze względu na obecne położenie sprawy ojczystej i o naszych stronnictwach politycznych* [w:] A. Mickiewicz, *Pisma filomackie. Pisma polityczne z lat 1832-1834*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2000, s. 257.

⁴⁶⁶ Maurycy Mochnacki, *Do rodaków bawiących w Paryżu* [w:] M. Mochnacki, *Pisma krytyczne...*, t. 2., s. 106.

⁴⁶⁷ Maurycy Mochnacki, *Dzień 29 listopada* [w:] M. Mochnacki, *Pisma krytyczne...*, t. 2., s. 139.

⁴⁶⁸ Por. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 138.

⁴⁶⁹ Niektórzy badacze, jak np. Henryk Kamieński, sprowadzają całą myśl polityczną emigracji do ideologii TDP: „Towarzystwo Demokratyczne jest *sumą całej emigracji*, bo w jego naukach mieści się ostateczny owoc jej

Czartoryskiego, nazwani później **Hotelem Lambert**, centrowi „**Leleweliści**”, skupieni wokół wybitnego historyka oraz lewicowi radykałowie, zrzeszeni w **Gromadach Ludu Polskiego** (w Anglii).

Po nieudanym powstaniu listopadowym stało się jasne, że kolejne powstanie narodowe, aby było skuteczne, powinno pociągnąć za swą sprawą masy chłopskie. Wymagało to oczywiście przeprowadzenia gruntownej reformy społecznej w kraju, tzn. wyzwolenia chłopą, zniesienia pańszczyzny i nadania mu ziemi. Program taki przedstawiło **Towarzystwo Demokratyczne Polskie**, które już w pierwszym dokumencie ideowym, „**Akcie Założenia**” z 17 marca 1832 r., podnosiło kwestie przemian społecznych kraju⁴⁷⁰. Jak stwierdza Eugene Kisluk, TDP było „pierwszą polską organizacją polityczną łączącą walkę narodowowyzwoleńczą z socjoekonomicznym wyzwoleniem chłopstwa”⁴⁷¹.

Ogólny program, jaki został nakreślony przez stowarzyszonych w TDP polityków w **Akcie Założenia**, uszczegółowiony został po reorganizacji Towarzystwa w 1836 roku w tzw. „**Wielkim Manifeście**” (lub „**Manifeście z Poitiers**”). Był to dokument o doniosłym znaczeniu dla całej emigracji paryskiej, służący „Polsce – jak pisze Chwalba – i demokracji europejskiej przez wiele dziesiątków lat”⁴⁷². Podkreślano w nim równość wobec prawa i równe powinności wszystkich ludzi, „jako istot jednej i tejże samej natury”⁴⁷³. Uwidoczniło to znaczny wpływ idei Rewolucji Francuskiej, które posłużyły także, jak twierdzi Kisluk, jako „drogowskazy dla przyszłej rewolucji zbrojnej przeciwko zaborcom”⁴⁷⁴. Jednak nie ten fakt był w **Manifeście** dla sprawy narodowej najważniejszy. Manifest Poitierski precyzyjnie określał sposób, w jaki należy przyciągnąć chłopów do sprawy narodowej – należało ich uwłaszczyć b e z p ł a t n i e – i dzięki temu, jak pisze Kieniewicz, miał przewagę nad

prac”; Henryk Kamieński, *Wybór pism*, Książka i Wiedza, Warszawa 1953; cyt. za: A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 211.

⁴⁷⁰ Zob. Eugene J. Kisluk, *Brothers from the North: The Polish Democratic Society and the European Revolutions of 1848-1849*, Columbia University Press, New York 2005, s. 2; S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 83-84.

⁴⁷¹ „(...) it was the first Polish political organization to link the struggle for national independence with socioeconomic liberation of the peasantry” – E.J. Kisluk, *Brothers from the North...*, s. 2.

⁴⁷² A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 296.

⁴⁷³ Cyt. za: S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 26.

⁴⁷⁴ „The French Revolution’s concept of a nation-at-arms and the use of terror, if necessary, would serve as guidelines for the future armed insurrection against the Partitioning Powers” – E.J. Kisluk, *Brothers from the North...*, s. 3; zob. także: S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 163-164.

podobnymi mu dokumentami ideowymi⁴⁷⁵. Ponadto podejmował powszechną na emigracji dyskusję nad przyszłym kształtem państwa polskiego.

Polska więc niepodległa i Polska demokratyczna – oto cel stowarzyszenia naszego. (...) Cała w granicach przedrozbiorowych zawarta Polska zdolną jest samoistny byt swój utrzymać, **posłannictwu swemu zadość uczynić** [podkr. – P.J.] (...) Odrodzona, niepodległa Polska demokratyczną będzie. Wszyscy bez różnicy wyznań i rodu odbiorą w niej umysłowe, polityczne i socjalne usamowolnienie, nowy porządek, obejmujący własność, pracę, przemysł, wychowanie i wszystkie stosunki towarzyskie, na zasadach równości oparty, zajmie miejsce bezrządu, któremu przywłaszczyciele nazwisko praw dotąd nadają. Odrodzona Polska arystokratyczną być nie może. Wszechwładztwo wróci do ludu, (...) wszyscy będą równi, wszyscy wolni⁴⁷⁶.

Zachowawcze stronnictwo **Hotelu Lambert**, odsuwało na czas po odzyskaniu niepodległości dyskusję o kształcie przyszłej Polski, wyznając zasadę „pierwej być, a potem jak być”⁴⁷⁷. Ten sposób myślenia nazwany został przez Mickiewicza „prawdziwym *crimen laesae maiestatis nostrae rei publicae*”⁴⁷⁸, czyli zbrodnią przeciwko majestatowi Rzeczypospolitej. Źródeł klęski powstania listopadowego upatrywali oni w niedostatku silnej i spójnej władzy, dlatego skupiali się wokół księcia A. Czartoryskiego, osoby która poprzez swoje liczne koneksje dyplomatyczne uznawana była na zachodzie za rzecznika wszystkich Polaków znajdujących się na emigracji⁴⁷⁹. Dyplomacja była zresztą główną działalnością emigracyjną Czartoryskiego – dzięki niej, jak pisze Chwalba, możliwe było rozpoczęcie w Anglii i Francji dyskusji o sprawie polskiej, a także o możliwości utworzenia pod flagą Anglii, Francji bądź Belgii nowych legionów polskich⁴⁸⁰.

Starania Czartoryskiego o przychyłność zachodnich gabinetów podejmowane były w przekonaniu, że „Polska będzie mogła się wyzwolić tylko w wypadku dogodnego dla niej ukształtowania się sytuacji międzynarodowej, tzn. wówczas kiedy dojdzie do ostrego konfliktu liberalnych mocarstw zachodnich z Rosją lub do zderzenia się państw zaborczych

⁴⁷⁵ Zob. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 144.

⁴⁷⁶ Cyt. za: S. Kalemka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 88. Znamienne, że ideologowie TDP mówią w *Manifeście* o „posłannictwie” Polski (pogrubienie) – jest to oczywista implementacja ideologii romantycznego misjonizmu, o której będzie mowa poniżej.

⁴⁷⁷ Zob. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 139.

⁴⁷⁸ Z j. łac. dosł. „zbrodnia przeciwko majestatowi naszej rzeczy publicznej”; A. Mickiewicz, *O obojętności politycznej...* s. 256.

⁴⁷⁹ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 293; S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 139-140.

⁴⁸⁰ Zob. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 293.

między sobą”⁴⁸¹. Z czasem zrodził się także pomysł, aby własnymi siłami doprowadzić do konfliktu między Rosją a zachodnią Europą⁴⁸². Hotel Lambert nie popierał tych postulatów społecznej rewolucji, które za niezbędne uważało kierownictwo TDP; przekreśliłoby to bowiem wiodącą rolę ziemiaństwa w polityce przyszłej Polski. Z biegiem czasu jednak Czartoryski zgodził się na program uwłaszczeniowy, ale za odpowiednimi rekompensatami. Wydaje się zatem, że dla konserwatystów odpowiednia była monarchiczna koncepcja państwa, czyli powrót do *status quo* nadany konstytucją z 1791 roku. Z biegiem czasu zresztą tendencja ta była coraz bardziej widoczna w publicystyce członków Hotelu Lambert⁴⁸³.

Stosunkowo niewielką rolę odgrywały natomiast **Gromady Ludu Polskiego**, powstałe w Anglii z inicjatywy byłych członków TDP, głównie Tadeusza Krępowieckiego i Stanisława Worcella. Ich działalność polityczna osłabła dość szybko, w końcu lat czterdziestych XIX wieku. Był to radykalny nurt lewicowy, który przyszłą Polskę widział jako państwo totalitarne, oparte o władzę ludu-narodu, a więc w pełni socjalistyczne. Internacjonalistyczny program Gromad opierał się na przekonaniu, że narodowość jest cechą szlachecką, ponieważ naród polski był narodem wyłącznie szlacheckim – a ten skończył się wraz z upadkiem państwa⁴⁸⁴. Z czasem, jak pisze Chwalba, w ideologii gromad „zaznaczyły się wątki religijne. (...) Gromadzianom miał przewodzić Chrystus, jako rewolucjonista i pierwszy socjalista, opiekun ubogich”⁴⁸⁵.

Nadmienić także należy o działalności **Joachima Lelewela**, a szczególnie o jego koncepcji historyzmu, którego niektóre wątki zaadaptowane zostały m.in. przez członków TDP. Wokół wybitnego historyka skupiło się na polistopadowej emigracji stosunkowo liczne grono ludzi. Jednak, jak pisze Helena Więckowska, „polityczne znaczenie Lelewela na emigracji nie leży w tym, co zdołał, lecz w tym raczej, co głosił. On to sformułował jasno podstawową tezę emigracji, że nie Polska Kongresowa 1815 r. [jakiej chcieli np. Czartoryszczycy], lecz Polska niepodległa, demokratyczna, ludowa musi być celem prowadzonej walki”⁴⁸⁶.

⁴⁸¹ S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 23.

⁴⁸² Zob. S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 57.

⁴⁸³ Por. S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 113.

⁴⁸⁴ Zob. S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 41.

⁴⁸⁵ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 297.

⁴⁸⁶ Helena Więckowska, *Wstęp* [w:] Joachim Lelewel, *Wybór pism historycznych*, opr. H. Więckowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2005, s. XXVII.

Autorytet jakim obdarzano Lelewela związany był bardziej z jego naukową niż polityczną działalnością. Swoją dociekliwą naturą i przyjazną atmosferą wykładów zjednywał sobie rzesze studentów, a pracą naukową – uznanie profesorów. Jako historyk przykładął wielką wagę do problematyki narodowej, a w tej kwestii, obok typowo naukowego podejścia, obecny był także romantyczny mistycyzm, przejawiający się w rozumieniu narodu jako „nosiciela niezmienniej idei narodowej”⁴⁸⁷. W swych pracach naukowych, ukazujących dzieje narodowe w kontekście historii powszechnej, szukał Lelewel tego, co wyróżnia spośród innych naród polski, szukał „ ducha narodowego”. Odnalazł go poniekąd w żywiole Słowiańszczyzny, któremu dochowywanie wierności w toku dziejów owocowało „pomyślnym rozwojem Polski”. Z kolei wprowadzanie idei obcych, wpływało na pogorszenie się kondycji narodu; to też, według Lelewela, doprowadziło Rzeczpospolitą do upadku⁴⁸⁸.

Myśl polityczna stronnictw emigracyjnych skupiła się na poszukiwaniu drogi do odzyskania niepodległości. Natomiast nową, „moralną” legitymizację dla narodu polskiego, tzn. uzasadnienie tezy „niezbędności” Polski⁴⁸⁹, jak to określa Walicki, stworzyła twórczość poetów. Kluczowe dla owej legitymizacji było pojęcie **misji**, która nadawała narodowi prawo do istnienia, a wręcz czyniła jego istnienie niezbędnym dla realizacji określonych powinności względem ludzkości. Pozwalało to, co podkreśla Walicki, „zachować status narodu historycznego pomimo braku własnej państwowości. Ponadto – rzecz równie ważna – koncepcja misji mającej zrealizować się w przyszłości ułatwiła patriotom polskim porzucenie myślenia w kategoriach «praw historycznych» na rzecz programu radykalnej przemiany społecznej (...) I wreszcie (...) pojęcie misji narodowej pozwalało zachować ciągłość między dawną Polską a Polską przyszłości, uzasadniając tym samym postulat «terytorialnej restauracji»”⁴⁹⁰.

Pojęcia misji lub przeznaczenia używane w odniesieniu do narodu polskiego pojawiały się już w pismach ideologów klasycystycznych. W twórczości Woronicza (np. w *Hymnie do Boga*), naród polski ukazywany był jako naród wybrany przez Boga⁴⁹¹. Myśli te nie były

⁴⁸⁷ Stanisław Pigoń, *Zręby nowej Polski*; cyt. za: S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 41.

⁴⁸⁸ Por. H. Więckowska, *Wstęp...*, s. XLV.

⁴⁸⁹ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 202.

⁴⁹⁰ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 205.

⁴⁹¹ Por. Maurycy Mochnacki, *Woronicz* [w:] M. Mochnacki, *Pisma krytyczne...*, t. 1, s. 201.

szerzej rozwijane i dopiero po powstaniu listopadowym zyskały miano odrębnej ideologii narodowej. Misjonizm rozwinął się tak naprawdę dopiero w ogniu powstania listopadowego.

Koncepcję dziejowej misji narodu jako pierwszy sformułował Brodziński, który w słynnej mowie *O narodowości Polaków* z 3 maja 1831 roku dowodził, że wynika ona z samej istoty narodu polskiego. Argumentował to faktami z historii Polski, w której Polacy zawsze spieszyli „na obronę niewdzięcznych”⁴⁹². Z kolei Adam Mickiewicz w swoim odczycie z 10 listopada 1832 roku przyznał prawo do istnienia w y ł ą c z n i e tym narodom, które realizują własną misję dziejową, „bo narody wtenczas tylko wzrastają i o tyle mają prawo do życia, o ile wysługują się całemu rodzajowi ludzkiemu popieraniem i broniem wielkiej jakiej myśli lub wielkiego uczucia”⁴⁹³. W niespełna rok później poeta dookreślił misję Polski w tych słowach:

Polska zmartwychwstała ma spoić znowu narody wolnością. Anglia, Francja, Niemcy mają stanowić jeden naród. Kto mówi o interesach jednego narodu, jest nieprzyjacielem wolności. Polska mówi do ludów: „porzućcie wszystkie interesa miejscowe, a idźcie za wolnością. Izby i budżety, handel i rolnictwo, wszystko przyjdzie samo z siebie, ale naprzód o wolności tylko myśleć należy”⁴⁹⁴.

Misjonizm mickiewiczowski kładł więc nacisk na wspólnotowe działanie wszystkich Polaków i ich zbawcze niemal posłannictwo w stosunku do pogrążonej w ucisku rządów Europy. Pojęcie misji egzystowało także w twórczości innych poetów, np. w wierszach Stefana Garczyńskiego (*Modlitwa obozowa*), Seweryna Gosławskiego (*Mogiły Pragi*), a nawet Wincentego Pola (*Pierwsza rocznica 29 listopada*)⁴⁹⁵. Alina Witkowska, przez wzgląd na ów zbawczy charakter misjonizmu, nazywa go **mesjanizmem plemiennym**⁴⁹⁶, wskazując także na powinowactwo pomiędzy obydwoma koncepcjami. W końcu romantyczny misjonizm zespolił się z ideologią mesjanistyczną, a nawet „wywoływany” bywał jako wtórny w stosunku do niego⁴⁹⁷. Wydarzenia Wiosny Ludów sprawiły jednak, że misjonizm szybko się

⁴⁹² Zob. Kazimierz Brodziński, *Wybór pism*, opr. A. Witkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1966, s. 436-437; podano za: A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 455.

⁴⁹³ Adam Mickiewicz, *O duchu narodowym* [w:] A. Mickiewicz, *Pisma filomackie...*, s. 199.

⁴⁹⁴ Adam Mickiewicz, *O programie gazety w języku francuskim* [w:] A. Mickiewicz, *Pisma filomackie...*, s. 208.

⁴⁹⁵ Jak pisze Witkowska w utworach tych „pojawia się tak istotne później dla romantycznego mesjanizmu poczucie misji, świętości własnej sprawy, opartej na przymierzu z Bogiem [vide Woronicz!], lecz także ofiarowanie się dla wolności”; A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 225.

⁴⁹⁶ Zob. A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 308.

⁴⁹⁷ Por. A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 460.

zdezaktualizował, a koncepcja narodu historycznego stała się dla sprawy polskiej nieistotna – prawo do istnienia zyskały bowiem te narody, które swą wspólnotę budowały na koncepcji etniczno-językowej.

Szerzenie wśród Polaków, zdruzgotanych klęską narodowego powstania, moralnej legitymizacji narodu w postaci romantycznego misjonizmu było w danym kontekście historycznym niezwykle istotne. Walicki zwraca uwagę, że choć realizm polityczny, który wystawił ideologiom romantycznym surową ocenę (po roku 1863), miały one niezwykle istotne znaczenie dla utrzymania świadomości narodowej i ducha narodowowyzwoleńczej walki. Historyk dokonuje niejako ich pośmiertnej rehabilitacji:

W wypadku Polski stawianie na materialną siłę byłoby przecież nie realizmem politycznym, ale skrajnym przejawem braku jakiegokolwiek realizmu – samooszukiwaniem się, patriotyczną iluzją lub wręcz anachroniczną megalomanią pseudomocarstwową. Słuszne było natomiast uzależnienie sukcesu sprawy polskiej od jej moralnej legitymacji, czyli od wielkości idei wypisanych na polskim sztandarze i od „wielkości dusz” polskich patriotów. Mickiewicz miał po stokroć rację, sugerując, że ambitne roszczenia terytorialne narodu słabego i pokonanego mogły mieć sens tylko w połączeniu z wielką siłą moralną⁴⁹⁸.

⁴⁹⁸ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 238.

4. OKRES PÓŻNOROMANTYCZNY (MIĘDZY WIOSNĄ LUDÓW A POWSTANIEM STYCZNIOWYM)

*Jedynie egoizm i nienawiść mają ojczyznę,
braterstwo jej nie ma*

A. Lamartine, *Marseillaise de la Paix*

*Niech zginiemy, byle naszym
Dzieciom po nas lepiej było!
Z naszych ciał i krwi topieli
Bądź im, Polsko, w wolność żyzną,
Ci, co umrzeć zapragnęli,
Pozdrawiają Cię, Ojczyzno!*

F. Faleński, *Morituri te salutant*

Rewolucyjne ruchy Wiosny Ludów 1948-49, które ogarnęły większą część kontynentu europejskiego, wyrażały dążenia ludzi do wolności. Charakter powstań nosił znamiona głęboko zakorzenionej już ideologii romantycznej; można powiedzieć, że były one bezpośrednim odbiciem tej ideologii na gruncie życia społecznego. Wierzano, że „wojna i nienawiść między wolnymi narodami są niemożliwe (...), że wolność nie może być ograniczona do jednego kraju, skoro jest wspólną sprawą wszystkich ludów”⁴⁹⁹. W ruchach Wiosny Ludów, szczególnie we Francji, aktywnie udział brały polskie środowiska emigracyjne inteligencji i artystów. Idea wydarzeń roku 1848 bowiem współgrała z interesami narodowowyzwoleńczymi Polaków; na sztandarach pojawia się hasło „za naszą i waszą wolność”.

Jednocześnie, w następstwie nieudanego powstania w Galicji w roku 1846, załamaniu uległa myśl rewolucyjna emigracji – kryzys dotknął szczególnie środowiska stowarzyszeń, których liczba drastycznie spadła. Wciąż silnym pozostaje Towarzystwo Demokratyczne Polskie, ale do głosu dochodzą przede wszystkim **ideologie mesjanistyczne**, stworzone przez narodowych wieszczów: Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego.

⁴⁹⁹ S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie...*, s. 66.

Ideologia mesjanistyczna, jak pisze Maria Janion, zaczęła kształtować się w dziełach wieszczów w następstwie zdławionego powstania listopadowego⁵⁰⁰ – przede wszystkim w *Dziadach* części III Mickiewicza (1832) i *Kordianie* Słowackiego (1833). Wówczas jednak zagłuszona została sprawami emigracji i polityką prowadzoną przez liczne towarzystwa patriotyczne. Wszak, jak przypomina Walicki, „ani Lelewel, ani Dembowski lub Libelt, ani ideologowie z TDP”, czyli główne postaci politycznego życia popowstaniowego, „nie byli przecież mesjanistami”⁵⁰¹. Ówczesna ideologia (polistopadowa) oparta była na pojęciu **misji**. U Mickiewicza przełomowe są wykłady w Collège de France, szczególnie, jak podaje Witkowska, wykład z 27 czerwca 1843 r., w którym zarzucony zostaje słowiański misjonizm – „od tego momentu w Prelekcjach rozpoczyna się rosnąca inwazja mesjanizmu osobowego, którego personifikacją staje się człowiek”⁵⁰².

O mesjanizmie „można mówić dopiero wtedy, gdy mamy do czynienia z koncepcją historiozoficzno-religijną o strukturze **millenarystycznej**, a więc z taką koncepcją, która zapowiada i przywołuje radykalną przemianę życia na ziemi, zbiorowe ziemskie zbawienie ludzkości”⁵⁰³. A właśnie taki charakter miała rewolucyjna Wiosna Ludów i w konsekwencji stanowiła ona impuls do recepcji idei mesjanizmu na szeroką skalę, będąc zarazem jej kulminacją. Mesjanizm natomiast pozostał dominującym prądem myślowym w polskiej świadomości narodowej, aż do zakończonego klęską powstania styczniowego. Wraz z nią nastąpił z kolei odwrót od mesjanizmu i ideologii romantycznych.

4.1. Wiosna Ludów i powstanie styczniowe

Nieudane powstanie w 1846 roku nadwyrężyło powstańcze siły krajowe. Zarazem był to pierwszy znak zbliżającej się akcji rewolucyjnej w całej Europie. Porządek, jaki zapanował na starym kontynencie po Kongresie Wiedeńskim w 1815 r. budził coraz większe kontrowersje wśród liberałów i demokratów. Ruchy powstańcze, jakie dokonały się na terenach polskich w 1846 roku wyrażały nie tylko dążenia narodowowyzwoleńcze Polaków,

⁵⁰⁰ Por. M. Janion, *Reduta...*, s. 53.

⁵⁰¹ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 239.

⁵⁰² A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 311.

⁵⁰³ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 239.

lecz także całej Europy, buntującej się przeciwko monarszym rządóm oraz żądającej poprawy bytu i zniesienia pańszczyzny chłopów⁵⁰⁴.

Seria ruchów rewolucyjnych, które ogarnęły niemal cały kontynent europejski, rozpoczęła się od powstania we Francji, a następnie ogarnęła także Austrię, Prusy oraz szczególnie silnie Niemcy. Społeczeństwo polskie z terytorium trzech zaborów jednak nie podjęło walki w tak wielkim wymiarze, jak się powszechnie spodziewano – nie było na to gotowe po dopiero co nieudanym zrywie i rabacji galicyjskiej. Na terytorium Królestwa i „ziem zabranych” walk w ramach Wiosny Ludów nie było wcale. W zaborze pruskim i Galicji przeszły one niemal niezauważenie, choć rozpoczęły się korzystnie dla Polaków.

W wyniku walk w Berlinie i ogłoszonej amnestii z więzień wypuszczeni zostali polscy rewolucjoniści. Na wieść o tym w Poznaniu doszło 20 marca do demonstracji, w wyniku której, chcąc uniknąć zbrojnego konfliktu, wysłano deputację do króla pruskiego z żądaniami polskiej strony. W oczekiwaniu odpowiedzi zawiązano Komitet Narodowy i przygotowywano się do administracyjnej zmiany rządów. Organizowano także polskie siły zbrojne. Chęć uniezależnienia Poznańskiego od Berlina poparli także powstańcy niemieccy. W pewnym momencie rewolucji toczyły się już rozmowy, dotyczące wytyczenia linii demarkacyjnej, dzielącej zabór na „polskie” i „pruskie”⁵⁰⁵. Strony nie mogły się jednak w tej sprawie pogodzić. Uwikłany w sprawę rewolucji niemieckiej, król przez długi czas był skłonny do porozumienia z Polakami. W dniu 11 kwietnia zawarto ugodę w Jarosławcu, na mocy której strona polska zobowiązywała się do zredukowania liczby żołnierzy do 3 tysięcy w zamian za autonomię. W rzeczywistości jednak Prusy przygotowywały zbrojną interwencję, na którą Polacy nie byli przygotowani. Po zwycięskich działaniach wojskowych, rząd pruski wycofał obietnice autonomii, a po pewnym czasie zrezygnował także z projektu podziału Poznańskiego na dwie części. Podobnie jak w Wielkopolsce rzecz się miała na Pomorzu i w zachodnich Prusach. Powołany przez Natalisa Sulerzyskiego Tymczasowy Komitet Narodowy Prus Polskich został rozbity przez władze pruskie zanim jeszcze zdążył przedsięwziąć jakiegokolwiek kroki powstańcze.

Stłumiona rewolucja w ramach Wiosny Ludów na długi czas zakończyła konspirację przeciwko zaborcy pruskiemu. Polacy z zaboru pruskiego skupili się na legalnej pracy dla kraju i utrzymaniu świadomości narodowej. Latem, z inicjatywy Augusta Cieszkowskiego,

⁵⁰⁴ Por. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 173.

⁵⁰⁵ Zob. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 310.

zawiązana została Liga Polska, której celem było „skupienie w jedno ognisko sił moralnych i materialnych (...) do jawnego, legalnego działania na korzyść narodowości polskiej”⁵⁰⁶. Choć Liga została rozwiązana przez władzę w 1850 roku, nadal działały pewne powiązane z nią związki. Z czasem aktywnie zaczęli się w nich udzielać także chłopci.

Wiosna Ludów w Galicji przebiegła podobnie jak w Poznańskim. W Krakowie i Lwowie uwolniono więźniów politycznych, a gubernator Franz von Stadion zgodził się na wysłanie adresu do cesarza. Domagano się w nim polonizacji administracji i zagwarantowania wolności obywatelskich, nie kwestionując jednocześnie władzy austriackiej. W międzyczasie Rada Narodowa, utworzona przez lwowskich liberałów, wezwała właścicieli ziemskich do darowania chłopom pańszczyzny, nie gwarantując jednocześnie odszkodowania. Niemal nikt nie odpowiedział na to wezwanie. Walkę o chłopów podjął także Stadion, który w imieniu Wiednia ogłosił 15 maja zniesienie pańszczyzny; gdy oficjalnie potwierdzono patent i ogłoszono jako cesarski władze zaborcze uzyskały tym samym przychylność chłopów.

Po kapitulacji Krakowa (27 kwietnia) w polskiej Wiośnie Ludów liczył się jeszcze Lwów. W mieście jednak silnie dał o sobie znać ukraiński ruch narodowy, który głosił chęć wyzwolenia się z „polskich ucisków”⁵⁰⁷. Skupieni wokół cerkwi unickiej patrioci ukraińscy wysłali adres do cesarza z prośbą o obronę ich interesów przed Polakami. Dzięki temu zaborca uzyskał, obok chłopów galicyjskich, kolejną broń do walki z polskimi rewolucjonistami. W listopadzie Lwów został brutalnie spacyfikowany przez wojska gen. Hammersteina, a polskie stowarzyszenia i komitety uległy likwidacji.

W wyniku ruchu galicyjskiego ukształtowały się dwa trwałe stronnictwa polityczne: konserwatywne i demoliberalne. Jednocześnie zniesiono pańszczyznę i nadano chłopom ziemię. Ogłoszono także równość wszystkich wobec prawa. Podobnie jak w Poznańskim tak w Galicji sytuacja polityczna i gospodarcza zaczęła się stabilizować, a rewolucyjne aspiracje Polaków zanikać.

W Królestwie Polskim Wiosna Ludów nie wywołała szerszego odzewu. Dopiero w latach pięćdziesiątych XIX wieku, głównie pod wpływem przebiegu wojny krymskiej, uaktywniły się środowiska polityczne. Zmarł car Mikołaj i namiestnik Królestwa Iwan

⁵⁰⁶ Cyt. za: S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 180.

⁵⁰⁷ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 313; S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 188.

Paskiewicz. Następca Mikołaja, Aleksander II, okazał się być zwolennikiem zmian, które umocniły i unowocześniłyby Królestwo Polskie⁵⁰⁸. Odwilż polityczna, która w konsekwencji nastąpiła, sprzyjała ponownemu rozwojowi polskiej konspiracji.

Pierwszą okazją do publicznej demonstracji patriotycznej był pogrzeb wdowy po generale Józefie Sowińskim, bohaterze powstania listopadowego. Kolejną była rocznica wybuchu powstania, obchodzona w dniu 29 listopada 1860 r. Odśpiewano wówczas przed kościołem Karmelitów na Lesznie pieśni *Boże coś Polskę* i *Jeszcze Polska nie zginęła*. 27 lutego 1861 roku natomiast, w kolejnej warszawskiej manifestacji zginęło z rąk carskich pięciu demonstrantów. W efekcie do cara wysłano adres z – według Chwalby – niezbyt wygórowanymi żądaniami⁵⁰⁹, w myśl których jednak niepodległość Królestwa miała być związana z przyłączeniem do niego tzw. „ziem zabranych”, tzn. terenów Rusi i Litwy. Oczywiście postulaty zawarte w adresie nie mogły zostać spełnione, bowiem zarówno Rosjanie jak i Polacy twierdzili, że mają wyłączne i nienaruszalne prawa do tych ziem.

Wśród polskich polityków znalazł się jednak jeden skłonny do współpracy z Rosją – był to margrabia Aleksander Wielopolski. Był on gotów na ustępstwa względem ziem zabranych w zamian za przyznanie Królestwu autonomii. Gdy został mianowany na dyrektora Komisji Wyznań i Oświecenia Publicznego, wdrożył w administracji proces repolonizacyjny. Z biegiem czasu Wielopolski wprowadził szereg reform w działaniu systemu administracyjnego Królestwa⁵¹⁰. Z jego inicjatywy m.in. wydano ukaz o tolerancji wobec Żydów. Jednym z błędów strategii margrabiego było to, że do „kwestii chłopskiej” odniósł się jedynie nieznacznie. Nie wszyscy także uważali politykę Wielopolskiego za odpowiednią; radykalna część społeczeństwa żywo oprotestowała jego politykę, nazywając go zdrajcą narodu. W odezwie wydanej w kwietniu 1861 roku wołali oni: „ludzi splamionych podłym służalstwem u rządu obcych odsuwajcie od siebie, wypędzajcie ze swego koła”⁵¹¹. Wezwali także społeczeństwo do bojkotu władzy, ogłaszając narodową żałobę.

Po wyborach do rad miasta i powiatu z 1861 roku nasiliły się patriotyczne manifestacje, do stłumienia których ówczesny namiestnik skierował wojsko. W wyniku wprowadzenia stanu wojennego radykałowie, nazywani w Warszawie „czerwonymi” utworzyli 17 października 1861 r. Komitet, którego celem miało być przygotowanie

⁵⁰⁸ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 323.

⁵⁰⁹ Zob. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 325.

⁵¹⁰ Zob. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 236-237.

⁵¹¹ Cyt. za: A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 326.

zbrojnego powstania przeciwko zaborcy. Później przybrał on nazwę Komitetu Centralnego Narodowego. Obok „czerwonych” ukształtowało się stronnictwo „białych”, złożone z ziemian i mieszczań, których ze stronnictwem radykalnym łączył sprzeciw wobec polityki rosyjskiej i działań Wielopolskiego oraz idea niepodległościowa. Różnił natomiast program wobec społeczeństwa i podejście do planowanej insurekcji. O różnicach tych Chwalba wypowiada się w następujący sposób:

„Czerwoni” pragnęli jak najszybszego uwłaszczenia chłopów wraz z likwidacją pańszczyzny i pozostałych różnic stanowych. „Biali” byli za ewolucyjnym rozwiązaniem problemu wsi. „Czerwoni” wierzyli, że tylko powstanie przyniesie niepodległość Polsce, a „biali”, że nie ma ono żadnych szans na zwycięstwo. Wyrażali przekonanie, że manifestacje pokojowe, wsparte dyplomacją Hotelu Lambert, doprowadzą do interwencji mocarstw zachodnich na rzecz niepodległości Królestwa, a może i Litwy⁵¹².

Przygotowania do powstania trwały. „Czerwoni”, pamiętając doświadczenia poprzednich zrywów, chcieli pociągnąć do walki chłopów, ogłaszając wraz z wybuchem powstania uwłaszczenie i wolność dla nich. Plany opracowywano wraz ze spiskowcami rosyjskimi. Według nich powstanie miało się rozpocząć w Rosji na wiosnę 1863 roku (dopuszczano jednak możliwość wcześniejszej insurekcji w Królestwie). Jak się później okazało nadzieje pokładane w rosyjskich spiskowcach były w dużej mierze przesadzone. Ponadto, na co zwraca uwagę Kieniewicz, powstańcom brakowało doświadczonej kadry dowódczej oraz, co najistotniejsze, broni palnej⁵¹³.

Wielopolski, który w międzyczasie został mianowany naczelnikiem rządu cywilnego, był dobrze poinformowany o planach rewolucjonistów. Aby im przeciwdziałać ogłoszono tzw. „branki”, czyli pobór do wojska w miastach, których ludność stanowiła podstawę obozu „czerwonych”. Do wybuchu powstania doszło przedwcześnie, w dniu 22 stycznia, gdy nie było broni, ani kadry dowódczej. Siły rewolucyjne ogłosiły w *Manifestie* powołanie Tymczasowego Rządu Narodowego i wzywały trzy narody do wspólnej walki. Dyktaturę powstania miał objąć Mierosławski, lecz w momencie wybuchu znajdował się jeszcze w Paryżu – przez ponad miesiąc walki były chaotyczne.

⁵¹² A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 328.

⁵¹³ Por. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 240; zob. także: A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 331.

Sytuację zmienił diametralnie akces stronnictwa „białych” do walki. Choć nie byli oni skłonni do rozpoczynania powstania, nie mogli go potępić, gdy się już rozpoczęło. O tym poczuciu patriotycznego obowiązku i poczuciu solidarności narodowej tak wypowiedział się Hieronim Kajsiewicz: „mogłem uważać powstanie za przedwczesne (...) ale potępić, kiedy wybuchło nigdy!”⁵¹⁴. Wszystkie powstania zresztą, co zauważa Chwalba, rozpoczynały się w podobny sposób.

Powstania wywoływali nieliczni, najczęściej młodzi, którzy stopniowo wciągali w wir wydarzeń ludzi o umiarkowanych poglądach, wydawało się, rozumnych i trzeźwych, dobrze zorientowanych w układzie sił⁵¹⁵.

Inne kraje, jak np. Francja, Anglia i Austria popierały styczniową insurekcję, jednak ograniczyły się do reakcji dyplomatycznej. Przystąpienie do powstania „białych” skutkowało zarówno finansowym jak i kadrowym wzmocnieniem. Z ich inicjatywy dyktatorem powstania ogłosił się gen. Marian Langiewicz, który jednak tydzień później został aresztowany przez carskie wojsko. W powstaniu wystąpił wyraźny kryzys, który został chwilowo zażegnany, gdy dawny Komitet Centralny ogłosił się 10 maja Rządem Narodowym. Od tego momentu walki powstańcze przybierały różny charakter (m.in. walka partyzancka). I choć ostatecznie polityka Wielopolskiego zakończyła się klęską, nie wygrali – jak pisze Chwalba – ani „biali”, ani „czerwoni”, lecz rosyjska armia i rosyjskie środowiska nacjonalistyczne⁵¹⁶. Aby ratować sytuację 17 października nowym dyktatorem mianowany został Romuald Traugutt. Choć dokonał pospiesznych reform w systemie dowodzenia, walki nie udało się już wygrać. Ukaz carski z 2 marca 1864 r., który gwarantował chłopom ziemię na własność, przyspieszył jeszcze agonię powstania, odciągając od walk licznie biorących udział w insurekcji chłopów.

Podsumowując powstanie styczniowe, Chwalba podkreśla jego romantyczny charakter, który przejawia się w tym, że było ono z góry skazane na porażkę. Historyk wypowiada się w następujących słowach:

Powstanie styczniowe było najbardziej romantycznym polskim powstaniem narodowym. Od początku nie miało widoków na powodzenie militarne. Zwyciężyły tylko

⁵¹⁴ Hieronim Kajsiewicz, *List otwarty do braci księży grzesznie spiskujących i braci szlachty niemądrze umiarkowanych*, „Tygodnik Katolicki”, 23 stycznia 1863; cyt. za: S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 35.

⁵¹⁵ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 333.

⁵¹⁶ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 338.

imponderabilia powstańców: wolność i niepodległość nie znają ceny, a naród ma obowiązek przypominania sobie i światu, że żyje i nie wyraża zgody na ćwierćśrodki, nie akceptuje zaborców⁵¹⁷.

4.2. *Gloria victis*. Mesjanistyczne ideologie romantyczne

Cierpienie i niewola narodu polskiego stały się impulsem do przemyśleń o ludzkim losie, sensie cierpienia i ofiary, a także istoty i roli narodu oraz jego dziejów. Oczywiście nadal aktualne były pytania o narodowość i stosunek pomiędzy jednostką i narodem, wymuszone zaborami Polski. Po przegranym powstaniu listopadowym doszły one do głosu jeszcze bardziej, zyskując obok wymiaru wspólnotowego także ludzki, jednostkowy. Z tych rozważań o filozoficznym charakterze rozwinął się **polski mesjanizm**, który połączył sytuację dziejową z narodowowyzwoleńczą walką oraz tragizmem cierpienia, włączając w swój zakres także teorię polskiego misjonizmu. Do największego rozwinięcia ideologii mesjanistycznych w epoce międzypowstaniowej przyczyniła się twórczość Trzech Wieszczów: Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego. Szczególna ich zasługa, jak pisze Ziemowit Miedziński, „polegała na eksponowaniu wartości narodu jako zbiorowości (...) Po ostatecznej utracie niepodległości ukształtowała się swoista ideologia narodowa, konkretyzująca się najpełniej w *Dziadach*, *Nie-Boskiej Komedii* i *Kordianie*”⁵¹⁸.

Mesjanizm nie był zjawiskiem wyłącznie polskim, ponieważ stanowił filozoficzne odzwierciedlenie charakteru czasów, w których dokonywały się głębokie przemiany społeczne, a światem wstrząsały kolejne rewolucje narodowe. Zwrócił na to uwagę Miedziński pisząc, że była to osobiwość powszechnej kultury tamtych czasów. Z tego względu podkreśla on, że można mówić „o wybuchu doktryn mesjanistycznych, chociaż zjawisko to rozpowszechniło się najbardziej w literaturze polskiej”⁵¹⁹. Zastrzec także należy, że mesjanizm polski jako ideologia narodowa rozwinął się w następstwie przegranego powstania listopadowego⁵²⁰, nie przynależy więc wyłącznie do okresu pomiędzy 1848 a 1863 rokiem. Jednak apogeum rozwoju i oddziaływania mesjanizmu, o czym już wspomniano

⁵¹⁷ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 339.

⁵¹⁸ Z. Miedziński, *Osobowość i przyszłość...*, s. 47.

⁵¹⁹ Z. Miedziński, *Osobowość i przyszłość...*, s. 115.

⁵²⁰ Por. np. A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm...*, s. 33-35.

wcześniej, przypada na wydarzenia Wiosny Ludów i pozostaje aż do powstania styczniowego najsilniej oddziałującą ideologią narodową⁵²¹.

Pojęcie mesjanizmu, jako filozofii narodowej, rozpowszechnione zostało już na początku XIX wieku przez Józefa Hoene-Wrońskiego. Charakteryzowało ono jednak nieco inne zjawisko, niż mesjanizm Trzech Wieszczów, gdyż opierało się na kulcie racjonalizmu. Swą teorię opierał bowiem Wroński na heglowskim pojęciu „samowładztwa rozumu”, połączonego z panteistycznym absolutyzmem. Filozofia „Mędrca berlińskiego” była zresztą w tym czasie dość rozpowszechniona w Polsce, a jej recepcja stanowiła według Walickiego „jeden z najważniejszych nurtów polskiego życia umysłowego”⁵²² okresu międzypowstaniowego. Tymczasem mesjanizm Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, choć różniący się pomiędzy sobą co do szczegółów, charakteryzował się jedną zasadą ogólną: **dyktatem ducha** – nie pozostawał zatem w zgodzie z racjonalistyczną teorią Hegla⁵²³, jak i koncepcją Hoene-Wrońskiego. Romantycy za aksjomat przyjęli bowiem przekonanie, które wyraził Krasiński, że „wszystko jest i być tylko może **duchem**”⁵²⁴. Ten wspólny aspekt ideologii wieszczów Miedziński uznaje za kluczowy, pisząc, że w ich wizji „naród przedstawiał się jako jednostka obdarzona świadomością i wolą. Nie tylko Krasiński uznawał naród za duchową całość, ale także Mickiewicz mówił o duchu narodowym, a Słowacki widział w narodzie zjawisko gromad jednego ducha. Na tej podstawie pojawiło się pojęcie **idei narodowej** [podkr. – P.J.], a jej konsekwencją stał się mesjanizm”⁵²⁵. W podobnym duchu o mesjanizmie wypowiada się Walicki, uważając go za koncepcję idei narodowej, „przekazywanej przez tradycję i mającej urzeczywistnić się w przyszłości”⁵²⁶.

Wspólne dla wieszczów było także przekonanie o złączeniu sprawy polskiej z planami boskimi, a w związku z tym włączenie do filozofii narodowej silnego **wątku religijnego** (chrześcijańskiego) – wskazuje na to zresztą sama nazwa ideologii. Głównym założeniem mesjanizmu było bowiem **przyrównanie losów narodu polskiego do zbawczej historii męki i zmartwychwstania Chrystusa**, a tym samym nadanie sensu tragicznym wydarzeniom

⁵²¹ Por. A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 306-307; A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 239.

⁵²² A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 241; zob. także: Z. Miedziński, *Osobowość i przyszłość...*, s. 80.

⁵²³ Miedziński nazwie mesjanizm wręcz „konsekwencją krytyki racjonalistycznej teorii ducha”; Z. Miedziński, *Osobowość i przyszłość...*, s. 85.

⁵²⁴ Zygmunt Krasiński, *O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów* [w:] Z. Krasiński, *Pisma filozoficzne i polityczne*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1999, s. 28.

⁵²⁵ Z. Miedziński, *Osobowość i przyszłość...*, s. 48.

⁵²⁶ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 343; 368 i nast.

rozbiorów, zaborów i nieudanych powstań narodowych. Wymownie pisze o tym, już u początku czasów paryskiej emigracji Mickiewicz:

Godna uwagi, że nigdzie w chrześcijaństwie nie obchodzono tak uroczystości Wielkiego Tygodnia, jak w Polsce. Naród nasz zdaje się mieć przecucie, iż to święto cierpień, mąk i zmartwychwstania będzie kiedyś symboliczną uroczystością odrodzonej Polski⁵²⁷.

W ścisłym związku z powyższym sformułowane zostało jeszcze jedno kluczowe założenie mesjanizmu: dążność duchów (jednostek, nie narodów) do epoki „**Królestwa Bożego na ziemi**”, której początkiem miałyby być, według Krasińskiego, zmartwychwstanie Polski⁵²⁸. W tym kontekście odzyskanie przez Polskę niepodległości nie było celem, a jedynie środkiem do tego celu, jakim było osiągnięcie „Królestwa Bożego”; ono samo natomiast miało mieć wymiar wyłącznie jednostkowy. Myśl tę zawarł Walicki w stwierdzeniu, że „nie jednostki (w ostatecznej instancji) służyć miały postępowi narodu, ale naród postępowi jednostek, równoznacznemu z powszechnym postępowem ludzkości”⁵²⁹. Biorąc ten fakt pod uwagę, sprawa polska drastycznie traciła priorytetowe znaczenie (nie była bowiem celem), choć nadal pozostawała niezbędnym elementem polskiej ideologii mesjanistycznej.

Podwaliny dla ideologii mesjanistycznej stworzone zostały przez Adama Mickiewicza przede wszystkim w *Dziadach* części III (1832) oraz w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* (1832). Mickiewiczowski mesjanizm rozwinięty został jednak w pełni dopiero w wykładach paryskich w Collège de France (1840-1844).

Dziady drezdeńskie, arcydzieło polskiego dramatu, jako pierwsze ukazały analogię pomiędzy historią zbawczą Chrystusa a walką Polaków o niepodległość. Czas, w którym powstawały, wskazuje niedwuznacznie, że mesjanizm *Dziadów* wyrósł wprost z klęski powstania listopadowego. Stanowił także, jak pisze Witkowska, podstawę „optymistycznych prognoz przyszłości oraz – przez analogię z ofiarą Chrystusa – wydobywał ogólnoludzki sens polskiej walki i męczeństwa”⁵³⁰. W innym miejscu Witkowska pisze natomiast, że „mesjanizm *Dziadów* polega przede wszystkim na wielorakim wykorzystywaniu analogii zachodzącej między męką Chrystusa i odkupicielskim sensem jego ofiary, a «ofiary niewinnych»

⁵²⁷ Adam Mickiewicz, *Wielki Tydzień* [w:] A. Mickiewicz, *Pisma filomackie...*, s. 236.

⁵²⁸ Por. Z. Miedziński, *Osobowość i przyszłość...*, s. 111.

⁵²⁹ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 246.

⁵³⁰ A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 276.

współczesnych polskich męczenników”⁵³¹. Badaczka zwraca więc uwagę, że w tym początkowym etapie rozwoju ideologia mesjanistyczna była w y ł ą c z n i e uprawomocnieniem ludzkiej ofiary za wolność oraz nadawała jej „zbawczy” sens. Także takiej ofiary, o jakiej mówi główny bohater dramatu, Konrad, w Wielkiej Improwizacji: „Nazywam się Milijon – bo za miliony / Kocham i cierpię katusze”. Mesjanizm *Dziadów* jest więc apologią indywidualnego heroizmu, zwróconego w stronę walki z zaborcą.

Punkt widzenia Mickiewicza zmienia się już w *Księgach narodu polskiego*, w których podmiotem jest już nie romantyczny indywidualista-zbawca, lecz bohater zbiorowy. Zmienia się także, albo raczej poszerza, przedmiot samego mesjanizmu – nie jest nim bowiem już cierpienie i ofiara, ale przemiana całego świata.

Mesjanizm *Ksiąg narodu* nie koncentruje się na zbawczym sensie samego cierpienia, lecz na przemianie i na duchowym odnowieniu świata, które wywalczyć trzeba wysiłkiem ludzkim. Dlatego wolne są *Księgi narodu* od biernego wyczekiwania na boską zapłatę za krew i mękę. Ich mesjanizm żąda czynu i wzywa wiernych do wielorako pojętego wysiłku⁵³².

Także walka Polaków o wolność i niepodległość zyskuje wymiar ogólnoludzki, a walczący ukazywani są jako rycerze za powszechną wolność dla wszystkich narodów. Dopiero więc w *Księgach narodu polskiego* mickiewiczowski mesjanizm podnosi problem „Królestwa Bożego na ziemi”.

Prelekcje paryskie wieszczą przypadają na czas silnej fascynacji filozofią Andrzeja Towiańskiego. To w nich dochodzi do ostatniej przemiany mickiewiczowskiego mesjanizmu, który łączy się już bezpośrednio z pojęciem zbiorowej misji – najpierw słowiańskiej, później polsko-francuskiej⁵³³. U progu wykładów Mickiewicz twierdził, że przemianę życia na ziemi przyniesie wspólna misja narodów słowiańskich, szczególnie Polski i Rosji. Na poparcie tej tezy przedstawił własną interpretację historii obydwu narodów, szukając przeznaczenia zarówno jednego jak i drugiego. Z czasem jednak wskazał na „wyższy sens upadku Polski, jej odnowę poprzez cierpienie, jej pełniejsze zrozumienie siebie i roli, jaką ma do odegrania w świecie”⁵³⁴. Polska stała się „Chrystusem narodów”.

⁵³¹ A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 282.

⁵³² A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 291.

⁵³³ Por. A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 309-311.

⁵³⁴ A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 310.

Z mesjanizmem Mickiewicza polemizował Juliusz Słowacki, przeciwstawiając mu hasło *Kordiana* (1834): „Polska Winkelriedem narodów!” Podobnie jak *Dziady dreźnie* Mickiewicza tak i dramat Słowackiego był odpowiedzią na wydarzenia insurekcyjne 1830-1831 i dotyczył bezpośrednio narodowowyzwoleńczej walki Polaków. W przeciwieństwie jednak do mickiewiczowskiego poematu, *Kordian* ukazywał odmienną drogę do „zbawienia ludzkości”. Mesjanizm Słowackiego odrzucał bowiem bezpośrednie powiązanie losów Polski z ofiarą Chrystusa, wskazując, jak pisze Witkowska, iż cierpienie i bierna męka nie jest najwyższą wartością etyczną⁵³⁵. Ich miejsce zajął czynny i aktywny opór przeciwko historycznemu złu, często bohaterski, symbolizowany przez postać Winkelrieda. Ten indywidualny, wręcz intymny charakter *Kordiana* (którego bohater nie spiera się przecież z Bogiem o sens dziejów), ukazującego wewnętrzne zmagania się bohatera z patriotycznym obowiązkiem, przybliżyła go do kreacji Konrada z mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda*.

Rozwinięcie mesjanizmu Słowackiego dały dwa jego poematy z lat czterdziestych: noszący znamiona traktatu *Genezis z ducha* (1844-1846) oraz *Król-Duch* (1845-1849). Są one podsumowaniem poglądów poety i stanowią wyłożenie kształtowanego długie lata systemu genezyjskiego⁵³⁶, którego tezy dookreśla stwierdzenie, że „wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje”⁵³⁷. Istotę systemu genezyjskiego w odniesieniu do problematyki narodowej w takich słowach ujmuje Witkowska:

System nowych wartości nie zamykał się dla Słowackiego wyłącznie w programie indywidualnej przemiany moralnej, lecz wchodził w związki ze znacznie rozleglejszą problematyką romantycznego mesjanizmu. Zbawienie Polski stało się dla niego bardziej niż kiedykolwiek efektem wielkich przeobrażeń moralno-ideowych, w których oczyszczającą rolę przypisywał męce, cierpieniu, ofierze przekuwającej naród, tak krytycznie ujrany w *Grobie Agamemnona*, w prawdziwie nową Polskę. Bez tych przemian nie widział ani możliwości, ani sensu „wybicia się na niepodległość” (...)

Był przekonany – podobnie jak Mickiewicz i Krasiński – że nastąpił kres etyki zemsty, gniewu i rozpacz jako „religii patriotyzmu”. (...)

„Słońce żywota” (...) nie sprowadzało się dla Słowackiego ani na moment do biernego cierpienia i wiary w łaskę bożą. Jego mesjanizm, powiązany z mistyczną wiarą w sens

⁵³⁵ Zob. A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 333.

⁵³⁶ Por. A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 360 i nast.

⁵³⁷ Juliusz Słowacki, *Genezis z Ducha*, źródło: <http://literat.ug.edu.pl/genezis/genezis.htm> (dostęp: 26.02.2014 r.).

przeznaczeń, był otwarty dla buntu i pełen radykalizmu. Wynikało to w dużej mierze ze spójności mistycznego światopoglądu Słowackiego⁵³⁸.

Kierunek mesjanizmu trzeciego z wieszczów zasugerowany został już w *Nie-Boskiej komedii* (1835), w finale której, w tajemniczej wizji Pankracego symbolicznie obecny jest Chrystus. Zawarta w utworze filozofia historii wskazuje na „myślenie wedle systemu palingenetycznego, zakładającego ciąg przekształceń społeczeństw w drodze ku celom finalnym, ku zbawieniu ludzkości”⁵³⁹. W filozofii tej **krytykowany jest zryw rewolucyjny**, interpretowany – pomimo swych racji – jako akt nieposłuszeństwa wobec boskiej woli. Misja dziejowa Polski dokonywała się bowiem, jak pisze Miedziński, na wzór Męki Pańskiej: poprzez jej cierpienie⁵⁴⁰.

Rozwinięcia ideologii mesjanistycznej dokonał Krasiński w traktacie *O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów*. Autor przyznaje w nim rację bytu tym narodom, które „pojęły w sobie cel, do którego dążą”⁵⁴¹; zwraca więc uwagę, że konieczną legitymizacją bytu narodowego jest jego m i s j a i jej z r o z u m i e n i e. Ta z kolei służyć ma nie zbawieniu społeczeństw, czy narodów, lecz **zbawieniu jednostek**, ponieważ „duchy zbiorowe, narody i ludzkość [są] niczym innym, jedno [sic!] szkołą wychowawczą pojedynczych duchów, z których one przejść mają do żywota wiecznego”⁵⁴², do „Królestwa Bożego na ziemi”.

Aby jednak wszystkie narody świata mogły uzyskać samoświadomość, tzn. aby mogły odkryć własne przeznaczenie dziejowe, potrzebny był według Krasińskiego pierwowzór. Pierwowzór, który udowodniłby **nieśmiertelność „ducha narodowego”, czyli narodowości**.

By uzyskać pełnią wiedzy o sobie, duchy zbiorowe potrzebowały pierwowzoru, który by, sam będąc duchem zbiorowym, zniósł widomie, dotykalnie, rzeczywiście **wszystek ciąg losów mogących dotknąć jaką bądź ziemską narodowość i tymi dziejami swymi właśnie objawił prawdę niepodobieństwa jej zgonu** [podkr. – P.J.]. Takowa zaś prawda, pierwszy raz wstępująca w świat, oczewiście [sic!], że tylko przez śmierć i odrodzenie udowodnioną być może. **Nim się zacznie żyć trwale, bez śmierci, wprzód ze śmierci zmartwychwstać trzeba** [podkr. – P.J.]⁵⁴³.

⁵³⁸ A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 360.

⁵³⁹ A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 390.

⁵⁴⁰ Por. Z. Miedziński, *Osobowość i przyszłość...*, s. 116.

⁵⁴¹ Z. Krasiński, *O stanowisku Polski...*, s. 30.

⁵⁴² Z. Krasiński, *O stanowisku Polski...*, s. 39.

⁵⁴³ Z. Krasiński, *O stanowisku Polski...*, s. 40-41.

Jest to aż nadto oczywista aluzja do *casusu* Polski, która poprzez rozbiory przejęła duchowe przewodnictwo pomiędzy narodami świata, aby wspomóc je w określeniu własnej misji dziejowej. Pomimo tej oczywistości, Krasiński w kolejnych stronach traktatu jeszcze dokładniej opisuje naród-zbawcę, głównie poprzez aluzje do porozbiorowej historii Polski⁵⁴⁴. Dopiero na końcu drugiego rozdziału mówi wprost: „A teraz zastanówmy się! – Jestże taki pierwowzór tylko przypuszczeniem naszego rozumu (...) albowi też dokonywającą się już, wielką, pełną rzeczywistością (...) Gdzież naród, który jest, a którego nie ma zarazem, który zniknął ze świata żywych, a co chwila przypomina się? (...) Na takowe zapytanie nie odpowieźże, każde dziecię europejskie, Polski imieniem? Zaprawdę, że niczym innym!”⁵⁴⁵

„Niepraktyczny idealizm” mesjanizmu już w czasach swego oddziaływania spotykał się z głęboką krytyką. Za zdecydowanego przeciwnika ideologii wieszczów powszechnie uważany jest Cyprian Kamil Norwid. Słynne do dziś jest zapisane w jednym z listów poety zdanie: „społeczeństwo polskie jest najlichsze, tak jak naród polski jest najpierwszy”⁵⁴⁶. Poeta zwracał uwagę, że romantyczny heroizm sprzyja zatracaniu podstawowych wartości życia społecznego – budując świat wyidealizowany powodował jednocześnie zerwanie kontaktu z codziennością ludzkiego życia, a szczególnie z wartością pracy. Stąd jego kategoryczne stwierdzenie: **„jesteśmy żadnym społeczeństwem. Jesteśmy wielkim sztandarem narodowym”**⁵⁴⁷. W tym kontekście norwidowska krytyka romantyzmu wydaje się mieć podstawę pozytywistyczną.

W późniejszych czasach mesjanizm został zdecydowanie zanegowany przez teorię „egoizmu narodowego”, stworzoną przez przywódców Narodowej Demokracji. Także i współcześnie doczekał się zdecydowanych zdań krytyki. Maria Janion na przykład uważa mesjanizm za skutek poczucia niższości Polaków w Europie. Daje temu wyraz pisząc:

Pragnę tylko, aby – dla uzyskania równowagi – uświadomić sobie skutki, jakie odcisnęło w polskiej mentalności fatalistyczne przeświadczenie o naszej marginalności w Europie i wytworzenie w związku z tym mesjanistycznych fantazmatów⁵⁴⁸.

⁵⁴⁴ Zob. Z. Krasiński, *O stanowisku Polski...*, s. 43-50.

⁵⁴⁵ Z. Krasiński, *O stanowisku Polski...*, s. 50.

⁵⁴⁶ Cyprian Kamil Norwid, *Listy* [w:] C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 8, Warszawa 1971, s. 112; cyt. za: A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 261.

⁵⁴⁷ Z listu C.K. Norwida do Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej z dn. 14 listopada 1862 r.; C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 9, s. 63-64; cyt. za: M. Janion, *Reduta...*, s. 67.

⁵⁴⁸ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna...*, s. 20.

Sąd ten wydaje się być jednak znacznym przerysowaniem. Mesjanizm bowiem, jakkolwiek by oceniać samą istotę ideologii, pełnił dla narodu polskiego rolę bezcenną. Był niejako parasolem ochronnym dla istnienia polskiej narodowości, a jednocześnie utrzymywał w Polakach ducha walki narodowowyzwoleńczej, uprawomocniając i wyjaśniając ich walkę o odzyskanie legitymizacji państwowej. Tym przede wszystkim broni się wartość mesjanizmu jako ideologii narodowej.

5. OKRES POZYTYWISTYCZNY (PO POWSTANIU STYCZNIOWYM)

*Bo nie jest światło, by pod korcem stało,
Ani sól ziemi do przypraw kuchennych,
Bo piękno na to jest, by zachwycalo
Do pracy – praca, by się zmartwychwstało.*

C.K. Norwid, *Promethidion*

Upadek powstania styczniowego pogрузił wzniosłe hasła romantycznego idealizmu. Społeczeństwo nie chciało już wspierać się ideologią, która przynosiła same klęski. Królestwu Polskiemu zlikwidowano ostatki autonomii i zunifikowano je z Cesarstwem Rosyjskim, wprowadzając do „Kraju Przywiślańskiego” wojskowo-policyjny system rządów. Jednocześnie sytuacja polityczno-gospodarcza w poszczególnych zaborach zaczęła się stabilizować, a byt Polaków poprawiać (zwłaszcza w Królestwie i zaborze pruskim). Nawet polscy patrioci, o czym pisze Walicki, zrezygnowali w tych warunkach z aspiracji niepodległościowych, skupiając się wyłącznie na zabezpieczeniu trwania narodu⁵⁴⁹.

Postawa pozytywistyczna, zrodzona poniekąd z krytyki romantyzmu, choć stała się postawą dominującą dopiero po powstaniu styczniowym, istniała już wcześniej w cieniu rewolucyjnego romantyzmu. Pierwszy etap tworzenia się postawy organicznikowskiej przypada na lata trzydzieste, bezpośrednio po powstaniu listopadowym. Podobnie było w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku z romantyzm – choć ustąpił on miejsca pozytywizmowi, nie zniknął definitywnie. Jak ujęła to Witkowska, zwracając uwagę na wzajemne związki między romantyzmem i pozytywizmem, „rozpoczął się pierwszy etap «pośmiertnych» dziejów romantyzmu”⁵⁵⁰.

Rozpatrując zagadnienie przełomu pozytywistycznego należy mieć wzgląd na jeszcze jedną rzecz. Powstanie styczniowe nie było w tej kwestii decydujące, było jedynie katalizatorem przemian; uzmysłowiło szerokiemu ogółowi jak niebezpieczny jest polityczny idealizm. Alina Witkowska sądzi wręcz, że „pewne procesy literackie i filozoficzne oraz zwrot

⁵⁴⁹ Por. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 473.

⁵⁵⁰ A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 646.

w świadomości zbiorowej nastąpiłyby w Polsce poniekąd niezależnie od wypadków historycznych roku 1863. W tym sensie nadejście pozytywizmu było nieuniknione. Hekatomba powstania styczniowego spowodowała natomiast, że jego wkroczenie stało się gwałtowne, ostro polemiczne wobec poprzedników, skupione na wydobywaniu różnic, przy nikłej pamięci wspólnoty i dziedziczenia”⁵⁵¹.

W dobie pracy organicznej odżywa także przekonanie, które zagubione zostało przez ideologię romantyzmu. W okresie rozbiorowym pisał o tym Staszic, teraz powtarzają to chociażby krakowscy stańczycy: „z samych panów zguba Polaków”. Rozbiorem Polski winni byli głównie Polacy. Stworzyli oni państwo słabe, opierając jego ustrój na zgubnej demokracji szlacheckiej, która z czasem okazała się całkowitą anarchią⁵⁵². W związku z tym, pamiętając o błędach ojców, należało stworzyć podstawę mocnego państwa – silne, ucywilizowane i rozwinięte społeczeństwo, odkładając na bok wyniszczające je walki narodowowyzwoleńcze.

Dominanta pozytywistyczna nie będzie jednak istnieć długo. Już w latach dziewięćdziesiątych ustąpi znów miejsca romantyzmowi, który odrodzi się w nowej, modernistycznej postaci.

5.1. Okres pracy u podstaw i kwestia trójlojalizmu

Stłumienie powstania styczniowego w zaborze rosyjskim pociągnęło za sobą szereg zmian w polityce Rosji wobec Królestwa. Po kolei likwidowano instytucje, które świadczyły o jego odrębności, wprowadzono politykę rusyfikacyjną i depolonizację administracji. W ciągu kilku lat dokonano przeorganizowania administracji i innych urzędów publicznych na wzór rosyjskich. Także obsada stanowisk miała od tej pory być niemal bez wyjątku rosyjska.

Wprowadzenie permanentnego stanu wyjątkowego skutkowało także obostrzeniami dotyczącymi życia społecznego i kulturalnego. Wprowadzono zakaz tworzenia stowarzyszeń; nie były także możliwe żadne inne formy zrzeszania się. Nad wyrażaniem poglądów czuwała rygorystyczna cenzura, która objęła przede wszystkim słowo pisane, kontrolując przy tym drukarnie, zakłady fotograficzne, księgarnie, a także czytelnie publiczne i biblioteki. Najbardziej „wpływowym” narzędziem rusyfikacyjnym było jednak wprowadzenie

⁵⁵¹ A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 650.

