

Maria Jolanta Olszewska\*

# Wokół poematów dramatycznych Franciszka Lasockiego Rozważania po lekturze *Przed wybuchem, Całopalenia, Po klęsce*

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.031>

**Streszczenie:** Franciszek Lasocki swą trylogię o powstaniu styczniowym wpisał w strukturę poematu dramatycznego. Tę formę uznał za adekwatną, aby mówić o sprawach walki o wolność Ojczyzny. Jest to popularny gatunek wywodzący się z romantyzmu, mający budowę hybrydową. Łączy w swej strukturze elementy epickie, liryczne i dramatyczne. Lasocki nie był nastawiony na działania eksperymentalne. W jego przypadku poemat dramatyczny to strategia budowania tekstu literackiego, czasu i przestrzeni, a także ważnych dla twórcy i odbiorców problemów. W swych poematach dramatycznych Lasocki chciał ukonkretnić tragedię narodu w niewoli, który domaga się prawa do samodzielnego istnienia. Starał się uwydatnić rys martyrologiczny, jak i metafizyczny styczniowej irredenty wpisanej w mit, tłumacząc jej istotę i duchową siłę. Autor prezentuje się jako rewelator polskości. Powiela utrwalone w świadomości społecznej romantyczne wzorce, działając w przekonaniu, że literatura popularna, zachowując wierność wobec przyjętego wzorca, przynosi odbiorcy ulgę, której źródłem jest głoszona przez Lasockiego wiara w zwycięstwo nieśmiertelnej idei wolności i triumf sprawiedliwości dziejowej.

**Słowa kluczowe:** powstanie styczniowe, walka, ofiara, krew, romantyzm

---

\* Historyk literatury, profesor w Zakładzie Literatury i Kultury drugiej połowy XIX wieku w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, członek Pracowni Historii Dramatu 1864–1939. Główne zainteresowania naukowo-badawcze: dzieje dramatu i teatru w drugiej połowie XIX i pierwszej połowie XX wieku; historia i antropologia literatury, genologia.

E-mail: [mj.olszewska@uw.edu.pl](mailto:mj.olszewska@uw.edu.pl) | ORCID: 0000-0001-6230-0621.

# On the Dramatic Poems of Franciszek Lasocki

## Reflections After Reading

### *Przed wybuchem, Całopalenia, Po klęsce*

**Abstract:** Franciszek Lasocki wrote his trilogy about the January Uprising using the structures of a dramatic poem. He considered this form adequate to talk about the matters of the struggle for the freedom of the Fatherland. It is a popular romantic genre with a hybrid structure, which combines epic, lyrical and dramatic elements. Lasocki was not focused on experimental activities. In his case, a dramatic poem is a strategy of building a literary text, time and space, as well as problems that are important to the author and recipients. In his dramatic poems, Lasocki wanted to make concrete the tragedy of a nation in captivity, which demands the right to independent existence. He tried to emphasize the martyrdom and metaphysical features of the January irredenta inscribed in the myth, explaining its essence with spiritual strength. The author presents himself as a revelator of Polishness. He repeats the Romantic patterns established in the social consciousness, acting in the conviction that popular literature, while remaining faithful to the adopted model, brings the reader relief, the source of which is the faith proclaimed by Lasocki in the victory of the immortal idea of freedom and the triumph of historical justice.

**Key words:** January Uprising, fight, sacrifice, blood, Romanticism

Jedną myśl wielką roznieć, niechaj pali żarem,  
A stanę się tej myśli narzędziem, zegarem,  
Na twarzy ją pokażę, popchnę serca biciem,  
Rozdzwonię wyrazami i dokończę życiem.  
*Kordian* (Słowacki 1979: 105)

**F**ranciszek Lasocki (ur. 1845 w Marnotach – zm. po 1898) to pisarz zupełnie dziś zapomniany, którego twórczość również za jego życia nie była powszechnie znana (Szweykowski et al. 1973: 612–613, Hertz 1975a: 726–727; 1976b: 360; Loth 2001: 316)<sup>1</sup>. Debiutował dość wcześnie w roku 1866 wierszami w „Rodzinie” (nr 23) i „Tygodniku Mód i Nowości” (1866)<sup>2</sup>. Jego spuścizna literacka nie należy do bogatych, składają się na nią wiersze, głównie o charakterze prześmiewczym, będące owocem jego współpracy ze znanymi piśmami satyrycznymi, takimi jak krakowski „Diabeł” (1886–1891), lwowskimi: „Goniec

<sup>1</sup> Biografia Lasockiego jest słabo opracowana. Wiadomo, że ukończył szkołę w Lublinie, następnie uczęszczał do Kursy Przygotowawcze do Szkoły Głównej, po czym wstąpił do Szkoły Głównej. Studiował krótko, w latach 1865–1868, na wydziale filologiczno-historycznym Szkoły Głównej, jednak nauki nie ukończył. Zajął się pracą na roli, dzierżawiąc majątek w Królestwie Polskim. Potem, być może ze względów politycznych, znalazł się w Galicji, gdzie pracował jako geometra. Data jego śmierci nie jest znana.

<sup>2</sup> Spis jego utworów można znaleźć w *Nowym Korbucie* t. 14, s. 612–613, a bardzo szczegółowy spis 107 utworów przynależących do różnych gatunków z adresami bibliograficznymi opublikowany jest w kartotece Bahra <http://bar.ibl.waw.pl/cgibin/> [11.04.2022].

i Iskra” (1892–1894, 1897) i „Wesoły Kurierek Ilustrowany” (1893–1896). Jego utwory, np. *Zagniewana*, *Staw i strumień: bajka*, *Pająk i osa: bajka*, *Koń i osioł*, *Piotr i Filip: (gawęda)*, *Kruk i rozpustnik*, dobrze wpisują się w przestrzeń satyry galicyjskiej drugiej połowy XIX wieku, a swą wymową i kształtem formalnym przypominają humorystyczne utwory Ignacego Krasickiego, Aleksandra Fredry czy Włodzimierza Zagórskiego „Chochlika”. Lasocki pisał również teksty patriotyczne, z których część ukazała się na łamach „Przedświtu” (1893–1894), np. *W 100-letnią rocznicę Powstania Kościuszkowskiego*, oraz „Rocznika Samborskiego”, np. *W rocznicę powstania z r. 1863 czy Straganiarka: fragment z czasów powstania styczniowego*. Lasocki próbował także swych sił jako dramaturg (Chmielowski 1898: 329). Jego najbardziej znanym tekstem była *Ludgarda. Tragedia w 4 aktach* (Warszawa 1867), która wywołała polemikę na łamach „Przeglądu Tygodniowego” (1867 nr 16–17). Następane próby dramatyczne *Nemesis. Dramat w 4 aktach* (Rzeszów 1875), *Wbrew zamiarom. Obraz sceniczny w 3 aktach* (Lwów 1896), *Joanna, królowa neapolitańska: obraz dramatyczny w 4 aktach* (Sambor 1893/1894) przeszły bez większego echa. Jego wybrane poezje i dramaty zostały wydane w tomie *Poezje* (Rzeszów 1875).

Wśród utworów Lasockiego, podejmujących tematy związane z walką narodowowyzwoleńczą, szczególnie miejsce zajęła trylogia z czasów powstania styczniowego, napisana w Leżajsku, a drukowana na łamach „Rocznika Samborskiego”. Składają się na nią: *Przed wybuchem* (1895, druk. 1897), *Całopalenia* (1895, druk. 1896) i *Po pogromie* (1897, druk. 1898). Stanowią one poetycką reakcję na traumatyczne wydarzenia narodowego zrywu. Poematy dramatyczne Lasockiego wpisują się w określoną konwencję mówienia o tym wydarzeniu historycznym, która jest ściśle powiązana ze sporami o rolę, jaką w nowożytnej historii Polski odegrało to tragiczne wydarzenie, będące jednym z ogniw polskiej tradycji insurekcyjnej i martyrologicznej. W nowożytnej historii Polski rok 1863 zajmuje miejsce trudne do jednoznacznej oceny, zarówno od strony polityczno-społecznej, jak i moralnej, o czym świadczą toczące się do dziś zażarte spory między historykami<sup>3</sup>.

Powstanie styczniowe stanowiło trzecie ogniwo w łańcuchu walk o niepodległość. Ogniwo pierwsze, insurekcja Kościuszki, nie wywołało zbyt ostrych zgrzytów, miało bowiem ciąg dalszy w legionach Dąbrowskiego i życiu politycznym następnych lat trzydziestu. Klęskę ogniwa drugiego, listopadowego łagodziło przekonanie o rychłej „wojnie powszechnej o wolność ludów” i ono to pozwoliło powstać poezji emigracyjnej, głosicielce optymizmu. Powstanie styczniowe było klęską beznadziejną. I trzeba było dopiero lat całych, by czas zabliznił rany. (Krzyżanowski 1964: 14)

Spory o przeszłość przeradzają się najczęściej w dyskusję o narodową tożsamość, która zawiera w sobie świadomość czasu przeszłego, a mówiąc ogólniej, o wybór modelu kultury narodowej. Szczególną rolę w budowaniu tożsamości odgrywa pamięć zbiorowa<sup>4</sup>, czyli „zespół wyobrażeń o tej przeszłości, których znajomość uważana jest za warunek pełnego w niej uczestnictwa i które są w najrozmaitszy sposób upamiętnione i formy tego upamiętnienia” (Szacka 2000: 13). Pamięć zbiorowa posługuje się innymi kryteriami niż oparta na weryfikowalnych faktach, nastawiona na obiektywną rekonstrukcję zdarzeń nauka historyczna.

