

Arkadiusz BAGŁAJEWSKI

Śmierć Ojczyzny w poezji polskiej końca XVIII
i początku XIX wieku

La mort de la Patrie dans la poésie polonaise de la fin du XVIIIe
et du début du XIXe s.

W ikonografii późnego Oświecenia dużą popularność uzyskały malowidła znane pod tytułem „Grób Ojczyzny”.¹

Alegoryczne malowidła Smuglewicza i Stachowicza pochodzą sprzed roku 1795, dlatego zajmujący centrum kompozycji grób jest retorycznym ostrzeżeniem.

Przeciwwagą dla prawej i lewej strony kompozycji (Dziewica-Ojczyzna popychana przez zdrajców w kierunku grobu z prawej, z lewej — gorączkowe przenoszenie kamienia nagrobnego ku centrum kompozycji) jest Kościuszkowski wstrzymujący akt zepchnięcia Ojczyzny do grobu:

„wskazuje fantastyczny pomnik w głębi, na którym go widzimy (Kościuszkowski jest bowiem w centrum kompozycji i na pomniku! — A.B.) z dobytym palaszem, przedstawionego w pozie Przysięgi. Z piedestału pomnika spada korona i insygnia królewskie, a anioł z pochodnią w ręku odpędza czarne orły mocarstw rozbiorowych”.

Tak objaśnia alegorię Swieykowski w *Katalogu... Stachowicza*.²

¹ Na temat tych kompozycji zob. A. Ryszkiewicz: *Alegorie i satyry na kilka momentów z historii Polski przełomu XVIII i XIX w.* [w:] *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum...* PAN, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977, s. 234–238; tam też reproduktowane są alegorie „Grób Ojczyzny”.

² Cyt. za Ryszkiewicz: *op. cit.*, s. 235.

Uprzywilejowane miejsce w kompozycji obrazu zajmuje bez wątpienia pusta czeluść „grobu Ojczyzny”.³

Zachowało się kilka obrazów na ten temat, bardzo do siebie podobnych, powielających ten sam schemat kompozycyjny i tematyczny, choć z czasem rozbudowujących symbolikę, pisze historyk sztuki Andrzej Ryszkiewicz. Dalej zwraca uwagę na fakt, że obrazy te nie budziły wzruszeń artystycznych, ale miały szeroki zasięg oddziaływania „tak widocznie bliskiej narodowemu odczuciu samej sceny”.⁴

Badania Jana Białostockiego⁵ wykazały, że u schyłku XVIII wieku dominuje tendencja do przenoszenia grobów na łono natury, co wiązać należy z wyznawanym przez niektórych filozofów poglądem, że rozkład ciała wspomaga dematerializację i przejście do wyższego bytu⁶:

„Teoretycy snujący rozważania na temat pogrzebów ok. 1800 byli zdania, że aby niejako uprzedzić zmartwychwstanie grobowiec winien być możliwie jak najmniej trwały”.⁷

Takie groby były w Sofiówce, nieborowskiej Arkadii, pośród natury umieszczony był grobowiec Jana Jakuba Rousseau. Arsène Thiébaut zrozumiał sens grobu, będącego częścią czującej natury. „Uświęcony grób”. „wspaniała świątynia” jest symbolem zwycięstwa natury nad śmiercią. Grób jest miejscem promieniowania cnoty i myśli Jana Jakuba:

„Witam cię, uświęcony grobie, nieoszaczowany pomniku przyjaźni, zaszczytne cnoty, pociecho ludzkości, witam cię po stokroć razy”.⁸

Grób przedstawiony na malowidłach Smuglewicza i Stachowicza jest pustą czeluścią. Twórcy alegorii, wykonanych przed III rozbiorem pamiętają, że obrazy mają być przestrożą. Dlatego też sugerują jakąś gorączkowość zabiegów: popychanie Dziewicy-Ojczyzny do grobu, przeno-

³ Na temat symboliki kulturowej grobu zob. szkic R. Przybylskiego: *Grób klasycystyczny*, „Teksty” 1979, z. 3; artykuł J. Białostockiego: *Od heroicznych grobowców do pogrzebu chłopca [w:] Ikografia romantyczna...: rozdz. Semantyka cmentarza i grobu w książce J. Kolbuszewskiego: Wiersze z cmentarza*, Wrocław 1985.

⁴ Ryszkiewicz: *op. cit.*, s. 235.

⁵ Białostocki: *op. cit.*

⁶ Na ten temat w kontekście *Sofiówki* interesująco pisze R. Przybylski — rozdz. *Rozpacz libertyna [w:] id: Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 149–160.

⁷ Białostocki: *op. cit.*, s. 123.

⁸ A. Thiébaut: *Pielgrzymka do grobu Jana Jakuba Russo [w:] J. J. Rousseau: Marzenia samotnego wędrowca...*, przekł. i oprac. E. Rzadzowska, Wrocław 1983, s. 167.

szenie płyty nagrobnej. zanim jeszcze Ojczyzna znajdzie się w czeluści.⁹ Obrazy te można traktować jako wizualną propagandę okresu insurekcyjnego (Kościuszko), gdzie antycypowana śmierć Ojczyzny służy ukazaniu perspektywy czekającej naród, jeżeli nie wystąpi zbrojnie przeciw państwu zaborczym. Zwraca tu uwagę dostojne opanowanie popychanej do grobu Ojczyzny.¹⁰

Inaczej rzecz wygląda w poezji podejmującej topos śmierci Matki-Ojczyzny, paralelny tematycznie do analizowanej alegorii. Grób funkcjonuje w zasadzie jako motyw leksykalny, natomiast poetów interesuje samo umieranie.

Związek grobu i śmierci, poświadczony w różnych kulturach przez J. Chevaliera¹¹, można odnieść do typu wyobraźni paradygmatycznej, występującej w poezji i malarstwie. Nie dziwi nas więc, że podstawowym środkiem konstrukcyjnym jest i w poezji, i w malarstwie podejmującym temat śmierci Polonii, alegoria.¹²

Nie zamierzamy wejść na „nierozpoznany” do końca teren „pogranicza i korespondencji sztuk”.¹³ Toczące się od wieków spory na temat po-

⁹ A. Witkowska w szkicu *Śmierć Polonii*, „Teksty” 1979, z. 3, zauważyła znamienne przesunięcie semantyczne w wersjach alegorii z końca XVIII w. i z poł. XIX w. Witkowska sądzi, że zmianie ulega estetyka emocji w perspektywie komunikacji społecznej. Chodziło o to, „aby system porozumienia z odbiorcą był oczywisty, z serca do serca, z serca do czynu, wedle powszechnej etyki obrony słabych i uciśnionych” (s. 182).

¹⁰ Na dostojne opanowanie, podniesione czoło Polonii zwraca uwagę A. Witkowska: *ibid.*, s. 182.

¹¹ J. Chévalier, A. Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves...*, t. 2, Paris 1977, s. 241-244.