⁵⁵² Por. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 485.

urzędowego języka rosyjskiego w administracji oraz jako języka wykładowego do wszystkich rodzajów szkół. Oczywistym celem takiego posunięcia była walka z językiem polskim, szczególnie wśród młodych, otwartych na indoktrynację umysłów. W późniejszym okresie, jak pisze Kieniewicz, nawet odezwanie się po polsku w szkole było karane, a wszelkie próby nielegalnej nauki języka ojczystego tropione⁵⁵³. Efekty rusyfikacji były jednak wręcz przeciwne do oczekiwanych – społeczeństwo polskie w Kraju Przywiślańskim, angażując się w pracę organiczną (także „podziemną”) i próbując ograniczyć kontakt z zaborcą, stawiało skuteczny opór.

W podobnej sytuacji znaleźli się Polacy po zjednoczeniu Niemiec, w okresie rządów Bismarcka. Celem rządu względem wschodnich prowincji było przeprowadzenie germanizacji i wcielenie ich do państwa. W 1867 roku prowincje poznańska i pruska wcielone zostały do Związku Północnoniemieckiego, natomiast w 4 lata później do II Rzeszy Niemieckiej. Po 1870 roku proces germanizacji wzmógł się, obejmując administrację, szkolnictwo i sądownictwo – podobnie jak w Królestwie język niemiecki ogłoszono językiem urzędowym.

Jednocześnie władza pruska rozpętała walkę przeciwko Kościołowi katolickiemu. Odebrano mu nadzór nad szkolnictwem, a także wprowadzono kontrolę nad edukacją księży i głoszonymi kazaniami. Państwo miało też mieć wpływ na obsadzanie stanowisk w Kościele niemieckim. Wraz z ustawą z dnia 11 maja 1873 r., określającą kształcenie duchownych, wprowadzono obostrzenia dotyczące tych stanowisk. Mógł je objąć wyłącznie obywatel niemiecki, który wykazał się odpowiednią znajomością narodowej (niemieckiej) kultury. Wojnie z katolickimi księżmi opinia publiczna nadała nazwę „walki o kulturę”, tzw. *Kulturkampf*. Dla rządu Bismarcka program ten miał jeszcze dodatkowy cel, oprócz podporządkowania Kościoła państwu: „osłabienie czynnika służącego dotąd polskości”⁵⁵⁴. Przyniósł jednak przeciwne do oczekiwanych efekty – zmobilizował i zjednoczył Polaków w obronie wiary, a wśród nich także nieświadomych narodowo do tej pory chłopów.

Zupełnie odmiennie kształtowała się sytuacja polityczna w Galicji. Podczas gdy rosyjscy i pruscy zaborcy przeprowadzali reformy wynaradawiające wobec Polaków, Galicja zapewniła sobie autonomię. Zmiany zapoczątkowane zostały, gdy po stłumionej Wiośnie Ludów rozkładowi począł ulegać monarchiczny system Habsburgów. Na początku lat sześćdziesiątych ludność opowiedziała się za przemianami dokonywanymi się w Austrii za

⁵⁵³ Zob. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 295.

⁵⁵⁴ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 297.

cenę ponownej polonizacji administracji w Galicji. Jej mieszkańcy z czasem dostali prawo reprezentacji w Radzie Państwa, a na stanowisko ministra stanu został powołany Polak: Agenor Gołuchowski. W wyniku wydania w 1861 roku tzw. „Patentu lutowego”, nowej ustawy dzielącej władzę legislacyjną na państwową i krajową, powołany został w kwietniu tego roku Sejm Krajowy Galicji. Jego pierwsza sesja została jednak odwołana, ze względu na wydarzenia w zaborze rosyjskim i wybuch powstania styczniowego⁵⁵⁵. Proces zmian w Austrii ciągle jednak postępował. Po przegranej wojnie z Prusami monarchia austriacka przekształciła się w Austro-Węgry – państwo dualistyczne. Metamorfoza ta wywołała nadzieje strony polskiej na głębsze przemiany w Galicji, jednak elita rządząca – podzielona głównie na konserwatystów i demokratów – nie potrafiła się porozumieć co do środków, jakie są do tego konieczne. W tych okolicznościach powstawały coraz to nowe programy, wśród których szczególnie głośny był adres konserwatystów do cesarza z zapewnieniem: „przy Tobie, Najjaśniejszy Panie, stoimy i stać chcemy”⁵⁵⁶. Oznaczało to gotowość do uznania zaborców, jednak co podkreśla Kieniewicz, pod warunkiem przejęcia przez konserwatystów galicyjskich władzy nad krajem⁵⁵⁷.

Gdy ponownie doszło do zebrania się Sejmu Krajowego w Galicji, główną w nim siłę stanowiła właśnie grupa konserwatystów krakowskich, a wśród nich m.in. Stanisław Koźmian, Stanisław Tarnowski i Ludwik Wodzicki. Z ich inicjatywy doszło do uchwalenia w dniu 24 września 1868 r. rezolucji, która z jednej strony podnosiła postulaty autonomii, a z drugiej zapobiegała zerwaniu z Austrią. Gdy rok później udało się przeforsować zapisy rezolucji, rozpoczęto ponowną polonizację administracji Galicji. Opozycja przeciwko rządowi zaborczym słabła z czasem. Aby nie dopuścić do rozbudzenia haseł patriotycznych i wybuchu nowego powstania, konserwatyści opublikowali pamflet *Teka Stańczyka*, który Kieniewicz nazwał „gwałtownym atakiem na polską demokrację. Zohydzono w nim pamięć powstania styczniowego i ostrzegano kraj przed odnowieniem się konspiracji. Józef Szujski wyraził się, że jak dawniej *liberum veto*, tak teraz gubi Polskę *liberum conspiro*”⁵⁵⁸. Od 1873 roku Polacy w Galicji uzyskali narodową autonomię, choć w granicy państwa zaborczego.

Przeciw proporcjonalnie do autonomizacji poszczególnych zaborów rozwijała się w poszczególnych dzielnicach gospodarka i przemysł. Lata postyczniowe były najlepszymi

⁵⁵⁵ Zob. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 492.

⁵⁵⁶ Cyt. za: A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 492.

⁵⁵⁷ Por. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 300; zob. także: A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 493.

⁵⁵⁸ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 302.

latami prężnego rozwoju gospodarczego ziem polskich pod zaborami rosyjskim i pruskim; co istotne, ten wzrost gospodarczy był wówczas tendencją stałą. Najgorsza pod tym względem była sytuacja w Galicji, w której ani przemysł, ani rolnictwo nie znalazło możliwości szybkiego rozwoju⁵⁵⁹, najlepsza natomiast na terenie niedawnego Królestwa Kongresowego i okręgu białostockiego, w którym przemysł rozwijał się w iście „złotej koniunkturze”, jak nazwał ją Kieniewicz⁵⁶⁰. Zabór pruski, idąc nieco inną drogą, rozwijał się głównie pod względem rolniczym – uprzemysłowiony był w zasadzie tylko region Górnego Śląska⁵⁶¹.

Teka Stańczyka krakowskich konserwatystów była pamfletem wymierzonym w romantyczną ideę powstańczą. Niewielu jednak mieszkańców Galicji, a tym bardziej pozostałych ziem polskich, zgadzało się z tak radykalnym stanowiskiem Stańczyków. W 1877 roku wybuchła wojna rosyjsko-turecka, w konsekwencji czego odnowione zostały polskie ruchy konspiracyjne. Wkrótce jednak zostały stłumione, a uczestniczący w nich członkowie aresztowani. Stańczycy, w obawie przed odnowieniem konspiracji i możliwością wybuchu powstania, wzywali do jej zwalczania. Sam Koźmian, na łamach czasopisma „Czas” wołał, że nie można stawiać sprawy „bytu narodowego i samodzielności naszej bez względu na granice geograficzne i państwowe podziały”⁵⁶². Było to swoiste wezwanie Polaków z pozostałych zaborów do bezczynności konspiracyjnej oraz uznania zaborczych rządów; tym samym stańczycy programowo odrzucili dążenie do niepodległości Polski, przeciwstawiając mu hasło pracy organicznej. Kieniewicz zauważa, że w Galicji, ze względu na uzyskaną autonomię, program ten mógł mieć rację bytu, jednak nie mógł mieć powodzenia w dzielnicach uciskanych procesem wynaradawiania.

Koncepcje ugody z zaborcą nie mogły spotkać się ze zrozumieniem szerszych warstw społeczeństwa. Tylko w Galicji zdawały się przynosić korzyści polityczne; żadnych w ogóle ulg nie przynosiły w dwu pozostałych zaborach. Przekreślało to w oczach szerszej opinii wszelką zasadność trójlojalizmu⁵⁶³.

Nie tylko krakowianie wierzyli w powodzenie programu pracy organicznej. Również w Warszawie uformowała się grupa pozytywistów, wierzących w postęp, naukę i twórczą

⁵⁵⁹ Zob. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 289-292; A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 505-508.

⁵⁶⁰ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 282; zob. także: A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 363-369.

⁵⁶¹ Zob. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 286-289; A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 465-470.

⁵⁶² Cyt. za: S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 306.

⁵⁶³ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 307.

pracę. Swoje idee głosić zaczęli począwszy od momentu w którym Aleksander Świętochowski wystąpił w „Przeglądzie Tygodniowym” ze swoim manifestem *My i wy* (1871).

Pozytywizm, o czym już była mowa, nie był prądem nowym, lecz ukrytym w cieniu patriotycznego patosu romantyzmu. Dopiero po powstaniu styczniowym, wraz z dynamicznie postępującymi przemianami gospodarczymi i przemysłowymi, mógł stać się programem przynoszącym realne korzyści – także, jak się okazało, patriotyczne.

5.2. Programy pozytywistów

Powstańcy biorący udział w zrywie styczniowym 1863 roku wiedzieli, że idą na śmierć. Wiedzieli o tym także poeci, wykorzystując w liryce powstaniowej odmienne niż podczas powstania listopadowego hasła. Wyobrażenie odważnego żołnierza z dziarskiej piosenki żołnierskiej zastąpił „patriota-straceniec 63 roku, idący w nierówny bój, świadom skazania na przegraną”⁵⁶⁴. Kiedy powstanie upadło, rzesze uciekinierów wyemigrowały jak trzydzieści lat wcześniej na zachód, kontynuując myśl polityczną Wielkiej Emigracji. Kalembka twierdzi, że minęło jeszcze kilka lat, zanim ideały niepodległościowe upadły⁵⁶⁵. Upadły, ale nie zginęły, bowiem jak pisze w dwadzieścia lat po powstaniu jeden z jego dowódców, Ludwik Żychliński, „naród nie umiera i umrzeć nie może, lecz żyje, żyć pragnie i potężnieje (...) dalekim jest jeszcze od tego, aby się zaparł miłości do Ojczyzny i do wolności, przeto śmiało i bez przesady zawołać możemy «Ojczyzna jeszcze nie zginęła!»”⁵⁶⁶.

Koncepcja romantyczna wymagała rewizji. Ten fakt stał się oczywisty w latach siedemdziesiątych, gdy wprowadzenie gospodarki kapitalistycznej na terenie ziem polskich wywołało znaczny rozrost grupy robotniczej i emancypację chłopów. Objawem tych przemian, jak pisze Kalembka, był właśnie „rozkwit społecznej myśli pozytywistycznej, która wszelkie koncepcje walki o niepodległość zaliczała do kategorii niepoważnych mrzonek romantycznych”⁵⁶⁷. Ten stosunek do „starych”, jak młode pokolenie nazywało romantyków, nie wynikał jednak z zaprzeczenia idei niepodległościowej, lecz z uświadomienia sobie jej nierealności w obecnej sytuacji politycznej. Najlepszym przykładem na to, że myślenie

⁵⁶⁴ A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 449-450.

⁵⁶⁵ S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 36-37.

⁵⁶⁶ Ludwik Żychliński, *Pamiętniki byłego dowódcy Dzieci Warszawskich i byłego naczelnika sił zbrojnych powiatów warszawskiego i rawskiego*, Poznań 1885, s. 200; cyt. za: S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 37.

⁵⁶⁷ S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 58.

w duchu pozytywistycznym możliwe było w połączeniu z ideologią romantyczną, jest koncepcja Karola Libelta, który obok hasel wolnościowych wzywał do uświadamiania i edukacji społeczeństwa. Jednocześnie przykład Libelta uzmysławia, że pozytywizm jako sposób myślenia nie był reakcją na powstanie styczniowe w dosłownym tego słowa znaczeniu, gdyż współistniał w cieniu romantyzmu już wcześniej i dopiero po klęsce styczniowej mógł dojść do głosu.

Jednym z najważniejszych hasel ideologii Libelta, wyłożonej już w jego pracy *O miłości ojczyzny*, wydanej w 1844 roku, był patriotyzm jako umiłowanie ojczyzny. W przeciwieństwie do wieszczów, autor przedstawiał w niej naród jako byt realny, „składający się z jednostek o wspólnych własnościach, połączonych ze sobą wspólnym terytorium, językiem oraz wspólnotą prawa”⁵⁶⁸. W rozprawie dokładnie też wyjaśnił stosunek pomiędzy państwem, ojczyzną i narodem⁵⁶⁹. Zdawał więc sobie sprawę, że uczucia patriotyczne w narodzie mogą być wzmocnione tylko poprzez uregulowanie stosunków społecznych i własnościowych. Pisał: „nie chce, by lud, co tę ziemię pierściami swymi osłania, umierał na niej z nędzy i głodu, by walczył za wolność, a sam żył w niewoli”⁵⁷⁰. Ponadto uważał, że każdy człowiek, wedle swych zasług dla narodu, przynależy do wspólnoty narodowej, dlatego walczył o uznanie w ludzie pełnoprawnych obywateli państwa.

Pierwszą, fundamentalną zasadą i prawdziwie patriotyczną jest podniesienie nazwiska narodowego do czci i godności – do czci przez zasługi zdobyte; do godności przez podniesienie godności człowieka (...)

Kto zbawienia kraju wygląda miano rodaka na pierwszym stawiać powinien miejscu, przed wszystkimi innymi mianami (...) Wolność osobista jest chrztem każdego krajowca, którym wchodzi w **obywatelską społeczność narodu**. (...) **Lud cały narodem i każda jednostka imieniem Polaka** [podkr. – P.J.]⁵⁷¹.

Programem Libelta na czasy zaborów była wszechstronna modernizacja społeczno-gospodarcza narodu jako jedynie słuszna droga postępowania. Mogła ona zapewnić

⁵⁶⁸ Edward Jeliński, *Wstęp. Karol Fryderyk Libelt* [w:] Karol Libelt, *O miłości ojczyzny*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2006, s. 26.

⁵⁶⁹ „Aby naród mógł wolę swoją objawić, a zatem, aby mógł zostać państwem, trzeba mu bytu politycznego, na nim, jako na podstawie, wznosi się gmach państwa. Bez bytu politycznego nie ma państwa, ale bez bytu politycznego jest ojczyzna i ta to ogromna jest różnica między ojczyzną i państwem (...) Byt polityczny jest jednością ziemi i narodowości” – K. Libelt, *O miłości ojczyzny...*, s. 98.

⁵⁷⁰ K. Libelt, *O miłości ojczyzny...*, s. 44.

⁵⁷¹ K. Libelt, *O miłości ojczyzny...*, s. 51.

Polakom, jak pisze Walicki, „nie tylko bierne przetrwanie, lecz również cywilizacyjny rozkwit”⁵⁷². Żądał więc uwłaszczenia chłopów „przez pracę”, zastrzegając, że „niepodobna, by wszyscy byli właścicielami, ale podobna i godziwa, aby do nabycia własności każdemu **przez pracę** [podkr. – P.J.] zostawioną była sposobność (...) Miłość do ziemi staje się rzeczywistą przez własność gruntową, bo w każdej własności jestem ja sobą, i na odwrót – własność jest mną samym”⁵⁷³. Uświadamiał więc, że patriotyzm rozpowszechniony być może wśród chłopów wyłącznie wówczas, gdy dostaną oni „od narodu” ziemię, jako gwarant swojej narodowej tożsamości.

Jednocześnie Libelt troszczył się o „wzrost duchowy” narodu, kreśląc dość szczegółowy, jak na lata czterdzieste, program wychowania narodowego. Pisał, zwracając się do matek, że „nie ma (...) nic świętszego nad to, aby pierwsze wychowanie synów i córek na narodowych rozwijało się żywiołach. (...) Przyszłe powodzenie każdego kraju na tym zależy, aby pokolenie wzrastające narodowe odbierało [w wychowaniu] (...) uczucie miłości ojczyzny”⁵⁷⁴. Oczywiście jego podstawą była nauka w języku ojczystym i poprzez ten język, tzn. poprzez zaznajamianie z rodzimą literaturą.

Gdzie naród nie uczuje jedności swojej w innych stosunkach, jak to w języku, literaturze, w rządzie, w instytucjach, w wychowaniu, tam się rozpaść koniecznie musi na prowincjonalne interesa (...)

(...) narodowości i języka jednością będzie **literatura rodzima, będąca całkowitym ducha narodowego odbłaskiem** [podkr. – P.J.]. To trojgo [sic!] zatem: **narodowość albo obyczaje narodowe, język ojczysty i literatura rodzima stanowią duchową ojczyznę** [podkr. – P.J.], są duszą ojczyzny materialnej⁵⁷⁵.

Jak widać w powyżej przytoczonym cytacie, istotnym punktem owego wychowania była dla Libelta także nauka historii ojczyzny. Uważał, że dziecko bez jej poznania nie może uchwycić istoty swojej tożsamości, a przez to nie będzie mogło być dobrym patriotą⁵⁷⁶.

Znamienne jest, że według Libelta istota **n a r o d o w o ś c i** najpełniej objawia się w ludzie. Tezę tę argumentuje autor poprzez wskazanie na obyczajowość, stojącą u początków tworzenia się narodowości. „Obyczaje narodowe do samego rodu, do samej

⁵⁷² A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 473.

⁵⁷³ K. Libelt, *O miłości ojczyzny...*, s. 44.

⁵⁷⁴ K. Libelt, *O miłości ojczyzny...*, s. 72.

⁵⁷⁵ K. Libelt, *O miłości ojczyzny...*, s. 42, 65.

⁵⁷⁶ Por. K. Libelt, *O miłości ojczyzny...*, s. 127.

kolebki, do samych początków narodu się odnoszą. (...) Narodowość (...) uczepia się najsilniej spodnich warstw jego [narodu], to jest ludu, czyli gminu stojącego zawsze jeszcze na stanowisku obyczajowego, czyli uczuciowego życia (...) Lud też najtroskliwiej w łonie swoim przechowuje obyczaje narodowe”⁵⁷⁷. Uzmysławia to, że pojmowanie narodowości poprzez jej związek z ludowością, tak rozpowszechnione w sztuce na początku wieku, wcale nie zanikło w ogniu romantycznej ideologii.

Libelt w swojej rozprawie pisze także o wpływie muzyki na kształtowanie się postaw patriotycznych. Już na samym jej początku w takich słowach opisuje wpływ pieśni patriotycznych na kształtowanie ludzkiej wyobraźni i wychowanie młodych:

Pieśni nasze narodowe, te najrzewniejsze, które dolę ojczyzny malują, a kiedy je krasna, dziarska pieje młodzież, wyraz po wyrazie, ton po tonie, wsiąka i napawa gąbczastą wyobraźnię podrastającej dziatwy, mołodcom męstwo się zapala, bohaterska odwaga wstępuje w czule serca dziewicze, a sędziwa myśl matron i mężów ginie w uludnej krainie marzeń, unosząc się po pamiątkach przeszłości⁵⁷⁸.

W innym miejscu, mając zapewne na myśli związek muzyki z folklorem, Libelt pisze:

Melodia pieśni (...) dziwnie młode serca rozczuła i zda się, jakby aż do tych głębin duszy wnikała, gdzie rodowość w nas uczepona korzeńmi swymi. Albo gdy narodowy zabrzmi taniec, jakże nuta jego idzie w nogi, jak całe ciało w ruch mimowolny wprawia, a cóż dopiero, gdy w pługach wesołe zatoczy koło? (...)

Karpińskiemu, Brodzińskiemu i Mickiewiczowi należy się zasługa, że w poezji gminnej natchnienia swoje czerpali (...) Kolbergowi za zbieranie melodii ludu. Dobyta tym sposobem została **krynica prawdziwej i jedynej narodowości** [podkr. – P.J.], obfitsza niż źródła kastalskie, zraszające całą literaturę i sztukę rosą pożywną. Dlatego w kompozycji [sic!] muzycznych Chopina taka woń się rozchodzi, że z nich narodowa przebija się nuta⁵⁷⁹.

Dziś jest to zastanawiające, jednak bardzo istotne jest także jako świadectwo historyczne. Dowodzi bowiem niezbicie, że pomimo dzisiejszego rozumienia narodowości w muzyce, ówczesna świadomość Polaków bardzo mocno wiązała muzykę narodową

⁵⁷⁷ K. Libelt, *O miłości ojczyzny...*, s. 69.

⁵⁷⁸ K. Libelt, *O miłości ojczyzny...*, s. 33.

⁵⁷⁹ K. Libelt, *O miłości ojczyzny...*, s. 70.

z folklorem – czy byśmy tego chcieli czy nie. Przecież nie tylko Libelt w tak wyrazisty sposób wypowiadał się na temat związków między ludowym i narodowym...

Najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem środowiska warszawskich pozytywistów był Aleksander Świętochowski – prozaik, dramaturg, historyk, filozof i przede wszystkim publicysta. Nazywany był „wodzem postępu warszawskiego”, jak pisze Samuel Sandler we wstępie do jego *Wspomnień*. Świętochowski stał „na czele ruchu umysłowego i ideowego i przewodził mu w okresie «burzy i naporu», przypadającym na lata siedemdziesiąte”⁵⁸⁰. W ciągu swojego długiego życia zmieniał poglądy polityczne, a w tym miejscu omówione będą tylko te z okresu przełomu pozytywistycznego i późniejsze, charakteryzujące program pozytywistów warszawskich.

W swoich *Wspomnieniach* (drukowanych w 1931 i 1932 roku) Świętochowski dogłębnie – choć oczywiście z perspektywy czasu – charakteryzuje okres swojej działalności organicznikowskiej w „Przeglądzie Tygodniowym” w taki sposób:

Podjęto rewizję starych przekonań i kultów, wybuchł pożar podpalonych ruder opinii, na ich zgłiszczach i ruinach zaczęto wznosić budowle nowe lub oczyszczać i poprawiać dawne⁵⁸¹.

W 1871 roku natomiast, w wydrukowanym w „Przeglądzie...” artykule *Poszanowanie pracy*, określił główny kierunek myślenia młodego pokolenia, ukazując potrzebę i wartość pracy organicznej:

Nie szanując pracy, usuwając się od niej, biedni umysłowo i materialnie, chcemy zrzucić z siebie hańbiący zarzut, pokryć niedostatki wiarą w mnogość talentów, które mają wyrażać nasze bogactwo... Zedrzyjmy już raz z oczu tę głupią zaslone iluzji, przestańmy wierzyć w swoje talenty; uściśnijmy dłoń spracowaną, pogardzajmy tylko próżniactwem i głupotą⁵⁸².

Podstawą propagowania programu pozytywistycznego w Warszawie był spór ideologiczny, który uargumentował obszerniej Świętochowski w rodzaju manifestu,

⁵⁸⁰ Samuel Sandler, *Wstęp* [w:] Aleksander Świętochowski, *Wspomnienia*, opr. S. Sandler, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2006, s. VIII, XI.

⁵⁸¹ A. Świętochowski, *Wspomnienia...*, s. 11.

⁵⁸² A. Świętochowski, *Poszanowanie pracy*, „Przegląd Tygodniowy”, 1871, nr 41; cyt. za: A. Świętochowski, *Wspomnienia...*, s. 12.

wydanego pod tytułem *My i wy* (1871). Jego elementem była opozycja pokolenia „starych” i „młodych”, oparta o ostrą krytykę zachowań znajdujących swe źródło w ideologiach romantycznych. W słowach Świętochowskiego przebija owa „bezczelna” pewność własnych poglądów, typowa dla młodego, rewolucyjnie nastawionego do przeszłości pokolenia. Warto je zacytować w obszerniejszym fragmencie:

My jesteśmy młodzi, nieliczni, nie rządzący się widokami korzyści materialnych, uwolnieni od obowiązku hołdowania pewnym stosunkom i znajomościom, wypowiadamy swoje przekonanie otwarcie, nie lękamy się sądu i kontroli, pragniemy ją rozciągnąć na wszystkich, **pragniemy pracy i nauki w społeczeństwie, pragniemy wywołać siły nowe, spożytkować istniejące, skierować je przed, a nie poza siebie** [podkr. – P.J.]. Wy jesteście starzy, liczni, skrępowani między sobą tysiącem niewidzialnych sieci, skradacie się ze swoimi zasadami nieśmiało, żądacie w literaturze spokoju, nieruchomości, każecie wszystkim patrzeć w przeszłość, szanować jej błędy, chcecie, ażeby was, jak senatorów rzymskich, była zawsze jedna tylko liczba (...)

Nie przeczemy, że każdy miał swój czas, w którym coś pożytecznego zrobił, ale (...) szkody, które starzy robią przy końcu swego zawodu, każą nieraz zapomnieć o dobrodziejstwach przy jego początkach. (...) **Wy wszyscy, którym tylko siwizna i zmarszczki pozostały na obronę zdań własnych, pamiętajcie, na Boga, że i słońce ma swoje południe. Czyż chcecie swój zachód przeciągnąć dlatego, ażeby wschód jak najpóźniej nastąpił?** [podkr. – P.J.] (...) Czy uznaliście w nas ludzi, którzy chcą pracować obok z wami? (...)

Wyglądacie jak nieruchome, okryte skorupami i zbite w jedną wyspę małże. **Żyjecie na dnie morza, które się nazywa życiem społecznym, nieświadomi niczego, co się rozgrywa na jego powierzchni, znajomi śmiałym żeglarzom tylko ze swego wiecznego snu i z tego, że od czasu do czasu jakiś bystro płynący statek o wasze nieruchome mosty się rozbija** [podkr. – P.J.]⁵⁸³.

„Młodzi” wychodzili z założenia, że nie można w obecnej sytuacji stworzyć żadnego programu politycznego, a jedynie zabezpieczyć charakter narodu. Naczelnym tonem pism wydawanych przez pozytywistów była troska o podniesienie umysłowych i materialnych sił narodu z upadku, będącego wynikiem „romantycznej demagogii”. Aby tego dokonać niezbędne było uaktywnienie społeczeństwa i wezwanie go do pracy. „Niech społeczeństwo

⁵⁸³ Aleksander Świętochowski, *My i wy*, „Przegląd Tygodniowy”, 1871, nr 44; cyt. za: A. Świętochowski, *Wspomnienia...*, s. 15-17.

zamiast skarżyć się na przeszkody pracuje tam, gdzie ma pole otwarte, nie ma podłoża, którego by nie można wyzyskać dla pewnej korzyści”⁵⁸⁴ – pisał Świętochowski w artykule *Co robić?*

Czego domagali się pozytywiści warszawscy? Pierwszym postulatem było rozgraniczenie władzy państwa od Kościoła, aby można było zapewnić niezależność badań naukowych (to w tym czasie na ziemiach polskich rozpowszechniały się teorie Darwina, Comte’a i innych). Nie o to chodziło oczywiście, aby wyprzeć religię z życia publicznego, lecz o to, aby ludzie uwierzyli „we własną ludzką potęgę, (...) przestali bałamucić się i rozleniwiać nadzieją interwencji nadprzyrodzonej”⁵⁸⁵.

Za tym szedł postulat gruntownego wykształcenia społeczeństwa. Świętochowski wierzył bowiem, że wystarczającym warunkiem istnienia narodu jest wykreowanie przez niego własnej inteligencji (świeckiej oczywiście)⁵⁸⁶. I to dawać miało jednocześnie szansę na przetrwanie najważniejszych narodowych właściwości. Przy tej okazji podnoszono także problem kobiety w społeczeństwie polskim, wychodząc z założenia, że „ona jest, będzie i być musi piastunką narodu”⁵⁸⁷.

Z duchem czasu szło także wskazanie dalszej reformy społecznej, gdyż samo stwierdzenie uwłaszczenia chłopów okazało się niewystarczające i nieskuteczne. „Trzeba się zająć ludem. Rozbrat dworu z chatą sprowadza wielkie szkody. Winna jest inteligencja ziemiańska” – pisano w cyklu artykułów *Praca u podstaw*⁵⁸⁸.

Gorliwych wyznawców znalazła wśród pozytywistów warszawskich także idea wzmacniania i rozwijania kultury narodowej. Taki cel wskazywano głównie poezji:

Czas już nam zerwać z górnio brzmiącymi teoriami sztuki dla sztuki, formy dla formy, stylu dla stylu (...) Sztuka powinna również dążyć do udoskonalenia i uszczęśliwienia ludzkości (...)

Nie twierdzimy, że architektura istnieje po to tylko, ażeby nam na głowę nie ciekło, że muzyka przeznaczona jest kołysać nas do snu, a poezja ośmieszać naszych nieprzyjaciół

⁵⁸⁴ Aleksander Świętochowski, *Co robić?*, „Przegląd Tygodniowy”, 1872, nr 37; cyt. za: A. Świętochowski, *Wspomnienia...*, s. 21.

⁵⁸⁵ Aleksander Świętochowski, *Praca i modlitwa*, „Przegląd Tygodniowy”, 1872, nr 34; cyt. za: A. Świętochowski, *Wspomnienia...*, s. 35.

⁵⁸⁶ Por. Aleksander Świętochowski, *Myślę, więc jestem*, „Prawda”, 1881, nr 1.

⁵⁸⁷ A. Świętochowski, *Wspomnienia...*, s. 52.

⁵⁸⁸ Cykl artykułów *Praca u podstaw*, opracowanych przez A. Świętochowskiego i Leopolda Mikulskiego wydrukowany został w „Przeglądzie Tygodniowym” w 1873 roku.

i panegiryzować naszych stronników (...) Chcemy tylko, ażeby w nas nie wmawiano, że coś istnieje pośród ludzi, wytwarzane przez ludzi, zużywane przez ludzi, a nie dla ludzi⁵⁸⁹.

Według Walickiego⁵⁹⁰ bardziej szczegółowo o programie pozytywistycznym mówił Bolesław Prus w swoim *Szkicu programu* (1883). Podobnie jak wcześniej Libelt, uważał że „społeczeństwo, a właściwie naród, jest żyjącym organizmem”, a „życie organizmu społecznego objawia się nieustanną czynnością wszystkich komórek i organów. (...) Zwyczaje, prawa i moralność są to stałe sposoby odbywania się różnych funkcji społecznych tak, ażeby: otrzymać w danych warunkach najwyższy możliwy rozwój za cenę najmniejszej pracy, strat i przykrości”⁵⁹¹. Dlatego najważniejszym celem miało być zwiększanie potencjału społeczeństwa poprzez najbardziej podstawowe elementy jego rozwoju: pracę, edukację, współtworzenie kultury narodowej itp.

Kto chce spełniać rolę społecznego działacza, powinien mieć wciąż na pamięci — rozwój. Rozwój: społeczeństwa, terytorium, jednostki i wytworów. Wszystkie te czynniki dojrzewać muszą w zależności od siebie, jednocześnie i harmonijnie, w ten sposób, ażeby w całym organizmie społecznym i jego częściach wciąż urzeczywistniały się idee: szczęścia, doskonałości i użyteczności⁵⁹².

W dalszej części swej pracy, zatytułowanej *Wskazania*, Prus szczegółowo określił zadania, które stoją przed społeczeństwem polskim. Najważniejsze z nich to: restrukturyzacja rolnictwa oraz zastosowanie nowoczesnych metod uprawy roli, zwiększenie liczby ludzi naukowo wykształconych i fachowców w rzemiosłach (m.in. artystów) oraz dalszy rozwój „wytworów narodowych”, m.in. w dziedzinie muzyki, malarstwa i poezji, którego efektem ma być skryształizowanie się „wytwórczości narodowej – polskiego stylu we wszystkich dziełach pracy. Wytworzy się on jednak niepierwej, aż między naturą, rolnikiem, rzemieślnikiem, uczonym, artystą, kapitalistą i pracownikiem, przeszłością i teraźniejszością — zawiąże się nieprzerwany łańcuch stosunków, jaki dziś nie istnieje”⁵⁹³.

⁵⁸⁹ Jan Maurycy Kamiński, *O stosunku poezji do życia społecznego*, „Przegląd Tygodniowy”, 1872, nr 5-9; cyt. za: A. Świętochowski, *Wspomnienia...*, s. 41.

⁵⁹⁰ Zob. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 475.

⁵⁹¹ Bolesław Prus (właśc. Aleksander Głowacki), *Szkic programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa*, wersja elektroniczna na podstawie wydania z 1883 roku, Telecom Service na zlecenie Polskiej Biblioteki Internetowej, źródło: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=42610&s=2 (dostęp: 22.02.2014).

⁵⁹² B. Prus, *Szkic programu...*

⁵⁹³ B. Prus, *Szkic programu...*

Krzywdzące byłoby uznanie, że pozytywiści warszawscy, podobnie jak krakowscy „Stańczycy”, byli entuzjastami ugody politycznej pomiędzy Polakami żyjącymi w zaborach, a państwami zaborczymi. Obydwie frakcje, choć mówiły o tych samych celach (porzuceniu rewolucyjnej drogi do wolności), kierowały się innymi przekonaniami. Przestanki do rozgraniczenia obydwu grup podaje Sandler:

Kiedy się pod wspólne miano „ugodowców” łączy zarówno stańczyków, ścielących wiernopoddańczymi adresami podnózek tronu Habsburgów (...) oraz apologetów przymierza z carską Rosją w rodzaju Przyborowskiego czy nawet Piltza i Świętochowskiego, ten ostatni był w prawie protestować. Świętochowski uważał rezygnację z aspiracji niepodległościowych za nieuniknioną, smutną konieczność wynikającą z samej istoty sytuacji ówczesnej Polski i Europy i przyjmował tę okoliczność za przesłankę bytu narodu polskiego, tamci zaś najczęściej gloryfikowali ten stan rzeczy⁵⁹⁴.

Ideologia pozytywistyczna wybuchła najsilniej w najmłodszym pokoleniu Polaków. Przypisać należy, że pomimo tego, jej powstanie nie było skutkiem klęski insurekcji roku 1863 – świadczą o tym wypowiedzi chociażby Maurycego Mochnackiego z okresu powstania listopadowego oraz Karola Libelta. Dla romantyków, którzy świadomi byli głębokiej zapaści społecznej, najważniejsza była walka o niepodległość; „pierwej być, a potem jak być” myśleć należy⁵⁹⁵ – mówili. Pozytywiści nie odkrywali prawd całkowicie nowych, ale je egzemplifikowali, uznając tym samym **reformę społeczno-edukacyjną za podstawę swojego programu narodowego** – w nim bowiem widzieli realną szansę ocalenia tego, co w narodzie najistotniejsze: charakteru narodowego.

⁵⁹⁴ S. Sandler, *Wstęp...*, s. XXX.

⁵⁹⁵ Por. s. 126 tej pracy.

6. OKRES MODERNISTYCZNY (OD POWSTANIA LIGI POLSKIEJ DO ODZYSKANIA NIEPODLEGŁOŚCI)

*Bo w tych potokach, w wodzie u zdroja
Ty się przeglądasz, ojczyzno moja,
Krwiażyżniona, we łzach skąpana,
Tak dla nas droga i tak kochana.*

Władysław Bełza, *Ziemia rodzinna*

*Świat, który my budujemy
będzie nowym, nie naśladowanym.*

hasło Gromad Ludu Polskiego

Po pozytywistycznym marazmie narodowowyzwoleńczych haseł lata dziewięćdziesiąte XIX stulecia przynoszą poważne zmiany w życiu społecznym i politycznym. Choć na zaborczej mapie Europy nic się nie zmienia, zaczynają się tworzyć nowe prądy, które po raz kolejny podnoszą kwestię polskiej państwowości i suwerenności narodowej. Scena polityczna dzieli się z jednej strony na socjalistów dwóch odcieni (Polska Partia Socjalistyczna i Socjaldemokracja Królestwa Polskiego, później Socjaldemokracja Królestwa Polskiego i Litwy), z drugiej na narodowych demokratów (Liga Polska, a następnie Liga Narodowa). Paradoksalnie tworzą się one pod wpływem programu pracy u podstaw, wyzwającego silnie zakorzenioną świadomość narodową i pewność własnej tożsamości – szczególnie przez tajne nauczanie języka polskiego i historii Polski. Gdy dochodzi do rewolucji w 1905 r., czuć już powiew nadchodzących zmian i wolności.

Pozytywizm w sztuce natomiast, jako nurt starszego pokolenia, odchodzi w cień. Ustępuje on miejsca modernizmowi, niosącemu zapowiedź nowości, a jednocześnie odnoszącemu się do romantycznej tradycji. Choć młodość polska, podobnie jak modernści z innych części Europy, głosili hasło „sztuka dla sztuki”, nie byli w stanie przejść wobec wydarzeń bieżącego świata obojętnie; nawet poeci tworzący już w niepodległej Polsce nie

będą mogli do końca uwolnić się od wielkiej romantycznej tradycji⁵⁹⁶. Dlatego, jak stwierdza Kieniewicz, „chwila bieżąca zmuszała poetę do zabrania głosu w sprawie społecznej i w sprawie narodowej, do przeciwstawienia się ugodowcom, stańczykom, klerykałom itd. nie tylko w sferze etyki czy estetyki, ale i polityki bieżącej”⁵⁹⁷. Na drugi plan schodzą zatem postulat sztuki autotelicznej oraz melancholijny dekadentyzm, a centralne miejsce nowej sztuki zajmuje nastawienie antypozytywistyczne. Widoczne jest ono już w cyklu artykułów *Młoda Polska* Artura Górskiego, manifestie opublikowanym w czasopiśmie „Życie”:

Zapytujecie, gdzie jest nasz „czyn bohaterski”? I jakimże prawem stawiacie nam to pytanie? I ktoś to pyta nas o to? Czy to nie przedstawiciele tego społeczeństwa, co wydało *Tekę Stańczyka* i teorię trójlojalności? Czy to nie ci, co patrzyli obojętnie na to, jak nas wychowywano w szkołach bez żadnego patriotyzmu?! nawet bez poczucia odrębności narodowej? (...)

Kiedy zaś ta sama, pod wpływem nieszczęść narodowych wcześniej spoważniała młodzież, właśnie idąc za głosem najszczerzego patriotyzmu i myśli o niepodległości, zwróciła się do polskiego robotnika i chłopa, jako do jedyne go dziś źródła najpotężniejszej energii społecznej – jakżeście Wy przyjęli tych „zapaleńców”, czym odpowiedzieliście na ich „czyn bohaterski”, na ich idee poświęcenia i ducha wielkiej poezji, entuzjazmu? Czym?⁵⁹⁸

Początków sprzeciwu wobec programu pozytywistycznego można upatrywać w różnych wydarzeniach historycznych. Tutaj przyjęto, że polski modernizm rozpoczyna się wraz z utworzeniem dwóch głównych sił politycznych nadchodzącego ćwierćwiecza: narodowo-demokratycznej Ligi Polskiej (przekształconej później w Ligę Narodową) oraz narodowego socjalizmu⁵⁹⁹ Polskiej Partii Socjalistycznej.

⁵⁹⁶ Por. np. Jana Lechonia zbiór poezji *Karmazynowy poemat* (1920), szczególnie otwierający tom wiersz *Herostrates* lub Antoniego Słonimskiego poemat *Czarna wiosna* (1919).

⁵⁹⁷ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 478.

⁵⁹⁸ Artur Górski, *Spór o sztukę narodową*, artykuł z cyklu *Młoda Polska*, „Życie”, 1898; cyt. za: Andrzej Zdzisław Makowiecki, *Literatura Młodej Polski. Podręcznik dla klasy trzeciej szkoły średniej*, WSiP, Warszawa 1995, s. 47-48.

⁵⁹⁹ Termin przyjęty w celu rozróżnienia narodowościowego programu PPS od kosmopolitycznego programu SDKP i SDKPiL. Niektórzy badacze przyjmują także termin „patriotyczny socjalizm”; zob. np. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 486-492.

6.1. U progu nowego wieku. Ku odzyskaniu niepodległości

Stosunki gospodarcze w trzech państwach zaborczych u progu nowego wieku ogólnie rzecz ujmując rozwijały się pomyślnie. W pierwszych latach XX w. gospodarki Prus, Austro-Węgier i Rosji przeżyły niemały kryzys, jednak każdej udało się w jakiś sposób z niego wydostać. Oczywiście, podobnie jak wcześniej, rozwój był nierówny w poszczególnych państwach i opierał się na innych sferach gospodarki. Rolnictwo i hodowla nadal była podstawą gospodarki Prus, w łódzkim rozwinięty jeszcze w latach dwudziestych XIX wieku przemysł włókienniczy, na Śląsku Cieszyńskim – górnictwo, a w Galicji wydobywanie ropy naftowej. W Królestwie intensyfikacji uległo rolnictwo, a w Galicji zaczął rozwijać się przemysł. Pomimo tego, niemożliwe było szybkie zniwelowanie różnic rozwojowych pomiędzy poszczególnymi zaborami – zabór pruski nadal szybko się bogacił, podczas gdy autonomiczna Galicja przechodziła trudności gospodarcze⁶⁰⁰.

Tymczasem sytuacja międzynarodowa po odejściu Bismarcka z urzędu kanclerza Rzeszy zaczęła się komplikować – układ trzech cesarzy nie został odnowiony, wzmógł się konflikt bałkański pomiędzy Austro-Węgrami i Rosją, a Niemcy przestały się angażować w łagodzenie tego sporu. Sytuacji nie sprzyjał także rozwój stosunków kapitalistycznych, wpływający na zaognienie się opozycji politycznych. Pomimo tego, że konflikt pomiędzy Rosją i mocarstwami centralnymi stawał się coraz bardziej realny, a stosunki międzynarodowe napięte, polityka zaborcza względem Polaków nie zmieniła się zanadto. Fakt, że konflikt na europejską skalę wydawał się u progu wieku niemal pewny, wpłynął jednakże na wykształcenie się ruchów nacjonalistycznych – także w Polsce.

W 1887 roku, z inicjatywy Zygmunta Miłkowskiego, powstała tajna Liga Polska, której program potępiał zarówno ugodowców jak i pozytywistów, a jej celem miało być przywrócenie Rzeczypospolitej w przedrozbiorowych granicach⁶⁰¹. W kraju do Ligi przyłączył się Zygmunt Balicki wraz ze studencką organizacją Zet (Związek Młodzieży Polskiej). Sukces wśród Polaków miało dać Lidzie poparcie młodzieży, którą porwała patriotycznymi hasłami oraz fakt, że jest ona alternatywą dla socjalizmu. W 1893 roku, w następstwie zamachu młodych „zetowców” na czele z Romanem Dmowskim, Liga Polska zmienia nazwę na Liga Narodowa, a jej kierownictwo przenosi się do Warszawy. W programie, co podkreśla

⁶⁰⁰ Zob. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 379.

⁶⁰¹ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 323.

Kieniewicz, następuje zwrot w kierunku nacjonalizmu⁶⁰². Liga przejmuje kontrolę nad dziedzinami, które objęte były pracą organiczną (gospodarką i kulturą), mając na celu podporządkowanie sobie całego społeczeństwa. W jednej tylko kwestii nacjonalizm polski okazał się powściągliwy – nie dążył do rewolucji⁶⁰³.

Po drugiej stronie politycznej sceny umacniać się zaczął w Polsce ruch socjalistyczny, który dotarł na ziemię Kongresówki z Rosji. Pierwsze kółka poczęły tworzyć się już w 1875 roku, a nieco później zawiązała się pierwsza partia, Proletariat⁶⁰⁴. W myśli politycznej wczesnych socjalistów obiecywano stworzenie rajy na ziemi w drodze ogólnoswiatowej rewolucji klasy robotniczej przeciwko rządowi i kapitalizmowi. Równocześnie z ideą zniesienia granic i państw, rozwijać się zaczął antyniepodległościowy nurt w polskim socjalizmie – kontynuować go będzie później partia Socjaldemokracja Królestwa Polskiego (SDKP), przekształcona w Socjaldemokrację Królestwa Polskiego i Litwy (SDKPiL). Na zjeździe polskich socjalistów w Paryżu, w 1892 roku, to sprawa niepodległości Polski jednak została wysunięta jako podstawowy cel polityczny partii. Tak powstał rozłam w polskim ruchu socjalistycznym na nurt antyniepodległościowy (SDKP i SDKPiL) oraz nurt niepodległościowy Polskiej Partii Socjalistycznej. Najbliższym celem politycznym PPS było, jak pisze Chwalba, „wywalczenie niepodległej, ludowej Rzeczypospolitej Polskiej, która by gwarantowała bezpieczeństwo socjalne robotnikom, a wszystkim równe prawa polityczne, w tym wolności religijne, wolność słowa, druku, prawo do stowarzyszania się, strajków”⁶⁰⁵ itd.

Tymczasem w zaborze pruskim zaostrzały się tendencje nacjonalistyczne narodu niemieckiego. Rząd obrał zdecydowanie antypolski kurs polityki. W 1894 roku powstał Związek dla Popierania Niemczyzny na Kresach Wschodnich, przekształcony później w Niemiecki Związek Kresów Wschodnich, który prowadził propagandę przeciwko „niebezpieczeństwu polskiemu”⁶⁰⁶. Powołana do nadzoru parcelacji gruntów Komisja Kolonizacyjna zaczęła skupiać niemieckich osadników na wschodzie; także w miastach rezerwowano nieruchomości dla Niemców. Żywioł polski zwalczano m.in. restrykcjami dotyczącymi języka polskiego, odpolszczaniem administracji publicznej, utrudnianiem wydawania prasy polskiej, a szczególnie germanizacją w szkołach. W końcu rząd zdecydował

⁶⁰² Zob. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 388.

⁶⁰³ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 404.

⁶⁰⁴ Zob. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 354-355.

⁶⁰⁵ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 357.

⁶⁰⁶ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 397.

się na wprowadzenie szeregu ustaw wyjątkowych, które miały zwalczać Polskość i służyć Rzeszy (pierwsza z nich pochodzi z 1904 roku) – to wówczas wszedł w konflikt z prawem m.in. Michał Drzymała, któremu uniemożliwiono budowę domu na nabytej parceli. Nieco później wprowadzone zostało prawo do wywłaszczania polskich majątków ziemskich oraz dotyczący stowarzyszeń obowiązek obradowania wyłącznie w języku niemieckim⁶⁰⁷.

W 1904 roku wybuchła niespodziewanie wojna rosyjsko-japońska. Ujawniła ona, jakie słabości ma rosyjska armia, a ponadto, jak pisze Chwalba, „złą kondycję systemu politycznego”⁶⁰⁸. Umożliwiła ona także wybuch rewolucji socjalnej w Rosji, który – w wyniku pogłębiających się antagonizmów klasowo-narodowych – od pewnego czasu wydawał się być nieunikniony.

9/22 stycznia 1905 roku wojsko ostrzelało tłum robotników, którzy zebrali się przed Pałacem Zimowym w Petersburgu, aby wręczyć carowi petycję. Zginęło około tysiąca osób. Zapoczątkowało to falę strajków robotniczych, zarówno w Rosji jak i na ziemiach polskich. Jak opisuje sytuację Kieniewicz, był to „powszechny strajk polityczny, podjęty samorzutnie z inicjatywy robotników, połączony z demonstracjami i wiecami. Powszechnie domagano się proklamowania republiki, zwołania (...) Konstytuanty, 8-godzinnego dnia pracy i podwyżki płac”⁶⁰⁹. Ogień rewolucji ogarnął całe Królestwo i zabór rosyjski, a wywołał także strajki w Galicji i pewne reakcje w Poznańskim.

Co zrozumiałe, poszczególne stronnictwa polityczne Królestwa Polskiego skorzystały z wydarzeń w Rosji i żywiołowych wystąpień polskich robotników. Narodowa Demokracja kategorycznie sprzeciwiła się strajkom robotniczym, wzywając do zgody klas; przeciwdziałała także strajkom rolnym i chroniła posiadaczy ziemskich. Stronnictwa socjalistyczne z kolei wspierały mniej lub bardziej otwarcie robotników, z tym że PPS działał z podtekstem narodowowyzwoleńczym, próbując wykorzystać ruch ludowy do walki z caratem (jako zaborcą; np. przez organizację tzw. „bojówek”), a SDKPiL wzywała do jedności pomiędzy robotnikami polskimi i rosyjskimi w celu obalenia carskiego wszechwładztwa. Do poszczególnych partii masowo zaczęli przystępować robotnicy, odnajdując w nich wsparcie w walce o wspólną sprawę.

⁶⁰⁷ Zob. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 397-400; A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 459-465.

⁶⁰⁸ A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 371.

⁶⁰⁹ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 420.

Jesienią 1905 roku, po podpisaniu pokoju Rosji z Japonią, rewolucja weszła w fazę rozstrzygającą. Polscy robotnicy, skupieni w poszczególnych partiach, przystąpili do paraliżującego państwo strajku powszechnego w Rosji. Car musiał ustąpić – 30 października wydany został manifest, który zapowiadał zwołanie Dumy ustawodawczej, likwidację cenzury i gwarantował wprowadzenie podstawowych wolności politycznych⁶¹⁰. Rewolucja trwała jednak nadal – miała bowiem na celu obalenie caratu. Władza tymczasem znalazła sposób na robotników: przeciwko protestującym wysłano wojsko, a pod koniec 1906 roku wprowadzono w Łodzi tzw. „lokaut”, czyli zamknięcie łódzkich fabryk, co skutkowało pozostawieniem bez pracy wszystkich ich pracowników. Ruch strajkowy załamał się, gdy głód począł zaglądać w oczy jego członków.

Rewolucja przegrała – zarówno polska, jak i rosyjska. Ale choć władza carska utrzymała się, to ruch robotniczy wymusił na niej szereg ustępstw politycznych, religijnych i językowych. Stefan Kieniewicz widzi jednak jeszcze kilka głównych osiągnięć rewolucji 1905:

Przede wszystkim wciągnęła ona do walki o wiele szersze masy robotników i chłopów, niż działo się to w 1831 czy nawet 1863 r. Po wtóre, proletariat polski wystąpił po raz pierwszy w roli inicjatora i przewodnika w tej walce. Po trzecie, walka o obalenie caratu (...) zwracała się siłą rzeczy przeciw uciskowi narodowemu, podejmowała sprawę wyzwolenia Polski. (...)

W perspektywie lat kilku okazało się, że wszystkie polityczne obozy we wszystkich trzech zaborach (...) wyszły z tego kryzysu skonsolidowane, prężniejsze i bogatsze o nowe doświadczenia⁶¹¹.

Antyrewolucyjne nastawienie Ligi Narodowej skutkowało utratą przez nią części władzy nad społeczeństwem. „Stary” PPS z kolei utracił część swych członków, gdy okazało się, że pragnie oderwania zbrojnego od Rosji⁶¹². Oba stronnictwa będą jednak grały pierwsze role, gdy ważyć się będą w kilka lat później losy niepodległej Polski.

W przededniu I wojny światowej nastąpiło brzemienne w skutkach przegrupowanie stronnictw na arenie międzynarodowej. Niemcy w wyniku rozbudowy floty zaostrażają swoje stosunki z Anglią, jednocześnie ogłaszając swoje pretensje do Maroka. Na Bałkanach, w wyniku rozpadu państwa tureckiego dochodzi znów do konfliktu austro-rosyjskiego.

⁶¹⁰ Zob. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 376.

⁶¹¹ S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 441.

⁶¹² Por. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 441.

Europa dzieli się na dwa wrogie sobie bloki: trójporozumienia (Anglia, Francja i Rosja) oraz trójprzymierza (Austro-Węgier, Włoch i Niemiec). Polskie środowiska polityczne, znajdując się w samym środku tego politycznego tygla, również podzieliły się na dwie orientacje, szukające oparcia bądź w państwach trójprzymierza, bądź trójporozumienia.

28 czerwca 1914 roku w Sarajewie doszło do morderstwa arcyksięcia Franciszka Ferdynanda, austriackiego następcy tronu. Niedługo po tym incydencie działania wojenne objęły całą Europę; ziemie polskie miały stać się główną areną kampanii tej wielkiej wojny. Państwa zaborcze, chcąc zjednać sobie przychylność Polaków, wystosowały odezwy do narodu, wzywając ich do walki przeciwko wspólnemu wrogowi⁶¹³. Jednak tylko Austro-Węgry dały możliwość Polakom na utworzenie pod własnym dowództwem polskiej formacji wojskowej. Na początku sierpnia Józef Piłsudski uzyskał pozwolenie na utworzenie oddziałów strzeleckich (I Kompania Kadrowa). Po utworzeniu 16 sierpnia 1914 r. w Krakowie Naczelnego Komitetu Narodowego, jako organizacji politycznej, która miała pełnić nadzór nad wojskiem polskim, uzyskano także zgodę na utworzenie dwóch legionów. Było to aż nadto czytelne nawiązanie do idei legionowej Dąbrowskiego z okresu wojen napoleońskich.

Również u boku Rosji zaczęto tworzyć polskie siły zbrojne (Legion Puławski), złożone oczywiście z Polaków zamieszkujących tereny zaboru rosyjskiego, jednak w przeciwieństwie do Austriaków Rosjanie nie udzielili zgody na utworzenie poważnego kierowniczego organu politycznego⁶¹⁴. Pozbawione silnego organizmu dowódczego Królestwo Polskie znalazło się w 1915 roku pod niemiecko-austriacką okupacją.

5 listopada 1916 roku okupanci zajęli w końcu oficjalne stanowisko wobec Polaków i przyszłości Królestwa. Gubernatorzy Beseler i Kuk, reprezentując cesarzy Niemiec i Austro-Węgier, ogłosili dwa jednobrzmiące manifesty, nazwane później „aktem 5 listopada”. Zapowiadano w nim, że na „ziemiach polskich panowaniu rosyjskiemu wydartych”⁶¹⁵ utworzone zostanie samodzielne, konstytucyjne Królestwo Polskie jako monarchia dziedziczna; co oczywiste, nie określono w nim precyzyjnie granic przyszłego państwa. „Pasywiści”, czyli zwolennicy orientacji na państwa koalicji (głównie endecja i realiści) z niechęcią przyjęli akt 5 listopada. Podobnie, choć w imię innych racji, potępiła akt

⁶¹³ Zob. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 493-494; A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 571.

⁶¹⁴ Por. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 574.

⁶¹⁵ Cyt. za: A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 579.

Socjaldemokracja. Zwolennicy orientacji na państwa centralne z kolei (tzw. „aktywiści”) przyjęli go z zadowoleniem. Akt 5 listopada wywołał także reakcję w Rosji, która odmawiała państwom centralnym prawa do ingerencji w ustrój Królestwa Polskiego. Do tego protestu dołączyła Francja i Anglia. Car Mikołaj II, wydając noworoczny rozkaz do swoich wojsk, postawił nowy cel wojny: utworzenie „wolnej Polski”, złożonej z terytorium trzech zaborów⁶¹⁶.

O „zjednoczonej, niepodległej i samodzielnej Polsce”⁶¹⁷ mówił także prezydent USA Thomas W. Wilson w orędziu do Kongresu z 22 stycznia 1917 roku. W kolejnym orędziu, z dnia 8 stycznia 1918 roku, prezydent amerykański przedstawił słynne 14 punktów dotyczących wielkiej wojny. Przedostatni, trzynasty punkt dotyczył utworzenia nowego państwa – Polski, państwa niepodległego, powstałego z terenów „bezspoornie polskich”, z dostępem do morza i gwarancjami międzynarodowymi⁶¹⁸.

Po klęsce mocarstw centralnych, Polska Organizacja Wojskowa zaczęła w połowie października proces rozbrajania wojsk austriackich w Galicji; ostatniego dnia tego miesiąca objęła władzę w Krakowie Polska Komisja Likwidacyjna. Z kolei w Warszawie, gdy 10 listopada powrócił do miasta uwolniony z Magdeburga Józef Piłsudski, Rada Regencyjna przekazała na jego ręce całość swojej władzy. 11 listopada 1918 r. rozpoczęła się akcja rozbrajania Niemców w stolicy Królestwa. Polska wreszcie była wolna.

Wolność Polski przypieczętował podpisany w roku następnym tzw. traktat wersalski, główny układ pokojowy, kończący I wojnę światową. Podpisany został przez Niemcy, mocarstwa Ententy i państwa sprzymierzone i stowarzyszone. Polskę reprezentowali Ignacy Jan Paderewski i Roman Dmowski. Traktat ostatecznie ustalił granice państwa polskiego.

6.2. Socjalizm i nacjonalizm jako dwie drogi do wolności

Z biegiem czasu pozytywizm polski zaczął gubić swoje nadrzędne idee, a jego zwyrodniała forma dawała raczej okazję, jak pisze Teresa Kulak, „do indywidualnego bogacenia się”⁶¹⁹ niż bezinteresownego propagowania pracy u podstaw. W ten sposób przynajmniej postrzegali pozytywizm młodzi, wkraczający do polityki ludzie. To właśnie oni

⁶¹⁶ Zob. S. Kieniewicz, *Historia Polski...*, s. 507.

⁶¹⁷ Cyt. za: A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 580.

⁶¹⁸ Zob. A. Chwalba, *Historia Polski...*, s. 589.

⁶¹⁹ Teresa Kulak, *Wstęp* [w:] Jan Ludwik Popławski, *Wybór pism*, Nortom, Wrocław 1998, s. 9.

sprawę odzyskania politycznej suwerenności Polski na powrót umieścili wśród najistotniejszych celów bieżących.

W latach dziewięćdziesiątych XIX wieku, odrodzona ideologia narodowowyzwoleńcza rozwijała się równolegle w dwóch skrajnie odmiennych postawach: lewicowym narodowym socjalizmie (Polska Partia Socjalistyczna) oraz prawicowym obozie narodowo-demokratycznym (Liga Polska – Liga Narodowa). Choć ideologie obydwu stronnictw wywodziły się z przeciwległych stron politycznej sceny, to dla obydwóch cel najwyższy był wspólny: odzyskanie niepodległości Polski. Różnice kształtowały się dopiero na niższych poziomach tych ideologii, w kwestiach dotyczących środków do tego potrzebnych oraz kształtu przyszłej, odrodzonej Polski. Jako że ideologia socjalistyczna ma swoje silne zakorzenienie w ruchu o proveniencji nie tyle narodowej ile w ponadnarodowym ruchu „walki klas”, jej założenia nie zostaną przedstawione w tym miejscu.

W 1887 roku została założona tajna Liga Polska, która dążyła do „skupienia wszystkich sił narodowych, celem odzyskania Polski w granicach przedrozbiorowych, na podstawie federacyjnej”⁶²⁰. W swym założeniu Liga winna mieć zakres „wszechpolski”, tzn. rozciągać swą działalność na wszystkie trzy zabory. Równolegle jeden z ideologów Ligi, Zygmunt Balicki, powołał do życia tajny Związek Młodzieży Polskiej, tzw. „Zet”. To w tych dwóch organizacjach zrzeszała się młodzież o narodowo-demokratycznych poglądach. Głównymi aktywistami tego stronnictwa byli Jan Ludwik Popławski, Zygmunt Balicki i Roman Dmowski – to oni także dokonali w 1893 roku reorganizacji Ligi i zmienili jej nazwę na „Liga Narodowa”. Zaznaczyć na początku należy, że ideologia Narodowej Demokracji nie była jednolita, ponieważ poglądy jej twórców przechodziły z biegiem czasu dość znaczące przemiany. Tu jednak, z wiadomych względów, brak jest miejsca na dokładniejsze omówienie.

Punktem wyjścia dla ideologii endecji było przekonanie o zgubnym wpływie pozytywizmu na patriotyzm polski. W opublikowanym w „Głosie” tekście *Obniżenie ideałów* (1887), Popławski krytykował bierność pozytywistów oraz ich obojętność dla sprawy polskiej na arenie międzynarodowej. Nie zgadzał się z organicznikami, którzy porzucili myśl o niepodległości Polski, postulując jednocześnie lojalizm w stosunku do zaborców. Ich postawę w stosunku do własnego kraju nazwał „apatyczną”, zwracając jednocześnie uwagę jak dalece obniżył się poziom ideałów obywatelskich Polaków. Pisał w taki sposób:

⁶²⁰ Zob. *Narodowa demokracja. Antologia myśli politycznej „Przeglądu Wszechpolskiego”*, opr. B. Toruńczyk, Aneks, Londyn 1983, s. 296; cyt. za: A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 264.

Jakież to mizerne, poziome, obrzydliwe postacie tych cnotliwych inżynierów, a chwytających tłuste koncesje i wiotkie panny z grubymi posagami, tych obrotnych przemysłowców, dla których świat kończy się za murami własnej fabryki, tych postępowych gospodarzy, ratujących płodozmianem ojcowiznę, a nawet ojczyznę (...) W najlepszym razie, jeżeli w ideałach tych nie ma nic wstrętnego, to są one takie małe, takie płaskie, takie ciasne, takie praktyczno-gospodarskie⁶²¹.

Biorąc pod uwagę postawę względem własnej ojczyzny, Popławski uważał, że endecja czerpie z tradycji romantyzmu bardziej niż z pozytywizmu. Podkreślał jednak, że „nie jest to bynajmniej zwrot do tradycji romantyzmu” ponieważ „jesteśmy dziećmi innej epoki i [innej] podstawy naszego myślenia (...) Istnieje jednak pewna sfera uczuć i dążeń, w której bliższymi jesteśmy ojców naszych romantyków, aniżeli korepetytorów naszych i nauczycieli, wykładających nam zasady filisterskiej rezygnacji, pracy organicznej itd., itd.”⁶²².

Popławski był przekonany, że myślenie pozytywistów jest z założenia błędne, gdyż nie można dłuższy czas bronić narodowości w warunkach zaborów, jeśli nie dąży się do odzyskania niepodległości. W 1897 roku pisał dobitnie, że „naród ujarzmiony musi albo dążyć do zdobycia czy odzyskania niezależności politycznej, albo zgodzić się dobrowolnie na stopniowe zamieranie swej odrębności etnicznej i kulturalnej (...) Tylko niedojrzałe i pozbawione elementarnego wykształcenia politycznego społeczeństwo ludzi się może takimi mrzonkami, jak zachowanie bytu narodowego pod obcym rządem”⁶²³. Dążenie wszelkimi sposobami do odzyskania niepodległości stanowiło więc główny punkt programowy Narodowej Demokracji.

Oczywiście Popławski nie spodziewał się, że może to nastąpić szybko, bo i nieprędko w sytuacji międzynarodowej mogą wytworzyć się sprzyjające dla Polaków okoliczności (jak np. wojna między zaborcami). Nazywał siebie jednym z „entuzjastów, (...) którzy nie spodziewają się wcale wyłamania muru w niedalekiej przyszłości, owszem wiedzą, że szeregi lat czekać trzeba, ale wiedzą także, iż aby chwilę tę przybliżyć trzeba tłuc o mur głową, choćby pęknąć miała”⁶²⁴. To „bicie głową w mur” miało według niego przejawiać się na dwa sposoby: w realizmie politycznym oraz w obronie narodowości polskiej.

