

D E B I U T Y  
MICKIEWICZA,  
D E B I U T Y  
ROMANTYKÓW



Polska Akademia Umiejętności – Wydział I Filologiczny



 Wydział  
Filologiczny  
UNIwersYTET W BIAŁYMSTOKU

Katedra Badań Filologicznych „Wschód–Zachód”  
Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku

 KSIĄŻNICA  
PODLASKA  
im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku

Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku – Dział Naukowy

D E B I U T Y  
MICKIEWICZA,  
D E B I U T Y  
ROMANTYKÓW

STUDIA

W 200. ROCZNICĘ  
DEBIUTU WIESZCZA:  
1818–2018

REDAKCJA NAUKOWA  
JAROSŁAW ŁAWSKI I ŁUKASZ ZABIELSKI



KRAKÓW 2021

Recenzenci tomu:

prof. dr hab. MAREK NALEPA

prof. dr hab. WŁODZIMIERZ SZTURC

Redakcja, łamanie i projekt okładki:

ALEKSANDRA SUSZYŃSKA. Pracownia foto-typo-graficzna LIGATURKA

Opracowanie komputerowe tekstów:

DARIUSZ KUKIEŁKO

Noty o Autorach:

ŁUKASZ ZABIELSKI, JAROSŁAW ŁAWSKI

Streszczenia:

ŁUKASZ ZABIELSKI, MAŁGORZATA TECHMAŃSKA, JACEK PARTYKA

ISBN 978-83-7676-327-9

Monografia opublikowana ze środków projektu finansowanego w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości” na lata 2019–2022 nr projektu 009/RID/2018/19 kwota finansowania 8 791 222,00 zł.



Ministerstwo  
Edukacji i Nauki

The project is financed from the grant received from the Polish Ministry of Science and Higher Education under the Regional Initiative of Excellence programme for the years 2019–2022, project number 009/RID/2018/19, the amount of funding 8 791 222,00 zloty.

Copyright by Polska Akademia Umiejętności & Authors, Kraków 2021

Dystrybucja:

PAU, ul. Sławkowska 17, 31-016 Kraków

e-mail: [wydawnictwo@pau.krakow.pl](mailto:wydawnictwo@pau.krakow.pl)

[www.pau.krakow.pl](http://www.pau.krakow.pl)

## Spis treści

ADAM MICKIEWICZ Zima miejska	13
LUCJAN SUCHANEK Słowo wstępne	21
JAROSŁAW ŁAWSKI, ŁUKASZ ZABIELSKI Od Nowogródka i Wilna do Sztambułu. Wielkie powroty Mickiewicza	23
Z problemów debiutu: <i>Zima miejska</i>	37
<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">JULIAN MAŚLANKA</span> Uwagi o debiutach literackich romantyków polskich	39
JAROSŁAW ŁAWSKI Debiuty romantyków, debiuty Mickiewicza. Rozpoznania	47
MAREK PIECHOTA Debiuty Mickiewicza – sławne, zauważone i niepamiętane	65
BOGUSŁAW DOPART Mickiewicz w szkole klasycznej?	111
BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA Debiut Mickiewicza w kontekście późnej i ostatniej twórczości poety	127
ANDRZEJ FABIANOWSKI Czy Iksom spodobałaby się <i>Zima miejska</i> ?	139
TOMASZ JĘDRZEJEWSKI <i>Zima miejska</i> Adama Mickiewicza na tle filomackiej poezji anakreontycznej	153

URSZULA TROCHIMOWICZ Tradycja i intertekstualna gra. Nawiązania do <i>Zimy miejskiej</i> Mickiewicza w <i>Zimie wileńskiej</i> Witolda Hulewicza	161
Przemiany Mickiewicza – koncepty i metafory	173
ZBIGNIEW KAŻMIERCZYK Wczesny Mickiewicz jako zapowiadający się historiozof	175
KRZYSZTOF KOROTKICH Zmysły w <i>Balladach i romansach</i> Adama Mickiewicza	187
GRZEGORZ IGLIŃSKI Z Mickiewiczowskiego bestiariusza. Owady i robaki w wierszach z okresów wileńsko-kowieńskiego i rosyjskiego	209
LESZEK BEDNARCZUK Język białoruski w twórczości Adama Mickiewicza	241
SWIETŁANA MUSIJENKO Adam Mickiewicz i Aleksander Puszkina w zwierciadle imagologii	253
IRENA SZEWCZENKO Adam Mickiewicz a debiut ukraińskiego romantyzmu	267
MARGRETA GRIGOROVA Nieukończony bułgarski debiut <i>Dziadów</i> Adama Mickiewicza 1937–1938	285
SAMIR SATTAROV Inspiracje orientalistyczne Adama Mickiewicza	311
WŁODZIMIERZ PRÓCHNICKI Pozycja narratora w <i>Panu Tadeuszu</i>	317
Romantyczni debiutanci	331
MARTA BIAŁOBRZESKA Późny debiut Antoniego Malczewskiego i kwestia niedoceny <i>Marii</i>	333
EMILIA ŚWIDERSKA „Czuję potrzebę większej doskonałości”... Artystyczne uniwersum w <i>Księżycu</i> i <i>Balladynie</i> Słowackiego	347
MACIEJ SZARGOT Nad juveniliami Zygmunta Krasińskiego	363

ŁUKASZ ZABIELSKI „Waćpan także piszesz ballady?” Refleksje nad debiutem książkowym Stefana Witwickiego	377
HENRYK GRADKOWSKI Debiut romantyka – Józef Bohdan Zaleski	395
MAŁGORZATA BURZKA-JANIK Debiut... po debiucie – Tomasza Augusta Olizarowskiego	409
KAMIL K. PILICHIEWICZ Parodysta czy autobiograf? Prymicje Ludwika Szyrmera	423
EWA MODZELEWSKA-OPARA Debiuty Marcina Rosienkiewicza w Stanach Zjednoczonych	433
MAREK WILCZYŃSKI Debiut Poego, debiut Emersona: problematiczne debiuty antagonistów i romantyzm amerykański	457
PAWEŁ WOJCIECHOWSKI Debiuty romantyków szwedzkich	467
Interpretacyjne postscriptum	491
BARBARA SZARGOT Debiut ostatniego romantyka. O <i>Na marne</i> Henryka Sienkiewicza	493
ANNA JANICKA Debiut i skandal: <i>casus</i> Zapolskiej (z romantykami w tle)	505
HELENA NIELEPKO Debiut Tadeusza Micińskiego – poemat <i>Łazarze</i>	523
HANS-CHRISTIAN TREPTE Ambiwalentne paradygmaty literackich debiutów romantyków w kontekście środkowoeuropejskim	531
MARCELLO RUTA Krytyka sztuki i ironia formalna w rozprawie berneńskiej Waltera Benjamina. Refleksje na temat dwóch kluczowych terminów wczesnego romantyzmu	547
Bibliografia	567
Summary	571

Zusammenfassung	573
Résumé	575
Indeks tytułów utworów Adama Mickiewicza	579
Indeks nazwisk	583



## Table of Contents

ADAM MICKIEWICZ Zima miejska	13
LUCJAN SUCHANEK Introduction	21
JAROSŁAW ŁAWSKI, ŁUKASZ ZABIELSKI From Nowogrodek and Vilnius to Istanbul. Great Returns of Mickiewicz	23
The Problems of Debut: <i>Zima miejska</i>	37
<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">JULIAN MAŚLANKA</span> Remarks on the Literary Debuts of Polish Romantics	39
JAROSŁAW ŁAWSKI Romantics' Debuts, Mickiewicz's Debuts. Investigation	47
MAREK PIECHOTA Mickiewicz's Debuts – the Famous, the Acknowledged and the Forgotten	65
BOGUSŁAW DOPART Mickiewicz in the Classical School?	111
BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA Mickiewicz's Debut in the Context of His Late and Final Works	127
ANDRZEJ FABIANOWSKI Would the Members of the Society of X's be Fond of <i>Zima miejska</i> ?	139
TOMASZ JĘDRZEJEWSKI Mickiewicz's <i>Zima miejska</i> in the Context of the Filomaths' Anacreontics	153

URSZULA TROCHIMOWICZ Tradition and the Intertextual Game. References to <i>Zima miejska</i> by Adam Mickiewicz' in <i>Zima wileńska</i> by Witold Hulewicz	161
Mickiewicz's Transformations. Concepts and Metaphors	173
ZBIGNIEW KAŻMIERCZYK Young Mickiewicz as an Up-and-coming Historiosopher	175
KRZYSZTOF KOROTKICH Senses in Adam Mickiewicz's <i>Ballady i romanse</i>	187
GRZEGORZ IGLIŃSKI From the Mickiewicz's Bestiary. Insects and Worms in the Poems of the Vilnius-Kaunas and Russian Periods	209
LESZEK BEDNARCZUK The Belarusian Language in the Works of Adam Mickiewicz	241
SWIETŁANA MUSIJENKO Adam Mickiewicz and Alexander Pushkin in Imagological Perception	253
IRENA SZEWCZENKO Adam Mickiewicz and the Debut of Ukrainian Romanticism	267
MARGRETA GRIGOROVA The Ongoing Bulgarian Debut of Adam Mickiewicz's Play <i>Dziady</i> 1937–1938	285
SAMIR SATTAROV Adam Mickiewicz's Oriental Inspirations	311
WŁODZIMIERZ PRÓCHNICKI The Position of Narrator in <i>Pan Tadeusz</i>	317
The Romantic Debutants	331
MARTA BIAŁOBRZESKA Antoni Malczewski's Late Debut and the Issue of Underestimating the Poem <i>Maria</i>	333
EMILIA ŚWIDERSKA 'I Feel a Need for Ever Greater Perfection...' The Artistic Universum in Juliusz Słowacki's <i>Księżyc</i> and <i>Balladyna</i>	347

MACIEJ SZARGOT On the Works from Zygmunt Krasiński's Youth	363
ŁUKASZ ZABIELSKI 'Sir, Do You Write Ballads, Too?' Reflecting on Stefan Witwicki's Debut	377
HENRYK GRADKOWSKI A Romantic's Debut – Józef Bohdan Zaleski	395
MAŁGORZATA BURZKA-JANIK A Debut... after a Debut of Tomasz August Olizarowski	409
KAMIL K. PILICHIEWICZ Parodist or Autobiographer? Ludwik Sztyrmer's First Writings	423
EWA MODZELEWSKA-OPARA Martin Rosienkiewicz's Debuts in the United States	433
MAREK WILCZYŃSKI Poe's Debut, Emerson's Debut: The Problematic Debuts of the Antagonists and the American Romanticism	457
PAWEŁ WOJCIECHOWSKI The Debuts of Swedish Romantics	467
 Interpretative Postscript	 491
BARBARA SZARGOT The Debut of the Last Romantic. On Henryk Sienkiewicz's <i>Na marne</i>	493
ANNA JANICKA Debut and Scandal: The Case of Zapolska (with the Romantics in the Background)	505
HELENA NIELEPKO Tadeusz Miciński's Debut – the Poem <i>Łazarze</i>	523
HANS-CHRISTIAN TREPTE The Ambivalent Paradigms of the Romantics' Literary Debuts in the Central European Context	531
MARCELLO RUTA Critique of Art and Formal Irony in Walter Benjamin's Doctoral Thesis (Bern). Deliberations on Two Key Terms of Early Romanticism	547

Literature	567
Summary	571
Zusammenfassung	573
Résumé	575
Index of Adam Mickiewicz's Works	579
Index of Names	583

W 200. ROCZNICĘ  
WYDANIA *ZIMY MIEJSKIEJ* ADAMA MICKIEWICZA:

TYGODNIK  
WILEŃSKI

---

*Ner* 125.

---

*Dnia 31 Października 1818 roku v. s.*

---



ADAM MICKIEWICZ

## Zima miejska

Przeszły dżdże wiosny, zbiegło skwarne lato  
I przykre miastu jesienne potopy,  
Już bruk ziębiącą obleczony szatą,  
Od stalnej fryzów nie krzesany stopy.

Więżeni słotą w domowej katuszy,  
Dziś na swobodne gdy wyrzym powietrze,  
Londyński pojazd tarkotem nie głuszy  
Ani nas kręgi zbrojnymi rozetrze.

Witaj! narodom miejskim pora błoga,  
Już i Niemeńców, i sąsiednich Lechów  
Tu szuka ciżba tysiącami mnoga,  
Zbiegłych Dryadom i Faunom uśmiechów.

Tu wszystko czerstwi, weseli, zachwyca,  
Czy ciągnę tchnienie, co się zimnem czyści,  
Czy na niebieskie zmysł podniosę lica,  
Czyli się śnieżnej przypatruję kiści;

Jedna z nich pływa w niepewnym żywiole,  
Druga ciężarem sporsza już osiadła;  
Tą wiatr poleciał stwardniałe kryć role  
Albo pobielic Wiliji zwierciadła.

Lecz kogo sioło dzisiejsze uwięzi?  
Zmuszony widzieć łyse gór wiszary,

Grunt dziki, knieję nagimi gałęzi  
Niesilną zimne podźwignąć ciężary –

Taki, gdy smutna ciągnie się minuta,  
Wreszcie zmieniony kraj porzuca z żalem  
I dając chętnie Cererę za Pluta,  
Pędzi wóz ku nam ciężarny metalem.

Tu go przyjmują gościnne podwoje,  
Rzeźbą i farbą odziany przybytek,  
Tutaj rolnicze przepomina znoje  
W pieszczonym gronie czarownych Charytek.

Na wsi, za ledwie czarna noc rozrzednie,  
Każe wraz Ceres wczesny witać ranek,  
Tu, chociaż słońce zajmie nieba średnie,  
Śpię atlasowym pod cieniem firanek.

Lekkie nareszcie oblokłszy nankiny,  
Modnej młodzieży przywołyвам koło;  
Strojem poranne zbywamy godziny  
Albo rozmową bawim się wesołą.

Ten, w ślniący kryształ włożywszy oblicze,  
Wschodnim balsamem złoty kędzior pieści,  
Drugi stambulskie oddycha gorycze  
Lub pije z chińskich ziół ciągnięone treści.

A kiedy chwila dwunasta nadbieży,  
Wraz do śliskiego wstępuję powozu,  
Sobol lub rosmak moje barki jeży  
I suto zdobiąc nie dopuszcza mrozu.

Na sali orszak przywitam wybrany,  
Wszyscy siadają za biesiadnym stołem,  
W kolej szłą pełne smaków porcelany  
I sztucznym morzą apetyt żywiołem.

Pijemy węgryń mocny setnym latem,  
Wrą po kryształach koniaki i pącze;  
Płci piękna gasi pragnienie muszkatem,  
Co dając rzezwość, myśli nie zapłącze.



A gdy się trunkiem zaiskrzą źrenice,  
Dowcipne, czule wszystkim płyną słowa,  
Niejeden uwdzięk zarumieni lice,  
Niejedna wzrokiem zapala się głowa.

Nareszcie słońce niżone zagasło,  
Rozsiewa mroki dobroczynna zima,  
Boginie dają do rozjazdu hasło,  
Zagrzmiały schody i już gości nie ma.

Którzy są z szczęściem poufali ślepem,  
Pod twój znak idą, Królu Faraonie,  
Lub zręczni lekkim wykręcać oszczepem,  
Pędzą po suknoch wytoczone słońce.

A gdy noc ciemne rozepnie zasłony  
I szklannym światłem błysną kamienice,  
Młodzież, dzień kończąc wesoło spędzony,  
Tysięczną sanią szlifuje ulice.

[1817–1818]

nie dano z tego poboru *solarium* od złote-  
go po pieniądzu jeśli go sobie nie wezmą.

Te wszystkie Artykuły rozumiejąc byź  
potrzebne Rzeczypospolitęy tak z strony  
pohamowania się od zbytich a sprośnych  
rzeczy, jako też pożytku do skarbu pospo-  
litego, słusznie aby były chowane i trzyma-  
ne dla dobra pospolitego.

*Ridendo mores castigat.*

### Z I M A M I E Y S K A.

Przeszły dżdże wiosny, zbiegło skwarne lato,

I przykre miastu iesiennie potopy,

Już bruk ziębiącą obleczony szatą,

Od stałnėy Fryzów nie krzesanėy stopy.

Więzieni slotą w domowėy katuszy,

Dziś na swobodne gdy wyrzerm powietrze,

Londyński pojazd tarkotem nie głuzy,

Ani nas kręgi zbroynemi rozetrze.

Witay! narodóm mięyskim pora błoga,

Już i Niemeńców i sąsiednich Lechów,

Tu szuka ciżba tysiącami mnoga,

Zbiegłych Dryadóm i Faunóm uśmiechów.

Tu wszystko czerstwi, weseli, zachwyca,

Czy ciągnę tchnienie co się zimnėm czyści.

Czy na niebieskie zmysł podniosę lica,

Czyli się śnieżnėy przypatruję kiści;

Jedną z nich pływa w niepewnym żywiolo,

Drugą ciężarem sporsza już osiadła,

Tą wiatr poleciał stwardniałe kryć rolo,

Albo pobieglic Wilii zwierciadła.

Lecz kogo sioło dzisiejsze uwięzi?  
Zmuszony widzieć łyse gór wiszary,  
Grunt dziki, knieję nagiemi gałęzi,  
Nie silną zimne podźwignąć ciężary.  
Taki, gdy smutna ciągnęła się minuta,  
Wreszcie zmieniony kray porzuca z żalem  
I dając chętnie Ceresę za Pluta,  
Pędzi woz ku nam ciężarny metalem.  
Tu go przyymią gościnne podwoie,  
Rzeźbą i farbą odziany przybytek,  
Tutaj rolnicze przepomina znoie,  
W pieszczonym gronie czarownych **Charytek**.  
Na wsi zaledwie czarna noc rozrzednie,  
Każe wraz Ceres wczesny witać ranek,  
Tu chociaż słońce zajmie nieba średnie,  
Spię atłasowym pod cieniem firanek,  
Lekkie nareszcie oblokłszy nankiny,  
Modnój młodzieży przywoływam koło,  
Stroiem poranne zrywamy godziny,  
Albo rozmową bawim się wesołą.  
Ten wślniący kryształ włożywszy oblicze,  
Wschodnim balsamem złoty kędzior pieści,  
Drugi stambulskie oddycha gorycze,  
Lub pię z chińskich ziół ciągnięone treści.  
A kiedy chwila dwónasta nadbieży,  
Wraz do śliskiego wstąpię powozu,  
Sobol lub rosmak moje barki ieży,  
I suto zdobiąc niedopuszcza mrozu.  
Na sali, orszak przywitam wybrany,  
Wszyscy siedzą za biesiadnym stołem,  
W koley szłą pełne smaków porcelany,  
I sztucznym morzą apetyt żywiołem,  
Pilemy węgryzn mocny setném latem,  
Wrą po kryształach koniaki i pące,

Płci piękna gasi pragnienie muszkatem,  
Co dając rzeswość myśli nie zapłącze.  
A gdy się trunkiem zaiskrzą źrenice,  
Dowcipne, czule wszystkim płyną słowa,  
Nie jeden uwdział zarumieni lice,  
Nie jedna wzrokiem zapala się głowa.  
Nareszcie słońce niżone zagasło,  
Rozsiewa mroki dobroczynna zima,  
Boginie dała do rozjazdu hasło,  
Zagrzmiały schody i już gości nie ma.  
Którzy są z szczęściem poufali ślepem,  
Pod twój znak idą Królu Faraonie,  
Lub zręczni lekkim wykręcać oszczepem,  
Pędzą po suknach wytoczone słonie.  
A gdy noc ciemne rozepnie zasłony;  
I szklanném światłem błysną kamienice,  
Młodzież dzień kończąc wesole spędzony,  
Tysięczną sania szlifuje ulice.

*A. N. Mickiewicz.*

---

Dozwala się drukować z warunkiem dostawienia do Komitetu Cenzury siedmiu exemplarzy dla miéysc prawem przeznaczonych. Dnia 27 miesiąca Października roku 1818.

*August Becu Prof. Ord, Czł. Komit. Cenz.*

# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



## Słowo wstępne<sup>1</sup>

Kiedy członek Polskiej Akademii Umiejętności, profesor Jarosław Ławski, przedstawił mi jako dyrektorowi Wydziału I Filologicznego PAU ideę konferencji mickiewiczowskiej jako wspólnego przedsięwzięcia Uniwersytetu w Białymstoku i Polskiej Akademii Umiejętności, zyskał we mnie gorącego zwolennika tej inicjatywy. Poparł ją też cały Wydział I Filologiczny PAU. Konferencję zatytułowano: „Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia w 200. rocznicę debiutu wieszczka: 1818–2018”. Wyrażam radość, że koncepcja ta została wcielona w życie i zainteresowała tylu badaczy z tak wielu – nie tylko polskich – ośrodków.

Konferencja stanowiła ważne wydarzenie naukowe głównie z dwu powodów. Po pierwsze poświęcona była naszemu wielkiemu Wieszczowi, a o nim nigdy za dużo. Obejmowała jednak także debiuty innych romantyków, spodziewaliśmy się zatem wielu odkryć, nowych interpretacji i świeżych punktów widzenia. Drugi powód do satysfakcji jest taki, że odbywała się ona na Uniwersytecie w Białymstoku, na jego Wydziale Filologicznym. Uczelnia jest jednym z najważniejszych ośrodków studiów nad romantyzmem. Dzięki aktywności i energii profesora Jarosława Ławskiego działa tu niezwykle prężnie Katedra Badań Filologicznych „Wschód–Zachód”. To tu przecież od 1994 roku ukazują się kolejne tomy cenionej serii *Czarny Romantyzm*, zainicjowanej przez profesor Halinę Krukowską i profesora Jarosława Ławskiego. Dziś liczy ona już ponad czterdzieści tomów. A trzeba do nich dodać wiele innych tekstów pióra pracowników białostockiego uniwersytetu, prac reprezentujących różne genologiczne formy polskiej humanistyki.

---

<sup>1</sup> Tekst wygłoszony w pierwotnej wersji 9 listopada 2018 roku w Pałacu Branickich w Białymstoku podczas inauguracji Jubileuszowej Międzynarodowej Konferencji Naukowej w 200. rocznicę debiutu poetyckiego Adama Mickiewicza: 1818–2018: „Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Tradycje – strategie – idee – język”, Białystok 9–10 XI 2018 roku.