<sup>3</sup> Od strony historycznej najpełniej omówił zagadnienie S. Kieniewicz, *Powstanie styczniowe*, wyd.1, Warszawa 1972.

<sup>4</sup> Termin Maurice’a Halbwachsa (1969: 422).

Do świadomości potocznej wchodzi tylko niektóre, wybrane wątki dziejowe, postacie i zdarzenia, najlepiej w danym momencie współgrające ze współczesnością. W przypadku pamięci zbiorowej to przeszłość dopasowuje się do terażniejszości, patrzymy na nią bowiem tymi samymi oczyma, co na czasy nam współczesne. A zatem „spory o jej treść nie są sprawami o przeszłość, ale o doniosłe problemy współczesności” (Szacka 2000: 14). Trzeba przy tym wziąć pod uwagę, że

[...] kwestia doniosłości dziejowej wydarzenia historycznego związana jest z problemem wartościowania. Wartościowanie wydarzeń historycznych można analizować w aspekcie subiektywno-podmiotowym, kiedy pytamy o struktury motywacyjne, którymi kierował się historyk, uznając, że jakieś wydarzenie ma większą doniosłość niż inne, oraz w aspekcie obiektywno-podmiotowym, gdzie chodzi o realnie istniejące zróżnicowanie wydarzeń ze względu na ich rolę w procesie dziejowym. (Pomorski 1978–1979: 151)

Przetworzona przez emocje pamięć zbiorowa urasta do rangi mitu historycznego, kształtującego narodową wyobraźnię i „polskie imponderabilia” oparte na koncepcji Adama Mickiewicza o poczuciu zbiorowej odpowiedzialności za zło dziejowe, jakiego w przeszłości mieli dopuścić się Polacy. Tak więc pamięć społeczna, kształtująca psychikę i świadomość zbiorową, ma charakter subiektywny i emocjonalny, posługuje się sobie tylko znanym kryterium prawdy, podlega szczególnym przekształceniom i ideologizacji. Poza tym pamięć zbiorowa pozwala na usytuowanie zdarzeń i bohaterów w beczasowej dawności, dlatego jednym ze skutków takiego podejścia do przeszłości jest jej sakralizacja, a to z kolei pozwala na mitologizację wydarzeń. W ten sposób wydarzenia historyczne, w tym przypadku czasy przed powstaniem styczniowym i ono samo, będące nieodłączną częścią pamięci zbiorowej, funkcjonują w mitycznym „bezczasie”. W obrębie mitycznej narracji w utworach, wpisujących się w sferę pamięci zbiorowej, na przestrzeni „długiego trwania” za pomocą języka symbolicznego odbywa się proces przekształcania postaci i wydarzeń w jednowymiarowe symbole, co sprowadza je do mitycznych archetypów czy „miejsc pamięci”, odwołując się do koncepcji Pierre’a Nora. W obrębie pamięci zbiorowej dochodzi zatem do uświęcenia historii, a „świętość historii [...] odbierała jej wymiar ludzkiej ułomności i przenosiła w domenę *sacrum*” (Janion [&] Żmigrodzka 1978: 23). Tak więc poddana idealizacji historia, wpisana w mit, przybiera kształt subiektywnej, nasyconej emocjami opowieści, będącej szczególnym sposobem niesienia znaczeń, posługującej się językiem symbolicznym, dostarczającej konwencji i kodów, które wpływają na sposób interpretowania wydarzeń z przeszłości, w tym przypadku powstania styczniowego. Tak więc pamięć i tożsamość – dyskurs historyczny, pamięciowy i tożsamościowy wzajemnie się warunkują. W ten sposób opowieść o roku 1863 przyjmuje charakter silnie emocjonalnej, nacechowanej aksjologicznie opowieści mitycznej. Zgodnie z zasadami działania pamięci zbiorowej określone grupy budują własne, prywatne warianty powstańczej narracji zgodne z ich aktualnymi odczuciami, wyznawanymi systemami wartości i sposobami widzenia świata, zdeterminowanymi przez moment historyczny, w którym przyszło im żyć.

Tak rozumiany mit insurekcyjny stał się źródłem nieustającej inspiracji dla artystów, którzy wprowadzają własną interpretację wydarzeń. Kiedy bolesny rok 1863 stanowił jeszcze nie tak odległą przeszłość, uczestnicy powstania prowadzili z nim „wielki rozrachunek”.

Bolesław Prus w *Omyłce*, a wkrótce w *Lalce*, Walery Przyborowski w *Upiorach* i *Nocy styczniowej*, Henryk Sienkiewicz w *Szkicach węglem*, Adam Asnyk w poetyckiej syntezie *Sen grobów* czy Józef Ignacy Kraszewski w „cyklu powstańczym” Bolesławity, chociaż doceniali ofiarność powstańców, postrzegali ją jednak jako narodowe samobójstwo, którego bolesne skutki miały ponosić następne pokolenia. Dystans czasowy posłużył kreacji innej legendy powstańczej, przekształcającej się w mit insurekcyjny traktujący styczniową irredentę jako ostatni orężny protest, mający swe źródła w wielkiej poezji romantycznej, który wyrażał niezachwianą wiarę w moralne racje walczących o wolność Ojczyzny. Ich czyn zbrojny, oceniany przede wszystkim w aspekcie etycznym, ujęty w mityczną formułę *gloria victis* („chwała zwyciężonym”), łączący się z mitem „życiodajnej klęski”, stał się źródłem trwałych wartości patriotycznych. Celebrowane w pamięci zbiorowej krwawe wydarzenia z roku 1863 stawały się wzorcem dla późniejszych wydarzeń polityczno-społecznych w życiu narodu. Powstanie styczniowe w takim rozumieniu, choć było klęską militarną, stawało się zwycięstwem idei wpisanej w określoną formułę patriotyczną. Taką patetyczną wizję powstania roku 1863 utrwalił przede wszystkim Artur Grotter w swych cyklach malarskich (*Polonia, Warszawa I* i *II*), który jako pierwszy w swoich obrazach mityzował powstanie i estetyzował jego obraz, wpisując go w schemat martyrologiczny. Wszystkie postacie przedstawione na jego czarno-białych, monumentalnych obrazach mają rysy świętych męczenników, a nie żołnierzy-powstańców pogrążonych w wirze walki. Nie działają one, tylko realizują liturgię narodową opartą na idei niezawinionego cierpienia i narodowej czystości moralnej. To do niej przede wszystkim nawiązał Lasocki we wspomnianych poematach, które można potraktować jako wizualizację malarskich przedstawień Grottera zajmujących znaczące miejsce w narodowej mitologii.

Autor *Całopalenia* traktował powstanie styczniowe jako sprawę osobistą oraz pokoleńniową, o czym świadczą opublikowane przez niego wiersze patriotyczne. Nie chodziło mu tylko o następne rocznicowe upamiętnienie krwawych wydarzeń styczniowych z roku 1863, ale o takie przywracanie pamięci o przeszłości, aby stała się rozwojową tradycją narodową. Z tego powodu, kiedy pisał swą trylogię, zrezygnował z wyboru dramatu historycznego wykorzystującego kroniki, co tłumaczy, dlaczego w jego utworach znalazło się tak niewiele scen historycznych o charakterze dokumentarnym. Lasocki pragnął zrekonstruować atmosferę tamtych burzliwych czasów, które postrzegał w optyce heroicznej i martyrologicznej oraz wpisywał w wizję ładu opatrnościowego, chcąc utrwalić duchową prawdę o bojujących „sprawy przegranej”. Zamierzał pokazać dążenia narodu polskiego w czasie styczniowej *irredenty* jako dojrzewanie do podjęcia autorefleksji prowadzącej ku samostanowieniu, co z kolei łączyło się z przekonaniem pisarza, że sens życia, tak w wymiarze jednostkowym, jak narodowym, realizuje się tylko w buncie przeciw niewoli i okrucieństwu zaborcy. Z tego powodu duch narodu został przez Lasockiego utożsamiany z wolnością i zapalem do walki o niepodległość. Tym samym uznał on czyny męczenników sprawy narodowej za kwintesencję polskości. Dążył do tego, aby ofiarność polskich patriotów i ich cierpienie nie zniknęły w mrokach niepamięci, a stały się twórczym zaczątkiem dla przyszłych pokoleń w celu zapewnienia narodowego kontinuum. Jego „styczniowa” trylogia, silnie zideologizowana, nastawiona na agitację, nabiera charakteru narodowych rekolekcji w duchu utrwalonego w świadomości narodowej romantycznego sposobu myślenia o Ojczyźnie.