¹² Z ogromnej literatury na temat alegorii wskażmy tylko kilka pozycji: J. Woźniakowski: *Symbol i alegoria wczoraj i dziś* [w:] id.: *Czy artyście wolno się żenić?*, Warszawa 1978 — tu zreferowane koncepcje m.in. Bronsona i Gombricha, przytoczona obszerna literatura przedmiotu. Interesująco o alegorii traktują prace zamieszczone w „Pamiętniku Literackim” 1975, z. 3-4 (Sayers, Bloomfield, Tuve, Spivak, Jauss). Wnikliwie przedstawiła problematykę alegorii w literaturze polskiego Oświecenia T. Kostkiewiczowa: *Człowiek i walka namiętności. Alegoria i personifikacja jako środki przedstawiania działań ludzkich* [w:] id.: *Horyzonty wyobraźni*, Warszawa 1984.

¹³ Jak wiadomo teoretyczne refleksje na temat korespondencji sztuk trwają od starożytności i wciąż kwestie sporne są nierozstrzygnięte. W literaturze przedmiotu spotkać można w zasadzie dwa stanowiska: 1) horacjańska idea *ut pictura poesis*, kładąca nacisk na cechy homologiczne literatury i sztuk plastycznych — obecnie takie stanowisko zajmuje M. Praz: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przekł. W. Jekiel, Warszawa 1981; 2) Lessingowskie przeświadczenie o nieprzekładalności tworzywa różnych sztuk — obecnie zob. R. Wellek, R. Warren: *Teoria literatury*, przekł. pod red. M. Żurowskiego, Warszawa 1976, s. 161-176. W jakimś sensie ten antagonizm rozwiązuje semiologia, próbując dowieść, że możliwa jest przekładalność znaków niewerbalnych na język poezji — zob. E. Balcerzan: *Poezja jako semiotyka sztuki*

winowactw poezji i malarstwa pozostają bowiem nierozstrzygnięte¹⁴, chociaż właśnie w Oświeceniu marzenie o „malarskiej” poezji podnoszone było w enuncjacjach teoretycznych, wbrew Lessingowskiemu twierdzeniu o niemożności spotkania się tych dwu sztuk.

Nasza droga badawcza jest w jakimś sensie ułatwiona, gdyż daje się zauważyć tematyczne podobieństwo interesującej nas alegorii w malarstwie i poezji. Alegoria śmierci Matki-Ojczyzny może przybrać w poezji postać „mówiącego obrazu”¹⁵ (np. u Morelowskiego), chociaż częściej mamy do czynienia z wprowadzaniem wyrazistych elementów toposu (np. Karpiński) bądź też plastycznych obrazów śmierci, wywodzących się ze średniowiecznej psychomachii (Woronicz w *Sybilli*).

Od razu jednak musimy zastrzec, że nie możemy tu mówić o takim „przyleganiu” tematu w malarstwie i poezji, które w efekcie dawałoby złudzenie „przekopiowania” alegorii z malarstwa na teren poezji czy odwrotnie. Alegorie i motywy leksykalne śmierci Matki-Ojczyzny funkcjonowały bowiem w ramach szerszego repertuaru topiki związanej ze śmiercią, umiowaniem, grobem i zmartwychwstaniem.

W niniejszym szkicu zawężamy pole obserwacji do kilku upostaciowań toposu: takich, które pozostają w tematycznym powinowactwie do ikonografii.

Topos śmierci Matki-Ojczyzny w poezji końca XVIII wieku wyrasta, jak się wydaje, ze staropolskich „skarg Matki-Ojczyzny” (P. Skarga, W. Potocki, Z. Morsztyn) i ikonografii realizującej motywy śmierci i grobu. Jak pisze T. Kostkiewiczowa, przedoświeceniowe realizacje „skarg Matki-Ojczyzny” przemawiały „językiem gruntującym wyobrażenia ojczyzny w kręgu skojarzeń codziennych [...] Ojczyzna jako matka karmiąca swych synów, ojczyzna jako dom — takie figury przyczyniały się jakby do „oswojenia” spraw, które

[w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska i J. Sławiński, Wrocław 1980. Z innych prac zob. także: *Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982; przekłady *Ut pictura poesis* wczoraj i dziś w „Pamiętniku Literackim” 1985, z. 3 (tu R. Barthes: *Retoryka obrazu*, G. Bonsiepe: *Retoryka wizualno-werbalna* i in.). Z prac dawniejszych F. Strich: *Transpozycja pojęcia baroku ze sztuk plastycznych na poezję*, przekł. A. Węgrzecki; H. Hatzfeld: *Literatura w świetle sztuki*, przekł. M. Kaniowa — obie [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, opr. H. Markiewicz, Kraków 1976. Interesujące uwagi zawiera esej G. Hermerena: *Same Style. A Note on Some Problems in Comparing Works of Art* [w:] *Eseje o pięknie*, red. K. Wilkoszewska, Warszawa 1988 — chociaż konstatacje autora dotyczą porównywalności malarstwa, to inspirująca jest myśl, aby, analizując podobieństwa stylu, wskazywać różne poziomy funkcjonowania podobieństw i ich wzajemne przenikania.

¹⁴ Zwięźle referuje tę kwestię H. Markiewicz: *Obrazowość a ikoniczność literatury* [w:] i d.: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

¹⁵ Jest to termin Symonidesa z Keos, podaje za Markiewiczem: *ibid.*

poezja późniejszych epok będzie sytuowała na zupełnie przeciwnym biegunie: w sferze niezwyklej uniesień”.¹⁶ Warto w tym miejscu zasygnalizować, że w poezji końca XVIII i pocz. XIX wieku topos śmierci Matki-Ojczyzny funkcjonuje jako „śmierć drugiego” (wyróżnienie Ph. Ariésa).¹⁷ Śmierć jest wówczas traktowana, jak pisze Ariés, w kategoriach straty bliskiej osoby. Ból po utracie kogoś bliskiego każe bowiem rozumieć śmierć w ramach intymnej relacji „matka-dziecko”, jako bolesne i dojmujące sieroctwo.

Jeżeli chodzi o drugi krąg inspiracji — nawiązanie do malarstwa realizującego motywy śmierci i grobu, to zasygnalizować można, że pojawiają się w poezji i w malarstwie te same znaki ikoniczne (grób, umierający, zgromadzeni przy umierającym), które dają w efekcie takie „wyobrażenie” śmierci Ojczyzny, które umożliwia utożsamienie śmierci Polonii i śmierci Chrystusa. Racjonalizacja śmierci Polonii umieszczona jest bowiem w ramach biblijnego schematu męki i zmartwychwstania Chrystusa.

Topos śmierci Matki-Ojczyzny traktujemy jako wynik presji rzeczywistości pozaliterackiej, kiedy upadek państwa postawił twórców przed zupełnie nowymi kwestiami związanymi z pytaniami o miejsce polskości w nowej rzeczywistości porozbiorowej. Zamiarem naszym jest więc zasygnalizowanie znacznie szerszego zagadnienia, a mianowicie funkcjonowania różnych tematów, motywów i toposów w poezji porozbiorowej. Od razu trzeba zastrzec, że niniejszy szkic jest rekonesansem badawczym, próbą przykładowego ukazania kształtowania się określonej sfery skojarzeń patriotyczno-wolnościowych, które porozbiorowy szok, filozofię rozpaczy przeformułują w filozofię nadziei. Należy stwierdzić, że ta bogata problematyka poetyckich reakcji związanych z III rozbiorem, opracowana częściowo, wymaga całościowego pokazania, przede wszystkim sfery skojarzeń obrazowych i repertuaru symboliki — składających się na kompleks obrazowo-tematyczny o dużej sile emocjonalnego oddziaływania na odbiorcę.