⁶²¹ J.L. Popławski, *Wybór pism...*, s. 27.

⁶²² J.L. Popławski, *Wybór pism...*, s. 28.

⁶²³ J.L. Popławski, *Wybór pism...*, s. 60, 65-66.

⁶²⁴ J.L. Popławski, *Wybór pism...*, s. 33.

Postulat realizmu politycznego (który później rozwinięty został przez Balickiego i nazwany „egoizmem narodowym”⁶²⁵), pojawił się już we wczesnych pismach Popławskiego. Pisał w nich, że „w polityce nie wolno rządzić się uczuciem, lecz jedynie rozsądkiem (...) Polityka jednak, o ile nie zamyka się w granicach projektów gabinetowych, ma do czynienia z działalnością zbiorową” dlatego „nie wolno zaprzeczać doniosłości udziału uczuć [np. patriotyzmu] w sprawach społecznych”⁶²⁶. Postawa polityki realnej pojawiła się jeszcze w jednym piśmie Popławskiego z 1899 roku, w artykule *Realizm polityczny i przyszła Polska*. Ugruntowana została na krytyce braku „wyobraźni politycznej” wśród „rzekomych realistów”. Realizm w polityce miał polegać przede wszystkim na tym, że obok stałego i określonego planu działania, wybór środków powinien zawsze być stosowny do okoliczności, nie wybiegający zanadto w przyszłość⁶²⁷, lecz oparty na teraźniejszości, „bo nie można przewidzieć warunków działania, które wciąż się zmieniają, a tym bardziej okoliczności nadzwyczajnych”⁶²⁸.

W parze z realizmem politycznym powinny iść konkretne działania na rzecz obrony narodowości. Przejawiać się miała ona m.in. w obronie ziemi będącej w polskich rękach przed sprzedażą w obce oraz odzyskanie tej ziemi, która utracona została na rzecz zaborców. Ziemia była bowiem dla Popławskiego „naturalną podstawą istnienia”⁶²⁹ narodu. Ponadto istotną rzeczą było zadbanie o interesy ludu, który uzyskał dla endecji status fundamentalnej siły w narodzie. Jeżeli bowiem „lud jest podstawą siły narodowej, jak zgodnie twierdzą niemal wszyscy, to wzmocnienie tej podstawy i jej rozszerzenie powinno być najważniejszym zadaniem polityki naszej”⁶³⁰.

Patriotyzm nie miał jednak sprowadzać się wyłącznie do obrony przed wynarodowieniem. Popławski uważał takie stawianie sprawy za „kierunek szkodliwy, za karygodne obniżenie aspiracji narodowych”⁶³¹. Postawa patriotyzmu miała obligować przede wszystkim do ekspansji własnej narodowości, tzn. własnego sposobu myślenia, kultury, a także do ekspansji terytorialnej i asymilacji „żywciołów obcych”.

⁶²⁵ Termin „egoizm narodowy” pojawił się po raz pierwszy w napisanym we Lwowie w 1902 roku piśmie *Egoizm narodowy wobec etyki*.

⁶²⁶ J.L. Popławski, *Wybór pism...*, s. 28.

⁶²⁷ Por. J.L. Popławski, *Wybór pism...*, s. 95-99.

⁶²⁸ J.L. Popławski, *Wybór pism...*, s. 98.

⁶²⁹ J.L. Popławski, *Wybór pism...*, s. 39.

⁶³⁰ J.L. Popławski, *Wybór pism...*, s. 68.

⁶³¹ J.L. Popławski, *Wybór pism...*, s. 100.

To co Popławski nazywał jeszcze patriotyzmem, później w myśli endecji przekształciło się w pojęcie nacjonalizmu. Zygmunt Balicki w artykule *Nacjonalizm i patriotyzm* („Przegląd Narodowy”, 1912), tłumaczył różnicę w postrzeganiu obydwu tych postaw, nie starając się ukryć, że „prądy nacjonalistyczne – dzielą raczej narody, niż je łączą, ich zwolennicy w różnych krajach myślą wprowadzić do pewnego stopnia tak samo, ale nie to samo”⁶³². Patriotyzm był bowiem rozumiany jako zbiorowe uczucie, i tylko jako uczucie. Stanowił natomiast fundament dla rozwinięcia się nacjonalizmu, który był postawą głębszą, opartą na aktywności całej „zbiorowości organicznej” na rzecz ekspansji własnej narodowości. W tym kontekście patriotyzm był indywidualną postawą wewnętrzną członka narodu. Nacjonalizm natomiast miał przejawiać się w działaniu całego społeczeństwa narodowego „na zewnątrz” – nie miał zatem, jak dziś, wyraźnej konotacji negatywnej.

Jeżeli patriotyzm jest uczuciem narodowym, to nacjonalizm jest narodową myślą, która bez podłoża uczuciowego powstać, ani rozwinąć się nie może, stanowi jednak zjawisko duchowe bardziej złożone, przypuszcza bowiem istnienie wśród zbiorowości pewnego przynajmniej stopnia organizacji, a w każdym razie ujęcia opinii publicznej w karby dyrektyw obowiązujących (...) co nazywamy **polityką narodową** (...)

Nacjonalizm bez podstaw mocnego patriotyzmu będzie zawsze formacją kaleką (...) Z drugiej atoli strony patriotyzm bez nacjonalizmu nie zdobędzie się nigdy na prawdziwą politykę narodową⁶³³.

Balicki dawał także praktyczne wskazania co do postawy nacjonalistycznej. Wśród działań, jakie dobry nacjonalista powinien na rzecz swojego narodu praktykować znalazło się m.in. „popieranie własnej twórczości narodowej, kupowanie wyłącznie u swoich, nabywanie ziemi, a nie zbywanie jej w obce ręce, obrona języka i obyczaju narodowego, przeciwdziałanie w opinii rozkładowym wpływom obcym itd.”⁶³⁴. Niektórzy z przeciwników endecji, tę wyraźną niechęć do obcych nazywali „szowinizmem”. Balicki oczywiście bronił nacjonalizmu pisząc, że

Uczucie narodowe nie może być biernym, wobec siły, która je zniweczyć pragnie (...)
Najbardziej nawet wygórowana nienawiść w narodzie uciśnionym nigdy szowinizmem

⁶³² Zygmunt Balicki, *Nacjonalizm a patriotyzm* [w:] Bogumił Grott, *Zygmunt Balicki – ideolog Narodowej Demokracji*, Arcana, Kraków 1995, s. 157.

⁶³³ Z. Balicki, *Nacjonalizm a patriotyzm...*, s. 158, 162.

⁶³⁴ Z. Balicki, *Nacjonalizm a patriotyzm...*, s. 160.

być nie może. Szowinizm jest to uczucie przede wszystkim natury państwowej, uczucie wyższości w stosunkach międzynarodowych, chęć podboju, poniżenia innych i narzucenia im swej przewagi materialnej i moralnej (...)

My i szowinizm! W historii nie mieliśmy go nawet tyle, aby byt niezależny utrzymać wśród państw, które tym tylko uczuciem oddychały, dziś obniżamy piędź po piędzi poziom naszego patriotyzmu, twierdząc mniej lub więcej szczerze, że się szowinizmu wyrzekamy⁶³⁵.

Podobnie jak Popławski, Balicki na pierwszym miejscu wśród celów stronnictwa narodowo-demokratycznego wymieniał walkę o odzyskanie niepodległości państwowej – „nie mechaniczna walka z najazdem, ale organiczny rozrost sił wewnętrznych, rozsadzający stopniowo, lecz ustawicznie na wszystkich polach krępujące go więzy, aż do zupełnego ich zerwania”⁶³⁶. Ten rozrost sił wewnętrznych miał się przejawiać w uzyskaniu przez naród polski „niepodległości wewnętrznej”, a jedyną drogą do niej miała być praca na rzecz ojczyzny⁶³⁷ – wsparta oczywiście na nacjonalizmie. Jednym z elementów tej pracy była pedagogika narodowa, kształtowanie „ludzi aktywnych”⁶³⁸. „Wyleczyć się musimy z indywidualizmu – pisał Balicki – a zdobyć umiejętność zrzeszonej pracy publicznej i organizacji”⁶³⁹. O tym „zbawczym” niemal wpływie pracy i organizacji pisał w innym miejscu:

Zadatki siły społecznej narodu tkwić mogą w trwałości cech rasowych, w przywiązaniu do języka i tradycji, w pracowitości i przedsiębiorczości obywateli, w ich odporności na wpływy zewnętrzne, ale są to wszystko zadatki tylko. Siła czynna, twórcza, zdolna do walki i zwycięstw, musi mieć swe ognisko i swój podział pracy, toteż w organizacji tylko znaleźć może celowe swe zastosowanie i przeciwstawiać się skutecznie naporowi potęgi państwowej⁶⁴⁰.

Najważniejszy element teorii Balickiego stanowiło pojęcie „egoizmu narodowego”. Jak pisze Bogumił Grott, „Balickiemu nie chodziło o stworzenie systemu etycznego, który miałby być uzasadnieniem egoistycznych tendencji w obrębie własnego narodu, działających

⁶³⁵ Zygmunt Balicki, *Nasz „szowinizm”* [w:] B. Grott, *Zygmunt Balicki...*, s. 92-93.

⁶³⁶ Zygmunt Balicki, *Charakter Demokracji Narodowej jako stronnictwa*, „Przegląd Narodowy”, 1908, s. 45; cyt. za: B. Grott, *Zygmunt Balicki...*, s. 32.

⁶³⁷ Por. Zygmunt Balicki, *Niepodległość wewnętrzna* [w:] B. Grott, *Zygmunt Balicki...*, s. 93 i nast.

⁶³⁸ Zadania tej pedagogiki sformułował Balicki w referacie *Zasady wychowania narodowego*, wygłoszonym podczas Polskiego Kongresu Pedagogicznego we Lwowie w dniu 1 XI 1909 r.; zob. B. Grott, *Zygmunt Balicki...*, s. 143 i nast.

⁶³⁹ Z. Balicki, *Niepodległość wewnętrzna...*, s. 95.

⁶⁴⁰ Z. Balicki, *Niepodległość wewnętrzna...*, s. 101.

z uszczerbkiem dla interesów narodów postronnych (...), lecz o danie wyrazu przekonaniu o prymacie całości społecznej nad jednostką⁶⁴¹. Egoizm narodowy był przeciwieństwem „altruizmu bezwzględnego”, który według Balickiego „przyjęty [został] w pewnym środowisku jako powszechny nakaz moralny” i wytwarzał „położenie w najwyższym stopniu nienormalne: każdy myśli o innych, inni zaś myślą o nim”⁶⁴². Balicki powoływał się na angielskiego socjologa, Herberta Spencera, który twierdził że „istota każda musi przede wszystkim żyć, aby mogła działać”⁶⁴³. Teza ta przeniesiona została na grunt społeczeństwa o charakterze narodowym, skutkując przekonaniem, że „praca nad zachowaniem i rozwojem własnego bytu [narodowego] powinna zajmować pierwsze miejsce w szeregu naszych wysiłków”⁶⁴⁴, nieistotne natomiast są skutki jakie ta praca wywoła w stosunku do innych narodów, gdyż te powinny same zadbać o swój narodowy interes. W tym zdaniu uwidacznia się pierwsza zasada egoizmu narodowego: zakaz altruizmu wobec innych, a wyłącznie dbanie o ekspansję własnego narodu.

Zachowanie, niezależność, rozwój i potęga najwyższej indywidualności społecznej, jaką jest naród, ma za podstawę **egoizm narodowy**, przed którym wszelki inny egoizm, choćby sam w sobie najbardziej uprawniony, czy to indywidualny, czy zbiorowy, ustępować musi. Jest on równocześnie wyrazem altruizmu jednostek i grup wobec całości [własnej]⁶⁴⁵.

Oczywiście postawa ta miała bezpośrednie przełożenie na określenie szeregu obowiązków społecznych oraz norm polityki międzynarodowej obozu Narodowej Demokracji. Istotne, że Balicki dopuszczał także ekspansję terytorialną kosztem innych narodów, jeśliby tylko była konieczna dla zabezpieczenia narodowego interesu.

Samowiedny egoizm narodowy stawia w szeregu obowiązków społecznych przede wszystkim utrwalanie bytu narodowego, jego niezależność, rozwój wszechstronny i wcielenie swego charakteru indywidualnego w odpowiednie formy państwowego ustroju. Naród, jako organizm żywy, ma prawo moralne rozrastać się nie tylko kosztem żywiołów biernych, bezmyślnych i społecznie bezkształtnych, ale nawet kosztem

⁶⁴¹ B. Grott, *Zygmunt Balicki...*, s. 53.

⁶⁴² Zygmunt Balicki, *Egoizm narodowy wobec etyki* [w:] B. Grott, *Zygmunt Balicki...*, s. 117.

⁶⁴³ Por. Herbert Spencer, *Zasady etyki*, tłum. J. Karłowicz, Spółka Nakładowa, Warszawa 1884; cyt. za: Z. Balicki, *Egoizm narodowy...*, s. 116.

⁶⁴⁴ Z. Balicki, *Egoizm narodowy...*, s. 116.

⁶⁴⁵ Z. Balicki, *Egoizm narodowy...*, s. 130.

narodów innych, byle ten rozrost był naturalnym i nie opierał się na sile brutalnej, przymusie i prawach wyjątkowych⁶⁴⁶.

Teorię egoizmu narodowego sformułowaną przez Balickiego rozwinął także Roman Dmowski. Uzupełnił ją licznymi uwagami i przykładami, które jeszcze lepiej przybliżają istotę tej postawy:

Co to jest dojrzałość i zdolność polityczna społeczeństwa? – można odpowiedzieć, że jest to stopień udziału przeciętnego obywatela w sprawach ogólnych i jego poczucia [sic!] odpowiedzialności za to, co się w kraju dzieje. (...)

Niemiec, który widząc, że w interesie państwa pruskiego trzeba podbić dla kultury niemieckiej Poznańskie, osiadł tam i całą swą energię obróci na umacnianie w naszym kraju niemieczyny (...) – tylko szacunek we mnie wzbudzi, jakkolwiek będę go uważał za niebezpieczniejszego wroga od tamtych i będę starał się walczyć z jego usiłowaniami (...)

My, jeżeli jako naród chcemy żyć, jeżeli chcemy spełniać swój obowiązek względem ludzkości (...) musimy iść naprzód, tworzyć, organizować według swego typu wszystko, co jest zdolne ulec naszemu wpływowi. (...) Tam, gdzie możemy pomnożyć swe siły i swą pracę cywilizacyjną, wchłaniając inne żywioły, żadne prawo nie zabrania nam tego, ale czynić to mamy nawet obowiązek. Bo mamy obowiązek żyć i wydobyć się na wierzch⁶⁴⁷.

Najbardziej dokładny program Narodowej Demokracji sformułowany został właśnie przez najmłodszego z trzech ideologów: Romana Dmowskiego, w programowej książce *Myśli nowoczesnego Polaka* (1902-1903)⁶⁴⁸. Choć książka, za wyrażającą taki program jest uważana, autor w przedmowie podkreśla, że „czytelnik otrzymuje tu do rąk nie manifest stronnictwa, ale garść myśli jednego człowieka”⁶⁴⁹. W znacznej mierze jednak rozwija ona koncepcje, które pojawiły się już u Popławskiego i Balickiego, dlatego punkty wspólne zostaną tutaj pominięte.

Już we wstępie Dmowski dał wyraz podstawie własnego myślenia w stwierdzeniu:

⁶⁴⁶ Z. Balicki, *Egoizm narodowy...*, s. 139.

⁶⁴⁷ Roman Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka*, Nortom, Wrocław 1994, s. 113, 118-121.

⁶⁴⁸ Znaczna część opublikowana została najpierw w 1902 roku w postaci artykułów w „Przeglądzie Wszechpolskim”. Jako książka wydana została w roku następnym.

⁶⁴⁹ R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka...*, s. 11.

Jestem Polakiem (...) Jestem nim nie dlatego tylko, że mówię po polsku (...), ale także dlatego, że obok sfery życia osobistego, indywidualnego znam zbiorowe życie narodu, którego jestem częścią, że obok swoich spraw i interesów osobistych znam sprawy narodowe, interesy Polski, jako całość, interesy najwyższe, dla których należy poświęcić to, czego dla osobistych spraw poświęcić nie wolno (...) Jestem Polakiem – więc mam obowiązki polskie⁶⁵⁰.

I w tym właśnie autor idzie dalej niż jego poprzednicy. To bezwzględne wyrzeczenie się sfery osobistej tam, gdzie chodzi o interes narodu jest dla Dmowskiego istotą myślenia nacjonalistycznego.

Dmowski negatywnie oceniał politykę prowadzoną przez współczesnych – nazywał ją polityką bierną, bezwładną i wywodził z życia społecznego w szlacheckiej Polsce⁶⁵¹. Zwracał uwagę, że choć mówi się w niej o realnych problemach, to nie robi się nic w kierunku ich rozwiązania: „sprawa polska jest często czymś oderwanym, jest kwestią literacką lub ideą starannie przechowywaną i jak dogmat religijny ochranianą od nowych wpływów (...) Dwie są główne przyczyny tego. Pierwsza – to niezgodność życia z ideałami”⁶⁵². W tym kontekście Dmowski krytykował także romantyczne ideologie narodowe, czyli misjonizm i mesjanizm. Píše o tym m.in. Walicki, dowodząc że „z punktu widzenia integralnego nacjonalizmu (...) romantyczne ideologie narodowe były skrajnym przejawem politycznego idealizmu, mamiącego ujarzmiony naród naiwnymi iluzjami ponadnarodowego braterstwa – iluzjami spełniającymi wprawdzie funkcję kompensacyjną, ale w istocie głęboko szkodliwymi dla interesów narodowych”⁶⁵³. Receptą na ten stan rzeczy była polityka aktywna, prowadzona w oparciu o postawę nacjonalizmu i egoizmu narodowego, taka która pozwoliłaby „zajrzeć odważnie w oczy prawdzie, odstąpić zagadnienia naszego nowoczesnego bytu narodowego”⁶⁵⁴.

Pierwszym ku temu krokiem miało być wychowanie moralne dzieci i młodzieży, kształtujące w nich postawę umiłowania własnej ojczyzny, jej kultury i tradycji. To jednak nie wystarczało. Pedagogika powinna także wychowywać w duchu aktywności względem własnego narodu, tzn. powinna szerzyć wśród dzieci postawę nacjonalistyczną (oczywiście

⁶⁵⁰ R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka...*, s. 19-20.

⁶⁵¹ Por. R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka...*, s. 51.

⁶⁵² R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka...*, s. 31; zob. także s. 64-65.

⁶⁵³ A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 235-236.

⁶⁵⁴ R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka...*, s. 36.

w rozumieniu, które podano powyżej). Dmowski przekonany był bowiem, że wychowanie w naszym kraju „o ile nie polega na demoralizacji, przygotowuje z nich [dzieci i młodzież] niedołęgów w życiu prywatnym i publicznym. (...) Uczy się dzieci, czego nie należy robić, tylko się ich nie uczy, co robić trzeba”⁶⁵⁵.

Pokrewnym niejako elementem miało być uświadamianie społeczno-polityczne ludu. Miała ona za cel wyrobienie w ludzie poczucia przywiązania do własnego narodu i kraju i na tej podstawie do zobligowania go do troski i pracy na rzecz sprawy narodowej. Było to dla Dmowskiego tak istotne, ponieważ

Lud tradycji politycznej nie ma: nie pamięta on Rzeczypospolitej ani króla, ani Sejmu – pamięta tylko pana. (...)

Warstwy, przechowujące kulturę narodową i tradycje przeszłości, nie zginęły u nas, nie wynarodowiły się, nie jesteśmy więc, jak np. Czesi zmuszeni do tworzenia wszystkiego na nowo (...) Nasz lud (...) ma przed sobą żywą skarbnicę kultury narodowej w inteligentnej warstwie społeczeństwa (...)

Naszym zadaniem jako członków narodu nie jest zapewnienie mu wiecznego istnienia, ale tylko wydobyć z niego jak największych sił, wywalczenie mu jak najszerzego, najbogatszego, pod każdym względem najpełniejszego życia⁶⁵⁶.

W myśli Narodowej Demokracji żywa była myśl odrodzenia Polski w jej granicach historycznych (sprzed rozbiorów). To stanowisko, nazywane „wszechpolskim”, starał się uargumentować dopiero Dmowski, postulując oczywiście jak najdalsze rozszerzanie terytorium narodowego oraz ekspansję własnej narodowości na zewnątrz:

Zjawił się ideał Polski etnograficznej, uzasadniany przez wielu w ten sposób, że, gdy się „skoncentrujemy” na mniejszym obszarze, będziemy odporniejsi wobec nacisku wrogów. (...) Gdy opuszczamy terytorium, na którym jesteśmy w mniejszości, to znaczy tylko, że kapitulujemy tam, że decydujemy się na wynarodowienie tej mniejszości (...)

Rozszerzenie sfery narodowej działalności zaczyna tedy istotnie być dla nas kwestią nie tylko zdrowia duchowego, ale wprost życia. Rozszerzenie to może i musi się odbywać w różnych kierunkach⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka...*, s. 52-53.

⁶⁵⁶ R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka...*, s. 79.

⁶⁵⁷ R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka...*, s. 87.

Jeszcze jedna kwestia wydaje się w *Myślach...* Dmowskiego istotna; dotyczy ona sztuki. Autor zauważa, że współcześnie wzrosło społeczne zapotrzebowanie na twórczość artystyczną. „Młodzieńcy zaczęli rzucać biura i kantory, a brać się do pisania poezji, tomik za tomikiem”⁶⁵⁸. Status artystów, jako „pierwszych ludzi w narodzie” budzi refleksję, w której Dmowski ukazuje – jak się wydaje – źródło rozwoju sztuki narodowej. Twierdzi bowiem, że rozwój i autonomizacja sztuki polskiej jest naturalnym skutkiem ogólnie panującego wśród pozytywistów pesymizmu, w jaki wprowadziła go klęska powstania styczniowego.

Naród wpatrzony w jeden tylko cel – zdobycie utraconego bytu państwowego i uznający jedną tylko sferę zbiorowego czynu – bezpośrednią walkę o niepodległość, stracił wiarę w ten cel, wyrzekł się czynu i **popadł w beznadziejny pesymizm co do swojej przyszłości. Naturalnym skutkiem tego musiało być zwrócenie się od życia zewnętrznego w głąb swego ducha, przejście od akcji do kontemplacji** [podkr. – P.J.]⁶⁵⁹.

Wydaje się, że te słowa Dmowskiego rozciągnąć można nie tylko na współczesną autorowi sytuację społeczno-polityczną, ale także na każdy moment porozbiorowych dziejów Polski, w którym zostały zawiedzione oczekiwania chcącego powrócić do suwerenności społeczeństwa. Traktują bowiem o sprawach estetyki. Dlatego pozostaną aktualne, gdy będzie się mieć na myśli twórczość artystyczną powstałą w wyniku takich wydarzeń historycznych jak: utrata niepodległości, upadek Napoleona i Księstwa Warszawskiego, upadek powstania listopadowego, upadek powstania galicyjskiego, upadek ruchu i ideałów Wiosny Ludów, w końcu – upadek powstania styczniowego. W tym kontekście sztuka narodowa i patriotyczna oraz ucieczka jej twórców od akcji do kontemplacji byłaby rozumiana nie tylko jako medium rozpowszechniania świadomości narodowej i zagrzewania do boju, ale także jako medium pozwalające na odreagowanie sytuacji granicznej, jaką stanowiły kolejne porażki polskiej walki narodowowyzwoleńczej.

⁶⁵⁸ R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka...*, s. 70.

⁶⁵⁹ R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka...*, s. 71.

*Gdyby było możliwe w pełni słuszne i uszczegółowione wyjaśnienie muzyki,
a więc rozwinięte powtórzenie w pojęciach tego, co ona wyraża [w dźwiękach],
byłoby ono natychmiast także wystarczającym powtórzeniem
i wyjaśnieniem pojęciowym świata.*

A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*

*Matko moja miła! Gdyś nas osierociła,
po Twym zgonie, w ojca łonie,
skonął ten serdeczny śpiew!*

J. Chęciński / S. Moniuszko, *Straszny dwór*

CZEŚĆ III.

INTERPRETACJE

1. KAROL KURPIŃSKI – *BOLESŁAW KRZYWOUSTY*. ŚPIEWANE DZIEJE NARODU JAKO SPOSÓB JEGO JEDNOCZENIA

Śpiewy historyczne (1786-1810) Juliana Ursyna Niemcewicza są przykładem zastosowania koncepcji sztuki narodowej, opierającej się na odwołaniu do znamienitych wydarzeń historycznych narodu. Poszczególne śpiewy „opatrzone” zostały muzyką kilkunastu kompozytorów polskich – zawodowych i amatorów. Jednym z nich był Karol Kurpiński, dla którego, jak pisze Tadeusz Przybylski, „problem stylu narodowego zawsze był centralnym zagadnieniem techniki kompozytorskiej i ideologii artystycznej”⁶⁶⁰.

1.1. *Śpiewy historyczne* Niemcewicza jako narodowy pieśnioksiąg

Myśl stworzenia narodowego pieśnioksięgu, który mógłby posłużyć do podtrzymywania jedności narodowej Polaków pojawiła się na zebraniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk w 1803 roku. Zawnioskował o to Jan Paweł Woronicz. Najprawdopodobniej w cztery lata później (jako że Woronicz nigdy nie dokończył rozpoczętego pieśnioksięgu⁶⁶¹) Stanisław Staszic złożył wniosek, poparty przez zgromadzenie TPN, o powierzenie Niemcewiczowi tego zadania. Miał to być śpiewnik, który w poszczególnych „śpiewach historycznych” zawierałby streszczenie historii Polski. Niemcewicz wówczas był znany jako autor trzech dum polskich: *Dumy o Żółkiewskim* (1786), *Dumy o Stefanie Potockim* (1788) oraz *Dumy o kniaziu Michale Głińskim* (1803). Staszicowi chodziło zapewne o tego rodzaju utwory literackie, które opiewałyby „główniejsze czyny obywatelskie, bohaterskie lub nadzwyczajne cnoty, bądź publiczne, bądź nawet partykularne”⁶⁶².

Do pisania *Śpiewów historycznych* (bo takim tytułem opatrzył później zbiór) Niemcewicz zabrał się pod koniec roku 1808, a pracę ukończył do marca 1810 roku. W 1814 roku dopisany został jeszcze jeden – *Pogrzeb księcia Józefa Poniatowskiego*. Sam tytuł zbioru nie pozostawia wątpliwości co do treści poszczególnych śpiewów. Ich problematyka, jak stwierdza Michał Witkowski, „zależała od chwili bieżącej, która odcisnęła się w treści

⁶⁶⁰ Tadeusz Przybylski, *Karol Kurpiński*, PWN, Warszawa 1980, s. 171.

⁶⁶¹ Zob. M. Nesteruk, Z. Rejman, *Wstęp...*, s. XLVIII-XLIX.

⁶⁶² Cyt. za: A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm...*, s. 111.

opowiadania, w charakterze obrazów lub wreszcie w samym słownictwie śpiewów, w całej ich semantyce wojennej, jakże często przypominającej język różnego rodzaju enuncjacji polityczno-propagandowych owych czasów”⁶⁶³. Nie można więc mieć pretensji o to, że ich poziom artystyczny jest raczej niewysoki, tym bardziej, że *Śpiewy* skierowane były (z założenia) do całego społeczeństwa polskiego. Na temat zbioru wypowiadali się często znakomici pisarze – niektórzy w ogniu krytyki, wytykając nieścisłości historyczne (np. J. Lelewel, J. Czeczot), inni broniąc ich trafności i oryginalności (np. K. Koźmian, A. Mickiewicz)⁶⁶⁴. Sam Niemcewicz zresztą, jak podaje Ryszard Przybylski, był raczej skromnego mniemania o swoim cyklu⁶⁶⁵.

W krótkim wstępie do wydania zbioru Niemcewicz podał kilka informacji gatunkowych: „sam tytuł *Śpiewów historycznych* oznacza rodzaj wierszopisarstwa wyższy nad pieśni potoczne (...) a wkładając na piszącego obowiązek trzymania się prawdy (...) odejmuje mu imaginację. We dwóch śpiewkach w młodości mojej pisanych (...) umieściłem kochanie obok odwagi (...) lecz nie zdało mi się powtarzać jej częściej w pieśniach poświęconych prawdzie, miłości ojczyzny i niezmyślonej sławie przodków naszych”⁶⁶⁶. Nietrudno zauważyć, że w takiej koncepcji, pieśni te nie miały wiele wspólnego z dumami, czy, jak pisze Przybylski, „pieśnią rycerską barda. Ponad uniesienie poetyckie Niemcewicz postawił bowiem postulat prawdy historycznej”⁶⁶⁷. Niewiele było w nich miejsca także dla tematyki miłosnej, czemu dał wyraz autor w zacytowanym wstępie.

Na przestrzeni trzech lat *Śpiewy* zostały trzykrotnie wydane, a cały ich nakład zawierał się w kilku tysiącach egzemplarzy, co w tamtych czasach było rzadko spotykane. Oczywiście tak wielka ilość, jak zauważa Strumiłło, nie wynikała z walorów artystycznych, lecz z założenia rozpowszechnienia śpiewów wśród jak największej liczby Polaków⁶⁶⁸. Efekt był zdumiewający: wierszem pisane dzieje Polski rozeszły się nie tylko wśród arystokracji i szlachty, ale, jak daje temu wyraz książę Adam Czartoryski, „z Warszawy i z Krakowa zaszły nie tylko do miast prowincjonalnych, ale na wieś do państwa, a od dworu na folwark”. Jednak prawdziwą popularność zbioru potwierdza nie fakt samego rozpowszechnienia, lecz

⁶⁶³ Cyt. za: A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm...*, s. 112.

⁶⁶⁴ Por. A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm...*, s. 113-114.

⁶⁶⁵ Por. R. Przybylski, *Klasycyzm i sentymentalizm...*, s. 112.

⁶⁶⁶ Cyt. za: Jerzy Gabryś, *Początki polskiej pieśni solowej w latach 1800-1830* [w:] Janina Cybulska, Jerzy Gabryś, *Z dziejów polskiej pieśni solowej*, PWM, Kraków 1960, s. 59.

⁶⁶⁷ R. Przybylski, *Klasycyzm i sentymentalizm...*, s. 113.

⁶⁶⁸ Tadeusz Strumiłło, „*Śpiewy historyczne*” do słów J.U. Niemcewicza, *ich historia i problematyka* [w:] *Studia muzykologiczne*, t. IV, red. J.M. Chomiński i in., PWM, Kraków 1956, s. 111.

to, że, jak Czartoryski napisał dalej, „**nikt nie śmiał nie znać książki Niemcewicza i przyznać się do nieznajomości dziejów swego kraju, [które uczyły] na wszystkich piętach, co jest Polska, czem była i jak ją kochać potrzeba** [podkr. – P.J.]”⁶⁶⁹.

Muzyka do *Śpiewów* opracowana została niedługo po ukończeniu tekstu. Źródła podają różne daty ukończenia muzyki, np. Jerzy Gabryś twierdzi, że całość z wyjątkiem ostatniego śpiewu ukończona została w 1813 roku⁶⁷⁰. Alina Nowak-Romanowicz z kolei podaje informację, że komponowanie cyklu trwało do 1814 roku⁶⁷¹. 33 wiersze umuzyczyli czternastu kompozytorów w tym czterech zawodowych: Franciszek Lessel (13 pieśni), Karol Kurpiński (6 pieśni), Józef Deszczyński (1 pieśń) i Maria Szymanowska (3 pieśni) oraz dziesięciu amatorów: Laura Potocka, Zofia Zamoyska, Cecylia Beydale, Wacław Rzewuski, Franciszka Kochanowska, Salomea Paris, Konstancja Narbutomna, Franciszek Skibicki, Karolina Chodkiewiczowa oraz Maria Wirtemberska. Dość łatwo zauważyć, że wśród kompozytorów zabrakło jednego z najważniejszych ówczesnych muzyków i organizatorów życia muzycznego w Warszawie – Józefa Elsnera. Można to wytłumaczyć faktem, że – jak zauważa Strumiłło – „społeczeństwo warszawskie lub dosyć pokaźna jego część nie uważała Elsnera za rdzennie narodowego kompozytora”⁶⁷². Istniało więc prawdopodobieństwo, że fakt ten mógłby zaszkodzić rozpowszechnieniu śpiewów w Warszawie, a nawet podważyć ich patriotyczną wymowę dla części społeczeństwa.

Muzyka z założenia miała pełnić dla śpiewów funkcję wehikularną (niosącą słowo) oraz popularyzatorską. Nie mogła zatem ani uniemożliwiać zrozumienia tekstu, ani powodować przeniesienia uwagi na muzyczne opracowanie. W wyniku tych założeń śpiewy charakteryzowały się prostym opracowaniem muzycznym, nieprzeładowanym kontrastami, o łatwo wpadającej w ucho i wyrazistej melodii. Trudność sprawiała sama forma i długość wielozwrotkowych tekstów Niemcewicza. Implikowały one zwrotkową formę pieśni, tak charakterystyczną dla okresu klasycyzmu, wykluczając jednocześnie rozbudowanie formy

⁶⁶⁹ Ten i powyższy cytat: *Żywot J.U. Niemcewicza przez X. Adama Czartoryskiego*, Berlin-Poznań 1860, s. 168-169; cyt. za: T. Strumiłło, „*Śpiewy historyczne*”..., s. 113.

⁶⁷⁰ J. Gabryś, *Początki polskiej pieśni solowej*..., s. 61.

⁶⁷¹ A. Nowak-Romanowicz, *Muzyka polskiego oświecenia*..., s. 125. W nowszej pracy Alicji Matrackiej-Kościelny, dotyczącej opracowania Kurpińskiego, jest z kolei mowa o roku 1816 jako o czasie powstania muzyki. Należy jednak rozumieć, że jest to rok w y d a n i a *Śpiewów* w ich muzycznym opracowaniu; por. Alicja Matracka-Kościelny, *Dumy, śpiewy historyczne i powstańcze Karola Kurpińskiego* [w:] *Pieśń polska. Rekonesans. Odrębności i pokrewieństwa. Inspiracje i echa*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2002, s. 15.

⁶⁷² T. Strumiłło, „*Śpiewy historyczne*”..., s. 117, przypis 34.

muzycznej poszczególnych zwrotek. Forma zwrotkowa uniemożliwiała także kompozytorom podążanie za konkretnym słowem, charakterem tekstu, a jedynym wyjściem, jak pisze Strumiłło, było kierowanie się „wyrazowymi wartościami pierwszej zwrotki”⁶⁷³ lub wymową całego tekstu.

Spośród wszystkich najciekawsze pod względem doboru środków są pieśni Franciszka Lessela, który naukę kompozycji pobierał u samego Josepha Haydna. Jak pisze Gabryś, wyróżniają się one przede wszystkim „polifonizującą fakturą [np. swobodny kontrapunkt w pieśni *Jan Kazimierz*], pewnością w rozwijaniu harmonii oraz niezwykle starannym prowadzeniem linii basu”. Analiza poszczególnych pieśni Lessela nie wykazuje pełniejszego związku tekstu i muzyki, oprócz typowo manierystycznych zwrotów – partia głosu solowego rozwija się autonomicznie, w oparciu o kilka charakterystycznych motywów melodyczno-rytmicznych. Na uwagę natomiast zasługuje rozwinięta partia fortepianu, która zdaniem Gabrysia „mogłaby egzystować jako utwór czysto instrumentalny”⁶⁷⁴. Jej znaczącą rolę podkreśla także Strumiłło, twierdząc że akompaniament fortepianowy w pieśniach Lessla jest najbardziej „pianistyczny”⁶⁷⁵ wśród wszystkich śpiewów.

Trzy pieśni Marii Szymanowskiej: *Jadwiga królowa polska*, *Jan Albrycht* oraz *Duma o Michale Glińskim* wykazują niespotykane w innych śpiewach niesymetryczne zestawianie zdań w okresach. Gabryś konstatuje jednak, że „nieregularności te nie wyływają z powodów, jakie mogłyby nastroczać swobodnie budowane strofy Niemcewicza”⁶⁷⁶. Wydaje się więc, że tekst i muzyka nie są w tych pieśniach integralnie ze sobą złączone. Podobnie jak w śpiewach Kurpińskiego, tak i tutaj uwidacznia się znamieny wpływ opery, np. w szerokiej linii melodycznej, o licznych skokach oktawowych w zakończeniach fraz.

Jedna pieśń Józefa Deszczyńskiego, *Zygmunt III*, ze względu na stosunek partii wokalne do instrumentalnej, podobna jest stylistycznie do pieśni Lessela. Utwór Deszczyńskiego brzmi – jak pisze Gabryś – „bardziej fortepianowo niż kompozycje pianistki Szymanowskiej”⁶⁷⁷. Stosunkowo bardziej rozwinięta niż w pieśniach pozostałych jest harmonia tej pieśni (różne postaci subdominanty i dominanty, wtrącenia oraz alteracje dominanty septymowej).

⁶⁷³ T. Strumiłło, „*Śpiewy historyczne*”..., s. 125.

⁶⁷⁴ Ten i powyższy cytat: J. Gabryś, *Początki polskiej pieśni solowej...*, s. 72-73.

⁶⁷⁵ Por. T. Strumiłło, „*Śpiewy historyczne*”..., s. 129.

⁶⁷⁶ J. Gabryś, *Początki polskiej pieśni solowej...*, s. 88.

⁶⁷⁷ J. Gabryś, *Początki polskiej pieśni solowej...*, s. 93.

Uderzające w cykl jest to, że w zasadzie nie znajdzie się w nim odwołań do muzyki ludowej. Ubolewał nad tym Kurpiński, pisząc po latach na łamach „Tygodnika Muzycznego”: „żałować jedynie przychodzi, że muzyki do nich [*Śpiewów historycznych*] ułożone nie są w charakterystycznym stylu śpiewów historyczno-narodowych”⁶⁷⁸. Pomimo tego *Śpiewy historyczne* „posiadają cały szereg rysów, które muszą być uznane za załączki stylu polskiego”⁶⁷⁹, nie tyle ludowego co narodowego.

Cel powstania *Śpiewów* oraz ich dydaktyczno-patriotyczny wydźwięk zaważyły w dużej mierze na ich muzyce. Jak pisze A. Nowak-Romanowicz „miała ona być jak najbardziej przystępna i łatwa, a tym samym przyczynić się do spopularyzowania tekstów”⁶⁸⁰. Muzyka w stosunku do tekstu pełniła więc rolę wyłącznie wehikularną. To wyjaśnia, dlaczego Mickiewicz, w jednym z listów do J. Czeczota stwierdził, że „*Śpiewy* są raczej do czytania, niż grania i śpiewania”⁶⁸¹. Nie ulega jednak wątpliwości, że cykl spełnił swoje zadanie dydaktyczne, czego dowodem jest nie tylko wpływ na późniejszą twórczość pieśniową w Polsce, czy rezonans w innych gatunkach muzycznych (np. w operze), a nawet liczne przedruki zbioru i wydania tak w kraju, jak i na emigracji⁶⁸². Ponadto był to pierwszy i jak pisze Strumiłło „przez długi czas jedyny tak obszerny zbiór pieśni solowych z towarzyszeniem fortepianu”⁶⁸³. Prawdziwym dowodem popularności *Śpiewów* jest fakt, że towarzyszyły życiu narodu przez cały okres zaborów, a dzieci uczone były ich przez swoich rodziców na pamięć, jeszcze na krótko przed I wojną światową⁶⁸⁴.

1.2. Dorobek pieśniowy Karola Kurpińskiego

Spośród utworów Kurpińskiego największe znaczenie dla kultury polskiej mają przede wszystkim jego opery, np. *Zabobon czyli Krakowiacy i Górale* lub *Jadwiga królowa polska*. Nic dziwnego, wszak był on wieloletnim dyrektorem Opery Narodowej w Warszawie i jego twórczość wokół instytucji tej się koncentrowała. Pieśni Kurpińskiego, choć nie tak liczne,

⁶⁷⁸ Jak zastrzega Strumiłło wyrażenie Kurpińskiego „śpiewy historyczno-narodowe” oznacza w zasadzie śpiewy ludowe; por. T. Strumiłło, „*Śpiewy historyczne*...”, s. 137.

⁶⁷⁹ J. Gabryś, *Początki polskiej pieśni solowej...*, s. 227.

⁶⁸⁰ A. Nowak-Romanowicz, *Muzyka polskiego oświecenia...*, s. 124.

⁶⁸¹ Cyt. za: A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm...*, s. 114.

⁶⁸² Np. w postaci tekstowej zostały wydane we Francji w 1839 roku w tłumaczeniu A. Dumasa, T. Gautierra i G. Nerval; por. A. Matracka-Kościelny, *Dumy, śpiewy historyczne...*, s. 19.

⁶⁸³ T. Strumiłło, „*Śpiewy historyczne*...”, s. 110.

⁶⁸⁴ Por. Witold Rudziński, *Pozycja Moniuszki w kulturze polskiej XIX w.*; podano za: A. Matracka-Kościelny, *Dumy, śpiewy historyczne...*, s. 19.

uznawane są przez badaczy jego twórczości za nie mniej ważne, gdyż stanowią szczególny wkład w rozwój twórczości nacechowanej narodowo, patriotycznie⁶⁸⁵. To właśnie o operach i pieśniach myślano zapewne, gdy pisano w ówczesnej prasie, że „dzieła jego staną się «kapitałem narodowym», że w nich «wszędzie narodowość przebija»”⁶⁸⁶.

Wszystkich skomponowanych przez Kurpińskiego pieśni jest około 18. Większość z nich powstała pomiędzy 1816 rokiem, w którym skomponował muzykę do 6 śpiewów historycznych i *Dumkę* do słów Kazimierza Brodzińskiego, a 1825 rokiem. Jednak najbardziej wartościowe w dorobku pieśniowym kompozytora są utwory z okresu powstania listopadowego, szczególnie trzy: *Warszawianka* do tekstu Casimira Delavigne’a w przekładzie Karola Sienkiewicza, *Litwinka* ze słowami Stanisława J. Cywińskiego i *Marsz obozowy* do słów Andrzeja (właśc. Jędrzeja) Słowaczyńskiego. Pieśni te powstały u progu 1831 roku i są przykładem pieśni powstańczych, nasyconych jak pisze Przybylski „elementami narodowymi i rewolucyjnymi”⁶⁸⁷. Lisowska zaznacza przy tym, że „pieśń powstania listopadowego różniła się od *Śpiewów historycznych* przede wszystkim tym, że była to pieśń (...) radosna, pulsująca nadzieją, grożąca odwetem i zemstą za poniesione krzywdy, za wycierpianą niesprawiedliwość”⁶⁸⁸, choć nie wiedzieć czemu śpiewom Kurpińskiego mielibyśmy odmówić chociażby radosnej pulsacji – wszak muzyka, powstała do tekstów wysławiających bohaterskie czyny, przesiąknięta jest bojowym i dziarskim rytmem.

Pieśni napisane w roku 1831 były ostatnimi w dorobku kompozytora. Po pacyfikacji powstania listopadowego Kurpiński nie napisał już żadnej.

Śpiewy historyczne umuzyycznione przez Kurpińskiego były jego pierwszymi znanymi pieśniami. Wykazują one mniejsze zróżnicowanie środków niż w kompozycjach Lessela. Sprowadzają się do „najprostszych środków ekspresji, działających na słuchacza bezpośrednio”⁶⁸⁹ – są to przede wszystkim: marszowa, względnie polonezowa rytmika (zwłaszcza w zakończeniach fraz), zmiany trybu przy zmianach nastroju tekstu, oraz fanfarowe zwroty melodyczne, „ilustrujące” bitwę (np. w pieśniach *Bolesław Krzywousty*, *Władysław IV*, *Stefan Czarniecki*). Zróżnicowanie środków wyrazu w poszczególnych

⁶⁸⁵ Por. T. Przybylski, *Karol Kurpiński...*, s. 55; Tadeusz Przybylski, *Karol Kurpiński*, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 70; Agnieszka Lisowska, *Twórczość pieśniarska Karola Kurpińskiego* [w:] *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku. Studia i materiały*, t. 4, red. Z. Chechlińska, PWN, Warszawa 1980, s. 33.

⁶⁸⁶ Podano za: T. Przybylski, *Karol Kurpiński*, 1995..., s. 68.

⁶⁸⁷ T. Przybylski, *Karol Kurpiński*, 1980..., s. 4.

⁶⁸⁸ A. Lisowska, *Twórczość pieśniarska...*, s. 38.

⁶⁸⁹ A. Matracka-Kościelny, *Dumy, śpiewy historyczne...*, s. 17.

pieśniach stało się dla J. Gabryśa podstawą do stwierdzenia, że poszczególne śpiewy w technicznej swej warstwie, wykazują podobieństwa do jego stylu operowego⁶⁹⁰. Podobieństwa te dostrzega także Strumiłło, stwierdzając że „niemal na każdym kroku zdradza [kompozytor] szlachetną operowość swych zainteresowań”⁶⁹¹. Zróżnicowanie charakterów poszczególnych śpiewów Kurpińskiego podkreśla również Lisowska, stawiając tezę, że charaktery te zostały „wyciągnięte” przez kompozytora z tekstów Niemcewicza w taki sposób, że w każdym z nich uwydatniony jest przez muzykę inny motyw. Na przykład śpiew *Stefan Czarniecki* podejmuje motyw „czynów rycerskich, odwagę i talent strategiczny przywódców narodu oraz zdolność do bezgranicznego poświęcenia”. Z kolei w *Bolesławie Krzywoustym* dominuje motyw „odwagi i dumy narodowej”⁶⁹².

1.3. *Bolesław Krzywousty* – struktura tekstu i muzyki

Znane są już fakty dotyczące powstania tekstu pieśni, a także problematyka całego zbioru *Śpiewów historycznych* – czas przyjrzeć się jednemu z nich. Śpiew *Bolesław Krzywousty* liczy sześć zwrotek po osiem wersów każda. Jest wierszem sylabicznym o złożonej, powtarzającej się liczbie sylab (11+8) oraz stałym akcencie paroksytonicznym, występującym na 2 sylabę od końca przed średniówką i w kończących wers wyrazach. W całym śpiewie występują także regularne rymy końcowe, zawsze paroksytoniczne i najczęściej o układzie krzyżowym (A-B-A-B). Raz występują rymy parzyste (A-A-B-B, 4. zwrotka). Zazwyczaj rymy są dokładne, gdyż utrzymują pełną identyczność głosek na obszarze współdźwięczności. Dwa razy, w pierwszej i ostatniej zwrotce, pojawia się rym niedokładny (zbrojne-wojnę oraz wszczyna-wycina). Co ciekawe, tekst Niemcewicza **antycypuje rytmizację wiersza**, które usystematyzował Józef Elsner w swojej *Rozprawie o metryczności i rytmiczności języka polskiego* (1818). W jedenastozgłoskowcu stosuje Niemcewicz stałą średniówkę po piątej sylabie (5+6). Po średniówce używa natomiast na przemian i w nieregularny sposób dwóch rodzajów rytmizacji: **trocheicznej** (– u – u – u) i **amfibrachicznej** (u – u u – u). W bezśredniówkowym ośmierzgłoskowcu natomiast stosuje poeta trzy rodzaje wersów: **trocheiczny** (– u – u / – u – u), **adoniczny** (u – u / – u / u – u) i **saficki**

⁶⁹⁰ Por. J. Gabryś, *Początki polskiej pieśni solowej...*, s. 78-79.

⁶⁹¹ T. Strumiłło, „*Śpiewy historyczne*”..., s. 129.

⁶⁹² Ten i powyższy cytat: A. Lisowska, *Twórczość pieśniarska...*, s. 35-36.

(– u / u – u / u – u). Tekst *Bolesława*, według piątego wydania *Śpiewów* z 1849 roku⁶⁹³ wygląda następująco (w poniższym tekście zaznaczono miejsce średniówki [/], akcentów [podkreślenie] oraz rymów niedokładnych [pogrubienie]; ponadto, obok każdego wersu podano liczbę sylab, zaznaczono rodzaje rymów i rodzaje rytmizacji):

1.

<u>Jeszcze Bolesław</u> / był <u>mał</u> em <u>dzieci</u> ęciem,	11	A	}	amfibrach
<u>Już</u> <u>czu</u> ł w <u>sobie</u> <u>żąd</u> zę <u>sław</u> y;	8	B		trocheiczny
<u>Bo</u> <u>gdy</u> <u>Sieci</u> ęcha / za <u>Czech</u> ów <u>wtarg</u> nięciem,	11	A	}	amfibrach
<u>Kró</u> l <u>wysy</u> ła na <u>Mor</u> awy,	8	B		trocheiczny
<u>Młodzi</u> uchny <u>Ksi</u> ęż / <u>widz</u> ąc <u>szy</u> ki <u>zbro</u> jne,	11	C	}	trochej
<u>J</u> ął <u>pro</u> śby <u>swo</u> je <u>przek</u> ładać:	8	D		adoniczny
<u>Niech</u> i <u>ja</u> <u>oj</u> cze, / <u>rzek</u> ł, <u>id</u> ę na <u>woj</u> nę,	11	C	}	amfibrach
<u>Niech</u> <u>się</u> <u>uc</u> zę <u>szabl</u> ą <u>wład</u> ać.	8	D		trocheiczny

2.

<u>Rozr</u> zewnion <u>oj</u> ciec / <u>t</u> ą <u>dzie</u> cka <u>och</u> otę,	11	A	}	amfibrach
<u>He</u> łmem <u>okry</u> wa mu <u>skron</u> ie,	8	B		saficki
<u>Daje</u> mu <u>tarc</u> zę, / <u>miec</u> z i <u>zbro</u> ję <u>zł</u> otą,	11	A	}	trochej
<u>I</u> <u>mówi</u> : »w <u>kra</u> ju <u>obron</u> ie	8	B		adoniczny
» <u>Użyj</u> <u>jedy</u> nie / <u>tych</u> <u>z</u> namion <u>ryc</u> erza,	11	C	}	amfibrach
» <u>Niech</u> <u>słu</u> żą <u>chw</u> ale, <u>nie</u> <u>dum</u> ie,	8	D		adoniczny
» <u>Chę</u> tnie <u>lud</u> <u>temu</u> / <u>ber</u> ło <u>swe</u> <u>pow</u> ierza,	11	C	}	trochej
» <u>Kto</u> <u>or</u> ężem <u>wład</u> ać <u>um</u> ie.«	8	D		trocheiczny

3.

<u>Ma</u> ły <u>Boles</u> ław / <u>rado</u> ścią <u>wzrus</u> zony,	11	A	}	amfibrach
<u>Wc</u> ześnie <u>laury</u> <u>zacz</u> ął <u>zry</u> wać;	8	B		trocheiczny
<u>Ca</u> ły <u>walk</u> om <u>po</u> święcony,	zamiana ⇒ 8	A	}	trocheiczny
<u>Słu</u> żąc <u>uc</u> zył <u>się</u> , / <u>jak</u> <u>mi</u> ał <u>roz</u> kazywać.	zamiana ⇒ 11	B		trochej
<u>Wr</u> e w <u>nim</u> <u>och</u> ota, / <u>gdy</u> <u>tr</u> ęba <u>bój</u> <u>gło</u> si,	11	C	}	amfibrach
<u>Na</u> <u>prz</u> ód <u>się</u> <u>szy</u> ków <u>wydz</u> iera,	8	D		saficki
<u>Je</u> ździ na <u>cz</u> aty, / <u>gł</u> ód i <u>zim</u> no <u>zn</u> osi	11	C	}	trochej
<u>I</u> w <u>tr</u> udach <u>si</u> ły <u>nab</u> iera.	8	D		adoniczny

⁶⁹³ [Julian Ursyn Niemcewicz], *Śpiewy historyczne z muzyką, rycinami i krótkim dodatkiem zbioru historii polskiej przez J.U. Niemcewicza...*, wyd. piąte, nakładem Kajetana Jabłońskiego, Lwów 1849, s. 24, źródło: <http://books.google.pl/books?id=-oAAAAAACAAJ> (dostęp: 26.02.2014 r.).

4.

<u>M</u> łode swe <u>l</u> ata / <u>z</u> wycięst <u>w</u> ami <u>l</u> iczył,	11	A	}	trochej
<u>R</u> uś i <u>P</u> omorzan zhołdował,	8	B		saficki
<u>A</u> gdy po <u>o</u> jcu / <u>b</u> erło <u>o</u> dziedziczył,	11	A	}	trochej
<u>H</u> enryk, co w <u>N</u> iemczech panował,	8	B		saficki
<u>P</u> ewien, że <u>t</u> łumem / <u>n</u> ajętych <u>o</u> rszaków,	11	C	}	amfibrach
<u>Z</u> astrasz <u>d</u> zielných <u>P</u> olaków,	8	C		adoniczny
<u>N</u> ieznając <u>j</u> ak nam / <u>o</u> hydą <u>z</u> niewagą,	11	D	}	amfibrach
<u>O</u> d <u>P</u> olski <u>h</u> ołdu <u>w</u> ymaga.	8	D		adoniczny

zmiana

5.

» <u>J</u> a mam hołdować? / <u>B</u> oleśław <u>z</u> awoła,	11	A	}	amfibrach
» <u>J</u> a! <u>z</u> cierpieć <u>t</u> aką <u>z</u> niewagę!	8	B		adoniczny
» <u>N</u> ie <u>z</u> niży <u>P</u> olak / <u>p</u> řed <u>o</u> bcemi <u>c</u> zoła,	11	A	}	trochej
» <u>P</u> óki ma <u>o</u> ręż, <u>o</u> dwagę;	8	B		saficki
» <u>A</u> ch, <u>s</u> takroć w <u>p</u> ośród / <u>k</u> rwawego <u>z</u> awodu,	11	C	}	amfibrach
» <u>K</u> oronę, <u>ż</u> ycie <u>u</u> tracę,	8	D		adoniczny
» <u>N</u> izeli <u>ś</u> cierpię / <u>n</u> iesławę <u>n</u> arodu,	11	C	}	amfibrach
» <u>I</u> <u>p</u> odły <u>h</u> aracz <u>z</u> apłacę.«	8	D		adoniczny

6.

<u>B</u> lisko <u>W</u> rocławia / <u>b</u> ój się <u>k</u> rwawy <u>w</u> szczyna,	11	A	}	trochej
<u>B</u> rzmią w <u>p</u> owietrzu <u>t</u> rąb <u>o</u> dgłosy.	8	B		trocheiczny
<u>U</u> derza <u>K</u> siążę, / w <u>p</u> ień <u>N</u> iemców <u>w</u> ycina,	11	A	}	amfibrach
<u>P</u> oległy <u>t</u> rupów ich <u>s</u> tosy,	8	B		adoniczny
<u>T</u> łum <u>p</u> sów <u>z</u> arłoczných / <u>p</u> okrwawione <u>s</u> zczątki	11	C	}	trochej
<u>O</u> kropnie <u>w</u> yjąc <u>r</u> ozrywa;	8	D		adoniczny
<u>A</u> <u>l</u> ud to <u>m</u> iejsce / dla <u>s</u> rogiej <u>p</u> amiętki,	11	C	}	amfibrach
<u>P</u> siem <u>p</u> olem <u>d</u> otąd <u>n</u> azywa.	8	D		adoniczny

Wiersz ma charakter opowieści. Podmiot-narrator opowiada w nim historię życia księcia Bolesława Krzywoustego (1087-1138), rozpoczynając od wspomnienia jego lat dziecięcych. Opisywana w pierwszych dwóch zwrotkach sytuacja, jak dowiadujemy się z przydatków do *Śpiewów historycznych*, dotyczy oddania faktycznej władzy przez Władysława I Hermana, pod rządy palatyna Sieciecha. W związku z tym, pomiędzy synami Hermana, Bolesławem i Zbigniewem, doszło do sporu o władzę. Spór ten doprowadził do

wojny domowej i do oddalenia palatyna. Te okoliczności, jak daje do zrozumienia narrator, wyzwoliły z małoletniego jeszcze Bolesława rycerskość, wolę walki i odwagę. Jak stwierdził w przydatkach Niemcewicz, „żaden z królów nie przeszedł go w sławie oręża i liczbie odniesionych zwycięstw”⁶⁹⁴ – prawdzie tej daje wyraz narrator w czwartej strofie. Na potwierdzenie tego w ostatnich dwóch zwrotkach przywołana jest sytuacja dotycząca słynnego starcia pomiędzy wojskami księcia i cesarza niemieckiego Henryka V pod Wrocławiem w roku 1109, znanego jako bitwa na Psim Polu.

W tekście *Bolesława Krzywoustego* daje się zauważyć kilka właściwości, charakterystycznych jeszcze dla epoki polskiego oświecenia. Posługując się terminologią Mieczysława Tomaszewskiego⁶⁹⁵, możemy określić go jako: **realny, obiektywny, dosłowny, epicki**, wreszcie **dydaktyczny**.

- realizm – dotyczy świata przedstawionego. Zaistniał już w założeniu *Śpiewów historycznych*; dzięki niemu przedstawione w śpiewach sytuacje stają się prawdziwe, nawet jeśli prawda ta jest czasem niekompletna, panegiryczna (tak jest i w tym przypadku, bowiem Władysław Herman przedstawiony jest jako ojciec-patriota, który wyzwała w synu odwagę i chęć do walki w obronie kraju; tekst przemilcza jednak oburzenie syna, jakie wywołane zostało przez przekazanie faktycznej władzy Sieciechowi i pogrążenie kraju w wojnie domowej).
- obiektywizm – zgodnie ze słowami Niemcewicza przejawia się on w „obowiązku trzymania się prawdy” historycznej. Autor nie wprowadził do śpiewu ani postaci, ani zdarzeń fikcyjnych⁶⁹⁶; pozostawił jednakże nieco miejsca własnej wyobraźni (strofa piąta), która nie zniekształcając podań historycznych, nadaje wyrazisty charakter wypowiedzi Bolesława.
- dosłowność – objawia się przede wszystkim w języku i stylu wypowiedzi. Brak jakichkolwiek porównań czy metafor wpływa na jej przejrzystość, dzięki czemu nie ma wątpliwości, że należy rozumieć ją właśnie dosłownie.

⁶⁹⁴ J.U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne z muzyką...*, s. 26.

⁶⁹⁵ Por. Mieczysław Tomaszewski, *Próba syndromu pieśni lirycznej gatunku „Lied” [w:] Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997, s. 78-79.

⁶⁹⁶ Tu jednak nadmienić należy, że już pod koniec wieku XIX wśród historyków rozpowszechnił się pogląd, że bitwa na Psim Polu mogła w ogóle nie mieć miejsca, bądź była jedynie mało znaczącą potyczką, a swój status znaczącej wiktarii uzyskała dzięki podaniu Wincentego Kadłubka. Oczywiście na początku wieku XIX nie było jeszcze żadnych wątpliwości co do tego, że bitwa rzeczywiście miała miejsce. Por. np. Michał Kaczmarek, *Bitwa na Psim Polu* [w:] *Encyklopedia Wrocławia*, red. J. Harasimowicz, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000.

- epickość – na takie przyporządkowanie śpiewów wpływa charakterystyczna dla nich kategoria opowieści historycznej. Jednak prawdziwym medium tej właściwości jest **różnorodność rytmiczacji wersów**, przez którą podkreślony jest epicki charakter tekstu. Jednocześnie, poprzez wprowadzenie gdzieś podziału na osoby, obecne są w tekście akcenty dramatyczne – szczególnie w drugiej i piątej strofie.
- dydaktyzm – w tekście Niemcewicza uwidacznia się głównie w wypowiedziach księcia, wyrażających chęć i gotowość walki – jest to wzór męża, który Niemcewicz daje jako przykład do naśladowania.

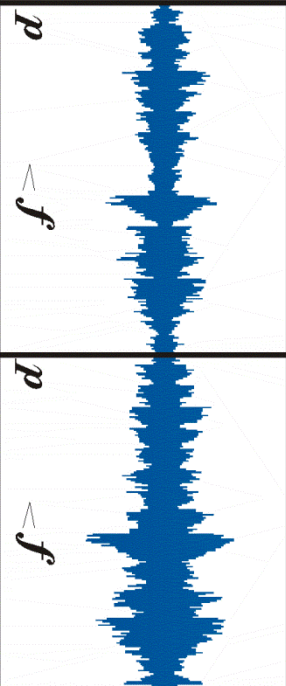
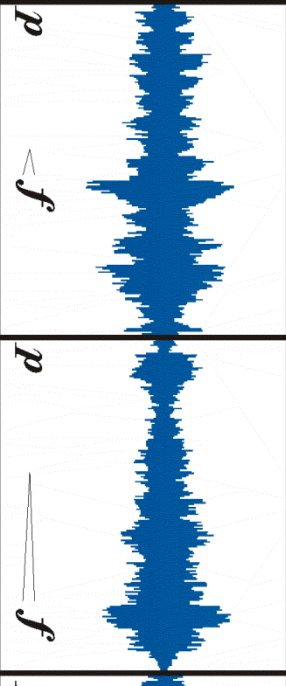
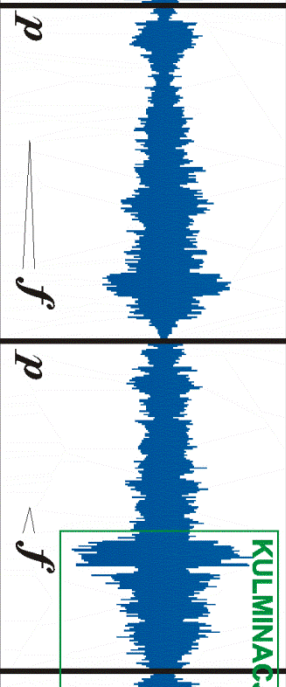
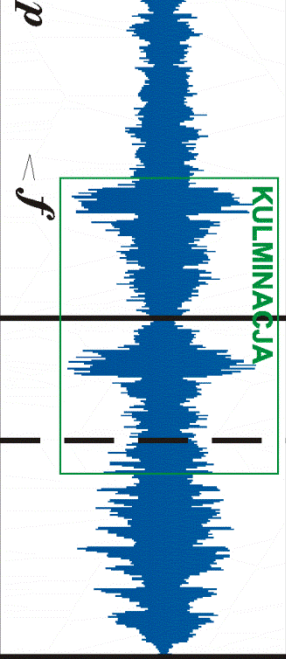
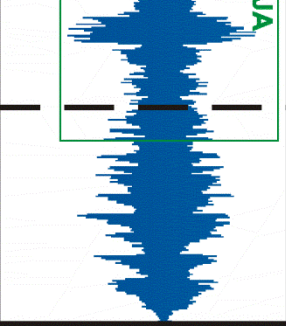
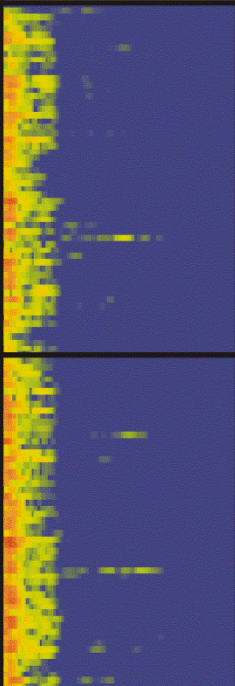
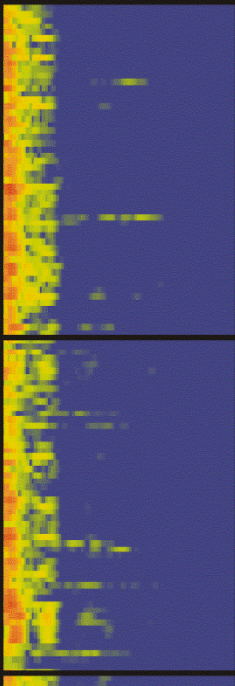
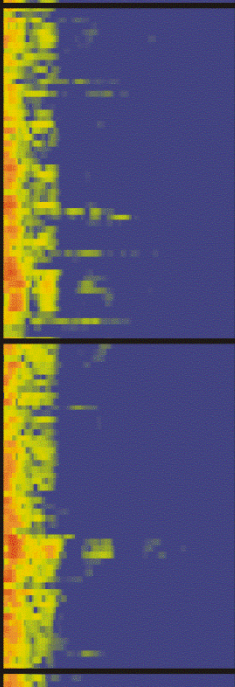
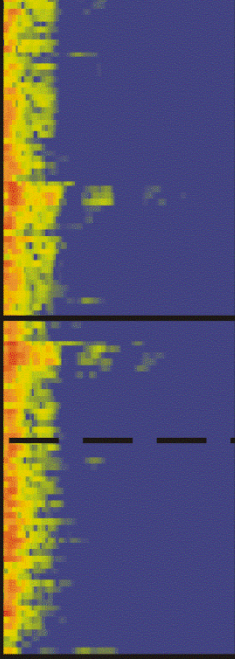
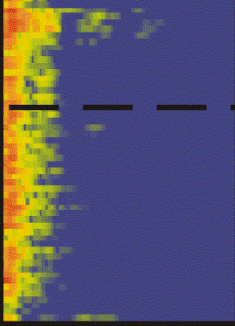
W tekście pieśni pojawia się wyrażenie jeden motyw wiodący, który dominuje nad innymi, nadając ton całej wypowiedzi narratora. Lisowska uznała za taki, jak już wspomniano wcześniej, motyw „odwagi i dumy narodowej”⁶⁹⁷. Wydaje się jednak, że zarówno odwaga jak i duma narodowa, woła walki i rycerskość, choć niewątpliwie występują w treści śpiewu, służą oddaniu charakteru ogólniejszego. Nazwać go można motywem patriotyzmu, albo może lepiej – **motywem poświęcenia się dla własnego kraju**.