Pragnę też zwrócić uwagę na to, że twórczość Adama Mickiewicza była przedmiotem badań wielu członków PAU. Wymienię tu tylko dwu spośród nich: genialnego profesora Stanisława Pigionia i Jego wspaniałego ucznia – profesora Juliana Maślankę. Jego tekst *Uwagi o debiutach literackich romantyków polskich* otwierał nasze debaty. Brał w nich udział jeszcze jeden członek PAU, profesor Leszek Bednarczuk, który podjął temat *Język białoruski w twórczości Adama Mickiewicza*.

Konferencja poświęcona była debiutom romantyków, lecz słowo *debiut* ma dla mnie jeszcze jeden wymiar. Mam na myśli zapoczątkowanie współpracy między Polską Akademią Umiejętności a Uniwersytetem w Białymstoku. Stało się to możliwe dlatego, że profesor Jarosław Ławski jest jednocześnie pracownikiem Uniwersytetu Białostockiego i członkiem Polskiej Akademii Umiejętności. Wyrażam nadzieję, że współpraca między tymi dwiema ważnymi instytucjami będzie się dalej twórczo, z pożytkiem dla nauki, rozwijać.

LUCJAN SUCHANEK

Polska Akademia Umiejętności, Kraków

# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



JAROSŁAW ŁAWSKI

Uniwersytet w Białymstoku

Polska Akademia Umiejętności

📄 <https://orcid.org/0000-0002-1167-5041>

ŁUKASZ ZABIELSKI

Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego

📄 <https://orcid.org/0000-0001-5119-4835>

## Od Nowogródka i Wilna do Stambułu. Wielkie powroty Mickiewicza

Jeśli błędy spotykają błędów w pieśni wiele,  
Przez wzgląd słuszny darujcie błędom, przyjaciele:  
Za pociechą wygnaniec, nie za sławą goni.  
Pieśń dźwiga myśli, w gorzkiej grążące się toni;

Ovidii [*Tristum*] Lib. IV, Elegia I<sup>1</sup>

Zjawisko debiutu należy do słabiej poznanych nie tylko przez dzieje piśmiennictwa, lecz także socjologię, psychologię literatury. Jeszcze jednak mniej wiemy o prawidłowościach związanych z publikowaniem utworów, które stanowią początek, przełom, otwarcie kolejnej fazy twórczości określonego autora; słowem, o tym wszystkim, co nazwalibyśmy re-debiutem, nowym otwarciem. Najmniej bodaj miejsca poświęciliśmy jednak „książkom ostatnim” wielkich i mniejszych pisarzy, publikowanym przez nich samych, wydawanych z ich wiedzą, bez niej, a czasem pośmiertnie. Ta rozległa przestrzeń między debiutem, kolejnymi przełomami a publikacją ostatnią domaga się dziś zbadania i przemyślenia zarówno w odniesieniu do zjawisk historycznych, na przykład dziewiętnastowiecznych, jak i współczesnych, uwikłanych w sytuację, jaką tworzą nowe media w kulturze.

Szczególnie debiut<sup>2</sup> – którym rozpoczynamy cykl badań nad zjawiskami przełomu – ma wielką kulturową rangę, a jednocześnie teoretyczna i wsparta na konkretnych

1 Ovidii [*Tristum*] Lib. IV, Elegia I: *Si qua meis*, przekład A. Mickiewicz, cyt. za: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 1, *Wiersze*, opr. C. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 461.

2 Z problematyki debiutu w literaturze polskiej: K. Dmitruk, *Przemiany instytucji debiutu* [w:] tegoż, *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń*, Wrocław 1980; J. Sławiński, hasło *Debiut* [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2000. Bardzo łatwo znaleźć materiały o debiutach współczesnych i dawniejszych pisarzy – nader trudno o debiucie jako zjawisku.

przykładach wiedza o nim rysuje się dość mgliście nie tylko w kulturze polskiej, europejskiej, lecz także i amerykańskiej. A przecież rozgłosne debiuty tworzą, współkreują całe formacje kulturowe, epoki w dziejach literatury, prądy myśli, estetyki poezji. Debiutanci mają czasem – choć nie do końca wiemy, kiedy tak się dzieje – ogromną siłę przebiccia, moc tworzenia i burzenia, przewracania do góry nogami ustalonego porządku, hierarchii. Podkreślmy, iż zdarza się to czasem – częściej jednak bywa tak, że sława i rozgłos debiutanta trwają krótko, przemijają pomimo jego „rewolucyjnych” intencji. A są i takie debiuty, które gdyby nie odwaga czytelników i badaczy literatury (i nie tylko), przez nikogo niezauważone przeszłyby na wieczność do zapomnianych podziemi wielkiego archiwum kultury<sup>3</sup>. *Bibliotheca mundi* jest także archiwum klęsk debiutantów, w którym ich nieudane dzieła czekają na możliwe, lecz niekonieczne odkrycie.

Sam debiut, trzeba dodać, wyrasta zawsze z żyznej lub suchej gleby kultury, jest splotem najróżniejszych czynników biograficznych, historyczno-kulturowych, ale też, czego chyba nie zbadaliśmy do końca, politycznych, psychologicznych, a nawet geopolitycznych<sup>4</sup>. W tym miejscu pragniemy zwrócić uwagę na fakt, że istnieje zjawisko, które nazwalibyśmy geografiami kulturowo-historyczno-polityczną debiutów. Łatwo spostrzec, iż debiut w warunkach Europy Zachodniej jest czymś w swych korzeniach, wydźwięku i kontekście zupełnie różnym od debiutu w Europie Środkowo-Wschodniej, w Ameryce czy Azji. W przestrzeni środkowo- i wschodnioeuropejskiej inne napięcia psychologii tworzenia i momentów dziejowych współtworzą sytuację debiutu, postrzeganie roli pisarza, wartościowanie literatury, na przykład na takich terenach jak Bałkany, Europa Środkowa, pas młodych kultur między Bałtykiem i Ukrainą, a wreszcie Rosja europejska i Rosja zauralska, kraje Kaukazu i Zakaukazia. Wydobywamy tę różnicę nieprzypadkowo.

Tom, do lektury którego Państwa zapraszamy, próbuje uchwycić fenomen debiutu jednego z najważniejszych pisarzy (poetów!) XIX wieku, Adama Mickiewicza (1798–1855). Jego wpływ na literaturę światową ma jednak swój własny, szczególny koloryt w Europie Środkowo-Wschodniej, gdzie Mickiewicz – jako źródło inspiracji, polemiczny punkt odniesień, autorytet – inspirował ruch odrodzenia narodowego od Litwy po Bułgarię, od Grecji po Ukrainę i Czechy. Z kolei w relacjach kultury rosyjskiej i polskiej pełnił a to rolę pomostu międzykulturowego, a to rolę filaru polskiej kultury

---

3 O paradygmacie archiwalnym kultury zob. *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.

4 Te rozmaite czynniki uwzględniają prace, które już w tytule akcentują znaczenie debiutu: E. Warzenica-Zalewska, *Debiut literacki J.I. Kraszewskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1963, z. 4; M. Janion, *Zygmunt Krasiński: debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962; M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965; C. Zgorzelski, *Debiut poetycki Mickiewicza*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1973, nr 1 (61); A. Marchewka, *O czym mówimy, kiedy mówimy o debiucie*, „Znak” 2015, nr 719; A. Janicka, *Debiutantka [w:] tejsze, Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2015; P. Pustkowiak, *Debiuty wyszperane z lochów*, dwutygodnik.com, 2012, nr 79.



narodowej w jej wielowiekowym konflikcie z kulturą rosyjską. Co ciekawe, niezależnie od tego, o której kulturze mówimy, właściwy debiut Adama Mickiewicza pozostał i pozostaje im nieznanym, a za dokonanie debiutanckie uznaje się w nich I i II tomik *Poezji* z 1822 i 1823 roku z ich rewolucyjnym estetycznie i ideowo potencjałem takich dzieł, jak *Ballady i romanse*, *Grażyna*, *Dziadów* część II i IV<sup>5</sup>.

Upłynęło 200 lat od „pamiętnego” debiutu Adama Mickiewicza. W październikowym, szóstym tomie wydawanego w Wilnie „Tygodnika Wileńskiego”<sup>6</sup> na stronach 254–256 opublikowano wiersz przyszłego „wieszczą” zatytułowany *Zima miejska*. Gdyby nie jeden szczegół poetycki („pobielić Wiliji zwierciadła”)<sup>7</sup>, byłby to całkowicie oderwany od konkretnego miejsca i czasu utwór o zimie, którą w „wielkim mieście Wilnie” spędza złota młodzież szlachecka, zjechawszy tu po nauki i rozrywki z całej prowincji, z polskich dworów na Litwie. Mickiewicz dał tak niezwykły popis klasycystycznej ekwilibrystyki słownej, okazał się bardziej klasycystyczny od sztukmistrzów klasycyzmu, że niektóre strofy utworu, takie jak ta:

Ten, w śniący kryształ włożywszy oblicze,  
Wschodnim balsamem złoty kędzior pieści,  
Drugi stambulskie oddycha gorycze  
Lub pije z chińskich ziół ciągnięte treści<sup>8</sup>.

– przeszły do dziejów dydaktyki uniwersyteckiej jako przykłady wyrafinowanej niezrozumiałości, sfinksowej kalamburowatości. Wiersz ów nie wywołał wielkiego poruszenia, a w historii literatury utrwaliło się przekonanie, że przeszedł bez echa. Ten „pewnik” należy jednak kwestionować! Czy to, że niezadługo potem w tym samym piśmie opublikował Mickiewicz kolejny utwór – *Żywila. Powiastka z dziejów litewskich*<sup>9</sup> – świadczy doprawdy o klęsce debiutanta? Czy jesteśmy pewni, że przeżywał on li tylko gorycz niedostrzeżenia, czy może też dumę poety, który ma ledwie 20 wiosen, a publikuje go jedno z najpoczytniejszych pism Wilna? Czy popis klasycystycznej roboty snycerskiej był tylko epigońskim, archaicznym wyskokiem, czy może też manifestacją zdolności, siły talentu? A w końcu późniejszy dystans do młodzieńczego

5 Potencjał poznawczy, przekonywano, wierszy filomackich ustępuje temu wszystkiemu, co przynosić miały *Ballady i romanse*, *Dziady*. Zob. K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Adama Mickiewicza*, Słupsk 1994.

6 W. Czernianin, H. Czernianin, *Wokół „Tygodnika Wileńskiego” 1815–1822. Studia i szkice*, Wrocław 2011; zob. też J. Kowal, *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806 i 1815–1830)*, Rzeszów 2017.

7 A. Mickiewicz, *Zima miejska* [w:] tegoż, *Dzieła...*, t. 1, dz. cyt., s. 36. Zob. J. Ławski, *Mickiewiczowskie Wilno: miasto, symbol, mit* [w:] tegoż, *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, Białystok 2010, tu rozdział: „*Zima miejska*” – *zima wileńska*, s. 320–325.

8 Tamże, s. 26.

9 A. Mickiewicz, *Żywila. Powiastka z dziejów litewskich*, „Tygodnik Wileński” 1819, t. 7, nr 133.

dziełka, którego poeta nie przedrukowywał, byłżeby znakiem jedynie odrzucenia czy może równocześnie dystansu do poetyki klasycyzmu – tej poetyki, którą zaktualizuje Mickiewicz w najdojrzałszej twórczości, powracając do inspiracji Homerem, Wergiliuszem, Trembeckim, Krasickim?<sup>10</sup> Pytań wiele, odpowiedzi mało.

Jesteśmy przekonani, że w XXI wieku, postrzeganym jako część bardzo długiej, przerastającej jedno życie człowieka, refleksji kultury nad fenomenem Mickiewicza, przychodzi czas na podjęcie tematów takich jak debiut, przełomy i w końcu etap finalny drogi pisarskiej poety narodowego Polaków, lecz także pisarza uniwersalnego, postrzeganego w niejednej kulturze jako filozof wolności, jak to działo się między innymi w Ameryce, Irlandii, Palestynie, a nawet Rosji.

Jakkolwiek ocenimy *Zimę miejską*, to debiutancki wiersz Mickiewicza pozostaje w dziejach kultury nie tylko lokalnej. Zauważamy, iż nawet w perspektywie kultury polskiej jego znaczenie rośnie w tych fazach jej rozwoju, gdy ceniony jest dorobek filomatyczny, myśl oświecenia. Popada w tarapaty w okresach, gdy dowartościowywany jest metafizyczny paradygmat kultury; stanowi on wtedy negatywny punkt odniesienia dla „rewolucyjnej” metafizyki *Ballad i romansów*, *Dziadów*. W ogóle warto zauważyć, że poetycka opowieść o młodych próżniakach i hedonistach z Wilna źle wpisywała się przez dwa stulecia w paradygmat kultury pedagogicznej, w jej szkolno-moralistyczne ideały<sup>11</sup>. Dlatego miejsce *Zimy miejskiej* zajęła wzywająca do czynu *Oda do młodości* lub konkurująca z nią prawdą serca *Romantyczność*, a bywało, że miejsce poetyckich prymicji w wyobraźni Polaków zajmowała *Pieśń Filaretów*, bojo-wa *Grażyna* czy nawet „głębinna” *Świtez*.

Dwa wieki, jakie upłynęły od debiutu Mickiewicza, zmieniły nasz obraz romantyzmu. Juliusz Kleiner w 1938 roku – postrzegając „potęgowany patriotyzm” jako „główne źródło poezji i podstawę jej wartości”<sup>12</sup> w „romantyce polskiej” – pisał tak oto o kulturowym usytuowaniu tej literatury:

Jest więc Mickiewiczowskie zrównanie siebie z ojczyzną szczytem romantyki i jej przezwyciężeniem. Bo dojście do szczytu jest zawsze zwycięstwem nad przebytą drogą.

10 Zob. T. Sinko, *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza: rozpraw pięcioro*, Kraków 1923; *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001; *Wykłady lozańskie Adama Mickiewicza*, red. A. Nawarecki, B. Mytych-Forajtrer, Katowice 2006.

11 Zob. M. Konopnicka, *Mickiewicz, jego życie i duch*, Kraków 1899; C. Niewiadomska, *Trzech wieszczów naszych. O życiu i dziełach Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*, Warszawa 1913; J. Tretiak, *Kto jest Mickiewicz. Sześć szkiców*, Kraków 1924; K. Górski, *Pogląd na świat młodego Mickiewicza (1815–1823)*, Warszawa 1925; M. Giergielewicz, *Drogi Mickiewicza*, Londyn 1945; S. Zabierowski, *Między poetyką a polityką. Odbiór „Ody do młodości” w latach 1820–1970*, Katowice 1976; J. Półturzycki, *Adam Mickiewicz jako nauczyciel i pedagog*, Toruń 1999; A. Kowalczykowa, *Romantyzm. Nowe spojrzenie*, Warszawa 2008.

12 J. Kleiner, *Wartości światowe literatury polskiej* [w:] tegoż, *W kręgu Mickiewicza i Goethego*, Warszawa 1938, s. 12.

Mickiewicz jako twórca jest typem heroicznym. Właściwą logiką jego rozwoju jest walka, jest ustawiczne przezwyciężanie<sup>13</sup>.

Dziś patrzymy na romantyzm nieco szerzej, uwzględniając i wszelkie inne sposoby postrzegania świata, te, które przesłaniał paradygmat patriotyczny. Nie popadając w przesadę, która to, co realne i rzeczywiste, najważniejsze (ów paradygmat narodowy), zastępuje tym, co stłumione lub kontekstowe, marginalne, możemy oto szukać miejsca dla refleksji subtelniejszej i odważniejszej o *Zimie miejskiej*. Dzieje estetyki, myśli filozoficznej, historiografii, obyczajaju, myśli i postaw inaczej malują dziś tużpóźnapoleońską epokę, zawieszoną między nihilizmem rozpacz, otępieniem a aktywnością pracy, filozofianizmem, duchem samokształcenia, odnawianiem oblicza kultury narodu<sup>14</sup>. To wszystko uwieloznacznia debiut Mickiewicza-klasyka z 1818 roku, który wkrótce stanie się redebiutantem-romantykiem, tak rozgłośnym, z 1822 roku. Równocześnie wyraźnie widzimy, że jest to czas pierwszych zmagania kultury z romantyzmem – ów okres zaraz przed i już po kongresie wiedeńskim, gdy powstają pierwsze rozprawy o romantyce, książkę Edward Lubomirski kreśli swój *Obraz Wiednia*, ogląda *Fausta* Klingemanna w wiedeńskim teatrze, który to dramat przekłada i poprzedza romantycznym z ducha *Wstępem*. A nadto w 1818 roku ukazuje się rozprawa fundamentalna – *O klasycyzmie i romantyzmie w literaturze polskiej* Kazimierza Brodzińskiego. W tym właśnie roku debiutuje *Zimą miejską* Mickiewicz. Jego relacje z poetyką klasycystyczną, poetami późnego klasycyzmu, z Kajetanem Koźmianem, należeć będą – inaczej niż głosił stereotyp – do zjawisk niezmiernie ciekawych, zniuansowanych<sup>15</sup>.

---

13 J. Kleiner, *Mickiewicz na tle literatury światowej*. Wykład w Collège de France wygłoszony w czasie uroczystości paryskich ku czci stulecia „Pana Tadeusza” dnia 14 czerwca r. 1934 [w:] tegoż, *W kręgu Mickiewicza i Goethego*, s. 22.

14 Zob. B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1993; J. Ławski, *Rok 1819. Pierwszy romantyczny program dramatu narodowego Edwarda księcia Lubomirskiego* [w:] *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. 1, *Wokół „Straży nocnych” Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2011; A.E.F. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp księcia Edwarda Lubomirskiego, wyd. polsko-niemieckie, red. i opr. Ł. Zabielski, wstęp J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera, M. Kopij-Weiß, Białystok 2013; B. Dopart, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonstrukcje*, Kraków 2013; H. Krukowska, *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta. Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok 2016; M. Kopij-Weiß, *Über Imitation zur Kreation. Zur Geschichte des deutsch-polnischen romantischen Kulturtransfers*, Leipzig 2011; M. Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Kraków 2009; *Romantyczne repetycje i powroty*, red. A. Czajkowska, A. Żywiołek, Częstochowa 2011.

15 Zob. Ł. Zabielski, *Meandry antyromantyzmu. Kajetan Koźmian i romantycy polscy*, Kraków 2015; tegoż, *Kajetan Koźmian spoza kanonu. Studia i szkice historycznoliterackie*, Białystok 2018.

Konkludując, choć romantyzm po roku dwutysięcznym stał się dla nas epoką oddaloną aż dwiema cezurami przełomów wieków, epoką dalszą, to wciąż jest nad czym myśleć. Nie tylko bowiem nie ustały inspiracje mickiewiczowskie w kulturze polskiej<sup>16</sup>, ale przybierają one coraz nowsze formy zarówno w okresach kulturowej prosperity, jak w czasach niespokojnych, takich jak początki XXI wieku. *Zima miejska* czeka na nowe odczytanie, podobnie jak cały młody Mickiewicz.

Każda rocznica mickiewiczowska jest wielkim, doniosłym wydarzeniem. Jak sądzimy, ważnym dla wspólnoty kulturowej Polaków, ale też, postrzegając to szerzej, dla tych wszystkich kultur Europy Środkowo-Wschodniej, które swą nowoczesną, dojrzałą tożsamość kształtowały w dialogu, w sporze z Mickiewiczem, na jego inspiracjach.

W 1998 roku rozpoczął się – na przełomie wieku i tysiąclecia – kolejny wielki cykl przypomnień kulturowych dziedzictwa wieszczka. Zaczął się w tymże roku sesjami, imprezami z okazji 200. rocznicy urodzin Mickiewicza, lecz także czymś donioślejszym: przysposobioną do nowych czasów edycją jego pism. Mam na myśli *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1797–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej, Warszawa 1993–1998, w XVII tomach, które opracował komitet redakcyjny w składzie: Zbigniew Jerzy Nowak, Zofia Stefanowska, Czesław Zgorzelski, Maria Dernałowiczowa, Zygmunt Dokurno, Władysław Floryan, Stefan Kieniewicz, Zdzisław Libera, Stanisław Makowski, Julian Maślanka, Andrzej Paluchowski, Zofia Trojanowiczowa, Michał Witkowski. Inicjatywę tę podjęło zasłużone Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. Owo pokoleniowe dokonanie, co widać z perspektywy ćwierćwiecza, jest dziś, Anno Domini 2020, najczęściej przywoływanym i w pracach naukowych, i we wszelkich opracowaniach popularyzatorskich, dydaktycznych.

Warto wskazać jednakże, iż Wielki Cykl Mickiewiczowskich Rocznic – tak go tu nazwijmy – to wydarzenie, które przekroczy ramy biografii niejednego z nas, żyjących u progu XXI wieku. Obejmie ono bowiem lata 1998–2055. Po rozgłośnym początku z końca XX stulecia, gdy fetowaliśmy radosny fakt narodzin poety, przyjdzie nam mierzyć się pamięcią i myślą, wyobraźnią z kolejnymi etapami jego dzieła i biografii<sup>17</sup>. Na początku będą to zapewne rocznice: procesu filomatów i zesłania, wyjazdu z Rosji (1823–1826), wizyt w Weimarze, Paryżu, Rzymie, Lozannie i innych miejscach, ślubu poety z Celiną Szymanowską, spotkania z Towiańskim (1841), objęcia katedr w Lozannie (1838) i Collège de France (1841–1844), Legionu (1848), wyprawy do Stambułu,

---

16 W. Maryjka, „Nieśmiertelne pieśni”? *Twórczość Adama Mickiewicza w „młodej” poezji polskiej po 1989 roku*, Rzeszów 2016; *Dyskurs powstańczy w literaturze polskiej*, red. D. Dąbrowska, Szczecin 2015; *W cieniu Mickiewicza*, red. J. Lyszczyzna, M. Bąk, Katowice 2006.

17 Przypomnijmy niektóre sesje osnute wokół rocznicowych wydarzeń 1998 roku: Międzynarodowa Konferencja „Adam Mickiewicz i Kultura Światowa”, Grodno–Nowogródek 12–17 V 1997 (organizator: prof. Swietłana F. Musijenko); „Adam Mickiewicz a kultura muzyczna XIX i XX wieku”, Poznań 22–23 X 1998; „Antyk Mickiewicza”, IV 1998 (OBTA UW, UMK), Warszawa; „Mickiewicz interdyscyplinarny”, Słupsk 18–19 XII 1998. Konferencji było znacznie więcej.

a stamtąd do Burgas (1855), w końcu nagłej śmierci poety w Stambule (26 listopada 1855 – 26 listopada 2055). Ta ostatnia rocznica, dwusetna rocznica śmierci Mickiewicza, przypadnie w piątek 26 listopada 2055 roku. Jakże dziś to odległa perspektywa: życiowa, naukowa. Perspektywa dwu pokoleń.