Lasocki, tak jak i inni twórcy, podejmujący zagadnienie narodowych zrywów, szukał wiarygodnej i adekwatnej formy literackiej, która pozwoliłaby mu zwizualizować duchową



sytuację narodu w przełomowym dla niego momencie. Podjął działania na wzór historyka, który:

[...] ma przekonać czytelnika o prawdziwości swojego obrazu przeszłości, głównie za pomocą zabiegów, które będą składały się na to, co Jerzy Topolski określił warstwą perswazyjną narracji historycznej. Na kształt tej warstwy wpływają nieartykułowane treści, składające się na wizję świata i człowieka reprezentowaną przez historyka, do której, poza mitami fundamentalnymi, językiem i wiedzą (faktograficzną i teoretyczną), należy system wartości historyka. Historyk w swojej narracji buduje system aksjologiczny, którego ośrodkiem jest jakiś ideał religijny, moralny, polityczny, oraz wskazuje, jak w danych warunkach kulturowych można ten ideał urzeczywistnić. Kieruje się często nie tylko swoim systemem wartości, ale bierze też pod uwagę wartości wyznawane przez potencjalnych odbiorców. Jednym ze środków rozumienia świata jest kategoryzacja, dlatego historyk wybiera i hierarchizuje opisywane informacje, często niejako zmuszając czytelnika do ich emocjonalnego odbioru. (Kościeszka 2012: 135)

Lasocki miał świadomość, jak ważną rolę odgrywa pomocny w postulowanych przez niego działaniach perswazyjnych retoryczny wymiar dzieła literackiego,

[...] rozumianego jako konstrukcja, w którym odbija się sfera moralnego doświadczenia człowieka. Retoryka, rozumiana jako sposób konstrukcji tekstu, która jest jednocześnie konstrukcją rzeczywistości, odgrywa ważną rolę w pisarstwie historycznym. Formuluje postawy w stosunku do przeszłości; uświadamia, że perspektywa historyczna jest zmienna, co powoduje, że wzniosłość przeniesiona w sferę historiografii staje się sprawą optyki historycznej. (Kościeszka 2012: 136)

Autor *Całopaleń* posłużył się formułą schematyczną, w tym przypadku melodramatyczną, i znanym czytelnikom kodem romantycznym, które nie odwracają uwagi czytelnika od czynów bohaterów będących nośnikiem określonej aksjologii. Nie chodziło mu przecież o formalne eksperymentowanie, ani o prowadzenie gry z odbiorcą. Utrwalone w świadomości społecznej romantyczne wzorce obecne już wtedy w końcu lat 90. XIX w. w postaci stereotypów wyobraźniowych i myślowych miały posłużyć mu do interpretacji skonwencjonalizowanej historii, będącej w jego ujęciu opowieścią o heroicznym czynie. Mające wartość czynu „żywe” słowo, karmiące się narodową pamięcią zbiorową, dzięki swej emocjonalnej sile, ustabilizowanej przez stereotyp, stawało się źródłem energii dla narodowej wyobraźni i nośnikiem idei patriotycznej.

Tak więc Lasocki, chcąc zaprezentować emocjonalną prawdę o narodowym zrywie wolnościowym za pomocą wielu dramatycznych obrazów o luźnej konstrukcji i wzmożonej sile poetyckiej, posłużył się poematem dramatycznym. Taki bowiem termin genologiczny pojawił się w podtytułach omawianych tu utworów. „Wiadomo, że podtytuł służył dawniej i także ówczesnie gatunkowemu określeniu utworu” (Skwarczyńska 1971: 267). Lasocki, sytuując swą „styczniową” trylogię genologicznie, narzucił jej lekturę w perspektywie wybranego przez siebie gatunku. Z tego powodu należy zadać pytanie, co autor *Całopalenia* rozumiał pod pojęciem poematu dramatycznego<sup>5</sup>. Punktem wyjścia do analizy

<sup>5</sup> Już w renesansie zaczęto używać dwuwyrzowych definicji o charakterze opisowym, aby podkreślić różnicowanie w obrębie gatunku, które wkrótce stały się nazwą osobnych gatunków, takich jak np. poemat dydaktyczny czy poemat filozoficzny. „Mieszanie» różnych struktur doprowadzało do bogatej instrumentacji

poematów dramatycznych Lasockiego powinna zatem stać się próba ustalenia gatunkowych i rodzajowych wyróżników tekstu. Nieostrość terminologiczna poematu dramatycznego może prowadzić do różnych skojarzeń, zwłaszcza że mianem poematu często określano różne, czasem odległe, struktury gatunkowe. Świadomość historycznej zmienności gatunków i rodzajów literackich, która pojawiła się u progu wieku XIX, pozwala na rezygnację z apriorycznych definicji genologicznych i na dość ogólne potraktowanie terminów gatunkowych jako kategorii wielopostaciowych, z uwzględnieniem zjawiska relacji międzygatunkowych, pozwalających na uznanie możliwości istnienia kilku struktur gatunkowych i rodzajowych w obrębie danego utworu. Tak więc przy wszystkich mogących budzić zastrzeżenia czynnościach badawczych prezentowane w tym artykule podejście do kwestii genologicznych ma charakter historyczny, opisowy i praktyczny. Naszym celem nie jest budowanie definicji gatunkowych i rodzajowych oraz dokonywanie ich systematyzacji czy taksonomii genologicznej. Punktem wyjścia dla podejmowanej analizy jest akceptacja indywidualnego podejścia danego autora do kwestii gatunkowych i rodzajowych. Dlatego traktujemy poemat dramatyczny jako samodzielne zjawisko literackie o mieszanej, złożonej strukturze i w tej optyce podjęta jest lektura utworów Lasockiego.

W kontekście powstałej w końcu lat 90. XIX wieku trylogii „powstańczej” Lasockiego pojawia się kwestia genologicznej tożsamości poematu dramatycznego., wywodzącego swój rodowód z literatury romantycznej, a w polskim romantyzmie zainicjowanego przez Mickiewiczowskie *Dziady*<sup>6</sup>. Dzięki swobodnemu kształtowaniu wypowiedzi poetyckiej poemat

---

rodzajowej danego utworu, a ta z kolei nieraz do krystalizacji nowego gatunku (np. poemat dramatyczny)” (Skwarczyńska 1971: 265), którego dwuczłonowa nazwa składa się teraz „ze słowa »poemat« oraz wyrazu wskazującego na jego istotną właściwość” (Ginkowa 1991: 708). Zmiany w tym względzie również pogłębił romantyzm promujący przywoływany już antynormatywizm. W relacji do tradycyjnej genetyki literackiej czasów przedromantycznych zgodnie z definicją zamieszczoną w *Słowniku języka polskiego* (1804–1814) Samuela Lindego synonimami terminu „poemat” były „poezja” i „wiersz”, dające się wyprowadzić z greckiego „tworzyć”, „czynić” (Ginkowa 1991: 707). „Ogólnikowość terminu poema, oznaczającego: utwór poetycki, pozwala go odnieść do wszelkich struktur gatunków poetyckich [...] oznaczając po prostu »utwór poetycki«” (Skwarczyńska 1971: 267), czyli wypowiedź zorganizowaną wersyfikacyjnie. W odróżnieniu od rygorystycznych wyznaczników poematu określonych w poetyce klasycystycznej w poetykach romantycznych mamy do czynienia ze świadomymi zmianami estetycznymi, które charakteryzowały się odejściem od rygorów wzorców klasycznych (Ginkowa 1991: 707–708). Poemat nie posiadał teraz dokładnie sprecyzowanych wyznaczników gatunkowych. Również ze względu na to, że w obrębie struktur tekstowych poematu dramatycznego dochodzi do zatarcia antynomicznego charakteru relacji epika-liryka-dramat, z tego powodu niemożliwe okazuje się przypisywanie go do jednego z wybranych rodzajów literackich. Starano się używać tego terminu głównie dla utworów dłuższych, zorganizowanych wersyfikacyjnie, łączących w swej strukturze elementy liryczne, epickie i dramatyczne, o kompozycji luźnej, amorficznej, fragmentarycznej, wzbogaconej o komentarze odautorskie. Nie wchodząc głębiej w spory terminologiczne i genologiczne, przyjmujemy, że „migotliwy semantycznie poemat funkcjonuje w XIX w. w dwóch podstawowych kręgach znaczeniowych: jako termin poetyki ogólnej jest określeniem »utworu literackiego«, jako termin genologiczny jest nazwą gatunku lub też wchodzi w skład nazw różnych gatunków” (Skwarczyńska 1971: 263; Ginkowa 1997: 708).