Wiersz Niemcewicza podjął Kurpiński prawie dokładnie tak, jak napisał go poeta, z tym małym wyjątkiem, że w pieśni ostatni wers każdej zwrotki jest dla dobitności powtórzony. Śpiew przybrał formę ABA¹, choć kontrast środkowej części nie wynika bezpośrednio ani z budowy tekstu, ani z jego treści. Również w muzyce kontrast pomiędzy częścią B a częściami skrajnymi jest raczej znikomy; opiera się on na zmianie rytmiki, rozdziale motywicznym partii śpiewu od akompaniamentu oraz względnej „komplikacji” harmoniczej. Zależności te najlepiej zobrazuje poniższy schemat (wykres przebiegu fali oraz spektrogram wyodrębniono z nagrania wykorzystanego w audycji radiowej z cyklu *Godzina pieśni polskiej*⁶⁹⁸).

⁶⁹⁷ A. Lisowska, *Twórczość pieśniarska...*, s. 36.

⁶⁹⁸ Cykl audycji autorstwa Mieczysława Tomaszewskiego nadawany był na antenie programu II Polskiego Radia.

Wykres 1. Karol Kurpiński, *Bolesław Krzywousty*, struktura tekstu i muzyki

A		B	A ¹		ZAKOŃCZENIE
FORMA PIESNI	a	a	a ¹	a ^{1'}	c
TAKTY	1-4	5-8	9-12	13-16	17-18 18-20
TEKST (1. Strofa)	Jeszcze Bolesław był małym dziećciem, Już czuł w sobie żądze sławy,	Bo gdy Sieciecha za Czechów wtargnięciem Król wysła na Morawy,	Młodzuchny książę, widząc szyki zbrojne, Jął prośby swoje przekładać:	"Niech i ja ojciec - rzekł - idę na wojnę," "Niech się ucze szablą władać".	"Niech się ucze szablą władać".
HARMONIA	G-dur		T D T D		D T S T SD ⁷ T
RYTMIKA	głos		T D T D		D T S T SD ⁷ T
	fortepian		T D T D		D T S T SD ⁷ T
PRZEBIEG FALI W CZASIE RZECZYWISTYM [DYNAMIKA]					
SPEKTROGRAM					

Pieśń Kurpińskiego jest w całości sylabiczna z nalożeniem sylabotonicznym. Sprzyja to zrozumieniu tekstu, chociaż wśród pozostałych śpiewów, o czym pisze Strumiłło, jest to ewenement⁶⁹⁹. Na tym poziomie na pewno nie uwidacznia się wpływ twórczości operowej na śpiewy opracowane przez Kurpińskiego.

Muzyka, nie mogąc zilustrować ogólnego charakteru, który nadaje ton tekstowi *Bolesława* (motywu, j.w.), odnosi się do jego szczegółowych mediów, jakimi są wspomniane wyżej rycerskość, duma narodowa i odwaga. Rolę elementu, który pełni funkcję dla nich charakterystyczną jest w śpiewie rytm. Zdecydowanie przeważają rytmy punktowane, które występują zarówno w partii głosu jak i w akompaniamencie, także gdy nie towarzyszy on tekstowi (por. przykład 1). Jest jeden moment, w którym rytmika łagodnieje, staje się bardziej „śpiewna” w porównaniu z deklamacyjnym charakterem całości. Mam tutaj na myśli partię głosu w taktach od 9 do 12, gdzie rytmy punktowane nie występują (por. przykład 2). To złagodzenie rytmiczne jest jednym z argumentów do wydzielenia w tym miejscu środkowej części pieśni.

Bolesław Krzywousty
Muzyką K. Kurpińskiego.

Moderato

Śpiew

Fortepian

p

Jeszcze Bolesław był na tym dzie cię ciem

Przykład 1. K. Kurpiński, *Bolesław Krzywousty*, t. 1-2

Ponadto w partii fortepianu pojawiają się liczne motywy fanfarowe, które w części A występują w zakończeniu fraz lub w części B, gdzie towarzyszą śpiewowi (por. przykład 2).

Król wysłał na Mo-ra - wy młodziuchny Zia - - że widząc szyki zbrojne .Jał

F

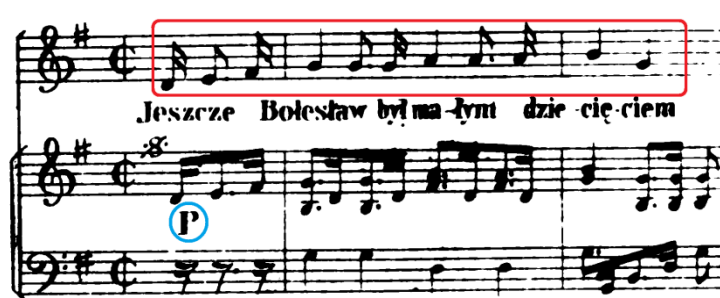
cres

Przykład 2. K. Kurpiński, *Bolesław Krzywousty*, t. 7-10

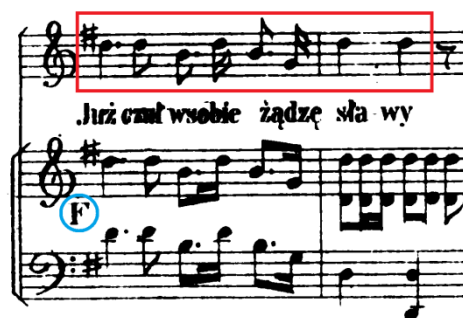
⁶⁹⁹ Por. T. Strumiłło, *Śpiewy historyczne...*, s. 126.

Ukształtowanie rytmiczne *Bolesława* jest następstwem odczytania przez kompozytora tonu wiersza. Przez to, choć w niewielkim stopniu, dokonuje się zjednoczenie muzyki z tekstem, a niekiedy wręcz ilustrowanie tekstu muzyką.

Melodyka partii wokalne kształtowana jest w dwojaki sposób: łagodny lub żywiołowy. W pierwszym rodzaju śpiewu melodia ma najczęściej kierunek wznoszący, głównie w oparciu o interwał sekundy (por. przykład 3). W drugim rodzaju dominują skoki o interwał tercji oraz większy od tercji, o kierunku opadającym i poruszające się po dźwiękach należących do akordu (por. przykład 4).



Przykład 3. K. Kurpiński, *Bolesław Krzywousty*, t. 1-2



Przykład 4. K. Kurpiński, *Bolesław...*, t. 3-4

Na uwagę zasługuje także zróżnicowanie dynamiczne, które powiązane jest z melodyką pieśni. Choć Kurpiński różnicuje ją jedynie na *piano* i *forte*, umieszczając określenia w partii akompaniamentu, wydaje się naturalne, że dotyczy ona także śpiewu. Kontrasty dynamiki bowiem, tak jak zróżnicowanie melodyczne, nie są przypadkowe, lecz wydają się mieć związek z tekstem. Dynamika *piano* zastosowana jest do tekstu o charakterze opisowym, ekspresywnie obojętnym (zwrotka 1: „jeszcze Bolesław był małym dziecięciem”, „Bo gdy Sieciecha za Czechów wtargnięciem”, „Młodziuchny Książę...” – por. przykład 3). Kiedy natomiast w tekście jest mowa o męstwie Bolesława, jego zapale do bitwy itp., dynamika „podnosi się” do *forte* (zwrotka 1: „już czuł w sobie żądzę sławy”, „król wysyła na Morawy” – por. przykład 4). Dotyczy to także miejsca, w którym książę wprost zwraca się do ojca z prośbą o udział w wojnie („Niech się uczyć szablą władać”). Ten ostatni zwrot, rozpoczynający się od najwyższego w partii wokalne dźwięku (g^2), powtórzony dwukrotnie, stanowi kulminację pieśni. Melodyka i dynamika podkreślają w tym momencie patriotyczny charakter zwrotu Bolesława do ojca – młody książę jest nie tylko pewien swojej decyzji, ale z całą stanowczością wymaga od Hermana, aby ten pozwolił mu walczyć za kraj. Muzyka nabiera tutaj cech heroicznych, podkreślając w ten sposób wymowę tekstu.

Pod względem harmonicznym pieśń jest skonstruowana konwencjonalnie. W zasadzie opiera się na trzech funkcjach triady tonacji G-dur, z dominującymi odniesieniami toniczno-dominantowymi (por. wykres 1). Dopiero w zakończeniu pieśni pojawia się podkreślająca dobitność zakończenia subdominanta. Jedynym miejscem, w którym kompozytor pozwolił sobie na wyjście z kręgu triady jest tonikalizacja dominanty przez dominantę wtrąconą, w zakończeniu środkowej części śpiewu. Jest jasne, że dalsza komplikacja harmonii raczej nie wpłynęłaby dobrze na szerokie rozpowszechnienie



Rysunek 2. Jan Matejko, *Bolesław III Krzywousty*

Śpiewów wśród całego społeczeństwa, w związku z czym można zrozumieć postawę Kurpińskiego. Zbiorowy adresat pieśnioksięgu Niemcewicza wymógł, także na pozostałych kompozytorach, prostotę opracowania muzycznego.

Materiał motywiczny akompaniamentu w całości podąża za głosem solowym, najczęściej dublując melodię i dopełniając ją harmonicznie. Niekiedy porusza się w stosunku do niego wyłącznie unisono i w zdwojeniu oktawowym. Nawet w środkowej części, gdy motywika akompaniamentu „odrywa się” na chwilę od śpiewu, nadal podąża za kierunkiem melodii (co widać po ruchu najwyższych dźwięków prawej ręki). Dopiero w zakończeniu pieśni partia fortepianu jest nieco bardziej usamodzielniona, gdyż wprowadza nowy materiał (choć oparty o poprzednie wzorce rytmiczne; por. przykład 3) – element mimetyczny łączy się tu ze zgrabnym kadencyjnym zakończeniem pieśni; rytm i kierunek melodii w takcie 19 obrazujące tu wspomniane wcześniej przez Bolesława „władanie mieczem” (pierwsza zwrotka), przechodzą w kolejnych taktach w kadencję wielką doskonałą.



Przykład 5. K. Kurpiński, *Bolesław Krzywousty*, t. 15-20

Tempo *moderato* jakie wybrał kompozytor dla śpiewu o Bolesławie Krzywoustym wydaje się odpowiadać tematyce i nawiązywać do ogólnego tonu tekstu. Umiarkowane tempo jest jak się wydaje kompromisem pomiędzy dwoma czynnikami-archetypami – królewskim majestatem, jaki reprezentuje osoba księcia (tempo wolne, *adagio* lub *maestoso* jest charakterystyczne np. dla pierwszych części uwertur francuskich, podczas których król wchodził na salę) oraz chęcią walki i bitewnym zapałem Bolesława (muzyka sceniczna zazwyczaj ilustrowała sceny bitwy w tempie szybkim).

1.4. Pieśnioksiąg i *Bolesław Krzywousty* – wnioski

Zamysł powstania narodowego pieśnioksięgu powstał wśród oświeconej warstwy narodu polskiego, stawiającej za najwyższy cel podtrzymywanie tożsamości narodowej oraz naukę młodego pokolenia wydarzeń z historii Polski. Wierzano bowiem, że walka przeciwko zaborcom będzie mogła wówczas jedynie odnieść oczekiwane skutki, gdy nie zniknie pamięć o dawnej świetności, a przez to nie zniknie chęć jej odbudowania. Ta zbiorowa pamięć lub uświadomienie społeczeństwa miała się dokonać poprzez pieśń, która rozpowszechniona pomiędzy wszystkie warstwy społeczne miała wyzwać nie tylko w obywatelach, ale i w mieszczanach i chłopach poczucie przywiązania do własnej ziemi, własnego państwa oraz własnej tożsamości.

Śpiewy historyczne swą doniosłą rolę spełniły znakomicie. Świadectwa świadczące o ich ogromnej popularności nawet po odzyskaniu niepodległości stanowią tego niezaprzeczalny dowód. Będąc utworami prostymi, nie rażącymi kunsztem, nie sprawiały również wrażenia arystokratycznych, przeznaczonych wyłącznie dla „wyższych sfer” i dzięki temu właśnie mogły się rozpowszechnić. Wydaje się, że wpadające w ucho melodie, prosty akompaniament oraz ogólna redukcja środków artystycznych stanowiły wybór świadomy i celowy (przynajmniej dla kompozytorów zawodowych), dlatego nie można ich uznać za wady *Śpiewów*. Pamiętać jednak należy, że *Śpiewy* nie zyskały sobie popularności dzięki swej prostocie i łatwości wykonania – gdyby tak było zapewne ich popularność byłaby tylko chwilowa. Śpiewano je ponieważ tego wymagało wewnętrzne poczucie obowiązku, tego wymagał moralny imperatyw czasów, jeśliby użyć określenia Kanta. I to dopiero świadczy o tym, że narodowy pieśnioksiąg rzeczywiście był narodowy, tzn. pobudzał świadomość narodową i patriotyzm w Polakach.

Zapyta ktoś jednak: skoro tak, to dlaczego najbliższe powstania narodowe nie spotkały się z odzewem wśród rzesz chłopskich? Dlaczego chłopci w poczuciu narodowego obowiązku nie stanęli wśród szlachty z orężem w ręku? Odpowiedź jest prosta, bo prozaiczna. Dla chłopca naród, o czym była mowa w poprzednich częściach pracy, miał dokładne i konkretne uosobienie w postaci narodu szlacheckiego; narodem byli panowie, a pan kojarzony był zazwyczaj z pańszczyzną, wyzyskiem i niesprawiedliwością. Śpiewy, nawet rozpowszechnione wśród chłopów i pobudzające ich świadomość przynależności do określonego społeczeństwa, były pustymi słowami, niedosiężalnymi ideami dopóki szlachcic, pan, był synonimem niewolnictwa. Pieśnioksiąż nie oddziaływał na najuboższych, bo za niesioną przez niego ideą nie poszły konkretne czyny, które pozwoliłyby chłopom poczuć się pełnoprawnymi członkami narodu, walczącymi o niepodległość dla wszystkich stanów.

Bolesław Krzywousty jest dobrym przykładem takiego śpiewu, który przez wykorzystanie niewielu środków potrafi przekazać wiele z tego o czym mówi tekst. Kurpiński stworzył muzykę dynamiczną, żywą, zdolną przekazać te najważniejsze cechy tekstu Niemcewicza, a nie potrzebował do tego wielu wyszukanych środków: wystarczyły odpowiednio umiejscowione kontrasty dynamiczne, marszowy i fanfarny rytm oraz wyrazista kulminacja. Biorąc pod uwagę relację słowo-muzyka, wydaje się że kompozytor stworzył muzykę najlepszą, jaką się dało do tego rodzaju tekstu.

2. MARIA SZYMANOWSKA – PIEŚŃ DO WILII. SENTYMENTALNE WSPOMNIENIE KRAJU, ZIEMI OJCZYTEJ

Adam Mickiewicz swoją drugą powieść poetycką, *Konrada Wallenroda* (1828), nazwał „broszurą polityczną” oraz opatrzył ją mottem z *Księcia* Niccolo Machiavellego. Uprawnił tym samym, jak zauważa Alina Witkowska, odczytywanie poematu jako „utworu instruktażowego o podziemnej walce z caratem”⁷⁰⁰. Tak właśnie interpretowany był przez mu współczesnych. Jednak apologia walki z najeźdźcą nie jest ani jedynym, ani wyłącznie słusznym wątkiem obecnym w treści *Konrada Wallenroda*. W utworze obecny jest także wątek gloryfikacji piękna natury ojczystej, który w szczególny sposób uwidacznia się w *Pieśni do Wilii* [*Wilija naszych strumieni rodzica*].



Rysunek 3. Adam Mickiewicz, *Konrad Wallenrod i Grażyna*, wydanie ozdobne Jana Tysiewicza, Paryż 1851.

Wybrane fragmenty z *Konrada Wallenroda* opracowane zostały w 1828 roku przez Marię Szymanowską w cyklu *Trzech śpiewów* do słów z „*Konrada Wallenroda*” (1. *Pieśń do Wilii*⁷⁰¹, 2. *Pieśń z wieży*, 3. *Alpuhara*).

2.1. *Konrad Wallenrod* – poemat o podstępie, zdradzie oraz o rozdartym człowieku

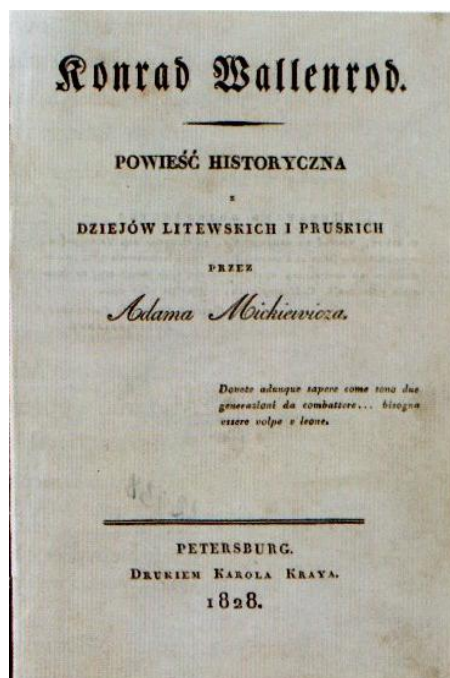
Adam Mickiewicz, jeden z członków Towarzystwa Filaretów, został wyrokiem sądu w Wilnie aresztowany i skazany w 1824 roku. Pracę nad powieścią poetycką rozpoczął Mickiewicz podczas pobytu w Odessie w rok później i kontynuował ją w roku 1827. *Konrad Wallenrod* powstał zatem w związku z doświadczeniem więzienia, i jak pisze Witkowska, jest

⁷⁰⁰ A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 260.

⁷⁰¹ Istnieją wydania z różnymi sposobami zapisu tytułu tej pieśni. W formie, jaką tu przyjęto, pojawia się w pierwodruku; por. Igor Bełza, *Z dziejów polsko-rosyjskich kontaktów muzycznych*, PWM, Kraków 1963, s. 44.

efektem „znacznej dojrzałości twórczej i doświadczeń ideowych wyniesionych z pobytu w Rosji”⁷⁰².

Jak wspomniano wcześniej, treść poematu była w Polsce odczytywana w sposób skrajnie polityczny. Kiedy utwór dotarł do Polski w 1828 roku, w okresie przygotowań do powstania listopadowego, interpretowany był w romantyczny sposób, jako utwór nawołujący do walki z carem Mikołajem I Romanowem. Widoczne są bowiem w treści *Wallenroda* powinowactwa z ówczesnym spiskiem dekabrystów, wymierzonym w feudalno-pańszczyźniany system rządów caratu. Romantyczna interpretacja dzieła była inspiracją do wytworzenia się w polskich czytelnikach postawy, nazywanej wallenrodyzmem; z czasem, o czym była mowa wcześniej, stała się ona ideologią



Rysunek 4. Adam Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, strona tytułowa wydania z 1828 roku

skrytej, spiskowej walki przeciwko zaborcy. Klasycyści z kolei czytali poemat kierując się zgoła odmiennymi kategoriami, czego znakomitym przykładem jest opinia Kajetana Koźmiana, zarzucającego poecie brak dobrego smaku oraz polityczno-narodowy charakter dzieła⁷⁰³.

Treść *Konrada Wallenroda*, na co naprowadza zamieszczony na początku cytat z Machiavellego, mówi o dwóch sposobach walki: lwa, a więc jawnej i zbrojnej oraz lisa – podstępnej, prowadzonej z ukrycia. Konrad Wallenrod z jednej strony jest osobą przykładowego mnicha, a później mistrzem zakonu krzyżackiego, z drugiej ukrytym pod imieniem Wallenroda Alfem, wielkim indywidualistą, którego losy toczą się wokół spisku przeciwko Niemcom; to drugie oblicze bohatera zapowiada bowiem, jak twierdzi Witkowska, kreację innej postaci – Konrada z *Dziadów cz. III*⁷⁰⁴.

Wallenrod wstępuje do zakonu nieprzyjaciół swojego narodu w tym wyłącznie celu, aby zyskawszy sobie ich przychylność zniszczyć ich „od środka”. Aby tego dokonać porzuca swoje dwie miłości – Aldonę (Pustelnicę) i Litwę. Rolę pamięci o skrytych celach i patriotycznych obowiązkach bohatera spełnia postać starego wajdeloty, Halbana. Jest on

⁷⁰² A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 260.

⁷⁰³ Por. A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 264-265.

⁷⁰⁴ Por. A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 264.

też jedyną oprócz Pustelnicy osobą, która zna skryty zamiar straszliwej zemsty Wallenroda i pomaga mu w jego realizacji.

Alf-Wallenrod jest bohaterem tragicznym, uwikłanym w patriotyczny obowiązek i spisek przeciwko ciemężycielom ukochanej Litwy i jednocześnie przez te powinności wewnętrznie wyniszczonym. Jednak nie jest to jedyny aspekt charakterystyki tej postaci – drugim, komplementarnym jest aspekt ludzki, który jeszcze bardziej uwypukla tragiczny wymiar dzieła. Witkowska ujmuje ten problem w takie słowa:

Wallenrod nie jest postacią tylko z pychy i pragnienia zemsty ukształtowaną. Jest także człowiekiem o świadomości nieszczęśliwej, o sumieniu rozdartym, o duszy spustoszonej przez konieczność dopełnienia straszliwej misji.

(...)

Stąd znamienne słowa: «Już dosyć zemsty – i Niemcy są ludzkie»⁷⁰⁵.

W tym kontekście *Konrad Wallenrod* nie jest – jak zauważyła wcześniej Witkowska – kategorycznym wołaniem poety o działalność spiskową. Jednak daje solidne podstawy aby twierdzić, że „nie zmusza on czytelnika do obrony racji humanistycznych przeciwko racji narodowej”⁷⁰⁶, a wręcz przeciwnie – ukazuje że postawa patriotyczna stoi niekiedy ponad szczęściem jednostki.

2.2. Okoliczności powstania *Trzech śpiewów* do tekstu *Konrada Wallenroda*

Maria Szymanowska, ceniona pianistka i kompozytorka, swoją sławę wirtuozki fortepianu, która zarazem komponuje, rozpoczęła od koncertu wiedeńskiego w 1815 roku⁷⁰⁷. Potem, przy okazji wyjazdu do Londynu dała koncert prywatny i zdobyła sobie uznanie w kompetentnych kręgach. Po rozwodzie z mężem w 1820 roku, który sprzeciwiał się jej „popisom koncertowym”⁷⁰⁸, sytuacja pianistki stała się na tyle zła, że jej aktywność

⁷⁰⁵ A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 264.

⁷⁰⁶ A. Witkowska, *Romantyzm...*, s. 264.

⁷⁰⁷ Por. Maria Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 32.

⁷⁰⁸ Por. Igor Bełza, *Maria Szymanowska w Rosji* [w:] I. Bełza, *Z dziejów polsko-rosyjskich kontaktów muzycznych...*, s. 57.

koncertowa stała się działalnością zarobkową⁷⁰⁹. Nie wiadomo natomiast, jak zaczęły się kompozytorskie próby Szymanowskiej – pierwszymi wydanymi jej kompozycjami były trzy śpiewy historyczne, które ukazały się w zbiorze Niemcewicza, ale nie jest wykluczone, że próby kompozytorskie były podejmowane przez nią wcześniej. W okresie, gdy powstawały *Śpiewy*, zaczęła komponować także utwory na fortepian, które stanowią najliczniejszą grupę w jej twórczości. Jako koncertująca pianistka prezentowała swoje utwory zagranicznej publiczności, zbierając pochlebne recenzje zarówno na wschodzie jak i na zachodzie Europy.

W pierwszą podróż koncertową po starym kontynencie Szymanowska udała się w roku 1822, jadąc najpierw do Wilna, Petersburga, Moskwy i Kijowa, a następnie, po krótkim powrocie do kraju, udając się w wieloletnią podróż na zachód Europy koncertując m.in. w Marienbadzie, Dreźnie, Lipsku, Berlinie, Paryżu, Londynie, Bolonii, Mediolanie, Rzymie i Amsterdamie. Jednocześnie, przyjmowana bardzo ciepło we wszystkich zakątkach Europy, rozwijała swoje kontakty artystyczne i towarzyskie. Wówczas to zapoznaje się z artystami – poetami, muzykami i arystokracją: J.N. Hummlem, J. Fieldem, J.W. Goethem, F. Mendelssohmem, G. Rossinim, C.M. Weberem czy w końcu z A. Mickiewiczem. Z wieloma – jak z Goethem i Mickiewiczem – utrzymuje później zażyłe kontakty, co uwidacznia się w obfitej pomiędzy artystami korespondencji.

Występy Szymanowskiej przyjmowane były owacyjnie. Powoli pianistka i kompozytorka z Polski zyskuje sobie europejską sławę i uznanie. Wysoka ocena jej gry przez Goethego może posłużyć za znakomity przykład, w jaki sposób ta urocza dama była odbierana. Zamieszczona jest ona w *Rozmowach z Goethem* Johanna Petera Eckermanna, który dziękując Goethemu za bilety na koncert Szymanowskiej pyta zarazem o wrażenia poety z poprzedniego jej koncertu:

– Podobno bardzo pięknie grała – dodałem.

– Wspaniale! – potwierdził Goethe.

– Tak dobrze jak Hummel? – zapytałem.

– Musi pan wziąć pod uwagę – rzekł Goethe – że to nie tylko wybitna wirtuozka, ale również i urocza kobieta, wszystko więc nam się wydaje u niej o wiele wdzięczniejsze.

Opanowała technikę po mistrzowsku. Nie można się wprost temu nadziwić!⁷¹⁰

⁷⁰⁹ Por. I. Bełza, *Maria Szymanowska w Rosji...*, s. 57.

⁷¹⁰ Johann Peter Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, t. II, PIW, Warszawa 1960; cyt. za: I. Bełza, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1987, s. 59.

Dzięki dziennikowi, jaki po wyjeździe z Warszawy 1 listopada 1827 roku prowadziła córka Szymanowskiej, Helena, wiemy dokładnie kiedy kompozytorka poznała Adama Mickiewicza, człowieka z którym żyła w przyjaźni i korespondowała aż do śmierci w 1831 roku. Stało się to dokładnie 22 listopada w Moskwie, prawdopodobnie w domu Szymanowskiej⁷¹¹. W dzienniku Heleny widnieją pod tą datą takie słowa: „Ks. Wiaziemski przysłał nam dzieło [Antoniego Edwarda] Odyńca i Mickiewicza⁷¹². W południe przyszedł sam z tym ostatnim, którego Mamie prezentował”⁷¹³.

Od tego czasu Mickiewicz często był u Szymanowskiej, czytając swoje wiersze i poematy, a także improwizując. 8 grudnia 1827 roku, Mickiewicz deklamuje u Szymanowskiej wyjątki z własnego poematu *Konrad Wallenrod*, który jeszcze nie został wydany (pozwolenie na wydrukowanie *Konrada* uzyskał poeta pod koniec roku, a drukiem udało się go wydać w Petersburgu dopiero 21 lutego roku następnego). Z relacji Heleny (która zapisała w dzienniku, że Mickiewicza „możemy słusznie nazwać Petrarkiem polskim”⁷¹⁴) można przypuszczać, że nowopowstały poemat Mickiewicza zachwycił wszystkich, którzy go w ten wieczór słuchali.

Jak twierdzi Bełza, nie tylko sama znajomość z Mickiewiczem, lecz zarówno wrażenie jakie wywarł na Marii Szymanowskiej deklamowany przez poetę *Konrad Wallenrod*, jak i fakt, że obfitował on w „szereg pieśniowych epizodów”, były bezpośrednim impulsem do skomponowania trzech pieśni, opartych o fragmenty tego dzieła. Powstały one, jak pisze Iwanejko, „w atmosferze domowego muzykowania w salonie Szymanowskiej w Petersburgu”⁷¹⁵ i jako pieśni do domowego muzykowania należy je traktować. Jako pierwsza powstała *Pieśń do Wilii*, znana także pod tytułem *Wilija* (pod takim tytułem została przedrukowana z przekładem na język rosyjski np. w *Lirycznym albumie* Michała Glinki) lub *Pieśń o Wilii*. Zyskała ona sławę i popularność między innymi dlatego, że za fortepianowy akompaniament do tego duetu posłużył znany utwór fortepianowy kompozytorki, nokturn *Le Murmure* (skomponowany w Paryżu w 1825 roku). To właśnie do muzyki tego nokturnu improwizował Mickiewicz podczas wieczoru u Zaleskiej, o czym w swym liście do żony pisze

⁷¹¹ Por. I. Bełza, *Maria Szymanowska w Rosji...*, s. 80, przyp. 3.

⁷¹² Jak pisze Bełza, chodziło prawdopodobnie o wiersz *Panicz i dziewczyna*, który Mickiewicz napisał wspólnie z Odyńcem; zob. I. Bełza, *Maria Szymanowska w Rosji...*, s. 78.

⁷¹³ *Dziennik od dnia wyjazdu z Warszawy 1 listopada 1827* Heleny Szymanowskiej, k. 8; cyt. za: I. Bełza, *Maria Szymanowska w Rosji...*, s. 78.

⁷¹⁴ *Dziennik...* Heleny Szymanowskiej, k. 15; cyt. za: I. Bełza, *Maria Szymanowska...*, s. 102.

⁷¹⁵ M. Iwanejko, *Maria Szymanowska...*, s. 195.

Piotr Andriejewicz Wiaziemski⁷¹⁶. Po *Pieśni do Wilii* powstała także muzyka do *Pieśni z wieży* oraz do ballady *Alpuhara*. Wszystkie trzy utwory wydane zostały razem w Petersburgu po uzyskaniu zgody cenzury dnia 3 czerwca 1828 roku i były to ostatnie wydane za życia utwory Marii Szymanowskiej. W tym samym czasie co *Trzy śpiewy* do słów z „Konrada Wallenroda” powstała jeszcze inna pieśń do tekstu ballady Mickiewicza – *Świtezianka*.

2.3. Analiza tekstu *Pieśni*

Tekst *Pieśni*, rozpoczynający się od słów „Wilija naszych strumieni rodzica”, jest jednym z fragmentów II części *Konrada Wallenroda*. *Pieśń* składa się z sześciu zwrotek czterowersowych. Jak cały poemat Mickiewicza napisana jest jedenastozgłoskowcem o stałej średniówce po 5 sylabie (5+6). Sylabiczność podkreślona jest przez użycie wyłącznie klauzul paroksytonicznych, występujących na 2 sylabę od końca przed średniówką oraz w wyrazach kończących wers. Rozłożenie akcentów natomiast ulega zmianom, najczęściej wahając się pomiędzy czterema lub pięcioma w wersie. *Pieśń* jest zatem przykładem wiersza sylabicznego o daleko posuniętej sylabotonizacji (po średniówce w oparciu o rytmizację amfibrachiczną lub trocheiczną), która nadaje mu pieśniowy charakter. Rymy, co wynika poniekąd z klauzul, występują wyłącznie w odmianie żeńskiej i tylko na końcu wersu. Pojawiają się natomiast w dwóch różnych układach: w pierwszych dwóch strofach są to rymy parzyste (A-A-B-B), natomiast w kolejnych czterech – rymy krzyżowe (A-B-A-B).

Poniżej podano tekst *Wilii* według paryskiego wydania z 1851 roku⁷¹⁷:

<i>Wilija <u>naszych</u> / strumieni <u>rodzica</u>,</i>	11	A	}	amfibrach
<i><u>Dno</u> ma <u>złociste</u> / i <u>niebieskie</u> <u>lica</u>;</i>	11	A		trochej
<i><u>Piękna</u> <u>Litwinka</u>, / <u>co</u> jej <u>czერpa</u> <u>wody</u>,</i>	11	B	}	trochej
<i><u>Czystsze</u> ma <u>serce</u>, / <u>śliczniejsze</u> <u>jagody</u></i>	11	B		amfibrach

⁷¹⁶ List P.A. Wiaziemskiego do żony z dnia 8 (20) lutego 1828 roku: „(...) wszyscy zaś błagają, abym jechał z nimi do Zaleskiej, dla której przygotowują prezent maskaradowy. Uległem. (...) Mickiewicz wiele improwizował wierszy przy akompaniamencie fortepianu, z wielkim artyzmem (...). Zakończył on fantazję na temat *Murmure* Szymanowskiej, a poezja jego była wtenczas szemraniem i zadziwiająco harmonizowała z muzyką”; cyt. za: I. Bełza, *Maria Szymanowska w Rosji...*, s. 82.

⁷¹⁷ Adam Mickiewicz, *Konrad Wallenrod i Grażyna*, Benard i sp., Paryż 1851, s. 28-30, źródło: <http://books.google.pl/books?id=XM4GAAAAQAAJ> (dostęp: 25.02.2014 r.).

<i>Wilija w <u>m</u>ieję / <u>K</u>owieńskieję <u>d</u>olinie,</i>	11	A	}	amfibrach
<i>Śród <u>t</u>ulipanów / i <u>n</u>arcysów <u>p</u>łynie;</i>	11	A		trochej
<i>U <u>n</u>óg <u>L</u>itwinki / kwiat <u>n</u>aszych <u>m</u>łodzianów</i>	11	B	}	amfibrach
<i>Od <u>r</u>óż <u>k</u>raśniejczy / i od <u>t</u>ulipanów.</i>	11	B		trochej
<i>Wilija <u>g</u>ardzi / <u>d</u>oliny kwiatami,</i>	11	A	}	amfibrach
<i>Bo <u>s</u>zuka <u>N</u>iemna / <u>s</u>wego <u>o</u>blubieńca;</i>	11	B		trochej
<i><u>L</u>itwince <u>n</u>udno / <u>m</u>iędzy <u>L</u>itwinami,</i>	11	A		trochej
<i>Bo <u>u</u>kochała / <u>c</u>udzego <u>m</u>łodzieńca.</i>	11	B		amfibrach
<i><u>N</u>iemen w <u>g</u>wałtowne / <u>p</u>ochwyć <u>r</u>amiona,</i>	11	A	}	amfibrach
<i><u>N</u>iesie na <u>s</u>kały / i <u>d</u>zikię <u>p</u>rzestworza,</i>	11	B		amfibrach
<i><u>T</u>uli <u>k</u>ochankę / <u>d</u>o <u>z</u>imnego <u>ł</u>ona,</i>	11	A		trochej
<i>I <u>q</u>iną <u>r</u>azem / w <u>g</u>łębokościach <u>m</u>orza.</i>	11	B		trochej
<i>I <u>c</u>iebie <u>r</u>ównie / <u>p</u>rychodzień <u>o</u>ddali</i>	11	A	}	amfibrach
<i>Z <u>o</u>czystych <u>d</u>olin, / o <u>L</u>itwinko <u>b</u>iedna!</i>	11	B		trochej
<i>I <u>t</u>y <u>u</u>toniesz / w <u>z</u>apomnienia <u>f</u>ali,</i>	11	A		trochej
<i><u>A</u>le <u>s</u>mutniejsza, / <u>a</u>le <u>s</u>ama <u>j</u>edna.</i>	11	B		trochej
<i><u>S</u>erce i <u>p</u>otok / <u>o</u>strzegać <u>d</u>aremnie,</i>	11	A	}	amfibrach
<i><u>D</u>ziewica <u>k</u>ocha, / i <u>W</u>ilija <u>b</u>ieży,</i>	11	B		trochej
<i><u>W</u>ilija <u>z</u>nikła / w <u>u</u>kochanym <u>N</u>iemnie,</i>	11	A		trochej
<i><u>D</u>ziewica <u>p</u>łacze / w <u>p</u>ustelniczej <u>w</u>ieży.</i>	11	B		trochej

Tekst tej pieśni w poemacie włożony jest w usta Halbana, który jako jedyny zna tajemnicę przeszłości Wallenroda i Pustelnicy. Kiedy Halban wraz z Konradem i innymi rycerzami przechadzają się pod wieżą Pustelnicy, słysząc stamtąd jej słowa, które kieruje do Konrada, przypominając mu o jego powinności („Tyś Konrad, przebóg! Spełnione wyroki, / Ty masz być mistrzem, abyś ich zabijał!”). Stary wajdelota, zwracając się do rycerzy, tłumaczy im te słowa jako wieszczbę – Konrad ma zostać mistrzem zakonu („Słowo rycerskie, na jutrzejszej radzie, / On mistrzem naszym! – «zgoda, krzykną, zgoda!»”). Podczas gdy tamci oddalali się z tym okrzykiem, Halban pozostał na miejscu, „Na wołających okiem wzgardy rzucił, / Spojrzał ku wieży, i cichemi tony / Taką piosenkę odchodząc zanucił”.

W treści pieśni śpiewanej przez Halbana, wyrażającej nieszczęśliwą miłość Litwinki do „cudzego młodzieńca”, zakodowana jest historia Konrada i Aldony. Wydźwięk tego śpiewu miałby być może charakter sentymentalny, lecz naznaczony jest tragizmem ostatnich dwóch strof, spełniających rolę rozbudowanej puenty, co w kontekście treści poematu jest jak najbardziej oczywiste (obydwoje – Konrad i Aldona – giną pod koniec opowieści). W konsekwencji treść *Pieśni* ma charakter typowo romantyczny i wiąże się bardziej z takimi kategoriami ekspresywnymi jak tragizm, samotność, smutek, powinność, los, niż z tymi, które wyróżniane bywały przez sentymentalistów. Tym samym może być ona traktowana jako opowieść o losach dwojga bezimiennych, nie konkretnych a możliwych, kochanków.

Tekst posiada cechy, które Mieczysław Tomaszewski nazwał właściwościami konstytutywnymi tekstów pieśni lirycznej gatunku „Lied”. Posługując się jego terminologią⁷¹⁸ stwierdzić można, że tekst *Pieśni do Wilii* cechują: **intencjonalność świata przedstawionego, momentowość, subiektywizm, metaforyczność, romantyczność.**

- intencjonalność świata przedstawionego – wynika ze wspomnieniowego charakteru wiersza. Jego treść powstaje w wyobraźni Halbana, choć jest zarazem zakodowanym przekazem o historii prawdziwej w świecie *Wallenroda*.
- momentowość – pomimo iż *Pieśń* ma charakter wspomnienia, powstaje w poemacie pod wpływem chwili i jako taka jest odpowiedzią na tę chwilę.
- subiektywność – tekst, oprócz jego wspomnieniowego charakteru, jest poniekąd proroctwem Halbana, co do przyszłych losów Pustelnicy. Wskazuje na to apostrofa do Litwinki w piątej strofie, która stanowi punkt do którego cała *Pieśń* dąży: „I ciebie równie przychodzić oddali”, „I ty utoniesz w zapomnienia fali”. Jest to zatem niewątpliwie subiektywny wyraz podmiotu lirycznego.
- metaforyczność – owiana jest nią cała wspomnieniowa strona *Pieśni*, gdyż pod losami anonimowych bohaterów kryje się historia prawdziwa. Z drugiej strony uniwersalizm tego typu wypowiedzi polega na tym, że pod opisywaną historię można podstawić losy każdej innej spełniającej przesłanki pary osób. Metaforyczność nie jest jednak w pieśni Halbana jedyną właściwością – treść piątej strofy jest niewątpliwie dosłowna, skierowana do konkretnej osoby.

⁷¹⁸ Por. M. Tomaszewski, *Próba syndromu pieśni lirycznej...*, s. 78-79.

- romantyczność – termin „nieostry, ale łatwo wyczuwalny”⁷¹⁹; swym nastrojem przenika wiersz. Wbrew pozorom nie można *Pieśni* określić jako sentymentalnej – choć pierwsze cztery strofy, wyjęte z kontekstu całości, właśnie takie wydają się być. Wpływa na to przede wszystkim charakter budowy wiersza, którego treść wyraźnie zmierza do puenty w piątej strofie, a ta jest w przeciwieństwie do sentymentalnej treści poprzednich zimna, dosłowna i konkretna, mroczna i złowróżebna.

2.4. *Pieśń do Wilii* – struktura tekstu i muzyki







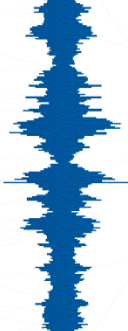
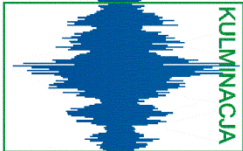

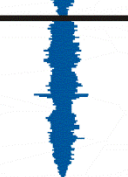
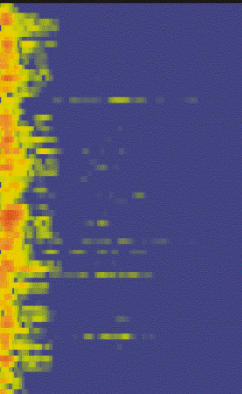
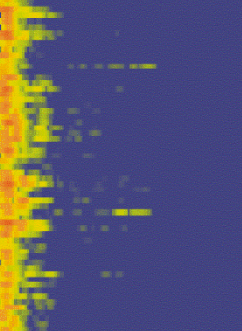
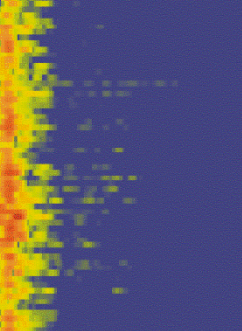
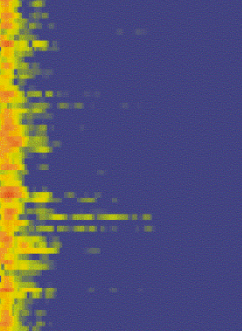
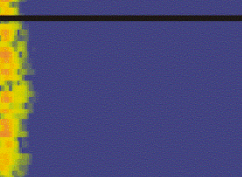
Wszystkie fakty wskazują, że w przypadku *Wilii* tekst został dołączony do już istniejącej muzyki. Proces zestrzajania muzyki ze słowem został tutaj niejako odwrócony – najpierw powstała muzyka, do której później Szymanowska dołączyła odpowiadający tekst. Za muzyczne opracowanie tekstu Mickiewicza posłużył bowiem, o czym już była mowa, wcześniejszy utwór fortepianowy kompozytorki – nokturn *Le Murmure*, napisany i wydany w Paryżu podczas jej trasy koncertowej w 1825 roku. W trzy lata później stał się on partią akompaniamentu do pieśni-duetu – ale czy tylko?

Nie cały nokturn oczywiście posłużył jako materiał do skomponowania pieśni. Tekst podłożony został do pierwszych 32 taktów nokturnu, a fortepianowe zakończenie pieśni odpowiada ostatnim 12 taktom *Le Murmure*. Opuszczony został zatem dość obszerny fragment (59 taktów), obejmujący ogniwa kontrastujące oraz repryzowe. Jednak forma nokturnu – ABA, wraz z dużą ilością taktów nie dawała się łatwo połączyć z tekstem. Ten problem rozwiązała kompozytorka poprzez wykorzystanie wyłącznie ekspozycyjnego członu nokturnu i dodania do niego słów z dwóch strof tekstu Mickiewicza w taki sposób, że *Pieśń do Wilii* przyjęła ostatecznie budowę pieśni zwrotkowej o formie ABA¹. Po tej modyfikacji tekst wpasował się do muzyki idealnie, dzięki czemu pieśń Halbana przytoczona jest dokładnie, bez powtórzeń, przerw czy dokomponowywania muzyki. Szczegółową budowę *Wilii* przedstawia poniższy schemat (wykres przebiegu fali oraz spektrogram wyodrębniono z nagrania wykorzystanego w audycji radiowej z cyklu *Godzina pieśni polskiej*⁷²⁰).

⁷¹⁹ M. Tomaszewski, *Próba syndromu pieśni lirycznej...*, s. 79.

⁷²⁰ Cykl audycji autorstwa Mieczysława Tomaszewskiego, nadawany był na antenie Programu II Polskiego Radia.

Wykres 2. Maria Szymanowska, *Pieśń do Wilii*, struktura tekstu i muzyki

FORMA PIESNI	a	a ¹	b	a ¹	coda
	OGNIWO "EKSPOZYCYJNE"				
TAKTY	1-8	9-16	17-24	25-32	33-43
TEKST (1. Zwrotka)	<i>Wilija naszych strumieni rodzica, Dno ma złociste i niebieskie ilca;</i>	<i>Piękna Litwinka co jej czerpa wody, Czystsze ma serce, śliczniejsze jagody.</i>	<i>Wilija w miłej Kowieńskiej dolinie, Śród Tulipanów i Narcysów płynie;</i>	<i>U nóg Litwinki Kwiat naszych młodziaków Od róż Krasniejszy i od Tulipanów.</i>	
HARMONIA	As-dur T D ⁷ T (D ⁷)(D ⁵)D ⁷ T(D ⁷)D ⁷	T D ⁷ T (D ⁷)(D ⁵)D ⁷ T D ^{6,5} _{4,3} T ^{9,8} _{7,8}	D ⁷ ₅ T D ⁷ ₅ T :: (D ⁷)S _{II} D ⁷ T ^{..7}	As-dur T D ⁷ T (D ⁷)(D ⁵)D ⁷ T D ^{6,5} _{4,3} T ^{9,8} _{7,8}	D ⁷ T D ⁷ T
REDUKCJA MELODYCZNO- HARMONICZNA					
PRZEBIEG FALI W CZASIE RZECZYWISTYM [DYNAMIKA]	 <i>pp sf</i> <	 <i>[pp] sf sf</i>	 <i>f</i> >	 <i>[pp] sf sf</i>	 <i>pp < p</i>
SPEKTROGRAM					

Porównując partyturę nokturnu⁷²¹ oraz pieśni nie można dostrzec, oczywiście oprócz oznaczeń redakcyjnych, żadnej różnicy pomiędzy partiami fortepianu w obydwu utworach. Zachowany jest wiernie nie tylko materiał dźwiękowy, ale także szereg innych elementów: tonacja, metrum, tempo *Allegretto*, dynamika, a nawet takie szczegóły wykonawcze jak artykulacja i pedalizacja (por. przykłady 6 i 7). Potwierdza to założenie, jakie poczyniono na początku, że tekst Mickiewicza został dodany do istniejącego już utworu instrumentalnego.

Le Murmure. Nocturne



Przykład 6. M. Szymanowska, *Le Murmure. Nocturne*, t. 1-2 Przykład 7. M. Szymanowska, *Pieśń do Wilii*, t. 1-2

Wersja pieśni, która ukazała się drukiem była duetem z fortepianowym akompaniamentem. Monografiści twórczości Szymanowskiej podają, że *Pieśń do Wilii* była także opracowywana na różne zespoły wykonawcze, m.in. na fortepian na 3 ręce [sic!] czy chór⁷²². Obydwie melodie wokalne pieśni wyodrębnione zostały z nokturnu – wyższa z melodii najwyższych dźwięków prawej ręki, a niższa była dopełnieniem harmonicznym lub opierała się na wysokościach dźwięków figuralnej akordowej i basu (por. przykład 8).



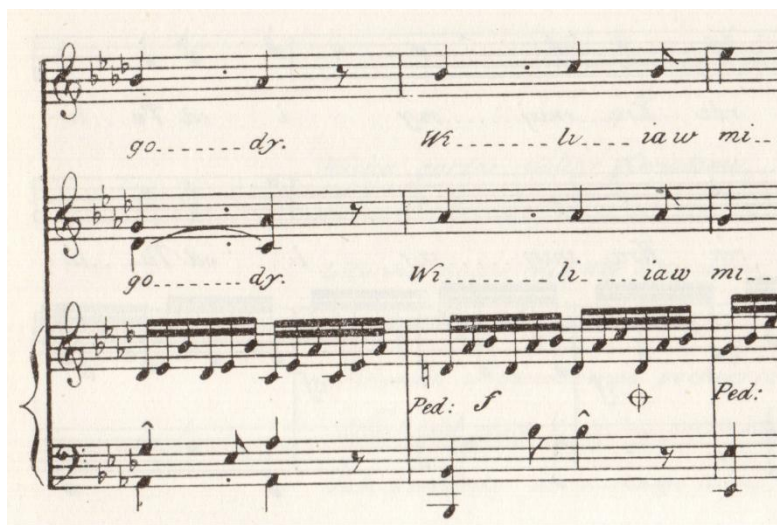
Przykład 8. M. Szymanowska, *Pieśń do Wilii*, t. 4-7

⁷²¹ Zob. Maria Szymanowska, *Le Murmure. Nocturne*, źródło: http://waltercosand.com/CosandScores/Composers%20Q-Z/Szymanowska,%20Maria/Nocturne-Le_Murmure.pdf (dostęp: 25.02.2014 r.).

⁷²² Por. I. Bełza, *Maria Szymanowska...*, s. 171.

Rytmiczne opracowanie melodii wynika w zasadzie z metrum 6/8 (w tradycji związanego z tekstami romansowymi) oraz z intonacji tekstu. Płynie ona i kołysze się, podobnie jak akompaniament, w jednostajnym rytmie ćwierćnuty z kropką, ćwierćnuty i ósemki.

Plan harmoniczny pieśni, opierający się o tonację As-dur, nie jest skomplikowany. Ciekawe jest, że eksploatowane są wyłącznie połączenia toniczo-dominantowe, przy braku zastosowania pokrewieństw sekundowych. Urozmaicenie toku harmonicznego polega na wykorzystaniu niekiedy ciągu dominant wtrąconych, dodaniu septymy do dominanty, bądź wprowadzenia opóźnień. Paradoksalnie rzutuje to jeszcze bardziej na płynność jednostajnego rytmu narracji. Środkowa część pieśni utrzymana jest w tonacji dominanty (Es-dur), ale nie zostaje ona wprowadzona przez modulację, lecz pojawia się wprost, od dominanty w nowej tonacji (B-dur). To miejsce zmiany tonacji, w którym po funkcji toniczej As-dur pojawia się dominantą w nowej tonacji (B-dur) jest jedynym, w którym zachodzi pokrewieństwo sekundowe (zob. przykład 9). W repryzowym ogniwie pieśni powraca tonacja główna.



The image shows a musical score for a song. It consists of three staves: two vocal staves (soprano and alto) and a piano accompaniment staff. The key signature changes from A major (two sharps) to B major (three sharps) and then back to A major. The lyrics are written below the vocal staves. Below the piano staff, there is a diagram showing the key change: **As** → **B⁷** **Es**. The piano part includes a pedal point marked 'Ped: f'.

Przykład 9. M. Szymanowska, *Pieśń do Wilii*, t. 16-18

Interesująco przedstawia się warstwa dynamiczna pieśni. Cały utwór w zasadzie rozgrywa się w różnych odcieniach „szemrzącego” niczym strumyk *piano* (wyłączywszy miejsca gdzie w partii fortepianu pojawiają się nieliczne *sforzata*). Odmienne natomiast skonstruowana jest pod tym względem część środkowa, rozpoczynająca się wprost od *forte*. W bardzo prosty sposób Szymanowska zbudowała tu kulminację pieśni (t. 21-23). Melodia

pnie się w górę, osiągając *climax*, a wspierana jest przez rozciągnięte na dwa takty *crescendo*, aby po chwilowym osiągnięciu najwyższego dźwięku w pieśni (g^2) powrócić do *pianissimo*.

Miejsce kulminacji, podyktowane zapewne arbitralnie przez tak samo skomponowaną kulminację w nokturnie, nie wynika z treści tekstu. W poszczególnych zwrotkach pieśni w kulminacji śpiewany jest następujący tekst: w pierwszej zwrotce „Śród tulipanów i narcysów płynie”, w drugiej „Niesie na skały i dzikie przestworza”, a w trzeciej „Dziewica kocha i Wilija bieży”. Kluczowa natomiast dla treści pieśni Halbana piąta zwrotka (apostrofa do Pustelnicy), przypada na jednostajny fragment ekspozycyjny.

Regularny i jednostajny przepływ melodii, rytmu i harmonii znakomicie współgrają z sentymentalnym charakterem pierwszych czterech zwrotek tekstu. Można powiedzieć, że dźwiękowo ilustrują nurt rzeki Wilii, nieprzerwanie zmierzającej do swego oblubieńca – Niemna. Kluczowy dla owej ilustracji okazuje się oczywiście charakter partii fortepianu; to właśnie nokturn nadaje ton całej pieśni, gdyż pozostałe jej elementy wynikają z jego struktury i wywoływanego nastroju. Takie zestrojenie tematyki wiersza z muzyką doceniali już ówczesni, podkreślając, jak pisze Igor Bełza, że Szymanowska „głęboko wniknęła w poetyckie odkrycia Mickiewicza”⁷²³. Tomasz Zan na przykład, pisząc do Mickiewicza z Orenburga, wyraża to w takich słowach:

Właśnie przybyły niedawno i trzy pieśni z *Wallenroda* przez Szymanowską ułożone. Zdaje się, że żadne inne na świecie nuty do nich nie przystały, tak zgodnie, tak wspaniale, tak przyjemnie przypadają do charakteru samej poezji⁷²⁴.

Jednak wydźwięk pieśni, którą śpiewa w *Konradzie Wallenrodzie* Halban, jest raczej obcy sentymentalizmowi, o czym była mowa wcześniej. Kluczowy dla niej jest bowiem dramatyzm ostatnich dwóch zwrotek tekstu, gdy wajdelota w apostrofie do Pustelnicy wróży jej tragiczny koniec – w tym także uwidacznia się romantyczny charakter tekstu. W tym kontekście zwrotkowość *Pieśni do Wilii* oraz wykorzystanie nokturnu *Le Murmure* stały się zgubne dla przekazania treści poematu, czyniąc z pieśni Halbana typową, miłosną opowieść o losach dwojga bezimiennych ludzi. Jak wynika z dalszego ciągu poematu, *Pieśń* śpiewana

⁷²³ I. Bełza, *Maria Szymanowska...*, s. 167.

⁷²⁴ List Tomasza Zana do Adama Mickiewicza z dnia 12 (24) grudnia 1828 r.; cyt. za: I. Bełza, *Maria Szymanowska...*, s. 168.

do Pustelnicy bynajmniej nie traktowała o losach osób przypadkowych i miała zupełnie inny podtekst.

2.5. *Pieśń do Willi* w kontekście treści poematu Mickiewicza

Niewątpliwie do wykorzystania *Le Murmure* w pieśni były wszelkie przesłanki. Popularność nokturnu zapewniała ją także pieśni, jego okresowa budowa sprzyjała podkładaniu słów poezji, a Mickiewicz improwizując swego czasu do jego muzyki uprawomocnił połączenie go z własnym wierszem. Tak też zrobiła Szymanowska – do popularnego utworu fortepianowego dołożyła słowa i to nie o przypadkowym pochodzeniu. Kompozytorka kilku śpiewów historycznych wykorzystała bowiem tekst poematu, który w czasie gdy został wydany uznawany był za broszurę polityczną, wzywającą do walki i ukazującą sposoby tej walki.

Słowa *Pieśni o Willi*, które wybrała Szymanowska, głównie poprzez kontekst całego poematu, ale również przez finalną strukturę wiersza, implikowały temat obrony narodowości *Konrada Wallenroda*. Muzyka jednak nie wyróżniła tych implikacji, przez co treść pozostała wyjałowioną historią bezmiennnej miłości. W efekcie *Pieśń o Willi* wpisuje się w estetykę sentymentalizmu, a nie romantyzmu, którego powiew niósł *Wallenrod*.

Kompozytorka ostatnie lata swojego życia spędziła w Sankt Petersburgu, jako nadworna pianistka carowej Rosji. Car, z którego łaski i woli istniało Królestwo Kongresowe, przestawał być traktowany jako sojusznik i obrońca Polaków. Dostrzegano coraz częściej wyzysk i niewolę wobec caratu i podległość Rosji. Na ten *status quo* reagowało głównie młode pokolenie z Mickiewiczem i Mochnackim na czele, spiskując i planując zbrojne powstanie. Pokolenie starsze, które pamiętało czas tuż po utracie niepodległości, odchodziło już w cień i zmęczone życiem cieszyło się z nielicznych swobód, jakie dawała Kongresówka – dlatego uciekało w sentymentalizm i sielskość.

Trudno uwierzyć w to, że Szymanowska – kompozytorka kilku śpiewów historycznych – celowo nie odzwierciedliła romantycznego charakteru pieśni w muzyce, ukrywając polityczny podtekst dzieła. Dla niej *Pieśń o Willi* była raczej sentymentalnym wspomnieniem szczęśliwej krainy swojego dzieciństwa i w tym sensie podążała ona za myślą Brodzińskiego. W tym kontekście nokturnowy charakter muzyki pasuje do *Pieśni* znakomicie. Nie odzwierciedla jednak tej głębi wyrazu, jaką daje tekst Mickiewicza.

3. FRYDERYK CHOPIN – *FANTAZJA F-MOLL* OP. 49

Wybuch powstania listopadowego zastał Fryderyka Chopina w Wiedniu. Pomimo chęci powrotu do Warszawy i wzięcia czynnego udziału w walce, kompozytor uległ namowom rodziny i pozostał poza granicami Królestwa Polskiego. Jak wiadomo, bardzo tę bezczynność przeżył. Swoją frustrację wyraził w znanym liście do Jana Matuszyńskiego z dnia 1 stycznia 1931: „a ja tu bezczynny, a ja tu z gołymi rękami (...) czemu nie mogę choć bębnić”⁷²⁵. Jednak najgwałtowniej uwidoczniła się w jego muzyce, która wchodząc, jak pisze Tomaszewski, w „fazę wczesnoromantycznego przełomu”⁷²⁶, stała się wyrazem głębokich przeżyć wynikających z patriotyzmu i świadomości własnej tożsamości.

Wszystko, co wiemy o życiu Chopina z lat paryskich przekonuje, jak wielką wagę przywiązywał on do losu własnej ojczyzny oraz jak swoją muzyką dawał temu wyraz. Polskość jego dzieł, która bynajmniej nie polegała wyłącznie na twórczym przetwarzaniu polskiego folkloru, nie uchodziła wątpliwości ani wówczas, ani nie wątpi się o niej współcześnie. Na potwierdzenie tej tezy wystarczy wspomnieć jedno z wielu świadectw, jakie w swojej książce dał Wilhelm von Lenz pisząc, że „Chopin był jedynym pianistą politycznym. On dawał Polskę; w tym, co komponował była Polska”⁷²⁷.

Zaangażowanie kompozytora w sprawy własnego narodu nie było w czasach zaborów niczym szczególnym. Zastanawiający jest jednak zakres i sposób oddziaływania muzyki Chopina na jemu współczesnych – tak Polaków, jak i członków innych narodowości. Po pierwsze, uznania takiego jak Chopin nie zdobył poza granicami kraju drugi z „dzierzących znicz narodowości” kompozytorów, Stanisław Moniuszko, choć okazji do tego nie brakowało⁷²⁸. Po drugie (co wynika w dużej mierze ze świadectw Chopinowi współczesnych, chociażby z przytoczonego wyżej zdania von Lenza) muzyka żadnego innego polskiego kompozytora nie implikowała w takim stopniu Polskości i sprawy polskiej. Wśród słuchających jej za granicą Polaków ugruntowywała świadomość narodową, wywołując

⁷²⁵ Cyt. za: Mieczysław Tomaszewski, *Chopin zaangażowany* [w:] M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 36.

⁷²⁶ M. Tomaszewski, *Chopin zaangażowany...*, s. 36.

⁷²⁷ Wilhelm von Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft*, Berlin 1872; cyt. za: M. Tomaszewski, *Chopin zaangażowany...*, s. 38.

⁷²⁸ *Halka* na przykład została przyjęta z rezerwą zarówno przez praską publiczność jak i po przedstawieniach w Rydze, Wiedniu czy Mediolanie; zob. Zdzisław Jachimecki, *Moniuszko*, PWM, Kraków 1961, s. 96-99.

niejednokrotnie „uczucia patriotyczne”⁷²⁹; dla obcych była z kolei wyrazem nieśmiertelności polskiego ducha.

Napisana podczas szczęśliwych chwil spędzonych w Nohant, w dziesięć lat po upadku powstania listopadowego, *Fantazja* op. 49 jest dziełem szczytowego, jak nazywa go Tomaszewski, okresu twórczości Chopina. Od czasu powstania była przedmiotem niezliczonej ilości analiz; wydawać by się mogło, że powiedziano już o niej wszystko. Pomimo tego do dzisiaj uznawana jest za niewytłumaczone i enigmatyczne arcydzieło.