W prezentowanym szkicu nie sięgamy do pełnego w tym zakresie materiału literackiego. Wprowadzimy niektóre tylko utwory służące jako podstawa rozważań, jak się wydaje, szczególnie wyraziste w zakresie formowania jednego z komponentów poetyki cmentarnej — toposu śmierci Matki-Ojczyzny. Jest to jeden z bardziej sugestywnych obrazów, odwołujący się także do wyobrażeń kultowych związanych z wizerunkiem matki-twórczyni życia, opiekunki — wartości najważniejszej w życiu jednostki i zbiorowości.

¹⁶ T. Kostkiewiczowa: *Poezja patriotyczna końca XVIII wieku. Główne komponenty leksyki*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1, s. 134.

¹⁷ Zob. Ph. Ariés: *Śmierć drugiego*, przekł. J. Lalewicz, „Teksty” 1979, z. 3.

W pisanych tuż przed III rozbiorem utworach retoryczna stylizacja przewidywanego upadku Polski przybiera najczęściej postać wyrazistych motywów leksykalnych, wszakże skojarzonych z odmianami semantyki śmierci Matki-Ojczyzny, obecnymi w nurcie lamentacyjnym poezji polskiego Oświecenia.

W *Wiosnie* Juliana Ursyna Niemcewicza (1793) śmierć Ojczyzny przedstawiona zostaje jako „zepchnięcie [...] w strasznych grobów cienie”, będące wynikiem zaborczych działań „tyranów” i zdradzieckich prac „ziomków odrodnych”:

O ojczyzno! dla ciebie już słońce pogodne
Nie wnijdzie, bo tyrani i ziomki odrodne,
Słodkich nadziei pierwsze zgasiwszy promienie,
Zepchnęli cię bezbożnie w strasznych grobów cienie.¹⁸

Obraz grobu skojarzony z symboliką dobową („już słońce pogodne nie wnijdzie”) będzie rozwijany i dookreślany innymi obrazami „umierania” Polski. Co ważne, ów obraz pojawia się po fragmencie ewokującym motyw „wiosny-budzieli życia”, który występuje w funkcji kontrastu znaczeniowego. Narrator, „ten, co stracił wszystko, co nie ma ojczyzny” śmierć Ojczyzny ukaże jako fakt dokonany, ostateczny (przypomnijmy, że *Wiosna* powstała w r. 1793). „Zepchnięcie w grobów cienie”, wyrażone formą *praesens historicum* pełni rolę retorycznego ostrzeżenia w perspektywie ostatecznego upadku¹⁹:

O Polsko! Gdyby jeszcze można cię ratować,
Któż by, kiedy ty giniesz, chciał życie zachować?

Niemcewicz wielokrotnie wykorzysta personifikację, aby wyrazić emocjonalny wymiar przewidywanego upadku.²⁰ Wszakże trzeba stwierdzić,

¹⁸ Tekst *Wiosny* cytujemy wg antologii *Świat popruwać — zuchwałe rzemiosło. Antologia poezji polskiego Oświecenia*, oprac. Z. Goliński i T. Kostkiewiczowa, Warszawa 1981, s. 315–318.

¹⁹ O antycypacjach upadku Polski w poezji polskiego Oświecenia, a także w poezji staropolskiej zob. uwagi T. Kostkiewiczowej w pracy *Horyzonty wyobraźni*, Warszawa 1984, s. 200–203.

²⁰ Na temat personifikacji w poezji Oświecenia zob. wnikliwie uwagi T. Kostkiewiczowej: *ibid.*, s. 90–101 i dalsze.

że śmierć Ojczyzny w sensie upadku państwowości nie jest dla Niemcewicza równoznaczna z całkowitym zanikiem narodowości: świat można zburzyć, lecz siła oręża najeźdźcy „nie zegnie cnotliwego męża”. Stan niezniszczalności narodu sygnalizowany jest motywem „cnoty” i „blizny”. Te znaki stałości, patriotyzmu i waleczności wmontowane zostały w ramy historiozoficznego optymizmu Niemcewicza. Nieprzypadkowo pojawi się formuła Wergiliańska („Z popiołów tych mściciel powstanie”) czy paralela z historią Rzymu, Babilonu, Niniwy.

Inne ujęcie tematu przynosi anonimowy wiersz *Ojczyzna do swych synów* z okresu insurekcji kościuszkowskiej. „Mater Polonia” w retorycznej mowie skierowanej do synów-Polaków ukaże grób i śmierć jako przestrzeń wolności, jedyną możliwość w sytuacji upadku państwa i zniewolenia narodu. „okucia kajdanami”:

Mężny niegdyś narodzię, poprzysięgam tobie,
Że się żywo zagrzebam w jednym z tobą grobie.

[...]

Ogłoszę przed mym zgonem, że z moimi synami
Wolałam polec wolną, niżli kajdanami
Brząkać i żyć w niewoli.²¹

Istnieje też cała seria wierszy podejmujących motyw „runięcia do grobu”. Dobrym przykładem jest anonimowy *Wiersz do Polaków roku 1794*:

Kiedy miotana strogim przeznaczenia losem,
Z wielkim Polska do grobu runęła odglosem [...].²²

W utworze tym śmierć Ojczyzny funkcjonuje jako motyw leksykalny, warstwa ideowo-tematyczna zorganizowana jest wokół kategorii zemsty, chwili „stargania żałoby”.

W roku 1795 Polska rzeczywiście znalazła się w grobie. Spełniły się, mimo zbrojnego oporu, wcześniejsze przewidywania poetów i malarzy. Charakter zmian, jaki dokonał się w dziejach interesującego nas toposu, polega na większej wyrazistości obrazowej i większej frekwencji. Można zauważyć, że pojawi się bardzo interesująca próba zderzenia kategorii rozpacz z kategorią nadziei, rozpacz związanej ze śmiercią Ojczyzny, nadziei z jej zmartwychwstaniem. Uderza tu analogia ze śmiercią Chrystusa, chociaż od razu trzeba powiedzieć, że sens śmierci Polski nie jest traktowany tak jak śmierć Chrystusa, w kategoriach ofiary i odkupienia. Występująca w poezji

²¹ Cyt. za *Świat poprawiać...*, s. 372–374.

²² *Ibid.*, s. 379.

paralela Polska-Chrystus odniesiona będzie do zmartwychwstania Polski w bliżej nie sprecyzowanej przyszłości. Analogia ze śmiercią Chrystusa, jedna z formuł konsolacyjnych, skojarzona zostanie w poezji z tym nurtem myśli oświeceniowej, który kładł nacisk na odwieczny porządek moralno-polityczny świata, sankcjonowany przez Boga. Śmierć Polski stawiała pod znakiem zapytania sens i celowość nowego porządku polityczno-prawnego, jaki ustanowiony został po roku 1795. Dlatego też gwarancja zmartwychwstania, wyprowadzona z analogii śmierć Chrystusa — śmierć Polski, umożliwiała przywrócenie zachwianego porządku politycznego i ładu moralnego.