<sup>6</sup> Według S. Skwarczyńskiej „w dobie romantyzmu – równocześnie z »antigenologiczną« eksploatacją określenia poemat w jego sensie ogólnym – doszło także do wprowadzenia go w sferę genologii jako określenia gatunku poetyckiego” (Skwarczyńska 1971: 267). O zainteresowaniu poematem dramatycznym w romantyzmie świadczą liczne utwory, które przez autorów zostały opatrzone podtytułem wskazującym na ten gatunek, takie jak np. *Natan mędrzec* (1779), Gottholda Ephraïma Lessinga, *Kain: poemat dramatyczny w trzech aktach* George’a Byrona, *Wallenstein* (1798–1799) Fryderyka Schillera, a w literaturze polskiej *Dziady* Adama Mickiewicza (1820–1823, 1832; chociaż tylko części II i IV zostały przez autora określone jako „poema”), *Grażyna* (1823) i *Konrad Wallenrod* (1828), *Jan Bielecki* (1832), *W Szwajcarii* (1839) i *Ksiądz Marek* Juliusza Słowackiego (1842–1843), *Nieboska komedia i Przedświt* (1843) Zygmunta Krasińskiego, *Promethidion* (1851) Cypriana Kamila Norwida, a z mniej znanych poematów dramatycznych tego okresu warto przypomnieć *Edmunda* (1829) Stefana Witwickiego, *Annę Oświęcimównę* (1856) Mikołaja Bołozy Antoniewicza, *Bojomira* (1857) Karola Brzozowskiego czy *Bez chaty* (1860) Michała Bałuckiego.

dramatyczny w różnych liczebnie odsłonach stał się jedną z ulubionych wypowiedzi literackich romantyków, którzy, przypomnijmy rzecz znaną, dokonali przewartościowania obowiązującej w klasycyzmie taksonomii genologicznej i wprowadzili najbardziej „elastyczne” podejście do pojęcia gatunku (Kłuba 2010: 16). W ich realizacjach poemat dramatyczny stał się hybrydą gatunkową o amorficznym kształcie, sytuującym się na pograniczu epiki, poezji i dramatu, a częstotliwość występowania poszczególnych elementów decydowała o ostatecznym kształcie utworu. Upodmiotowienie formy dramatycznej doprowadziło do jej dezintegracji i silnego zróżnicowania genologicznego, o którego ostatecznym kształcie coraz bardziej decydowało indywidualne podejście danego twórcy. Zgodnie ze sposobem myślenia romantycznego i postromantycznego autorzy poszczególnych tekstów zaczęli posługiwać się terminami genologicznymi w sposób coraz bardziej umowny, metaforyczny i często wymienny. Po roku 1864 w literaturze postyczeniowej, kiedy nastąpiły zmiany w hierarchii gatunkowej, poemat dramatyczny ustąpił miejsca obrazkowi dramatycznemu czy szkicowi dramatycznemu. Utwory, które w tym czasie powstawały, realizowały głównie skonwencjonalizowane już wzorce romantyczne poematu dramatycznego<sup>7</sup>. Poemat dramatyczny w nowatorskim kształcie powrócił na przełomie XIX i XX wieku<sup>8</sup>, co nie stało się jednak udziałem Lasockiego.

Podsumowując te rozważania o koniecznym dla rozpoznania indywidualnych wyborów autora *Całopalenia*, trzeba stwierdzić, że w przypadku poematu dramatycznego brak dających się precyzyjnie określić wyznaczników gatunkowych i rodzajowych, w dodatku zmiennych historycznie, doprowadziło do rozmycia jego tożsamości genologicznej, a „wszelkie działania klasyfikacyjne będą zawsze natrafiały na opór, będą działaniem jakby wbrew intencjom twórców (Jedynak 1995: 502). Z tego powodu działaniem bardziej pożytecznym badawczo wydaje się ustalenie „architekstualności” tekstu literackiego, co postulował Balbus, przekonany, że taksonomia genologiczna przeniosła się z obszaru paradygmatyki form literackich w rejony hermeneutyki tych form, a co nazwał „hermeneutyczną przestrzenią genologiczną” – polem genologicznych odniesień tekstu, które nie musi zawierać tylko utworów ściśle reprezentujących dany gatunek, który one w zamierzeniu realizują (Balbus 1999: 31–33). Usytuowanie danego utworu w określonym kontekście hermeneutycznym pozwala na kontakt z innymi tekstami, konotowanymi dość powszechnie przez nazwę gatunkową, „po to, aby wejść z nimi w znaczeniorodne korelacje, koincydencje czy choćby nawet kolizje” (Kłuba 2010: 18). W budowaniu tak rozumianej przestrzeni hermeneutycznej ważniejsze okazują się elementy architektониki artystycznej niż paradygmatyczne formy.

Lasocki musiał więc zająć stanowisko nie tylko wobec wyzwań, jakie stawiała romantyczna estetyka oraz filozofia poznania, ale również wobec przemian gatunkowych

<sup>7</sup> Można wskazać takie tytuły, jak: Felicjana Faleńskiego *Tańce śmierci* (po 1863), Mieczysława Dzikowskiego *Szymon Konarski* (1867), Leona Chrzanowskiego *Przyszłość* (1873), Marii Bartusówny *Czarodziejska fujarka* (1884), Aurelego Urbańskiego *Xenja* (1887), Wojciecha Dzieduszyckiego *Anioł* (1892) czy Józefata Nowińskiego *Biała gołąbka* (1899).

<sup>8</sup> Pod koniec XIX i na początku XX wieku ponownie odradza się zainteresowanie poematem dramatycznym, w modernistycznym kształcie, np. *Peer Gynt* (1867) Henryka Ibsena, *Paraklet: poemat dramatyczny w czterech aktach* Antoniego Szandlerowskiego, *Rokita: poemat dramatyczny w sześciu aktach* Andrzeja Niemojewskiego (1901), *Śluby. Poemat dramatyczny w trzech aktach* (1905) i *Odwieczna baśń* (1906) Stanisława Przybyszewskiego, *Król Bolesław Chrobry: poemat dramatyczny* Marceliny Kulikowskiej (1909), *Las: poemat dramatyczny* (1911) Zofii Wójcickiej-Chylewskiej.



i rodzajowych z początku wieku XIX, z czasem ulegających pogłębieniu. W swych poematach dramatycznych nie tylko przetwarzał konkretne obrazy powstania styczniowego utrwalone w polskiej kulturze w jej wariacie martyrologicznym, ale również ich poetycką funkcję i fabularne konsekwencje użycia określone przez ówczesne realia procesów literackich. Tak więc trylogia „styczniowa” Lasockiego została wpisana w ramy określonej konwencji literackiej, co pozwala na zbudowanie pola genologicznego odniesień tekstowych. Jego poematy dramatyczne wyróżniają się określonym typem konstrukcji. Tworzą koncentrujący się wokół symboliki roku 1863 cykl, tak ważny dla romantyków, stanowiący ramę modalną, warunkującą kształt całości styczniowej trylogii (Wantuch 1985: 42–62). W tym przypadku poziomem genologicznej refleksji nie jest poziom pojedynczych obrazów czy całych utworów, tylko całość cyklu, który ma charakter koncentryczny. Istnieje zależność semantyczna i kompozycyjna między cyklem jako całością dążącą do zamknięcia a poszczególnymi, wchodzącymi doń utworami, co oznacza, że każdy element ma autonomię względną, będąc częścią całości centrycznej, która nie jest sumą składników. Można wskazać na wiele powodów przyjęcia takiej formuły przez autora. Jedną z nich jest niemożność wyczerpania tematu w obrębie jednego tekstu. Ważne wydają się także względy estetyczne. Cykl musi być dobrze zaprojektowany. W każdym z poematów dramatycznych, wchodzących w skład tak rozumianego cyklu, ułożonego według chronologii historycznej, obecna jest jednowątkowa fabuła koncentrująca się wokół dość nisko zarysowanego wątku zdarzeniowego. Całość cyklu spaja temat roku 1863 stanowiącego dla Lasockiego synekdochę ruchów niepodległościowych. Zauważalne jest pokrewieństwo poematów dramatycznych Lasockiego z dramatem romantycznym o złożonej strukturze (Ziołowicz 2002: 35–61), jak i z powieścią poetycką czy nawet poematem dygresyjnym. Nasycenie ich treści pierwiastkami lirycznymi, epickimi i dramatycznymi, prowadzące do charakterystycznego dla tego gatunku rozmycia granic i fragmentaryzm tekstu, z jego amorficznością i różnorodnością genologiczną i rodzajową, sprawia, że nie należą one do strukturalnie przejrzystych. Fragmentaryczna kompozycja nadawała poematowi dramatycznemu walor otwartości, pozwalając na zestawianie w jej obrębie rozmaitych typów wypowiedzi i spokrewniała go z fragmentem dramatycznym. Pole hermeneutyczne budowane wokół tych poematów „styczniowych” prowokuje do budowania różnych konotacji pozatekstowych, np. z kręgu sztuki malarzkiej tego okresu ze szczególnym uwzględnieniem przywoływanego już w tym artykule malarstwa Grottgera i dzieł romantycznych, zwłaszcza tragicznych poematów Słowackiego (*Anielli*, *Król Duch*) i Krasińskiego (*Przedświt*). Treść utworów składających się na „styczniową” trylogię zgodnie przyjętym założeniem autorskim ma „wyrażać to, co niewyraźalne”, czyli ducha wolności, będącego dla Lasockiego, jak wynika z jego poezji patriotycznej, *entelechią* narodu polskiego. Z założenia jego poematy dramatyczne miały być nie tylko wstrząsające w swej wymowie (Tatarkiewicz 206: 200), ale przede wszystkim wzniosłe, a zatem kojarzone z czymś szlachetnym, pozytywnym, godnym podziwu, mającym swe odniesienie przede wszystkim do określonych zasad moralności. Biorąc pod uwagę, że

Wzniosłość wypowiedzi jest [...] funkcją współlistnienia i współdziałania kilku elementów, wśród których osoba mówiącego i okoliczności mówienia grają rolę bardzo istotną. Z jednej strony więc nadawca winien legitymować się swoistym mandatem upoważniającym do zabierania głosu w owych sprawach szczególnych i niezwykłych. Z drugiej zaś strony o przyjętym przez nadawcę sposobie mówienia decydować winny okoliczności wypowiedzenia. (Kostkiewiczowa 1996: 9–10).