Nie mamy wątpliwości, że na tej drodze przypominać będziemy dwusetne rocznice powstania i/lub edycji arcydzieł, na których ufundowana jest nowoczesna kultura polska, takich jak: *Ballady i romanse*, *Dziadów* część II i IV, *Grażyna*, *Konrad Wallenrod*, *Sonety krymskie* i cykl odeski, *Dziadów* cz. III, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, *Pan Tadeusz*, wykłady paryskie. Chciałoby się, by na tej liście kulturowych uobecnień nie zabrakło dzieł ważkich, ważnych, a nie aż tak oczywistych, wyrazistych w pamięci zbiorowej: pism filomackich, *Farysa*, *Widzenia*, liryki lozańskiej (i liryki w ogóle), *Historii polskiej*, prelekcji lozańskich, epistolografii<sup>18</sup>.

Oczywiście, mając przed oczyma tak długą, rozłożoną w czasie i na różne miejsca, perspektywę mickiewiczowskiego cyklu rocznic, chcemy podkreślić, że, poza istotnym kulturowo walorem święta, świętowania, powinny być one przede wszystkim wezwaniem do ponownienia skupionej refleksji<sup>19</sup> – takiej, która, i owszem, uwzględniając również tak chętnie zadawane pytanie „Co jest dla nas dziś żywe z dorobku Mickiewicza?”, próbowałaby nadto zrozumieć fenomen dzieł, które powstały wtedy, w pierwszej połowie XIX stulecia, w takich, a nie innych warunkach zaborów, zesłania, emigracji, wojny, w tamtejszej codzienności. To drugie jest trudniejsze, wymaga głębokiego wejścia w realia czasów, w ducha epoki, jest próbą odnalezienia znaczeń nieoczywistych, a często ważniejszych niżli te „powierzchniowo” się narzucające. Pozwała też pojąć, dlaczego dzieła dziś jakby mniej nośne jeszcze sto lat temu aktywizowały, poruszały. Tak było z *Grażyną*, czytaną przez Polaków ustawianych bratobójczo naprzeciw siebie po różnych liniach frontów, strzelających do siebie w czasie I wojny światowej<sup>20</sup>. Ale tak działo się też z publicystyką Mickiewicza, przypominaną przez cały XX wiek w najbardziej zadziwiających konfiguracjach ideologiczno-politycznych od Krakowa po Petersburg i Jerozolimę, od Moskwy do Londynu i Nowego Jorku. Wiele spraw, przypadków można by tu przywołać. Na opracowanie czeka choćby wielka historia polemik z wieszczem za jego życia, ale i sporów o niego (podkreślę:

---

18 Pracę *odpominania* mniej znanych stron twórczości wieszca podejmują książki ośrodka warszawskiego, w tym: *Liryka Mickiewicza. Uczucia. Świadectwa. Ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018; *Mickiewicz – wieszcz i przewodnik*, red. ciż, Warszawa 2019, a także katowickiego: M. Piechota, „*Słowo to cały człowiek*”. *Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*, Katowice 2011. W jeszcze innym ujęciu: L. Libera, *Mickiewicz i medycyna. Szkice romantyczne*, Zielona Góra 2010.

19 Zob. *Adam Mickiewicz. Dwa wieki kultury polskiej*, red. K. Maciąg i M. Stanisław, Rzeszów 2007; N. Taylor-Terlecka, *The Lithuanian Landscape Tradition in the Novels of Tadeusz Konwicki*, Białystok 2018.

20 A. Mickiewicz, *Grażyna*, Wiedeń 1915. Tuż przed II wojną światową *Grażynę* wyda nie kto inny jak Józef Czechowicz: A. Mickiewicz, *Grażyna*, opr. J. Czechowicz, Warszawa 1939.

nie tylko polskich, bo także litewskich, rosyjskich, białoruskich, gruzińskich, południowoślowiańskich i innych).

*Zima miejska* należy do kroków milowych życia i twórczości Mickiewicza, a jednocześnie do Mickiewiczowskiego dziedzictwa mniej oczywistego. Przypomnienie debiutu – właściwego debiutu!<sup>21</sup> – poety jest wezwaniem do jego przemyślenia. Rozpoczyna też drugi etap kulturowego *odpominania* Mickiewicza, które zaczęło się w latach 90. XX wieku, a w roku 2018 otrzymało, jak wierzymy, nowy impuls...

Takim impulsem miał się stać projekt badawczy zatytułowany „Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Tradycje – Strategie – Idee – Język”, zainaugurowany przez niżej podpisanych w kręgu Katedry Badań Filologicznych „Wschód–Zachód” Uniwersytetu w Białymstoku i Działu Naukowego Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego. Listę problemów, z którymi chcieliśmy się zmierzyć, sformułowaliśmy tak oto:

- Mickiewiczowski debiut w 1818 roku: okoliczności, interpretacje
- Debiut czy debiuty? Mickiewicz wobec „sytuacji debiutu”
- Mickiewicz i wileńskie środowisko debutantów: filomatów, filaretów
- Debiuty polskich romantyków a debiuty europejskich romantyków
- Debiut romantyka: sytuacja, manifest, idee
- Debiuty romantyków zachodnioeuropejskich i amerykańskich
- Debiuty pisarzy formacji romantycznej z Europy Środkowo-Wschodniej
- Komparatystyczne ujęcia debiutu
- Debiut w ujęciu interdyscyplinarnym: psychologia, psychoanaliza, socjologia, filozofia, historia kultury
- Regionalne uwarunkowania debiutu
- Tradycja interpretacji debiutu Mickiewicza i innych romantyków
- Debiut jako wyobrażenie: sztuki piękne, film, radio, media.

Realizacja takich badań nie mogła być, rzecz oczywista, sprawą kilku osób. Tymczasem była to epoka tak zwanej reformy nauki polskiej, brutalnie ograniczającej wszelką aktywność konferencyjną na rzecz grantów, zmuszającej do tego, by fakt przeprowadzania nawet najciekawszej konferencji naukowej o charakterze międzynarodowym ukrywać w monografii będącej jej plonem, a rugującej w ogóle sesje krajowe w imię mitycznego „umiędzynarodowienia”. Duch mickiewiczowskiej niepokory wzywa do niepodporządkowania się takim „wytycznym”.

Dlatego w dniach 9–10 listopada 2018 roku zorganizowaliśmy Jubileuszową Międzynarodową Konferencję Naukową w 200. rocznicę debiutu poetyckiego Adama Mickiewicza: 1818–2018 „Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków: Tradycje – Stra-

21 Trudno bowiem nie zauważyć, że Mickiewiczowskim debiutem stały się dwa pierwsze tomy wileńskie z 1822 i 1823 roku, ale przecież można by za osobliwe debiuty uznać występy Mickiewicza z własnymi młodzieńczymi utworami w gronie filomackich przyjaciół przed 1818 rokiem. Towarzystwo Filomatyczne powstało 1 października / 13 października 1817 roku.

tegie – Idee – Język”. Było to przedsięwzięcie naukowo istotne, międzynarodowe, znakomite towarzysko, łączące wokół postaci wieszczą badaczy także innych kultur: ukraińskiej i białoruskiej, niemieckiej i amerykańskiej, austriackiej, litewskiej i rosyjskiej, szwajcarskiej i szwedzkiej, bułgarskiej i gruzińskiej<sup>22</sup>.

Trzeba w tym miejscu podkreślić, że konferencja była wspólnym dokonaniem ogólnopolskiego środowiska naukowego, które przyciągnęło badaczy zagranicznych do tematu przecież dość wąskiego, specjalistycznego. Zasluga w tym I Wydziału Filologicznego Polskiej Akademii Umiejętności, która wystąpiła w roli współorganizatora wydarzenia wraz z Wydziałem Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku i Książnicą Podlaską im. Łukasza Górnickiego. Jest to miejsce, by złożyć wyrazy podziękowania osobom, które od początku wspierały tę ideę: Panu prof. Lucjanowi Suchankowi, dyrektorowi Wydziału I Filologicznego PAU, i śp. Panu prof. Julianowi Maślance, byłemu dyrektorowi tegoż Wydziału PAU. Profesor Julian Maślanka wraz ze śp. prof. Haliną Krukowską przewodniczyli Komitetowi Naukowemu, podczas gdy Komitetem Organizacyjnym kierowali: prof. Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku, przewodniczący), dyr. Jolanta Gadek (Książnica Podlaska, wiceprzewodnicząca), dr Łukasz Zabielski i dr Michał Siedlecki (Książnica Podlaska, sekretarze)<sup>23</sup>.

Warto w tym miejscu złożyć wyrazy uznania tym wszystkim badaczom, którzy wyrazili zgodę na zasiadanie w Komitecie Naukowym konferencji. Byli to: prof. Kamila Budrowska – Uniwersytet w Białymstoku, prof. Leonarda Dacewicz – Uniwersytet w Białymstoku, prof. Bogusław Dopart – Uniwersytet Jagielloński, prof. Roman Mazurkiewicz – PAU, Uniwersytet Pedagogiczny, prof. Jan Michalik – PAU, Uniwersytet Jagielloński, prof. Irena Szczepankowska – Uniwersytet w Białymstoku, prof. Violetta Wejs-Milewska – IFP Uniwersytetu w Białymstoku, prof. Anna Wydrycka – Uniwersytet w Białymstoku, prof. Franciszek Ziejka – PAU, Uniwersytet Jagielloński.

W te dni listopadowe spotkaliśmy się najpierw w Sali Balowej Pałacu Branickich w Białymstoku, by potem kontynuować obrady w salach Książnicy Podlaskiej i Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku. Specjalne miejsce w pamięci wszystkich uczestników sesji zajęła jej inauguracja, z wystąpieniem prof. Haliny Krukowskiej, twórczyni białostockich badań nad romantyzmem, organizatorki pamiętnej Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Mickiewicz. W 190-lecie urodzin” z 1988

---

22 Zob. relację: K.K. Pilichiewicz, *Jubileuszowa Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Debiuty Mickiewicza, debiuty Romantyków. Tradycje – Strategie – Idee – Język”*, Białystok 9–10 listopada 2018 roku. *Sprawozdanie*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, z. 1, s. 339–346.

23 W Komitecie Organizacyjnym konferencji, czynnie ją wspierając, zasiadali nadto: mgr Kamil K. Pilichiewicz – KBF „Wschód–Zachód” – sekretarz, dr hab. Anna Janicka, prof. UwB – ZFBI, Wydział Filologiczny UwB, dr Krzysztof Korotkich – KBF „Wschód–Zachód”, dr Marcin Bajko – KBF „Wschód–Zachód”, mgr Irena Szewczenko – ZFBI, Wydział Filologiczny UwB, mgr Joanna Godlewska – Uniwersytet w Białymstoku, mgr Bożena Poniatowicz – Uniwersytet w Białymstoku.

roku<sup>24</sup>. Jak się okazało, był to jeden z ostatnich publicznych występów Pani Profesor, która powiedziała wtedy, w Pałacu Branickich, otwierając konferencję:

Jestem romantyczką! Jest dla mnie szczególnym zaszczytem otwieranie konferencji o Poezie, któremu poświęciłam życie i który był tego życia – prócz Malczewskiego – główną inspiracją<sup>25</sup>.

W chłodny, listopadowy wieczór 2018 roku, upamiętniając dwusetną rocznicę debiutu Mickiewicza wileńską *Zimą miejską*, nie mogliśmy tradycji Poety nie przywołać w jeszcze inny sposób. W Supraślu, w Teatrze Wierszalin, obejrzelśmy arcydzielny spektakl *Dziady. Noc Druga* w reżyserii Piotra Tomaszuka<sup>26</sup>. Było to, podkreślmy, przeżycie jedyne w swoim rodzaju, doświadczenie wielkości sztuki teatralnej i ponad wszystko sztuki słowa Mickiewicza.

Książka – o charakterze monograficznym – którą oddajemy Państwu do rąk, jest pokłosiem tego projektu i niezapomnianego spotkania w Białymstoku i Supraślu, które połączyło mądrze myślenie o sztuce i literaturze z ich głębokim przeżywaniem – z upamiętnianiem, czyli budowaniem tradycji na takich filarach głębokiej pamięci kulturowej wspólnoty, jak Mickiewicz.

Tom przynosi prace skoncentrowane na zjawisku debiutu Mickiewicza i w ogóle problemie dziewiętnastowiecznego debiutu, lecz nasz zamiar – częściowo dopiero zrealizowany – był znacznie szerszy: przyjrzeć się Mickiewiczowskiemu aktowi debiutu na tle debiutów innych romantyków polskich i światowych. Przy tym nie powinny tu dziwić Czytelnika prace o zjawiskach z pozoru niezwiązanych z *Zimą miejską*. Staraliśmy się bowiem myśleć o debiucie także w kategoriach jego konsekwencji, prób negocjowania i ponawiania, swoistego „projektowania” tego zjawiska *ex-post*. Osobną wartość stanowią prace oświetlające polskie spojrzenia na debiut romantyczny przez pryzmat języka, jakim o romantyzmie mówi się na Zachodzie i na Wschodzie europejskim. Trzy wreszcie studia o Sienkiewiczu, Zapolskiej i Micińskim<sup>27</sup> w sposób zaskakujący

24 Zob. program: *Adamowi Mickiewiczowi w 190-lecie urodzin – sesja naukowa: Białystok, 1988* [2–4 XII], Filia Uniwersytetu Warszawskiego; *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej, Białystok 2–4 grudnia 1988*, red. H. Krukowska, Białystok 1993.

25 Słowa wypowiedziane przez prof. Halinę Krukowską na inauguracji konferencji w Pałacu Branickich 9 XI 2018.

26 Spektakl ma dwie, równie wspaniałe części, z których uczestnicy konferencji obejrzelili tę drugą. *Dziady. Noc Pierwsza* (premiera: 29 X 2016), występują: Rafał Gąsowski, Dariusz Matys, Katarzyna Wolak, Monika Kwiatkowska i Piotr Tomaszuk; *Dziady. Noc Druga* (premiera: 27 V 2017), występują: Rafał Gąsowski (Konrad), Dariusz Matys (Ks. Piotr, Senator), Monika Kwiatkowska (Pani Rollison), Sylwia Nowak/Katarzyna Walak (Ewa), Mateusz Stasiulewicz (Diabeł), Mateusz Krzyżewski (Diabeł). Obie *Noce* w reżyserii i układzie Piotra Tomaszuka.

27 Wymieńmy też niektóre z wygłoszonych referatów, które nie weszły do tomu: Iwona Węgrzyn (UJ, Kraków), *Gdy debiut staje się podzwonnym. Melancholia „Pamiętek Soplicy” Henryka Rzewuskiego*; Halina Krukowska (UwB, Białystok), *„Romantyczność” Mickiewicza jako tekst*



pokazują, jak debiuty pisarzy, którzy zaczynali drogę twórczą w epoce postyczeniowej, łączą się z romantyką, jak integralnie z niej wyrastają.

Prezentowane prace – poza nielicznymi wyjątkami, głównie zagranicznymi – na różnych polach wyrastają z tej tradycji mickiewiczologii, której filarami pozostają Stanisław Pigoń i Juliusz Kleiner, każdy z nich jest przecież na swój sposób innym, osobnym punktem odniesienia, każdego z nich w czym innym możemy pochwalać i w czym innym zaprzeczać. Mamy nadzieję, że tom prac o debiutach Mickiewicza, debiutach romantyków wyrasta nie tylko z ducha głębokiej refleksji, „gdy noc ciemne rozepnie zasłony / I szklanym światłem błysną kamienice”<sup>28</sup>, lecz także jest w nim ziarno filomackiej pogody ducha z czasów, gdy Mickiewicz wzywał Czeczota: „Chwytaj porę, lataj, śmiałku, / Póki gibkie myśli i piórka”<sup>29</sup>.

Taką właśnie próbą pochwycenia myśli debiutu Mickiewicza z 1818 roku chcą być dziś nasze studia.

*Białystok–Wasilków–Ełk, 21 kwietnia 2020 roku*

## Mickiewicz's Debuts, Romantics' Debuts

### Case Studies

### The 200<sup>th</sup> Anniversary of the Bard's Debut

### Polish Academy of Arts and Sciences, the University of Białystok

### Białystok, Kraków, 2020

#### SUMMARY

The present volume is an outcome of the project dedicated to the rarely analyzed problem of Adam Mickiewicz's poetic debut. The project involved organizing the International Conference “Mickiewicz's Debuts, Romantics' Debuts. Traditions – Strategies – Ideas – Language” (Białystok 9–10 November, 2018), which was a part of the 200<sup>th</sup> anniversary (1818–2018) of the publication of *Zima miejska* (City Winter) by Adam Mickiewicz, and the 100<sup>th</sup> anniversary (1918–2018) of regaining independence by Poland.

The Conference was held at the Branicki Palace and the Łukasz Górnicki Library in Białystok. The event was organized by the Chair of Philological Studies

---

*kulturowy*; dr Jolanta Doschek (Uniwersytet Wiedeński), *Debiuty teatralne Theodora Körnera*; Wołodimir Jerszow (Uniwersytet w Żytomierzu), *Polskie pamiętnikarstwo przedromantyczne Ukrainy Prawobrzeżnej: od euforii do depresji socjalnej*; Andrzej Baranow (UwB, Wilno), *Debiut Fiodora Dostojewskiego. Spojrzenie współczesne*.

28 A. Mickiewicz, *Zima miejska*, dz. cyt., s. 35.

29 A. Mickiewicz, *Do Czeczota* [w:] *Poezya Filomatów*, t. 1, wydał J. Czubek, Kraków 1922, s. 132.

“East–West” (KP), the Faculty of Philology at the University of Białystok (UwB), the Faculty I of the Polish Academy of Arts and Sciences (PAU), and the Łukasz Górnicki Library. The idea of the project and the conference was conceived by Professor Jarosław Ławski (UwB, PAU), who was supported by Professor Lucjan Suchanek (PAU, UJ) and Jolanta Gadek (KP). The Scholarly Committee was headed by Professor Halina Krukowska (UwB) and Professor Julian Maślanka (PAU). The organization efforts were coordinated by Łukasz Zabielski, PhD, and Michał Siedlecki, PhD, both representing the Scholarly Unit of the Łukasz Górnicki Library in Białystok.

The panel discussions focused on the following problems:

- The 1818 debut of Mickiewicz: its context and interpretations
- Debut or debuts? Mickiewicz and the “debut situation”
- Mickiewicz and the debutants from Vilnius: the Philomaths and the Filarets
- The debuts of Polish and European Romantics
- The Romantic’s debut: context, manifesto, ideas
- The debuts of West European and American Romantics
- The debuts of Central and East European writers associated with Romanticism
- Comparative perspectives on the notion of debut
- Debut in interdisciplinary perspectives: psychology, psychoanalysis, sociology, philosophy, and cultural history
- Regional conditions of a debut
- The tradition of interpreting the debuts of Mickiewicz and other Romantics
- Debut as represented in arts, film, radio, and mass media

The Conference brought together fifty-one scholars from Poland, Switzerland, Germany, Austria, Bulgaria, Ukraine, and Belarus. The participants visited the Wierszalin Theatre in Supraśl to see *Dziady* (Forefathers’ Eve) directed by Piotr Tomaszuk.

The present volume comprises twenty-eight essays and case studies, grouped into four chapters: I. “The Problems of the Debut: *Zima miejska*,” II. “Mickiewicz’s Transformations. Concepts and Metaphors,” III. “The Romantic Debutants,” and IV. “Interpretative Postscript.” The papers ed a new light on the poetic debut understood as a cultural and literary phenomenon and bring innovative and modern interpretations of *Zima miejska*, Mickiewicz’s debut poem, as well as new ways of interpreting the “classical school” to which Mickiewicz was apprenticed at the dawn of his literary career. Numerous texts are dedicated to the works of Polish, European and American Romantics: Antoni Malmczewski, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Józef Bohdan Zaleski, Stefan Witwicki, Marcin Rosienkiewicz, Ludwik Szyrmer, Alexander Pushkin, Edgar Allan Poe, Ralph Waldo Emerson, as well as selected Romantics from Sweden.

Moreover, the reader will find here essays dedicated to the phenomenon of a debut and the influence of Romanticism on such notable writers as Henryk Sienkiewicz, Gabriela Zapolska, Tadeusz Miciński, Witold Hulewicz, or Walter Benjamin.

Organized in 2018, the Conference initiated a series of events that will commemorate important anniversaries from Mickiewicz's life: the publication of his *Poezje* (Poems, 1822), *Sonety krymskie* (The Crimean Sonnets, 1824), *Konrad Wallenrod* (1828), *Dziady. Część III* (Forefathers' Eve. Part III, 1832), and *Pan Tadeusz* (1834).

The papers in the present volume were edited by Professor Jarosław Ławski (UwB) and Łukasz Zabielski, PhD (the Łukasz Górnicki Library in Białystok) in collaboration with the Faculty I of the Polish Academy of Arts and Sciences in Kraków and the Faculty of Philology at the University of Białystok.



Z PROBLEMÓW DEBIUTU:  
*ZIMA MIEJSKA*



# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



JULIAN MAŚLANKA

Polska Akademia Umiejętności  
Kraków

## Uwagi o debiutach literackich romantyków polskich

Sesja naukowa w 200. rocznicę debiutu Mickiewicza, uwzględniająca przy tej okazji w ogóle debiuty romantyczne, zorganizowana z inicjatywy profesora Jarosława Ławskiego, nie tylko przypomina i upamiętnia start literacki naszego pierwszego Wieszcz, lecz także – co nie mniej ważne – pozwoli, być może, wyjaśnić niektóre problemy dotyczące debiutów pisarzy romantycznych. Słowo „wyjaśnić” może ewentualnie budzić lekkie zdziwienie, ponieważ sprawa debiutu literackiego wydaje się prosta, skoro za taki uznaje się pierwszy utwór opublikowany. Jeśli jednak przyjrzeć się bliżej początkom twórczości choćby tylko kilku pisarzy, to rzeczywistość okazuje się bardziej skomplikowana i nieprzystawalna do mniej lub bardziej precyzyjnie sformułowanej definicji. A za taką uznać można propozycję Czesława Zgorzelskiego w książce *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, gdzie – cytując wypowiedź Juliana Przybosia, iż: „[...] pierwsze słowa nawet największych poetów nigdy nie są znamienne, bo jeszcze nie są to ich słowa; nawet najwięksi zaczęli od naśladowania poprzedników” – Zgorzelski dodaje istotne uzupełnienie, że owe „pierwsze słowa” to takie, „za które poeta, podpisując je własnym imieniem, zdecydował się świadomie podjąć wobec odbiorców odpowiedzialność autorską”.