W *Śnie* Józefa Morełowskiego (1795), będącym integralną częścią *Trenów*, umieranie Ojczyzny „trzema przebitej sztylety” zestawione będzie z dziejami potęg zaborczych. Alegoria Niewinności przytoczy cały repertuar „win moskiewskich”, można by rzec skróconą historię Moskwy, znaczoną przez „straszne zbrodnie”, najazdy, podboje, zdrady i postawi wręcz pytanie o celowość takiego urządzenia świata, w którym „odwieczny zbrodzień” cieszy się łaską Boga. Ale ta sama Niewinność w swojej przemowie wskaże na taki sens wyroków Boskich, które zamienią pozorną śmierć w nowe życie. Polska umiera, bo Polacy, tak jak niegdyś Izraelici, nie dotrzymali przymierza z Bogiem. „Przebicie trzema sztylety” jest w istocie próbą, jakiej poddany zostaje naród, który zatracił w swoich dziejach pierwotne cechy: waleczność, cnotę, wiarę. Dlatego też teatralizacja „umierania” Matki-Ojczyzny, przedstawiona w konwencji „malarzkiej”, pełni funkcję retorycznego wstrząśnięcia odbiorcą:

Wreszcie przed rannym świtem sen z nieba zesłany
Różnym widzeniem bawił umysł mój stroskany.
Tam, gdzie dawna mogiła Krakusowa słynie,
A Wisła ją mijając dzisiaj łzami płynie,
Ujrzałem we śnie trzema przebitą sztylety
Ojczyznę na mogile mdlejącą, niestety!
Ta patrząc na swych dzieci srogą rozpacz, męki,
Nie z bólu ran wydała, ale z żalu jęki.
Z nią były dwie niebianki: Niewinność w śnieżyste
I Nadzieja ubrana w szaty promieniste.
Wspierały litościwie tych niebianek dłonie
Matkę Lechów, mdlejącą na ich czułym łonie.
Niewinność ją cieszyła, a Nadzieja w rany
Lala balsam niebieski z rajszych drzew zebrany.
Króle, rycerze polscy, dawne dzieci mile
Otaczały swą matkę i smutną mogiłę.
Na posępnych ich czołach, ale razem groźnych,

Czytałem wrogom wymiar kar pewnych, choć późnych.
Na twarzach ich jutrenka nadziei wstawiała.²³

Ojczyzna umiera, ale żyje jeszcze, „wydaje z żalu jęki”. Podtrzymywana przez Nadzieję i Niewinność, otoczona „dawnymi dziećmi miłymi”, od legendarnego Lecha, królów po bohaterskich hetmanów, uzyska pewność („usty prorockimi” niebianek), że rany zadane od trzech sztyletów są w istocie znakiem nowej egzystencji zamordowanego państwa. Wiara Nadziei i Niewinności w zmartwychwstanie Polski — pod warunkiem zachowania przyimierza Polaków z Bogiem, jest wynikiem reinterpretacji ofiary Chrystusowej, odniesionej do sfery moralno-politycznej (śmierć państwa).

Tak więc „trzema przebita sztylety” Polonia jednak nie umiera, jej pozorna śmierć zostaje przedstawiona w aureoli „wniebowzięcia sentymentalnej heroiny”.²⁴ Ta symboliczna śmierć Ojczyzny ogranicza się do utraty państwowości. Nową formułę polskości pod zaborami przekaże narodowi Nadzieja „usty prorockimi”:

Bóg, co mi swoje odwieczne wyroki powierza,
Nie złamie z niewinnymi wiecznego przynierza.
Póki wasza ojczyzna w sercach polskich żyje,
Nie umrze, lecz się na czas od przemocy skryje.

Jest charakterystyczne, że „czuły” bohater zbiorowy („serca polskie”) zajmując miejsce „czulego” bohatera jednostkowego (z poezji sentymentalnej) jest rękojmią funkcjonowania polskości bez państwa.

W *Śnie* Morelowskiego śmierć Matki-Ojczyzny (raczej jej „umieranie” czy śmierć pozorna) wystylizowana została zgodnie z konwencją znaną z ikonografii epoki. Poezja zbratała się więc, jak pisaliśmy we wstępie, z wizją malarską, ale był to już obraz inny, nie tyle przedstawiający, co rozszerzający widzenie poprzez przywoływaną sferę symboliki, łatwą zresztą do rozkodowania w sytuacji porozbiorowej. Ten fakt zasługiwałby również na podkreślenie — tworzenie repertuaru symboliki i znaków o dużej sile nośności, a zatem dostępnych dla wielu odbiorców, odwołujący się ponadto do skojarzeń związanych z malarską konwencją sakralną, znaną z kościelnych malowideł ukazujących grób Chrystusa i Jego zmartwychwstanie. Ta sfera

²³ *Sen* cyt. wg wydania: *Wiersze Józefa Morelowskiego*, oprac. E. Aleksandrowska, Wrocław 1985, s. 46–53.

²⁴ Termin „śmierć heroiny” wprowadzamy tutaj nie obciążając go tymi znaczeniami, które zawarte są w szkicu A. Martuszeńskiej: *Wniebowzięcie heroiny*, „Teksty” 1979, z. 3. Tym terminem posługuje się A. Witkowska (*loc. cit.*), analizując śmierć Polonii w ikonografii.

znaków ikonicznych, w malarstwie znana jako motyw „oplakiwania Chrystusa” (najbardziej znany — obraz R. van der Weydena), skojarzona została w *Śnie* z motywem malarskim „grobu ojczyzny”. Na obrazie van der Weydena „martwosine, ostro łamiące się, bezwładne ciało Chrystusa podtrzymywane jest przez Józefa z Arymatei i Nikodema; Maria i św. Jan unoszą do ust dłonie szeroko rozpostartych rąk Ukrzyżowanego [...]”.²⁵ Zauważmy, że podobnego typu „obrazowość” sugeruje narrator *Snu*: mdlejąca Ojczyzna, wspierająca się na „czułym łonie” niebianek, obok inni uczestnicy sceny. Przesunięcie semantyczne u Morelowskiego w stosunku do malarskiej konwencji sakralnej polega na nadaniu innej sfery znaczeń śmierci Ojczyzny. W *Śnie* dochodzi do kontaminacji śmierci i zmartwychwstania Ojczyzny („Idę i niosę życie me na ołtarz Boski”, „ja za was umieram”), które to fakty, jak wiadomo z przekazu biblijnego, nie były przecież równoczesne. Konsekwencją takiego ujęcia śmierci Ojczyzny jest reinterpretacja upadku Polski („Póki wasza ojczyzna w sercach polskich żyje, // Nie umrze, lecz się na czas od przemocy skryje”), traktowanego jako narodziny nowej Polski:

Takimi promieniami siebie otoczona
Ojczyzna widząc, czyta przyszłość odsłonioną.
Pierś oddycha nadzieją, wracają jej siły,
Lzy stanęły, rozpacz z serca ustąpiły.
Na twarzy się jej przyszłe szczęście czytać daje,
Na czele jej jutrzienka nowej Polski wstaje.

Pompatyczna teatralizacja pozornej śmierci podkreślona zostaje zamierzonym, „nienaturalnym” szykiem przestawnym. Ten zabieg retoryczny jest wręcz podstawowym chwytem w zakresie konstrukcji składniowej, przydatnym w artystycznym uniezwykleniu przedstawienia o wymiarach sakralnych.