Rzeczywistość przedstawiona w tych poematach dramatycznych jest przez autora z góry zinterpretowana. Lasocki za pomocą słowa poetycko-dramatycznego chciał nie tyle przekazać konkretną wiedzę historyczną, ile wywołać u odbiorców wstrząs emocjonalny i skłonić ich do działania. Przesłanie sformułowane zostało w sposób mocny i klarowny. Z tego powodu komunikacyjne ukształtowanie tych utworów okazuje się istotne, ponieważ jest jednym z ważnych wyznaczników genologicznych. Komunikacja wewnątrztekstowa ma charakter komunikacji zrytualizowanej, co prowadzi do schematyzmu sekwencji komunikacyjnych. Lasocki rozpiął fabułę swych poematów dramatycznych na szereg silnie nacechowanych emocjonalnie obrazów wpisanych w konwencję martyrologiczną i tyrtejską. Każdy z omawianych utworów wyróżnia podporządkowana celom ideologicznym i perswazyjnym schematycznie nakreślona akcja zmierzająca ku wyrazistemu zakończeniu, stająca się pretekstem do prezentacji promowanej przez twórcę wizji historiozoficznej. W każdej z części trylogii akcja opiera się na silnie zideologizowanym schemacie trójkąta miłosnego. O uczucia kobiety, która jest polską patriotką, walczą oddany sprawie narodowej szlachetny Polak oraz Rosjanin, zaborca i nikiemnik. Rekonstrukcja zawartej w poematach dramatycznych wizji pozwala na wydobycie idei zawartej w tych utworach: walki dobra ze złem, szlachetności z nikiemnością, wolności z niewolnictwem. W pierwszej części trylogii „styczniowej”, *Przed powstaniem*, akcja rozgrywa się na dalekiej prowincji gdzieś na Litwie, w drugiej i trzeciej odsłonie w Warszawie tuż przed wybuchem powstania w czasie manifestacji narodowych. Na tle narastających nastrojów nienawiści, oporu i buntu, będących gestem sprzeciwu wobec niewoli i bestialstwa Rosjan rodzi się pragnienie wolności wśród Polaków. Lasocki na przykładzie zachowania Ryłowa, naczelnika wojennego powiatu, kata Polaków, jak i polskich zdrajców i kolaborantów, takich jak literat Mniszewski, który na podstawie wyroku podziemnego sądu zginie z rąk polskich patriotów, pokazał okrucieństwo zaborców, a na przykładzie losów Kasi Rebeciówny, jej ukochanego Waclawa Dołęgi oraz jej kuzyna, Prota Dowgiła, determinację i odwagę Polaków. Szczególnie wymowne są te sceny w pierwszym z trylogii „styczniowej” poemacie dramatycznym, w których Lasocki pokazuje manifestacje przedpowstaniowe jako bunt ludu uznającego wyższość sprawy narodowej nad panslawizmem i kosmopolityzmem. Patrioci płacą najwyższą cenę za swe poświęcenie, jaką jest ofiara złożona z własnego życia. Zostają zamordowani w czasie manifestacji po mszy za duszę Tadeusza Kościuszki, pełniącego tu funkcję duchowego patrona ruchów przedpowstańczych. Pod wpływem tragicznych wydarzeń weryfikują swe poglądy i stosunek do sprawy polskiej rodzice Kasi. Całość kończy się wypowiedzią Ryłowa, który w okrutny sposób rozprawia się z dążeniami niepodległościowymi walki Polaków, nazywając ją złudzeniem. Jest pewny, że Rosja nigdy nie zrezygnuje z całkowitego podbicia Polski i uczynienia z jej mieszkańców niewolników.

Bohaterami drugiej części trylogii, *Calopalen*, która rozgrywa się w trakcie powstania, jest rodzina Darskich. Helena, jej ojciec, brat Adam oraz narzeczony, Jan Rolski, dziedzic sąsiednich włości, są zaangażowani w sprawę walki niepodległościowej. Szykują się do boju o Polskę. Powstrzymanie się od udziału w powstaniu rozumiane jest przez bohaterów jako rodzaj zdrady wobec idei Ojczyzny. Helena zostaje uprowadzona z dworu przez naczelnika wojskowego powiatu, Nikitę Nikitowicza Hitrowa. Mężnie znosi więzienie i tortury. Aby ją uwolnić, powstańcy staczają krwawą walkę z oddziałem kozaków. Ulegają jednak przytłaczającej sile wroga. Zostają aresztowani i po okrutnym śledztwie zesłani na katorgę na Sybir. Trafia tam także Hitrow oskarżony o malwersacje finansowe. Staje się świadkiem

następnego prześladowania Polaków, a zwłaszcza Heleny, która skazana na ciężkie roboty, bita przez odrzuconego adoratora więziennego strażnika umiera, wcześniej przebacząc swoim prześladowcom. W tej części trylogii Lasockiego również występują bohaterowie ludowi, mocno zaangażowani w sprawę narodową, tacy jak szewc Topniak i jego syn, Grześ, wójt Chmara, stajenny Staszek i Żydówka Hana. Lasockiemu zależało na tym, aby pokazać, że miłość do Ojczyzny, poświęcenie i walka o wolność łączą wszystkich ludzi dobrej woli bez względu na pochodzenie społeczne i etniczne w jedną, narodową wspólnotę. Lasocki w ten sposób dokonał demokratyzacji sprawy narodowej. Wrogami Polaków są Rosjanie pozostający w służbie carskiej, tacy jak Hitrow, Smotritiel kopalni czy pop Jermył Wołkow. Odpowiedzią na bestialstwo Rosjan jest opór i walka zbrojna, jak również przebaczenie wrogom, którego źródłem jest ewangeliczna *caritas*.

Trzecia część trylogii, *Po pogromie*, toczy się kilka lat po powstaniu styczniowym. Jej głównymi bohaterami są odbywający karę w carskim więzieniu Piotr-eks-powstaniec i zakochana w nim córka naczelnika więzienia, Tacia. Akcja koncentruje się wokół prowokacji rosyjskiej mającej na celu wywołanie zamieszek, aby po ich krwawym stłumieniu móc jeszcze bardziej zaostrzyć restrykcje wobec Polaków, poddać ich większej rusyfikacji, aby zniknęli jako naród złożony z ludzi kochających wolność. Słowa wypowiedziane przez Ryłowa w pierwszej części trylogii okazały się prorocze. Tak więc narracja patriotyczna cyklu powstańczego Lasockiego uzmysławia odbiorcom, że męczeństwo okazuje się na stałe wpisane w polski los. Na niego będą skazane przyszłe pokolenia „żałobami czarne”.

Każdy z twórców podejmujących tematykę powstania styczniowego w literaturze, co dotyczy także Lasockiego, musiał nieuchronnie zmierzyć się z heroicznym mitem insurekcyjnym, nadającym kształt polskiej rzeczywistości (Burska 1998: 161). Zbudowana przez niego cyklicznie potraktowana narracja o czynie wolnościowym, wpisana w luźne struktury poematu dramatycznego o charakterze hybrydowym, konstruowana z perspektywy kryzysu, jakim jest życie po traumie – powodujące upadek wiarygodności świadectwa i prowadzące nawet do skrajnych postaw, jakim było podważenie jego sensu – potwierdza, że temat powstania styczniowego ma ogromną siłę mitotwórczą. W przypadku cyklu Lasockiego mit, będący kategorią niejednoznaczną (Kuźma 1986: 55–73), nie funkcjonuje tylko jako substancja i zasada strukturalna omawianych tekstów, ale również jako rodzaj komunikacji społecznej (Ziejka 1979: 8). Mit ma zdolność budzenia emocji i wiary, stanowi specyficzną fazę myślenia metafizycznego, co z kolei pozwala na zdystansowanie się wobec rzeczywistości historycznej i umożliwia rozpoznanie stanu świadomości społecznej. Staje się znakiem wyboru określonych wartości i w końcu projektem działania, zbliżającym się do traktatu ideologicznego (Speina 1993: 32). Za pomocą formy poematu dramatycznego, którego struktura oparta jest na tak rozumianym micie, Lasocki, posługując się popularnym już w tym czasie kodem romantycznym, który ulegał stereotypizacji, chciał przekazać odbiorcy w jak najbardziej wiarygodny i przekonujący sposób prawdę o martyrologii Polaków w okresie powstania styczniowego, utrwalić w pamięci zbiorowej narodowy kanon gestów i zachowań oraz zbudować własny wariant legendy styczniowej insurekcji, traktując ją w kategoriach prawdy „żywej”. W tym kontekście idea wolnościowa – w co Lasocki mocno wierzył – nie może zostać stłumiona, ponieważ jest – według niego – nieśmiertelna. Działal więc w przekonaniu, że chociaż pamięć ludzka została oszukana przez bezwzględność oczywistość faktów historycznych, to jednak wbrew narodowej melancholii, zagrożeniu amnezją idea duchowa powstania i jego dziedzictwo ma wartość zbawczą i integrującą wspólnotę

narodową wokół określonych wartości. Nie interesowały go, jak widać, spory ideologiczne, promujące określone, konkurujące ze sobą modele walki o niepodległość.