---

JULIAN MAŚLANKA (1930–2020) – prof. dr hab., badacz literatury polskiego oświecenia i romantyzmu, filolog i edytor, badacz folklorystyki literackiej, współtwórca nowoczesnego polskiego prasoznawstwa; od roku 1991 członek korespondent Polskiej Akademii Umiejętności, od 1997 – członek czynny PAU, członek Komisji Historycznoliterackiej PAN w Krakowie, Société des Amis de Lammenais w Paryżu, Towarzystwa Naukowego Societas Jablonoviana w Lipsku; autor licznych artykułów naukowych i monografii, między innymi: *Słowiańskie mity historyczne w literaturze polskiego oświecenia* (1968); *Literatura a dzieje bajeczne* (1984); *Szkice z dziejów literatury i kultury* (2014); pod jego redakcją ukazał się *Słownik pisarzy świata* (2008).

1 C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976, s. 51. Przytoczona wypowiedź Przybosia pochodzi z jego książki *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1950, s. 129.

Nie ulega wątpliwości, że debiut literacki to najwcześniej opublikowany utwór danego pisarza, ale czy koniecznie drukowany, czy może też upubliczniony w inny sposób, na przykład wygłoszony przez autora w odpowiednim gronie publiczności, jak było w przypadku najwcześniejszych wierszy Mickiewicza, Kornela Ujejskiego i zapewne też innych poetów, albo jak często dawniej bywało i dzisiaj także bywa – spektakl teatralny lub telewizyjny dramatu niedrukowanego? A także nasuwa się pytanie, jak należy traktować najwcześniejszy, ale niepublikowany utwór danego pisarza, a zwłaszcza – co bardzo często – drukowany anonimowo lub pod pseudonimem?

Oto na przykład w lutym 1840 roku wydrukowany został bezimiennie na łamach „Piśmiennictwa Krajowego” (pod red. Hipolita Skimborowicza) wiersz Norwida *Mój ostatni sonet* (i ten na ogół uznawany jest za debiut), a w miesiąc później w „Przeglądzie Warszawskim” pojawił się kolejny wiersz tego poety, pod tytułem *Sieroty* – tym razem podpisany kryptonimem: C.N. Który z nich ma wyraźniejsze cechy debiutu?

Pytanie nie jest może całkiem bezzasadne, skoro na przykład Czesław Zgorzelski, mówiąc dalej o wczesnej twórczości Mickiewicza, stwierdza, że warunki wyżej wskazane spełnia *Zima miejska*, ogłoszona 31 października 1818 roku w „Tygodniku Wileńskim” i właśnie ten utwór, będący inspiracją naszej sesji, powszechnie uznaje się za debiut. Jednakże i w tym przypadku, wydawałoby się bezdyskusyjnym, można wysunąć zastrzeżenia. Dlatego też Zgorzelski pisze, iż oprócz *Zimy miejskiej* „pretendować mogą do miana «pierwszych słów» jego [= Mickiewicza] twórczości: wiersz o incipicie *Już się z pogodnych niebios ócma zdarła smutna...*, wygłoszony na zebraniu inauguracyjnym filomatów 14 września 1818 roku, i sonet *Przypomnienie*, jedyny z dorobku poetyckiego tych czasów włączony przez poetę do pierwszej książkowej edycji”<sup>2</sup>.

To zaś może oznaczać, iż Mickiewicz w rozkwicie swego talentu poetyckiego i zarazem odejścia od światopoglądu oświeceniowego, dla którego w roku 1817 wzorem był Voltaire<sup>3</sup>, a także porzucenia poetyki klasycznej – nie cenił owego debiutu literackiego, skoro nie włączył go do zbioru swych wierszy. Wygląda na to, jakby chciał się wyprzec tego utworu.

Znamienne jest dla wielu pisarzy, że pierwsze utwory często nie są drukowane za życia autorów. Na przykład Słowacki w początkowym okresie twórczości napisał ich aż 19, z których tylko jeden, pt. *Sonet* (inne jego tytuły: *Do Ludwiki Śniadeckiej*, *Sonet* oraz *Sonet do L.Ś.*), ukazał się dość późno w „Niezabudce” (1842, s. 171–175), inne natomiast wydane zostały pośmiertnie, i to bardzo późno<sup>4</sup>. Dopiero dwudziesty

2 C. Zgorzelski, dz. cyt., s. 51–52.

3 Przypomnijmy, iż w tym duchu Mickiewicz napisał w 1817 roku utwory: *Aniela. Naśladowanie z Woltera* (parafraza Wolterowskiej *Gertrude, ou l'éducation d'une fille*) – czytany na posiedzeniu filomatów 25 XI 1817; *Mieszko, księżę Nowogródka* (*Naśladowanie z Woltera*), będący przeróbką *Éducation d'un prince* – czytany jw. 7 X 1817. Ponadto przełożył część satyrycznego poematu heroikomicznego *La Pucelle d'Orleans*, dając tytuł *Darczanka*.

4 Zob. *Bibliografia literatury polskiej*. Nowy Korbut, t. 11; H. Gacowa, *Juliusz Słowacki*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 21–24.



z kolei, czyli *Hugo. Powieść krzyżacka*, napisany pod koniec 1829 roku i opublikowany w „Melitele” (1830, s. 183–194) Antoniego Edwarda Odyńca, uchodzi za debiut poetycki, choć pierwodruk ukazał się bezimiennie, a zatem nie całkiem spełniał warunki sformułowane w przytoczonej wyżej definicji. Jednakże później, inaczej niż było w przypadku Mickiewicza, uzyskał akceptację autorską i został włączony przez poetę do pierwszego tomu jego *Poezji* (Paryż 1832).

W odniesieniu do debiutu Słowackiego, podobnie jak Mickiewicza, można przyjąć przytoczone wyżej twierdzenie Juliana Przybosa. Dwudziestoletni Słowacki, zafascynowany twórczością Byrona, jak wielu ówczesnych poetów, naśladował go zarówno w technice opowiadania, jak i w kreacji postaci (na przykład Blanka naśladuje przebraną za giermka Larę). Debiut więc Mickiewicza wyrósł świadomie z klasycyzmu i oświeceniowego racjonalizmu spod znaku Voltaire’a, a debiut Słowackiego – z byronizmu.

Natomiast trzeci z wieszczów, Krasiński, zafascynowany był we wczesnej młodości twórczością Waltera Scotta, do której upowszechnienia wśród polskich czytelników przyczynił się jako wydawca Franciszek Salezy Dmochowski i który wydał także pierwszy drukowany utwór Krasińskiego, *Grób rodziny Reichstalów*, będący właśnie debiutem. Krasiński zaczął pisać – jak wiadomo – w wieku 14–15 lat i do czasu opublikowania wspomnianego dzieła bibliografia *Nowego Korbuta* notuje osiem innych, z których dwa zostały opublikowane przez Tadeusza Piniego w 1904 roku, a reszta jeszcze później, bo w jubileuszowym wydaniu *Pism* (1912) w stulecie urodzin poety w opracowaniu Jana Czubka. Dopiero dziewiąty z kolei utwór, czyli *Grób rodziny Reichstalów. Powieść oryginalna z dziejów wojny trzydziestoletniej*, ukazał się najpierw anonimowo w „Rozmaitościach Warszawskich” (1828, nr. 18–22), a następnie, w tym samym roku, osobno pod nazwiskiem autora, co jest swego rodzaju ewenementem, skoro później Krasiński swych dzieł – jak wiadomo – nie podpisywał i nazywany był „poetą bezimiennym”<sup>5</sup>.

Mający 16 lat autor *Grobu rodziny Reichstalów* był najmłodszym debiutantem z polskich romantyków. Dodajmy przy okazji, że jako debiutanci po 17 lat mieli: ze starszego pokolenia Józef Bohdan Zaleski, który pierwszy wiersz (*Róża*) ogłosił w „Pamiętniku Naukowym” (1819, t. 2), i Konstanty Gaszyński, przyjaciel Krasińskiego, debiutujący

---

5 Tak określał autora *Nie-Boskiej komedii* Mickiewicz w wykładach paryskich (kurs III, wykłady 3 i 5 oraz w kursie IV, wykład 5). Mickiewicz poznał Krasińskiego w sierpniu 1830 roku w Genewie i wtedy obaj oraz razem z Odyńcem wybrali się na wycieczkę w Alpy. W wykładach paryskich Mickiewicz, mówiąc o niektórych utworach Krasińskiego, zwłaszcza o *Nie-Boskiej komedii* (w kursie III, wykłady 8–11), nie wymienił nazwiska autora, choć zapewne nie było ono dla niego tajemnicą, na co zdaje się wskazywać między innymi wypowiedź na początku wykładu 5 w kursie IV.

Określenie „poeta bezimienny” było za życia Krasińskiego, i jeszcze długo po jego śmierci, często używane, żeby przypomnieć tytuł rozprawy Juliana Klaczki *La poésie polonaise au dix-neuvième siècle et le poète anonyme*, ogłoszonej w „Revue des Deux Mondes” (1862, t. 37) i przełożonej przez J. Jabłonowskiego: *Poezja polska XIX wieku i poeta bezimienny*, Kraków 1963.

jako uczeń liceum warszawskiego *Wierszem na zgon Stanisława Staszica* (druk ulotny, Warszawa 1826). Inni poeci doby romantyzmu debiutowali na ogół między 20. a 25. rokiem życia.

Debiut Krasińskiego nie przyniósł mu spodziewanego sukcesu, lecz swego rodzaju błahy skandal rodzinny, jeśli prawdziwy jest przekaz Karola Estreichera (II, 473) o owym osobnym wydaniu *Grobu...*, że „babka autora [Antonina z Czackich] wykupiła nakład i zniszczyła”. Faktem jest, że utwór z tego wydania to wielka rzadkość; dziś wiadomo o zachowanych tylko trzech egzemplarzach. Spowinowacony z Krasińskimi Stanisław Tarnowski w znanej monografii o poecie napisał niezbyt pochlebnie o tym debiucie:

Dziwili się wtedy ludzie Jenerałowi, że chłopcu pozwala drukować i jeszcze takie głupstwa. [...] Ale raczej dziwić by się trzeba wytrawnemu i wykształconemu [Franciszkowi Salezemu] Dmochowskiemu, że tę powieść przyjął, gdyby się nie wiedziało, że redaktor [...] wmawia w siebie obowiązek zachęcania młodych talentów, że powieść mogła obudzić ciekawość publiczności znającej ojca [...]. Raczej dziwić się można tym biografom i recenzentom Krasińskiego dzisiejszym, którzy w tej powieści odkrywają jakieś zalety<sup>6</sup>.

Jednakże przysłowie, iż „nie ma reguły bez wyjątków” też się sprawdza w odniesieniu do przytoczonego wyżej cytatu Przybosa, a takim wyjątkiem jest Antoni Malczewski. Zanim powiemy, o co chodzi, przypomnieć wypadnie, że w kilkanaście lat po przedwczesnej śmierci autora *Marii* zaczął się „powiększać” ilościowo jego dorobek pisarski. Najpierw przypisano mu pięć utworów (trzy powiastki i dwa wiersze), jakie ukazały się w latach 1820–1821 w „Rozmaitościach” lwowskich, a przypisano je dlatego, że pod każdym z nich figurował któryś z następujących podpisów: *Ant. Mal...i*, *Ant. Malczewski*, *Ant. Mal...ski*.

Pierwszy za ich autora uznał twórcę *Marii* August Bielowski, który przedrukował je w wydaniach tego poematu z roku 1838 i 1843, a za nim tak samo postąpił Kazimierz Władysław Wójcicki w wydanym przezeń tomie 2 *Pism Malczewskiego* (1857).

Dopiero Józef Ujejski w monografii *Antoni Malczewski. Poeta i poemat* (1921) oraz w swoim wydaniu *Marii* (1925) wyłączył owe utwory z twórczości Malczewskiego, mimo sprzeciwu na przykład Eugeniusza Kucharskiego (w recenzji monografii Ujejskiego). Że Ujejski miał rację, okazało się ostatecznie po upływie blisko pół wieku, kiedy Roman Kaleta w artykule *Lwowski sobowtór Antoniego Malczewskiego* („Przeegląd Humanistyczny” 1966, nr 1, s. 13–27) dowiódł, że autorem wspomnianych utworów był lwowski imiennik autora *Marii*.

Jakby tego „wzbogacania” twórczości naszego poety nie było dość, to do owych pięciu utworów zamieszczonych w latach 1820–1821 w „Rozmaitościach” lwowskich dodano później jeszcze trzy inne, jakie się pojawiły w druku w późniejszych latach.

6 S. Tarnowski, *Zygmunt Krasiński*, wstęp A. Waśko, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2014, s. 39–40; jest to przedruk wyd. 2 (powiększonego) monografii, Kraków 1912 (pierwodruk ukazał się w 1892).

Historię zaś ilościowego „powiększania” dorobku literackiego autora *Marii* oraz jego „oczyszczania” z niesłusznie dodanych tekstów, co trwało bardzo długo i zakłócało sprawę rzeczywistego debiutu Malczewskiego, przedstawiła dokładnie Halina Gacowa w książce „*Maria*” i *Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*<sup>7</sup>.

Po odrzuceniu więc tego kłopotliwego bagażu, błędnie Malczewskiemu przypisanego, okazuje się, że powieść poetycka *Maria*, wydana w 1825 roku i ostatecznie uznana za *unus liber auctoris*, jest zarazem debiutem, co stanowi przypadek chyba niespotykany w literaturze powszechnej. Wprawdzie przed ukazaniem się tego arcydzieła Malczewski napisał kilka drobnych tekstów, ale wszystkie opublikowane zostały późno, po śmierci poety, z wyjątkiem jego relacji o wyprawie w Alpy, kiedy w sierpniu 1818 roku dotarł na szczyt Mont Blanc jako pierwszy z Polaków i jeden z pierwszych alpinistów. Tę górską przygodę przedstawił w liście do Picteta: *Lettre au prof. Pictet sur une ascension à l'Aiguille du Midi de Chamrouni et au Mont-Blanc par un gentil-homme Polonais, dans les premiers jours d'août de cette année* – i list ten opublikowano w „Bibliothèque Universelle” (Genewa 1818). Trudno jednak uznać go za debiut, gdyż nie jest utworem literackim.

Nie zawsze debiutem jest jeden utwór, ale niekiedy zbiór utworów, jak w przypadku Wincentego Pola, bardzo – jak wiadomo – popularnego poety za życia i długo po śmierci, bo przynajmniej do dwudziestolecia międzywojennego włącznie, a popularność tę zawdzięczał głównie *Pieśniom Janusza*, tworzonym w latach 1831–1833, przy czym niektóre z tych wierszy powstały w czasie powstania listopadowego i dotyczyły bitew, w których Pol brał udział; był on zresztą ranny i odznaczony za waleczność. Otóż owa autentyczna jedność poety i żołnierza w jego powstańczej twórczości stała się, obok melodyjności jego wierszy, źródłem niezwyklej popularności *Pieśni Janusza*. Wydane zostały przez Aleksandra Jełowickiego w Paryżu z datą 1833, gdyż w tym roku Pol przekazał je do wydawcy, ale ukazały się w dwa lata później. I to właśnie wydanie *Pieśni Janusza* jest debiutem Pola, mimo że nie był to początek jego twórczości. Już bowiem kilka lat wcześniej, począwszy od 1828 roku, napisał kilka utworów, których tytuły wymieniono w *Nowym Korbucie* (t. 9, s. 47): *Henryk (Powieść podolska)*, *Sambójca*, *Elegia* i inne, lecz nie zostały opublikowane za życia autora; niektóre z nich zaginęły, a te, które się zachowały, wydał Estreicher w 1881 roku.

Później, spośród młodszego pokolenia romantyków, wielką popularnością cieszyła się twórczość „lirnika mazowieckiego”, Teofila Lenartowicza, którego debiut poetycki był także nietypowy, gdyż – trochę jak u Pola – stanowił zespół utworów, ale nie osobny tomik w układzie autorskim, lecz pięć wierszy różnych, opublikowanych w tym samym roku i tomie „Przeglądu Warszawskiego” (1841, t. 2). Ich tytuły to: *Jaskółka* [I], *Wieczór*, *Moje strony*, *Obraz po burzy* i *Dumanie w nocy*. Z nich do najobszerniejszego wyboru *Poezji Lenartowicza* w opracowaniu Jana Nowakowskiego weszły tylko dwa

7 „*Maria*” i *Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, oprac. H. Gacowa, przedmowa J. Maciejewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 235–238.

wiersze: *Moje strony* i *Jaskółka* [I], które wprawdzie nie odznaczają się znaczniejszymi walorami literackimi, ale są znamienne dla twórczości tego poety ze względu na prostotę wyrazu bliską ludowości, jaką Lenartowicz już w młodości dogłębnie poznał w czasie wędrówek po kraju, między innymi z Romanem Zmorskim, Oskarem Kolbergiem i innymi przyjaciółmi i z jaką opiewał krajobraz mazowiecki w tonie rzewnej tęsknoty za tym, co było w dzieciństwie i młodości, po których zostały tylko wspomnienia, jak w wierszu może najbardziej charakterystycznym dla jego debiutu *Moje strony*:

Pod drzewem domek dziada, pradziadka.  
Tam mnie na rękę nosiła matka;  
Wszystko się sercu tak mile śmiało,  
Wszystko, com kochał, tam się zostało<sup>8</sup>.

Autobiograficzna nuta przenika również debiut jednego z głównych przedstawicieli Cyganerii Warszawskiej, Romana Zmorskiego, który w 1840 roku ogłosił kilka wierszy w „Przeglądzie Warszawskim” (t. 2 i 3), przy czym miano debiutu przysługuje wierszowi *Fantazja* o znamiennej tonacji ideowej, wyrażonej już w pierwszych wersach:

Z ufny, wzniosłym, czystym duchem  
Witałem was szranki życia,  
Pienia wieszczów od powicia  
Ponad moim brzmiały uchem<sup>9</sup>.

Nie zawsze da się jednoznacznie ustalić debiut literacki. Na przykład najwcześniej ogłoszonym tekstem Seweryna Goszczyńskiego był wolny przekład pieśni XIII z księgi *Epodon* Horacego, pod tytułem *Do Przyjaciół*, dokonany w roku 1818, a opublikowany w „Dzienniku Wileńskim” w roku 1820 (t. 1, nr 3). Ale czy przekład można uznać za debiut literacki? Raczej nie.

## Bibliografia

- Cyganeria Warszawska*, wstęp, wypisy i oprac. S. Kawyn, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.  
Gacowa H., *Juliusz Słowacki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000.  
Jabłonowski J., *Poezja polska XIX wieku i poeta bezimienny*, Kraków 1963.  
Lenartowicz T., *Poezje. Wybór*, wybór i oprac. J. Nowakowski, PIW, Warszawa 1968.

8 T. Lenartowicz, *Poezje. Wybór*, wybór i oprac. J. Nowakowski, Warszawa 1968, s. 43.

9 *Cyganeria Warszawska*, wstęp, wypisy i oprac. S. Kawyn, BN, seria I, nr 192, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 99.

„*Maria*” i *Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, oprac. H. Gacowa, przedmowa J. Maciejewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.

Tarnowski S., *Zygmunt Krasiński*, wstęp A. Waśko, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2014.

Zgorzelski C., *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, PIW, Warszawa 1976.

## Remarks on the Literary Debuts of Polish Romantics

### SUMMARY

The article is focused on selected examples of poetic debuts of Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Cyprian Kamil Norwid, Antoni Malczewski, Wincenty Pol and Teofil Lenartowicz. It ponders the phenomenon of a literary debut by analyzing the examples of writers and poets who debuted with a few works published separately in different publications.

KEYWORDS: Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Malczewski, Pol, Lenartowicz, Romantics



# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski


Kraków 2021



JAROSŁAW ŁAWSKI

Katedra Badań Filologicznych „Wschód–Zachód”

Uniwersytet w Białymstoku

 <https://orcid.org/0000-0002-1167-5041>

## Debiuty romantyków, debiuty Mickiewicza. Rozpoznania

Uciekaj! gdyś niepewny wodza w własném łonie,  
Uciekaj z brzegu, zaczem przepaść cię pochłonie;  
Wielu, gdy szli za światłem, gorsza noc opadła,  
A dziecinność przy nocnej zorzy drogę zgadła.

Kazimierz Brodziński, *Do młodzieńca  
udającego się na nauki filozoficzne*<sup>1</sup>

### Porządki debiutu i nieporządki

Już na wstępie muszę przyznać, że mój początkowy plan pisania o debiucie, debiutach Mickiewicza legł w gruzach. Utknął on na poziomie refleksji teoretycznej, właściwie zatrzymał się w fazie wstępnych rozpoznań idei samego debiutu jako nader złożonego zjawiska oraz gestów debiutu, wykonywanych przez Mickiewicza przynajmniej kilkakrotnie w ciągu życia. Jak każdy (chyba) człowiek, autor *Dziadów* nie tylko raz zaczynał życie i twórczość od nowa. Wiązało się to i z jego burzliwą biografją, i z trudniejszą do uchwycenia logiką życia wewnętrznego, duchowego. Jest to temat na książkę, monografię, która... oby powstała.

---

JAROSŁAW ŁAWSKI – prof. dr hab., eseista, badacz wyobraźni, kierownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód–Zachód” w Kolegium Literaturoznawstwa Uniwersytetu w Białymstoku; autor monografii, między innymi: *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (Białystok 2010); *Miłosz: „Kroniki” istnienia. Sylwy* (Białystok 2014); edytor *Horsztyńskiego J. Słowackiego* w serii Biblioteki Narodowej oraz trzypięciotomowych *Pism rozproszonych* Zygmunta Glogera i czterotomowych *Pism rozproszonych* Tadeusza Micińskiego; członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN; członek korespondent Polskiej Akademii Umiejętności.