3.1. Okoliczności powstania i konteksty

Fantazja powstawała podczas drugiego pobytu Chopina w Nohant, latem i jesienią 1841 roku. Możliwe, że kompozytor rozpoczął pracę jeszcze przed wyjazdem na wieś, w Paryżu. Nohant było bowiem miejscem szczególnym, a atmosfera i klimat wiejski zdecydowanie sprzyjały twórczemu nastrojowi – tam, jak pisze Artur Szklener, spędził Chopin „najszcześniejsze chwile w życiu (...) po opuszczeniu ojczyzny”⁷³⁰. Tam też powstawały najwybitniejsze utwory kompozytora, m.in. *Ballada As-dur* op. 47 i *Nokturny* op. 48, pisane zresztą w tym samym czasie co *Fantazja*.

O zakończeniu pracy nad dziełem Chopin natychmiast informuje Juliana Fontanę, kreśląc w liście znane, znamienne i dość tajemnicze słowa: „dziś skończyłem *Fantazję* i niebo piękne, smutno mi na sercu – ale to nic nie szkodzi. Żeby inaczej było, może by moja egzystencja nikomu na nic się nie przydała. Schowajmy się na po śmierci”⁷³¹. Dzięki temu wiadomo, że *Fantazja* ukończona została 20 października 1841 roku.

Oprócz dzieła oznaczonego numerem 49. powstały jeszcze dwa utwory, które kompozytor określił jako fantazja. Mowa tu o młodzieńczej *Fantazji na tematy polskie* op. 13, która dookreślona została jeszcze w jednym z listów do Tytusa Woyciechowskiego jako „potpury na temata polskie” oraz późnym dziele, *Polonezie-Fantazji* op. 61, o którym pisał do rodziny: „teraz chciałbym skończyć sonatę z wiolonczelą, Barkarolę i coś jeszcze, co nie

⁷²⁹ Po przystąpieniu Mickiewicza do instalowanej przez Andrzeja Towiańskiego w Paryżu „Sprawy Bożej”, Marcel Antoni Szulc na łamach „Tygodnika Literackiego” (nr 10/1842) uznał Chopina za następcę wieszczą, pisząc że „pan Chopin odziedziczył jego [Mickiewicza] władzę, on żywi w sercach naszych znicz narodowości”.

⁷³⁰ Artur Szklener, *Fryderyk Franciszek Chopin*, źródło: <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/life/biography/page/9> (dostęp: 25.02.2014.).

⁷³¹ List Chopina do Juliana Fontany z dnia 20 października 1841 roku; cyt. za: Mieczysław Tomaszewski, *Komentarz źródłowy* [w:] Fryderyk Chopin, *Fantazja f-moll op. 49. Wydanie faksymilowe rękopisu ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie*, NIFC, Warszawa 2007, s. 14.

wiem, jak nazwę”⁷³². Te wypowiedzi wskazują, że Chopin miewał niekiedy wątpliwości jeśli chodzi o nazewnictwo swoich utworów. Najczęściej objawiało się to przy łączeniu gatunku poloneza i fantazji. Tak było także w przypadku *Poloneza fis-moll* op. 44, o którym kompozytor napisał, że jest „to więcej fantazja”⁷³³. Zauważyć można, że problemy te pojawiają się w utworach, które łączą polską idiomatykę (polonez, tematy polskie) z „fantazjowaniem”⁷³⁴ na fortepianie. W związku z tym z jednej strony można by zaryzykować stwierdzenie, że szczególne wspomnienie kraju ojczystego wyzwało u Chopina twórcze zamyślenie, objawiające się w owym „fantazjowaniu”. Byłaby to także wskazówka do odczytywania *Fantazji* op. 49. Z drugiej jednak strony, czyż nie cała muzyka dojrzałego Chopina jest takim fantazyjnym zamyśleniem nad losami ojczyzny...?

Z gatunkiem fantazji, jak przypomina w swoich tekstach Tomaszewski, związana jest ściśle praktyka improwizacji. Autor uważa, że Chopin najprawdopodobniej znał Carla Czernego podręcznik improwizacji: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* (1829). W nim Czerny określił praktykę improwizacji jako „rozwiniecie tematu własnego lub cudzego bez szczególnego i bezpośredniego przygotowania, podczas samej gry – w rodzaj muzycznej kompozycji”⁷³⁵. Podobnie zresztą pisał o gatunku fantazji Carl Philipp Emmanuel Bach w swojej metodzie fortepianowej: *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen...* (1753)⁷³⁶. Jeśliby przypatrzyć się *Fantazji*, to definicja Czernego zadziwiająco dobrze przystaje do charakteru utworu.

Improwizacja, jako technika dla fantazji charakterystyczna miała również wpływ na ukształtowanie formy dzieła. Liczni autorzy analiz dopatrują się wpływów różnego rodzaju form na jego architekturę. Najczęściej, jak pisze Szklener, akcentowane są wpływy formy sonatowej (np. Hugo Leichtentritt, Lew Mazel) i runda sonatowego (np. Edgar S. Kelley, Lew Mazel)⁷³⁷. Ostrożniejsi muzykolodzy natomiast, jak np. Carl Schachter, zwracają uwagę na „cykliczną powtarzalność”, która jest dla formy *Fantazji f-moll* idiomatyczna. Tymczasem, jak

⁷³² List Chopina do rodziny z dnia 12 grudnia 1845 roku; cyt. za: Mieczysław Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49: struktura dwoista i drugie dno* [w:] M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana...*, s. 74.

⁷³³ List Chopina do Juliana Fontany z dnia 24 sierpnia 1841 roku; cyt. za: M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49...*, s. 74.

⁷³⁴ Termin użyty przez Franciszka Liszta w monografii z 1852 roku; podano za: M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49...*, s. 75.

⁷³⁵ Cyt. za: M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49...*, s. 76.

⁷³⁶ Por. M. Tomaszewski, *Komentarz źródłowy...*, s. 14.

⁷³⁷ Zob. Artur Szklener, *Fantazja f-moll op. 49 Chopina w świetle wybranych metod analitycznych*, „Rocznik Chopinowski”, 2001, nr 24/25, s. 37-38.



Ilustracja 1. F. Chopin, *Fantazja f-moll op. 49, t. 1-16*. Facsimile autografu edycyjnego dla wyd. Breitkopf & Härtel w Lipsku

piszą zarówno Tomaszewski, jak i Szklener, są to jedynie wpływy i aluzje, które mogły zostać przez kompozytora uczynione podświadomie, intuicyjnie; właściwą cechą architektoniki dzieła jest natomiast improwizacja, fantazjowanie⁷³⁸.

Jeszcze jedna rzecz jest dla odczytania *Fantazji* niezwykle istotna – jej związek z pieśnią powszechną. Dość niedawno, jak podaje Tomaszewski, „wyszło na jaw, iż tematy obu marszów (...) wprowadzających w atmosferę *Fantazji f-moll* stanowią aluzyjną transpozycję pieśni powstańczej *Litwinka*, skomponowanej w roku 1831 przez Karola Kurpińskiego do słów Stanisława Cywińskiego”⁷³⁹. Ponadto wykazano uderzające podobieństwo pomiędzy jednym z tematów chopinowskiej *Fantazji* i jeszcze inną pieśnią Kurpińskiego – z *Marszem obozowym*⁷⁴⁰, skomponowanym zresztą w tym samym roku co *Litwinka*. Polska pieśń odgrywała zresztą w całym życiu Chopina rolę znaczącą – znane są przecież liczne improwizacje kompozytora na tematy wzięte m.in. ze *Śpiewów historycznych* Niemcewicza, ale nie wyłącznie. Często improwizował także na temat tak ważnej dla narodu pieśni jak *Mazurek Dąbrowskiego*, o czym wspomina w swoim pamiętniku hrabia Józef Krasieński. Dlatego chociażby Chopin uważany był przez władze rosyjskie za demagoga, o czym dalej w swojej relacji pisze Krasieński⁷⁴¹.

3.2. Architektonika dzieła

Fantazja f-moll Chopina jest dziełem o hybrydycznej formie. Niewątpliwie można by dopatrzeć się w niej wpływów formy sonatowej lub ronda. Jednakże ani przetworzeniowość, ani dualizm tematyczny, tak charakterystyczny dla form sonatowych okresu romantyzmu, nie są obecne w utworze *sensu stricto* – technika przetworzeniowa zredukowana jest do przekształcania poszczególnych tematów, a liczba tematów, w zależności od interpretacji wstępnej fazy dzieła (*exordium* i *preludio*), waha się pomiędzy czterema a siedmioma.

W *Fantazji* możemy wyróżnić 6 głównych faz formalnych, z czego pierwsza jest wolnym wstępem, a ostatnia *codą*. Cztery główne fazy dzieła oparte są o formę repryzową,

⁷³⁸ Por. M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49...*, s. 79-80; M. Tomaszewski, *Komentarz źródłowy...*, s. 15-16; A. Szklener, *Fantazja f-moll...*, s. 38-39, 82-83.

⁷³⁹ M. Tomaszewski, *Komentarz źródłowy...*, s. 16.

⁷⁴⁰ Zob. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin, Kurpiński i pieśń powszechna. [Fantazja f-moll op. 49 F. Chopina. Związki ze śpiewami historycznymi i powstańczymi]* [w:] *Chopin w kręgu przyjaciół*, t. 5, red. I. Poniatowska, D. Pistone, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 1999, s. 33-34.

⁷⁴¹ Por. M. Tomaszewski, *Chopin, Kurpiński i pieśń powszechna...*, s. 18.

rozszerzoną w pierwszym członie o transpozycyjne powtórzenie materiału improwizacyjnego *Initio* i grupy pierwszego tematu (t. 143-198). Faza kontrastowa, również oparta o formę repryzową (ABA), wprowadza nowy materiał o chorałowym charakterze. Całą tę fazę można równie dobrze potraktować jako grupę tematyczną chorału. Formę *Fantazji* na najbardziej uogólnionym poziomie można by zatem zawrzeć w ogólnym schemacie:

wstęp A A¹ B A' +coda,

gdzie A' oznacza fazę powtarzającą z niewielkimi zmianami fazy A, A¹ oznacza znaczącą modyfikację konstrukcji fazy A, natomiast B oznacza fazę kontrastującą, wzgl. chorałową. Ten najwyższy poziom reprezentacji formy nie odpowiada jednak do końca złożoności i komplikacji dzieła. Należy zatem przeprowadzić dokładniejszą analizę architektoniki poszczególnych faz utworu.

Wstęp podzielić można na dwa ogniwa, które jak już wspomniano wcześniej można ale nie trzeba traktować jako grupy tematyczne. Ze względu na ich wyjątkowość dla dzieła lepiej nazwać je marszami, co wyróżni je wśród wielu tematów zasadniczej części utworu (marsz I: t. 1-20 i marsz II: t. 21-36). Sam kompozytor uprawnił taką interpretację, używając nad pierwszym taktem określenia *marcia*. Obydwa ogniwa, poprzez regularną rytmikę, użycie rytmów punktowanych oraz fakturę akordową z melodią i jednostajnym akompaniamentem lewej ręki w marszu drugim (por. przykład 10a i 10b), mają właśnie taki, marszowy charakter. Jednocześnie pierwszy z marszy, ze względu na wyrazistość charakteru pierwszego motywu, opadający kierunek jego melodii i tonację f-moll, dookreślić można jako *marcia funebre*.



Przykład 10a. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, t. 1-3

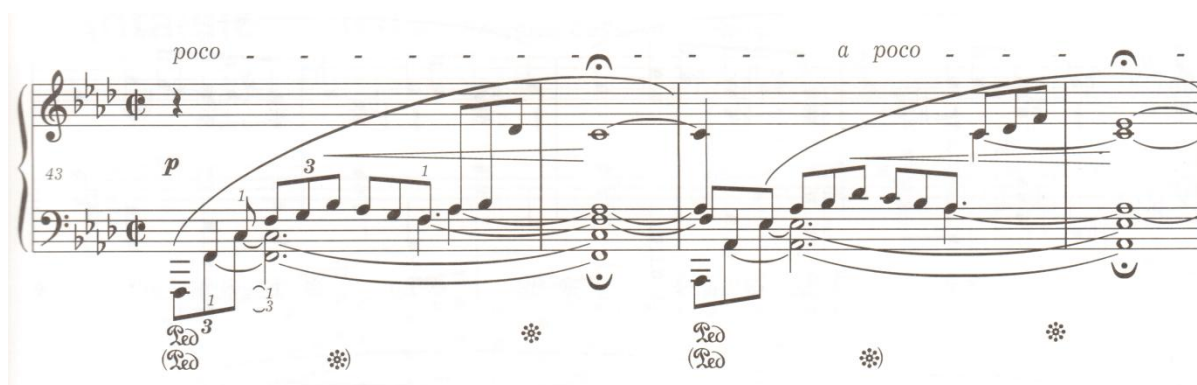


Przykład 10b. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, t. 21-22

Materiał pierwszego marsza zbudowany jest z czterech zdań, operujących tym samym materiałem motywicznym, powtarzając naprzemiennie dwutaktowe i czterotaktowe frazy.

Z kolei drugi marsz oparty jest na dwukrotnym powtórzeniu okresu, w którym trzykrotnie powtórzona jest dwutaktowa fraza (przykład 10b) w zstępującej progresji i uzupełniona dwoma taktami zakończenia. Wstęp zamknięty jest krótkim epilogiem, w którym przekształcony został główny motyw pierwszego marsza (t. 41-42 w lewej ręce). Zauważyć należy, że Chopin zestawiał obydwie marsze na zasadzie kontrastu trybu. Pierwszy jest w moll, drugi w dur.

W takcie 43 rozpoczyna się fragment o nokturnowym charakterze (zob. przykład 11); pełni on w *Fantazji* funkcję inicjalną. Jego rola w utworze jest o tyle istotna, że wielokrotnie w toku utworu Chopin nawiązuje do jego materiału, najczęściej na początku lub na końcu dużego ogniwa. W swej muzycznej postaci jest to czysta improwizacja, zapowiadająca dokładnie to, co nastąpi w partii tematycznej (od. t. 68). Jest ona, podobnie jak wstęp, oparta na powtórzeniach fraz i okresów. Tym razem pierwszy motyw-fraza powtórzona jest dwukrotnie w tercjowej progresji (t. 43-46), a następnie w nieco zmienionym kształcie powtórzona jest jeszcze czterokrotnie (t. 47-51), także w progresji tercji. Całość zamyka energiczny gest opadających oktaw (t. 52-53). Te 11 taktów tworzy okres, który jest jeszcze w całości powtórzony. Progresja tego drugiego okresu rozpoczyna się jednak od innej tonacji i jest nieco krótsza, a zamyka ją krótka kadencja (t. 64-67).



Przykład 11. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, t. 43-46

Charakterystyczny jest w owym *Initio* tercjowy układ tonacji poszczególnych fraz: f-moll, As-dur, c-moll, Es-dur, g-moll, B-dur itd. Ten tercjowy układ, dokładnie w takiej samej kolejności, stanowi tonacyjną podstawę dla tematycznych części poszczególnych ogniw i przez to staje się zasadniczym elementem kształtującym harmonię *Fantazji*. Na znaczenie tego układu dla budowy *Fantazji* zwracał uwagę między innymi Lew Mazel, nazywając go „diatonicznym łańcuchem tercjowym” oraz Tomaszewski, wyszczególniając obok „ciągu

naturalnego tercji” także „strukturę wielkokadencyjną, kwartowo-kwintową” (odnoszącą się do tonacji f-moll i As-dur)⁷⁴².

Kolejne ugrupowanie formalne, rozpoczynające się od 68 taktu (*agitato*), stanowi grupę pierwszego tematu. Podzielić ją można na trzy odrębne fazy, z których pierwsza (do t. 76) to temat, druga (do t. 84) jest jego rozwinięciem w transpozycji tercji, a trzecia stanowi łącznik do kolejnej grupy. Każda z tych faz wykorzystuje odrębny materiał motywiczny, jednak jest jednocześnie logiczną kontynuacją poprzedniej. Na tej podstawie można mówić o integralności materiału grupy I tematu. Owa logika przebiegu narracji uwidacznia się w braku wyraźnych kadencji pomiędzy fazami, a co za tym idzie w łagodnym przechodzeniu z jednej fazy do drugiej. Powtarzalność poszczególnych fraz tej grupy można przedstawić w następujący sposób („+” oznacza powiązanie motywiczne; wyższy poziom reprezentacji podano tekstem pogrubionym, a w nawiasach niższy poziom reprezentacji czterotaktowego zdania i ośmiotaktowego okresu):

3+3, 4 [1+1+2], 4+4, 4+4 [1+1+2 + 1+1+2].

Pomimo ciągłości narracji (która zatrzymana zostanie dopiero w takcie 153), począwszy od taktu 93 rozpoczyna się kolejna grupa tematyczna. Pierwsza jej część to naprzemienne powtarzanie dwutaktowych fraz, które tworzą ośmiotaktowy okres, druga natomiast, oparta na progresji harmoniczej, stanowi rozwinięcie drugiego zdania z pierwszej części. Progresja ta, podobnie jak materiał *Initio* ma charakter improwizacyjny i stanowi łącznik pomiędzy tematem II i III.

Grupa III tematu rozpoczyna się w takcie 109 i również przebiega w dwóch fazach: zasadniczej (do t. 119) i łącznikowej (epilogującej). Jej materiał, podobnie jak grup poprzednich, opiera się na naprzemiennym powtarzaniu krótkich fraz. Zakończony jest wyrazistą kadencją, po której pojawia się jeszcze jedna, ostatnia grupa tematyczna części A. Jej konstrukcja nieco odbiega od poprzednich, ponieważ cała grupa IV tematu wykorzystuje ten sam, ośmiotaktowy temat, powtórzony o oktawę wyżej. Ośmiotakt stanowi tu zwarte zdanie, w którym na żadnym poziomie nie dochodzi do powtórzeń fraz. Temat IV (zob.

⁷⁴² Zob. Lew Mazel, *Studia Chopinowskie*, PWM, Kraków 1965, s. 54 i nast.; M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49...*, s. 81.

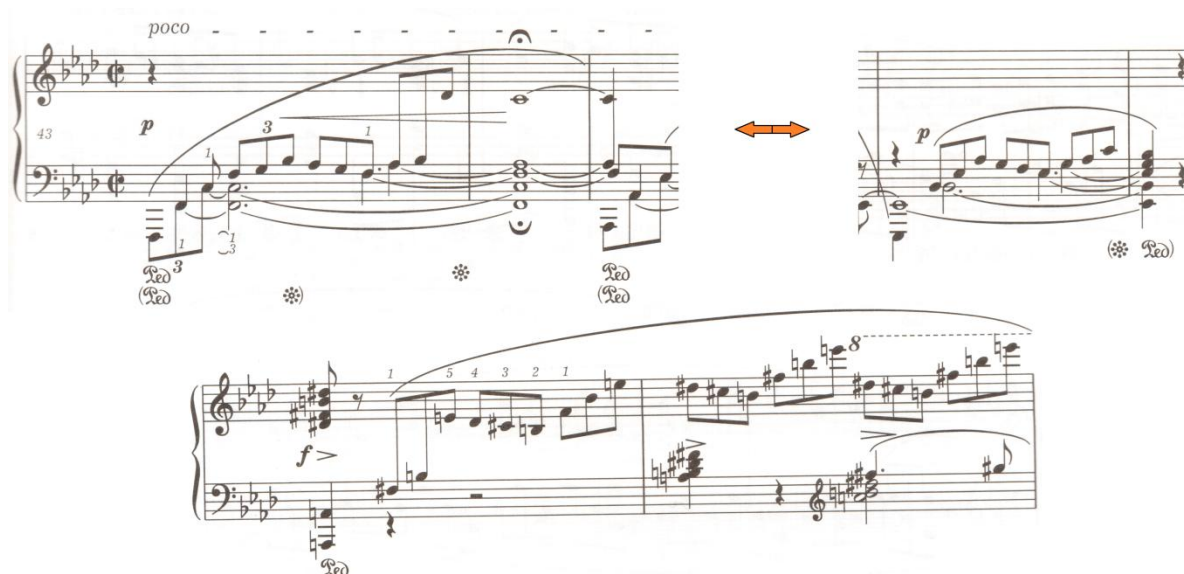
przykład 12) jest tak naprawdę pierwszym po drugim marszu tak wyrazistym tematem, odznaczającym się ciągłością narracji i klasyczną formą okresową (8+8).



Przykład 12. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, t. 127-136; temat V

Charakter tego tematu, poprzez jednostajny, ćwierćnutowy akompaniament w lewej ręce, wydaje się być wywiedziony z początkowego marsza. Uwidacznia on także pokrewieństwo motywiczne z drugim marszem, w którym wykorzystany został podobny typ akompaniamentu (por. przykład 12 i 10b).

Po powtórzeniu tematu IV nie następuje, jak można by się spodziewać, zakończenie ogniwa A kadencją doskonałą, lecz kadencją zwodniczą, po której następuje powrót do materiału z początku ogniwa – do inicjującej je improwizacji. Zostaje tu wykorzystana skrócona wersja *Initio* w zmienionej postaci brzmieniowej, a następnie grupa I tematu w niezmienionej formie, choć w nowej szacie harmonicznej, ukształtowanej na podstawie ciągu tercjowego (c-moll, es-moll, Ges-dur). Po łącznikowym fragmencie grupy I tematu narracja zostaje zawieszona (przełom 179 i 180 taktu) i następuje powrót do improwizacji. Tym razem jednak jej charakter nawiązuje już bezpośrednio do pierwszego jej pojawienia się w t. 43 i nast. Krótka kadencja i charakterystyczny, zakończeniowy gest opadających oktaw kończą pierwsze wielkie ogniwo A, złożone z dwóch faz: A i A¹. Za łącznym traktowaniem tych dwóch faz przemawia fakt, że pomiędzy nimi brak wyraźnej cezury, a taka występuje dopiero bezpośrednio przed chorałem. Ponadto na fakt integracji tych dwóch faz wskazuje ramowa budowa całego ogniwa A, na początku i na końcu którego wykorzystany jest materiał improwizacyjnego *Initio* o podobnym, nokturnowym charakterze. Tego charakteru brak natomiast w 143 takcie (zob. przykład 13).



Przykład 13. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, góra: t. 43-45, t. 180-181; dół: t. 143-144; porównanie motywiki.

Po kończącym ogniwo A geście następuje gwałtowna zmiana tonacji, tempa, metrum i charakteru. Pojawia się chorał. Jest to jakby nagłe objawienie się muzyki z „innego świata” brzmieniowego – najbardziej tonalnie oddalonego, jak to jest możliwe od tonacji pierwotnej (relacja trytonu: f-moll – H-dur). Prowadzony w skupionym układzie chorał, zbudowany jest w oparciu o repryzową formę aba'. Prostota jego formy wspiera charakter muzyki, o czym będzie jeszcze mowa. Można uznać, że Chorał funkcjonuje w *Fantazji* jako odrębny, samodzielny temat (lub grupa tematyczna), a jego rola w tym miejscu zdaje się odpowiadać tej, jaką pełniły oba marsze we wstępnym ogniwie utworu.

Po skupionym chorale następuje powrót do ekspozycyjnego materiału ogniwa A, z tym że inicjujący ją fragment improwizacyjny, pod względem formy i charakteru przypomina raczej jego drugą odsłonę z taktu 143, niż z początku. Poza tym przypadkiem całe ogniwo A' jest pod względem architektonicznym niemal dosłownym odzwierciedleniem pierwszej fazy ogniwa A, włącznie z krytycznym „przełomem” następującym po grupie IV tematu. Kiedy znów pojawia się materiał improwizacyjny *Initio*, stanowi on już łącznik do *cody* utworu. Zbudowana jest ona w oparciu o ten sam materiał improwizacyjny, z tym że w jej środku pojawia się krótka reminiscencja chorału z wykorzystaniem jego motywu czołowego. Dzięki temu *coda* odzwierciedla pod względem konstrukcyjnym repryzową budowę całego utworu.

Z powyższego wynika, że niewątpliwym elementem kształtującym formę *Fantazji* jest powtarzalność – tak motywów, jak i tematów; partii improwizacyjnych i tematycznych. Jedynie materiał wstępu nie powtarza się później w utworze w takiej samej jak na początku utworu postaci. Jednakowoż motywika obu marszy, czego dowiedzie poniższa analiza tematyczno-motywiczna, ma kluczowe znaczenie dla dalszego ciągu utworu. Ponadto zauważyć należy, że obok powtarzalności struktur znaczącą rolę w kształtowaniu formy odgrywają fragmenty o improwizacyjnym, łącznikowym charakterze (jak np. nokturnowe *Initio* czy ostatnia faza grupy I tematu). Uszczegółowioną formę dzieła oraz jej dramatyczno-muzyczną strukturę ukazuje wyżej zamieszczony schemat (zob. Wykres 3). Wykorzystany w nim oscylogram oraz spektrogram akustyczny wygenerowano na podstawie nagrania utworu, wykonanego przez Krystiana Zimmermana w 1987 roku⁷⁴³.

3.3. Charakterystyka tematyczno-motywiczna *Fantazji*

Podobnie jak sprawa architektoniki dzieła przedstawia się kwestia jego tematyczno-motywicznej struktury – niemało w niej wieloznaczności i możliwości wielorakiej interpretacji. Przed badaczem stają więc dwa podstawowe zadania: poszukiwanie związków substancjalnych na różnych poziomach struktury dzieła (w myśl koncepcji Rudolpha Retiego⁷⁴⁴) oraz określenie, które elementy formy uznać należy za tematy, a które nimi nie są.

Pierwszy marsz wstępu otwiera charakterystyczny motyw, trzykrotnie powtórzony w progresji sekundowej, oparty na skoku kwarty w dół i powrocie na dźwięk zasadniczy po pauzie szesnastkowej. Motyw ten jest zdwojony w oktawie. Po nim, z zachowaniem punktowanego rytmu, przeprowadzona jest druga część zdania, charakteryzująca się akordową fakturą. To pierwsze zdanie powtarzane jest czterokrotnie w taki sposób, że trzecie zdanie jest z nim tożsame, a drugie i czwarte ma rozszerzoną drugą frazę o dwa takty. Taka repetycyjna budowa pierwszego ogniwa formy, jakim jest pierwszy z marszy, oraz użycie charakterystycznego motywu czołowego, sprawiają że materiał ten zapada głęboko w pamięć słuchacza. Główną tonacją pierwszego marsza jest f-moll, podczas czwartego

⁷⁴³ Fryderyk Chopin, *Fantazja f-moll* op. 49 [w:] *Chopin – 4 Balladen. Barcarolle – Fantasie*, Krystian Zimerman (wyk.), Deutsche Grammophon, CD DDD 0289 423 0902 9 GH (1988).

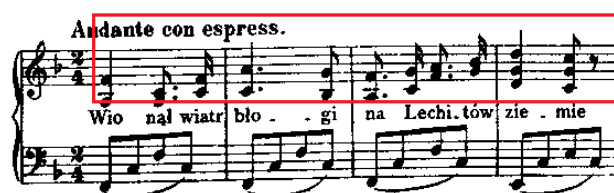
⁷⁴⁴ Rudolph Reti, *The Thematic Process in Music*, Macmillan, New York 1951; zob. A. Szklener, *Fantazja f-moll...*, s. 39-40.

przeprowadzenia wychylająca się na chwilę w stronę E-dur. Pod koniec 20 taktu, gdy realizowana jest kadencja pierwszego marsza, w lewej ręce pojawia się także charakterystyczny akompaniament oktaw prowadzonych w rytmie ćwierćnutowym.

Akompaniament ów jest kontynuowany podczas drugiego marsza, rozpoczynającego się w 21 takcie. Jego jednostajny rytm pełnić będzie znaczącą w utworze funkcję, jako motyw który niesie skojarzenia związane z marszem. Ponad nim prowadzona jest melodia w najwyższym głosie, a w głosach środkowych – wypełnienie harmoniczne. Melodia, co zauważył Tomaszewski, wykazuje podobieństwa do początku pieśni Karola Kurpińskiego pt. *Litwinka* [Wionął wiatr błogi...]. Poniższe przykłady wskazują te powiązania pomiędzy *Fantazją* i pieśnią Kurpińskiego. Oczywiście nie bez znaczenia jest fakt, że *Litwinka*, czyli *Hymn Legionistów Litewskich*⁷⁴⁵ była przez Kurpińskiego pisana – na co wydaje się wskazywać podtytuł – na wzór hymnu Legionów Polskich, czyli *Mazurka Dąbrowskiego* [Jeszcze Polska nie zginęła].



Przykład 14. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, t. 21-22



Przykład 15. K. Kurpiński, *Litwinka*, t. 1-4

Połączenie więc melodii pieśni z charakterystyczną właśnie dla marsza rytmiką i wspomnianym wcześniej akompaniamentem, wydaje się być subtelną aluzją do *Mazurka Dąbrowskiego*, a przez to do idei narodowowyzwoleńczej walki. Fakt, że *Litwinka* napisana została podczas trwającego powstania listopadowego i wykonana po raz pierwszy w Teatrze Narodowym w Warszawie 29 maja 1831 r., jeszcze bardziej uprawomocnia to twierdzenie. Wydarzenie to odnotowuje anonimowy recenzent „Kuriera Polskiego”: „pomiędzy 4-tym a 5-tym aktem [opery *Niema z Portici*] wykonany chór Litwinów z muzyką Kurpińskiego bardzo się podobał, musiał być powtórzony na powszechne żądanie. Istotnie, dzieło to, jak wszystkie inne szanownego kompozytora, ma tło prawdziwie narodowe”⁷⁴⁶. *Litwinka* była znaną pieśnią, dlatego mamy prawo mniemać, że aluzję do niej rozumieli wszyscy.

⁷⁴⁵ Tytuł za: T. Przybylski, *Karol Kurpiński...*, 1980, s. 137.

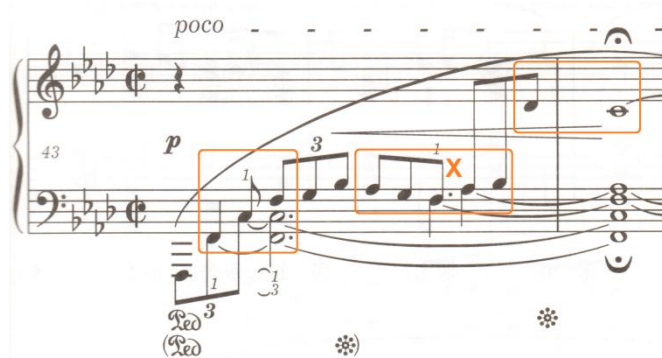
⁷⁴⁶ „Kurier Polski”, 1831, nr 529; cyt. za: T. Przybylski, *Karol Kurpiński...*, 1980, s. 137.

Po drugim marszu następuje krótki odcinek o charakterze epilogu wstępu. W najniższym rejestrze pojawia się znowu czołowy motyw pierwszego marsza, zakotwiczony na pierwszym stopniu tonacji f-moll (przykład 16). Tym samym Chopin zamyka część wstępną jakby motywiczną klamrą. Sugeruje to jednocześnie jego istotną rolę dla całego utworu.



Przykład 16. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, t. 41-42

Improwizacyjne w swoim charakterze *Initio*, rozpoczynające ogniwo A kompozycji, również w swym materiale przypomina pierwsze takty *Litwinki*. Tym razem jednak zgubiony został punktowany rytm na rzecz dokładnego odwzorowania struktury interwałowej. W nokturnowym pasażu znajdują się bowiem prawie wszystkie dźwięki pierwszych czterech taktów pieśni Kurpińskiego, w tej samej kolejności i na tych samych wysokościach (zob. przykład 17 – dźwięki tożsame z pieśnią, *in minore*, oznaczono ramką). Brak jedynie dźwięku *g*, który – gdyby odwzorowanie było dokładne – powinien znajdować się pomiędzy trzecią a czwartą grupą triolową (znak „x” na przykładzie). Głęboko zastanawia, że początkowy układ tego pasażu do złudzenia przypomina strukturę szeregu harmonicznego alikwotów. Szeregu, który jest jedną z najbardziej podstawowych i niezbywalnych cech dźwięku...



Przykład 17. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, t. 43-44

Okres, złożony z kilku powtórzeń tej frazy, kończy pojawienie się motywu opadających oktaw, który kilkakrotnie powróci jeszcze w utworze w różnym kontekście i dynamice.

Zawsze jednak zamyka on odcinek improwizacyjny, nawiązujący motywiką do gestu inicjalnego. Ważne wydaje się zbadanie jego motywicznego pochodzenia.

Prowadzenie głosu w oktawach wykorzystane jest w *Fantazji* wielokrotnie, na różne sposoby. Oktawowy akompaniament lewej ręki towarzyszy IV tematowi i pojawia się w kulminacji utworu (t. 276, 278, 280 itd.). W oktawach prowadzona jest także melodia pierwszej frazy II tematu (np. t. 93-94). Jednakże oktawy pojawiają się już na początku utworu – w głównym motywie pierwszego marsza, choć tam prowadzą melodię opartą na punktowanym rytmie. Już pierwszy powrót tego motywu, który kończy wstępny odcinek utworu, czterokrotnie powtarza w oktawach dźwięki F_1 i F – tym razem także w charakterystycznym rytmie. W tym kontekście motyw, który kończy improwizacyjne *Initio*, jest jeszcze dalej posuniętą redukcją głównego motywu pierwszego marsza (zob. przykład 18a, 18b i 18c) – bez rytmu punkowanego, ale z zachowaniem opadającego kierunku melodii i zakotwiczonego pierwszego stopnia tonacji podstawowej. Podobnie jak na początku utworu, tak i tutaj motyw zakończony jest dłuższym wstrzymaniem narracji poprzez użycie długiej nuty (pierwotnie jest to półnuta, tutaj już cała nuta z fermatą). Od tej pory to ta zmodyfikowana postać będzie pełniła funkcję *leitmotiv*u – jeśli można się tak wyrazić – konotowanego z pierwszym marszem *Fantazji*. Nazwać go można „motywem wiodącym”.



Przykład 18a/18b/18c. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, t. 1-2/41-42/52-53; etapy modyfikacji motywu wiodącego

Kolejne, subtelne odwołanie się do motywu wiodącego uczynione jest już w 61 takcie, (w lewej ręce). Oktawowy ruch basu łączy jednak w sobie także motywikę drugiego marsza. Chodzi mianowicie o przełom taktu 21 i 22, w którym po przetrzymanym przez trzy nuty dźwięku a^1 następuje sekundowe zejście do f^1 w rytmie punktowanym, zupełnie podobnie jak na przełomie taktów 61 i 62 (zob. przykłady 19a i 19b). Już te kilka przykładów przekonuje, jak istotną rolę w kształtowaniu muzyki miał materiał wstępu, oraz jak zintegrowana pod względem motywicznym jest *Fantazja*.



Przykład 19a. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, t. 21-22



Przykład 19b. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, t. 61-62

Temat I także odwołuje się do melodii *Litwinki* Kurpińskiego, choć do innego niż wcześniej fragmentu. Tomaszewski pisze o nim, że „jeśli rzeczywiście Chopin miał w uszach ten fragment pieśni i zamierzał istotnie «przypomniczo» go sparafrazować, to uczynił to w sposób szczególnie doskonały: nastąpiło zniwelowanie melodycznych i harmonicznym konwencjonalizmów i zdynamizowanie przebiegu, w czym wybitną rolę odegrało polimeryczne przesunięcie tematu tworzące wysoką energię napięć”⁷⁴⁷. Ponadto jako akompaniament dla I tematu wykorzystane zostały triolowe motywy z fragmentu inicjalnego, odnoszące się do ich nokturnowego charakteru. Dopatrzyć się w nim można również powiązań z „basem albertiego”, użytym w pieśni Kurpińskiego (zob. przykłady 20 i 21). Ten „nokturnowy” rodzaj akompaniamentu kontynuowany jest także dalej, zarówno w grupie I tematu jak i grupie II tematu (t. 93-100).



Przykład 20. K. Kurpiński, *Litwinka*, t. 9-16



Przykład 21. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, t. 68-71

⁷⁴⁷ M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49...*, s. 91.

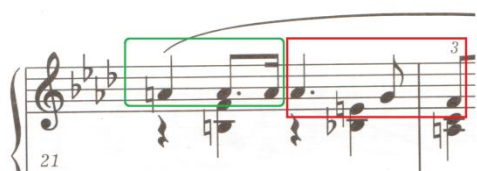
Ciekawe połączenie przynosi łącznik pomiędzy I a II tematem, który po raz pierwszy pojawia się w takcie 85. W prawej ręce prowadzona jest linia melodyczna, której rysunek i rytm znany jest z inicjalnej improwizacji (szczególnie t. 47 i nast.). W lewej natomiast pojawia się najpierw motyw odnoszący się do marsza ze wstępu (t. 85-86 – w strukturze interwałowej pojedynczego motywu dopatrzyć się można wpływów pierwszego marsza, natomiast rytm i zejście sekundowe odnoszą do początku drugiego marsza, jak pokazano na przykładzie 19a i 19b), a później do akordowego, kroczącego w równych ćwierćnutach akompaniamentu II marsza (zob. przykład 22).

Przykład 22. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, t. 85-87

Grupa tematu II operuje tym samym co wcześniejsza materialem lewej ręki, czyli akompaniamentem „nokturnowym”, podczas gdy temat w prawej ręce prowadzony jest w oktawach, w kierunku opadającym – była już mowa o tym, że zabieg taki odnosi się do pierwszego marsza ze wstępu. W łączniku pomiędzy II i III tematem, tak jak w poprzednim, pojawia się akompaniament akordowy, prowadzony w ćwierćnutach (t. 101 i nast.), co z kolei odnosi się do drugiego z marszów. Ponad nim prowadzona jest warstwa melodyczna w progresji wznoszącej, znana z poprzedniego odcinka grupy II tematu (np. z taktu 95-96, czy 99-100). Jednocześnie powiększa się ambitus brzmieniowy (na początku łącznika: $Es-g^2$, a na końcu: Es_1-g^3) oraz stopniowo zwiększana zostaje dynamika, od *p* aż do *ff*.

Grupę III tematu można by uznać za epilog, gdyby *Fantazja* miała formę allegro sonatowego. Jej materiał bowiem, poprzez powtarzanie motywów na małych odcinkach potęguje napięcie i wykazuje wyraźne ciążenia harmoniczne w kierunku rozwiązania. Jednakże jeśli odcinek pomiędzy 109 a 119 taktem można by nazwać epilogiem, to kolejne takty, aż do rozwiązania na *Es-dur* w 127 takcie należałoby nazwać „epilogiem do kwadratu”. W materiale III tematu wykorzystano przekształcony motyw czołowy II marsza ze wstępu, co

dość łatwo daje się zauważyć, także w odbiorze słuchowym dzieła. Zachowana jest ta sama rytmika, a także rysunek najwyższego głosu (zejście sekundowe); nie zachowany został jedynie punktowany rytm pierwszych trzech nut, reprezentowanych tu jako pojedynczy, przetrzymany dźwięk, wzorem przekształceń, które omawiano już na przykładach 19b i 22.



Przykład 23a. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, t. 21-22



Przykład 23b. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, t. 117-119

Przyjrzyć się wreszcie należy grupie IV tematu, która jest jak gdyby *post scriptum* całego dzieła (pojawia się bowiem na końcu obydwu ogniw zasadniczych A i A'), a także nowym tematem po wcześniejszym „epilogu”. Rosnące w grupie III tematu napięcie muzyczne, wraz z rosnącym napięciem harmonicznym w łączniku (t. 120-126), znalazło swoje rozładowanie właśnie w tej ostatniej grupie tematycznej, poprowadzonej w prostej, niemodulującej harmonice (tonikalizacja Es-dur) i homofonicznej fakturze. Fakturalnie temat IV odnosi się wprost do drugiego marsza, jednak nie pod względem motywowym. O ile prowadzony w oktawach i ćwierćnutowych wartościach akompaniament łatwo jest zidentyfikować z motywem wiodącym oraz akompaniamentem I marsza, o tyle prowadzona w prawej ręce melodia stanowi już materiał odrębny, nowy, raczej nie wywiedziony z wcześniejszych motywów. To daje do myślenia. Tomaszewski dopatruje się w linii basu tego fragmentu echa innej jeszcze pieśni Kurpińskiego⁷⁴⁸, skomponowanej zresztą w podobnym czasie co *Litwinka: Marsza obozowego* (1831) do słów Andrzej Słowaczynskiego. Jeśli ta pieśń była rzeczywiście inspiracją dla Chopina, to przyznać należy, że wybrał on utwór o wybitnie patriotycznej wymowie. Co prawda wykorzystał fragment o względnie neutralnej treści (zob. przykłady 24-25), ale opracował go w *Fantazji* w charakterze, który bardziej przypomina triumfalny okrzyk ostatniej fazy tej pieśni (zob. przykład 26). Tej w której słowa wzywają do walki: „W mściwą dłoń chwyćmy broń, / Zniknie moc tyrana. / Bij i śpiewaj o wolności, / A przy nas wygrana!”

⁷⁴⁸ Zob. M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49...*, s. 91-92.



Przykład 24. K. Kurpiński, *Marsz obozowy*, t. 9-16



Przykład 25. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, t. 127-131

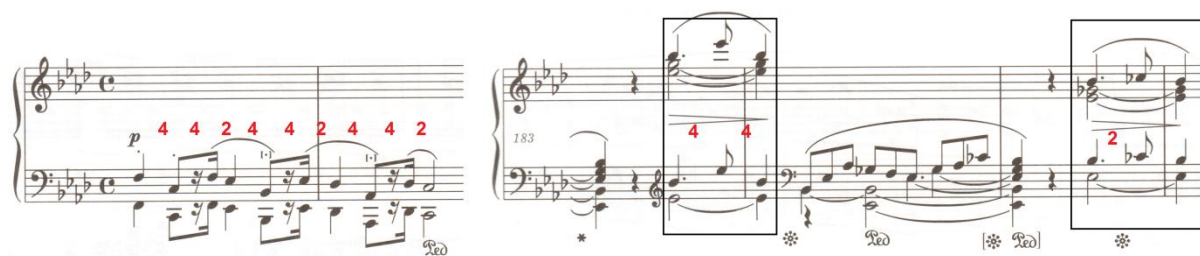
W tym kontekście, zakładając oczywiście że odniesienie do *Marsza obozowego* było zamierzone i przez współczesnych odczytywane, chopinowskie *post scriptum* zawarte w *Fantazji* zyskuje, za tą pieśnią, bojowy charakter i patriotyczny wyraz.



Przykład 26. K. Kurpiński, *Marsz obozowy*, t. 17-24

Odniesienia omówione powyżej i dotyczące wszystkich grup tematycznych, obecne są odpowiednio także w kolejnych ogniwach formy. Niewielka zmiana pojawia się jednak w ostatnim członie ogniwa A¹ (t. 180-198), czyli fragmencie, po którym bezpośrednio następuje wejście chorału w H-dur. Materiał improwizacyjnego *Initio* zostaje tu bowiem zintegrowany z motywem przypominającym czołowy motyw pierwszego marsza, głównie poprzez zdwojoną w oktawie melodię oraz wychylenia sekundowe i kwartowe (te interwały

były kluczowe w pierwszych dwóch taktach *Fantazji*; zob. przykłady poniżej – cyfry pomiędzy pięcioliniami oznaczają interwał pomiędzy sąsiednimi dźwiękami melodii).



Przykład 27a/27b. F. Chopin, *Fantazja f-moll*, t. 1-2/183-186

W 199 takcie, po wyciszeniu dynamiki (*pp*) i uspokojeniu tempa (*rall.*) pojawia się temat chorałowy w H-dur. Stanowi on odrębne ogniwo formalne i jakościowe, będące jednocześnie częścią kontrastującą w stosunku do reszty materiału muzycznego. Kontrast jest widoczny głównie na poziomie tonalnym, agogicznym, metrycznym (jest to jedyny fragment w którym metrum zmienia się z 4/4 na 3/4) i dynamicznym. Jednak odczuwalny jest także na płaszczyźnie wyrazowej – muzyka przynosi tu jakości, które są różne od tragizmu pierwszego marsza, radości drugiego marsza, czy triumfalności IV tematu – kwestia ta omówiona zostanie później.

Choć melodia chorału stanowi niezaprzeczalnie nowy materiał w utworze, to i tutaj można się dopatrzyć pewnych oddziaływań motywów wcześniejszych. Szczególnie jest to widoczne w środkowej części chorału, której faktura jest niemal identyczna z tą znaną nam z grupy IV tematu. Również i linia basu przypomina tamten fragment, gdyż prowadzona jest w oktawach, na dodatek najczęściej w kierunku opadającym. Ze względu jednak na kontrast ogniwa chorałowego w stosunku do wcześniejszych (j.w.) i jego szczególne znaczenie dla dramaturgii *Fantazji*, uznać je należy za całkowicie odrębne i nie tożsame z jakimkolwiek materiałem już zaprezentowanym. Jeśli byłoby inaczej, to reminiscencja chorału w codzie dzieła nie miałaby najmniejszego sensu, a w jej miejsce mogłaby być wstawiona reminiscencja każdego innego motywu, frazy czy tematu.

3.4. *Fantazja f-moll* jako dzieło o muzyczno-dramatycznej strukturze

Interpretacje *Fantazji f-moll*, jak podaje Tomaszewski, często wskazują na jej muzyczną i dramatyczną strukturę⁷⁴⁹. Czy słusznym byłoby więc wyróżnić te cechy i nazywać utwór dziełem o strukturze muzyczno-dramatycznej? Aby postawić jasną odpowiedź, prześledzić należy kilka elementów, które są dla chopinowskiej *Fantazji* idiomatyczne.

- **w i e l o z n a c z n a f o r m a** – w *Fantazji* jak w żadnym innym utworze Chopina forma budzi wiele skojarzeń, niekiedy dopełniających się wzajemnie, ale nigdy wyłącznie słusznym. Wykazano już, że branie pod uwagę form apriorycznych, jako archetypów dla formy dzieła może prowadzić do wypaczenia improwizacyjnego charakteru dzieła. Najbezpieczniej więc byłoby mówić o symetrycznej powtarzalności kolejnych elementów formy muzycznej – zdań, okresów, tematów, ogniw itd. Wieloznaczna forma utworów muzycznych wiedzie zazwyczaj do ich kojarzenia z narracyjnością, czyli kształtowaniem procesualnym, zależnym od pierwiastka pozamuzycznego (idei, programu, tekstu itp.). Przez to, określenie „struktura narracyjna” wydaje się znakomicie przystawać do dzieła Chopina. Nie próbując wmówić *Fantazji* jakiegoś ukrytego programu, przyznać należy, że pod tym względem jest ona podobna do utworów o charakterze programowym, np. poematów symfonicznych Franciszka Liszta czy Ryszarda Straussa.

- **b o g a c t w o t e m a t y c z n e** – w *Fantazji* wyszczególnić można nawet 7 odcinków, spełniających rolę tematyczną (obydwa marsze we wstępie, cztery tematy części zasadniczej oraz chorał). Podczas pierwszego słuchania, jak pisze Lew Mazel, słuchacz może czuć się zagubiony w tak dużej ilości ważnych muzycznie myśli, dodatkowo tak różnych od siebie⁷⁵⁰. Poza tym kompozytor nie stosuje w dziele daleko idącej pracy motywicznej, ograniczając się jedynie do zmiany charakteru poszczególnych tematów oraz stosując motywy przypominające. W efekcie wszystko, co w toku *Fantazji* dzieje się z materiałem muzycznym, wydaje się być ważne i pierwszoplanowe. Prowadzi to do wniosku, że kształtowanie materiału muzycznego nie było dla Chopina tylko wzniesieniem się na wyżyny własnego warsztatu improwizacyjno-kompozytorskiego (np. w pracy tematycznej), lecz stanowiło wyraz ciągłych poruszeń wrażeń i myśli, kodowanych w dźwiękach.

⁷⁴⁹ Zob. M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49...*, s. 81.

⁷⁵⁰ Por. L. Mazel, *Studia Chopinowskie...*, s. 184.

W tym miejscu konieczna jest dygresja. Chopin w Paryżu przebywał często w gronie osób związanych z hotelem Lambert. Patrząc w sposób realny na efekty polityki Czartoryskiego wierzył w jego poświęcenie dla sprawy i jednocześnie był przekonany, że jest to strategia słuszna. Myśli Chopina, dotyczące sytuacji narodu i swojego kraju, a przekazywane niemal wyłącznie w korespondencji prywatnej, wskazują że odrodzenie i zmartwychwstanie Polski traktował nie, jak np. towiańczycy i Mickiewicz, jako mistyczną przemianę w „Królestwo Boże na ziemi”, lecz rzeczywiste i oczekiwane odzyskanie niepodległości państwowej. Chopin z ducha był rewolucjonistą, który pragnął odrodzenia polskiego państwa; gdy nie wrócił do kraju, aby walczyć w powstaniu, wylał swą żalność w liście do Jana Matuszyńskiego⁷⁵¹. Jednak najbardziej dosadnie swoje stanowisko wyraził w tzw. „dzienniku stuttgardzkim”, pisanym w 1831 roku: „O Boże, jesteś Ty! Jesteś i nie mścisz się?! Czy jeszcze Ci nie dość zbrodni moskiewskich – albo – alboś sam Moskal...”. Nie bez racji ten wybuch bólu i goryczy przyrównywany był do mickiewiczowskiej Wielkiej Improwizacji z III części *Dziadów* – Chopin pragnął odrodzenia Polski i wierzył, że ono nastąpi. Gdyby nie fakt, jak kategorycznie potępił mistycyzm Mickiewicza, który na początku lat czterdziestych skalał się towianizmem, można by jego myśli umieścić obok narodowego wieszczka. Kolejna dygresja – dlaczego kończąc swe dzieło kompozytor pisze, że „smutno [mu] na sercu”? Wniosek nasuwa się sam, intuicyjnie – dogłębnie coś przeżył, a skończony utwór odzwierciedlał jego własny stan emocjonalny. To wydaje się tłumaczyć dlaczego te dwa fakty połączone są razem w spójnej, zapisanej jakby „jednym tchem” wypowiedzi.

- o s c y l o w a n i e p o m i ę d z y e k s t r e m a m i – jest to cecha w zasadzie typowa i to nie wyłącznie dla twórczości Chopina, ale dla całej formacji romantyków. Właśnie zestawienie w utworze wielu skontrastowanych ze sobą elementów pozwalało kompozytorom „wieku uniesień” ożywić i usemantyczyć muzykę. Seria kontrastów bowiem, zwłaszcza dynamicznych, niejednokrotnie silniej oddziałuje na słuchacza, niż kunsztowne przeprowadzenie pracy motywicznej. Ekstrema w *Fantazji*, szczególnie dynamiczne, tonacyjne i agogiczne, są wyraziście zaznaczone, a czasem wyeksponowane przez samego kompozytora. Wystarczy przypomnieć określenia wpisane przez Chopina do partytury, a pojawiające się w punktach o szczególnym znaczeniu dla dramaturgii kompozycji: *marcia*, *grave*, *agitato*, *lento sostenuto*, *stretto*, *adagio sostenuto*.

⁷⁵¹ Zob. s. 210 tej pracy.

- harmonika odzwierciedlająca charakter tematów – jeśliby chcieć nazywać poszczególne tematy określeniami ekspresywnymi, można by jednocześnie przyporządkować tym określeniom reprezentujące je tonacje główne. Pierwszy marsz, tragiczny, jest jednocześnie utrzymany w tonacji zasadniczej f-moll. Drugi natomiast, w jednoimiennej tonacji durowej, zaburzany jedynie niepokojącym rytmem marszowego akompaniamentu, można by nazwać sentymentalno-idyllicznym. W tonacji zasadniczej rozpoczyna się improwizacyjne *Initio*, szybko jednak przechodzi do kolejnych, aby powrócić do f-moll w I temacie (*agitato*). Jest on jednak już nie tyle tragiczny, co wyrażający smutek, płacz niemal (niemałą rolę dogrywa w tym miejscu symbolika opadających kroków sekundowych). Triumfalny temat IV jest w tonacji Es-dur, która przecież jest dominantą w As-dur – tonacji w której utwór się kończy. Jakże inna wydaje się muzyka chorału, w którym tonacja przechodzi „ku górze” z tonacji bemolowych (f-moll, Es-dur, c-moll itd.) do odległego H-dur. Niewątpliwie rację miał Mazel, który w tym ogniwie dostrzegł „zwrócenie się ku tamtemu nierzeczywistemu światu”⁷⁵², lub Jim Samson, nazywając chorał „epizodem magicznym”⁷⁵³. Charakterystyka chorału oraz recepcja jego interpretacji wiedzie do przekonania, że poszczególne myśli muzyczne rzeczywiście implikują różne typy charakterów ekspresji. Dookreślić je można za pomocą diagramu (zob. Rysunek 5).

- odpowiedniość mikro i makrostruktury – pomimo improwizacyjnego charakteru dzieła zauważalna jest ekwiwalencja struktur na poziomie małych i dużych form, opierających się na powtarzalności i reprzyzowości. Jest to szczególnie ciekawe, gdyż niejednokrotnie połączenie obydwu tych typów przekształceń tworzy formę baru: a a' b (por. zależności tematyczno-motywiczne na Wykresie 3), której charakterystyczną cechą jest powtórzenie odcinka z drobną zmianą, lub w progresji (najczęściej wznoszącej), a następnie zestawienie go z odcinkiem kontrastującym. Formę baryczną na większą skalę wykorzystywał w budowie swoich dramatów muzycznych Ryszard Wagner. Oczywiście, z tego co wiadomo, wątpliwe jest, aby Chopin używał formy baru świadomie, ale jednocześnie nie można wykluczyć, że używał jej intencjonalnie – właśnie w utworach o muzyczno-dramatycznym charakterze. By tego dowieść potrzeba oczywiście odrębnych badań i studiów nad całą twórczością Chopina. Pamiętać jednak należy, że tłumaczenie muzyki Chopina, a szczególnie *Fantazji*, przez odwołanie się do schematów

⁷⁵² L. Mazel, *Studia Chopinowskie...*, s. 150.

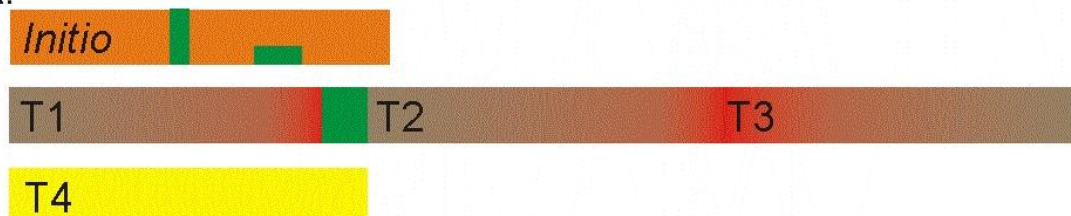
⁷⁵³ Podano za: M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49...*, s. 84.

znanych z nauki o formach muzycznych, nie jest trafne, gdyż myślenie kompozytora było w swym charakterze rozwojowe, procesualne, spychające zasady okresowości na dalszy plan.

WSTĘP.



A.



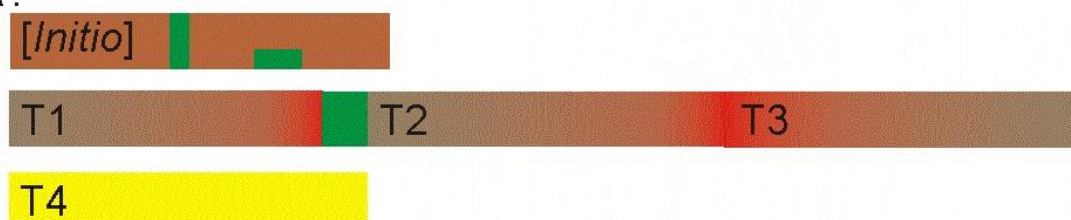
A¹.



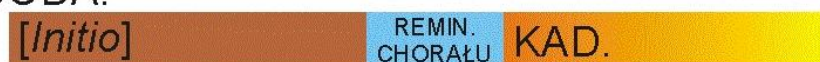
B.



A¹.



CODA.



LEGENDA:

	– tragiczny		– euforyczny
	– sentymentalno-idylliczny		– patetyczno-triumfalny
	– kontemplacyjny		– oniryczno-mistyczny
	– elegijny		– rewolucyjny

Rysunek 5. Typy charakterów ekspresywnych poszczególnych faz *Fantazji f-moll* F. Chopina

- s u b l i m a c j a j ę z y k a m u z y c z n e g o – nikt nie zaprzeczy, gdy *Fantazję* nazwie się dziełem o wzniosłym charakterze, a przynajmniej wznioślejszym niż mazurki, walce, polonezy... Postrzeganie jej w takich kategoriach uprawomocnia wykorzystany język

muzyczny; już pierwszy marsz, poważnie żałobny, nadaje pod tym względem charakter dla całego utworu. Nawet fragmenty nokturnowe (np. t. 43 i nast.) tracą na swej zwiewności i ulotności na rzecz ich spowolnienia i zaakcentowania, a cóż dopiero mówić o fragmentach, w których materią muzyczną włada żywioł walki (np. grupy tematyczne od I-III).

Omówione powyżej cechy charakterystyczne *Fantazji* nieodparcie prowadzą do wniosku, który sformułował już Carl Schachter: „przebieg utworu (...) jest niemożliwy do opisania inaczej niż poprzez metafory (...) Rozwiązanie Chopina jest wypełnieniem muzycznym i dramatycznym – równocześnie”⁷⁵⁴. Język muzyczny dzieła, architektoniczna niejednoznaczność oraz procesualny charakter muzyki wpływają na postrzeganie go jako struktury o wewnętrznej dramaturgii, nie będącej na dodatek dramaturgią wyłącznie muzycznej proveniencji.

3.5. W stronę interpretacji...

Jeden z cenionych muzykologów niemieckich, Theodor W. Adorno, powiedział kiedyś o *Fantazji*, że „trzeba być głuchym na oboje uszu, ażeby nie usłyszeć”, w *Fantazji f-moll* patriotycznego przesłania, że „Polska nie jest stracona i (...) któregoś dnia zmartwychwstanie”⁷⁵⁵. Inny z muzykologów, urodzony na terenie zaboru pruskiego, Hugo Leichtentritt, wyraził się w tym samym tonie co Adorno, że „*Fantazja* jest poematem o wybitnie narodowym charakterze”⁷⁵⁶. Z tych i wielu innych wypowiedzi kształtuje się klarowny obraz kulturowej recepcji dzieła Chopina, jako utworu nie tylko o narodowym charakterze (jak się pisze np. o mazurkach i polonezach), ale wręcz o patriotycznej wymowie. Zauważyć należy, że opinie te formułowane są w stosunku do utworu bez tekstu, w którym brak także odniesień do muzyki polskiego folkloru. Skąd zatem tak zadziwiająca zgodność?

Przeżycie powstania listopadowego, niewątpliwie momentu o znaczących dla życia kompozytora konsekwencjach, skutkowało traumą bezczynności. Chopin swoją frustrację wyładował na fortepianie – najbardziej znany tego przykład to skomponowana w 1831 r.

⁷⁵⁴ Carl Schachter, *Chopin's Fantasy op. 49. The Two-Key Scheme* [w:] *Chopin Studies*, red. J. Samson, Cambridge University Press, Cambridge 1988; cyt. za: M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49...*, s. 84.

⁷⁵⁵ „Mann muss sich schon die Ohren zustopfen, wenn man die Chopenische *f-moll Phantasie* nicht als eine Art tragisch-dekorative Triumphmusik vernehmen will, dass Polen nicht verloren ist, und (...) eines Tages wiederstehe”; cyt. za: M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49...*, s. 85.

⁷⁵⁶ „Die *Fantasie* ist eine eminent national Dichtung”; cyt. za: M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49...*, s. 85.

Etiuda c-moll op. 10 nr 12, nazwana „Rewolucyjną”. Ten fakt oraz zawarte w korespondencji wypowiedzi, świadczą o patriotyzmie twórcy i silnej świadomości narodowej. Należy więc przypuszczać, że po ośmiu latach w postawie tej niewiele się zmieniło.

Chopin po raz pierwszy wyjechał na wieś, do Nohant, po wakacjach spędzonych z George Sand na Majorce, aby wypocząć od miejskiego zgiełku. Być może dopiero teraz, od czasu wyjazdu z Warszawy, odpoczął i poczuł się dobrze. Wiódł spokojne, wiejskie życie, a to sprzyjało pracy twórczej. Podczas drugiego pobytu powstały utwory szczytowej fazy jego twórczości (op. 43-49), w tym *Polonez fis-moll* op. 44, *Ballada As-dur* op. 47, *Nokturny* op. 48 i właśnie *Fantazja* op. 49. Możemy jedynie przypuszczać, ale wydaje się że pobyt na wsi podziałał na kompozytora na dwa sposoby: dał tak ważne poczucie bezpieczeństwa, które mogło wywołać **wspomnienia młodzieńczych lat spędzonych w rodzinnych stronach** oraz wywołał nastrój **głębokiego smutku, ze względu na obecną sytuację w kraju**. Przesłankę dla takiej oceny stanu psychicznego Chopina podczas pracy nad *Fantazją* stanowią słowa napisane do Juliana Fontany: „niebo piękne, smutno mi na sercu – ale to nic nie szkodzi. Żeby inaczej było, może by moja egzystencja nikomu na nic się nie przydała”⁷⁵⁷. Właśnie ten stan psychiczny kompozytora, oparty na antynomicznych uczuciach, odzwierciedlających jego osobisty stosunek względem ojczyzny, pozwolił na stworzenie tak niepowtarzalnego dzieła, jakim jest *Fantazja*. I tylko biorąc pod uwagę to **utożsamienie się kompozytora z własnym dziełem**, jego „autoprzeżycie”, pozwoli na jego interpretację.

Związki *Fantazji* z polską pieśnią powszechną świadczą niewątpliwie o narodowym charakterze dzieła. Jednak dowiedzenie tego związku nie jest wystarczające, aby można było określić *Fantazję* jako dzieło o cierpiącym narodzie i jego zmartwychwstaniu. Byłoby to zresztą zbyt „płytkie”, niedostatecznie sięgające w głąb. *Fantazja* owszem, **ma strukturę narracyjną, ale niczego tak naprawdę nie opowiada**; nie jest także muzyczną ilustracją wydarzeń. Dramaturgia, która uwidacznia się w formie utworu, charaktery ekspresywne poszczególnych tematów oraz świadectwo osobistego stosunku do skomponowanej właśnie muzyki (list do Fontany), dobitnie **świadczą o tym, że *Fantazja* jest nie tyle narracją „o przedmiocie”** (o narodzie, o walce, o zmartwychwstaniu *etc.*), **lecz narracją „podmiotową”, w której wyrażony jest osobisty stosunek jej autora do przedmiotu** (do narodu, do ojczyzny, do narodowowyzwoleńczej walki) **oraz związanych z tym uczuć.**

⁷⁵⁷ Zob. s. 211 tej pracy.