Przed wszystkim w jego poematach dramatycznych zostały uproszczone postacie, nakreślone kilkoma wyrazistymi kreskami, sprowadzające się do kilku wybranych stereotypowo potraktowanych cech, z których każda odgrywa przypisaną jej rolę w porządku fabularnym, podporządkowanym celom ideowym. Pozwala to na kontrastowe ich zestawienie zgodnie ze schematem: czarny–biały. Są one idealizowane lub demonizowane. Bohaterowie dzielą się na ludzi szlachetnych, patriotów, składających ofiarę z własnego życia, oraz nikczemników, zdrajców, donosicieli, katów i morderców. Polacy doświadczają bezpośrednio przemocy ze strony Rosjan, którzy jako zaborcy okazują się bezlitośni. Patriotci świadomie wybierają drogę poświęcenia, walki, męczeństwa i heroicznej śmierci (Bończa-Tomaszewski 2006: 262). Udział w styczniowej *irredencji* Lasocki postrzegał jako wcielenie jednostkowej podmiotowości, woli Ducha i jego ekspresję, a nie jako wynik przymusu wywieranego przez określoną ideologię promowaną przez daną grupę społeczną. Walkę za Ojczyznę traktował zatem w kategoriach dobrowolnego i świadomego wyboru, przede wszystkim jako sprawę wspólną dla różnych warstw społecznych i grup narodowościowych. Wspólnotę narodową tworzą dla niego ci wszyscy, którzy uznali Polskę za sprawę najważniejszą, wartą i godną najwyższych poświęceń, a nawet ofiary z własnego życia. Postulat jedności wspólnoty narodowej uzasadnia wprowadzenie do poematu dramatycznego wstawek o charakterze propagandowo-publicystycznym dotyczących trudnych kwestii: chłopskiej i etnicznej postrzeganych przez Lasockiego w duchu solidarystycznym. Mesjanizm w omawianych utworach Lasockiego dotyczy całego narodu polskiego i jego poszczególnych klas społecznych, ale to szlachta została przedstawiona jako grupa przewodząca narodowi. Czytelne nawiązanie do psalmów Zygmunta Krasińskiego i wspomnianego *Prześwitu* ukazuje w poemacie konsekwencje wiary w bezpośrednią interwencję boską i zwycięstwa dobra nad złem. Lasocki docenił także udział duchowieństwa w walkach powstańczych. Do wysokiej rangi podniósł udział kobiet w manifestacjach i powstaniu styczniowym. Sławił patriotyzm kobiet polskich, które, tak jak Kasia, Hela czy Tacia, stają się tu figurą umęczonej Ojczyzny. Ostro zwalczał wszelkie ugodowe gesty Polaków, traktując je w kategoriach zaprzaństwa i zdrady narodowej. Zdecydowanie potępiał postępowanie Rosjan i popleczników caratu, demaskując ich mierność moralną i intelektualną. Ten zamierzony podział o charakterze aksjologicznym: na patriotów, ludzi oddanych sprawie Ojczyzny, oraz na jej wrogów ma budzić u odbiorców skojarzenia z odwieczną walką dobra ze złem, co znajduje swe odzwierciedlenie w promowanej przez Lasockiego koncepcji historiozoficznej o charakterze opatrnościowym i teleologicznym. Według niego powstanie styczniowe nie ma charakteru buntu niewolników, tylko jest protestem ludzi wolnych, o silnej tożsamości narodowej, mających oparcie w określonej aksjologii.

Takie uproszczenie zachowań postaci, jak również miejsca i czasu akcji w omawianych poematach dramatycznych, jest potrzebne ze względu na zrytualizowaną komunikację wewnątrztekstową. W omawianych poematach dramatycznych dominują nastroje ofiarnicze poddane estetyzacji. Poeta dokonał afirmacji romantycznej martyrologii i ściśle związanej z tym celebracji klęski powstańczej. Poddane estetyzacji rekwizyty, takie jak: krzyż, palma męczeńska i korona cierniowa, stają się podstawowymi wyobrażeniami sprawy narodowej. Zgodnie z przyjętą historiozofią romantyczną kwestie budowania narodowej tożsamości, tak w wymiarze indywidualnym, jak wspólnotowym, Lasocki postrzegał w kategoriach

dobrowolnej, świadomej ofiary, rewelacji, misji i duchowej rewolucji. Przywrócił wartość myśleniu patriotycznemu w kategoriach mesjanistycznych odwołujących się do wizji Chrystusa cierpiącego na krzyżu, bezpośrednio kojarzonej z męczeństwem Polski. W prezentowanej wizji insurekcyjnej na narrację o powstaniu, a ogólniej rzecz postrzegając, na dzieje walki Polaków o niepodległość, składa się pasmo cierpienia i poświęcenia, które, odczytywane w kontekście zawartej w omawianych poematach historiozofii w duchu chrześcijańskim, mają charakter odkupieńczy i zbawczy. Lasocki dokonał pozytywnej waloryzacji cierpienia jako warunku koniecznego do oczyszczenia i odkupienia narodowych grzechów. Według pisarza jest to jedyna możliwa odpowiedź na rosyjskie zniewolenie. Tradycja insurekcyjna łączyła się dla niego z heroizmem, jak również z doświadczeniem kenotycznym. Dla poety pokora staje się źródłem duchowego męstwa, co sprawia, że śmierć w walce z wrogiem, traktowana jako wzniosła, dobrowolna ofiara, nazwana tu aktem całopalenia, nie może być daremna, ponieważ nadaje sens umieraniu za Ojczyznę. Ofiarujący – tak to pokazał w swych poematach dramatycznych Lasocki – nie żąda dla siebie nic, całość jest przeznaczona dla Boga i Ojczyzny uznanych przez niego za najwyższą wartość. Powstanie styczniowe – dla Lasockiego – było zdrowym odruchem narodowego instynktu, buntem przeciw niewoli i wyrazem woli niepodległego istnienia. W tym rozumieniu „męczeństwo staje się jedyną bronią w walce o zachowanie narodowości” (Znamierowska 1938: 123).

Zgodnie z tradycją romantyczną Lasocki, formując swych bohaterów na wzór męczenników narodowych, zbudował paralele między martyrologią pierwszych chrześcijan i bojowników sprawy narodowej. Ten mocno wyidealizowany sposób myślenia o narodowym czynie w poematach dramatycznych Lasockiego łączy się z głęboką wiarą w odradzanie się życia przez śmierć, która zgodnie z przekonaniami romantyków okazuje się koniecznym warunkiem zmartwychwstania. Istotą tak rozumianej krwawej walki staje się rytuał przejścia od śmierci do życia. Z tego powodu, jak głosi autor:

Że tej Ojczyzny tylko mężczyźni chronią.  
Tylko mężczyźni! I przez krew zbawienie!  
Ona jak czarę, krwią nas napelniła,  
Niewyczerpana, hojnie nieskończenie,  
W której kolebka nasza i mogiła  
Ma niedostępną – miłośnicie i czule,  
Najpierwszą z wszystkich wieczyste matule!  
(Lasocki 1896: 25)

To tłumaczy rolę, jaką w tych poematach, a zwłaszcza w *Całopaleniu*, odgrywa metaforyka kropli krwi wrzucanych w ziemię na podobieństwo siewnego ziarna. Krew wyraża ambiwalentną symbolikę życia i śmierci. Zgodnie z religią chrześcijańską wiara w moc męczeńskiej krwi, krwawej ofiary ma moc zarówno oczyszczającą, jak i odrodzeńczą. Lasocki buduje szczególną mistykę krwi w swym poemacie. Przywołuje symbolikę krwi przelanej przez Chrystusa na krzyżu, będącej znakiem wiecznego Przymierza Boga z ludźmi, odkupienia i zwycięstwa życia nad śmiercią (Forstner 1990: 362). Ten krwawy siew powstańczy nie jest pusty. Ich ofiara przyniesie kiedyś plon wolności, staje się więc koniecznym warunkiem historycznych przeobrażeń, o czym tak pisze Lasocki:



Nie płaczcie bracia! Pokrzepcie się raczej  
Że w ojców ziemię padamy jak ziarna:  
Nami się droga do zbawienia znaczy  
– Straszliwa! Groźna! grobami ciężarna!  
Wzejdą z nas kiedyś dziejów ładne plony,  
Im bardziej krwią swą użyźniamy rolę,  
W męczeństwie żywot żaden niestracony,  
Ani cierń nawet, co nam skronie kole....  
Błogosławiona ta od ciebie zbroja,  
Której śmierć na nas nigdy nie rozpląta!  
(Lasocki 1896: 97; podkreśl. M. J. O.)