1 K. Brodziński, *Do młodzieńca udającego się na nauki filozoficzne* [w:] *Dzieła Kazimierza Brodzińskiego*, wydanie zupełne i pomnożone obrazami dotąd drukiem nie ogłoszonymi, t. 1, Wilno 1842, s. 24.

Czymże jest debiut? Sięgam po najbardziej elementarną, bo słownikową jego definicję<sup>2</sup>. Wydobywa ona trzy zasadnicze jego odmiany:

- debiut to pierwszy wydany/upubliczniony utwór autora
- debiut to pierwszy występ publiczny artysty
- debiut jako metafora inicjacji w różnych dziedzinach życia.

Właściwie to rozróżnienie byłoby bez znaczenia dla naszych poszukiwań, gdyby nie to, że już od dawna pierwszy występ bywa w literaturze również debiutem, jednostkową lub zbiorową prezentacją pierwszych utworów. Niekoniecznie wtedy fakt upublicznienia, prezentacji równoważny jest z drukiem tekstu (choć bywa i tak, gdy na spotkaniu z publicznością czytający swe utwory pisarz rozdaje równocześnie publikację tego, co odczytuje, recytuje, prezentuje). Co oczywiste, interesować nas tu będą debiuty literackie, najczęściej oznaczające druk pierwszego utworu<sup>3</sup>.

Żeby jednakowoż rzecz całą już na tym etapie skomplikować, dopowiedzmy, iż tego rodzaju akty debiutu (= druk pierwszego utworu) już w XIX wieku łączą się z prezentacjami, deklamacjami, odczytywaniem etc. Interesuje mnie tu debiut romantyczny pisarza z Europy Środkowo-Wschodniej, z epoki romantyzmu, pisarza tworzącego w warunkach historycznej i cenzuralnej opresji. W szczególności zajmuję się debiutem romantyków polskich, spośród których Mickiewicz będzie w mej refleksji przedmiotem/podmiotem uwagi szczególnej – i to nie tylko w dwusetną rocznicę jego debiutu (1818–2018).

W słownikowym ujęciu debiut jest zjawiskiem, faktem, aktem kulturowym. Jego społeczne znaczenie polega na tym, że staje się on uobecnieniem w kulturze nowego podmiotu twórczego. Debiut wyznacza uchwytny czasowo, poprzez oznaczenie daty i miejsca, początek drogi pisarza, artysty, naukowca i wszelkiego rodzaju twórcy, który daje swe pierwsze dzieło w przestrzeń interpersonalnej i (czasem) interkulturowej recepcji.

Czy ta recepcja jest gwałtowna, cicha, czy jej nie ma, czy jest entuzjastyczna, czy krytyczna, to już kwestie dalsze. Żeby coś recypować, odbierać, oceniać i w końcu dyskutować, trzeba to „coś” mieć w zasięgu zmysłów: poprzez druk, wykonanie, ujawnienie dzieła.

2 Cytuję: „debiut m IV, D. -u, Ms. -ucie; lm. M. -y 1. «pierwszy występ publiczny (zwłaszcza aktora na scenie, w filmie, w danej roli); pierwszy wydany utwór, pierwsze dzieło; czyjś pierwszy krok w jakiegokolwiek działalności»: Debiut aktorski, filmowy, literacki, pisarski, poetycki. Debiut myśliwski, parlamentarny. Upany debiut na scenie, w operze, filmie. Czyjś debiut udał się, wypadł dobrze (źle). 2. «pierwszy ruch rozpoczynający partię szachów»”. – *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, A–K, Warszawa 1978, s. 365.

3 Jako kontekst mych rozmyślań wymieniam z wdzięcznością następujące prace o debiucie: K. Dmitruk, *Przemiany instytucji debiutu* [w:] tegoż, *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń*, Wrocław 1980; M. Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962; A. Janicka, *Debiutantka* [w:] tejże, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2015.



W debiut wpisana jest też – jako swoiste przedzałożenie – jego jednorazowość<sup>4</sup>. Debiutuje się raz, przynajmniej w teorii. W praktyce wszystkie wymienione założenia – a) upublicznienie dzieła, b) określenie debiutu w czasie, c) autorskość debiutu (debiutuje zawsze ktoś określony z imienia i nazwiska), d) dialogiczność (debiutancie dzieło i debiutant są otwarte na odbiorcę, jego reakcję), e) jednorazowość aktu debiutu – dają się zakwestionować w odniesieniu do dzieł i twórców od XIX do XXI wieku.

Łatwo możemy sobie wyobrazić sytuację, kiedy za debiut uznany zostaje (poprzez swój rozgłos na przykład) drugi czy trzeci w kolejności utwór tego samego pisarza. Upublicznienie i dialogiczność mają czasem ograniczony zasięg, gdy prezentacja odbywa się w ściśle ograniczonej grupie odbiorców (od grupy literackiej po subkulturę w sieci internetowej). Nietrudno pomyśleć też sytuację, w której autorstwo debiutu jest zbiorowe lub trudne do określenia. Debiut może też być rozciągnięty w czasie (powieść w odcinkach itp.), zaginiony, więc niemożliwy do zlokalizowania, albo celowo nieoznaczony datą i miejscem upublicznienia. Debiutant z różnych powodów może nie chcieć upubliczniać nazwiska, daty, miejsca (cenzura, represje, jakiś zamysł kreacyjno-artystyczny).

To, co z pozoru proste, czyli równanie: debiut = pierwszy wydany utwór, w różnych warunkach historycznych, społecznych, nawet ekonomicznych może się niezmiernie komplikować, uniejednoznaczyć.

Spójrzmy na debiut z innej strony. Wyznacza on uchwytne czasowo początek drogi pisarza lub twórcy pośród różnorodnych zjawisk epoki, do której autor i jego dzieło przynależą. Jednak porządek kulturowo-historyczny nie jest jedynym – tylko interpretacyjnie chwytnym – innym wymiar tej sytuacji: debiut jest/powinien być wydarzeniem egzystencjalnym zarówno dla debiutanta, jak i odbiorcy<sup>5</sup>.

Dalej jednak patrząc, widzimy debiut jako wydarzenie podlegające zmieniającym się w czasie i kulturze interpretacjom czytelnika, krytyka, historyka, odbiorcy. Ten trzeci poziom tworzy stale formującą się struktura semiotycznych przekształceń faktu i artefaktu debiutu, samego debiutanta. Innymi słowy, są debiut i debiutant inauguratorem czegoś, co można nazwać siecią interpretacyjnych przekształceń sensów, znaczeń, kodów. Debiut głośny uruchamia długą, wieki trwającą strukturalną linię

---

4 Jednorazowość debiutu jest pewnym ważnym założeniem, ale podlega kulturowym modyfikacjom. Często pisarz dopiero po upublicznieniu drugiego czy trzeciego tekstu zostaje uznany za debiutanta. Czy teksty, które nie zyskały rozgłosu debiutu lub za niego nie zostały uznane, nie są wtedy debiutami? Ten pierwszy na pewno jest faktycznym debiutem, a drugi, trzeci i kolejne teksty składają się na kulturowe „zjawisko debiutu”, które – rozciągnięte w czasie – kumuluje się w wydarzeniu, jakim jest książka uznana za debiut „właściwy” (głośna, dostrzeżona).

5 Kiedy przeglądamy pisma dziewiętnastowieczne czy strony internetowe w XXI wieku, widać, jaką wagę wtedy i dziś przywiązywano do poszukiwania, wyłuskiwania i wspierania młodych, zdolnych debiutantów naukowych, literackich, artystycznych. W XX wieku rodzi się natomiast zjawisko łatwości debiutu i inflacji debiutów i debiutantów, związane z potaniem kosztu druku, nagrania, rozpowszechniania.

interpretacji tego faktu/aktu. Debiut niezauważony w ogromnej liczbie przypadków inicjuje krótką, krytyczną historię interpretacji, bywa też wcale często, że nie inicjuje żadnej. W wymiarze dziejów interpretacji debiutu łączą się nierozzerwalnie dwa jego aspekty: kulturowo-historyczny („obiektywny”) i egzystencjalny („subiektywny”)<sup>6</sup>.

Zaproponowane ujęcie pozwala zdefiniować debiut jako fakt kulturowo-historyczny o doniosłych korzeniach i konsekwencjach, posiadający swój aspekt egzystencjalny oraz interpretacyjny (czasem też autointerpretacyjny, gdy pisarz powraca do debiutu, interpretując go, lub autotematyczny, gdy debiut poświęcony jest... debiutowi). Debiut to pierwsze upublicznienie dzieła twórcy, posiadające szerokie źródła i konsekwencje kulturowo-historyczne, egzystencjalne i interpretacyjne. Debiutem najczęściej nie jest natomiast upublicznienie pierwszego stworzonego dzieła czy jednych z pierwszych utworów artysty. Bywa i tak, że pierwsze dzieło staje się bohaterem debiutu, pierwszego upublicznienia. Natomiast najczęściej pierwsze utwory, dzieła lub juvenilia publikowane są już po debiucie, nierzadko po śmierci twórcy. Nie jest też tak, że każdy debiut poprzedzają jakieś juvenilia. W sytuacji, gdy debiutuje dojrzały lub zaawansowany wiekiem artysta, juvenilia mogą w ogóle nie istnieć (ale bywa, że istnieją). Tak zwany późny i bardzo późny debiut to osobne, ciekawe zjawiska. Rzadko, lecz zdarza się, że pisarz nie publikuje za życia, a jego pierwsze dzieło zostaje upublicznione pośmiertnie (można rozważyć, czy istnieje wtedy sytuacja „debiutu pośmiertnego”).

Częściej mamy do czynienia z debiutem anonimowym, którego autorstwo zostaje odsłonięte za życia pisarza, po jego śmierci lub jest powszechnie znane już w momencie upublicznienia (w pewnym środowisku jest wtedy tajemnicą poliszynela, że jest to głos tego czy innego pisarza w określonej sprawie). Nie tak rzadkie jest przypisanie debiutu anonimowego innemu, niewłaściwemu autorowi bądź w ogóle nierozszyfrowanie autorstwa, które pozostaje sporne, domyślne, kwestionowane (czy jednak „niepewna” co do autorstwa publikacja może być debiutem?).

W tym miejscu rekonesansu jeszcze jedno zmańcenie i tak już nieprzejrzystej sytuacji. Trzeba bowiem, pisząc o debiucie, mieć też na uwadze to, kto stwierdza, określa, że sytuacja debiutu nastąpiła. Po pierwsze, wcale często twórca uznaje za „swój debiut”, za „debiut właściwy” dzieło w jego mniemaniu istotne, lecz nie pierwsze z upublicznionych. Zazwyczaj kieruje się wtedy subiektywną, egzystencjalną oceną rangi upublicznienia, pomijając nieudane artystycznie, przemilczane przez krytykę lub z innych powodów (sam na przykład nie zgadza się z treścią swego dzieła) uznane za debiutanckie twory. Zupełnie odmienna jest perspektywa odbiorcy, działającego

---

6 Zob. C. Zgorzelski, *Debiut poetycki Mickiewicza*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1973, R. 16, z. 1 (61), s. 19–27; W. Kubacki, „Zima miejska” Mickiewicza, „Pamiętnik Literacki” 1948, s. 46–71; T. Jędrzejewski, „Zima miejska”: Mickiewicz w „czadzie uciech miejskich” [w:] *Liryka Mickiewicza: uczucia, świadectwa, ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018. I tak moglibyśmy ciągnąć dość długą historię wzmianek, wypowiedzi o *Zimie miejskiej*, jej interpretacji od Kallenbacha przez Kleinera po... książki Romana Koropeckiego, Marty Zielińskiej, Jarosława Marka Rymkiewicza czy Bohdana Urbankowskiego i Jana Zielińskiego.

w określonej sytuacji kulturowo-historycznej i komunikacyjnej. Może on mieć świadomość towarzyszenia debiutantowi lub o tym nie wiedzieć<sup>7</sup>. Równie dobrze może żywić wątpliwości, czy ma do czynienia z debiutem lub w ogóle ignorować taki kontekst poznawanego dzieła, jak jego debiutancki lub niedebiutancki charakter. I to nie wszystko...

Perspektywa interpretacji, która przynależy do dziejów kultury, literatury, sztuki itp., uruchamia jeszcze inne spojrzenie. Z dystansu czasu, w którym dzieło obrosło interpretacjami, widać wyraźniej, iż: a) to, a nie inne dzieło zostało jako pierwsze upublicznione przez autora (lub bez jego zgody); b) to, a nie inne dzieło publiczność w określonym czasie uznała za debiut; c) to, a nie inne dzieło pisarz uznawał za swój debiut. Są to trzy różne perspektywy – a można do nich dołożyć czwartą, interpretacyjną, wskazującą, że: d) to, a nie inne dzieło w różnym czasie uznawano za debiut pisarza (rzecz może się zmieniać w długim okresie wraz z postępem badań, a czasem dzięki szczęśliwemu przypadkowi). Patrząc z tego punktu/tych punktów widzenia, można wskazać przynajmniej cztery rodzaje debiutów:

- debiut faktograficzny – rzeczywiste, pierwsze chronologicznie upublicznione dzieło
- debiut odbiorczy – dzieło uznane za debiut przez odbiorców w określonym czasie
- debiut autorski – dzieło wskazane przez twórcę jako jego „prawdziwy” debiut
- debiut kulturowo-interpretacyjny – dzieło uznawane przez naukę za debiutanckie danego twórcy (w określonym czasie).

Jak widać, im dalej w las, tym więcej drzew. Debiut komplikuje się, uniejednoznacznia. Na koniec jeszcze jedno zaburzenie tak „prostego” faktu jak debiut. Wyobraźmy sobie uzdolnione muzycznie dziecko, które koncertuje w domu, przy gościach, a potem zostaje sławnym artystą i analogicznie – dziecko recytujące swe teksty w salonie, które stanie się rozgłośnym poetą. Czy takie ich występy są debiutami?<sup>8</sup> Czy sama rama upublicznienia wystarczy, by uznać coś za debiut? Nie jest to jasne. Być może o debiucie możemy mówić dopiero wtedy, gdy debiutanckie dzieło zostaje tak utrwalone, by mogło być przekazywane poza jednostkową sytuacją upublicznienia. Debiut wymagałby więc nie jednorazowej prezentacji, lecz zwielokrotnienia aktu nadania i odbioru komunikatu (tego samego dzieła). Niewątpliwie sytuacja ta różnie wygląda

---

7 By nie być gołosłownym: nie mogę myśleć o *Zimie miejskiej* bez oczywistego dla mnie kontekstu, jaki stanowią zebrane przez Jana Czubka w dwu tomach *Poezje Filomatów* (Kraków 1922). Jednak jestem przypadkiem szczególnym, ogół czytelników nie zna tych tomów i dzieł o filomatyzmie.

8 Mam na myśli popisy muzyczne, wokalne genialnych dzieci, nastolatków, aktorów. Także w literaturze istnieje cała mitologia genialnego dzieciństwa, na przykład Zygmunta Krasieńskiego – zob. Z. Sudolski, *Krasieński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1983. Jak na ironię, w przypadku Mickiewicza w ogóle nie sposób mówić o genialnym dzieciństwie (ewentualnie: nic o nim nie wiemy) lub micie takiegoż (z pewnością nie powstał!).

w przypadku debiutu śpiewaczego, a inaczej w przypadku druku (cóż mówić o debiutach w Internecie...).

Nie jest więc debiut zjawiskiem prostym, jednoznacznym. Każda przestrzeń artystycznej ekspresji powinna je definiować z uwzględnieniem swej specyfiki. Czymś innym – pomimo przyjęcia wspólnej podstawy, jaką jest „pierwsze upublicznienie” – jest debiut pisarza, kompozytora, dyrygenta, śpiewaka, performerera, malarza, a nawet aktora, prestidigitatora, kaznodziei, mówcy. Im dalej od sztuki, tym szybciej kategoria debiutu się metaforyzuje. Mówimy wtedy o debiucie polityka, nauczyciela, wykładowcy, o debiutach w różnych zawodach (choćby debiutanci giełdowi; ciekawe są współczesne użycia słowa „debiutant” w filmie i prozie), kategoriach wiekowych („zadebiutował jako pierwszoklasista”), rolach, a nawet konstytutywnych określeniach antropologicznych<sup>9</sup>, co jest już konsekwencją epoki posthumanizmu, postponowoczesności. Wróćmy do sytuacji mniej problematycznych. Czy mniej?

### Teksty, nie-teksty

Przenieśmy teraz rozważania w epokę, kiedy – między XVIII a XIX wiekiem, oświeceniem a romantyzmem – debiut zaczął się komplikować. W ogóle należałoby zapytać: od kiedy kultura ma świadomość rangi pierwszego dzieła upublicznionego? Wydaje się, że przynajmniej od renesansu. Ale jako fakt historycznoliteracki ważny dla nowożytnej historii literatury debiut nabiera znaczeń od epoki oświeconej i czasów romantyzmu. Oczywiście, niemal dla każdego twórcy od zawsze dzieło inicjalne jest doniosłym wydarzeniem duchowym, psychologicznym i społecznym (przypomnę, że mogą być liczne odmiany tej „ważnej” sytuacji)<sup>10</sup>.

Nie mam wątpliwości, że twórcy XVIII i XIX wieku znają już rozkosz, cenę i utrapienia debiutu. Mają w samej chwili debiutu lub zdobytą *ex post* świadomość debiutowania. Czy miał ją Sofokles lub Arystofanes? Czy mieli teolog średniowieczny i malarz z XV wieku, to rzecz do rozważenia (kwestia anonimowości). Jakkolwiek zdefiniujemy debiut, kwestią bez dyskusji pozostanie to, że każdy autor każdego rodzaju dzieła odczuwa szczególne poruszenie, przyglądając się upublicznieniu, ekspozycji swego pierwszego dzieła, które wyszło poza przestrzeń pracowni, szuflady, notesu czy... komputera.

Przyjrzyjmy się wątpliwościom związanym z sytuacją debiutu, analizowaną na materiale dziewiętnastowiecznym:

---

9 Do najbardziej zaskakujących metafor związanych z debiutem należą te, które niosą XX i XXI wiek: można „debiutować” w nowej roli płciowej, w zmienionej płci, w nowej rasie (zmiana koloru skóry), poza płciami, ale też w nowej „odmianie” roli kobiecej lub męskiej (zob. na przykład: P. Saniewska, *Metroseksualizm: obraz w języku i kulturze*, Białystok 2017).

10 Warto zaznaczyć, że (choć nie zawsze) biografie poetów już za życia Mickiewicza odnotowują ściśle (czasem jednak niezgodnie z rzeczywistością) fakt ich pierwszej publikacji.

Jednorazowość. Debiut ma być wydarzeniem jednorazowym, a przecież pisarze publikują często kilka tekstów po kolei. Przechodzą one bez echa, a dopiero któryś z nich staje się wydarzeniem lub jest dostrzeżony. Jak widać, niejeden debiutant nigdy nie zostaje, pomimo kilku prób, zauważony i w ciszy klęski schodzi ze sceny...<sup>11</sup> W tym kontekście za debiut Mickiewicza można by śmiało uznać nie *Zimę miejską*, która przeszła bez echa, także z powodu nadużycia przez debiutanta klasycystycznej poetyki, jaką popisywał się młody *auctor*<sup>12</sup>, lecz pierwszy tomik *Poezji* z 1822 roku, który zmienił tory kultury polskiej. W różnych sytuacjach stosujemy iście pytyjską formułę: „pisarz debiutował w takim to a takim roku dziełem...”, lecz za właściwy debiut należy uznać...”

Wyjaśnijmy przypadek Mickiewicza, by nie było żadnych wątpliwości: jego debiutem jest wydana 200 lat temu w „Tygodniku Wileńskim”<sup>13</sup> *Zima miejska*, poetycka, klasycystyczna wariacja na temat zimy w mieście, zdradzająca jednak, iż chodzi o zimę w Wilnie. Debiut ten, tak ważny w życiu każdego poety, a co dopiero prowincjusza z ziemi nowogródzkiej, przeszedł bez echa, lecz był kulturową nobilitacją Mickiewicza jako autora, czynił go twórcą mającym wysokie aspiracje, sprawnie posługującym się kodem dominującej poetyki klasycystycznej. Przesada, z jaką jej użył, i brak rozgłosu przyczyniły się w pewnym stopniu do radykalizmu zerwania z klasycyzmem i zastosowania antyklasycystycznej prowokacji, jaką okazał się pierwszy tom *Poezji*, zawierający *Ballady i romanse*, II i IV część *Dziadów*. Był on ponownym, odwróconym gestem hiperbolizacji innej estetyki, użyciem poetyki nurtu w zwielokrotnieniu. Niedawny „nieudany” debiutant został nie tylko zauważony, ale stał się teraz skandalistą i od razu znakomitym poetą w oczach przychylnego otoczenia.

*Zima miejska* jest więc w sposób oczywisty i tajemniczy zarazem sprzęgnięta z kolejnymi publikacjami Mickiewicza aż po rozgłosne dwa tomiki *Poezji*. Poza tym okazuje się dziełem autonomicznym, intrygującym *ex post* sytuacji, w której się objawiła. Z każdej strony patrząc, jest debiutem *sensu stricto*, debiutem niedocenionym, ważnym przecież dla wewnętrznej logiki rozwoju twórczości Mickiewicza. Wieszcz debiutował raz, wiele razy zaś starał się o sławę i rozgłos (to w młodości).

---

11 Aukcje antykwaryczne w Internecie z początków XXI wieku pozwalają na odkrywanie licznych, a do szczętu zapomnianych debiutantów. Często nie poprzestawali oni na debiutanckim tomie, wydając kolejne, aż po „poezje zebrane” – i nigdy nie zyskali sławy. Są też jednak debiuty pośmiertne twórców zmarłych młodo, których twórczość została zebrana i wydana przez rodzinę, przyjaciół, ukochanych, badaczy.

12 O *Zimie miejskiej* zob. J. Ławski, *Zima miejska – zima wileńska* [w:] tegoż, *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, Białystok 2010, s. 320–326; *Mickiewicz, czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*, Warszawa 1994, s. 52–54; D. Seweryn, „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.