Mówiąc o nawiązaniu do ikonografii realizującej motyw „grobu ojczyzny” mamy na uwadze określony porządek kompozycyjny sceny umierania: „na mogile mdlejąca”, „przebita trzema sztylety” Matka-Ojczyzna, wraz z Nadzieją i Niewinnością wspierającymi „litościwie [...] matkę Lechów” — to semantyczne centrum kompozycji. „Króle, rycerze polscy, dawne dzieci miłe otaczały swą matkę i smutną mogilę” — w określonym porządku analogicznym do kompozycji malarskich: „na czele królów polskich Lech w żelaznej zbroi”, obok niego „wierny Orzeł Biały”, dalej Krakus z tarczą przedstawiającą smoka wawelskiego, „w pośrodku wielu królów” — Chrobry i inni. - Dalszą perspektywę zapelniają rycerze: „za królami niezliczony stał poczet walecznych rycerzy”. Narrator dookreśli także tło kompozycji „malarskiej”:

²⁵ J. Białostocki: *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1966, s. 270.

Tam, gdzie dawna mogiła Krakusowa słyńie,
A Wisła ją mijając dzisiaj łzami płynie.

Oczywiście „grób” z malowidła Stachowicza nie jest tym samym, co „mogiła Krakusowa” (symbol tradycji), Polonia z ikonografii to Dziewica, w poezji Matka-Ojczyzna, podobnie na obrazach Stachowicza i Smuglewicza obok Polonii i grobu stoją zdrajcy, tu zaś „dzieci miłe”. Mamy tu oczywiście do czynienia z nakładaniem sensów, Rozpacz ustępuje miejsca Nadziei. Dlatego też nie możemy mówić o bezpośredniej inspiracji, raczej o oddziaływaniu konwencji. *Sen* jest w istocie rozbudowanym „mówiącym obrazem”, przy czym to nie Ojczyzna kieruje do Boga prośby i błagania, ale współuczestniczące w scenie umierania Niewinność i Nadzieja. Matka-Ojczyzna pozostanie, poza krótką przemową, skierowaną do „dzieci miłych”, niemym podmiotem sceny umierania.²⁶

Zdzisława Kopczyńska w artykule *Malowanie słowami*, poświęconym „malarskiemu” nurtowi poetykiemu Oświecenia, zrekonstruowała ówczesne przemyślenia teoretyczne dotyczące kwestii „malarskości” poezji.²⁷ Najkrócej rzecz ujmując: teoretycy sztuki stwierdzili, że w ramach trójczłonowej relacji znakowej „wyraz-wyobrażenie-rzecz” istnieje możliwość obrazowego ujmowania treści zawartych w akcie językowym dzięki „wyobrażeniu”, które ma charakter wizualny. Stąd postulowano taki rodzaj opisowości, w którym podstawową rolę odgrywają „malujące” epitety. Piramowicz nazywał je, nie precyzując bliżej, „farbami”. *Sen* Morelowskiego sytuuje się w „malarskim” nurcie poezji oświeceniowej, ale nie w tym, o którym pisała Kopczyńska. Wprawdzie możemy w tym utworze odnaleźć postulowane przez XVIII-wiecznych teoretyków wyznaczniki opisu „malarskiego”: każdy z bohaterów historycznych prezentowany jest z atrybutem „wyobrażeniowym” — Chrobry ze szczerbcem, Krakus z tarczą przedstawiającą wawelskiego smoka, które to atrybuty pełnią funkcję szczegółu malarskiego. Ale jednocześnie Morelowski tak wystylizował „kompozycję malarską”, że zarazem stała się symboliczną historią Polski, umieszczoną w przestrzeni symbolicznej „mogiły Krakusowej” i w symbolicznym czasie „wiecznego teraz”. Najważniejszą zmianą, jaka dokonała się w *Śnie* w stosunku do wcześniejszych realizacji poezji „malarskiej”, jest przełamanie statyczności opisu, właśnie poprzez wprowadzenie symboliki i wyraźne zaznaczenie narodowej historiozofii. Te zabiegi nadają głębszy wymiar rozpoznawalnym sensom alegorii malarskiej. Dynamizacja kompozycji

²⁶ Tyrada Matki-Ojczyzny podobna jest do testamentu, uzupełnionego zresztą przez Nadzieję i Niewinność; na temat poetyki testamentu zob. uwagi Ph. Ariés’a: *loc. cit.*

²⁷ Z. Kopczyńska: *Malowanie słowami* [w:] *id.*: *Język a poezja*, Wrocław 1976.

„malarskiej” osiągnięta została dzięki wprowadzeniu czasu *praesens historicum*, co ma za zadanie unaocznnić i zaktualizować „ujrzane” we śnie przez narratora wydarzenia: Lech „na włóchni wsparty [...] stoi”, Lokietek z Kazimierzem „czynią swoje narady” itp. Statyczny porządek kompozycyjny sceny umierania Ojczyzny dodatkowo przełamuje (mimo obecnego „sztywnego” układu przestrzennego) plastyczne, choć migawkowe przedstawienie reakcji bohaterów: Chrobry „spieszący do broni”, Sobieski na rwącym koniu, Czarnecki „wyrywający” miecz z pochwy.

Reasumując, stwierdzić trzeba, że Morelowski w „rzeczywistości rozpacz”²⁸ pokusił się o próbę racjonalizacji tragedii narodowej między innymi poprzez wprowadzenie toposu śmierci Matki-Ojczyzny o dużej sile emocjonalnej.

Alegoria śmierci Matki-Ojczyzny uzyskała inny jeszcze kształt obrazowy w twórczości Jana Pawła Woronicza. W *Emilce* (według Drogoszewskiego powstała w r. 1793 — tu umieszczamy ze względu na kontekst *Świątyni Sybilli*, powstałej na pocz. XIX wieku, ogłoszonej drukiem w r. 1818) narodziny bohaterki sielanki powiązane zostały ze śmiercią Ojczyzny. Grób i kolebka, życie i śmierć, stała opozycja Woroniczowska uzyskała w *Emilce* inny niż w twórczości porozbiorowej kontekst znaczeniowy. Matka patriotka w przemowie skierowanej do dziecka wyraził niepokój o los Ojczyzny, jednocześnie składając ufność w Boskie zamiary. Chociaż Matka-Ojczyzna została „zarznięta” przez „larwy piekielne”, to jest jeszcze nadzieja na podźwignięcie ojczyzny z grobu. Dokonać tego może społeczeństwo, które w okresie Sejmu Wielkiego wielkim wysiłkiem usiłowało „podnieść się z ciemnej nocy łona”, tj. z marazmu i zacołania. Rozpacz zmarnowanych reform równoważona jest w *Emilce* pamięcią o powszechnym uczestnictwie w pracach sejmowych (ojciec bohaterki). Prowidencjalizm jest w tym utworze połączony z przekonaniem o konieczności reform dokonywanych w określonej rzeczywistości polskiej, kiedy wydawało się, że można jeszcze uratować przynajmniej tę część państwa, która jeszcze uniknęła zaborów. W twórczości porozbiorowej (*Sybilla*) w o wiele silniejszym stopniu niż przed r. 1795 wyakcentowany zostanie prowidencjalizm jako jedyna niemal rękojmia odrodzenia państwa.