Innymi słowy *Fantazja f-moll* to nie opowieść o zmartwychwstaniu Polski, lecz wyraz wiary jej autora w to zmartwychwstanie: duchowe (po klęsce powstania) oraz polityczne.

Trudno jest określić jaki realny związek ma ideologia narodowowyzwoleńcza z *Fantazją* Chopina. Można jedynie wskazać pewne zbieżności w sposobie myślenia ideologów i w interpretacji narracyjno-dramatycznej struktury dzieła. Znany jest krytyczny stosunek Chopina do skażonego towianizmem Mickiewicza. Wyraził go kompozytor m.in. w liście do Juliana Fontany z 18 września 1841 roku („Mickiewicz źle skończy, jeśli z was nie kpi”). Chopin był bowiem człowiekiem twardo stąpającym po ziemi, który wierząc w odrodzenie suwerennej Polski nie potrzebował, jak towiańczycy, mistycznego uprawomocnienia jej bytu. Jego patriotyzm, podobnie jak Czartoryskiego i środowiska Hotelu Lambert, w którym się obracał, pozostał **patriotyzmem realnym**, ale nie pozbawionym głębokiego przekonania, że Polska kiedyś będzie wolna. W tym kontekście *Fantazja* należy – obok dzieł Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego – do **artystycznego kanonu polskiej ideologii narodowej** okresu romantycznego.

4. STANISŁAW MONIUSZKO – *DO NIEMNA*. WYRAZ TĘSKNOTY, POCZUCIA SAMOTNOŚCI I PRZEMIJANIA

Jeden z dowodów, jak silnie oddziaływała twórczość i myśl Mickiewicza na współczesnych, stanowi rezonans jego twórczości w polskiej pieśni. Do różnego rodzaju utworów poetyckich, do różnych gatunków wielkiego poety stworzyło muzykę wielu polskich kompozytorów. Jako pierwszy muzykę do sonetu *Do Niemna* napisał prawdopodobnie Karol Kurpiński⁷⁵⁸, a następnie pieśni pisali m.in. Maria Szymanowska, Fryderyk Chopin, Władysław Żeleński, Ignacy Jan Paderewski i wreszcie Stanisław Moniuszko.

Twórczość pieśniowa Moniuszki stanowi obok gatunku opery najważniejszą dziedzinę jego kompozytorskiej aktywności. Dorobek 53 lat jego życia jest naprawdę imponujący – wynosi 360 pieśni, z których znaczna większość (267 pieśni⁷⁵⁹) została opublikowana w dwunastu zbiorach, nazwanych przez kompozytora *Śpiewnikami domowymi* (pierwszych sześć *Śpiewników* wydanych zostało za życia kompozytora w Wilnie w latach 1843-59, a kolejne w Warszawie, w latach 1877-1910).

Nie można zignorować faktu, że twórczość Adama Mickiewicza była dla Moniuszki znaczącą i inspirującą. Mieczysław Tomaszewski w swoim studium na temat źródeł liryki wokalne kompozytora stwierdził na końcu, że podobnie jak Goethe w Schubercie, tak Mickiewicz rozbudził w Moniuszce żywioł liryzmu⁷⁶⁰. To właśnie do słów tego poety powstały najpiękniejsze pieśni kompozytora: *Rozmowa, Znasz-li ten kraj* (do przekładu wiersza Goethego) oraz *Do Niemna*. Istotnym aspektem, który mógł wpłynąć na ten fakt jest ta właściwość poezji Mickiewicza, którą zwykło nazywać się „muzycznością poezji”. Poeta był świadomy roli, jaką owa muzyczność pełni w poezji, o czym świadczy jego wypowiedź podczas jednego z wykładów w Collège de France z 1842 roku: „muzyka nie jest wtórem

⁷⁵⁸ Por. Irena Poniatowska, *Pieśni solowe Marii Szymanowskiej do tekstów Adama Mickiewicza* [w:] *Mickiewicz i muzyka. Słowa – dźwięki – konteksty*, red. T. Brodniewicz, M. Jabłoński, J. Stęszewski, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2000, s. 35.

⁷⁵⁹ Podano na podstawie: Jim Samson, *Moniuszko Stanisław* [w:] *The New Grove Dictionary of Music...*, wydanie internetowe (dostęp: 28.02.2014 r.).

⁷⁶⁰ Por. Mieczysław Tomaszewski, *Mickiewicz u źródeł liryki wokalne Stanisława Moniuszki* [w:] *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją*, red. J. Krassowski i in., Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1998, s. 122.

towarzyszącym poezji lirycznej, lecz stanowi jej istotną część, to jej dusza, życie i światło (...) Bez muzyki zatem nie masz poezji lirycznej”⁷⁶¹.

4.1. *Śpiewniki domowe* Stanisława Moniuszki

Pierwsze trzy pieśni napisane do słów Mickiewicza (*Sen*, *Niepewność* oraz *Do D.D.*) wydane zostały przez dziewiętnastoletniego Moniuszkę już podczas studiów kompozytorskich w Berlinie w 1838 roku. Wydawca oraz krytyka niemiecka, o czym w monografii jego twórczości pisze Zdzisław Jachimecki⁷⁶², zauważyła talent polskiego kompozytora, podkreślając szczególnie „narodową nutę w muzycznym liryzmie”⁷⁶³.

Przymierzając się w cztery lata później do wydania swojego pierwszego *Śpiewnika domowego* Moniuszko nie miał już, jak pisze Jachimecki, takiego powodzenia u wydawców⁷⁶⁴. Na łamach „Tygodnika Petersburskiego” starał się więc zachęcić do prenumeraty śpiewnika w takich słowach:

Z każdej strony objają się o uszy powszechne narzekania na niedostatek śpiewu domowego (...)

Nie roszczę sobie praw do wyższego w muzyce talentu, atoli zachęcony łaskawym, a może zbyt pobłażającym przyjęciem, jakie moje pierwsze ogłoszone próbki muzyczne dla siebie zjednać potrafiły, ośmieliłem się, ile mi jakkolwiek talent mój pozwala, do pomnożenia repertorium śpiewów krajowych. (...)

Wiersze – starałem się wybierać z najlepszych naszych poetów, a mianowicie: *Piosenki sielskie* tudzież *Piosnki wieśniacze* *znad Niemna* w nim umieściłem, **będąc tego przekonania, że te utwory poetyczne najwięcej na sobie charakteru i barwy krajowej okazywały** [podkr. P.J.] (...); a to, co jest narodowe, krajowe, miejscowe, co jest echem dzieciennych naszych przypomnień, nigdy mieszkańcom ziemi, na której się urodzili i wzrosli, podobać się nie przestanie⁷⁶⁵.

W powyżej przytoczonym prospekcie zawarta jest nie tylko przyczyna, która jakoby skłoniła kompozytora do tak znacznego projektu – niedobór „śpiewu domowego”. Zawarty

⁷⁶¹ Adam Mickiewicz, *Wykład XIII z r. II w dn. 15 II 1842*; cyt. za: Alicja Matracka-Kościelny, *Mickiewicz, muzyczność poezji i pieśń polska* [w:] *Poeci i ich muzyczny rezonans. Od Petrarki do Tetmajera*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1994, s. 141.

⁷⁶² Por. Z. Jachimecki, *Moniuszko...*, s. 37-38.

⁷⁶³ Z. Jachimecki, *Moniuszko...*, s. 38.

⁷⁶⁴ Z. Jachimecki, *Moniuszko...*, s. 42.

⁷⁶⁵ Cyt. za: Z. Jachimecki, *Moniuszko...*, s. 43-44.

jest w nim także program śpiewnika, który miał ukazywać „charakter” i „barwę” krajową – z jednej strony po to, aby zapewnić pieśniom popularność, gdyż „to co narodowe (...) podobać się nie przestanie”, z drugiej strony dlatego, że taka była potrzeba tamtych czasów. Cel zatem *Śpiewników domowych* Moniuszki zbliżony jest do celu *Śpiewów historycznych* Niemcewicza, osiągnąć jest jednakowoż innymi nieco środkami – nie historią i dziejami narodowymi, lecz tym co dla Polaka najbardziej swojskie, własne, ze szczęśliwych lat dzieciennych zapamiętane. Jest to o tyle znaczące, że młody Moniuszko, co jako aksjomat podał pierwszy jego monografista Aleksander Walicki, znał wszystkie śpiewy Niemcewicza na pamięć⁷⁶⁶ – w tamtych czasach była to zresztą rzecz powszechna.

Pieśń *Do Niemna* powstała nie później niż w październiku 1857 roku, a wydana została w *VI Śpiewniku domowym*, a więc w roku 1859; w całości wypełniają go utwory do tekstów Mickiewicza.

4.2. Sonet Adama Mickiewicza

Erotyk Mickiewicza powstał w Szczorsach, jak dowodzi wpis w autografie. Nie jest dokładnie wiadome kiedy, gdyż poeta bywał tam kilkakrotnie, począwszy od lipca 1819 roku. Sonet Mickiewicza znany jest w dwóch wersjach, ale to właśnie druga wersja sonetu *Do Niemna* dołączona została do cyklu tzw. sonetów „odeskich”, wydanych w tomiku z 1826 roku⁷⁶⁷. Także do tekstu tej drugiej wersji powstała później pieśń Moniuszki⁷⁶⁸.

Wiersz poety ma klasyczną formę sonetu tradycji sycylijskiej⁷⁶⁹, ujęty w cztery strofy – dwie czterowersowe i dwie trzywersowe. Sonet jest wierszem sylabicznym, pisanym 13-zgłoskowcem, ze stałą średniówką po siódmej sylabie (7+6). W pierwszym i ostatnim wersie, poprzez zastosowanie znaków interpunkcyjnych, następuje rozchwianie średniówki. Liczba akcentów jest zmienna, a stałe akcenty paroksytoniczne, podkreślające sylabiczność wiersza, występują na przedostatniej sylabie przed średniówką oraz na drugiej od końca sylabie w wersie. W sonecie występują także żeńskie rymy dokładne, pojawiające się

⁷⁶⁶ Por. Z. Jachimecki, *Moniuszko...*, s. 19.

⁷⁶⁷ Por. Adam Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, t. 1. *Wiersze*, red. C. Zgorzelski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1982, s. 183 i 192.

⁷⁶⁸ Nie jest prawdą że, jak podaje Anna Nowak, Moniuszko przekształcił tekst Mickiewicza, lecz wykorzystał jego drugą wersję. Tekst Mickiewicza, który przytacza autorka jest natomiast pierwszą wersją sonetu. Por. Anna Nowak, *Pieśni solowe Stanisława Moniuszki do tekstów Adama Mickiewicza* [w:] *Mickiewicz i muzyka...*, s. 50-51. Zwracał na to uwagę także M. Tomaszewski w cytowanym już artykule *Mickiewicz u źródeł...*, s. 106.

⁷⁶⁹ Zob. M. Tomaszewski, *Mickiewicz u źródeł...*, s. 106.

wyłącznie na końcu każdego wersu. W pierwszych dwóch strofach rymy mają układ okalający (A-B-B-A), natomiast w trzeciej i czwartej, jeśli rozpatrywać je razem, mają podobny układ, ale dopełniony (tzn. A-B-B – A-B-A). Charakterystyczne, że obszar współdziwęczności rymów jest wspólny dla każdej pary zwrotek – najlepiej gdy zostanie to zobrazowane na tekście sonetu *Do Niemna*, podobnie jak było to czynione we wcześniejszych analizach pieśni. Tekst został podany za wydaniem *Dzieł poetyckich* Mickiewicza z 1982 roku⁷⁷⁰:

<i>Niemnie, domowa rzeko [I] moja! Gdzie są wody,</i>	13	A	wspólny obszar współdziwęczności rymów A i B
<i>Które niegdyś czerpałem / w niemowlęce dłonie,</i>	13	B	
<i>Na których potem w dzikie / pływałem ustronie,</i>	13	B	
<i>Sercu niespokojnemu / szukając ochłody?</i>	13	A	
<i>Tu Laura, patrząc z chlubą / na cień swej urody,</i>	13	A	wspólny obszar współdziwęczności rymów A i B
<i>Lubiła włos zaplatać / i zakwiecać skronie,</i>	13	B	
<i>Tu obraz jej malowny / w srebrnej fali łonie</i>	13	B	
<i>Łzami nieraz mąciłem, / zapaleniec młody.</i>	13	A	
<i>Niemnie, domowa rzeko, / gdzież są tamte zdroje,</i>	13	C	wspólny obszar współdziwęczności rymów C i D
<i>A z nimi tyle szczęścia, / nadziei tak wiele?</i>	13	D	
<i>Kędy jest miłe łątek / dzieciennych wesele?</i>	13	D	
<i>Gdzie miłsze burzliwego / wieku niepokoje?</i>	13	C	
<i>Kędy jest Laura moja, / gdzie są przyjaciele?</i>	13	D	wspólny obszar współdziwęczności rymów C i D
<i>Wszystko przeszło, a czemuż [I] nie przejdą łzy moje!</i>	13	C	

Sonet jest apostrofą do Niemna, rzeki która pełni tutaj funkcję symbolu przypominającego prywatną ojczyznę podmiotu lirycznego – miejsce jego zamieszkania w młodości. Symbol ten wywołuje w podmiocie lirycznym wspomnienia związane z młodością, czego wyrazem są dwie pierwsze strofy wiersza, o wspomnieniowym charakterze. W kolejnych wersach pojawiają się odniesienia do poszczególnych motywów własnego dzieciństwa; w treści tego tekstu wyróżnić można cztery motywy szczególne: motyw **wody** (obecny tu jako odwołanie do rzeki), **ojczyzny**, **szczęścia** i **miłości**.

⁷⁷⁰ A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie...*, s. 192.

Jak zauważają badacze twórczości Mickiewicza motyw wody jest w jego wczesnej twórczości poetyckiej szczególnie obecny⁷⁷¹. Dla poety woda jest obiektem, czego dowodzi Gaston Bachelard, „jednej z największych waloryzacji myśli ludzkiej: waloryzacji czystości”⁷⁷²; z drugiej strony jak pisze Tomaszewski jest także „symbolem nieodwracalnego przepływu czasu”⁷⁷³. Nie ulega wątpliwości, że właśnie w tych dwóch aspektach jest ona przywołana w sonecie: na pierwszy wskazują połączenia słowa „woda” z takimi czynnościami jak czerpanie jej w niewinne, a więc i czyste, nie mowlące dłonie, czy pływanie w poszukiwaniu ochłody – oczyszczenia; na drugi aspekt wskazuje zastosowanie retrospektywy w pierwszych dwóch strofach oraz skonfrontowanie jej z „tu i teraz” w strofach kolejnych.

Motyw ojczyzny jest dość subtelny, ale oczywisty. Wskazuje na niego zwrot „domowa rzeko moja! gdzie są wody” – oprócz znaczenia *in extenso* można w tym wersie interpretować rzekę jako symbol ojczyzny, na co wskazywałoby określenie jej jako „domowej”, a więc swojskiej, własnej, ojczystej. Retoryczne pytanie podmiotu lirycznego – „gdzie są wody” – byłyby w tym kontekście zadumą nad utratą swojej ojczyzny.

Motywy szczęścia i miłości obecne są we wspomnieniu podmiotu lirycznego o Laurze (2 strofa). Zarówno jedno jak i drugie uczucie jest tu oczywiste, poprzez obecność w tekście charakterystycznych słów, jak np.: „cień urody”, „obraz malowny”, „łono fali”, „łzy”, „zapaleniec”. Ich zestawienie ze sobą determinuje specyficzną dla tych uczuć „temperaturę” wypowiedzi.

W tercynach zmienia się rodzaj wypowiedzi podmiotu lirycznego. Ma ona tu charakter refleksji w postaci retorycznych pytań. W pytaniach tych, wyrażających poczucie braku, zawarte jest potwierdzenie znaczenia, jakie dla podmiotu lirycznego mają uczucia związane z wymienionymi motywami wiersza. Ważność motywu ojczyzny potwierdzona zostaje w pytaniu „Niemnie, domowa rzeko moja, **gdzież są tamte źródła**”, motywu szczęścia w dwóch kolejnych wersach i pytaniu „Kędy jest miłe latków dziecinnych wesele?”, a istotność miłości jest potwierdzona w prostym i dlatego dobitnym pytaniu: „Kędy jest Laura moja, gdzie są przyjaciele?”

⁷⁷¹ Por. M. Tomaszewski, *Mickiewicz u źródeł...*, s. 107.

⁷⁷² Gaston Bachelard, *Wyobrażenia i materia*; cyt. za: M. Tomaszewski, *Mickiewicz u źródeł...*, s. 107.

⁷⁷³ M. Tomaszewski, *Mickiewicz u źródeł...*, s. 107.

Ostatni wers stanowi odpowiedź na wcześniej postawione pytania i jednocześnie puentę całego sonetu. Tu znika jakakolwiek postać czasu przeszłego, obecnego w kwadrynach i pośrednio, poprzez refleksję, w początkowych wersach tercyn. Ten element decyduje o kontraście pomiędzy tym „co było”, a tym „co jest”, a więc pomiędzy wspomnieniem a teraźniejszością. Zastosowanie przez poetę puentującego zakończenia jest typowe dla wierszy o strukturze finalnej – do tego ostatniego wersu dąży cała treść sonetu. Podmiot liryczny jest świadomy, że „wszystko przeszło” – ta świadomość przemijania i własnej samotności jest możliwa do wycucia już we wcześniej postawionych pytaniach, tu jednak przesycona jest bólem i goryczą następującego po wyrażeniu tej świadomości pytania: „a czemuż nie przejdą łzy moje!”

Jeśli to wszystko, co niesie ze sobą wiersz porównamy teraz z typologią Tomaszewskiego⁷⁷⁴, dotyczącą właściwości konstytutywnych tekstów, otrzymamy syndrom sonetu *Do Niemna*, który stanowią: **intencjonalność** skonfrontowana z **realnością** świata przedstawionego, **momentowość**, **subiektywizm**, **liryczność**, **metaforyczność** i wreszcie **romantyczność**.

- intencjonalność – podobnie jak w wierszu *Wilija*, przejawia się we wspomnieniowym charakterze wiersza. Podmiot liryczny swoje rozmyślenia buduje bowiem o utopijny, sielankowy obraz przeszłości, wyrażając na dodatek głęboką tęsknotę za minionymi czasami. Zestawiony jest on z rzeczywistością i realnością, którą przynosi ostatni wers sonetu. Kategorie te są niezbędnym dopełnieniem intencjonalnego charakteru wiersza i stanowią o jego specyfice.
- momentowość – po pierwsze dlatego, że wydarzenia jakie są przedmiotem wspomnień podmiotu lirycznego wydają się być nie ciągiem wydarzeń, lecz pojedynczymi obrazami wyłącznie szczęśliwych epizodów, które podmiot liryczny przypomina sobie z przeszłości. Po drugie, owo wspomnianie odbywa się w jednej tylko chwili, w momencie, który zostaje zawieszony poza czasem realnym. Przerywa je dopiero wers ostatni, w którym podmiot liryczny otrząsnąwszy się z marzeń dokonuje gorzkiej refleksji. Tym samym, niczym *memento*, powraca poczucie upływu czasu rzeczywistego.

⁷⁷⁴ Por. M. Tomaszewski, *Próba syndromu pieśni lirycznej...*, s. 78-79.

- subiektywizm – jest bezspornie podstawą wypowiedzi podmiotu lirycznego w sonecie – bez subiektywizmu nie byłoby wspomnień, refleksji, a tym bardziej końcowej puenty.
- liryczność – w sposób najbardziej bezpośredni przejawia się w charakterystycznym stylu wypowiedzi, w rodzaju wykorzystanych porównań, metafor i stylizacji.
- metaforyczność, a nawet symboliczność – dotyczy przede wszystkim tych momentów, które można odczytać jako odnoszące się do ojczyzny. Można ją jednak odnieść także do ogólnego tonu wiersza – jak zauważył bowiem Czesław Zgorzelski jest w nim „coś znacznie więcej niż łzy i westchnienia”⁷⁷⁵.
- romantyczność – dla utworów prekursora polskiego romantyzmu jest bezsprzeczna, a wynika po części ze wszystkich właściwości przedstawionych powyżej.

4.3. Pieśń Moniuszki jako przykład zestrojenia tekstu i muzyki

Pieśń *Do Niemna* podejmuje tekst drugiej wersji sonetu Mickiewicza w całości. Kompozytor wprowadza jednak drobne zmiany do tekstu pieśni: po pierwsze powtarza ostatni wers pierwszej strofy, po drugie dodaje po średniówce w drugim wierszu trzeciej strofy słowa „z nimi” i po trzecie w pierwszym wersie ostatniej ze strof po słowie „Gdzie” wprowadza dodatkowo słowo „są”, zapewne w celu utrzymania w tym miejscu jednostajnego, trocheicznego toku rytmicznego. Te zmiany oczywiście nie rzutują ani na konstrukcję tekstu (z tym małym wyjątkiem, że po dodaniu słów wiersz przestaje być ściśle sylabiczny), ani na jego treść i znaczenie.

Punktem wyjścia dla budowy pieśni stała się forma repryzowa ABA¹. Dopełniona została jeszcze jednym epizodem kontrastującym „C”, który następuje po repryzie i przypada na kluczowe dla sonetu słowa puenty: „Wszystko przeszło, a czemuż nie przejdą łzy moje!” Jak wykaże poniższa analiza, epizod C jest skomponowany w sposób niemal całkowicie przeciwny w stosunku do poprzedzającej go muzyki, ale choć używa odmiennych środków, nie jest w stosunku do niej zupełnie obcy. Obecność tego nowego epizodu po części repryzowej tłumaczy się samą strukturą tekstu. Wydaje się, że takie niepospolite rozwiązanie

⁷⁷⁵ Czesław Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*; cyt. za: M. Tomaszewski, *Mickiewicz u źródeł...*, s. 106.

Wykres 4. Stanisław Moniuszko, *Do Niemna*, struktura tekstu i muzyki

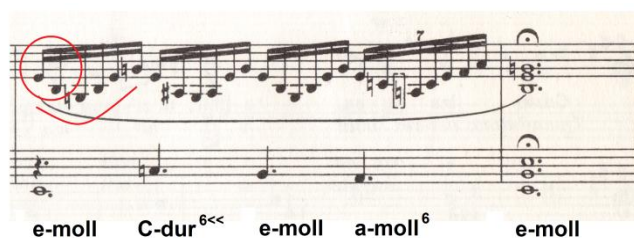
FORMA PIESNI	WSTĘP		A			B			A ¹		C		ZAKOŃ- CZENIE
	a	a ¹	b	c	a'	a ¹ ,	d	e					
TAKTY	1	2-5	6-11	12-13	14-17	18-22	23-26	27-30	31-32	33-36	36-37		
TEKST	Niemnie, domowa rzeko moja! Gdzie są wody, które niegdyś czerpałem w nie-mówiące dłonie		Na których potem w dzikie pływalem ustronie, Sercu niespokojnemu szukając ochody Sercu niespokojnemu szukając ochody?		Tu Laura, pa-trząc z chlubą na cień swej urody Lubia włos zaplaść...	Tu obraz jej malowny w srebrnej fail tonie łzarni nieraz mąciłem, zapale-niec młody.		Niemnie, domowa rzeko, gdzież są tamte źródle, A z nimi tyle szczęcia, nadziei tak wiele?	Kędy jest młie lalek dziecińczych wesele? Gdzie [są] młisze burzliwego wieku niepokoje?	Kędy jest Laura moja, gdzie są przyjaciele?	Wszystko przeszło, a czemuż nie przejdą lzy mojej!		
RODZAJE WYPOWIEDZI	EXPOSITO		GRADATIO		PERTURBATIO		CONFIRMATIO	TRANSGRESIO CULMINATIO		CONCLUSIO			
AGOGIKA	Andantino						rall. Un poco più lento		Tempo I		Lento ad lib. Tempo I		
UPROSZCZONA KONSTRUKCJA HARMONICZNA	E-dur T	SD T D ⁷	T	ST _{VI} D ⁷ TS ⁶ D ₄₋₃ ⁵ T	(D ⁷) D ⁷ T	T _{III} D	PROCES MODULACYJNY S → D S _{II} →		D ⁷ → TS → D ⁷	T (D ⁷) D ⁷ TS D ⁷ T _{VI obr}	D ⁷ T	e-moll T → °T °S ⁶ D ₄₋₃ ⁵	°T
RYTMIKA													
	forte	pian											
PRZEBIEG FALI W CZASIE RZECZYWISTYM [DYNAMIKA]													
SPEKTROGRAM													

formalne w pieśni zostało użyte przez Moniuszkę pod wpływem odczytania struktury i treści tekstu; można powiedzieć wręcz, że to rozwiązanie zostało przez tekst wymuszone. Formę pieśni oraz jej słowno-muzyczną strukturę przedstawia powyższy schemat (wykres przebiegu fali oraz spektrogram wyodrębniono z nagrania zamieszczonego w albumie pieśni Stanisława Moniuszki, wydany w 1993 roku przez wytwórnię Polskie Nagrania⁷⁷⁶).

Pieśń poprzedzona jest krótkim jednotaktowym wstępem fortepianu, który wprowadzając wykorzystywaną dalej w utworze motywikę, subtelnie nastraja słuchacza. Pomiędzy pierwszą a drugą strofą tekstu wprowadzone jest także fortepianowe interludium, które melodycznie i harmonicznym domyka pierwszą część pieśni. Utwór zamknięty jest także krótkim fragmentem fortepianowego zakończenia, które operuje podobną jak we wstępie motywiką – początek figury we wstępie i w zakończeniu oparty jest zresztą na takich samych dźwiękach oraz przebiega w tym samym kierunku (por. przykład 28 i 29). Jego wydźwięk wydaje się jednak zgoła inny niż na początku pieśni i nie jest to wynikiem wyłącznie zmiany trybu tonacji i wprowadzenia funkcji kadencyjnych, opartych głównie na odniesieniach subdominantowo-tonicznych. Jest on inny także przez to, że następuje po puentującym utworze zdaniu. W zakończeniu nie pozostaje już nic z idyllicznego tonu pierwszego taktu, a nawet z nostalgicznego nastroju całej pieśni; szesnastkowa figura akompaniamentu, która pod względem konstrukcyjnym przez cały utwór pozostaje niezmienna, nabiera nagle wręcz tragicznego, fatalistycznego wyrazu.



Przykład 28. S. Moniuszko, *Do Niemna*, t. 1



Przykład 29. S. Moniuszko, *Do Niemna*, t. 36-37

Najbardziej specyficzny dla pieśni jest ruch wahadłowy, falowy, który już od pierwszego taktu (por. przykład 28) przez niemal całą pieśń organizuje charakter utworu. W oczywisty sposób słyszalny jest on w melodii akompaniamentu, w którym akordy są rozłożone właśnie wg modelu wychylenia i powrotu. Ruch falowy melodii obecny jest także w partii głosu wokalnego, choć jest bardziej zróżnicowany i nieregularny (por. przykład 30).

⁷⁷⁶ Stanisław Moniuszko, *Do Niemna*, wyk. Andrzej Hiolski i Sergiusz Nadgryzowski [w:] Stanisław Moniuszko, *Pieśni*, Polskie Nagrania, PNCD 220 (1993).



Przykład 30. S. Moniuszko, *Do Niemna*, t. 25-26

Do rozkołysanego rysunku melodii dochodzi jeszcze drugi element integrujący utwór. Jest nim jednolita metro-rytmika. Pieśń, utrzymana niezmiennie w tempie *Andantino*, płynie w jednostajnym rytmie szesnastkowym, który przez niemal całą pieśń obecny jest w partii akompaniamentu. Jednocześnie na ten rytmiczny szkielet nałożone są modele rytmiczne, oparte o greckie stopy metryczne, dopasowane do trójdzielnego metrum. Głównie są to rytmy trocheiczne (– u) i daktyliczne (– u u); w oparciu o nie kształtowana jest melodia głosu wokalnego (por. przykład 31).

Przykład 31. S. Moniuszko, *Do Niemna*, t. 29-32, partia głosu

Niewątpliwie owo jednostajne falowanie, powtarzające się przez cały tok utworu, w połączeniu z metrum 12/8 i tempem *Andantino*, odnosi się do tematyki wiersza i jest z jednej strony ilustracją wartkiego nurtu Niemna, z drugiej odnosi się do motywu przepływającego, uciekającego czasu. Tomaszewski zauważa także, że metrum 12/8 jest dla Moniuszki metrum wyjątkowym, zarezerwowanym niejako dla pieśni litycznej. Jest ono bowiem „dynamicznym połączeniem” charakterystycznego dla dumy metrum 4/4 oraz

metrum 6/8, które z kolei jest specyficzne dla romansu i dumki⁷⁷⁷. Warto zwrócić uwagę, że rozkołysany, falujący ruch często był kojarzony przez kompozytorów z symboliką akwaticzną – wystarczy tu wspomnieć chociażby *Preludium do Złota Renu* Richarda Wagnera (zob. przykład 32), które jest w całości oparte na rozłożonym akordzie Es-dur, a falujący ruch, charakterystyczny dla motywu Renu, symbolizować ma właśnie nurt tej rzeki oraz nieodwracalny przepływ czasu. Co ciekawe, wstęp do pieśni Moniuszki skomponowany jest zupełnie podobnie jak wagnerowskie *Preludium* do dramatu muzycznego. W całości bowiem oparty jest wyłącznie na rozłożonym akordzie tonicznym E-dur, i choć wstęp w pieśni *Do Niemna* skondensowany jest zaledwie w jednym takcie, to obecny w nim ruch falowy rzutuje na cały tok pieśni (por. przykład 28 i przykład 32).



Przykład 32. R. Wagner, *Das Rheingold*, Vorspiel, t. 71-80, kwintet smyczkowy

Jest jeszcze trzecia możliwa interpretacja falującego toku pieśni. Mógł on zostać wykorzystany przez kompozytora jako element charakterystyczny dla sfery wspomnienia, marzeń, nostalgii, czyli w momentach retrospekcji podmiotu lirycznego. Charakterystyczna melodia kołysząca się w jednostajnym, szesnastkowym rytmie mogłaby zatem implikować, że wspomnianie podmiotu lirycznego jest niczym marzenie senne – poza czasem i teraźniejszością i zarazem poza rzeczywistością i realnością. W tym kontekście już od pierwszych taktów wypowiedź podmiotu lirycznego jawi się jako nierzeczywista, nierealna, warunkując poniekąd przez to tragiczny finał pieśni.

Za tą trzecią interpretacją przemawia także kontrast, jaki w stosunku do dotychczasowego toku pieśni wywołuje fragment *Lento*, rozpoczynający się od taktu 33. Jak już nadmieniono w analizie tekstu, w tym miejscu złamany zostaje retrospektywny charakter

⁷⁷⁷ Zob. M. Tomaszewski, *Mickiewicz u źródeł...*, s. 119-120.

wypowiedzi podmiotu lirycznego i przez powrót do czasu teraźniejszego następuje zderzenie z rzeczywistością. Kontrast tych dwóch światów, które obecne są w treści sonetu – świata snu, marzeń i wspomnień oraz świata rzeczywistego, realnego, tu i teraz – oddany jest przez wszystkie niemal środki muzyczne. Należy także zaznaczyć, że jest to raczej kontrast gwałtowny, nieprzygotowany, choć pewne znamiona takiego zakończenia były obecne wcześniej. Na przykład już począwszy od reprzyzy w takcie 23 następuje komplikacja harmoniczna, choć wydawałoby się, że powrót początku powinien wiązać się także z powrotem toniki; dalej w takcie 29 harmonia moduluje do C-dur. W takcie 32 natomiast następuje załamanie jednostajnej narracji w szesnastkowym rytmie oraz falującego rysunku melodii; tok muzycznej narracji zostaje przerwany pierwszą pauzą w partii fortepianu.

gdzie są przy-ją-cie-le? Wszy-stko
 sé, non, rien que des lar-mes. L'on - de

G-dur⁷ C-dur

Przykład 33. S. Moniuszko, *Do Niemna*, t. 32

Lento ad libitum

prze - szło, a cze - muž nie przej - dą lzy
 mar - che... et moi je n'en-tends, je n'en-

mo - tends plus - je! rien!

[rall.] Tempo I

33 35

Przykład 34. S. Moniuszko, *Do Niemna*, t. 33-37

Epizod *Lento* w taktach 33-34 jest skontrastowany zarówno przez tonację (e-moll), rodzaj akompaniamentu („poszarpany”, akordowy, jakby wyjęty z operowego recytatywu), rytmikę (niejednostajną, różnorodną) jak i agogikę, artykulację, dynamikę i harmonię. Jednak po wybuchu żalu na przełomie 32 i 33 taktu, wypowiedź podmiotu lirycznego uspokaja się, następuje gorzka świadomość i pogodzenie z własnym losem. Muzyka podąża za tekstem – ruch falujący powraca do melodii głosu solowego (t. 34), choć jest on jeszcze naznaczony rytmem punktowanym, jakby łkającym; powraca także początkowy jednostajny tok narracji w akompaniamencie (t. 35 i nast.). Piękną, rzewną melodię, jaka pojawia się teraz w prawej ręce partii fortepianu (t. 35), zinterpretować można jako ilustrację płaczu (zob. przykład 34).

Wart szczególnej uwagi jest plan tonalny i harmoniczny pieśni. Główną tonacją utworu jest E-dur – obejmuje ona swoim oddziaływaniem znaczną część utworu, bo aż do taktu 30 – tam wyraźnie wychyla się do tonacji VI stopnia obniżonego, C-dur, a następnie powraca do tonacji zasadniczej, ale w postaci jednoimiennej molowej (e-moll). Przez długi czas pokrewieństwa akordów są dość łatwe do rozszyfrowania i stanowią zręczną konstrukcję opartą o funkcje na poszczególnych stopniach skali. Często stosowane jest przez kompozytora niedozwolone w klasycznej harmonii połączenie D → S, niekiedy z wykorzystaniem alteracji (por. przykład 35), dające efekt zapętlenia.

The image shows a musical score for a song. The top staff is the vocal line with lyrics in Polish and French. The bottom staff is the piano accompaniment. Below the piano staff, there is a diagram illustrating the harmonic progression. It shows four chords: A-dur (S), H-dur (D_{1k}⁷), A-dur (S₄⁷), and H-dur (D⁷). A red arrow points from the H-dur (D_{1k}⁷) chord to the A-dur (S₄⁷) chord, highlighting the D → S progression.

se - rcu nie - spo - koj - ne - mu szu - ka -
Ton ho - ri - zon cal-mait sou-dain mes

A-dur S H-dur D_{1k}⁷ → A-dur S₄⁷ H-dur D⁷

Przykład 35. S. Moniuszko, *Do Niemna*, t. 8

Miejsz podobnych do powyższego jest w pieśni kilka. Połączenie w przykładzie powyżej mogłoby tłumaczyć się tekstem, który mówi o „sercu nie spokojnym”. Podobna sytuacja ma miejsce w takcie 29, gdzie tekst mówi o „burzliwego wieku niepokojach”, przechodząc do nowej tonacji C-dur. Pod względem harmonicznym jest to

swego rodzaju *transgressio*, które biorąc pod uwagę treść tekstu, stanowi przekroczenie dotychczasowego toku marzeń i wspomnień, odejście od ich przedmiotu.

Owa transgresja, która dokonuje się w momencie wprowadzenia nowej tonacji przygotowywana jest już wcześniej przez stopniową komplikację harmoniczną, wprowadzanie ciekawszych połączeń, alteracji oraz nie zawsze jednoznacznych odniesień funkcyjnych. Proces ten rozpoczyna się już w środkowej części „B”, począwszy od taktu 18, w którym następuje progresja harmoniczna w kierunku opadającym: A-dur -> As-dur -> G-dur -> H-dur -> Fis-dur -> F-dur. Wraz z repryzą początku pieśni w takcie 23, rozpoczęta wcześniej progresja w kierunku wznoszącym postępuje nadal, tak że tonika E-dur stabilizuje się dopiero w następnym takcie – takie opracowanie początkowego fragmentu repryzy skutkuje jej osłabieniem, tzn. powrót do początku pieśni nie jest tak oczywisty jakby się wydawało, a przynajmniej ukazuje się on w nowy sposób. Harmonia jest nadal komplikowana, lecz gdy w tekście jest mowa o „miłym weselu latek dziecinnych”, natychmiast zostaje uproszczona (por. przykład 36), aż do powrotu *tempo primo*.

The image displays a musical score for S. Moniuszko's 'Do Niemna', measures 25-28. The score includes vocal and piano parts with lyrics in Polish and French. Below the piano part, a harmonic analysis is provided for measures 25-28.

Measure 25: A-dur, H-dur⁷, E-dur⁷, A-dur, Cis-dur⁹, fis-moll, H-dur⁷

Measure 26: Un poco più lento, p dolce

Measure 27: pp, dolciss.

Measure 28: Tempo I

Harmonic Analysis (Measures 25-28):

- Measure 25: A-dur, H-dur⁷, E-dur⁷, A-dur, Cis-dur⁹, fis-moll, H-dur⁷
- Measure 26: E-dur, H-dur⁷, E-dur, Fis-dur⁷, H-dur, E-dur
- Measure 27: E-dur, H-dur⁷, E-dur, Fis-dur⁷, H-dur, E-dur
- Measure 28: E-dur, H-dur⁷, E-dur, Fis-dur⁷, H-dur, E-dur

Przykład 36. S. Moniuszko, *Do Niemna*, t. 25-28

W związku ze znaczeniem tego fragmentu tekstu nie tylko zostaje uproszczona harmonia, lecz zmienia się charakter całego muzycznego opracowania tego fragmentu. O tym, że

zmiana ta jest niezwykle istotna dla kompozytora świadczy modyfikacja tempa (*Un poco più lento*) oraz jedyne określenia wyrazowe w pieśni – *dolce* w partii wokalne i *dolcissimo* w akompaniamencie. Zmianie ulega także sposób prowadzenia melodii, pojawia się melizmatyczne opracowanie słowa „miłe”, w akompaniamencie wykorzystane są zdobienia (przednutka, tryl), a opracowanie rytmiczne, poprzez zaburzenie wykorzystania jednostajnych stóp metrycznych, jest nieco swobodniejsze.

Pieśń Moniuszki kończy się w tonacji jednoimiennej e-moll; jest to oczywiście uprawnione treścią sonetu. Harmoniczne opracowanie tego zakończenia jest znów proste i oszczędne – podobne do fortepianowego wstępu pieśni.

[rall.] Tempo I

mo - tends plus - je! rien!

35 p rall.

e-moll H-dur⁶/₄ 7 e-moll C-dur^{6<<} e-moll a-moll⁶ e-moll

Przykład 37. S. Moniuszko, *Do Niemna*, t. 35-37

4.4. *Do Niemna* – wnioski

Muzyka pieśni *Do Niemna* jest przykładem znakomitego odczytania tonu wiersza i podążenia za nim. Moniuszko zupełnie inaczej niż Szymanowska (zob. analiza *Pieśni do Wilii*) traktuje rzewny tekst Mickiewicza o ziemi rodzinnej: jest świadomy jego dwoistości, dwubiegunowości, zawartej w nim radości i smutku zarazem. Ponadto nie ucieka od akwatyicznej ilustracyjności, ale dostosowuje ją do wymowy całego wiersza i stosuje tam tylko, gdzie jest to możliwe i celowe. Dzięki finalnej kulminacji i skontrastowanej puencie Moniuszko uchwycił i wzmocnił romantyczny charakter sonetu.

Łatwe do zauważenia wzmożenie napięcia muzycznego w końcowym fragmencie pieśni skłoniło Annę Nowak do ciekawych wniosków. W swoim studium o pieśniach Moniuszki do słów Mickiewicza stwierdziła, że „zakończeniem lirycznej pieśni jest **dramatyczna** [podkr. – P.J.] w tonie refleksja. W tym odcinku kompozycji, wyzwolona z dotychczasowej potoczności muzyka, (...) podkreśla zmianę obrazowania jaka nastąpiła

w ostatnim wersie sonetu. **Idylliczne wspomnienie kraju ojczystego zostaje tutaj przerwane gorzką konstatacją** [podkr. – P.J.], powrotem do czasu rzeczywistego, teraźniejszego”⁷⁷⁸. Choć nie sposób się zgodzić z autorką, że ten puentujący epizod przynależy do reprzyzowego członu pieśni, tzn. jest tego członu dalszym ciągiem, to jej przytoczona powyżej refleksja wydaje się trafna i skłania do zastanowienia. Szczególnie dlatego, że akcentuje ona nie motyw miłości, czy szczęścia, lecz zawoalowany, wydawałoby się, motyw ojczyzny. Gdzież bowiem jest Laura, co stać się mogło z przyjaciółmi? Podmiot liryczny oczywiście wie, gdzie oni są, do interpretującego należy zatem rozważyć, czy w ostatnich słowach podmiotu lirycznego kryje się coś więcej niż żal, smutek i nostalgia. Bo przyjaciele mogli zginąć w powstaniach, lub uciec z kraju przed rosnącym uciskiem ze strony zaborców... Pozostaje to możliwą choć nie jedyną interpretacją.

⁷⁷⁸ Anna Nowak, *Pieśni solowe Stanisława Moniuszki do tekstów Adama Mickiewicza* [w:] *Mickiewicz i muzyka...*, s. 54.

5. *ŚPIEWNIK DLA DZIECI KONOPNICKIEJ I NOSKOWSKIEGO* JAKO PRZYKŁAD PRACY U PODSTAW

Pod koniec lat osiemdziesiątych XIX wieku program pozytywistycznej „pracy u podstaw” był już powszechny na tyle, że począł wzbudzać reakcje sprzeciwu. Wychowanie dzieci i młodzieży w duchu umiłowania własnej ojczyzny oraz przywiązania do ziemi rodzinnej było jednak wciąż jednym z priorytetowych postulatów epoki. Zygmunt Noskowski świadom był faktu, że wśród polskiej młodzieży zaniedbywane jest wychowanie muzyczne. Witold Wroński w monografii kompozytora stwierdził, że wiedział on o tym z własnego doświadczenia oraz z obserwacji edukacji własnych dzieci⁷⁷⁹. Z poczucia troski o umuzykalnienie społeczeństwa, które rozpoczynać się powinno właśnie od lat najmłodszych, postanawia – idąc za wzorem krajów zachodnich, a szczególnie Anglii – napisać zbiór pieśni dla dzieci do słów Marii Konopnickiej.

5.1. Kilka uwag o utworach dla dzieci Marii Konopnickiej

Utwory pisane dla dzieci były istotną grupą w twórczości Konopnickiej. Powstawały one począwszy od ogłoszonego w 1884 roku zbiorku pt. *Światelko*. Poprzez nie poetka realizowała hasło pozytywistycznej pracy organicznej, obejmującej także gruntowne wykształcenie dzieci i młodzieży. Ideologię pozytywistyczną bowiem „nie tylko uznała za sztandar głównego bloku swej twórczości, – jak pisał Zygmunt Szweykowski – ale została wprost nią olśniona”⁷⁸⁰, a pedagogika była dla niej jednym z najdoskonalszych sposobów realizacji tej ideologii. W swoich utworach zarzuciła jednak charakterystyczny dla wcześniejszej twórczości pozytywistycznej ton dydaktyczny, na rzecz rozbudzania dziecięcej wrażliwości⁷⁸¹. Co znamienne, czyniła to poprzez sugestywne obrazy odnoszące się do piękna krajobrazu i ziemi ojczystej. Realizowała tym samym ideę łączności człowieka z naturą,

⁷⁷⁹ Zob. Witold Wroński, *Zygmunt Noskowski*, PWM, Kraków 1960, s. 71.

⁷⁸⁰ Zygmunt Szweykowski, *Liryka Asnyka i Konopnickiej a pozytywizm polski* [w:] *Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie*, red. T. Achmatowicz, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1976, s. 25.

⁷⁸¹ Por. Anna Tomaszewicz, *Twórczość Marii Konopnickiej dla dzieci i młodzieży*; źródło: <http://www.profesor.pl/publikacja,17171,Artykuly,Tworczosc-Marii-Konopnickiej-dla-dzieci-i-mlodziezy> (dostęp: 25.02.2014 r.).

wychowując jednocześnie w duchu patriotyzmu. Píše o tym zresztą Szweykowski podkreślając, że

Oświata np. to nie tylko upowszechnienie pewnej sumy wiedzy i logicznego myślenia czy trafnego spostrzegania; Konopnicka łączy z nią moralność, miłość narodu, poczucie prawa i więzi społecznej, wzniosłość uczuć i myśli. Zrealizowanie postulatów oświaty – to osiągnięcie doskonałości życia!⁷⁸²

Ponadto nie można pominąć faktu, że utwory te były pisane po polsku, w języku ojczystym. Jego nauka była dla urodzonego pod zaborami dziecka jednym z najważniejszych elementów wychowania narodowego.

Sukces utworom dla dzieci zapewnił Konopnickiej fakt, że przedstawiały one świat jakby z perspektywy dziecka, a styl i język wypowiedzi były dostosowany do jego możliwości i potrzeb. Jest to zresztą, na co zwraca uwagę Anna Kamieńska, cecha charakterystyczna twórczości poetki: „Konopnicka utożsamia się tu ze swoim bohaterem, przemawia przez niego, szuka języka odpowiedniego jego sposobowi odczuwania i wyrażania się, oczywiście w poetyckiej sublimacji słowa literackiego”⁷⁸³.

Jeszcze innym aspektem twórczości Konopnickiej jest jej zakorzenienie w ludowości. Wynikało ono z programowego założenia zwrócenia się w stronę problemów ludu. Artystka wielokrotnie dawała temu wyraz w publicystyce, pisząc na przykład: „lud zatem podnieść, lud dźwignąć, lud wyprowadzić z apatii, z obojętności duchowej – oto powinny być cele i zadania nasze”⁷⁸⁴. Ludowość jej poezji nie polega jednak na powierzchownym odniesieniu się do folkloru na zasadzie włączenia do niej czynnika „egzotycznego” – to odróżnia ją od romantyków⁷⁸⁵. Jest ona na wskroś ludowa, ponieważ cechuje ją odmienny stosunek do ludowości i folkloru. W 1902 roku tak ujmował to zjawisko Henryk Sienkiewicz: „w jej poezji tkwi dusza chłopa i bije chłopskie serce; słychać w niej dzwony wiejskie i kołatki trzód, i brzęk kos i sierpów, i rodzinną nutę śpiewów wiejskich”⁷⁸⁶. Anna Kamieńska z kolei opisała ten fakt w takich słowach: „Konopnicka sięgnęła wprost do źródła ludowego – a uczyniła to nie

⁷⁸² Z. Szweykowski, *Liryka Asnyka i Konopnickiej...*, s. 25.

⁷⁸³ Anna Kamieńska, *Przedmowa* [w:] Maria Konopnicka, *Wiersze wybrane*, PIW, Warszawa 1974, s. 14.

⁷⁸⁴ Maria Konopnicka, *Nasz lud*, „Biblioteka Warszawska”, 1907, t. 3, s. 496; cyt. za: Antoni Śledziwski, *Konopnicka a folklor* [w:] *Konopnicka wśród jej współczesnych...*, s. 156.

⁷⁸⁵ Por. A. Śledziwski, *Konopnicka a folklor...*, s. 157.

⁷⁸⁶ Henryk Sienkiewicz, *Maria Konopnicka*, „Biblioteka Warszawska”, 1902, t. 2, s. 422; cyt. za: A. Śledziwski, *Konopnicka a folklor...*, s. 154.

w celu przyswojenia literaturze nowych barw języka i strofy. Przez jej usta istotnie przemówił lud”⁷⁸⁷. Charakter jej poezji tkwi więc w odzwierciedleniu p o z a a r t y s t y c z n e j istoty ludowości. Jest on także widoczny w wierszach dla dzieci – dzieci wychowywanych na wsi, którym nieobcy jest krajobraz ojczysty i świat polskiej przyrody.

5.2. Geneza powstania i recepcja *Śpiewnika*

Idiom pieśniowy nie był Konopnickiej obcy. Badacze twórczości poetki podkreślają, że jej wiersze wykazują pokrewieństwo z pieśnią ludową – zarówno w budowie, jak i treści⁷⁸⁸. W połączeniu z liczebnością jej utworów dla dzieci wydaje się naturalne, że zrodził się pomysł napisania wspólnie z Noskowskim śpiewnika dla dzieci, który wypełniłby lukę w tego rodzaju twórczości, a jednocześnie dałby dzieciom możliwość umuzykalnienia się.

Pierwsze wydanie z 1890 roku (nakładem Wydawnictwa Spółki Nakładowej) zawierało 50 pieśni ułożonych w czterech grupach tematycznych: zima, wiosna, lato i jesień. Były one przeznaczone na jeden lub dwa głosy dziecięce z akompaniamentem fortepianu. Układ pieśni wpłynął na fakt, że później wydawano go pod tytułem *Cztery pory roku* (np. albumowe wydanie PWM z 1958 r.). Do pierwszego wydania dołączona została przedmowa kompozytora, w której zawarł on m.in. wskazówki pedagogiczne. Podkreślony został w niej także typowo polski charakter śpiewnika i zawartych w nim pieśni. Jest to dowód, że jednym z założeń śpiewnika było nadanie pieśniom charakteru polskiego, narodowego; pośrednio dowodzi to także troski autorów o wychowanie patriotyczne młodych Polaków⁷⁸⁹.

Gdy wszędzie, osobliwe zaś w Anglii i Niemczech, istnieją całe tomy piosnek dla dzieci, gdy najpoważniejsi kompozytorowie, jak F. Kiel, K. Reinecke, W. Taubert, poświęcali się od czasu do czasu tej nowej a tak sympatycznej gałęzi literatury muzycznej, u nas zrobiono w tym kierunku bardzo niewiele.

⁷⁸⁷ Anna Kamieńska, *Ludowe w dzisiejszej poezji*, „Nowa Kultura”, 1952, nr 37; cyt. za: A. Śledziwski, *Konopnicka a folklor...*, s. 154.

⁷⁸⁸ Por. A. Śledziwski, *Konopnicka a folklor...*, s. 154-156.

⁷⁸⁹ Nie ulega to wątpliwości jeśli uzmysłowimy sobie, że spod pióra Konopnickiej wyszła patriotyczna *Rota*, a utwory symfoniczne Noskowskiego, takie jak uwertura *Morskie Oko* (1875), poemat symfoniczny *Step* (1896), wariacje symfoniczne *Z życia [narodu]* (1901), czy *II Symfonia c-moll „Elegijna”*, nazywana również *Symfonią „Ojczyzna”* (1879), traktowane są jako utwory o charakterze narodowym, ewokujące pejzaż ziemi ojczystej.

Nielatwe było zadanie autorów niniejszego *Śpiewnika*; szło bowiem o to, **aby nadać mu cechę odrębną, aby nie wpaść w naśladownictwo obczyzny** [podkr. – P.J.]. Zadanie to szczęśliwie rozwiązała znakomita poetka, zawarłszy szereg natchnionych obrazków przyrody naszej w jedną całość, przez co zachęciła do odpowiedniego podkładu muzycznego⁷⁹⁰.

Śpiewnik został dobrze przyjęty w środowisku muzycznym. Wroński pisze, że „chwalono [w nim] prostotę formy, która szczęśliwie łączy się z wdziękiem, dowcipem w artystyczną całość”⁷⁹¹. Wrócono mu także wielkie powodzenie, czemu zresztą nie należy się dziwić – był to na owe czasy jedyny tego typu śpiewnik, skierowany do najmłodszych.

Noskowski z własnej inicjatywy założył wówczas chór dziecięcy przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym, który podczas koncertu w marcu 1891 roku zaprezentował publiczności pieśni ze *Śpiewnika dla dzieci*⁷⁹². Recenzent tego koncertu podkreślił doniosłość działalności dydaktycznej Noskowskiego pisząc w „Echu Muzycznym i Teatralnym”: „jeżeli narzekamy na brak u nas muzykalności, jeżeli rozwinięcie jej uważamy za potrzebne nie tylko pod względem estetycznym, ale społecznym i obyczajowym, tedy niezawodnie z przyjemnością się przekonamy, że rzecz ta jest możliwą i że wykształcenie wczesne tej zdolności od lat najmłodszych najlepszym jest do osiągnięcia tego celu środkiem”⁷⁹³. Oczywistym jest fakt, że recenzent (mając na myśli chór chłopięcy założony przez Noskowskiego) nie napisałby tak pochlebnej opinii, gdyby zaprezentowane przez zespół pieśni na to nie pozwoliły. Należy zatem mniemać, że już w momencie pojawienia się *Śpiewnik* spełniał swój dydaktyczny cel znakomicie.

5.3. Charakterystyka cyklu

Tematykę wierszy wykorzystanych przez Noskowskiego w *Śpiewniku* zawrzeć można w trzech określeniach: przyroda, pejzaż i zwyczaje ojczyście. „Bohaterami” tych krótkich, najczęściej zwrotkowych tekstów są zwierzęta żyjące na polskim terytorium (np. *Bocian*, *Kukułeczka*, *Skowronek*), typowe dla poszczególnych pór roku zjawiska przyrody (np. *Ślizgawka*, *Tęcza*, *Deszczyk*) oraz zwyczaje związane z polską kulturą (np. *Kolędnicy*, *Śmigus*,

⁷⁹⁰ Zygmunt Noskowski, *Przedmowa* [w:] *Śpiewnik dla dzieci*; cyt. za: W. Wroński, *Zygmunt Noskowski...*, s. 71.

⁷⁹¹ W. Wroński, *Zygmunt Noskowski...*, s. 71.

⁷⁹² Zob. W. Wroński, *Zygmunt Noskowski...*, s. 72.

⁷⁹³ „Echo Muzyczne i Teatralne”, 1891, nr 391, s. 182; cyt. za: W. Wroński, *Zygmunt Noskowski...*, s. 72.

Sobótka, Młocka). Jednocześnie podkreślić należy, że wszystkie postacie i zjawiska, które opisane zostały w tekstach, są typowe dla tych poznawanych przez polskie dziecko w okresie dojrzewania. Adresatem tekstów jest więc jednocześnie zwyczajne, wiejskie dziecko, które poznając swoją najbliższą okolicę w tekstach tych znajduje opowieści o sobie, a równocześnie niezaznajomione z wsią dziecko z miasta, które poprzez teksty może poznawać tradycje wiejskiego życia.

Muzyka, którą do wierszy Konopnickiej skomponował Noskowski nosi cechy ścisłego podporządkowania się treści poetyckiej; niejednokrotnie wykazuje cechy programowe, a także dźwiękonaśladowcze. Forma poszczególnych pieśni dostosowana jest do formy wiersza, dlatego najczęściej wykorzystywanym rodzajem są pieśni zwrotkowe (32 pieśni). Zdecydowanie rzadziej kilka zwrotek rozpisanych jest w pieśni ciągłej, tworzącej budowę kontrastową, przekomponowaną (np. AB, lub ABA – 15 pieśni), a tylko w trzech przypadkach zdecydował się kompozytor na połączenie zwrotkowości i ciągłości poprzez opracowanie dwóch zwrotek z tą samą muzyką i trzeciej zwrotki z inną muzyką (*Zmarzlak, Gwiazdka, Młocka*) – co wskazuje jednocześnie na ich dofinalną strukturę. Najwięcej jest także utworów jednogłosowych. W dwugłosie skomponowanych zostało tylko 11 pieśni.

Ciekawiej przedstawia się statystyka dotycząca tonacji i metrum. Tylko pięciokrotnie wykorzystane zostały metra trójdzielne: raz $3/8$ i cztery razy $6/8$. Zdecydowana większość pieśni napisana została w metrach dwudzielnych, z tym że przeważały metra $2/4$ i $3/4$. Metrum $4/4$ wykorzystane zostało jedynie 3 razy. Podobnie rzecz się ma z tonacjami – zdecydowanie więcej jest durowych (aż 37 pieśni). Molowe występują rzadko, najczęściej w cyklu zimy i jesieni. Nie dziwi ponadto fakt, że kompozytor wykorzystał najczęściej tonacje z małą ilością znaków przykluczowych (do 4 włącznie), takie jak B-dur, d-moll, g-moll, F-dur, A-dur czy G-dur. Po odleglejsze tonacje sięga sporadycznie (dwukrotnie pojawia się Des-dur). Oczywiście jest, że wykorzystanie „łatwiejszych” tonacji miało sprzyjać przystępności tych utworów dla dzieci.

Aby wyrobić sobie zdanie o całym cyklu niezbędne wydaje się dokonanie analizy przynajmniej kilku pieśni, których charakter byłby idiomatyczny dla całości. W tym miejscu najbardziej zasadne wydaje się przeprowadzenie analizy czterech pieśni, wybranych z każdej części cyklu: *Zła zima* (z części *Zima*), *Żuczek* (z części *Wiosna*), *Cichy wieczór* (z części *Lato*) i *Skowronek* (z części *Jesień*).

5.4. *Zła zima [Hu, hu, ha! Nasza zima zła!]*

Jest to pieśń zwrotkowa, umiejscowiona jako pierwsza pieśń w cyklu. Ma prostą, przejrzystą budowę aba¹ z fortepianowym wstępem i zakończeniem. Na możliwość wyszczególnienia środkowej części „b” wskazuje różnica w prowadzeniu melodii, subtelna zmiana charakteru akompaniamentu oraz wyciszenie dynamiki. Ponadto, wyłącznie w środkowej części, zmianie ulega tekst w kolejnych zwrotkach, podczas gdy w częściach skrajnych pozostaje ten sam („Hu, hu, ha! Hu, hu, ha! Nasza zima zła! (...) Nasza zima zła! Nasza zima zła!”). Także wstęp i zakończenie, realizowane przez fortepian, wykazują pokrewieństwo materiałowe: szybki przebieg szesnastkowy w oparciu o figurę opisującą dźwięki podstawowe toniki. Na dodatek zarówno wstęp, jak i zakończenie liczą po 4 takty. Jest jednakże i różnica – we wstępie figuracja ta prowadzona jest w oktawach z wykorzystaniem interwałów sekundowych, w zakończeniu natomiast figuracja występuje wyłącznie w prawej ręce, a w lewej stawiane są wypełniające harmonię dwudźwięki (por. przykłady 38a i 38b).

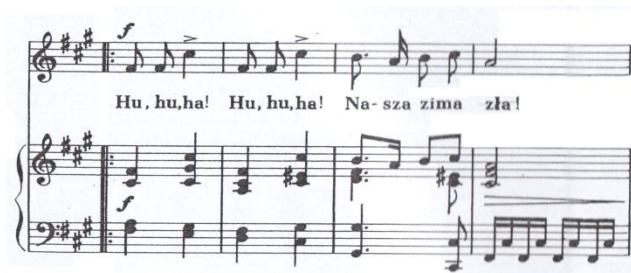


Przykład 38a. Z. Noskowski, *Zła zima*, t. 1-4



Przykład 38b. Z. Noskowski, *Zła zima*, t. 19-22

Podobne spostrzeżenia dotyczą skrajnych części śpiewanych: oparte są na tym samym tekście, utrzymane w tej samej dynamice, a faktura akompaniamentu jest podobna (por. przykłady 39a i 39b). Jedyna istotna różnica między nimi polega na modyfikacji linii melodycznej, co wydaje się naturalne: pierwszy pokaz tematu bowiem (t. 5-8) rozpoczyna pieśń, nastroja, a drugi ją kończy, podsumowuje. Wynika z tego również zatrzymanie toku narracji (poprzez fermatę) na VII stopniu moll naturalnego w drugim pokazie tematu. To doprowadzenie do molowej dominanty stanowi również kulminację pieśni, która jednak dość szybko zostaje rozładowana w ruchu przeciwnym i kadencji doskonałej.

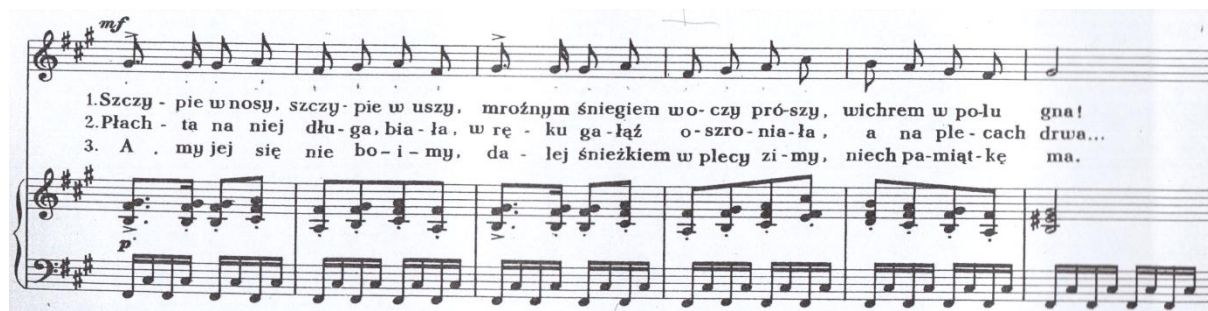


Przykład 39a. Z. Noskowski, *Zła zima*, t. 5-8



Przykład 39b. Z. Noskowski, *Zła zima*, t. 15-18

Płynie stąd wniosek, że forma tej pieśni jest symetryczna i scharakteryzować ją można następującym schematem: $w \ a \ b \ a^1 \ w^1$. Środkowa część „b” w stosunku do części skrajnych charakteryzuje się wyciszeniem dynamiki do *mf*, prowadzeniem melodii krokami sekundowymi w sposób charakterystyczny dla motywiki wstępu (figura opisująca dźwięk) oraz wykorzystaniem stałej, ruchliwej linii basu, podkreślającej funkcję toniczną (tremolo szesnastkowe na dźwiękach *Fis – cis*).



Przykład 40. Z. Noskowski, *Zła zima*, t. 9-14; środkowa część pieśni

Plan tonalny pieśni jest dość konwencjonalny. Dominują odniesienia dominantowo-toniczne, a w środkowej części dwukrotnie, przez dłuższy czas, pojawia się subdominanta z sekstą wielką (t. 9 i 11) – jej ciążenia są jednak zaburzone przez tremolo dolnego planu akompaniamentu, podtrzymującego na wzór nuty pedałowej funkcję toniczną (przykład 40).

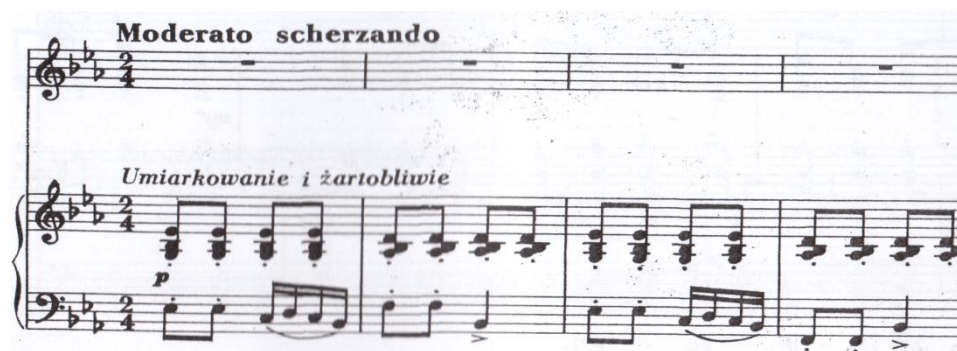
Najciekawiej przedstawia się konstrukcja fortepianowego akompaniamentu. We wstępie i zakończeniu pełni on funkcję ilustracyjną: szybki przebieg szesnastkowy, oparty na figurze opisującej, jest niczym innym jak muzyczną ilustracją zimowej zawiei. Kiedy pojawia się śpiew, jego rola zostaje zdegradowana do zwyczajowego, akordowego towarzyszenia, podkreślającego w linii najwyższego głosu partię wokálną i dopełniającego ją harmonicznie. Wciąż jednak wykorzystywane są ilustracyjne elementy wstępu i zakończenia, szczególnie wykorzystanie ruchliwej linii „burdonowej” w środkowej części pieśni. Przynosi ona jakiś

charakter złowrogięgo lęku, który zupełnie nie współgra ze śpiewanymi w tym miejscu przez dzieci słowami: „A my jej się nie boimy”.