13 Zob. W. Czernianin, H. Czernianin, *Wokół „Tygodnika Wileńskiego” 1815–1822. Studia i szkice*, Wrocław 2011; J. Kowal, *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806 i 1815–1930)*, Rzeszów 2017.

Kwestia rezonansu społecznego. Debiut „musi” być głośny, dostrzeżony, dyskutowany? Musi? Czy debiutant nie ma prawa do „bycia przemilczanym”? Wydaje się, że bardziej doceniamy społeczne niż egzystencjalne konsekwencje debiutu. Każdy debiut – udany, nieudany, zauważony, głośny, lokalny, światowy – jest wydarzeniem wewnętrznym, poruszeniem egzystencjalnym. Niesie ze sobą ekscytację, dumę, próżność, oczekiwanie, napięcie, niepewność, a w końcu smutek, radość lub refleksję o tym, co się w nim powiodło, co nie... Bywają debiuty mimowolne, nieplanowane (też udane lub nie), ale w sytuacji debiutu ważne jest wewnętrzne przygotowanie twórcy: godzi się on na ekspozycję dzieła, przeżywa ten fakt, oczekuje odzewu.

*Zima miejska* była czytelniczą i kulturową „klapą” – ale to wiemy dziś. W chwili publikacji musiała być czytana i komentowana. Jej niepowodzenie nie wynikało z braku jakiegokolwiek rozgłosu, lecz rozgłosu wielkiego. Niejako narzuciliśmy wierszowi wzorzec, ramę wydarzenia przełomowego, jakim był tomik z 1822 roku. Tych oczekiwań *Zima miejska* nie spełnia, są one zresztą anachronizmem. Wiersz – patrząc na wysiłek Mickiewicza włożony w uformowanie wymyślnych klasycystycznych strof – był jednak w pełni świadomym aktem debiutu dwudziestolatka. Bez wątplenia każdy głos przyjaciół, nauczycieli oznaczał dla młodzieńca spełnienie oczekiwań, jakie wiązał z debiutem: został uznany za autora, nikt nie powiedział, że nie ma talentu, bo wypowiedział się w poetyce elity intelektualnej, został dostrzeżony. W tym wymiarze był to prawdziwy i pełny debiut z lokalnym, ograniczonym rozgłosem w kręgu przyjaciół. Innego Mickiewicza nie mógł oczekiwać. Wielka sława nie była wpisana w Mickiewiczowski projekt debiutu. Sławą na wspan, jako filologiczna zagadka, a nawet *curiosum*, wiersz cieszy się do dziś<sup>14</sup>.

Jest jednak ironicznym paradoksem, lecz i bezsprzecznym faktem kulturowym, iż Polak z XX i XXI wieku, zapytany o debiut Mickiewicza, wymienia bez zastanowienia albo *Odę do młodości*, albo *Romantyczność*<sup>15</sup>, wiersze rywalizujące ze sobą o sławę i całkowicie przyćmiewające *Zimę miejską*...

Tekstowość debiutu literackiego. Debiut wydrukowany a nieupublicznie debiutem chyba nie jest. Czy jednak zawsze upublicznienie drukowanego tekstu oznacza debiut? Tu romantyzm (wcześniej wiek światła) przynosi spore zamieszanie. Jak traktować na przykład filomackie improwizacje, recytacje, melorecytacje w czasie majówek na wzgórzach wokół Wilna lub w czasie spotkań przyjaciół? Czy rzeczy upublicznione, ocalone w archiwum przez autorów, przynależne do kultury brulionu, rękopisu, czasem improwizowane i *ad hoc* spisywane, oralne czy też śpiewane – one

14 Warto pamiętać o poetyckich nawiązaniach do utworu: zob. W. Hulewicz, *Zima wileńska*, M. Łotocka, *Wileńska ballada zimowa* [w:] *Tobie Wilno. Antologia poetycka*, wybór i red. E. Feliksiak, M. Skorko, P. Waszak, Białystok 1992. Zob. monografię: W. Maryjka, „Nieśmiertelne pieśni”? Twórczość Adama Mickiewicza w „młodej” poezji polskiej po 1989 roku, Rzeszów 2016.

15 Zob. J. Ławski, *Wojna ody z balladą. Przypadek Adama Mickiewicza* [w:] *Romantyczne repetycje i powroty*, red. A. Czajkowska, A. Żywiołek, Częstochowa 2011, s. 155–200.

wszystkie nie mogą być debiutem? Dlaczego? Jeśli nawet zgodzimy się na zastąpienie publikacji kategorią szerszą upublicznienia, to nie znika pewna wątpliwość.

Filomackie czy jakieś inne przyjacielskie, w grupie poetów, na wieczorku autorskim udostępniane teksty mają cechę jednorazowości. Niemożliwe jest ponowienie lektury/ słuchania, a w związku z tym krąg odbiorców jest silnie zawężony do ściśle określonego grona. Czy jednak wykonanie recytacji tekstów wydrukowanych na wieczorze grupy poetyckiej zmienia coś w tej sytuacji? Jest druk, ale czy to debiut?

Chciałbym utrwalić świadomość tego, że Mickiewicz i jego środowisko „debiutowali” w ten sposób, jakby „nieoficjalnie”, wielokrotnie we własnym gronie. Nie ma powodu, by dlatego przesunąć oficjalną datę debiutu Mickiewicza, jednak filomackie śpiewy, recytacje rzucają światło na *Zimę miejską* jako na wiersz niejako oficjalny, stonowany, poważny, adresowany do innego odbiorcy niż ody, jamby, pieśni i improwizacje, słowem formy nieufryzowanej poezji, której bliżej do tonacji bakchicznej niż klasycystycznej równowagi<sup>16</sup>.

Stereotyp „młodości” jako czasu debiutu. Debiut instynktownie wiążemy z: a) młodością pisarską, b) drukiem tekstu. W jakim jednak stosunku pozostaje pierwsze sięgnięcie po pióro w celu artystycznym wobec pierwszej publikacji? Wiemy, że raczej rzadko pierwsze dzieło staje się debiutem. Zdarzają się autorzy *unius libri*, którzy piszą od początku jedno dzieło, które jest ich debiutem i zarazem książką ostatnią. Ale nawet tacy pisarze tworzą najpierw juvenilia, wprawki, próby, po których wybuchają debiutem<sup>17</sup>. Jest on zarazem wtedy kresem ich twórczości – z wyboru, z powodu kresu życia, zaniku natchnienia etc. W wielu podobnych przypadkach debiut nie przypada jednak na młodość – jest dokonaniem człeka dojrzałego, a bywa, że podeszłego w latach<sup>18</sup>. Juvenilia i senilia spotykają się wówczas w debiucie. Ale wskażmy, iż częściej mamy do czynienia z inną sytuacją – autorską decyzją przekreślenia młodzieńczej, wczesnej twórczości jako niedojrzałej, chybionej estetycznie lub ideowo. Wtedy pisarz ogłasza, że zaczyna wszystko jakby od nowa, debiutuje raz jeszcze – dziełami, które sam uznaje za „dojrzałe”. Czy to jednak debiut?

Chyba trzeba by tu wprowadzić inną kategorię – re-debiutu? Przy tej okazji kolejna kwestia: Mickiewicz nie wracał nigdy do *Zimy miejskiej*, nie przedrukowywał jej, nie

---

16 Zob. *Promieniści – filomaci – flareci*, opr. H. Mościcki, Warszawa 1916; M. Dunajówna, *Filomaci na prowincji*, Wilno 1935; A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1962; D. Siwicka, *Zapytaj Mickiewicza*, Gdańsk 2007.

17 To oczywiście przypadek Antoniego Malczewskiego. I on jednak nie zaczynał „od zera”: J. Ławski, *Z ducha klasycyzmu. Wiersze okolicznościowe Antoniego Malczewskiego [w:] Poezja okolicznościowa w Polsce w latach 1730–1830. W kręgu spraw przewrotnych i środowiskowych*, red. M. Nalepa, G. Trościński, R. Magryś, Rzeszów 2014, s. 442–462.

18 Poniekąd należy tu przypadek Jana Barszczewskiego (1780/1781–1851), który swe główne dzieło prozą *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach* opublikował w latach 1844–1846 w czterech tomach w Petersburgu. Po nim wydał już tylko tom *Proza i wiersze. Część 1* (Kijów 1849).

mówił o niej. Czy to znaczy, że obojętność lub wrogość pisarza wobec autorskich pry-  
micji pozwala / każe nam odrzucić utwór jako debiut? W żadnym przypadku. Czytel-  
nik i badacz może to traktować jako wskazówkę, kontekst interpretacyjny, ale nie jako  
dyrektywę wykreślenia debiutanckiego dzieła z dorobku. Pokazuje to coś innego: na  
styku autora, kultury i długiego trwania, zmieniających się interpretacji autor, nawet  
taki jak Mickiewicz, ma ograniczony wpływ na debiut. Może (ale nie musi) go plano-  
wać, może ukrywać, ponawiać, przekreślać, lecz fakt jest faktem, iż debiut się doko-  
nał. To też przypadek *Zimy miejskiej*. Już wkrótce wszystkie głośne dzieła poety będą  
skierowane przeciw poetyce debiutu i autorytetom tę poetykę lansującym. O, ironio!  
Z punktu widzenia subiektywnego, *ex post*, Mickiewicz mógł uznawać inne teksty za  
mające rangę debiutu (bo debiutowi z założenia kulturowo przysługuje ranga czegoś  
ważnego: wydarzenia), lecz w chwili upublicznienia *Zimy miejskiej* niewątpliwie był  
„egzystencjalnie” debiutantem oczekującym na echa.

Zadekretowany przez bibliografie i historię literatury debiut jest jednak utrwalo-  
nym kulturowo wydarzeniem, którego już zmienić nie powinniśmy (?) i nie może-  
my (?). Wchodzi on w sieć interakcji kulturowych, historycznych i tematycznych<sup>19</sup>.  
Rok 1818 to przecież ważna data historii literatury polskiej – dla mnie osobiście rze-  
czywisty początek romantyzmu w Polsce, rok ukazania się *O klasycyzmie i romantycz-  
ności tudzież o duchu poezji w Polsce* Brodzińskiego, rok, kiedy Edward Lubomirski  
szykuje do druku przekład *Fausta* Klingemanna (1819)<sup>20</sup>. W ten ferment Mickiewicz  
wpada jako „superklasyk”, „hiperbolista” pewnej poetyki modnej i dominującej, co  
jest (może nadmiernym) powodem do zdziwień po dziś dzień. Za cztery lata wyda coś  
podobnego *à rebours*: hiper- i superromantyczne ballady, dzieła dramatyczne. Między  
jednym a drugim wydarzeniem jest i związek, i pewna konsekwencja, także usilność  
starań, by zaistnieć nie tylko jako debiutant, lecz również głośny poeta. Głośny to zna-  
czy wielbiony, przeklinany, podziwiany i krytykowany, ale ponad to wszystko: znany  
czytelnikom, nie tylko grupie przyjaciół, ale czytelnikom. To ten sam, szerszy niż filo-  
macki, krąg odbiorców, do których adresowana była *Zima miejska*!

19 Na przykład temat zimy, choć nie natrętny, będzie się czasem u Mickiewicza pojawiał,  
o czym pisze przekonująco Krzysztof Trybuś: *Zima romantyków. Szkice o literaturze i pamięci*.  
Jakże inną zimę pokazuje Mickiewicz na przykład w *Konradzie Wallenrodzie* czy wierszu *Śniła  
się zima...* Zob. J. Ławski, *Rosyjska Apokalipsa. O „Konradzie Wallenrodzie” Adama Mickiewi-  
cza [w:] Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. 2, red. K. Korotkich, J. Ławski, Biały-  
stok 2007, s. 135–206; tegoż, „*Śniła się zima...*” – Ewa [w:] *Marie romantyków. Metafizyczne  
wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003, s. 462–468.

20 Zob. A.E.F. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach... z niemieckiego wolnym wier-  
szem przetłumaczona*, Warszawa 1819. We wstępie książkę E. Lubomirski daje pierwszy program  
narodowej literatury polskiej, romantycznej, opartej na romantyce niemieckiej. Trudno dziś  
pomyśleć, że uważany za prawodawcę romantyzmu Mickiewicz pisze w tym czasie arcyklasy-  
cystyczne wiersze, takie jak *Zima miejska*.



Debiut a cenzura. Kwestii tej można by poświęcić monografię. Debiuty romantyków dziewiętnastowiecznych w Europie Środkowo-Wschodniej związane są z obwarowaniami cenzury carskiej. W przypadkach skrajnych pisarze tacy jak Zygmunt Krasiński publikują dzieła anonimowo i to nawet poza terenem działania cenzury, na przykład w Paryżu. Czy „debiut” anonimowy jest debiutem? Niewątpliwie jest upublicznieniem, ma znaczenie egzystencjalne, tworzy później sieć obrastających go interpretacji, lecz jednak nie ma w takim momencie i przypadku sytuacji debiutu<sup>21</sup>. Odbiorcy nie wiedzą, czyje dzieło oceniają, autor nie może wchodzić w polemiki. Jest to sytuacja wyjątkowa. W przypadku Mickiewiczowskiej *Zimy miejskiej*, lecz też dwóch tomów *Poezji*, trudno mówić o zaangażowaniu politycznym wierszy (chyba że sytą i bogatą młodzież miejską potraktować jako wyraz satysfakcji z dostatku panującego w państwie carów lub satyrę, też zgodną z projektem „spokojnej” kultury, hierarchii Imperium). Urodzony w niewoli Mickiewicz jest już wtedy istotą polityczną, patriotą, liberałem, czego dowody znajdziemy w poezjach filomackich. Oficjalny debiut oznacza więc kompromis z cenzurą, niewychodzenie poza określony krąg tematyczny. Nie można z tego czynić poecie zarzutu, już przecież w *Grażynie* nauczył się on mowy ezopowej, mówienia aluzjami, przewrotności, której kwintesencją stanie się *Konrad Wallenrod* (1828).

Mickiewicz debiutant – i z racji „niskiej” pozycji społecznej rodziny, i z powodu prowincjonalnego pochodzenia – ma jednak luksus bycia nieznanym. Nie ma nazwiska, które – jak nazwisko Krasińskiego, Koźmiana, Słowackiego, Rzewuskiego – od razu kierowałoby uwagę władzy na treści wiersza. Ale i tak, ubezpieczając się, i niewątpliwie świadomie, nie wychodzi poza krąg tematów i poetyk, które ceni lojalna wobec władzy literatura polska między epoką napoleońską a listopadową.

Artystyczność debiutu. Nierzadkie to przypadki, gdy debiut literacki nie jest pierwszą wydaną książką autora parającego się jakąś profesją, na temat której publikuje on od dawna i stale. Co z traktatami, polemikami, publicystyką, tekstami naukowymi autorów, którzy jako artyści debiutują później niż w innych swych rolach... Która książka to „właściwy” debiut? Ta naukowa czy ta literacka? Najprościej rozdzielić: debiut „inny” od debiutu „literackiego”. Zapewne są przypadki, gdzie to możebne. Lecz w zdecydowanej większości sytuacji debiut literacki, późniejszy od na przykład

---

21 Trochę inaczej się rzeczy mają, gdy anonimowość publikacji wynika z tego, że zawiera ona gorszące obyczajowo treści, obscena, wulgaryzmy. Czasami bywa wtedy i tak, że autor debiutant nigdy nie zostaje zidentyfikowany. Bywają też twórcy notorycznie publikujący anonimowo, co sprawia potem niemało kłopotu czytelnikom i edytorom. O Trembeckim już po śmierci pisano, że „pisma jego przypadkowo lub z okoliczności i to zazwyczaj w rękopisach i pod cudzym częstokroć imieniem, ledwo się przedzierały do powszechniejszej wiadomości” – *Życie Stanisława Trembeckiego* [w:] *Poezje Stanisława Trembeckiego*, t. 1, Warszawa 1819, s. IV. Niewątpliwie jednak twórcy często uznają ex post swe dzieła opublikowane anonimowo za debiuty, kierując się albo egzystencjalnym ich znaczeniem dla nich samych, albo powszechną świadomością tego, kto jest autorem tekstu, wśród świadków takiej publikacji.

naukowego, pozostaje w ścisłym związku tematycznym, „personalnym”, estetycznym z dziełami wydanymi poza literaturą piękną<sup>22</sup>. Na pewno jeszcze ściślejsze związki łączą zaś wszystkie odmiany publicystyki, estetyki, filozofii, nauk humanistycznych z działalnością typowo artystyczną. Inne jest też, szersze, dziewiętnastowieczne pojęcie literatury<sup>23</sup>.

*Zima miejska* („Tygodnik Wileński” 1818, t. 6, nr 125), nosząca najpierw tytuł *Powaby zimy*, była (chyba) czytana w 1817 roku na posiedzeniu Towarzystwa Filomatów. Zaraz potem ukazały się Mickiewicza *Uwagi nad „Jagiellonidą” Dyzmasy Bończy Tomaszewskiego* („Pamiętnik Warszawski” 1819, t. 13), *Żywila. Powiastka z dziejów litewskich* („Tygodnik Wileński” 1819, t. 7, nr 133 – ten sam „Tygodnik”, w którym ukazać się miał rzekomo nieudany debiut, wkrótce drukuje autora po raz kolejny!)<sup>24</sup> i anonimowo w drugim tomie *Poezji Trembeckiego* (t. 1–2, Wilno 1822) *Objaśnienia do poematu opisowego „Zofijówka”*, pisane na zamówienie drukarza wileńskiego Berka Neumana<sup>25</sup>.

Jak widać, już tylko drukowane teksty wykazują związki z krytyką, filologią, historiografią. Nie ma w przypadku Mickiewicza innych, wykraczających poza szeroko nawet rozumianą literaturę. Ale umieszczenie *Zimy miejskiej* właśnie pośród publikowanych (nie ma tego wiele), czytanych (sporo), nieogłoszonych lub zaginionych (jak tragedia *Demostenes*) dzieł rzuca światło na autora. Był on i chciał być przede wszystkim (w tym momencie życia) pisarzem – lub precyzyjniej: poetą, krytykiem, prozaikiem, także literatem. Więcej w tym ostatnim przypadku było chęci, aspiracji, ale cóż, takie są początki. Los debiutanta?

Pod każdym względem debiut pozostaje zjawiskiem złożonym. A debiut Mickiewicza – wbrew przypiętej mu łące pewnej cudaczności, kłapy, przesady i zawodu – okazuje się skomplikowanym i bogatym w znaczenia wynurzeniem się podmiotu twórczego, któremu jego współcześni przyznają miano geniuszu. Ów podmiot objawiał się w przyjacielskim kręgu także wcześniej, lecz z chwilą debiutu oficjalnie zaistniał. Fakt, że zaistniał i że był to (może trudny) sukces na miarę tego, a nie innego czasu w życiu poety, potwierdza publikacja w 1819 roku *Żywili* w tymże samym „Tygodniku Wileńskim”.

W ogóle rola Wilna jest tu nie do przecenienia...

22 Zob. przypadek sławnego lekarza Karola Kaczkowskiego, autora cennego literacko *Dziennika podróży do Krymu odbytej w roku 1829*, ale też dzieł medycznych (co było tu pierwsze: tekst literacki czy fachowy?).

23 Obejmuje ono wszystkie wytwory piśmiennictwa utrwalające i rozwijające ducha narodu, który stracił państwo.

24 Za słabo wciąż znamy zmiany kursu poetyckiego w tym najwcześniejszym okresie, którego znaczenie celnie wydobywa Bogusław Dopart: *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.

25 Zob. R. Löw, *Rzecz o Berku Neumanie – drukarzu wileńskim* [w:] tegoż, *Literackie podsumowania polsko-hebrajskie i polsko-izraelskie*, red. M. Siedlecki, J. Ławski, postł. B. Olech, Białystok 2014, s. 97–106.

## „Ostatnia książka”

Jestem (zasadniczo) przeciwny nadmiernemu rozszerzaniu palety znaczeń, jakie przypisujemy kategorii debiutu. Właściwe określenie znaczeń adekwatnych wymaga jednak wyjścia poza słownikowe definicje. Trzeba od razu wskazać terminologiczną ubożyznę w odniesieniu do tego obszaru. Oto po debiucie (odnotowanym przez bibliografię, zdefiniowanym) patrzymy na biografię twórczą zazwyczaj przez pryzmat etapów, faz, okresów, przemian twórczości. I tak aż po jej, twórczości, schyłek, spełnienie, zamknięcie, domknięcie. Na jej początku i końcu widzimy juvenilia i senilia pisarskie. Nie każde senilia zamykają twórczość, jak nie wszystkie juvenilia wiążą się z debiutem.

Skoro jednak mamy używaną zawsze i w odniesieniu do każdego twórcy kategorię debiutu, to dlaczego nie mamy kategorii na określenie ostatniego wydanego dzieła i (osobno) ostatniego napisanego tekstu?

Czyżby był to mniej ważny etap życia autora? Ostatnia książka bywa najlepsza, bywa i najsłabsza. Po niej, po śmierci lub po zamknięciu twórcy, ukazują się jakże często teksty niepublikowane za życia, w tym te pisane w jego ostatnim okresie. Czy trzeba, warto to pomijać? Dlaczego awers debiutu nie ma rewersu ostatniego dzieła, ostatniej książki? Czyż oglądane w takim świetle debiut i ostatnie dzieło nie są ze sobą związane?

Działa tu zapewne tabu, gdyż ostatnia książka kojarzy się ze śmiercią. Iluż jednak twórców milknie w sile wieku, przez lata nic nie pisząc lub pisząc do szuflady!<sup>26</sup> Ilu składa dziś teksty w bibliotekach, archiwach z zastrzeżeniem, że mogą ujrzeć światło dzienne 10, 20, 50 lat po ich śmierci...

Ubóstwo kategorii, jakie kultura wytworzyła, widać, gdy posługujemy się terminami juveniliów i seniliów. Te pierwsze wiążą się z młodością, drugie ze starością, dojrzałością. Ilu jednak twórców zaczyna kreację w wieku dojrzałym i kończy tę aktywność, nie osiągnąwszy z różnych powodów starości? (Pytanie retoryczne). Debiut to, etymologicznie rzecz ujmując, „start, pierwszy strzał, rzut, ruch (w grach)”. Każdy start zakłada istnienie mety. Tymczasem w naszym myśleniu o literaturze niczego takiego nie ma.