Śmierć Matki-Ojczyzny uzyskała w *Emilce* ciekawy kształt obrazowy:

²⁸ Termin przejęty z artykułu P. Żbikowskiego: *Kiedy rozpacz stała się rzeczywistością. O „Bardzie polskim” A.J. Czartoryskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3. Kategorię rozpacz jako istotny komponent świata przedstawionego można odnieść do bloku tekstów powstałych w r. 1795 (poza *Bardem polskim*, *Smutki Niemcewicza* i tak samo zatytułowany cykl Kołłątaja, *Treny* Morelowskiego, anonimowe *Treny upadku Polski*).

Wnet wicher od północy zaczął mrokiem ziemię.
Spędził ze wszystkich norów larw piekielnych plemię.
Które się w postać prawych dziątek przewierzgnęły.
I uśpioną w kolebce matkę swą zarznęły.
I tak cała jej losów budowa pamiętna.
Imię jej, ta ziemia samym skonem świętna.
Przywalona rozwalin okropnych zwaliskiem.
Stała się krwawożerców lupem i igryskiem.²⁹

Śmierć Ojczyźnie zadają „larwy piekielne”. „przewierzgnięte” w „prawo dziatki”. Przeistoczenie „larw piekielnych” polega na przejściu maski „prawych dziątek”, chociaż siły zadające śmierć nie tracą swojego statusu ontologicznego. Przyjęcie maski maskuje bowiem Zło. „Wicher od północy” (aluzja do zaborczych działań Rosji) jest żywiołem natury posiadającym sprawczą moc czynienia Zła, w scenerii kosmicznej ciemności dokonuje się bowiem szatański mord na bezbronnej Matce-Ojczyźnie. „Zarznięcie matki w kolebce”, a więc wtedy, gdy jest ona bezbronna, to z kolei aluzja do amoralnych układów rozbiorowych, w swojej pokrętnej kazuistyce sugerujących jakoby zacošana i zanarchizowana Rzeczpospolita doświadczała w gruncie rzeczy wielkiego dobrodziejstwa.³⁰ W tej perspektywie śmierć Ojczyzny nabiera cech męczeństwa („Przywalona rozwalin okropnych zwaliskiem” — paronomazja oddaje ów gwałtowny charakter śmierci) i świętości. Świętość złożona w mogile zmartwychwstanie, takie są bowiem zamiary Opatrzności, podobnie jak wstaną z mogił „mściciele” ze „świętych popiołów ojczyzny obrońców”. W ten oto sposób utracony ład zostanie przywrócony, grób stanie się kolebką, śmierć życiem. Śmierć Polski umieści Woronicz w mitycznym cyklu narodzin-wzrostu-upadku („Po chlubnem swem południu wielkości i sławy, // Ponurego zachodu wiek przebywszy rdzawy [...]”) racjonalizując tym samym ponure doświadczenie historyczne Polski i odnosząc je do narodzin-dorastania-śmierci człowieka. Ten naturalny rytm przemiany, u którego kresu jest życie wieczne, stanowi niewątpliwie próbę innego typu refleksji historiozoficznej niż ta, która dominowała w katastroficznej poezji okresu rozbiorów. Przekonania bowiem, że nie ma już Polski, nie ma już Polaków ustępują tu miejsca przekonaniom o dramatycznej, to prawda, ale nowej przemianie dawnej Polski. Kolebka nieszczęścia, ta w której „uśpiona” była matka Polaków, zestawiona jest z kolebką radości, w

²⁹ Cyt. wg wyd. *Pisma Jana Pawła Woronicza*, t. 1, Kraków 1832, s. 87-89.

³⁰ Zob. M. H. Serejski: *Europa a rozbiory Polski*, Warszawa 1969 oraz rozdz. *Agonia świętej książki N. Daviesa: Boże igrzysko*, przekł. E. Tabakowska, Kraków 1989.

której Emilka pobiera nauki o świetnej przeszłości zamordowanego państwa, zawdzięczającego swoje dawne sukcesy Bożej opiece.

W późniejszej *Świątyni Sybilli* Woronicz śmierć Ojczyzny przedstawi jako makabryczną wręcz agonię:

Wszystko nie na swym miejscu — a za każdym krokiem,
Okropny cień Ojczyzny przeraża widokiem:
Albo głos jej z zapadłych jaskiń się ozywa,
Lub jej postać ostatnia na ratunek wzywa.
Nie widzicież ją teraz!... jako jeszcze kona,
Na stosie rozszarpanych dziełek obalona...
I z śmiercią się mocuje i znojem zalewa,
I wysiłkiem żywotnych sprężyn w mdłościach ziewa,
Drgają członki gasnącym niespokojne łańcuchem,
Piersi się rozdymają niepozbędnym duchem,
A ona jeszcze skrzeple powieki roztwiera,
I znowu je śmiertelnym letargiem zawiera!
Ile zaś ciosów srogich w jej ciele zadanych.
Tyle płynie strumieni wrzącą krwią wezbranych.³¹

I od razu narrator wyjaśni cel przedstawienia tej makabrycznej walki ze śmiercią:

Napaście tym widokiem wasze krwawe oczy,
O. wy. wszyscy zabójcy onej: rodzie smoczy.

To straszne umieranie Polski skonfrontowane jest w *Świątyni Sybilli* z losem zbiorowości, wyrażonym kapitalną metaforą „pszczoł bez macierzy, z ula rozsypanego”. Ta metafora wzięta ze świata natury uzyskuje paralelę w świecie historii:

Bez znaczenia, jestestwa, języka, nazwiska.
Przystrojeni w szyderski kubrak pośmiewiska.

Woronicz ukaże przy pomocy semantycznej opozycji „matka-macocha” tragedię rozdarcia i wydziedziczenia zatomizowanej po zgonie Matki społeczności „pasierbów”.³² Metafora „ula rozsypanego” po śmierci Matki-Królowej, trafnie oddaje porozbiorowy szok, będący udziałem społeczności zorganizowanej niegdyś we własne państwo, teraz zaś obywateli innych państw.³³

³¹ Cyt. za P. Hertz: *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ks. I, Warszawa 1959, s. 153–161.

³² Zob. wnikliwe rozważania na temat Woronicza dokonane przez R. Przybylskiego [w:] *Klasycyzm...* (rozdz. *Kubrak pośmiewiska*).

³³ Jest to obiegowy motyw poezji porozbiorowej, szczególnie wyrazisty w *Trenach* Morełowskiego (zob. *Tren do matek polskich*).