5.5. *Żuczek [Wyszedł żuczek na słoneczko]*

Charakter tej pieśni precyzuje sam kompozytor, dopisując przy oznaczeniu tempa (*moderato*) określenie *scherzando*. Żartobliwy jest zresztą sam tekst, w którym bohater – żuczek – skarży się chłopcu na wygórowaną cenę swojego nowego płaszcza. Humor tej sytuacji nie jest jednak jednoznaczny i to także odzwierciedla w muzyce Noskowski. Żuczek zwierza się bowiem chłopcu wyłącznie w obawie przed schwytaniem, a to z kolei, biorąc pod uwagę fakt, że dzieci pragną niemal wyłącznie zabawy, mogłoby skończyć się dla żuczka tragicznie. Tak jak w większości przypadków pieśń *Żuczek* ma budowę zwrotkowa oraz fortepianowy wstęp i zakończenie, które korespondują ze sobą pod względem faktury i motywiki. W trakcie śpiewu rola partii fortepianu zredukowana jest do akompaniamentu i wypełnienia harmonicznego. Formę pieśni określić można jako ekwiwalentną: w **a a' b b'** w¹ (gdzie „'” oznacza powtórzenie frazy w progresji z niewielkimi zmianami).

Podobnie jak w przypadku *Złej zimy*, wstęp i zakończenie mają charakter ilustracyjny – wprowadzenie melodii w najniższym rejestrze, artykulacja *staccato* oraz akcenty na słabą część taktu nie tylko tworzą figury idiomatyczne dla *scherza*, ale mogą stanowić ilustrację tytułowego owada (zob. przykład 41). Zasadnicze znaczenie w tej ilustracji ma również zastosowanie odpowiedniej dynamiki – *piano*; melodia w najniższym rejestrze prowadzona w większej dynamice sugerowałaby raczej słońca niż małego żuczka.



Przykład 41. Z. Noskowski, *Żuczek*, t. 1-4

Ilustracyjność tego typu co we wstępie występuje w całej pieśni. Jednak w jeszcze jednym miejscu jest ona szczególna – chodzi mianowicie o takty 9-12, w których powracają motywy

basowej melodii ze wstępu. Rolę „ilustratora” tekstu pełni tu jednak nie tyle melodia, co harmonia, jej wyjątkowość w toku całej pieśni – poprzez wychylenie do g-moll (połączenie Es-dur – D-dur) oraz wykorzystanie opóźnień $7^{\text{<}}-8$ staje się ona mocno dysonansowa (por. przykład 42). Ponadto w basowej melodii akompaniamentu występują liczne dźwięki przejściowe, stwarzając tym samym kolejne dysonujące współbrzmienia sekundowe. Wyjątkowe nagromadzenie w tym miejscu dysonansów oraz przeniesienie do tonacji molowej zaburzają w słyszalny sposób żartobliwy charakter muzyki. Owe dysonujące opóźnienia są jak gdyby ostrzegawczymi sygnałami wysyłanymi przez żuczka w stronę chłopca, a jednocześnie wyrazem lęku upersonifikowanego owada.

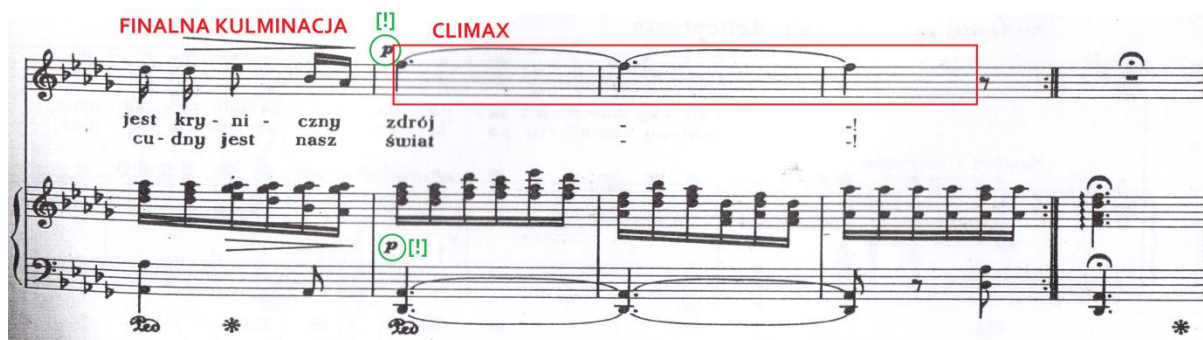
Nie bierz-że mnie za skrzy-deł-ka mi-ły mój chłop-czy - ku.
i jeszcze się za-po-ży-czył u tej pstrej ko-ko - szy.

D₃ 7[<]-8 g₃ 7[<]-8 D⁷ g D⁷ g

Przykład 42. Z. Noskowski, *Żuczek*, t. 9-12; analiza harmoniczna

5.6. *Cichy wieczór*

Jest to jedna z tych pieśni, które na całej swojej długości stwarzają nastrój. Ponadto, odmiennie niż w pozostałych przypadkach, nie cechuje jej forma reprzyzowa (jak w *Złej zimie*), czy ekwiwalentna (jak w *Żuczku*) lecz finalna. Oznacza to, że wszystkie środki wykorzystane w pieśni wiodą do finalnego rozwiązania, a kulminacja utworu występuje zazwyczaj, niczym puenta w wierszu, na ostatnich jego słowach. W tej pieśni wykorzystał kompozytor specyficzny typ kulminacji *à rebours*, doprowadził on bowiem do wyciszenia dynamiki do *piano*, a *climax* na dźwięku f^2 utrzymał również w tej dynamice (zob. przykład 43). Wystarczy zresztą rzucić okiem w nuty, aby przekonać się, że pieśń ta jest inna od omówionych powyżej – jej wyjątkowość dotyczy przede wszystkim zmiany podejścia do muzycznej *mimesis*. Zarzucona jest tu dosłowna ilustracja słowa poprzez muzykę na rzecz oddania ogólnego nastroju tekstu w muzyce.



Przykład 43. Z. Noskowski, *Cichy wieczór*, t. 17-21; kulminacja *à rebours*

Podobnie jak w poprzednich pieśniach ta także posiada fortepianowy wstęp i zakończenie, lecz nie stanowią one materiału odrębnego. Partia fortepianu skomponowana jest niezmiennie w taki sam sposób – akordy tworzące harmonię powtarzane są w stałym, szesnastkowym rytmie w prawej ręce, a uzupełniane są o współbrzmienia podstawowe (tercjowe, kwintowe lub oktawowowe) na mocnych częściach taktu w ręce lewej. Sporadycznie zdarzają się wyjątki, polegające na przesunięciu akcentu na słabą część taktu.

Andante spianato, con delicatezza

Zwolna i marząco

Przykład 44. Z. Noskowski, *Cichy wieczór*, t. 1-6

Znaczącą rolę w kształtowaniu muzycznego klimatu pieśni odgrywa dynamika. W całym utworze jej natężenie nie przekracza *mf*, a zdecydowana większość pieśni wykonywana być powinna w różnych odcieniach *piano*. Subtelne *crescendo* lub *diminuendo* wpisane gdzieś w nuty pełni, jak się wydaje, wyłącznie funkcję kolorystyczną.

Cichy wieczór jest piękną, liryczną kołysanką, śpiewaną bajką na dobranoc. Charakter akompaniamentu sprawia, że dobre jej wykonanie jest stosunkowo trudne. Przewidział to zapewne kompozytor i dodał do partytury wskazówkę w postaci zapisu: *Andante spianato, con delicatezza*, a nad systemem fortepianu: *Zwolna i marząco*. Określenie *spianato* oznacza stabilność nastroju, wykluczając wzburzenie i niepokój. Dla zorientowanego muzyka oznaczenie to przywołuje od razu na myśl *Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur* op. 22

Fryderyka Chopina, w którym kompozytor posłużył się tym samym, rzadko stosowanym zwrotem. W dziele Chopina *Wielki Polonez Es-dur* op. 22 powstał prawdopodobnie w 1831 roku, a poprzedzające go *Andante spianato*, stanowiące swoistą introdukcję do poloneza, dokończono zostało w kilka lat później. Warto podkreślić, że *Andante spianato*, jak pisze Mieczysław Tomaszewski, „ma charakter nokturnu, a zarazem także kołysanki. Tworzy nastrój oniryczny”⁷⁹⁴. I choć pieśń Noskowskiego nie jest nokturnem, to reszta wypowiedzi dotycząca utworu Chopina sprawdza się także w przypadku *Cichego wieczoru*. Te dwa utwory zbliża także do siebie trójdzielne metrum (w pieśni 3/8, a w utworze Chopina 6/8), redukcja dynamiki do różnych odcieni *piano* oraz jednostajny rytm szesnastkowy – w dziele Chopina wynikający z nokturnowego akompaniamentu, a w pieśni Noskowskiego z powtarzanych akordów w partii fortepianu (por. przykłady 45 i 46). Tym podobieństwom trudno zaprzeczyć, trudno byłoby także uważać, że są wyłącznie zbiegiem okoliczności.



Przykład 45. F. Chopin, *Andante spianato* op. 22, t. 1-2



Przykład 46. Z. Noskowski, *Cichy wieczór*, t. 1-3

5.7. Skowronek [Skowroneczek śpiewa]

Skowronek jest jedną z tych pieśni, których tytuł maskuje prawdziwą treść. Tekst bowiem dotyczy pracy rolnika i wiejskiej biedy, a charakter wypowiedzi wskazuje, że jest to pieśń modlitewna o obfite plony i pokój między ludźmi, o codzienność i zwyczajność:

Skowroneczek śpiewa nad tą cichą niwą,

Orzcie wołki siwe prosto a nie krzywo.

Orzcie wołki siwe, na ten chleb razowy,

Na ten chlebek żytni czarny, ale zdrowy.

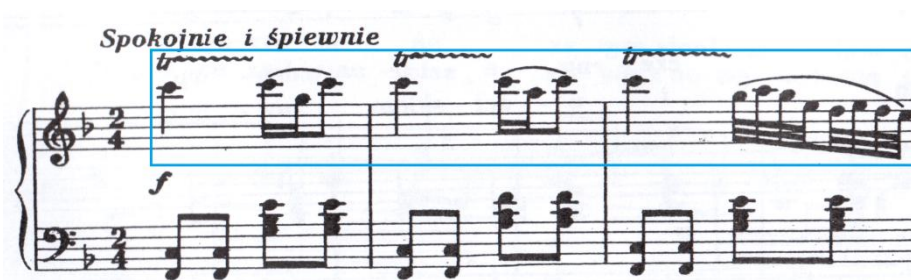
Skowroneczek śpiewa, wiszący nad niebem,

⁷⁹⁴ Mieczysław Tomaszewski, *Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie*, cykl audycji, Polskie Radio II; źródło: http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/op._22/id/67 (dostęp: 25.02.2014).

*Daj nam Boże razem przełamać się chlebem.
Chlebem się przełamać, kąskiem choć ostatnim.
Dobrym się podzielić słowem i uściskiem bratnim.*

Oczywiście postać skowronka „wymusiła” niejako motywy dźwiękonaśladowcze (zob. przykład 47). Ważniejszy wydaje się jednak fakt, że skowronek był według symboliki ptakiem szczęścia i dobrej wróżby, a w jego śpiewie dopatrywano się wyrazu szczęścia i radości życia.

Cała pieśń pod względem formy i materiału muzycznego skomponowana jest w ten sam sposób. Kilkukrotnie powtórzone są dwutaktowe frazy złożone z tych samych wzorów rytmicznych, a różniące się jedynie melodią. Również i akompaniament na przestrzeni pieśni jest stały – wyjąwszy wstępne trzy takty, stanowią go akordy w równomiernym rytmie ósemkowym. Niekiedy w najwyższym głosie pojawia się melodia głosu wokalnego w celu jego wzmocnienia. Nawet dynamika, choć zróżnicowana, w efekcie jest tak samo schematyczna jak wyżej wymienione elementy.



Przykład 47. Z. Noskowski, *Skowronek*, t. 1-3

Charakter pieśni wywołuje natomiast urozmaicona harmonia. Moduluje ona kilkakrotnie: najpierw z F-dur do a-moll, następnie z F-dur do d-moll, aby w końcu przez G-dur powrócić do F-dur. Często wykorzystywane są przez kompozytora dźwięki obce, dobarwiające lub wprowadzające dysonans (zob. przykład 48).

Przykład 48. Z. Noskowski, *Skowronek*, t. 12-16; analiza harmoniczna

5.8. Podsumowanie

Głównym motywem powstania pięćdziesięciu pieśni, ułożonych w czterech częściach *Śpiewnika* była dydaktyka najmłodszego pokolenia. W prostych słowach i barwnych historiach utrwalone zostały najbliższe sercu polskiego dziecka zdarzenia, krajobrazy i zwyczaje dając mu jednocześnie możliwość uczenia się polskiej mowy, poznawania krajobrazu ziemi ojczystej oraz zabawy inspirowanej historiami ze *Śpiewnika*.

Dzięki Noskowskiemu *Śpiewnik* mógł się rozpowszechnić zarówno wśród dzieci przedszkolnych jak i młodzieży szkolnej, a zgrabnie skomponowana muzyka nie tylko zachęcała do wspólnego wykonywania pieśni, ale poprzez odpowiedni dobór trudności do wieku, kształtowała także muzykalność młodzieży.

Pomimo młodego wieku adresatów *Śpiewnika*, pieśni Noskowskiego nie są pozbawione doskonałego zmysłu twórczego, zarówno pod względem warsztatu kompozytorskiego, jak i doboru stosowanych środków ilustracyjnych. Forma i charakter muzyki każdej z pieśni nie tylko jest odzwierciedleniem budowy i charakteru wiersza, ale także potęguje te jego elementy, które są najważniejsze dla podkreślenia jego treści.

Śpiewnik dla dzieci jest wreszcie perfekcyjnym przykładem twórczości zaangażowanej w dzieje narodu pozbawionego państwa. Spełnia bowiem najważniejszy postulat pozytywizmu: odwrócenie się od życia w romantycznym świecie idei na rzecz pracy u podstaw. W tekstach autorki *Roty* przebija ta troska o wychowanie w duchu polskiego patriotyzmu – także troska o najmłodszych. Czyni to nie wielkimi słowami i wzniosłymi ideami, lecz zwyczajnymi i najbliższymi każdemu człowiekowi historiami wziętymi wprost z codziennego i mimo wszystko beztroskiego życia dziecka. Noskowski natomiast, tworząc muzykę tak idealnie dopasowaną do potrzeb rozwojowych dziecka nie tylko pomógł słowu Konopnickiej się rozpowszechnić, lecz sam dołożył własną „cegiele” do pozytywistycznej pracy u podstaw.

6. KAROL SZYMANOWSKI – *JESTEM I PŁACZĘ* OP. 5 NR 2. ŚPIEW NACECHOWANY PATRIOTYCZNIE

Podczas gdy w roku 1899 w modernistycznej prasie literackiej zaczynają, począwszy od *Dies irae*, ukazywać się słynne poematy Jana Kasprówicza, po latach wydane pod wspólną nazwą jako *Hymny*, Karol Szymanowski ma niespełna 17 lat. Głęboko przeżywszy lekturę *Hymnów*, o czym sam mówi we własnych wspomnieniach⁷⁹⁵, „na gorąco” przygotowuje muzykę do trzech wyjątków z *Hymnów* – jednemu z nich nada tytuł *Jestem i płaczę*. W 1910 roku, osiem lat po napisaniu *Trzech fragmentów z poematów Jana Kasprówicza* op. 5, w liście do Zdzisława Jachimeckiego kompozytor w taki sposób wyraził się o niewydanych jeszcze *Fragmentach*:

Dolażyłem również rękopis 3 pieśni (a raczej **śpiewów**) do tekstów Kasprówicza z poematów „Ginącemu światu” w myśli, że może Pana (a i Piwarskiego) zainteresują. Są to rzeczy pisane już kilka lat temu, pomimo to jednak i pomimo że w ogólnych pojęciach i twórczości muzycznej posunąłem się w ostatnich latach w zupełnie innym kierunku, **przywiązuję do tych rzeczy wielką wagę** [podkr. – P.J.], nie tylko subiektywnie (...) ale poniekąd i obiektywnie. Mam przekonanie (nie wiem, czy słuszne), że o ile pierwiastek *par excellence* twórczy-intuicyjny można brać niezależnie od środków (technicznych) wyrazu, to ów pierwiastek u mnie objawił się najsilniej i najbezpośredniej w tych właśnie utworach⁷⁹⁶.

Jak łatwo zauważyć z powyższego tekstu, kompozytor darzy sentymentem ten młodzieńczy cykl śpiewów, choć gdzie indziej pisał, że „jest to dobra muzyka, ale nie są to dobre pieśni”⁷⁹⁷, dodając od razu, że chodzi oczywiście o śpiewy. Właśnie to wielokrotne podkreślanie przez kompozytora, że nie są to pieśni lecz śpiewy, potwierdza opinię Mieczysława Tomaszewskiego, który o *Fragmentach* op. 5 pisze, że wyrosły „nie z pieśni

⁷⁹⁵ Por. Andrzej Chłopecki, *Jestem i płaczę. Hymn Jana Kasprówicza według Karola Szymanowskiego* [w:] *Pieśń artystyczna narodów Europy. Studia*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1999, s. 247. Andrzej Chłopecki w swoim artykule podkreśla także, że „ważny jest (...) specjalny, bardzo emocjonalny stosunek Szymanowskiego do *Hymnów* Kasprówicza, traktowanych jako dobitny manifest pokolenia, pod którym to manifestem kompozytor zdaje się podpisywać”; tamże.

⁷⁹⁶ List K. Szymanowskiego do Zdzisława Jachimeckiego, Warszawa, dn. 16 lutego 1910 r.; cyt. za: Kornel Michałowski, *Karol Szymanowski 1882-1937. Katalog tematyczny dzieł i bibliografia*, PWM, Kraków 1967, s. 34.

⁷⁹⁷ Stanisława Korwin-Szymanowska, *Jak należy śpiewać utwory Karola Szymanowskiego*, PWM, Kraków 1957; cyt. za: A. Chłopecki, *Jestem i płaczę...*, s. 247.

lirycznej [jak współczesny *Fragmentom* cykl pieśni op. 2 do słów Tetmajera] a ze śpiewów, nie z tradycji *Liedu* a z *Gesangu*”⁷⁹⁸. To gatunkowe określenie kieruje *per analogiam* do wydanych na początku XIX stulecia *Śpiewów historycznych* Niemcewicza, który czynił zresztą podobne zastrzeżenia.

Od czasu pieśnioksięgu Niemcewicza gatunek śpiewu miał w porozbiorowej Polsce jedną konotację – kojarzył się ze śpiewem **patriotycznym**, pisanym dla utrzymania narodowej tożsamości. Świadom był tego oczywiście Szymanowski, podkreślając w liście do wydawcy Universal Edition, że jedynym walorem jego *Trzech fragmentów* jest „walor patriotyczny”⁷⁹⁹. W *Hymnach* Kasprowicza dostrzegł więc kompozytor przede wszystkim wątek narodowy, wyróżniając go i wysuwając „przed nawias”. W tym kontekście, jak zauważa Chłopecki, *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza* op. 5 są patriotyczne z założenia, „narodowe światopoglądowo” i wpisują się „w romantyczny etos polskiej kultury pod zaborami”⁸⁰⁰.

6.1. Miejsce *Hymnów* w twórczości Jana Kasprowicza

Zawartość trzech zbiorów pt. *Ginącemu światu*, *Moja pieśń wieczorna* i *Salve Regina*, wydanych odpowiednio w 1901, 1902 i 1902 roku we Lwowie, opublikował Kasprowicz ponownie w 1922 roku pod jednym, zbiorczym tytułem jako *Hymny*. Nawiązał tym samym do wykształconego w antyku gatunku hymnu, który już od swych początków związany był, jak pisze o tym Jan Józef Lipski, „z kultami religijnymi, a więc gatunkiem o stylu podniosłym, namaszczonego, modlitewnego, w którym podmiot liryczny (...) zwraca się do bóstwa lub jakichś przerastających go potęg”⁸⁰¹. Następnie hymn z gruntu starożytnego został przeniesiony do tradycji chrześcijańskiej i do tej właśnie, sobie bliskiej, nawiązał Kasprowicz. Jak zaznaczają teoretycy literatury, nie wszystkie wchodzące do cyklu *Hymnów* utwory noszą znamiona gatunkowe hymnu, lecz pomimo tego łączy je jedna i odrębna na tle całej

⁷⁹⁸ Mieczysław Tomaszewski, *Świat pieśni Karola Szymanowskiego. Impulsy i inspiracje, nurty i fazy* [w:] *Pieśń polska: rekonesans. Odrębności i pokrewieństwa. Inspiracje i echa*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2002, s. 106.

⁷⁹⁹ *Między kompozytorem i wydawcą. Korespondencja Karola Szymanowskiego z Universal Edition*, opr. T. Chylińska, PWM, Kraków 1978; por. także: A. Chłopecki, *Jestem i płaczę...*, s. 247.

⁸⁰⁰ Ten i poprzedni cytat: A. Chłopecki, *Jestem i płaczę...*, s. 248.

⁸⁰¹ Jan Józef Lipski, *Wstęp* [w:] Jan Kasprowicz, *Wybór poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Kraków 1973, s. LII.

twórczości poety stylistyka i dlatego właśnie nazwanie ich zbiorczo hymnami wydaje się uprawnione⁸⁰².

Tradycja chrześcijańska do której Kasprowicz nawiązuje w *Hymnach* jest dość łatwa do wychwycenia – u poety przejawia się ona głównie w odwołaniu do pieśni kościelnej: średniowiecznej sekwencji w *Dies irae*, błagalnej pieśni *Święty Boże*, zwanej także *Suplikacjami* w poemacie *Święty Boże, święty mocny* czy średniowiecznej antyfony maryjnej w *Salve Regina*. Oprócz tego bohaterami poszczególnych utworów są postacie biblijne i świętych: Salome, Jan Chrzciciel, Judasz, Maria Egipcjanka i św. Franciszek. Jednak ta wydawałoby się stereotypowa tematyka religijna, jak pisze Andrzej Makowiecki, „została przez Kasprowicza potraktowana w sposób daleki od typowości. Obrazy i wątki religijne stały się bowiem okazją do przeprowadzenia głębokiej i wstrząsającej analizy świadomości ludzkiej, w tym także świadomości człowieka przełomu wieków, pogrążonego w rozpacz i niepewności światopoglądowej”⁸⁰³.

Treści metafizyczno-religijne ujęte są przez poetę w tonie katastroficznym, charakterystycznym dla poezji przełomu wieków, a nawiązującym do takich motywów jak Apokalipsa, Sąd Ostateczny, cierpienie i całkowita zagłada ludzkości⁸⁰⁴. Początki tego nurtu u polskich poetów widzi Lipski w takich utworach jak *Dies irae* Lucjana Rydla czy w cyklu Jerzego Żuławskiego pod tym samym tytułem⁸⁰⁵. Według teoretyka literatury najdoskonalszym jednak przejawem tego nurtu w polskiej literaturze są właśnie *Hymny*⁸⁰⁶.

Katastrofizm *Hymnów* wprost wiedzie do szerszego nurtu, a może wręcz poetyki – ekspresjonizmu. W fazie życia, w której Kasprowicz zaczyna mówić tym językiem, poeta jest tuż po doświadczeniach symbolistyczno-impresjonistycznych. Ten przełom artystyczny, jak zwraca uwagę Lipski, dokonał się u poety nagle, bez łącznika bądź przygotowania⁸⁰⁷ – przez to, a może raczej dzięki temu ekspresjonizm Kasprowicza był taki gwałtowny i oryginalny. Obecny jest on w *Hymnach* pod postacią gwałtownych gestów, sytuacji dynamicznych i pełnych kolizji, pod postacią krzyku i eksplozji afektu. Intensywność ekspresji cyklu ujęta jest w wiersz wolny, choć każdy detal pełni w nim rolę ekspresywną⁸⁰⁸.

⁸⁰² Por. J.J. Lipski, *Wstęp...*, s. LV.

⁸⁰³ Andrzej Z. Makowiecki, *Literatura Młodej Polski*, WSiP, Warszawa 1995, s. 155.

⁸⁰⁴ Por. A.Z. Makowiecki, *Literatura Młodej Polski...*, s. 166; por. także: J.J. Lipski, *Wstęp...*, s. LVIII.

⁸⁰⁵ Zob. J.J. Lipski, *Wstęp...*, s. LVIII.

⁸⁰⁶ J.J. Lipski, *Wstęp...*, s. LVIII.

⁸⁰⁷ Zob. J.J. Lipski, *Wstęp...*, s. LIII.

⁸⁰⁸ Por. J.J. Lipski, *Wstęp...*, s. LIII, LXII.

Hymny stanowią niewątpliwie przełomowy i zarazem jeden z ważniejszych cyklów w twórczej ewolucji Kasprowicza. Przed nim były pewne antycypacje, np. w wierszach z tomiku *Krzak dzikiej róży*, czy poemacie dramatycznym *Na wzgórzu śmierci*. Na ekspresjonizmie poeta jednak się nie zatrzymuje. Po kilkunastu latach ukazują się jeszcze dwa ważne zbiory poezji: wydana w czasie I wojny światowej *Księga ubogich* oraz wydany w roku 1926 *Mój świat*. Prezentują one zupełnie nowe spojrzenie i światopogląd autora, streszczający się w afirmacji życia i „nowym franciszkanizmie”⁸⁰⁹.

6.2. Tekst *Jestem i płaczę* w kontekście tematyki *Święty Boże, Święty Mocny Kasprowicza*

Szymanowski dokonując wyboru tekstu do swojego *opus 5* wykorzystał dwa z poematów Kasprowicza: *Święty Boże, Święty mocny* (dla pieśni *Święty Boże* oraz *Jestem i płaczę*) i *Moja pieśń wieczorna* (dla trzeciej pieśni o tym samym tytule, znanej także pod tytułem zaczerpniętym z incipitu wiersza: *Błogostawioną niech będzie ta chwila*).

Tekst wybrany do drugiego z *Trzech Fragmentów* jest pisany wierszem wolnym. Budowa wersyfikacyjna wiersza jest dość interesująca – wykorzystuje on bowiem na przemian kilka rodzajów wersów znanych z tradycji. Lipski pisze, że taka kompozycja poematu pozwala poecie „na elastyczną zmienność w zależności od przemian w ekspresywnej warstwie poematu”⁸¹⁰. Również i technika rymów jest zmienna – niekiedy granica oddalenia od siebie dwóch rymowanych słów dochodzi aż do czternastu wersów, pojawiają się zarówno rymy męskie jak i żeńskie, choć zawsze są to rymy końcowe. Oczywiście w tym wypadku trudno jest mówić o rymach parzystych, krzyżowych czy okalających, nawet jeśli w danym fragmencie tekstu takie występują, nieistotne stają się także miejsce średniówki oraz liczby akcentów; elementy te podlegają podobnym prawom konstrukcji jak rodzaje wersów. Ważniejsza natomiast jest relacja pomiędzy różnymi rodzajami tych elementów – mówi ona bowiem o zmianie ekspresji, której oddanie było dla Kasprowicza sprawą w *Hymnach* najistotniejszą. Ponadto, większe oddalenie od siebie słów rymowanych prowadzi do tego, że zawartą pomiędzy nimi treść możemy traktować jako odpowiadającą jednemu rodzajowi ekspresji. Wydaje się bowiem naturalne, że

⁸⁰⁹ Zob. A.Z. Makowiecki, *Literatura Młodej Polski...*, s. 171-172.

⁸¹⁰ J.J. Lipski, *Wstęp...*, s. LXIV.

wypowiedzenie tekstu czternastu wersów, połączonego „rymową klamrą”, powinno odbywać się jak gdyby na „jednym oddechu”, w jednym porywie duszy, mówiąc w romantycznym stylu. Poniżej podano fragment tekstu z poematu *Święty Boże, Święty Mocny* wykorzystany przez Szymanowskiego w swojej pieśni⁸¹¹:

<u>J</u> estem!	2	
<u>J</u> estem i <u>p</u> łacę...	5	A
<u>B</u> iję skrzydł <u>a</u> mi,	5	B
jak <u>p</u> ta <u>k</u> ten <u>r</u> anny,	5	C
jak <u>p</u> ta <u>k</u> ten <u>n</u> ocny,	5	C
któ <u>r</u> emu <u>o</u> k <u>i</u> em <u>k</u> azano skrwaw <u>i</u> onym	11 (5+6)	D
<u>p</u> atrzeć w <u>b</u> lask <u>s</u> ł <u>o</u> n <u>c</u> a...	5	E
<u>A</u> u <u>m</u> ych <u>s</u> tóp	4	F
samotny <u>k</u> opi <u>a</u> <u>g</u> rób,	6	F
a <u>c</u> zarna <u>w</u> rona	5	G
na <u>B</u> oż <u>e</u> j <u>M</u> ęk <u>i</u> usiadłszy <u>r</u> amion <u>a</u>	11 (5+6)	G
bez <u>k</u> oń <u>c</u> a	3	E
<u>k</u> racze i <u>k</u> racze,	5	A
i <u>d</u> ziobem <u>z</u> marł <u>e</u> <u>r</u> ozsypuj <u>e</u> <u>p</u> róchno...	11 (5+6)	H
A <u>c</u> i się <u>w</u> łok <u>a</u> ,	5	I
świetlist <u>a</u> <u>m</u> giał <u>s</u> ierpniow <u>y</u> ch <u>o</u> dziani powłok <u>a</u>	13 (7+6)	I
jak <u>c</u> ienie,	3	J
do <u>w</u> ielkiej się <u>w</u> łok <u>a</u> mogiły...	9	K
Za <u>n</u> imi <u>d</u> zi <u>e</u> wann <u>y</u>	6	C
z <u>p</u> iaszczystych <u>w</u> yd <u>m</u> się <u>r</u> uszyły,	8	K
z <u>m</u> iedz się <u>r</u> uszyły krwaw <u>n</u> iki,	8	M
<u>s</u> poza zapłoci <u>b</u> ez się <u>r</u> uszył <u>d</u> ziki,	11 (5+6)	M
tat <u>a</u> rak zaszu <u>m</u> iał w wądol <u>c</u> ach	9	N
i z <u>m</u> ułu <u>o</u> trząsn <u>a</u> wszy pachn <u>a</u> ce korzen <u>i</u> e,	13 (7+6)	J
idzie wraz z <u>n</u> iemi...	5	O
Z mokrad <u>e</u> ł <u>k</u> epy rogoż <u>y</u> ,	8	P
z przydroż <u>y</u>	3	P
<u>o</u> sty o żółtych <u>k</u> olcach,	7	N

⁸¹¹ Wg: J. Kasprowicz, *Wybór poezji...*, s. 194-195.

szerokolistne <u>topiany</u> ,	8	R
<u>senne</u> pod biały ,	5	R
fioletowe szaleje,	7	S
cierniste <u>głogi</u>	5	T
<u>wstały</u>	2	R
i <u>idą</u> ...	3	U
<u>Liśćmi</u> miękkimi	5	O
<u>wierzb</u> zaszeleścił <u>rząd</u>	6	W
i w cichej, <u>rozpaczliwej</u> <u>sunie</u> się <u>żałobie</u>	13 (7+6)	Y
<u>śladem</u> ich <u>drogi</u> ...	5	T
<u>Całe</u> <u>rzyškami</u> <u>zaścielone</u> <u>łany</u>	11 (5+6)	Z
<u>oderwały się</u> w tej <u>dobie</u>	8	Y
od <u>macierzystej</u> <u>ziemi</u>	7	O
i <u>niby</u> <u>olbrzymie</u> <u>ściany</u>	8	Z
<u>wzniosły się</u> w <u>górze</u> , i <u>płyną</u>	8	AA
tą <u>wielką</u> <u>żału</u> <u>godziną</u> ...	8	AA
A <u>Ty</u> , o <u>Boże</u> !	5	AB
o <u>Nieśmiertelny</u> !	5	AC
o <u>wieńcem</u> <u>blasków</u> <u>owity</u> !	8	AD
na <u>niedostępnym</u> <u>tronie</u>	7 (5+2)	AE
<u>siedzisz</u> <u>pośród</u> gwiazdami	8	B
i <u>głową</u> na <u>złocistym</u> <u>spoczawszy</u> <u>Trójkacie</u> ,	13 (7+6)	AF
<u>krzyż</u> <u>trójramienny</u> <u>mając</u> u swych <u>nóg</u> ,	10 (5+5)	AG
<u>proch</u> gwiazd w <u>klepsydrze</u> <u>przesypujesz</u> <u>złotej</u>	11 (5+6)	AH
[...]		
<u>Zmiłuj się</u> , <u>zmiłuj</u> nad <u>nam</u> !	8	B

Kasprowicz w oryginalny sposób roztacza wizję końca świata, kierując jednocześnie do Boga błaganie, aby ten w swej łaskawości uchronił lud swój od klęski. Tekst nabrzmiał wykrzyknikami, zdaniami urwanymi i wielokropkami, a także styl wypowiedzi, bogaty w metafory i symbole, potwierdza ekspresjonizm wypowiedzi podmiotu lirycznego.

Andrzej Chłopecki analizując tekst pieśni stwierdza, że liryce tego typu „raczej odległy był problem patriotyzmu. Nie był jednak odległy gest prometejski, który tu się

z patriotyzmem sumuje”⁸¹². I owszem, prometejska atmosfera *Hymnów*, nawiązująca bezpośrednio do wielkich tekstów romantyzmu, była dla krytyków podstawą do przyrównywania *Hymnów* Kasprowicza do Wielkiej Improwizacji z III części *Dziadów* Mickiewicza⁸¹³. A łączy je nie tylko prometeizm, ale i bogaty w symbolikę gwałtowny styl wypowiedzi, bezpośrednie zwrócenie się do Boga (Konrad żądał od Boga „rządu dusz”; tutaj podmiot liryczny prosi Boga o zmiłowanie, choć nie szczędzi mu wyrzutów za jego bierność) oraz to, że Bóg nie odpowiada ani Konrowi w *Dziadach*, ani podmiotowi lirycznemu w poemacie *Święty Boże* (w konsekwencji za bierność Konrad w uniesieniu gotów jest nazwać Boga carem, choć tego ostatecznie nie czyni; tutaj podmiot liryczny nie otrzymawszy od Boga odpowiedzi kieruje prośbę o zmiłowanie do Szatana).

Nie sposób się jednak zgodzić, że problem patriotyzmu podniesiony został przez Kasprowicza wyłącznie przez – świadome czy nieświadome – naśladownictwo Mickiewicza, bądź odwołanie się do topiki romantyzmu. Choć odczytanie tekstu skłania raczej do interpretowania, że przedmiotem prośby skierowanej do Boga nie jest dola narodu (jak u Mickiewicza) lecz całej ludzkości, to w tekście znaleźć można symbole lub wyraźne odniesienia do sytuacji Polski pod zaborami. Tym bardziej wyraźne, że powszechnie znane są przykłady manifestacyjnego objawiania Polskości przez poetę⁸¹⁴, czy „filomackiej” działalności konspiracyjnej w czasie nauki gimnazjalnej. Dla przykładu, w poprzedzającym fragment wykorzystany przez Szymanowskiego tekście poematu znajdziemy aluzyjne odniesienie do powstań narodowych, które zostały zaniechane w związku pozytywistyczną ideologią „pracy u podstaw”: „Gdzie opuszczone mogiły – / te **kopce poległych wojów / nielitościwy rozrywa pług**, / rdzawe szablance wyrzucając z wnętrza, / **dziś wroga zbrodniczy łup**, / tam wy samotny, cichy kopcie grób!... [...] Niechaj w nim spocznie na wieki / ten, który zabrał z jej chat / żalnik łez / i **czekał, kiedy przyjdzie wybawienia kres** [podkr. – P.J.]”⁸¹⁵. Nieco dalej znajdziemy także subtelne odniesienie do kościelnej pieśni *Serdeczna Matko*,

⁸¹² A. Chłopecki, *Jestem i płaczę...*, s. 251.

⁸¹³ „Nie bez racji krytyka często przyrównywała *Hymny* do Wielkiej Improwizacji; przy całej różnicy epok, poetyki, postawy, co by się też nie sądziło o stopniu, w jakim Kasprowicz mógł zbliżyć się artystycznie do arcydzieła Mickiewiczowskiego – tu właśnie szukać należy jednego z zasadniczych punktów odniesienia tej poezji”; J.J. Lipski, *Wstęp...*, s. LII.

⁸¹⁴ Lipski we wstępie biograficznym wspomina m.in. wydarzenie z okresu gimnazjalnego: „Jan Kasprowicz stał się w r. 1870 uczniem inowrocławskiego gimnazjum pruskiego, by po wielu perypetiach, usuwany ze szkół to za manifestacyjne objawianie polskości, to za konflikty z nauczycielami (...) dotrzeć do matury w r. 1884”; J.J. Lipski, *Wstęp...*, s. V.

⁸¹⁵ J. Kasprowicz, *Wybór poezji...*, s. 189, w. 178-183, 190-193.

o błagalnym charakterze, która jak wiadomo śpiewana była i jest do dzisiaj na melodię pieśni *Boże coś Polskę*, spełniającej w czasie zaborów rolę hymnu narodowego.

Jan Kasprawicz, *Święty Boże...*⁸¹⁶:

Twe oko lśni

Nad węglem niebieskiej bramy...

A my wołamy do Ciebie,

A my wzdychamy,

Ewy nieszczęsne dzieci...

Serdeczna Matko, pieśń kościelna⁸¹⁷:

Serdeczna Matko, opiekunko ludzi,

Niech Cię płacz sierot do litości wzbudzi!

Wygnańcy Ewy, do Ciebie wołamy:

Zlituj się, zlituj, niech się nie tułamy!

Przez cały tekst poematu *Święty Boże, Święty Mocny* przewija się motyw grobu, jako pewnej ostateczności, z którym związana jest bezpośrednio postać czarnej wrony. Jak wiadomo w czasach zaborów czarna wrona była ironicznym symbolem trzech państw zaborczych, które w swych godłach państwowych miały czarnego orła. W tekście, który posłużył Szymanowskiemu w pieśni *Jestem i płaczę*, czarna wrona „zmarłe rozsypuje próchno”. Można to sformułowanie odczytać jako metaforę rozdrapywania ziemi „zmarłej” Rzeczypospolitej przez państwa zaborcze. Podobną symbolikę zastosował zresztą Stefan Żeromski w swojej wydanej w 1895 roku noweli *Rozdzióbią nas kruki, wrony*, nawiązującej do powstania styczniowego – tam ptaki również symbolizowały państwa trzech zaborców. W tym kontekście ów „ranny ptak”, do którego porównuje się podmiot liryczny („Jestem i płaczę / **Biję skrzydłami / jak ptak ten ranny**, [...] A u mych stóp / samotny kopią grób”) mógłby być metaforą umierającej Polski. Kilka wersów dalej rozpoczyna się symboliczny pochód, przez śmierć wiedziony „do wielkiej mogiły”. Użyte w tym miejscu przez Kasprawicza porównanie: „A ci się wloką, / świetlistych **mgieł sierpniowych** odziani powłoką / **jak cienie, / do wielkiej się wloką mogiły**” [podkr. – P.J.], nie budzi wątpliwości że odnosi się ono do Rzeczypospolitej. Jest to bowiem korowód trupów, których śmierć jest naznaczona „sierpniową mgłą” – a przecież nie kiedy indziej jak 5 sierpnia 1772 roku nastąpiło w Petersburgu podpisanie traktatów dokonujących pierwszego rozbioru Polski, a kluczowy dla powstania listopadowego dzień 15 sierpnia 1831 roku, w którym m.in.

⁸¹⁶ J. Kasprawicz, *Wybór poezji...*, s. 191, w. 238-242, podkr. w tekście – P.J.

⁸¹⁷ Zob. np. *Śpiewajmy Bogu. Śpiewnik parafialny*, opr. Feliks Rączkowski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1988, s. 451-452. W tradycji wykonawczej zamiast słów „do Ciebie wołamy” zdarza się niekiedy wyrażenie „do Ciebie wzdychamy”, podkr. w tekście – P.J.

członkowie Towarzystwa Patriotycznego przeszli w pochodzie pod siedzibę rządu, a następnie dokonali samosądu na oskarżonych o zdradę generałach, był punktem zwrotnym w insurekcji. Z innej strony – wszystkie dołączające się do pochodu rośliny: dziewanny, krwawniki, dziki bez, tatarak, osty, łopiany, podbiały, szaleje, głogi i inne – są to zwyczajne, swojskie, polskie zioła, krzewy lub chwasty, nie ma natomiast żadnych roślin egzotycznych, takich które by nie występowały w kraju, czy jak chce Kasprowicz na „macierzystej ziemi”⁸¹⁸.

Podobnych odniesień do problematyki narodowowyzwoleńczej można znaleźć w tekście Kasprowicza więcej, ale nie ma tu na to miejsca. Ważne niech pozostanie stwierdzenie, że chociaż poeta, kształtując apokaliptyczną wizję zagłady świata, uniwersalizuje problem odnosząc go do całej ludzkości, w wyraźny sposób odnosi się do sobie współczesnych realiów historycznych i socjalnych – a dla niego, jak podano wcześniej, były to przede wszystkim realia zniewolonego narodu.

Tekst Kasprowicza w hymnie *Święty Boże...* jest błaganiem skierowanym do Boga o zmiłowanie nad losem świata/ojczyzny. W nazywaniu Boga „Świętym, Nieśmiertelnym, Mocnym”, tym który „jednym oddechem wypełnia wieków wiek”⁸¹⁹ jest jednak cień ironii (lub wręcz bluźnierstwa), wyrażanej przez wzburzony beczynnością Stwórcy podmiot liryczny. Jest to element, który niewątpliwie zbliża ten poemat do mickiewiczowskiej *Improwizacji*, a także do tekstu Chopina, zapisanego w tzw. „dzienniku stuttgardzkim”⁸²⁰. Ironia jest łatwa do odczytania w końcowej apostrofie fragmentu umuzycznionego przez Szymanowskiego: „A Ty, o Boże! [...] / **na niedostępnym tronie / siedzisz pomiędzy gwiazdami** / i głową na złocistym spocząwszy Trójkacie, / krzyż trójramienny mając u swych nóg, / proch gwiazd w klepsydrze przesypujesz złotej / **i ani spojrzysz na padolny smug!** [podkr. – P.J.]” – ten ostatni wers, mający charakter bezpośredniego wyrzutu do Boga, nie został jednak włączony przez kompozytora do pieśni.

Podążając za typologią właściwości konstytutywnych tekstów pieśni romantycznej, można wyróżnić podobne właściwości, cechujące ten jeden fragment poematu Kasprowicza:

- symboliczność – cechuje treściową zawartość poematu Kasprowicza. Tekst obfituje w motywy, które odnoszą do nieukazanej bezpośrednio sfery rzeczywistości. Są to głównie symbole związane z narodowowyzwoleńczą walką Polaków. Jednocześnie

⁸¹⁸ J. Kasprowicz, *Wybór poezji...*, s. 195, w. 376.

⁸¹⁹ J. Kasprowicz, *Wybór poezji...*, s. 190, w. 229-230.

⁸²⁰ Zob. s. 231 tej pracy.

cały tekst można rozumieć jako symboliczne przedstawienie apokaliptycznych przeżyć narodu polskiego.

- subiektywizm – podmiot liryczny, choć mówi w imieniu całej ludzkości, sam doświadcza cierpień („Jestem! / Jestem i płaczę...”). Nawet gdy pojawia się wypowiedź w trzeciej osobie, charakterystyczna dla wypowiedzi obiektywnej („A ci się wloką, [...]”), owo „ja” jest stale obecne – podmiot liryczny ma tu funkcję współczującego komentatora zdarzeń.
- ironiczność – szczególnie istotna dla poematu *Święty Boże, Święty mocny*. To właśnie ironia nadaje tekstowi Kasprowicza tak ekspresyjny charakter, stanowi środek którym wyrażana jest najbardziej gwałtowna ekspresja. Ciekawe, że fragment, w którym ta ironia jest najbardziej oczywista (apostrofa do Boga), opracowany został przez poetę jedenastozgłoskowcem i trzynastozgłoskowcem, czyli rodzajami wiersza „w stylu wysokim”, w połączeniu z ośmiozgłoskowcem, charakterystycznym dla liryki ludowej.
- gwałtowność wypowiedzi – Kasprowiczańskie *Hymny* obfitują w wykrzykniki, które następują po zdaniach krótkich lub po niezwykle długich. Eksklamacja jest jednym z najczęściej używanych przez poetę środków wyrazu – od niej zresztą zaczyna się pieśń Szymanowskiego. Sposób, w jaki podmiot liryczny zwraca się w apostrofie do Boga nie ma wiele wspólnego ani z tonem modlitewnym, ani z rytualnym formalizmem.
- ekspresjonizm – wyraża się przede wszystkim poprzez dwa czynniki. Pierwszy to zestawianie ze sobą skrajności: poczynawszy od rodzaju wersyfikacji (trzynastozgłoskowiec łączony z ośmiozgłoskowcem) i rodzaju rymów (stosowanie zarówno rymów parzystych, jak i rymów znacznie oddalonych od siebie), a na przeciwstawianiu odmiennych rodzajów ekspresji skończywszy (ironia i oskarżycielskie bluźnierstwo, połączone z pokorną prośbą o zmiłowanie). Drugi czynnik to prymat wartości moralnych; krytyka podmiotu lirycznego o charakterze moralnym dotyka nie tylko całego świata, ale i samego Boga („łuny światowe, powstałe nad ziemią, / gdzie ból i rozpacz drzemą, / ogromne, przez Szatana zapłodnione światy, / a może przez Ciebie, / o Święty, Nieśmiertelny, Święty, Mocny Boże! [podkr. – P.J.]”⁸²¹).

⁸²¹ J. Kasprowicz, *Wybór poezji...*, s. 184, w. 28-32.

6.3. *Jestem i płaczę* Szymanowskiego jako muzyczna egemplifikacja tekstu Kasprowicza

W 1902 roku, gdy powstawały *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza*, Karol Szymanowski znajdował się na początku swojej drogi twórczej. Jak pisze Tomaszewski, przejętym przez młodego kompozytora dziedzictwem była „wielka tradycja klasyczno-romantyczna, (...) z twórczością Chopina w roli wyróżnionej”⁸²². Nie dziwi więc, że sięgając po wybitny tekst Kasprowicza, jednocześnie głęboko przeżyty, ujmuje go w formę pieśni repryzowej ABA¹ z krótkim fortepianowym zakończeniem. Nie jest to oczywiście jedyne odniesienie do odziedziczonej przez kompozytora tradycji.

Pieśń rozpoczyna się nagłym i wykrzyczanym *exclamatio* – „Jestem!” w dynamice *fortissimo* i niemal na najwyższym dźwięku ambitusu głosu wokalnego. Stosowanie tej figury przy wykorzystaniu podobnych środków będzie jeszcze kilkakrotnie powtarzać się w pieśni. Figury *exclamatio* zestawiane są przez kompozytora z fragmentami silnie z nimi skontrastowanymi, tzn. z takimi w których melodia przeniesiona zostaje do niskiego rejestru, a dynamika znacznie wyciszona (zob. przykład 49).



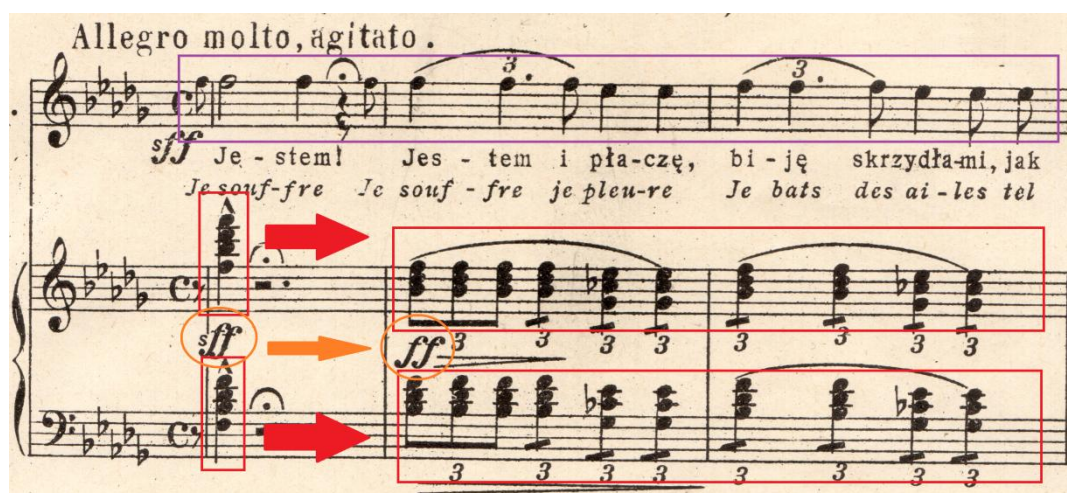
Przykład 49. K. Szymanowski, *Jestem i płaczę*, t. 8-9

Charakter otwierającej pieśń gestu dookreślił Szymanowski słowem *agitato*. Fragment, który następuje po nim, jest jego naturalną kontynuacją, w której podmiot liryczny dookreśla przyczynę i wymiar swojego cierpienia. Rejestr melodii głosu i dynamika pozostają więc w swoich maksimach, a w partii akompaniamentu pojedynczy akord, który otwierał pieśń zostaje rozbity na wiele, obsesyjnie repetowanych w triolach akordów (zob. przykład 50). Dzięki temu muzyka sprawia wrażenie ruchliwej, dynamicznej, ilustrującej „poruszenie” (*agitato*).

⁸²² M. Tomaszewski, *Świat pieśni Karola Szymanowskiego...*, s. 105.

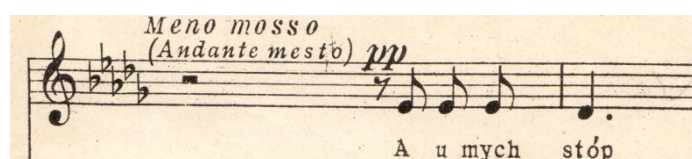
Wykres 5. Karol Szymanowski, *Jestem i płaczę* op. 5 nr 2, struktura tekstu i muzyki

		A			B			A ¹		ZAKOŃ- CZENIE
FORMA PIESNI	a	a'	b	b ¹	b ²	b ³	a ¹	c<=>c		
TAKTY	1-8	9-18	19-26	27-38	39-51	52-61	62-72	73-75	78-79	80-83
TEKST	Jestem! Jestem i płaczę... Bije skrzydłami jak płak ten ra- my, jak płak ten nochy [...]	A u mych słońc samotny kopią grób, a czarna wrona na Bożej Męki usiadłszy ramiona kracze i kracze bez końca [...]	A ci się wloką, świeciła mgieł sier- pniowych odziani powłoką, jak cienie, do wielkiej [...]	Za nimi dziewanny z piaseczyśtych wydm się ruszyły, z miedz się ruszyły krwawniki, spozą zapłoci bez się ruszyły dziki [...]	Z mokradel kępy rogoży, z przydroży osły o żółtych kołcach, szerokolisne łopiany senne podbiały, fioletowe szaleje [...]	sunie się żalobie śladem ich drogi... Całe rzyśkami za- słcone łany [...] tą wielką żalubie godziną	A Ty, o Boże! o Nieśmiertelny! O wietrem bia- skow owity! na niedostępny tronie [...], Krzyż	trójramienny ma- jąc u swych nóg [...]	Zmiłuj się, zmiłuj nad nami!	
RODZAJE WYPOWIEDZI	MOTTO exclamatio	CONFIRMATIO	PROPOSITIO	GRADATIO			CULMINATIO exclamatio TRANSGRESSIO	REPETITIO GRADATIO	CONCLUSIO	
METRO- RYTMIKA	fortepian głos									
UPROSZCZONA KONSTRUKCJA HARMONICZNA	b-moll b Ces es ⁷ Ges F ⁷ b	b Ces es Ges b f Ces F ⁷ b	f b C ⁹ des g ⁷ b ⁹	C g ⁷ As Des c f g ⁷ f Des ⁷ c ⁷	b Des b ⁷ c Es f As Es Ges	b C ⁷ —As dese H ⁷ —b	b-moll b Ces b — b	b ⁷ F ⁷ C ⁷ b Ces b ⁷ c ⁷ F ⁷ b		
AGOGIKA	Allegro molto, agitato poco rit.	Meno mosso rall.	L'istesso tempo rall. a tempo			Tempo I accel.		Meno mosso rall.	Sostenuto allarg.	
PRZEBIEG FALI W CZASIE RZECZYWISTYM [DYNAMIKA]										
SPEKTROGRAM										



Przykład 50. K. Szymanowski, *Jestem i płaczę*, t. 1-3

Następujący po tym pierwszym segmencie pieśni odcinek („A u mych stóp / samotny kopią grób”) ma charakter łącznikowy. Akompaniament powtarza materiał z początku, lecz w innym, synkopowanym rytmie, rozdzielając repetowane figury wstrzymującymi narrację półnutowymi akordami. Kontrast, o którym była mowa wcześniej (zob. przykład 49), służy podkreśleniu, że zmienia się charakter wypowiedzi podmiotu lirycznego – z rodzaju zwierzenia, wyrażającego własne uczucia przechodzi w relację zdarzeń. Zmiana ekspresji ze wzburzonego *agitato*, na refleksję o własnym losie (symbolika grobu) odzwierciedlona została przez Szymanowskiego ostrym kontrastem rytmu, rejestru, dynamiki i wstrzymaniem narracji (liczne tenuta). Rytm melodii partii wokalne do złudzenia przypomina w tym miejscu beethovenowski motyw losu (zob. przykład 51).



Przykład 51. K. Szymanowski, *Jestem i płaczę*, t. 9-10, partia głosu wokálnego

Pojawienie się w tekście kolejnego symbolu, czarnej wrony, sprawia że Szymanowski znów wieździe melodię na szczyt, w rejestr najwyższy, zarezerwowany dla ekspresji o najwyższym natężeniu. Zwiększanie dynamiki i rejestru następuje sukcesywnie w kolejnych taktach i wspierane jest przez progresję harmoniczną (t. 12-14). Doprowadza to do fragmentu określonego przez kompozytora sformułowaniem *con passione*. Akompaniament towarzyszący głosowi ożywia się, głównie pod względem melodyczno-rytmicznym – pojawiają się akcenty, rytmy punktowane, opóźnienia, alteracje i dźwięki dodane

w harmonii; wszystko kończy się pustym, kwintowym współbrzmieniem. Kończąca frazę kadencja w takcie 18 wprowadza w najniższym rejestrze fortepianu rytm marsza żałobnego (zob. przykład 52) – jest to aluzyjna antycypacja środkowego ogniwa pieśni.

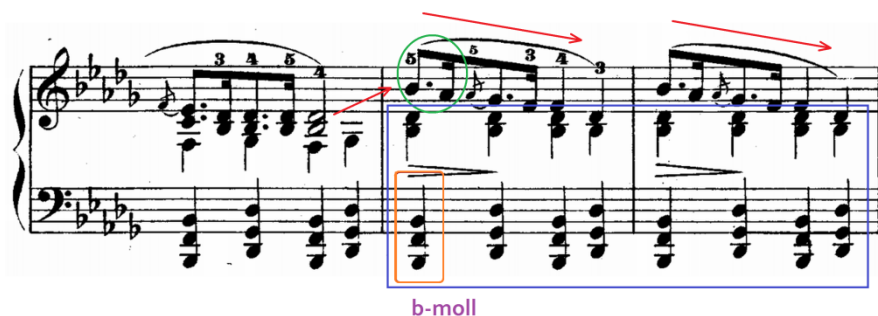


Przykład 52. K. Szymanowski, *Jestem i płaczę*, t. 17-18

W środkowej części pieśni tonacja podstawowa zmienia się z b-moll na f-moll, choć zmiana ta nie rzutuje w jakikolwiek sposób na zawartość harmoniczną całego fragmentu. Zmiana tonacji ma przede wszystkim charakter strukturalny – oddziela od siebie dwie względnie odrębne części. Środkowe ogniwo opracowuje fragment tekstu, gdzie podmiot liryczny opisuje symboliczny korowód, w którym śmierć wiedzie ludzkość *resp.* naród do samotnego grobu. Szymanowski ten pochód śmierci zilustrował znanym w polskiej muzyce toposem marsza żałobnego.

Marcia funebre kojarzył się Szymanowskiemu niewątpliwie z trzecią częścią *Sonaty b-moll* op. 35 F. Chopina. Pokrewieństwo materiałowe marsza Chopina i marsza w pieśni Szymanowskiego, o którym pisze Chłopecki⁸²³, jest niewątpliwe i łatwo zauważalne. Można znaleźć takie miejsca w pieśni *Jestem i płaczę*, w których aluzja do marsza żałobnego Chopina przestaje już być aluzją, a zdaje się być cytatem lub co najmniej reminiscencją – pokrewne są nie tylko faktura i rytm, ale i harmonia, kontur linii melodycznej, rozłożenie składników w akordach oraz dynamika (por. przykłady 53 i 54). Podobieństwo do trzeciej części *Sonaty* Chopina wykazuje także łukowa budowa pieśni i zmiana charakteru muzyki w części środkowej, choć oczywiście charaktery owe w *Sonacie* Chopina i pieśni Szymanowskiego są różne.

⁸²³ „Są one [Fragmenty] – napisanym w b-moll, z aluzjami fakturalnymi i alegorią strukturalną odsyłającą do trzeciej części *Sonaty b-moll* Fryderyka Chopina – marszem żałobnym dla pochopinowskiej epoki”; A. Chłopecki, *Jestem i płaczę...*, s. 251.

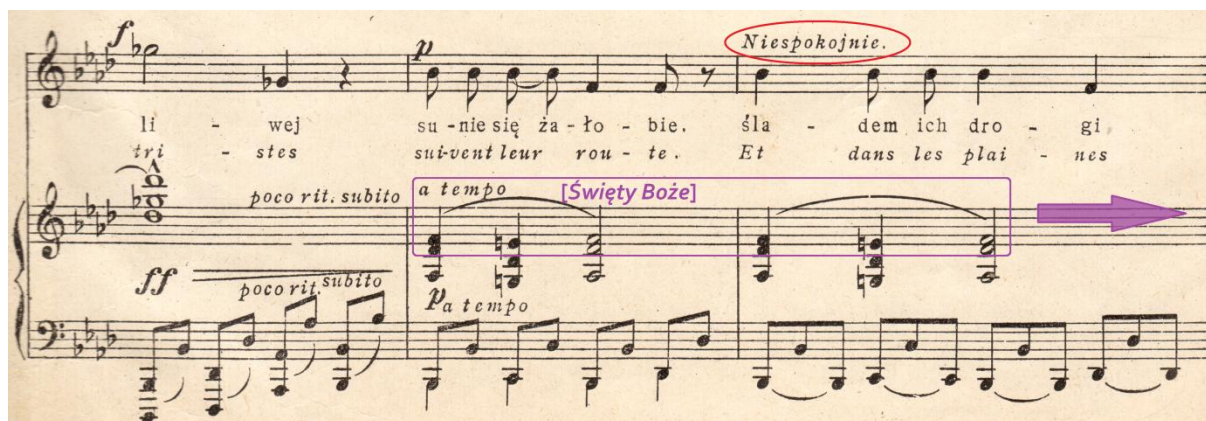


Przykład 53. F. Chopin, *Sonata b-moll op. 35, cz. III. Marcia funebre*, t. 6-8

Przykład 54. K. Szymanowski, *Jestem i płaczę*, t. 38-39

Marsz w pieśni *Jestem i płaczę* rozpoczyna się jeszcze aluzyjnym przypomnieniem synkopowanego rytmu z taktu 9. Już jednak począwszy od taktu 23 gubi go na rzecz jednostajnego, kroczącego rytmu ósemek. Wraz z upływem czasu ilustrujący pochod śmierci marsz rozwija się; odczuć można wyraźnie sukcesywny wzrost napięcia dramaturgicznego i to, że muzyka zmierza do jakiegoś nieokreślonego punktu załamania. Wpływa na to rozdrobnienie rytmiczne w akompaniamencie (najpierw na ósemki, następnie triole), narastająca dynamika i progresywne powtarzanie tych samych zwrotów harmoniczych. Była to sprawa na tyle istotna dla odpowiedniego wyrazu muzyki, że kompozytor zamieścił w nutach odpowiednią notkę: „od tego miejsca do końca z wzrastającą wciąż siłą i namiętnością” (t. 39). Muzyka marsza zmierza do kulminacji wyrazowej całej pieśni.

Kulminacja pieśni poprzedzona jest fragmentem, który ją bezpośrednio przygotowuje. Jest on zarazem jednym z najkunsztowniejszych w pieśni. Zaczyna się on już od taktu 52 – jeszcze w *piano* i jeszcze „spokojnie”. Wskazuje na to pojawienie się po raz pierwszy cytatu z kościelnej pieśni *Święty Boże* (zob. przykład 55), który przy końcu pieśni pełni funkcję wzmocnienia względem błagania „zmiłuj się, zmiłuj nad nami!”



Przykład 55. K. Szymanowski, *Jestem i płaczę*, t. 52-54

Struktura interwałowa cytatu pieśni *Święty Boże* jest następnie przekształcana i powtarzana przez Szymanowskiego w progresji, podczas której zarówno dynamika, tempo, rejestr głosu i ekspresja pną się w górę skali. Harmonia również, podążając za progresją melodii, przechodzi przez coraz nowe centra harmoniczne – b-moll, F-dur, des-moll, As-dur, e-moll, ażeby w końcu dojść do swoistego *transgresio* na przełomie 59 i 60 taktu – septymowy akord H-dur połączony jest tu bezpośrednio z es-moll, który rozwiązuje się na akord toniczny pierwotnej tonacji b-moll. Kulminacja osiąga w tym miejscu swoje apogeum dynamicznym *exclamatio* na słowach „tą wielką żalu godziną...”, podpartym jednocześnie w fortepianie triolowym rytmem akordów z początku pieśni (por. przykład 56).