Potraktowana z perspektywy martyrologicznej i eschatologicznej, poddana sakralizacji klęska powstańcza transponuje w zwycięstwo duchowe. Ta idea walki, przeniesiona na grunt narodowej historii, będącej sprzeciwem wobec zła, jak dziedzictwo przechodzi z ojca na syna, co pozwala stworzyć narodową wspólnotę budowaną na silnym, aksjologicznym i teologicznym fundamencie. Nakaz walki o wolność nabiera wartości imperatywu moralnego. Tak o tym mówią bohaterowie:

Walczyć i ginąć będziemy zaszczytnie.  
My, nasze wnuki i prawnuków dzieci -  
To jako jeden mąż w tej samej zbroi...  
A tylko młodą gwiazdą życia świeci,  
I na placówce zabitego stoi.  
Z martwych wstający, wszędobytni, krwawi!  
U czterech węglów światła już hetmani!...  
Na śmierć biegnący, niż wy w płasy, żwawiej,  
I światło dawcy przeciw wam - szatani!  
(Lasocki 1896: 97; podkreśl. M. J. O.)

Poematy dramatyczne Lasockiego nabierają wymiarów tragediowo-misteryjnych, co oznacza, że autor i widz odbierają ten tekst tak, jakby uczestniczyli w narodowych misteriach granych w teatrze tragicznym. Pisarz konsekwentnie promował romantyczną koncepcję Ojczyzny jako wspólnoty wyobraźni narodowej, którą aktywizuje w jego tekstach obecność zaczerpniętych z literatury romantycznej klisz, schematów i stereotypów wyobrażeniowych, czyli wypróbowanych środków artystycznego wyrazu, budujących określoną strategię literacką, zgodnie z którą

pieśń powstańcza stroniła od intelektualistycznych medytacji, nie umiała cyzelować swych postulatów ideowych, głosiła natomiast z mocą głębokiego przekonania swoje kanony wiary poruczając ufnie Bogu obrońcy sprawę umiłowanej ojczyzny — sprawę wolności i równości jej obywateli. (Znamierowska 1938:131)

Już sam temat insurekcyjny ujęty w optyce martyrologiczno-soteriologiczno-heroicznej buduje aurę patosu i konotuje treści i znaczenia ze sfery religijnej, o czym świadczą obecne w omawianych poematach dramatycznych kręgi semantyczne leksemów: piekła, nieba, szataństwa, anielstwa, światła, ciemności, gwiazd, promieni, ofiary, poświęcenia itp.

Jest to poezja monumentalna, „wielkich słów”, a także „szlachetnego, a niekiedy grzmiącego patosu” (Skubalanka 1984: 271). Patetyczne słowo poetyckie, podkreślające znaczenie wielkich wydarzeń i tematu, wywołujący u odbiorców stan napięcia emocjonalnego, nabiera tu charakteru czynu moralnego i patriotycznego. Można powiedzieć, że to patetyczne słowo staje się bohaterem tych poematów dramatycznych. Tak więc zarówno ich stylistyczne ukształtowanie u Lasockiego, jak i forma, zawierające duży ładunek tragizmu, służą komunikacji literackiej. Napięcie nie słabnie do końca omawianych utworów dramatycznych, a odbiorca nie poczuje ulgi. Lasocki, wzorując się na stylu wielkich romantyków, odszedł od mowy potocznej, zachowanej tylko w tych fragmentach tekstu, w których występują bohaterowie z ludu, a posłużył się słownictwem silnie nacechowanym emocjonalnie, podniosłym, uwznioślającym, uroczystym, bogatym w archaizmy, wyrazy przestarzałe, superlatywy, antytezy, hiperbole, alegorie, wykrzyknienia, apostrofy, pytania retoryczne oraz poetyzmy, charakterystycznie dla tradycji wielkiej retoryki, co doprowadziło w omawianych poematach dramatycznych Lasockiego do hieratyzacji stylu poetyckiego (Skubalanka 1984: 229–234), wzmocnionego przez odpowiednio zaplanowaną kompozycję rytmiczną tekstu, co jednak nieuchronnie zmierza do standaryzacji środków wyrazu i ograniczonej wariantowości zachowań językowych. Lasocki zadbał także o organizację brzmieniową wypowiedzi, dzięki zastosowanym wykrzyknieniom i pytaniom retorycznym, schematom metrycznym, repetycji fraz, refreniczności, paralelizmom składniowym, niepotocznemu, poetyckiemu szykowi przydawek, anakolutom, dominującym krzyżowym rymom, powtórzeniom, co pozwoliło mu wzmocnić ekspresywność wypowiedzi bohaterów i co dodatkowo ma swą materializację w postaci znaków graficznych służących wyrażaniu emocji, takich jak: wielokropek, pauza, znak zapytania czy wykrzyknik. Oto próbka tekstu *Prolog do Całopalenia*, gdzie styl podniosły koresponduje z problematyką historiozoficzną, nawiązanie do *Lilli Wenedy* okazuje się czytelne:

Gdzie to mnie wiedziesz-dziewico promienna!  
Wszak to mogiły?!  
Zgąsle ogniska? Czy martwa Gehenna?  
Kości się stłiły.....  
...Wiedziesz  
-niegodne twej woli narzędzie  
Maluczką lutnię,  
Z której się rapsod tych grobów wyprzędzie,  
Jak cień wierutnie.  
Więc w pieśni pójda-prawomocni zbóje  
I ofiar rzesza...  
... Historia maski pośmiertne zdejmuje  
Poezja wskrzesza.  
(Lasocki 1896:8)

Ważną funkcję w omawianych utworach pełni obecność zróżnicowanych mocno gatunków mowy, czyli językowych odpowiedników różnych stanów świadomości bohatera: mówiącego, słuchającego, myślącego, odczuwającego różne emocje, takie jak strach, zdziwienie, złość, irytację, uniesienie i zapał, co pozwoliło Lasockiemu odtworzyć stan silnego napięcia emocjonalnego, czyli wszelkie porwy duszy bohaterów, bliskie ekstazom, co jest

widoczne w dominujących w poemacie dramatycznym monologach, a co zostało uwidocznione przez autora w warstwie fonicznej tekstu i utrzymane w poetyce krzyku i wołania. Dialogi tu obecne podporządkowane są określone mu z góry scenariuszowi patriotycznemu, stąd rzadko mają charakter sytuacyjny. W poematach dramatycznych Lasockiego dominuje silny emocjonalizm, dlatego też funkcja ekspresywna języka góruje nad komunikatywno-informatywną, a obecne elementy epickie i dramatyczne zostały podporządkowane ekspresji lirycznej. To wszystko sprawia, że struktura tekstu jest luźna, amorficzna, fragmentaryczna, o dających się wyodrębnić mikrocałościach.

Te podjęte przez Lasockiego zabiegi artystyczne sprawiają, że historia powstania styczniowego, wykreowana na wzór ofiary całopalenia, staje się przedmiotem poetyckiego przedstawienia, a całościowo potraktowana opowieść o nim nabiera wymiarów misteryjno-wizyjnych osłabianych przez zrytualizowaną sytuację komunikacyjną, co sprawia, że poematy dramatyczne Lasockiego nieuchronnie grawitują w stronę melodramatyzmu. W swych poematach dramatycznych pisarz dążył do wizualizacji traumatycznej sytuacji narodu pogrążonego w niewoli, który domaga się prawa do samodzielnego istnienia. Odchodząc od realizmu, Lasocki chciał wypuklić zarówno rys martyrologiczny, jak i metafizyczny styczniowej irredenty wpisanej w mit odrodzeńczy, tłumacząc za jego pośrednictwem istotę duchową, jego entelechię. Lasocki prezentuje się zatem jako rewelator polskości, który w swych poematach dramatycznych dokonał sakralizacji Ojczyzny, co tłumaczy nierozzerwalne sprzęgnięcie w omawianych utworach uczuć patriotycznych z religijnymi i uzasadnia dominującą rolę udziału elementu religijnego i tematyki biblijnej jako źródeł natchnień poetyckich, a także inspiracyjną rolę dzieł wielkich romantyków z obecną w nich koncepcją mesjanizmu i myślą historiozoficzną, pełniących tu funkcję arcywzorca i architektu. Lasocki w swych działaniach literackich, co już zostało powiedziane na wstępie artykułu, nie był nastawiony na eksperymentowanie, tylko starał się przedstawić powstanie styczniowe w ramach tradycyjnej konwencji i zrytualizowanych sytuacji komunikacyjnych. Ta powtarzalność gestów ma wpłynąć na odbiorcę, w którego świadomości powinien zostać utrwalony obraz pełniący funkcję wzorca patriotycznego. W tym przypadku repetycja gestów, będąca utrwaloną kulturowo formą osvajania społecznych lęków, pełni ważną funkcję, pomagając w przezwyciężaniu traumy niewoli, aktywizacji moralnej i patriotycznej wyobraźni, budowaniu narodowej dumy, co ściśle łączy się z kwestią zachowania tożsamości narodowej. Aby nie zamykać poematów dramatycznych Lasockiego tylko w formule epigoństwa, warto zastosować kryteria zaproponowane przez Agnieszkę Fulińską, która wprowadziła podział na literaturę popularną i komercyjną, biorąc pod uwagę „skalę literackości” obecną w analizowanych utworach. Podstawowym kryterium tego podziału staje się stopniowalność schematyczności. Zgodnie z tym literatura popularna odzwierciedla wierność wobec przyjętego wzorca. Przynosi odbiorcy ulgę i uspokojenie, w przypadku trylogii „styczniowej” Lasockiego wynikające z autorskiego przekonania o triumfie sprawiedliwości dziejowej, co ostatecznie przybiera kształt dającego ująć się w formułę *gloria victis* mitu głoścącego wiarę w zwycięstwo nieśmiertelnej idei. W ten sposób Lasocki za pomocą formy poematu dramatycznego dążył do ustalenia jednoznacznych odpowiedzi na trudne, złożone pytania o narodową przyszłość.