Jeśli pomyśleć teraz o *Zimie miejskiej* Mickiewicza, która jest tu pretekstem do wariacji nie tylko o debiucie, to zobaczymy, że pozostaje ona w zastanawiającej korespondencji z dziełami ostatnimi tego geniusza: klasycystyczną, łacińską odą *Ad Napoleonem III Caesarem Augustum. Ode in Bomersurdum captum* z napisanymi po francusku *Rozmowami chorych*, z jego listami, gdzie wyraża tęsknotę do Wilna i Litwy,

---

26 Dość znany jest przykład pisarza amerykańskiego J.D. Salinger, autora *Buszującego w zbożu* (1951). Urodzony w 1919 roku, zmarły w 2010 roku, Salinger w roku 1964 zaprzestał publikowania swych utworów, tworząc do szuflady przez 45 lat. Jego teksty miały być publikowane między 2015 a 2020 rokiem, lecz jeszcze nie zaczęły być wydawane. Istnieje nawet spór o to, czy w ogóle istnieją.

krainy dzieciństwa, ale i uprawia wielką, antyrosyjską politykę itd.<sup>27</sup> Patrzymy na te oddalone – ledwie o 37 lat – epifenomeny tak, jakby czymś wstydliwym, ahistorycznym, nienaukowym było ujęcie ich we wzajemnym związku. To prawda, wymaga ono wiele, przede wszystkim syntetycznej wiedzy o życiu i twórczości, epoce i kulturze jako całości. Ale wiele obiecuje. Czyż łacińska *Oda...* nie jest takim samym, radykalnym i wysokim, i manifestem estetyczno-światopoglądowym jak *Zima miejska*? Przy wszelakich odmiennościach – jest.

Brak nam więc precyzyjnego języka, by różne związki w życiu, dokonaniach twórczych mogły się uwyraźnić. Pisanie o tekstach „dojrzałych”, „najdojrzałszych”, „późnych”, „ostatnich” jest zbyt ogólne. Zawsze istnieje związek między debiutem a „ostatnim dziełem”; zawsze istnieje związek między pierwszym a ostatnimi utworami.

Trzeba więc, jeśli jej wciąż nie ma, zaproponować kategorię „ostatniej książki” (postdebiutu, kody?) i ostatnich tekstów; być może należałoby wprowadzić nowe słowa na ich oznaczenie.

Tak, jest związek między wileńskim debiutem Mickiewicza a jego... no właśnie, nie ostatnią książką, bo tej nie było od 1849 roku, lecz ostatnimi tekstami rękopiśmieniowymi. Podobnie istnieje – choć czy aż tak ważny? – związek między debiutem a stojącymi u szczytu tej twórczości *Panem Tadeuszem* (1834) oraz publikacjami prelekcji paryskich, wydawanych między 1843 a 1849 rokiem. Uchwycić, co się dzieje między pierwszym tekstem, pierwszą publikacją, a tekstem ostatnim, publikacją ostatnią, zobaczyć, jakie tematy, kreacje podmiotu, estetyki, idee się w nich zapisuje – to działanie może wiele wysświetlić.

Proponuję więc wprowadzenie i zdefiniowanie kategorii „ostatniej publikacji” (książki, druku, dokonania twórczego) jako równoważnego zjawiska, jako że debiut wiąże się wielorako, na przykład u Mickiewicza zarówno z największymi osiągnięciami jego dojrzałego życia (1830–1844), jak i z późną, najczęściej oralną, rękopiśmienną twórczością. Wiąże się z anonimowym drukiem ulotnym, na którym wydano w Paryżu łacińską *Odę...* (1856).

Kultura złamała tabu wstydu towarzyszącego debiutowi, który przecież często wiąże się z niedojrzałością, chybionym zamysłem, twórczym raczkowaniem. O wiele trudniej przełamuje ona tabu związane z ostatnią książką (dziełem) i ostatnimi tekstami, na które cień rzuca śmierć. Pora i to tabu przełamać. Studia nad „ostatnością”, „końcowością” są tak samo potrzebne jak zgłębianie debiutu. A najlepiej, by były to naraz studia nad początkiem i końcem drogi twórczej.

---

27 Zob. A. Nawarecki, „*Jutro wyciągniesz kopyta*”. W sprawie „*Conversation de malades*” [w:] tegoż, *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*, Katowice 2003, s. 141–159.

## Redebiuty

Na koniec, by to wszystko nie było za proste, kilka komplikujących oczywistości. Potoczne doświadczenie wskazuje, że jedna i ta sama osobowość twórcza w jednym życiu wielokrotnie zaczyna... „Zaczyna” w głębokim sensie. Od nowa zaczyna życie, pisanie, myślenie o świecie, tworzenie, formowanie postaw wobec ludzi i otoczenia. Tak raz po raz zaczynając, przestępując progi, doznając inicjacji, transgresji, indywiduacji, wciąż jednak kontynuując te same procesy życia i tworzenia. Bergsonowska śnieżna kula „ja”, która tocząc się z góry, nawarstwia kolejne doświadczenia, czasem jednak też podskakuje, wlatuje, upada, wstrzymuje lot, zderza się z przeszkodami<sup>28</sup>. To są te wszystkie momenty przełomowo-inicjalne, dla których antropologia, psychologia, filozofia, a nawet teologia i literaturoznawstwo, szukają nazwy. Szukają, bo na przykład historia literatury ich nie nazwała, nie skategoryzowała.

Gdyby popatrzeć na Mickiewicza (nie tylko na niego!) nie z punktu widzenia jednego jedyne debiutu i książki (druku) ostatniej, lecz z perspektywy odsłaniającej wysiłek stałego ponawiania przeżycia początku, to – w zależności od typu kryterium – ujrzelibyśmy tych początków całą mnogość. Patrząc tylko *sub specie* etapów biografii, mielibyśmy:

- debiut / początek polsko-litewski (*Zima miejska*, 1818 + juvenilia)
- początek rosyjski (*Sonety krymskie* i sonety odeskie, 1826, Moskwa)
- początek emigracyjny (z kulminacją w latach 1832 i 1834)
- początek (i finał) stambulski, naznaczony ostatnimi tekstami (1855).

Jeśliby przeświecić Mickiewicza pod kątem ról, jakie podejmował i które w mniejszym lub większym stopniu podsumowywał tekstami, to zobaczylibyśmy zgoła mnóstwo różnych „początków” (metaforycznych debiutów w rolach): początek poetycki, nauczycielski / profesorski, oratorski, salonowy, wodzowski, przywódca duchowego, „dyplomaty”, podróżnika, małżonka, ojca, polityka, autorytetu, kochanka, dziejopisa, dramaturga, prozaika, epistolografa, działacza etc., etc. Badanie takich ról, ich faz początkowych i schyłkowych, być może pozwoliłoby wyświetlić pewne prawidłowości. Ot, na przykład jeszcze w epoce rosyjskiej Mickiewicz jest nade wszystko poetą, bywalcem, nauczycielem, epistolografem, kochankiem itp. Aspiruje do tych ról, osiąga je, jest w nich pozycjonowany. Potem gwałtownie przybywa ról związanych już nie tyle z tworzeniem literatury, ile z działaniem, głoszeniem, polityką. Niby to nic nowego, a jednak kąt, pod jakim patrzymy, może ujawnić nowe szczegóły.

W ciągu życia Mickiewicz przebywa w różnych krajach, środowiskach, skazany jest na posługiwanie się różnymi językami<sup>29</sup>. Spójrzmy nań przez język, jakim się

<sup>28</sup> Zob. I. Leszczyński, *Problem twórczości w filozofii Henryka Bergsona*, „Filo-Sofija” 2015, nr 31, s. 215–228.

<sup>29</sup> Kwestię poliglotyzmu studiuje wnikliwie Marek Piechota: *Poliglotyzm wielkich romantyków polskich (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński)*, Katowice 2016.

posługuje w druku, rękopisie, w mowie. Wiemy, jak ważne jest napisanie czegoś w obcym języku, zobaczenie tekstu w przekładzie, upublicznienie tekstu w obcej mowie. Tak oglądany Mickiewicz debiutuje przynajmniej kilkakrotnie: po polsku (*Zima miejska*), po francusku, po łacinie, po rosyjsku, niemiecku i w innych językach, na jakie go za życia przekładano<sup>30</sup>. W przypadku pisarzy bi- lub polilingwicznych można chyba mówić o osobnych debiutach w różnych językach. Debiut w obcym języku oznacza w XIX wieku – także w kulturze polskiej – przejście do innej kultury: pełne, częściowe lub zupełne, by wymienić jako przykład Juliana Klaczkę, Edmunda Chojeckiego, Pawła Sobolewskiego, Tadeusza Bułharyna, Józefa Sękowskiego, Placyda Jankowskiego<sup>31</sup>. Mamy też sytuacje jeszcze inne, jak debiuty obcojęzyczne twórców, którzy potem przechodzą już tylko na polszczyznę (Józef Gołuchowski)<sup>32</sup>.

I tak oto moglibyśmy mnożyć komplikacje. Nie mam wątpliwości, że u wielu, często najwybitniejszych, twórców istnieje i odgrywa fundamentalną rolę zjawisko redbiutu. Pisarz z powodów, których nie ogłasza, zmienia całkowicie profil twórczości, milknie i nagle znów zaczyna pisać, kilka razy w życiu przeżywa i ogłasza przełomy duchowe, pisarskie, duchowo-pisarskie. Często świadomie przekreśla cały swój wcześniejszy dorobek, by ogłosić, że właściwy początek jego pracy twórczej jest „teraz”, że „właściwy” początek dopiero następuje. Bywa, że bez uwyrażnienia czasowego momentu przełomu pisarz dokonuje podziału i selekcji swych dzieł wcześniejszych na te, które akceptuje, i te, które odrzuca. To, między innymi, przypadek Mickiewicza, który żywił z punktu widzenia swej nowej świadomości, uduchowionej postawy niechęć do takich dzieł, jak *Konrad Wallenrod*, *Pan Tadeusz*. Nigdy też nie powrócił do *Zimy miejskiej*, którą po raz pierwszy wydano w edycji zbiorowej dopiero po jego śmierci w 1858 roku<sup>33</sup>. Lecz łacińską *Odę...* napisał u kresu życia elementami tej tradycji estetycznej, z których stworzył *Zimę miejską*. Naturalnie – jakże inne były tematy utworów pochodzących z punktu wyjścia i dojścia. I o uwyrażnienie tej różnicy też chodzi.

Poetów romantycznych (ale nie tylko!) trudno pomyśleć bez ich redbiutów, przełomów, okresów rozwojowych. Każda z faz ma swe dzieła „debiutanckie” i takie, które ów redbiut zapowiadają.

Pisząc o redbiutach, trzeba jednak baczyć, by nie mieszać ich z właściwym debiutem oraz ostatnią publikacją, książką, które to mają swe własne, niepowtarzalne znaczenia. Nie można też jednak nie zauważać, że bardzo często redbiut przewyższa

30 Zdaję sobie sprawę z różnicy między tekstem własnoręcznie napisanym w obcym języku i upubliczonym a tekstem przez kogoś przełożonym.

31 Z wymienionych tylko Sękowski i Jankowski całkowicie zerwali z polskością, także z językiem polskim.

32 Józef Gołuchowski nie tylko debiutował po niemiecku, lecz przez całe życie – jak wielu filozofów, estetyków tego wieku – biegle posługiwał się tym językiem.

33 Zob. A. Mickiewicz, *Pisma*, Warszawa 1858, t. 5, s. 235–238. Zob. też: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 10, vol. I, *Adam Mickiewicz: twórczość*, opr. Z. Przychodniak i in., Warszawa 2019, s. 65.

znaczeniem dla pisarza, czytelników i całej kultury debiut, skazany w tej sytuacji na rolę odnotowywanego, lecz niezbyt ważnego aktu ujawnienia się w przestrzeni komunikacyjnej i duchowej nowego podmiotu twórczego. Czy to nie przypadek *Zimy miejskiej*?

Debiut jako kulturowo ustalony punkt orientacyjny drogi twórczej na pewno zostanie trwałą częścią myślenia o twórczości artystycznej (i nie tylko, bo także naukowej). Należy pogłębiać jego ujęcia z wielu stron: faktu kulturowego, wydarzenia egzystencjalnego i również dziejów jego interpretacji. Trzeba też dopełnić kategorię debiutu kategorią ostatniego dzieła (upublicznionego, drukowanego...) i tekstów ostatnich (rękopiśmiennych, brulionowych etc.). Namysłu wymaga kwestia kryterium upublicznienia debiutu i tak samo ostatniego dzieła: czy debiut i dzieło ostatnie muszą być drukowane (tu ograniczam się do literatury), czy upublicznienie w grupie odbiorców – recytowane, śpiewane, wygłaszane – można uznać za debiut?<sup>34</sup> Czy krążący w odpisach brulion, rękopis nie może być w pewnych okolicznościach debiutem? I zagadnienie metafory, jaką jest redebiut – czym ten „nowy” początek (początki) różni się od debiutu i ostatniego dzieła, przecież pozostając zamknięty w ich ramę początku i końca?

Oglądana z tych wszystkich punktów widzenia *Zima miejska* Adama Mickiewicza, debiutanta sprzed dwustu lat (1818–2018), ma nam, jestem pewien, bardzo dużo do powiedzenia – rzeczy nowych i nieoczekiwanych. Jeśli więc debiut jest także otwarciem partii w grze w szachy, to, ujmując rzecz metaforycznie, łączy się też z ostatnim ruchem gracza, zamykającym ją. W tym sensie każdy debiut, mający w sobie ziarno początku, niesie też w sobie zapowiedź końca lub finału.

Związek debiutu z książką ostatnią jest tym samym związkiem, który łączy narodziny ze śmiercią, wielkie nadzieje z (nie)spełnieniem, pisanie z milczeniem. Pytanie o naturę tej relacji jest nie tylko kwestią, jak w partii szachów, wyniku, ale też głębszej relacji, procesu, który oznacza możliwą do interpretacji grę życia i literatury.

## Bibliografia

- Dmitruk K., *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń*, Wrocław 1980.  
Janicka A., *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2015.  
Janion M., *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.  
Kowal J., *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806 i 1815–1930)*, Rzeszów 2017.

<sup>34</sup> Nie trzeba tłumaczyć, że w szczególności stosuje się to do kultury takich grup, jak filomaci, filareci, Cyganeria Warszawska, towarzystwa salonowe, a potem już nowoczesnych grup poetyckich z XX wieku (także na przykład futurystów; zob. P. Graf, *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Poznań 2019).

- Krukowska H., „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta. *Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok 2016.
- Libera L., *Mickiewicz i medycyna. Szkice romantyczne*, Zielona Góra 2010.
- Ławski J., *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003.
- Ławski J., *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, Białystok 2010.
- Nawarecki A., *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*, Katowice 2003.
- Piechota M., *Poliglotyzm wielkich romantyków polskich (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński)*, Katowice 2016.
- Romantyczne repetycje i powroty*, red. A. Czajkowska, A. Żywiołek, Częstochowa 2011.
- Witkowska A., *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1962.

## Romantics' Debuts, Mickiewicz's Debuts. Investigation

### SUMMARY

The author of the paper analyzes the debut of Adam Mickiewicz (1798–1855), the greatest Polish poet. Published in 1818 in Vilnius in “Tygodnik Wileński” (Vilnius Weekly) the poem *Zima miejska* (City Winter) was a show of classicistic poetics and linguistic virtuosity. During Mickiewicz's lifetime, the poem found appreciation neither with the author nor the readers. The author of the study presents it against the backdrop of broad considerations over the category of debut and the category of “last work” (book) he himself proposes, which closes the creative biography of the author at the end of his career.

KEYWORDS: Adam Mickiewicz, debut, *Zima miejska* (City Winter), last work, classicism



# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



MAREK PIECHOTA

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <https://orcid.org/0000-0002-8517-6616>

## Debiuty Mickiewicza – sławne, zauważone i niepamiętane

Do książek niezwyklejch w naszej bibliotece należy *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa (*Mastier i Margarita*) i to nie tylko dlatego, że moja małżonka też nosi to imię, a ja niekiedy i dla niektórych bywam mistrzem<sup>1</sup>.

Życie każdego z nas, a myślę tu o klanie literaturoznawców, nawet jeśli nie jesteśmy zbyt kreatywni i nie wydajemy opasłych tomów dzieł, przebiega pomiędzy debiutem a rutyną. Coś – w naszym najgłębszym przekonaniu wygląda to na działanie wielokrotne, uporczywe (w poszukiwaniu nowych podniet?) lub pojedynczą czynność ze wszech miar pożyteczną, inna nie lokuje się w okolicach debiutu – wykonujemy, przedsięwzięmy, czemuś nadajemy kształt po raz pierwszy. Nie inaczej Mickiewicz. Też bywał debiutantem i to na wielu polach.

Debiut nie musi wiązać się z młodością. To pozornie naturalna kolej rzeczy. Człowiek, który jeszcze niczego nie dokonał, cokolwiek przedsięwzięmie – zadebiutuje. Jednak nawet zaawansowanym wiekiem profesorom może się zdarzyć wygłoszenie

---

MAREK PIECHOTA – prof. dr hab., w latach 1993–2019 kierownik Zakładu Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, od 2019 na etacie profesora w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym UŚ. Najnowsze monografie jego autorstwa: „*Słowo to cały człowiek*”. *Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*, Katowice 2011; *Poliglotyzm wielkich romantyków polskich (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński)*, Katowice 2016; *(Nie)zapomniany czar arcydzieł. Anonim, Barańczak, Camus...*, Katowice 2019.

1 M. Piechota, *Afraniusz i Pedan – mistrzowie niesubordynacji. Bułhakow versus Feuchtwanger [w:] tegoż, (Nie)zapomniany czar arcydzieł. Anonim, Barańczak, Camus...*, Katowice 2019, s. 65.

po raz pierwszy wykładu inauguracyjnego<sup>2</sup>, przygotowanie recenzji dorobku wybitnej uczoney na okoliczność nadania jej tytułu doktora *honoris causa* znamienitej uczelni<sup>3</sup>, wreszcie wygłoszenie poważnego eseju podniesionego do rangi akademickiego wykładu z serii „Prelekcje Mistrzów Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku”. Wszystko to być może po raz pierwszy i już nie musi zdarzyć się powtórnie.

Ta „twarz przypadku” ma i tę dobrą stronę, że w ten właśnie sposób można uniknąć rutyny, a jednak w naszej kulturze zwykliśmy termin debiut rozumieć jako „czyjś pierwszy krok w jakiejś dziedzinie, np. pierwszy występ w teatrze, pierwsza wydana książka, pierwszy wyreżyserowany film”<sup>4</sup>. Leksykony pod tym względem niewiele się różnią, przywołam tu jeszcze *Słownik wyrazów obcych* Władysława Kopalińskiego, gdyż nieco rozszerza pole obserwacji, co okaże się przydatne w dalszych rozważaniach, według niego debiut to: „pierwsze wystąpienie publiczne w jakiejś dziedzinie

2 Pamiętam emocje związane z wygłaszaniem w Szkole Letniej wykładu inauguracyjnego XII rok akademicki Szkoły Języka i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (Cieszyn 1 sierpnia 2002): *Kilka uwag o Zemście Aleksandra Fredry* (równoległe czytany w języku angielskim: *A few remarks on „Revange” by Aleksander Fredro* przez Magdalenę Bąk, w jej przekładzie; to także pierwszy mój wykład drukowany – jako akcydens – po angielsku); pamiętam też wykład inauguracyjny XXXIII rok akademicki na Wydziale Filologicznym UŚ w Katowicach (4 października 2005): *Filologia wobec zmierzchu obfitości języków. Nadzieja w dialogu kultur* (wersja znacznie rozszerzona: *Jeszcze o zmierzchu obfitości języków i poliglotów* drukowana w książce M. Piechota, *Poliglotyzm wielkich romantyków polskich (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński)*, Katowice 2016, s. 137–162).

3 M. Piechota, *Recenzja dorobku Pani dr hab. Haliny Krukowskiej w postępowaniu dotyczącym nadania jej tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku* [w:] *Profesor Halina Krukowska doktor honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku*, red. J. Godlewska, A. Janicka, J. Ławski, Białystok 2018, s. 43–51.

4 *Wielki słownik wyrazów obcych* PWN, red. M. Bańko, Warszawa 2003, s. 244. To pierwsze znaczenie, w drugim termin ten funkcjonuje w odniesieniu do wąskiej dziedziny jednej z najpopularniejszych w historii ludzkości gier, mianowicie: „w szachach: początkowa, przygotowawcza część partii, obejmująca od kilku do kilkunastu ruchów każdego z graczy” (tamże). Wspominam o tym, gdyż Mickiewicz był namiętym graczem i mam w pamięci jego list do Karoliny Jaenisch – wysłany z Moskwy 26 marca / 7 kwietnia 1827 roku – o relacjach międzyludzkich wystylizowanych na kształt rozgrywki szachowej (A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 14, *Listy. Część pierwsza 1815–1829*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 1998, s. 397–399). Nigdy jednak w tych listach nie pojawiło się określenie debiut. To zresztą temat na szkic odrębny. Słowa „debiut” nie ma w *Słowniku języka Adama Mickiewicza* i w *Słowniku* Samuela Bogumiła Lindego. Szkoda, że hasło „debiut Mickiewicza” nie wydało się poznawczo interesujące autorom popularnonaukowych i monumentalnych kompendiów (por.: M. Piechota, J. Lyszczyn, *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice 2000, s. 422; J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 687).

(np. w lit., teatrze), początek kariery, pierwszy wydany utwór, pierwsze dzieło”<sup>5</sup>. Zatem obiektem zainteresowania tropicieli okoliczności debiutu nie muszą być wyłącznie „pierwsze wydane książki”, mogą to być „pierwsze wydane utwory” niekoniecznie w formie książkowej, może to być „pierwsze wystąpienie publiczne”, debiut wykładowcy czy redaktora opiniotwórczego czasopisma.