W *Sybilli* kategoria rozpaczyny zostaje jednak zderzona z kategorią nadziei. Nadzieja uzyskuje wymiar providencjalistyczny, stale bowiem obecne jest odwoływanie do wszytkowiedzącej Opatrzności. Providencjalizm Woronicza, wyprzedzający providencjalizm romantyczny, odwołuje się do sfery gwarantowanej przez Boga możliwości odrodzenia przy pomocy łaski. Możliwość tę sankcjonują przywoływane cienie wielkich przodków: Czarnieckiego, Żółkiewskiego, Sobieskiego, Tarnowskiego. Duchy rycerskie, symbolizujące wielką tradycję, przeciwstawione zostały zdrajcom „rachującym zyski” po śmierci Ojczyzny. Potępienie partykularnych, niecznych etycznie działań zdrajców, mordujących „matkę tylu ludów”, a także tych wszystkich, którzy „radzi z nowym bytem żenią się na jej (tj. Ojczyzny—A.B.) grobie”, przybiera postać antycznego *dirae*, przekleństwa wystylizowanego w tej samej makabrycznej konwencji, w jakiej oddany został obraz śmierci Polski. W sytuacji rozpaczyny, na dramatyczne pytanie co czynić, „gdy ojczyzna skona”, odpowiedzi udzieli Sybilla. Sybillińska profecja wyakcentuje stałość i niezmiennność wyroków Opatrzności. Filozofii rozpaczyny przeciwstawi filozofię nadziei. Oddali powszechnie wówczas przekonania o „winach” Boga, który w sytuacji upadku państwa opuścił Polaków, zwracając uwagę, iż przyczyną „odwrócenia” się Boga od Polaków jest niewypelnienie przez naród reguł przymierza: brak męstwa, rozumu, cnoty. Rozum, męstwo i cnota są bowiem fundamentami funkcjonowania narodu i państwa, gdy zaś ich zabrakło, warunkiem zmartwychwstania Polski jest zejście społeczności z „drogi błędu” i odnowienie przymierza z Bogiem. Dopiero wówczas „nowy Feniks z popiołów się wynurzy”:

I na wskreszenie waszej sławy zasłużycie,
Nie zagrziebie waszego rodu ta mogiła:
Troja na to upadła, aby Rzym zrodziła.

Wyraźne aluzje sytuujące Polaków jako „naród wybrany”, każą im, tak jak Izraelitom, poszukiwać dróg do nowej Polski. Dziś złożona w grobie Ojczyzna zmartwychwstanie, ale pod warunkiem odnalezienia w sobie siły przez Polaków. powrotu do męstwa, rozumu i cnoty.

W porozbiorowych utworach *Do Repnina* i *Żalc Sarmaty* nawiązuje Franciszek Karpiński do alegorii śmierci Polonii. Śmierć Matki-Ojczyzny nie została wprawdzie w tych wierszach przedstawiona w konwencji „mówiącego obrazu”, nie ma w tych tekstach także wyrazistości obrazowej, znanej z innych realizacji, jednakże nawiązuje poeta do wcześniejszej tradycji ikonicznej i poetyckiej. Nawiązanie do ukształtowanej już konwencji polega na zasugerowaniu odbiorcy, iż rozkodowanie sfery znaków symbolicznych, znanych z

wcześniejszych dokonaniach poezji patriotycznej, możliwe jest w kontekście ewokowanej alegorii śmierci Matki-Ojczyzny. Alegoria ta ewokowana jest przez motywy leksykalne, zawierające rozpoznawalne komponenty występujące w innych realizacjach poetyckich toposu (w wierszu *Do Repnina* ojczyzna jako matka, określana przez „siwiznę”, w *Żalach Sarmaty* „wielki trup”). Kontekst ewokowanej alegorii umożliwia odniesienie sytuacji lirycznej do rzeczywistości rozpaczy, co ma szczególne znaczenie, zwłaszcza podczas interpretacji wiersza *Do Repnina*. Utwór ten ma bowiem charakter panegiryczny. Żal po stracie Matki-Ojczyzny, która „skonala”, umieszczony jest w sąsiedztwie pochwał skierowanych do feldmarszałka wojsk rosyjskich, współtwórcy rozbiorów. Jak się wydaje, nawiązanie do znanej alegorii, funkcjonującej zresztą w utworach zdecydowanie patriotycznych, i umieszczenie żalów po stracie Matki w sąsiedztwie wykoncypowanych pochwał sprawia, iż rozbita zostaje jednolita konwencja panegiryczna. W unaoczniającej relacji („Widziałem, kiedyś moja ginęła Ojczyzno!”) ze śmierci Ojczyzny dojdzie do ukazania intymnej więzi łączącej Polskę i podmiot, więzi matki i syna, w przeciwieństwie do innego typu zależności, obecnej w segmentach panegirycznych:

Widziałem, kiedyś moja ginęła Ojczyzno!
 Błąda czuciem nieszczęścia i swoją siwizną.
 Próżno ratunku od swych dzieci wyglądała,
 Potem jęczała, padła, nareście skonala.³⁴

Śmierć Matki-Ojczyzny oddana została poprzez nagromadzenie czasowników o charakterze akustycznym, odniesionych do „upadku”, stopniowo zmieniających swoje natężenie akustyczne: od „upadku”, przez „jęki”, „kwilenie”, po ciszę „pustyni”.

Potem jęczała, padła, nareście skonala.
 Droga Matko, jeżeli słuch nię mój nie myli,
 Jęk twój słyszę ostatni, którym echo kwili,
 Którym pustynia jedna drugiej się odzywa.

W „unaoczniającej” relacji podmiot liryczny wyakcentuje samotność Ojczyzny („Zmarła nie miała krewnych, przyjaciół nie miała”) i sieroctwo Polaków („Po tej matce sierota gdzież by się udała”), obywateli obcego państwa.

³⁴ Cyt. wersję podaną przez R. Sobola: *Karpiński-Repnin. W związku z odnalezieniem autografu wiersza do general-gubernatora Litwy, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 4-5.*

Karpiński w swoim pamiętniku³⁵ dosyć oględnie informuje o okolicznościach powstania wiersza. Posuwa się wręcz do mistyfikacji, pisząc iż wiersz uznawany był przez wszystkich jako bardzo śmiały. Sam fakt podjęcia zamówienia usprawiedliwia przytaczając argumenty o nieustępliwych prośbach Repnina, wręcz żądającego od poety podbitego narodu wiersza pochwalnego. Jak się wydaje, ta dwuznaczna sytuacja znalazła swoje odbicie w wierszu. Spoza pochwał, dość zresztą konwencjonalnych, wyrasta druga, ważna warstwa znaczeniowa. Ewokuje znaną alegorię zawarł Karpiński przekonanie, obecne zresztą w ówczesnej poezji, że nadchodzi „czas pustyni”, beznadziejnej wegetacji podbitego narodu.

W *Historii mego wieku*... znajduje się kapitalna scena z balu wydanego w Grodnie przez Repnina, adresata analizowanego wiersza. Na zadane przez feldmarszałka pytanie „piękna Gorecka” odpowiedziała dlaczego to z nikim nie chce tańczyć na balu: „A ona wtenczas, zalawszy się łzami, z szlochem rzecze: »Czegoż Wpan chcesz, ażeby na pogrzebie matki mojej, ojczyzny, tańcowała?«”³⁶ (podkr. moje — A.B.). Jak wolno sądzić, wprowadzenie fragmentu o śmierci Matki-Ojczyzny do utworu panegirycznego jest symbolicznym powtórzeniem sceny z balu w Grodnie.

W późniejszych *Żalach Sarmaty* śmierć Matki-Ojczyzny przedstawiona jest w tonacji rozpacz, scenerii zniszczenia:

Gdzie pojrzysz — rozpacz, trupy, zgorzeliska.

Osią konstrukcyjną obrazu przedstawiającego upadek Ojczyzny jest przeciwstawienie dawnej sławy i znaczenia całkowitemu „nieistnieniu” (co dodatkowo sugeruje kontrastowe użycie dwóch czasów: przeszłego i teraźniejszego). Na marginesie można zauważyć, że podobne przekonanie zawiera *Tren III. Na widok mapy Królestwa Polskiego* Morełowskiego. W tym utworze przeciwstawienie niegdysiejszej wielkości i teraźniejszego „wymazania z karty” doprowadza podmiot liryczny do konkluzji, iż kres państwa jest zarazem końcem narodu.