Repryza początkowego ognia pieśni przynosi także powrót ekspresji. W apostrofie do Boga wyczuwalne jest nie tylko poruszenie podmiotu lirycznego, lecz także wzburzenie wobec Jego bierności względem nieszczęsnej ludzkości. To podniesienie ekspresji do potęgi zilustrowane zostało muzycznie przez Szymanowskiego – każdy takt rozpoczyna się w partii



Tempo I. con passione

wiel - ką za - lu go - dzi - ną! A Ty, o Bo - że o nie - śmier - tel - ny
l'om - bre my sté - ri - eu - se. Et Toi Puissan - ce é - ter - nel - le

KULMINACJA

es b Ces

Przykład 56. K. Szymanowski, *Jestem i płaczę*, t. 57-63

akompaniamentu ogromnym skokiem z zaakcentowanej, inicjującej go oktawy w najniższym rejestrze ($C_2 - C_1$) na repetowane w triolach akordy. Dynamika opada nieco począwszy od taktu 66 („na niedostępnym tronie...”), gdy wzburzenie ustępuje miejsca ironicznemu nieco zwrotowi do Boga. W tym miejscu do owej szaleńczej już prawie ekspresji dochodzi także odmienny charakter wyrazu o błagalnym tonie – wyraża go prowadzona w lewej ręce akompaniamentu, zdwojona w oktawie melodia, która wydaje się być modyfikacją części cytatu z pieśni *Święty Boże* (t. 52), a stanowi jak gdyby dalszy jego ciąg.

6 acce - le 6 - ran 6 - do

mf

8 va basso - - - - -

Przykład 57. K. Szymanowski, *Jestem i płaczę*, t. 67-68, partia fortepianu

Szymanowski ponownie buduje napięcie, choć pozostałe po poprzedniej kulminacji jeszcze nie opadło. Czyni to kompozytor tymi samymi środkami jak poprzednio – narastającą dynamiką, przenoszeniem melodii w wysoki rejestr, przyspieszaniem tempa i progresją harmoniczną. Fragment ten można nazwać drugą kulminacją pieśni, a biorąc pod uwagę fakt, że poprzednia nie miała jeszcze miejsca by się „wyładować”, można go uznać za dalszy jej ciąg – tak jakby jedna kulminacja nie wystarczyła do przekazania całej ekspresji wyrażanej przez podmiot liryczny. Kończy ją krótkie *exclamatio* na słowie „krzyż”. Okrzyk ten, choć nie

jest oparty o najwyższy dźwięk w partii wokalne (najwyższy dźwięk *ges*² użyty był w kluczowym momencie kulminacji z taktu 60), stanowi właściwie *climax* utworu, gdyż tutaj kończy się rozpoczęta w 52 takcie kulminacja.

Przykład 58. K. Szymanowski, *Jestem i płaczę*, t. 72-73

Od zmiany metrum na 6/4 rozpoczyna się już „epilog” utworu. W treści jest to jakby podsumowanie; w muzyce – *conclusio*. Tutaj wreszcie pojawia się pełny melodyczny cytat z pieśni *Święty Boże*, z zachowaniem jego struktury interwałowej, nie przysłonięty już żadnymi innymi odniesieniami. Ton błagalny, implikowany przez melodię Suplikacji, przewyższa gniew i wzburzenie podmiotu lirycznego. Interesujące, że momentem zwrotnym był klimaks na słowie „krzyż”, tak jakby wspomnienie „ofiary krzyża” przez podmiot liryczny „uciszyło” jego ekspresję, wymusiło pokorę. Interpolacja w takcie 76-77 przynosi jeszcze nieoczekiwany, ale i chwilowy powrót materiału sprzed klimaksu. Pieśń zamyka jednak, ujęte ponownie w cytat Suplikacji, pełne błagania, choć i stanowczości wołanie do Boga: „Zmiłuj się, zmiłuj nad nami!”.

Przykład 59. K. Szymanowski, *Jestem i płaczę*, t. 78 i nast.

6.4. *Jestem i płaczę* – wnioski

Niewątpliwie należy przyznać rację Chłopeckiemu, który w swoim eseju o pieśni Szymanowskiego stwierdził, że „tekst Kasprowicza, tekst dramatyczny, katastroficzny, buntowniczy, ekspresjonistyczny, włada w dużej mierze muzyką Szymanowskiego”. Co więcej – pieśń jest tego tekstu „muzyczną ilustracją”⁸²⁴. Kompozytor idzie za tekstem dokładnie, niekiedy ilustrując jedno słowo, w taki sposób, jak gdyby tworzył poemat symfoniczny (stąd specyficzne podejście do analizy pieśni). Związek muzyki ze słowem jest ścisły i w tym względzie nie można zrozumieć autokrytyki Szymanowskiego, że *Fragmenty* nie są „dobrymi pieśniami”. Jednak muzykę cechuje znacznie więcej niż podążanie za słowem lub nawet za jego charakterem czy jego wymową. Jest ona wynikiem przeżycia i własnej interpretacji tekstu. W muzyce Szymanowskiego tylko dwie właściwości konstytutywne tekstu wydają się być przez kompozytora wyróżnione: jego ekspresyjność, przerastająca niekiedy tę, którą można by wyczytać z tekstu – a pamiętać należy że okres ekspresjonistyczny w twórczości Szymanowskiego ma dopiero nadejść – oraz jej patriotyczny charakter, wyrażający się, o czym pisał już Tomaszewski⁸²⁵, w odwołaniu do tradycji polskiej pieśni narodowo-kościelnej.

Modernizm jest okresem, w którym sztuka wyzwala się z tzw. „kajdan narodowości” i zaczyna zdążać własną, suwerenną drogą do artystycznej doskonałości. Tak naprawdę dopiero w modernizmie muzyka artystyczna tworzona w Polsce przestaje nieść wartość lokalną, zaściankową, taką którą potępiał Norwid, a staje się wartością uniwersalną i prawdziwie artystyczną. Jak pokazuje Kasprowic i Szymanowski nie musi się to równać utracie jej narodowego charakteru – ten zachowany jest w aluzjach, podtekstach, głębokich myślach itp.

⁸²⁴ Ten i poprzedni cytat za: A. Chłopecki, *Jestem i płaczę...*, s. 248-249.

⁸²⁵ „Cykl Kasprowiczowski wyrósł z innej tradycji (...) Napiętą ekspresję podparł i uprawomocnił cytatem z *suplikacji*, więc z tradycji polskiej, narodowo-kościelnej”; M. Tomaszewski, *Świat pieśni Karola Szymanowskiego...*, s. 106.

Scribendi recte, sapere est et principium et fons

Quintus Horatius Flaccus, *De arte poetica liber*

*Wiesz, ile chciałem czuć i po części doszedłem
do uczucia naszej narodowej muzyki*

F. Chopin, list do Tytusa Woyciechowskiego z 25 grudnia 1831 r.

AD FINEM FACIENDUM

Ryszard Przybylski, charakteryzując mobilizację polskiego społeczeństwa do utrzymania odrębności swojego bytu jako narodu, jeszcze dziś nie mogąc powstrzymać się od patetycznego i pełnego bolesnego uczucia tonu pisze:

Szło nam o wszystko, Boże mój, naprawdę o wszystko. O państwo niepodległe i sprawiedliwe, o mądrą wolność dla ducha narodowego, o gwarancje dla godności naszych poczynań, o przyszłość naszej młodzieży. Przegraliśmy. (...)

Żyć wytrwałym budowaniem czy walką i cierpieniem? Ten wybór zacznie teraz dręczyć nieśmiertelną duszę zamordowanego Królestwa. Czy rozdzieli naród? Boże Wszechpotężny, zmiłuj się nad nami⁸²⁶.

W tych słowach polskiego historyka literatury pobrzmiewa nuta, w którą uderzali ideologowie polskiego oświecenia, przekonani o upadku własnego narodu – nuta grozy. Po długim czasie politycznej niewoli Polska znów pojawiła się na mapie świata, jako kraj suwerenny o własnej, rozwiniętej kulturze narodowej. Wtedy, w pierwszych latach wieku XIX przegraliśmy jako naród. Ale to zabory – choć droga ku temu nie była ani łatwa, ani krótka – nauczyły nas, jak się zwycięża.

Wydarzenia I wojny światowej pokazały, że Polacy, pomimo 123 lat niewoli ocalili swoją narodową tożsamość. Andrzej Walicki jest przekonany, że przyczyniły się do tego polskie ideologie narodowe⁸²⁷. Same ideologie nie uzyskiwałyby jednak takiego statusu, gdyby nie ludzie, którzy postępowali zgodnie z ich założeniami. Starano się wykazać, że sztuka polska okresu zaborów była nierozzerwalnie związana z najsilniejszym w danym okresie historycznym sposobem myślenia Polaków. Uznać należy, że ideologie narodowe, choć były źródłem myślenia i postępowania, nie miałyby takiego potencjału, gdyby nie media, które te idee przekazywały społeczeństwu. A przekazywane były w różnej formie: literatury i poezji, publicystyki i krytyki oraz przez muzykę – szczególnie pieśń. Dlatego równie słuszne jak Walickiego wydaje się zdanie Floriana Znanieckiego, który twierdzi, że „utrzymanie odrębności i jedności grupy (...) w narodzie zostaje ześrodkowane i utrwalone dzięki instytucjom przodowników kulturalnych”⁸²⁸. Odnosząc je do sytuacji polskiego narodu w czasie zaborów należy uznać, że utrzymał on swoją odrębność i nie poddał się procesowi wynaradawiania dzięki silnej świadomości narodowej społeczeństwa, która była

⁸²⁶ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 354.

⁸²⁷ Por. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm...*, s. 515.

⁸²⁸ F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 368.

podtrzymywana przez narodową kulturę i obyczaje. Ideologie narodowe natomiast były niejako inicjatorem i moderatorem tej kultury – wskazywały jej właściwe drogi i sposoby oddziaływania.

Przypomnijmy sobie słynną wypowiedź Marii Janion, która właśnie pieśniom patriotycznym przyznała pierwszeństwo wśród artefaktów ideologii narodowej⁸²⁹. Uznała je wręcz za *źródło* patriotyzmu polskiego zapewne nie dlatego, że przekazywały jakąś skomplikowaną treść tej ideologii, lecz raczej dlatego, że o rzeczach bliskich sercu każdego Polaka (jak powiedziałyby romantyki) mówiły w sposób prosty i dobitny. Ponadto słowa umiłowania własnej ojczyzny dzięki pieśni właśnie miały możliwość rozprzestrzenienia się tam, gdzie słowo pisane dotrzeć nie mogło. Stosunkowo niewielka część narodu znała *Dziady* Mickiewicza, czy trylogię Sienkiewicza, jednak *Śpiewy historyczne*, *Śpiewniki domowe* Moniuszki lub chociażby *Śpiewnik dla dzieci* Noskowskiego znane były wśród wszystkich warstw społecznych i oddziaływały na Polaków bez względu na ich wiek, stan majątkowy czy poziom wykształcenia. Zdawać sobie jednak należy sprawę, że nierzadko muzyka w pieśni patriotycznej pełniła **wyłącznie funkcję wehikularną**, tzn. była środkiem pomocniczym, który pomagał nieść treści przekazywane przez słowo.

Roman Dmowski na początku XX wieku, postawił jednak sprawę w zupełnie odmiennym niż Janion świetle. Pisał, że „upadek Rzeczypospolitej nie przyniósł sam przez się warunków, zmuszających do życia czynniejszego”⁸³⁰. Uwidacznia się w tym zestawieniu myśli obydwu cytowanych autorów pewien paradoks. Z jednej strony bowiem Dmowski „na własnej skórze” doświadczał skutków, jakie wywołała bierność społeczeństwa polskiego w ostatnich latach zaborów. Nie należy tego negować. Z drugiej natomiast współczesna badaczka, która ma możliwość ujęcia problemu z perspektywy czasu przekonana jest, że rodowód umiłowania własnej ojczyzny zawdzięczamy właśnie rozwojowi kulturalnemu. I trudno także zaprzeczyć, że to właśnie po utracie niepodległości polska kultura przeżyła wyraźny i dynamiczny rozwój; co prawda w jednym kierunku, ale niewątpliwie. W świetle tego, o czym była mowa w tej pracy, należy uznać, że Dmowski jednak był w błędzie. Dokonał generalizacji własnych, empirycznych spostrzeżeń i rozciągnął je na cały okres zaborów. Dzięki temu zresztą przygotował podłoże dla ideologii integralnego nacjonalizmu.

⁸²⁹ Idzie tutaj o cytowane już zdanie: „Trzy pieśni wyznaczają rodowód nowożytnego patriotyzmu polskiego (...) Są to *Jeszcze Polska nie zginęła...*, *Boże! coś Polskę...* oraz *Warszawianka*”; M. Janion, *Reduta...*, s. 7.

⁸³⁰ R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka...*, s. 51.

Tutaj napotykamy kolejny paradoks: **gdyby nie rozbiory, polska kultura narodowa, a w szczególności muzyka, prawdopodobnie jeszcze przez długie lata tkwiłaby w zacofaniu** w stosunku do kultur innych narodów. Dopiero bowiem w obliczu groźby całkowitej zagłady własnej kultury i jej asymilacji w obrębie innych narodowości, polska sztuka – broniąc własnej odrębności i specyfiki – rozwinęła się do tego stopnia, że zaczęła także sprzyjać integracji narodowej i nie pozwoliła na skuteczne przeprowadzenie przez zaborców procesu wynaradawiania (rusyfikacji czy germanizacji). Przy dokładniejszym zbadaniu tej sytuacji, stwierdzić należy, że paradoks ten jest pozorem jedynie. Im trudniejsza była bowiem sytuacja społeczeństwa polskiego w trakcie zaborów, tym większe i silniejsze były jego potrzeby, związane z utrzymywaniem własnej odrębności⁸³¹. Rozwój sztuki w tym kontekście był **naturalną odpowiedzią** na ten wzrost potrzeb narodu polskiego. Dlatego przyznać należy, że **właśnie rozbiory i agresja sąsiadów na Polskę były pierwotną przyczyną dynamicznego rozwoju polskiej muzyki narodowej w XIX wieku.**

Sytuacja, w jakiej znalazła się muzyka polska w XIX wieku, była specyficzna i nie miała odpowiedników wśród narodów świata. Najdosadniej tę sytuację muzyki polskiej precyzowałoby określenie „muzyka patriotyczna”, o czym była już mowa wcześniej⁸³². Przypomnijmy – **muzyka patriotyczna** jest to **szczególny rodzaj muzyki narodowej, której celem nadrzędnym jest świadome (intencyjne, tzn. wynikające z założenia twórcy) wspieranie walki o wolność własnego narodu bądź ekspansji kultury ojczystej.** W przeciwieństwie do muzyki narodowej, jako kategorii szerszej, muzyka patriotyczna jest **zawsze zaangażowana (*adhaerens*) w przekazywanie pozamuzycznych idei związanych z narodowością oraz podtrzymywanie narodowej tożsamości**, gdyż wypływa ze **świadomości narodowej jej twórcy**. Muzyka patriotyczna jest w końcu, jako składnik narodowej kultury, **podstawą solidarności społecznej**, jednoczącej naród w obliczu zagrożenia jego suwerenności.

Samo rozróżnienie pomiędzy muzyką patriotyczną i narodową wydaje się względnie przejrzyste; tak długo jak muzyka patriotyczna będzie rozumiana jako szczególny rodzaj muzyki narodowej, będzie można zachować ich logiczne rozróżnienie. Czym jednak byłaby sama muzyka narodowa? Ze skonstruowanej definicji wynika jedynie, że jest ona „kategorią

⁸³¹ Por. S. Kalembka, *O naszą i waszą wolność...*, s. 61.

⁸³² Zob. s. 77 tej pracy.

szerszą” – jakie są jednak jej granice? Z pomocą przychodzi koncepcja Znanieckiego, który za wyznacznik przynależności dzieła do danej kultury uważa *n a r o d o w o ś ć* lub *o b y w a t e l s t w o* ich autorów⁸³³. W myśl tej teorii muzyka narodowa byłaby wspólna dla całego narodu i zaliczany byłby do niej również unarodowiony folklor. Aby jakieś dzieło mogło zostać uznane za narodowe *w y s t a r c z y* przynależność jego twórcy do narodu lub poczucie przynależności do niego przez tego autora.

Nie można jednak powyższej definicji pozostawić w takim jak jest kształcie. Jak bowiem pokazała niniejsza praca, nie powinno się tej problematyki ujmować w dopracowanych, lecz zamkniętych formułach. Już pobieżne zastanowienie się nad istotą rzeczy wywołuje liczne wątpliwości, stawiające powyższą definicję pod znakiem zapytania. Istnieje bowiem sytuacja, gdy w jednym dziele dochodzi do przenikania się różnych kultur narodowych, co w muzyce przejawia się np. w wykorzystywaniu cytatów z obcego folkloru lub stylizowaniu, chociażby na muzykę orientálną. Czy utwór napisany przez polskiego kompozytora, lecz odwołujący się do elementów obcych można uznać za muzykę narodową? Jeśli tak, to za muzykę jakiego narodu – tego do którego przynależy twórca, czy tego do którego odwołuje się semantyka muzyczna? Wydaje się, że odpowiedź na to pytanie jest prosta, nikt bowiem nie nazwie *Pieśni muezina szalonego* op. 42, napisanych przez Karola Szymanowskiego, „polską muzyką narodową”. Nie uznane zostaną także za muzykę narodową w krajach Bliskiego Wschodu. Z innego punktu widzenia pieśni Szymanowskiego niewątpliwie, poprzez osobę kompozytora, są z muzyką polską nierozzerwalnie związane, przynależą do niej.

Powstaje tu kolejne pytanie: czym jest kultura narodowa i co się na nią składa? Czy można ją dookreślać wyłącznie poprzez *differentiae specifica*e danego narodu, czy składają się na nią także elementy obce ale współegzystujące z rodzimymi? Analizując sytuację muzyki polskiej w okresie zaborów, niewątpliwie oddać należy głos za **specyficnością**. Współcześnie jednak, w intertekstualnym i intermedialnym świecie, nie jest to tak oczywiste.

Wiedzie nas to do kolejnej konstatacji. Pojęcie „muzyka narodowa”, tak jak cała teoria narodu czy pojęcie patriotyzmu i nacjonalizmu, **przechodzi w toku dziejów metamorfozę**. Jej pojmowanie zmieniało się w zależności od warunków społeczno-politycznych, w których się rozwijała, potrzeb społeczeństwa, rozwoju samej sztuki (np. jej

⁸³³ Por. F. Znaniecki, *Współczesne narody...*, s. 31.

autonomizacji), a także świadomości i potrzeb twórców. Zakresy pojęciowe dawnych terminów: muzyki włoskiej, muzyki francuskiej *etc.* nie określały jej narodowości, choć niewątpliwie odnosiły się do jakiejś społeczności i jej terytorium. Poszczególne elementy zbioru „muzyki włoskiej” czy „muzyki francuskiej” były dobierane ze względu zarówno na *p o c h o d z e n i e*, jak i ze względu na wykorzystanie elementów *s p e c y f i c z n y c h* dla danej zbiorowości. Nie zwracano uwagi na to co nazywamy „zaangażowaniem” (*adhaerens*) w sprawy narodu. Po wykształceniu się nowoczesnego nacjonalizmu, „narodowe” zaczęło być kojarzone z takim właśnie społecznym zaangażowaniem – nie miały wpływu na to miał *casus* polski. Dlatego oprócz rozróżnienia pomiędzy muzyką narodową i muzyką patriotyczną konieczne jest także inne rozróżnienie: pomiędzy **muzyką narodową** i **muzyką narodu**. Drugi z tych terminów odnosiłby się do dawnego rozumienia narodowości jako społeczności kształtującej się przede wszystkim na narodowym terytorium. Terminem „**muzyka narodu**” określana byłaby zatem muzyka angielska, francuska, czy włoska do czasu oświecenia. W wiekach późniejszych termin ten charakteryzowałby natomiast muzykę autoteliczną, przynależną do kultury narodowej poprzez *p o c h o d z e n i e* swojego twórcy. **Muzyka narodowa** z kolei odnosiłaby się do muzyki stworzonej w odniesieniu do teorii nowoczesnego nacjonalizmu (czyli mniej więcej począwszy od ostatnich lat XVIII wieku) i określałaby utwór który wykorzystuje elementy *s p e c y f i c z n e* dla własnego narodu lub kojarzone z tym narodem przez członków innych narodowości.

Folklor sam w sobie nie jest narodowy. Został uznany za taki i upowszechniony właśnie w XIX wieku, w potrzebie chwili, gdy każdy sposób utrwalania świadomości narodowej był zbawienny dla narodu. Pamiętać jednak należy, że celem muzyki ludowej nie jest i nigdy nie było oddanie charakteru *o g ó l n o n a r o d o w e g o*, lecz raczej lokalnego⁸³⁴, czyli charakteru etnicznego pewnej społeczności nie będącej narodem. Romantycy sięgali po folklor i nazywali go źródłem narodowości, ponieważ spełniał przesłanki **specyficzności**, a jego wykorzystanie w utworze było łatwym sposobem na osiągnięcie tego warunku narodowości. To co lokalne zawiera się w tym co narodowe; **folklor był gotowym, muzycznym idiomem, odróżniającym to co „pochodzące z Polski” od elementów innej proveniencji**, i dlatego właśnie folklor, choć sam w sobie narodowy nie był, stał się dla romantyków medium narodowości. Dziś folklor już nie jest i nie powinien być

⁸³⁴ Por. E. Dahlig-Turek, *Rytmy polskie...*, s. 17.

„synonimem” muzyki narodowej. W badaniach historycznych należy jednak pamiętać, że nie zawsze tak było. **Dla Polaków okresu zaborów folklor rzeczywiście był nośnikiem narodowości**, ponieważ w taki sposób był postrzegany przez naród – a przecież nie można odmówić narodowi prawa do samookreślenia. Jeśli część społeczeństwa rozumiała narodowość muzyki Chopina poprzez jej specyficzny związek z folklorem polskim, to nie należy tego negować. Nie należy także uznawać tego za prawdę jedyną i wyłączną – bo polskość Chopina, o czym była mowa, nie polega wyłącznie na jej związku z folklorem.

Anna G. Piotrowska w swojej pracy o muzyce narodowej kompozytorów amerykańskich I połowy XX wieku pisze, że „muzyka narodowa wyraża ideę narodu obecną u tworzącego ją kompozytora”⁸³⁵. W świetle twierdzeń i wniosków przedstawionych w tej pracy nie można się z tym zgodzić. **Muzyka narodowa nie wyraża bowiem narodu**, rozumianego jako historyczna wspólnota ludzi. **Wyraża co najwyżej narodowość**, która dookreślana jest historycznie w zmieniających się ideologiach narodowych. W związku z tym powyższe sformułowanie Piotrowskiej należałoby przekształcić w ten sposób: **muzyka narodowa wyraża ideologie narodowe, odnoszące ją do o j c z y z n y , której naród jest korelatem. Jest narodowa, ponieważ do narodu p r z y n a l e ż y , jemu służy i dla niego istnieje.**

Narodowość jako własność idealna jest niezmienna⁸³⁶ – w niej wyraża się *differentiae specifica* narodowego charakteru. Zmienia się ona o tyle, o ile zmieniają się sposoby jej postrzegania, wynikające ze zmiennych koncepcji narodu, ideologii narodowych oraz indywidualizacji problemu dokonywanych przez członków narodu. Polskość jest stała i niezmienna. Muzyka, którą określamy jako polską, narodową, zmienia się wyłącznie w tym zakresie w jakim zmienia się nasze jej pojmowanie. Istnieje na pewno zbiór określonych warunków, których obecność w dziele przesądza o tym, czy traktuje się je jako narodowe czy nie. Jednak wydaje się niemożliwe ich ujęcie w zamkniętą koncepcję; w pewnych warunkach wystarczy bowiem obecność tylko jednego z tych czynników (czynnika indywidualizującego, np. nawiązanie do folkloru), aby muzyka p o s t r z e g a n a była jako narodowa.

Dlatego **nasze pojmowanie muzyki narodowej może zostać sprecyzowane wyłącznie w oparciu o kategorię historii**. Znaczy to, że do zjawiska określanego jako muzyka narodowa

⁸³⁵ A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej...*, s. 27.

⁸³⁶ Zob. cytāt na s. 26 tej pracy; R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 384.

przynależeć będą wszystkie m e d i a , które w dziejach narodu uznawane były za nośniki narodowości. Wymienia je w swojej pracy Tomaszewski: **język narodowy, taniec narodowy, śpiew narodowy, wątki historii ojczystej, watki literatury narodowej, muzyczne ewokowanie pejzażu ziemi rodzinnej, unarodowiony folklor**⁸³⁷. Niemożliwe natomiast jest definitywne zamknięcie tej listy, gdyż nie potrafiąc wybiec myślą w przyszłość, w jakiś sposób ją przewidując, nie potrafimy także wyobrazić sobie potencjalnych, nowych mediów narodowości. Nie można także przewidzieć, w jaki sposób zmienić się mogą **ideologie narodowe** w przyszłości, a to one przecież, **w ogólnym rozrachunku pozostają korelatami muzyki narodowej**.

Konieczna jest jeszcze jedna refleksja. Powyższa analiza po raz kolejny uzmysławia, jak skomplikowany jest problem dotyczący muzyki narodowej i jej ontologii. Na gruncie muzykologii wykształciły się różnego rodzaju pojęcia, które jeden przedmiot, jakim jest „muzyka narodowa” rozbijają na wiele różnych jego punktów widzenia, zwracając uwagę na nieco inne jego aspekty. Powstały więc – w odniesieniu do samej tylko muzyki – takie określenia jak: kategoria narodowości, typ narodowy, styl narodowy, charakter narodowy, duch narodowy, idea narodowa itp. W efekcie kolejne określenia wcale nie przybliżają istoty przedmiotu. Łatwo się wśród tej mnogości pojęć zgubić, a tym samym utracić łączność poznawczą z przedmiotem. Dlatego wydaje się, że mnożenie pojęć jest niepotrzebne. **Komplikacja i wielopłaszczyznowość problemu, jakim jest muzyka narodowa, ujawnia się bowiem już w samym pojęciu narodowości.** Mówiąc, że coś jest narodowe, ewokujemy tym samym wielość możliwych znaczeń – nie zachodzi zatem potrzeba, przynajmniej w stosunku do muzyki, rozróżniania na dodatkowe określenia, które nie ujmując problemu w jego ontologicznej pełni, zakłócają jedynie jego postrzeganie i rozumienie.

* * *

Polska muzyka patriotyczna lat 1795-1918 miała jeden, nadrzędny cel: utrzymać wśród członków narodu poczucie własnej odrębności, nie dać zginąć kulturze polskiej i dzięki temu nie pozwolić na wynarodowienie, które byłoby zapewne ostatnim krokiem państw zaborczych do zagłady polskości. Zagrożenie było realne, dlatego kompozytorzy, w przeświadczeniu, że „nic człowiek chwalebniejszego w życiu uczynić nie może, jak gdy swoją zbawia Ojczyznę”⁸³⁸, poświęcali niezależność i wolność twórczą na rzecz służby

⁸³⁷ Zob. M. Tomaszewski, *Kategoria narodowości...*, s. 103-105.

⁸³⁸ Franciszek K. Dmochowski, *O właściwe rozumienie ustawy rządowej* [w:] *Kuźnica Kołłątajowska...*, s. 211.

narodowi i ojczyźnie. Skuteczność oddziaływania i zasób idei zapewniały muzyce ideologie narodowe, rozpowszechnione wśród społeczeństwa. W niniejszej pracy starałem się pokazać, w jak znacznym stopniu twórczość była wynikiem oddziaływania tych ideologii. Płynie z niej jeden, zasadniczy wniosek – badanie muzyki polskiej okresu zaborów, podobnie jak bez kontekstu historycznego, nie jest możliwe bez odniesienia się do ideologii narodowych, ponieważ analogicznie jak wydarzenia historyczne, wywierały one wpływ na twórców. Oczywiście nie powinno to służyć idealizowaniu przeszłości, konstruowaniu, jak się wyraża Kłoskowska, „pozytywnego stereotypu narodowego” w taki sposób, w jaki czynili to ideologowie polscy początku XX wieku: A. Chołoniewski, A. Górski, F. Koneczny⁸³⁹. Polska muzyka XIX wieku nie jest żadnym Monsalwatem – skarbnicą św. Graala w polskim wcieleniu. Jest n a t u r a l n ą odpowiedzią na potrzeby społeczeństwa-narodu do którego przynależy i któremu służy.

⁸³⁹ Zob. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, s. 97-98.

ANEKS

Kalendarium historyczne. Najważniejsze wydarzenia

ROK	HISTORIA POLSKI	HISTORIA POWSZECHNA	ZNAMIENTNE WYDARZENIA W SZTUCE
1768-72	Konfederacja barska		
1787		Konstytucja Stanów Zjednoczonych	
1789		Wybuch rewolucji francuskiej	
1791	Konstytucja 3 maja		
1792	Konfederacja targowicka		
1794	Powstanie kościuszkowskie, bitwa pod Racławicami. Kościuszko w niewoli		<i>Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale</i> J. Stefaniego
1795	Trzeci rozbiór Polski, Abdykacja Stanisława Augusta		
1797	Powstanie Legionów Dąbrowskiego we Włoszech		Tekst <i>Mazurka Dąbrowskiego</i>
1800	Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk (S. Staszic, J.P. Woronicz, J.U. Niemcewicz)		<i>Maria Stuart</i> F. Schillera
1803			Przychodzi na świat H. Berlioz
1804		Napoleon I cesarzem Francuzów, „Kodeks Napoleona”	
1805	Założenie Liceum w Krzemieńcu (T. Czacki i H. Kołłątaj)		
1807	Księstwo Warszawskie z większości ziem zaboru pruskiego		Wydanie <i>Słownika języka polskiego</i> S. Lindego
1808			<i>V Symfonia c-moll</i> L. van Beethovena
1809	Wojna z Austrią, bitwa pod Raszyńem (ks. J. Poniatowski)		Przychodzi na świat F. Mendelssohn
1810			Na świat przychodzą F. Chopin i R. Schumann
1811			<i>Śpiewy historyczne</i> J.U. Niemcewicza, Rodzi się F. Liszt
1812-14	Polacy w armii napoleońskiej	Wojna francusko-rosyjska	1813. Przychodzi na świat R. Wagner
1815	Powstanie Królestwa Polskiego w unii z Cesarstwem Rosyjskim, Rzeczypospolitej Krakowskiej i Wielkiego Księstwa Poznańskiego	Kongres Wiedeński po klęsce Napoleona i „nowy ład” w Europie	1814. <i>Jadwiga królowa polska</i> K. Kurpińskiego
1816	Utworzenie Uniwersytetu Warszawskiego przez cara Aleksandra I		<i>Zabobon czyli Krakowiacy i Górale</i> K. Kurpińskiego.
1817			Powstanie Towarzystwa Filomatów.
lata 20.	Rozwój przemysłu włókienniczego		Romantyzm dominującym prądem w literaturze i sztuce. W latach 1819-1924 powstaje <i>Don Juan</i> G. Byrona.

1820		Odkrycie wybrzeży Antarktydy	Powstanie Towarzystwa Filaratów
1821		Początek greckiej wojny wyzwolenczej	Wolny strzelec C.M. Webera
1822	Początek polskiego romantyzmu		<i>Ballady i romanse</i> A. Mickiewicza
1823	Rozbicie patriotyczne konspiracji filomatów i wolnomularzy w zaborze rosyjskim		<i>Śpiew poety</i> J.B. Zaleskiego
1824			<i>IX Symfonia</i> L. van Beethovena
1827			<i>Buch der Lieder</i> H. Heinego
1830	Powstanie listopadowe w zaborze rosyjskim i wojna polsko-rosyjska	Organizowanie niepodległych państw Ameryki, Rewolucja lipcowa we Francji, uzyskanie niepodległości przez Belgię	Liryki powstańcze J. Słowackiego, <i>Piosnki sielskie</i> S. Witwickiego. <i>Wolność wiodąca lud na barykady</i> E. Delacroix.
1831	Wielka Emigracja (J.U. Niemcewicz, A. Mickiewicz, J. Słowacki, F. Chopin)		<i>Warszawianka</i> K. Kurpińskiego oraz <i>Etiuda c-moll</i> op. 10 nr 12 F. Chopina
1832	Zniesienie Królestwa Polskiego, konfiskaty majątków, likwidacja szkół polskich Towarzystwo Literackie w Paryżu		<i>Dziady</i> cz. III A. Mickiewicza <i>Faust</i> J.W. von Goethego <i>Mazurki</i> op. 6 i 7 F. Chopina
1833		Traktat Rosji, Prus i Austrii o współdziałaniu przeciwko ruchom niepodległościowym	<i>Pieśni Janusza</i> W. Pola Rodzi się J. Brahms
1834			<i>Nie-Boska Komedja</i> Z. Krasieńskiego, <i>Kordian</i> J. Słowackiego oraz <i>Pan Tadeusz</i> A. Mickiewicza
1838	„Tygodnik Literacki” w Poznaniu		
1839		Pierwsza wojna opiumowa w Chinach	Biblioteka Polska w Paryżu, <i>Preludia</i> op. 28 F. Chopina
1840			Wykłady A. Mickiewicza w Collège de France – towia- nizm
1841	Założenie Bazaru Polskiego w Poznaniu – ośrodka życia gospodarczego i politycznego (K. Marcinkowski)		<i>Fantazja f-moll</i> op. 49 F. Chopina
1846	Rzeź galicyjska. Wystąpienia w Krakowie oraz likwidacja Rzeczypospolitej Krakowskiej	Wojna amerykańsko-meksykańska, USA zyskuje Teksas, Kalifornię i Nowy Meksyk	
1848	Wiosna Ludów w zaborze pruskim i austriackim (L. Mirosławski), powstanie poznańskie; Uruchomienie warszawsko-wiedeńskiej linii kolejowej	Wiosna Ludów w Europie	<i>Halka</i> S. Moniuszki w wersji 2-aktowej
1849	Wielkie Księstwo Poznańskie włączone do Królestwa Pruskiego		„Trybuna Ludów”. Umierają Słowacki i Chopin
1851	Zniesienie granicy celnej Królestwa Polskiego z Rosją, rozwój handlu		<i>Promethidion</i> C.K. Norwida
1853		Wojna krymska	

1855		1854. Przełamanie izolacji Japonii przez Amerykanów	<i>Lirenka i Zachwycenie</i> T. Lenartowicza
1856			
1861	Masakra wielkiej demonstracji patriotycznej w Warszawie – ok. 100 ofiar, żałoba narodowa ogłoszona przez Kościół	Reforma uwłaszczeniowa w Rosji, Wojna secesyjna w Stanach Zjednoczonych	
1862			Jan Matejko rozpoczyna tworzenie cyklu obrazów o tematyce historycznej
1863	Powstanie styczniowe w zaborze rosyjskim (R. Traugutt); utrata autonomii		Początek polskiego pozytywizmu
1864	Ukaz carski o uwłaszczeniu chłopów w zaborze rosyjskim	Utworzenie Pierwszej Międzynarodówki	
1865			<i>Tristan i Izolda</i> R. Wagnera oraz <i>Straszny dwór</i> S. Moniuszki <i>Sen grobów</i> A. Asnyka
1866			<i>Vade-mecum</i> C.K. Norwida
1867	Autonomia Galicji, początek liberalizacji w zaborze austriackim	Reformy w Japonii	
1869	Zamknięcie Szkoły Głównej i powstanie rosyjskiego uniwersytetu w Warszawie „Teka Stańczyka” w Krakowie	Okresowy układ pierwiastków D. Mendelejewa Otwarcie Kanału Sueskiego	<i>Wojna i pokój</i> L. Tołstoja. <i>Rzecz o wolności słowa</i> C.K. Norwida
1870		Zjednoczenie Włoch Wojna francusko-pruska	
1871	Akademia Umiejętności w Krakowie	i klęska Francji <i>O pochodzeniu człowieka</i> K. Darwina	<i>Biesy</i> F. Dostojewskiego
1874		Powszechne prawa wyborcze dla wszystkich dorosłych mężczyzn w Szwajcarii	Pierwsza wystawa malarzy impresjonistów w Paryżu
1876	Pierwsze kółka socjalistyczne w Warszawie, zakaz używania języka polskiego w administracji i sądach zaboru pruskiego	A. Bell wynalazcą pierwszego telefonu	<i>Jezioro łabędzie</i> P. Czajkowskiego <i>Stara Baśń</i> J.I. Kraszewskiego
1877		Wojna rosyjsko-turecka	<i>Anna Karenina</i> L. Tołstoja, <i>W matni</i> E. Zoli
1879	Muzeum Narodowe w Krakowie	Niepodległość Bułgarii	
lata 80.		Wzrasta rola elektryczności w życiu codziennym	
1882		Powstanie Trójpřzymierza – sojuszu Niemiec, Austrii i Włoch	
1884			<i>Ogniem i mieczem</i> H. Sienkiewicza
1885	Rusyfikacja szkół elementarnych w zaborze rosyjskim, „Rugie pruskie”		<i>Tako rzecze Zaratustra</i> F. Nietzschego
1886			<i>Potop</i> H. Sienkiewicza

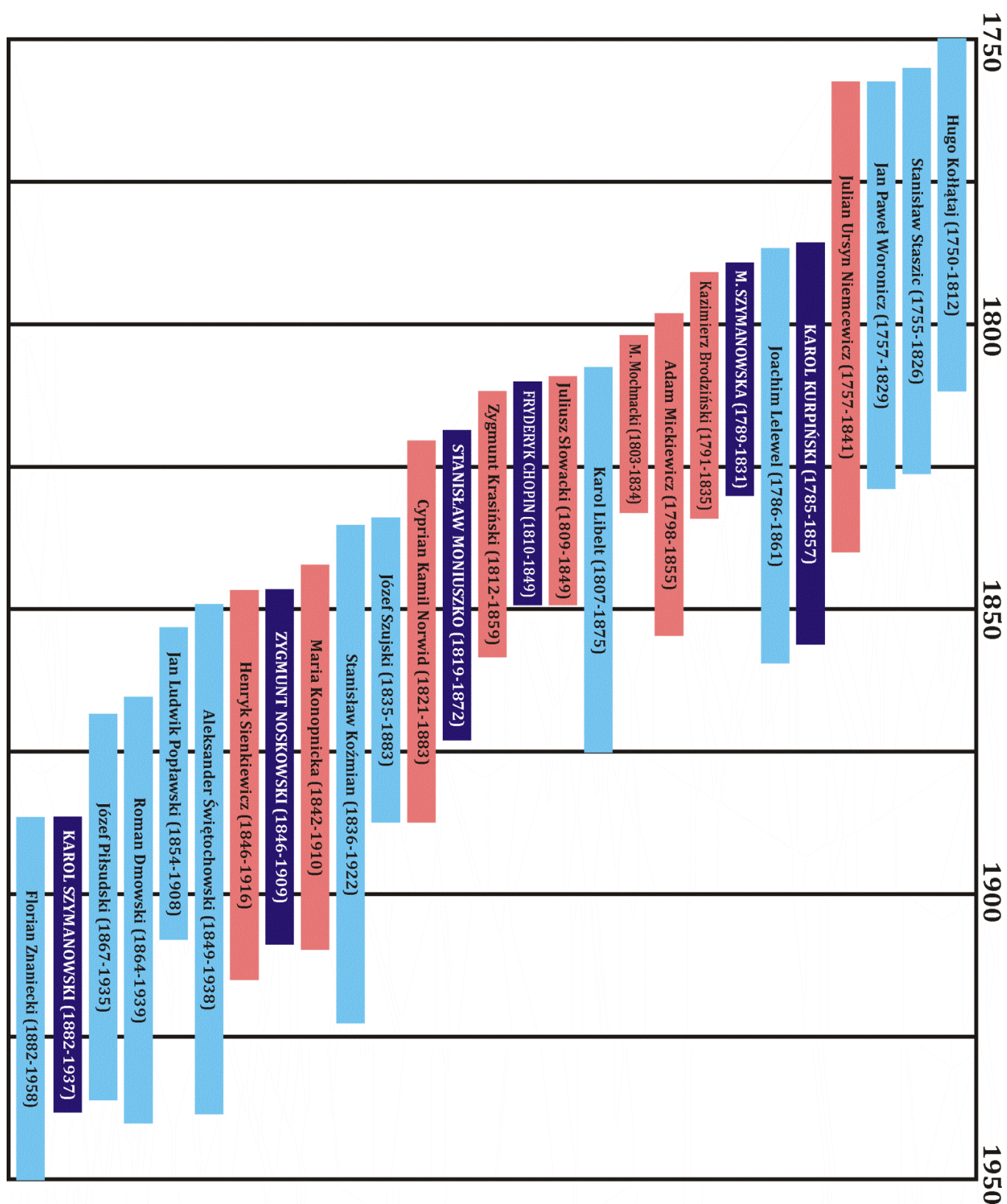
1888			Nad Niemnem E. Orzeszkowej, Pan Wołodyjowski H. Sienkiewicza
ok. 1890	Umowny początek Młodej Polski (przy jednoczesnej działalności pokolenia pozytywistycznego)		Złożenie zwłok A. Mickiewicza na Wawelu
1891	Towarzystwo Szkoły Ludowej w Galicji		Pierwsza seria Poezji K. Tuwama, Siłaczka S. Żeromskiego
1892	Powstanie Polskiej Partii Socjalistycznej. Fala strajków robotniczych w Łodzi.		Listy z Afryki H. Sienkiewicza, Chopin i Nietzsche S. Przybyszewskiego
1893	Przekształcenie Ligi Polskiej w Ligę Narodową	Pełne prawa wyborcze dla kobiet w Nowej Zelandii Przymierze prusko-rosyjskie	Emancypantki B. Prusa VI Symfonia h-moll op. 74 P. Czajkowskiego
1895		Kinematograf braci Lumière	Początek secesji w sztuce europejskiej Rozdzióbią nas kruki, wrony S. Żeromskiego Antychryst F. Nietzschego
1896		Pierwsze nowożytny Igrzyska Olimpijskie w Atenach	Step Z. Noskowskiego, Goplana W. Żeleńskiego Quo vadis? H. Sienkiewicza, Faraon B. Prusa
1901		Umiera angielska królowa Wiktoria	Prapremiera Wesela Wyspiańskiego, debiut poetycki L. Staffa, Buddenbrookowie T. Manna
1902			Hymny J. Kasprowicza
1903			Wydanie książkowe Próchna W. Berenta
1904		„Entente Cordiale” – sojusz Rosji, Francji i Anglii Wojna rosyjsko-japońska	Chłopi W. Reymonta, Popioły S. Żeromskiego
1905	Ukazy cara Mikołaja II liberalizujące politykę wobec Królestwa Polskiego, powrót języka polskiego do szkół	Rewolucja w Rosji i ograniczone reformy polityczne	Nagroda Nobla dla H. Sienkiewicza (za wybitne osiągnięcia w dziedzinie eposu) Księga godzin R.M. Rilkego
1906	Zamieszki, strajki, demonstracje i starcia z policją w zaborze rosyjskim		Wieczór muzyki kompozytorów Młodej Polski w filharmonii warszawskiej
1907	Upadek rewolucji w zaborze rosyjskim		Symfonia polska I.J. Paderewskiego
1908	Rosja, Niemcy a kwestia polska R. Dmowskiego	Aneksja Bośni i Hercegowiny przez Austro-Węgry	Bolesław Śmiały L. Różyckiego
1909	Sąd partyjny PPSD w Krakowie nad Stanisławem Brzozowskim	Robert Peary zdobywa Biegun Północny Wojny bałkańskie	Śmierć M. Karłowicza Założenie pierwszych zawodowych związków twórczych
1910	Za zgodą władz austriackich powstają organizacje strzeleckie Obchody 500-lecia zwycięstwa pod Grunwaldem w Krakowie		Legenda Młodej Polski S. Brzozowskiego

1913	Rozłam w Polskim Stronnictwie Ludowym		Rok 1794 – trylogia historyczna W. Reymonta
		Taśma produkcyjna w zakładach samochodowych Forda w USA	
1914	Naczelny Komitet Narodowy w Krakowie Legiony Polskie (J. Piłsudskiego)	Zamach na arcyksięcia Ferdynanda w Sarajewie – Wybuch I wojny światowej	
1915	Centralny Komitet Narodowy		
1916	Flaga polska nad Zamkiem Królewskim w Warszawie, Tymczasowa Rada Stanu Królestwa Polskiego	Niemiecka ofensywa na Verdun „Akt 5 listopada”	<i>Księga ubogich</i> J. Kaspro-wicza <i>III Symfonia „Pieśń o nocy”</i> K. Szymanowskiego
1917	Aresztowanie J. Piłsudskiego Powołanie rządu polskiego przez Radę Regencyjną	Rewolucja lutowa W Łozannie powstaje Komitet Narodowy Polski	Pierwsza wystawa malar-ska polskich ekspresjoni-stów
1918	Częściowe wybory do Rady Stanu Przybycie J. Piłsudskiego do Warsza-wy i przekazanie mu władzy nad wojskiem; rozbrojenie Niemców Umowna data odzyskania przez Polskę niepodległości	Orędzie prezydenta W. Wil-sona, traktat pokojowy bol-szewickiej Rosji z Niemcami, zrzeczenie się przez nią ziem polskich Klęska wojenna Niemiec na froncie zachodnim	<i>Czyhanie na Boga</i> J. Tuwi-ma
1919	Traktat Wersalski podpisany przez Niemcy, mocarstwa Ententy i państwa sprzymierzone i stowarzyszone (ze strony polskiej przez I.J. Paderewskiego i R. Dmowskiego)		

Opracowano na podstawie:

- **Bujnicki Tadeusz**, *Pozytywizm*, podręcznik literatury dla klasy drugiej szkoły średniej, wyd. VI, WSiP, Warszawa 1994.
- **Davies Norman**, *Boże igrzysko. Historia Polski*, t. 1 i 2, wyd. II, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 1992.
- **Kieniewicz Stefan**, *Historia Polski 1795-1918*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
- **Makowiecki Andrzej Zdzisław**, *Literatura Młodej Polski. Podręcznik dla klasy trzeciej szkoły średniej*, wyd. II, WSiP, Warszawa 1995.
- **Makowski Stanisław**, *Romantyzm. Podręcznik literatury dla klasy drugiej szkoły średniej*, WSiP, Warszawa 1994.
- *Małe tablice historyczne*, opr. W. Mizerski, Wydawnictwo Adamantan, Warszawa 1996.

Zestawienie synchroniczne najważniejszych polityków i twórców okresu zaborów na osi czasu



Bibliografia

Pisma polityczne (przegląd historyczny)

- **Woronicz Jan Paweł**, *Pisma wybrane*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2002.
- *Kuźnica Kołłątajowska, wybór źródeł*, opr. Bogusław Leśnodorski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2003.
- **Staszic Stanisław**, *Przestrogi dla Polski*, opr. Stefan Czarnowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2003.
- **Brodziński Kazimierz**, *O klasycyzmie i romantyzmie i inne pisma krytyczne*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2002.
- **Mochacki Maurycy**, *Pisma krytyczne i polityczne*, t. 1 i 2, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1996.
- **Lelewel Joachim**, *Wybór pism historycznych*, opr. Helena Więckowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2005.
- **Mickiewicz Adam**, *Pisma filomackie. Pisma polityczne z lat 1832-1834*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2000.
- **Krański Zygmunt**, *Pisma filozoficzne i polityczne*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1999.
- **Libelt Karol**, *O miłości ojczyzny*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2006.
- **Prus Bolesław** (Aleksander Głowacki), *Szkic programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa*, wersja elektroniczna na podstawie wydania: Warszawa 1883, Telecomp Service na zlecenie Polskiej Biblioteki Internetowej, źródło: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=42610&s=1 (dostęp 22.02.2014 r.).
- **Świętochowski Aleksander**, *Wspomnienia*, opr. Samuel Sandler, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2006.
- **Popławski Jan Ludwik**, *Wybór pism*, Nortom, Wrocław 1998.
- **Dmowski Roman**, *Myśli nowoczesnego Polaka*, Nortom, Wrocław 1994.

Literatura socjologiczna i historyczna

- **Chałubiński Mirosław**, *Stanisław Ossowski*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2007.
- **Chwalba Andrzej**, *Historia Polski 1795-1918*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- **Davies Norman**, *Boże igrzysko. Historia Polski*, t. I i II, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 1992.
- **Grott Bogumił**, *Zygmunt Balicki – ideolog Narodowej Demokracji*, Arcana, Kraków 1995.
- **Kalembka Sławomir**, *O naszą i waszą wolność. Studia z dziejów polskiej myśli politycznej doby romantyzmu*, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn 1997.
- **Kieniewicz Stefan**, *Historia Polski 1795-1918*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
- **Kisluk Eugene J.**, *Brothers from the North: The Polish Democratic Society and the European Revolutions of 1848-1849*, Columbia University Press, New York 2005.
- **Kłosowska Antonina**, *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- **Ossowski Stanisław**, *O ojczyźnie i narodzie*, PWN, Warszawa 1984.

- *Patriotyzm Polaków. Studia z historii idei*, red. Jacek Kloczkowski, Ośrodek Myśli Politycznej, Wyższa Szkoła Europejska im. ks. J. Tischnera, Kraków 2006.
- *Patriotyzm. Tożsamość narodowa. Poczucie narodowe*, red. Ewa Nowicka-Włodarczyk, Fundacja Międzynarodowe Centrum Rozwoju Demokracji, Kraków 1998.
- **Topolski Jerzy**, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Oficyna Wydawnicza „Rytm”, Warszawa 1996.
- **Walicki Andrzej**, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm*, red. Andrzej Mencwel, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2006.
- **Zamorski Krzysztof**, *Dziwna rzeczywistość. Wprowadzenie do ontologii historii*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- **Znaniecki Florian**, *Współczesne narody*, PWN, Warszawa 1990.

Teoria literatury

- **Janion Maria**, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- **Janion Maria**, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- **Kamieńska Anna**, *Przedmowa* [w:] Maria Konopnicka, *Wiersze wybrane*, opr. Anna Kamieńska, PIW, Warszawa 1974.
- *Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie*, red. Teresa Achmatowicz, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1976.
- **Lipski Jan Józef**, *Wstęp* [w:] Jan Kasprzowicz, *Wybór poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1973.
- **Miedziński Ziemowit**, *Osobowość i przyszłość. Zygmunt Krasiński na tle historiozofii romantycznej i polskiej filozofii narodowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.
- **Przybylski Ryszard**, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996.
- **Tomaszewski Mieczysław**, *Muzyka i literatura* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1991.
- **Witkowska Alina, Przybylski Ryszard**, *Romantyzm*, Wydawnictwo Naukowe, PWN, Warszawa 1997.

Literatura muzykologiczna

- **Bełza Igor, Maria Szymanowska**, PWM, Kraków 1987.
- **Bełza Igor**, *Z dziejów polsko-rosyjskich kontaktów muzycznych*, PWM, Kraków 1963.
- **Dahlig[-Turek] Ewa**, *Muzyka ludowa, muzyka narodowa* [w:] *Muzyka w kontekście kultury*, red. Małgorzata Janicka-Słysz, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2001.
- **Dahlig-Turek Ewa**, *„Rytmy polskie” w muzyce XVI-XIX wieku. Studium morfologiczne*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2006.

- **Demska-Trębacz Mieczysława**, *„Po ziemi swojej chodzę, po Polsce...”*. W poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki. *Studia i szkice o muzyce polskiej XIX i XX w.*, Polihymnia, Lublin 2003.
- **Dziadek Magdalena**, *Koncepcja opery narodowej w ujęciu kompozytorów i krytyków muzycznych przełomu XIX i XX wieku* [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. Maciej Jabłoński, Jan Stęszewski, Janina Tatarska, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2000.
- **Dziębowska Elżbieta**, *O polskiej szkole narodowej*, „Szkice o kulturze muzycznej XIX w.”, red. Zofia Chechlińska, 1971, t. 1.
- **Gabryś Jerzy**, *Początki polskiej pieśni solowej w latach 1800-1830* [w:] Janina Cybulska, Jerzy Gabryś, *Z dziejów polskiej pieśni solowej*, PWM, Kraków 1960.
- **Iwanejko Maria**, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959.
- **Jachimecki Zdzisław**, *Moniuszko*, PWM, Kraków 1961.
- **Jarociński Stefan**, *Ideologie romantyczne. 5 esejów o związkach muzyki z przemianami kultury*, PWM, Kraków 1979.
- **Komorowska Małgorzata**, *Polska opera narodowa* [w:] *Ratio Musicae*, red. Stanisław Dąbek, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Warszawa 2003.
- **Lissa Zofia**, *Problemy polskiego stylu narodowego w twórczości Chopina*, „Rocznik Chopinowski”, 1956, t. 1.
- **Matracka-Kościelny Alicja**, *Dumy, śpiewy historyczne i powstańcze Karola Kurpińskiego* [w:] *Pieśń polska. Rekonesans. Odrębności i pokrewieństwa. Inspiracje i echa*, red. Mieczysław Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2002.
- **Matracka-Kościelny Alicja**, *Mickiewicz, muzyczność poezji i pieśń polska* [w:] *Poeci i ich muzyczny rezonans. Od Petrarki do Tetmajera*, red. Mieczysław Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1994.
- *Mickiewicz i muzyka. Słowa – dźwięki – konteksty*, red. Teresa Brodniewicz, Maciej Jabłoński, Jan Stęszewski, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2000.
- *Muzyka polska w okresie zaborów. Materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej zorganizowanej w dniach 29-30 listopada 1995 roku w Zamku Królewskim w Warszawie w rocznicę wybuchu Powstania Listopadowego*, red. Krzysztof Bilica, Sekcja muzykologów ZKP, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1997.
- **Piotrowska Anna G.**, *Idea muzyki narodowej w ujęciu kompozytorów amerykańskich pierwszej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003.
- **Poniatowska Irena**, *Narodowość w muzyce polskiej przed Moniuszką* [w:] *Muzyka sztuką przewyższania czasu. Witoldowi Rudzińskiemu w dziewięćdziesiąte urodziny. Księga pamiątkowa*, red. Mieczysława Demska-Trębacz, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, Warszawa 2003.
- **Poniatowska Irena**, *Twórczość symfoniczna i kameralna środowiska warszawskiego w latach 1860-1914* [w:] *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. Andrzej Spóz, PWN, Warszawa 1980.
- **Przybylski Tadeusz**, *Karol Kurpiński*, Musica Iagellonica, Kraków 1995.
- **Przybylski Tadeusz**, *Karol Kurpiński*, PWN, Warszawa 1980.
- **Strumiłło Tadeusz**, *„Śpiewy historyczne” do słów J.U. Niemcewicza, ich historia i problematyka* [w:] *Studia muzykologiczne*, t. IV, red. Józef M. Chomiński i in., PWM, Kraków 1956.
- *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku. Studia i materiały*, t. 4, red. Zofia Chechlińska, PWN, Warszawa 1980.

- **Szklener Artur**, *Fantazja f-moll op. 49 Chopina w świetle wybranych metod analitycznych*, „Rocznik Chopinowski”, 2001, nr 24/25.
- **Szymańska-Stułka Katarzyna**, *Idiom polski w twórczości Andrzeja Panufnika*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, Warszawa 2006.
- **Tomaszewski Mieczysław**, *Chopin zaangażowany* [w:] M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996.
- **Tomaszewski Mieczysław**, *Chopin, Kurpiński i pieśń powszechna. [Fantazja f-moll op. 49 F. Chopina. Związki ze śpiewami historycznymi i powstańczymi]* [w:] *Chopin w kręgu przyjaciół*, t. 5, red. Irena Poniatowska, Daniel Pistone, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 1999.
- **Tomaszewski Mieczysław**, *Fantazja f-moll op. 49: struktura dwoista i drugie dno* [w:] M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996.
- **Tomaszewski Mieczysław**, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- **Tomaszewski Mieczysław**, *Mazuromania czyli Chopina rezonans prowincjonalny. Casus Henryka Szopowicza* [w:] M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia, interpretacje, rekonesanse. Seria druga*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2010.
- **Tomaszewski Mieczysław**, *Polska pieśń artystyczna zaangażowana w życie i dzieje narodu* [w:] *Muzyka sztuką przewyższająca czas. Witoldowi Rudzińskiemu w dziewięćdziesiąte urodziny. Księga pamiątkowa*, red. Mieczysława Demska-Trębacz, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, Warszawa 2003.
- **Wroński Witold**, *Zygmunt Noskowski*, PWM, Kraków 1960.
- *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, red. Stefania Łobaczewska, Tadeusz Strumiłło, Zygmunt Szweykowski, PWM, Kraków 1966.

Źródła tekstów muzycznych

- **Chopin Fryderyk**, *Andante spianato et Grande Polonaise Brillante op. 22* [w:] *Chopin's Werke*, t. XII nr 6, Breitkopf & Härtel, Leipzig, źródło: <http://sausage.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/1/1b/IMSLP233160-SIBLEY1802.18302.1720-39087009357668score.pdf> (dostęp: 25.02.2014 r.).
- **Chopin Fryderyk**, *Fantazja f-moll op. 49* [w:] *Wydanie narodowe dzieł Fryderyka Chopina*, seria A: *Utwory wydane za życia Chopina*, t. XII: *Dzieła różne*, red. J. Ekier, P. Kamiński, Fundacja Wydania Narodowego, PWM, Warszawa 2002.
- **Chopin Fryderyk**, *Fantazja f-moll op. 49*. *Wydanie faksymilowe rękopisu ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie*, NIFC, Warszawa 2007.
- **Chopin Fryderyk**, *Sonata b-moll op. 35 nr 2* [w:] *Oeuvres pour le piano*, t. 16: *Sonatas*, Augener, London 1883, źródło: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP00494-Chopin_-_Piano_Sonata__Op_35.pdf (dostęp: 25.02.2014 r.).
- **Kurpiński Karol**, *Bolesław Krzywousty* [w:] *Śpiewy historyczne z muzyką, rycinami i krótkim dodatkiem zbioru historii polskiej przez J.U. Niemcewicza...*, wyd. 5, nakładem Kajetana Jabłońskiego, Lwów 1849, źródło: <http://books.google.pl/books?id=-oAAAAAAcAAJ> (dostęp: 22.02.2014 r.).
- **Kurpiński Karol**, *Litwinka* [w:] *Jeszcze Polska nie zginęła! Pieśni patryotyczne i narodowe*, opr. F. Barański, The Polish Book Importing Co., New York 1944, źródło: <http://a-pesni.org/polsk/b105-1.png> (dostęp: 25.02.2014 r.).

- **Kurpiński Karol**, *Marsz obozowy* [w:] *Jeszcze Polska nie zginęła! Pieśni patryotyczne i narodowe*, opr. F. Barański, The Polish Book Importing Co., New York 1944, źródło: <http://a-pesni.org/polsk/braciado.htm> (dostęp: 25.02.2014 r.).
- **Moniuszko Stanisław**, *Do Niemna* [w:] S. Moniuszko, *Dzieła*, seria A, Pieśni III, red. W. Rudziński, E. Nowaczyk, PWM, Kraków 1968.
- **Noskowski Zygmunt**, *Cztery pory roku. Śpiewnik dziecięcy*, PWM, Kraków 1985.
- **Szymanowska Maria**, *Le Murmure. Nocturne*, źródło: http://waltercosand.com/CosandScores/Composers%20Q-Z/Szymanowska,%20Maria/Nocturne-Le_Murmure.pdf (dostęp: 25.02.2014 r.).
- **Szymanowska Maria**, *Pieśń do Wilii* [w:] Igor Betza, *Z dziejów polsko-rosyjskich kontaktów muzycznych*, PWM, Kraków 1963, s. 44-47.
- **Szymanowski Karol**, *Jestem i płaczę* op. 5 nr 2 [w:] K. Szymanowski, *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza*, Gebethner & Wolff, Warszawa 1928.
- **Wagner Richard**, *Das Rheingold, Vorspiel*, B. Schott's Söhne, Mainz 1873, reprint: Dover Publications, Mineola 1985, źródło: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/06/IMSLP33405-PMLP21241-Wagner_-_Das_Rheingold__Scene_1_.pdf (dostęp: 25.02.2014 r.).

Spis rysunków i ilustracji

- Zakres logiczny poszczególnych dziedzin muzyki, rysunek – s. 77.
- Jan Matejko, *Bolesław III Krzywousty*, rysunek ołówkiem ze zbioru *Poczet królów i książąt polskich*, źródło: http://foto.poland.gov.pl/cache/imgs/_w800/gallery/image/BoleslawKrzywousty.jpg (dostęp: 11.02.2014 r.) – s. 193.
- Adam Mickiewicz, *Konrad Wallenrod i Grażyna*, wydanie ozdobne Jana Tysiewicza, Paryż 1851, rysunek ołówkiem, źródło: <http://books.google.pl/books?id=XM4GAAAAQAAJ> (dostęp: 11.02.2014 r.) – s. 196.
- Adam Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, strona tytułowa wydania z 1828 roku, źródło: http://old.antologija.lt/scan_img/09avirs.jpg (dostęp: 11.02.2014 r.) – s. 197.
- Fryderyk Chopin, *Fantazja f-moll* op. 49, t. 1-16. Facsimile autografu edycyjnego dla Breitkopf & Härtel w Lipsku, ilustracja, źródło: F. Chopin, *Fantazja f-moll op. 49. Wydanie faksymilowe rękopisu ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie*, NIFC, Warszawa 2007 – s. 213.
- Typy charakterów ekspresywnych poszczególnych faz *Fantazji f-moll* Fryderyka Chopina, rysunek – s. 233.

Spis wykresów

- Karol Kurpiński, *Bolesław Krzywousty*, struktura tekstu i muzyki, wykres – s. 190.
- Maria Szymanowska, *Pieśń do Wilii*, struktura tekstu i muzyki, wykres – s. 205.
- Fryderyk Chopin, *Fantazja f-moll* op. 49, struktura muzyczno-dramatyczna, wykres – s. 220.
- Stanisław Moniuszko, *Do Niemna*, struktura tekstu i muzyki, wykres – s. 244.
- Karol Szymanowski, *Jestem i płaczę* op. 5 nr 2, struktura tekstu i muzyki, wykres – s. 277.

Wykaz skrótów

GUS	– Główny Urząd Statystyczny
KNP	– Komitet Narodowy Polski
NIFC	– Narodowy Instytut Fryderyka Chopina
PAN	– Polska Akademia Nauk
PIW	– Państwowy Instytut Wydawniczy
PPS	– Polska Partia Socjalistyczna
PWM	– Polskie Wydawnictwo Muzyczne
PWN	– Polskie Wydawnictwo Naukowe
SDKP	– Socjaldemokracja Królestwa Polskiego
SDKPiL	– Socjaldemokracja Królestwa Polskiego i Litwy
TDP	– Towarzystwo Demokratyczne Polskie
TP	– Towarzystwo Patriotyczne
TPN	– Towarzystwo Przyjaciół Nauk
WSiP	– Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne
ZKP	– Związek Kompozytorów Polskich