Podsumowując dokonaną analizę „styczniowej” trylogii Lasockiego, wydaje się, że najbardziej adekwatną formułą interpretacyjną dla badanego zjawiska jest fraza „środek patriotycznej mobilizacji”. Udratyzowana poezja, a może upoetyczniony dramat posługujący

się językiem patetycznym, podtrzymuje na duchu, kształtuje tożsamość i świadomość narodową. Pełni funkcje rewelatorskie, konsolacyjne oraz integracyjne. Daje nadzieję na przyszłość, tak w wymiarze indywidualnym, jak wspólnotowym, ponieważ przez swój religijny i aksjologiczny wymiar zyskuje charakter sensotwórczy. W przypadku Lasockiego, kroczącego wiernie śladem romantyków, poemat dramatyczny to strategia budowania: tekstu literackiego, czasu i przestrzeni oraz postaci, ważnych dla twórcy i odbiorców problemów i budowania ze względu na wykształcenie promowanych przez autora postaw patriotycznych. Odkrywanie zapomnianych lektur nie wydaje się do końca czynnością z góry skazaną na powodzenie. Tak na temat powrotu do dawnych lektur pisał Adam Mickiewicz:

Aby przyciągnąć na nowo publiczność ku naszym ulubionym autorom, należy ukazać w tych autorach nowe zalety, należy szukać nowych punktów styczności między cywilizacją starożytną a potrzebami czasów nowożytnych, a wtedy może przekonamy się, że ci autorowi nie są tak starzy, jak się nam wydaje. (Mickiewicz 1959: 156)

## Bibliografia

- Balbus, Stanisław 1999. „Zagłada gatunków”. *Teksty Drugie* 6: 25–39.
- Bartoszyński, Kazimierz 2000. „Wobec genologii”. *Teksty Drugie* 5: 17–29.
- Bończa-Tomaszewski, Nikodem 2006. *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Burska, Lidia 1998. *Kłopotliwe dziedzictwo. Szkice o literaturze i historii*. Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Chmielowski, Piotr 1898. *Zarys najnowszej literatury polskiej*. Petersburg–Kraków: K. Grendyszyński; G. Gebethner i Spółka.
- Forstner, Dorothea OSB 1990. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Tłum. i oprac. Wanda Zakrzewska [ & ] Paweł Pachciarek [ & ] Ryszard Turzyński. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Fulińska, Agnieszka 2003. „Dlaczego literatura popularna jest popularna?”. *Teksty Drugie* 4: 55–66.
- Ginkowa, Łucja 1991. *Poemat*. W: Józef Bachórz [ & ] Alina Kowalczykowa (red.). *Słownik literatury XIX w.* Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Halbwachs, Maurice 1969. *Społeczne ramy pamięci*. Tłum. i wstęp Marcin Król. Warszawa: PWN.
- Hertz, Paweł (red.) 1975a. *Zbiór poetów polskich*. T. 6. Warszawa: PIW.
- (red.) 1975b. *Zbiór poetów polskich*. T. 7. Warszawa: PIW.
- Jakubowski, Jan Zygmunt [ & ] Janina Kulczycki-Saloni [ & ] Stanisław Frybes (red.) 1964. *Dziedzictwo literackie Powstania Styczniowego*. Warszawa: PIW.
- Janion, Maria [ & ] Maria Żmigrodzka 1978. *Romantyzm i historia*. Warszawa: PIW.
- Jedynak, Krystyna 1995. „Kilka uwag o poemacie prozą”. *Ruch Literacki* 4: 495–502.
- Kłuba, Agnieszka 2010. „Poemat prozą. Rozważania genologiczne”. *Pamiętnik Literacki* 101(22): 5–29.
- Kostkiewiczowa, Teresa 1996. „Odległe źródła o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke’em”. *Teksty Drugie* 2–3: 5–13.
- Kościeszka, Iwona 2012. „Sublime (w) historii. Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań”. *Pamięć i Sprawiedliwość* 2(20): 115–137.

- Krzyżanowski, Julian 1964. *Legenda powstania styczniowego (1863–1963)*. W: Jan Z. Jakubowski [&] Janina Kulczycki-Saloni [&] Stanisław Frybes (red.). *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego*. Warszawa: PIW.
- Kuźma, Erazm 1986. „Kategoria mitu w badaniach literackich”. *Pamiętnik Literacki* 77(4): 55–73.
- Lasocki, Franciszek 1896. *Całopalenia: poemat dramatyczny w czterech obrazach z czasów powstania r. 1863: druga część trylogii*. Sambor: Wydawnictwo Schwarza i Troja.
- 1897. „Przed wybuchem: poemat dramatyczny w trzech obrazach. Pierwsza część trylogii. Rzec z czasów powstania z r. 1863”. *Rocznik* 20: 85–157.
- 1898. *Po pogromie: poemat dramatyczny w 3 obrazach z prologiem z czasów po powstaniu z r. 1863): trzecia część trylogii*. Sambor: Wydawnictwo Schwarza i Troja.
- Loth, Roman (red.) 2001. *Dawni pisarze polscy: od początków piśmiennictwa do Młodej Polski: przewodnik biograficzny i bibliograficzny*. T. 2: I – Me. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Małochleb, Paulina 2014. *Przepisywanie historii. Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie pamięci kulturowej*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Mickiewicz, Adam 1959. „Wykłady lozańskie”. Tłum. i zrekonstruował Jerzy Kowalski. W: Adam Mickiewicz. *Dzieła*. T. 7: *Pisma prozą*. Cz. III. Warszawa: Czytelnik.
- Nora, Pierre 2001, „Czas pamięci”. Tłum. Wiktor Dłuski. *Res Publica Nowa* 7: 37–43.
- 2009. „Między pamięcią a historią: Les Lieux de Mémoire”. Wyd. Magdalena Ziółkowska [&] Andrzej Leśniak. *Tytuł roboczy: Archiwum 2*. Łódź: Muzeum Sztuki.
- Pluciennik, Jarosław 2000. *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków: Universitas.
- Pomorski, Jan Andrzej 1978–1979. „Problem doniosłości dziejowej wydarzenia historycznego”. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin–Polonia, Sectio F.* 33–34: 151–164.
- Roux, Jean-Paul 1994. *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*. Tłum. Marzena Perek. Kraków: Znak.
- Skubalanka, Teresa, 1984. *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Skwarczyńska, Stefania 1971. „Sytuacja w poetyce określenia »poemat«”. *Roczniki Humanistyczne* 19(1): 261–272.
- Słowacki, Juliusz 1979. *Kordian*. W: *Dramaty. Dzieła*. T. 3. Eugeniusz Sawrymowicz (oprac.). Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.
- Speina, Jerzy 1993. *Typy świata przedstawionego*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu.
- Szacka, Barbara 2000. „Pamięć zbiorowa i wojna”. *Przegląd Socjologiczny* XLIX: 11–28.
- Tarnogórska, Maria 1997. *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*. Wrocław: Wydawnictwo Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Tatarkiewicz, Władysław 2006. *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wantuch, Wiesława 1985. *O poetyce cyklu lirycznego*. W: Edward Balcerzan [&] Seweryna Wyślouch (red.). *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, Warszawa: PWN.
- Ziejka, Franciszek 1977. *W kręgu mitów polskich*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ziołowicz, Agnieszka 2002. *Dramat i romantyczne „Ja”*. *Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*. Kraków: Universitas.
- Znamierowska, Janina 1938. „Poezja powstania styczniowego: zarys ideologii”. *Pamiętnik Literacki* 35/1/4: 123–131.