W *Żalach Sarmaty* fragment skierowany do upersonifikowanej Ojczyzny wystylizowany został w poetyce lamentu (podkreśla tę stylizację nagromadzenie wykrzykników):

Ojczyzno moja, na koćcuś upadła!
Zamożna kiedyś, i w sławę, i w siłę!
Ta, co od morza aż do morza władła,

³⁵ F. Karpiński: *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, oprac. R. Sobol, Warszawa 1987 — zob. przypis 160, s. 254.

³⁶ *Ibid.*, s. 175.

Kawalka ziemi nie ma na mogiłę!
Jakże ten wielki trup do żalu wzrusza!
W tym ciele była milionów dusza!³⁷

Przestrzeń niewoli („Kawalka ziemi nie ma na mogiłę”) daleko wykracza w *Żalach Sarmaty* poza wcześniejsze realizacje poetyckie. W innych realizacjach toposu przynajmniej grób był „przestrzenią polskości”, w utworze Karpińskiego nie ma nawet „kawalka ziemi” na grób Polski. Brak mogiły, brak symbolicznej przestrzeni polskości sytuuje śmierć Polski jako narodową katastrofę. Śmierć Ojczyzny została zestawiona z jednym momentem martyrologii, będącym zarazem figurą i symbolem śmierci Polski:

Patrzcie! matczyne leży jakieś dziecię!
W wyniosłej piersi głęboka mu rana,
Którą szlachetne wychodziło życie!
On nie uciekał, bo z przodu zadana!

Z obrazami śmierci Polski i śmierci „matczynego dziecięcia” współbrzmie pejzaż klęski: apokaliptyczny obraz zniszczonego kraju („Pożarem całe spłonęły osady”) i martyrologia jego mieszkańców („W dom gorejący właściciel rzucony”). Perspektywa klęski, wydaje się, że ostatecznej, „nadzieje zwiedzione” uczestników epopei legionowej, „wymazanie” Polski sugestywnie budują „czarną” wersję porozbiorowego nurtu elegijno-lamentacyjnego. Trzeba podkreślić, że w utworze Franciszka Karpińskiego oddalona zostaje perspektywa nadziei. Zamknięcie poety, składającego lutnię na grobie Ojczyzny ma daleko głębszy sens, niż analogiczny motyw w *Bardzie polskim* A.J. Czartoryskiego czy w *Trenach* Morełowskiego. W przywoływanych tekstach „złożenie lutni” wynikało z teraźniejszej rozpacz, pozostawała natomiast nadzieja na podjęcie twórczości w innych czasach. W *Żalach Sarmaty* ów gest złożenia lutni wydaje się nieodwracalny. I jest chyba wyrazem głębszych przekonań o prawdziwym końcu pewnej epoki, do której powrotu już nigdy nie będzie.

Jak zauważyliśmy wcześniej, wiersze Karpińskiego: *Do Repnina* i *Żale Sarmaty* wprowadzone zostały do naszych rozważań jako przykład oddziaływania toposu śmierci Matki-Ojczyzny w poezji późnego Oświecenia, co świadczyć może o dużej dynamice alegorii. Podjęte przez nas szkicowe rozpoznanie znacznie szerszej problematyki miało za swój cel pokazanie różnych skojarzeń patriotycznych zogniskowanych wokół alegorii śmierci Matki-Ojczyzny w utworach poetyckich końca XVIII i pocz. XIX wieku. Staraliśmy się wybrać tylko te utwory, które w zasadzie nie wychodzą

³⁷ Cyt. za *Świat po-prawie...*, s. 206–208.

poza doświadczenie roku 1795, dlatego poza polem obserwacji badawczej znalazła się późniejsza poezja legionowa czy poezja polityczna pierwszych lat Księstwa Warszawskiego.

Jest rzeczą interesującą, że topos śmierci Ojczyzny (i jego wymienniki semantyczne) nową rangę i funkcję uzyska w literaturze romantycznej³⁸, modernistycznej³⁹ czy w poezji stanu wojennego.⁴⁰ Dlatego celowe wydaje się szkicowe przynajmniej pokazanie toposu śmierci Polonii w wyrazistych kontekstach obrazowo-tematycznych poezji przełomu XVIII i XIX wieku. Warto także nadmienić, że nie przechodzimy do generalizacji, gdyż dopiero szczegółowa analiza kompleksu obrazowo-tematycznego „śmierci i grobu” uprawomocniłaby ogólniejsze wnioski. Należałoby bowiem prześledzić także te motywy i tematy, które, umieszczone w szerszej perspektywie procesu historycznoliterackiego, układają się w szczególny repertuar polskiego mitu patriotycznego. Dlatego też, nie wyprowadzając z niniejszego szkicu uogólnionych sądów, należy stwierdzić, że to szkicowe rozpoznanie szerszej problematyki traktować trzeba jako próbę wnikięcia w ówczesny stan zbiorowej świadomości, w której obrazy śmierci Polski ze względu na swój wybitnie emocjonalny charakter stały się, obok innych, ważnymi komponentami polskiego uniwersum, trwałym składnikiem wyobraźni polskiej Rozpacz i Nadziei.

RÉSUMÉ

Dans l'esquisse présenté on essaie d'analyser la question des associations patriotiques réunies autour de l'allégorie de la mort de la Mère-Patrie dans la poésie datant de la fin du XVIIIe s. et du début du XIXe s.

On aperçoit que le topoi analysé existe aussi dans l'iconographie de cette époque-là et c'est pourquoi on a examiné les oeuvres poétiques dans l'optique de la proximité et correspondance des arts (la poésie — la peinture).

³⁸ O śmierci Polonii w literaturze romantycznej zob. artykuły M. Janion: *Romantyczny świadek egzystencji (I)*, „Teksty” 1979, z. 3 oraz *Artysta romantyczny wobec narodowego sacrum* [w:] id.: *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984.

³⁹ O późnomodernistycznych realizacjach toposu śmierci Matki-Ojczyzny pisze I. Maciejewska: *Topika niepodległościowa polskiej literatury początków dwudziestego wieku* [w:] *Dziedzictwo romantyczne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. E. Loch, Lublin 1988, zob. zvl. przypis 71, s. 158.

⁴⁰ Dużą frekwencję uzyskał topos śmierci Ojczyzny w poezji E. Brylla (seria wierszy w tomie *Wiersze*, Warszawa 1988), J. M. Rymkiewicza (*Ulica Mandelsztama* 1984), pojedyncze realizacje u wielu poetów.

Le topoi de la mort de la Mère-Patrie qui a des antécédents anciens polonais, après les partages prend de nouvelles formes — ce qui change c'est notamment la force d'expression de l'image poétique et la fréquence plus grande de ce topoi. On peut constater que le „pittoresque” du topoi se distingue par une tendance à rompre avec la convention iconographique — du Désespoir à l'Espoir. Le sort des Polonais durant les partages procédait par les mêmes étapes.

Il faudrait souligner que l'esquisse présent n'est qu'un fragment d'un travail plus long qu'est l'étude sur le courant catastrophique dans la poésie de la fin du XVIIIe et du début du XIXe s.