Debiut nie kojarzy się z pojęciem, instytucją Mistrza. Bycie Mistrzem wiąże się w sposób konieczny z posiadaniem (choć to słowo akurat nie jest ani uprzejme, ani nie oddaje całej złożoności tych relacji, na szczęście coraz bardziej odbiegających od skojarzeń z kategorią własności, może poza „własnością intelektualną”) Ucznia lub Uczniów, oczywiście, w czasach poprawności wszelakich trzeba też dodać, że w sferach humanistycznych są to jednak najczęściej Uczennice, co zresztą znakomicie – podobnie jak muzyka – łagodzi obyczaje. Gdy zaproszony przez Gabrielę Matuszek pisałem referat na Międzynarodową Konferencję Naukową „Twórcze pisanie. Tradycja, wyzwania, ograniczenia i perspektywy” (symposium zorganizowano w Krakowie na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w ramach obchodów 20-lecia Podyplomowych Studiów Literacko-Artystycznych 13 czerwca 2014 roku)<sup>6</sup>, deklarowałem, że swoje rozważania końcowe proponuję jako uzupełnienie interesującej dyskusji prowadzonej na łamach rocznika Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza „Wiek XIX” w 2010 roku<sup>7</sup>. Po latach rozszerzam te myśli o rzecz dla mnie samego nieco zaskakującą: prawdziwą satysfakcję promotorowi, poczucie własnego mistrzostwa (obok wydoktoryzowania, habilitacji, wreszcie bliskiej już na horyzoncie

---

5 W. Kopaliński, *Słowniki*, t. 4, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem. Część pierwsza od A do M (mi-parti)*, Warszawa 2007, s. 119.

6 Tekst ukazał się drukiem w tomie pokonferencyjnym: M. Piechota, *Od „dolimeryceń” do „odRzeczypospolitek” z dołączeniem dygresji o relacjach Mistrz – Uczeń* [w:] *Twórcze pisanie w teorii i praktyce*, red. G. Matuszek i H. Sieja-Skrzypulec, Kraków 2015, s. 49–69.

7 Wyjątkowo interesujący i zbieżny z moimi przemyśleniami w tej materii wydał mi się wówczas głos Jarosława Ławskiego, co zresztą podtrzymuję po ponownej lekturze po latach. Poza koniecznością zachowania stosownego dystansu do samego siebie wyróżniłbym tu (konieczne będzie obszerniejsze przytoczenie) zwłaszcza ten *passus*: „Ani droga Mistrza, ani droga Ucznia nie są łatwe, proste. W byciu Mistrzem i Uczniem zawsze jest coś tajemniczego. Mistrza nie sposób znaleźć w określonym miejscu, urzędzie, instytucie. Nawiązaniu relacji Mistrz – Uczeń towarzyszy w najgłębszym tego słowa znaczeniu Spotkanie. W tym sensie relacja Mistrz – Uczeń nie może być traktowana tak, jak po prostu relacja Nauczyciel, Tutor, Profesor – Uczeń, Student, Doktorant, Habilitant. Ona się w tych wszystkich relacjach może, ale nie musi wydarzyć. Gdy się wydarza, Uczeń znajduje Mistrza, a Mistrz odkrywa Ucznia. Nie zapewnią tego instytucje, przepisy ni usiłowania. Wynika z tego, że ta najbardziej twórcza kulturowo Relacja, Wiąż, Wspólnota zdarza się i wykonuje swą misję poza instytucjonalnym umocowaniem, jakie dają jej państwo, kultura, społeczność, akademia. Ale czyni to ona dla nich, choć istotowo poza nimi. Czyni to dla człowieka, którym stają się w byciu-dla-siebie i razem-ze-sobą Mistrz i Uczeń” (J. Ławski, [Głos w dyskusji redakcyjnej: *Mistrz i Uczeń*], „Wiek XIX”. R. III (XLV), Warszawa 2010, s. 121).

profesury tytularnej Uczniów lub Uczennic) daje dopiero wykonanie absolutnie mistrzowskiego posunięcia, choćby niewielkiego odkrycia dokonanego przez osobę zaledwie wstępującą w szranki humanistycznego, rycerskiego zajęcia, jakim jest sztuka interpretacji, zwłaszcza tekstów po wielokroć już objaśnianych przez niekwestionowanych Mistrzów. Tak rozumiem ciągłość tradycji akademickiej, Mistrz musi być – powiedzmy to nowocześniej, niż mówiono kiedyś – linkiem, zahaczką, łącznikiem „Między dawnymi i młodszymi laty”<sup>8</sup>.

Jestem tylko pośrednikiem pomiędzy moimi Mistrzami i moimi Uczennicami. Podam jeden tylko przykład. Od lat czytaliśmy jednozdaniową wypowiedź – złożoną zresztą aż z trzech czterowersowych, opartych na anaforyczności i paralelizmie, zwrotek – otwierającą siódmy segment napisanego w 1936 roku i skonfiskowanego przez cenzurę poematu satyrycznego *Bal w Operze* Juliana Tuwima i nic w nas nie budziło interpretacyjnego niepokoju:

- 370 Przez ulicę Zdobywców,  
Przez Annasza, Kajfasza,  
Przez Siwą, przez Św. Tekli  
I Proroka Ezdrasza,
- Przez Krymską, Kociolebską,  
375 Przez Gnomów i przez Dziewic,  
Przez Mysią, Adis-Abeską  
I Łukasza z Błazewic,
- Przez Czterdziestego Kwietnia,  
Przez Bulwary Misyjne –  
380 Jadą za miasto wozy  
Asenizacyjne<sup>9</sup>.

Znakomity wydawca poematu satyrycznego Tuwima w serii Biblioteka Narodowa, Michał Głowiński, ograniczył aparat edytorski dotyczący tych trzech strof do – *nomen omen* – trzech zaledwie przypisów:

- w. 370–379 Wymieniane tu ulice i place mają – jak większość wyliczeń w tym poemacie – charakter groteskowy; nie można więc ich znaleźć na planie żadnego miasta.  
w. 376 *Addis-Abeba* – stolica Abisynii. Aluzja do inwazji faszystowskich Włoch na Abisynię w r. 1936.  
w. 380–381 *wozy Asenizacyjne* – wozy służące do wywożenia nieczystości<sup>10</sup>.

8 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 2, *Poematy*, oprac. W. Floryan przy współpracy K. Górskiego i C. Zgorzelskiego, Warszawa 1994, s. 101.

9 J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, wyd. 4 rozszerzone, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, BN I, 184, s. 232.

<sup>10</sup> Tamże, s. 232.

Dylemat: co objaśniać, a co pozostawić domyślności, dociekliwości, erudycji czytelnika – jest owocem nieustannego zmagania się redaktora, wydawcy ze skłonnością (lub jej brakiem) do kompromisu. Jest przecież niewątpliwie w zamyśle poety, w przywołanym tu wyimku, znacznie większa doza groteskowego poetyckiego ośmielenia, niż to sugeruje komentarz uczonego. Ezdrasz – na tyle mało ważny, że nie notuje go wspomniany tu już *Słownik wyrazów obcych* Kopalińskiego, kapłan, który pojawił się w Jerozolimie „dopiero w 7. roku za rządów [króla perskiego – M.P.] Artakserksesa II (397 r. przed Chr.)”<sup>11</sup> – został przywołany przez poetę chyba wyłącznie ze względu na efekty eufoniczne, dobrze wybrzmiewa w rymie wewnętrznym z Annaszem i zewnętrznym – z Kajfaszem.

Sądzę, że fraza objaśnienia Głowińskiego też jest groteskowej proveniencji. Komentarz nie mógł nie wiedzieć, nie mógł nie pamiętać o tym, że przy ul. Mysiej (małej uliczce pomiędzy Nowym Światem i Bracką), w centrum Warszawy, mieścił się Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (od 19 stycznia 1945 roku, pierwotnie pod nazwą Centralne Biuro KPPiW). Pisząc o tym, że ul. Mysiej „nie można [...] znaleźć na planie żadnego miasta”, komentarz kpił z Urzędu Cenzury, który mniej subtelny żart by mu nie przepuścił, nawet w przypisie. Po latach historia dopisuje kolejne żarty, a może raczej przedsięwzięcia, mające na celu przywracanie równowagi, ładu społecznego i w tym obszarze: na początku tego wieku na miejscu wyburzonego gmachu cenzury postawiono biurowiec o nazwie Liberty Corner, kilka lat później nadano terenowi po obu stronach uliczki, noszącej zresztą miano Mysiej już od 1790 roku, nazwę Skwer Wolnego Słowa, później jeszcze odsłonięto Memoriał Wolnego Słowa. W rzeczywistości powojennej PRL-u publiczność pozornie zdominowana przez „jedyną słuszną ideologię” próbowała dorównać ironicznemu kunsztowi poety, na dowód czego można przytoczyć popularny, trudny do ocenzurowania aforyzm: „Cyryl jak Cyryl, ale te metody!”. Autorzy znakomitych *Skrzydlatych słów* objaśniają, iż jest to: „Żartobliwe powiedzenie z aluzją do Urzędu Bezpieczeństwa z siedzibą przy ul. Cyryla i Metodego w Warszawie (lata 50. XX w.)”<sup>12</sup>. Oczywiście, trzeba zachować rozsądek, balans między chęcią objaśniania każdego słowa a tylko tych słów, które bez komentarza nie zostaną zrozumiane. Można sobie wyobrazić odсылaczę od „Annasza, Kajfasza” do dzieła Adalberga<sup>13</sup>, nawet od „Proroka Ezdrasza”, choć sądzę, że ten reformator kultu po powrocie Żydów z wygnania do Babilonu pojawił się w wierszu raczej ze względu na głęboki, dwusylabowy rym i wspólny kontekst skojarzeń: *Nowy Testament* przeciwstawiony oksymoronicznie (w tej samej klasie

11 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem. Oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2009, s. 839.

12 H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa. Wielki słownik cytatów polskich i obcych*, wydanie nowe poprawione i znacznie rozszerzone, Kraków 2007, s. 533.

13 *Księga przysłów, przypowieści i wyrażeń przysłowiowych polskich*, wybór i oprac. S. Adalberg, Warszawa 1889–1894, [reprint 1994], s. 5 i 194.

tekstów) *Staremu Testamentowi*, względnie w szerszej pojmowanej tradycji śródziemnomorskiego obszaru kulturowego – *Ewangelie* kontra *Tora*. O objaśnianiu św. Tekli (męczennicy) już nie wspomnę<sup>14</sup>, choć w kolejnym akapicie zetkniemy się z problemem narodowego męczeństwa.

Powtórzę zatem: od lat czytaliśmy cytowany tu fragment *Balu w Operze* i nic nie budziło naszego niepokoju. Aż do ogólnopolskiej konferencji naukowej „*Bal w Operze* w 75. rocznicę wydania” zorganizowanej na Uniwersytecie Warszawskim (24–25 maja 2011), na której moja magistrantka Daria Trela (obecnie Czajka) – już jako absolwentka – wygłosiła referat: „Rozmowy Tuwima z Mickiewiczem. *Bal w Operze* a *Dziadów* cz. III”. Spotkania seminaryjne, magisterskie i doktoranckie prowadziłem od lat na 4 piętrze budynku przy pl. Sejmu Śląskiego w Katowicach i nie od razu dotarło do mnie jako kierownika Zakładu Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu, że numer mego gabinetu 404 można odczytywać w kontekście liczby Mickiewiczowskiej, jednak gdzieś od przełomu tysiącleci rozmawiałem już o tym ze studentami, by zasygnalizować także dystans do własnej spostrzegawczości. Pani Daria jako pierwsza dostrzegła niezwykłość i alogiczność ulicy „Czterdziestego Kwietnia”:

Symbolika użytej tu nazwy ulicy jest nazbyt wymowna, bowiem oto wozy wywożące „nieczystości” przetaczają się po mistycznej liczbie 40 i 4. W tym miejscu zdania Mickiewicza i Tuwima zaczynają się rozbiegać. Poeta zdaje się pokazywać wieszczowi, co współcześni zrobili z misją dziejową Polaków z czasów XIX wieku<sup>15</sup>.

Skoro przy okazji odkrycia przez absolwentkę mego seminarium magisterskiego tak oczywistej teraz aluzji literackiej w materii *Balu w Operze* Tuwima<sup>16</sup> sięgnęliśmy

14 Ks. Wincenty Zaleski SDB pisze o tej świętej (jako pierwszy pisał o niej Tertulian): „W Polsce kult św. Tekli wyróżniał się również wśród innych świętych. Święta posiadała własne kościoły, ołtarze, a nawet sanktuaria, do których lud podążał w dni odpustów, jak np. w Dobrzycy, w archidiecezji poznańskiej. Także imię św. Tekli do dnia dzisiejszego spotyka się czasem wśród niewiast. Topografia polska zna 22 miejscowości, które od tegoż imienia zapożyczyły swoją nazwę. Z dniem św. Tekli lud polski wiązał przysłowia, jak np.: «W dzień św. Tekli będziemy ziemniaki piekli»” (W. Zaleski, *Święci na każdy dzień*, wyd. uzup., Warszawa 1997, s. 565).

15 D. Trela, *Rozmowy Tuwima z Mickiewiczem. „Bal w Operze” a „Dziadów cz. III”* [w:] „*Bal w Operze*” – 75 lat poematu. *Teksty pokonferencyjne*, [red. M. Stanik], Poznań 2013, s. 31. Tuż po konferencji dzwoniła do mnie jej uczestniczka, prof. Anna Węgrzyniak, i relacjonowała wrażenie, jakie wywołało to absolutnie mistrzowskie posunięcie wykonane przez osobę dopiero niemal debiutującą w cechu humanistycznym. <https://docplayer.pl/5064279-Bal-75-lat-poematu-teksty-w-operze-pokonferencyjne.html> [dostęp: 25.07.2020].

16 Zdarzyła mi się rzecz niezwykła: gdy skończyłem redagowanie tego fragmentu, późnym sobotnim popołudniem, żona odkryła na kanale TVP Polonia zarejestrowane podczas XXIV Przeglądu Piosenki Aktorskiej (Wrocław 2003) przedstawienie *Balu w Operze* Tuwima w reżyserii Wojciecha Kościelniaka do muzyki Leszka Możdżera, i tak – pierwszy raz w życiu – mogłem po godzinie od wpisania do komputera tekstu poety usłyszeć i „zobaczyć” go w oryginalnej artystycznej realizacji. Zdarzało mi się wcześniej, że znajdowałem inspirację do pisanego właśnie tekstu w teatrze czy w programie TV, jednak nigdy dotąd nie zdarzył mi się

myślą aż do roku 1790 („erygowanie” ul. Mysiej), rozszerzmy tę dygresję o komentarz do wyrażenia pochodzącego z jednej spośród najbardziej znanych satyr *Chudego literata* (1773) Adama Stanisława Naruszewicza. Mam nadzieję, że Czytelnicy wybaczą mi kolejną dygresję, która – jak się wydaje – nie zbliża nas do *meritum*, jakim są debiuty Mickiewicza, jednak warto zatrzymać się jeszcze chwilę, aby skonstatować, że starannie przemyślany kontekst, do którego sięga interpretator, niekiedy wręcz decyduje o sensach przybliżających lub oddalających nas od intencji twórczej autora<sup>17</sup>. Monologista *Chudego literata*, nazywany w stanie badań „zobiektywizowanym bohaterem literackim”, snuje nasyczone erudycją domysły<sup>18</sup>:

Nie pytam, jak tam twój stół i mieszkanie ma się;  
 Podobno przy gnojowym blisko gdzieś Parnasie  
 Apollo ci swym duchem czczy żołądek puszy, [...] <sup>19</sup>.

Próżno w wydaniu z roku 1962, komentowanym przez Stanisława Grzeszczuka, szukać objaśnienia frazy „przy gnojowym [...] Parnasie”. Uczony, oczywiście, daje objaśnienia Parnasu i Apollina, odwołując się do znakomicie dobranego kontekstu z epoki, mianowicie do *Zbioru potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabetycznym ułożonych* Ignacego Krasickiego (Warszawa i Lwów 1781):

w. 8 *Parnas* – „góra w Grecji nie tak wysokością, jak rymotwórców pieśniami sławna i tradycją, iż na niej muzy mieszkanie swoje miały, do których Apollo uczęszczał” (Krasicki, *Zbiór...*, t. II, s. 321).

w. 9 *Apollo* – syn Jowisza i Latony, bóg słońca i światła, dobra i piękna, opiekował się wszystkimi gałęziami sztuki, zwłaszcza jednak poezją i muzyką; przypisywano mu moc

---

taki przypadek. Przed laty, podczas stażu przed habilitacją, trafiłem na premierę *Onych* Stanisława Ignacego Witkiewicza w Teatrze Polskim w Warszawie, dzięki czemu mój rozdział *Status ontologiczny tytułu wobec dzieła. Przegląd stanowisk badawczych* wzbogacił się o rozważania Saraskiera Bangi Teufana dotyczące ujawniania tytułu na końcu sztuki *dell'arte* w świetle teorii Czystej Formy (M. Piechota, *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*, Katowice 1992, s. 43–44). Z kolei oglądany w regionalnej TVP program krajoznawczy o Górach Świętokrzyskich, inkrustowany fragmentami *Puszczy jodłowej* Stefana Żeromskiego, w którym usłyszałem część zdania „góry moje domowe [...] dalekie siostrzyce”, pozwolił mi na domysł, że Stefan Treugutt mógł się inspirować właśnie tym zdaniem, gdy układał tytuł wstępu do Wydania Rocznicowego 1798–1998 *Dzieł* Adama Mickiewicza: *Mickiewicz – domowy i daleki* (M. Piechota, *(Nie)zapomniany czar arcydzieł. Anonim, Barańczak, Camus...*, Katowice 2019, s. 16). Życie jest pełne niespodzianek, sztuka pisania nie zna granic.

17 Termin Konrada Górskiego (K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Warszawa 1975, s. 10). Zob. też K. Budrowska, „Tekst kanoniczny”, „intencja twórcza” i inne kłopoty. *Z zagadnień terminologicznych tekstologii i edytorstwa naukowego*, „Pamiętnik Literacki”, R. XCVII, 2006, z. 3, s. 109–121.

18 S. Grzeszczuk, *Wstęp* [w:] A.S. Naruszewicz, *Satyry*, oprac. S. Grzeszczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, BN I, 179, s. LXIII.

19 A.S. Naruszewicz, *Satyry*, dz. cyt., s. 63–64.

przepowiadania przyszłości (stąd wyrocznia Apollinowa w Delfach) oraz obdarzanie nią wybranych ludzi<sup>20</sup>.

Nie dowiemy się zatem z tych objaśnień, dlaczego Naruszewicz nazwał Parnas „gnojowym”, możemy się tylko domyślać, że przez wykreowanego przezeń monologistę przemawiają sarkazm, ironia, rozgoryczenie? W nowszym wydaniu *Satyr* Naruszewicza z roku 2002 w opracowaniu Barbary Wolskiej musimy docenić kontekst odmienny, topograficzny, rzeczowy i konkretny. Ma to zapewne związek z odradzaniem się postawy badawczej określanej jako „geografia poetycka” (tu mielibyśmy do czynienia z jej odmianą wielkomięską, wręcz stołeczną). Wolska objaśnia, oczywiście poza Parnasem i Apollinem, ale bez odwoływania się do Krasickiego, bo to by już było naruszenie praw autorskich Grzeszczuka, także interesujące nas tu oksymoroniczne zestawienie:

*gnojowy Parnas* – aluzja do usypiska śmieci w Warszawie, zwanego Gnojową Górą, usytuowanego na zapleczu ul. Jezuickiej, do którego prowadziła ul. Gnojna; były to okolice zamieszkiwane głównie przez biedotę<sup>21</sup>.

Tużym wymyślał groteskowe nazwy ulic, czynił aluzje literackie, których nikt nie potrafił rozszyfrować przez kilkadziesiąt lat, Naruszewicz z kolei okazał się znawcą stołecznych realiów topograficznych. Tak tytułowy „chudy literat”, dzięki kontekstowi zasygnalizowanemu przez epatujący „zapachem” i konsystencją epitet, staje się wymownie i dosłownie biedny, skoro zamieszkuje najprawdopodobniej w pobliżu ul. Gnojnej. Od ukazania się tej edycji namawiam studentów katowickiej polonistyki do tego, aby zaglądali do obu komentarzy, gdyż są kształtujące razem znacznie pełniej niż każdy z osobna.

Domykam ten wstęp do zasadniczych części wykładu deklaracją, że w ograniczonej przestrzeni problematyka tak rozległa jak debiuty Mickiewicza – sławne, zauważone i niepamiętane – może zostać zaledwie zasygnalizowana, zdołam tu poruszyć tylko niektóre zagadnienia. Miejmy stale w pamięci oczywisty element definiowania debiutu, iż nie jest on domeną prywatności. Istotą debiutu jest właśnie przekroczenie granicy intymności, wyjście ku Innemu. Wynika to z przymusu, jak się domyślam, że nie można już dłużej milczeć, nie mówić, nie pisać, nie wygłaszać, nie występować, nie zajmować stanowiska w jakiejś ważnej kwestii, z konstatacją, że ma się na dany temat do powiedzenia coś istotnego, czym warto się podzielić z Innymi. Gdy zastanawiam się nad debiutami Mickiewicza, widzę, że powinienem powstrzymać się od przymiarek do określeń zrosniętych z debiutem, debiutowi pobliskich, takich jak debiut przedwczesny, debiut nie w porę, debiut spóźniony... Pominę też temat o obfitej

20 A.S. Naruszewicz, *Satyry*, dz. cyt., s. 63–64.

21 A.S. Naruszewicz, *Satyry*, wstęp i oprac. B. Wolska, Kraków 2002, s. 137. Czy mogła być inspiracją do sprawdzenia tego szczegółu w edycji Barbary Wolskiej piosenka Stanisława Grzesiuka, napisany blisko dwa wieki później *Bal na Gnojnej?* – to pozostanie zapewne tajemnicą jej warsztatu. Inspiracje wolno czerpać zewsząd i należy je później starannie destylować, nie ograniczając tego procesu do jednokrotności.



osobnej literaturze przedmiotu – debiutu *à rebours*, debiutu zamknięcia, milczenia poety, a więc pogrążenia się w samotności. Poprzestaną na konstatacji, że debiutował wielorako i wielokrotnie. Pełne, wyczerpujące zajęcie się debiutami Mickiewicza na tak wielu polach twórczości i dokonań mniej lub bardziej publicznych wymagałoby iście monograficznego zakroju. Zwróćmy zatem metonimicznie (*pars pro toto*) uwagę na niektóre z nich. W części wykładu wypadnie odwołać się do dwóch prac już publikowanych, jednak przygotowanych przed laty w odmiennych celach i kontekstach, gdy nie dostrzegałem jeszcze potencjału tytułowego zagadnienia.

### Legends o pierwszych wystąpieniach publicznych – oratorskim i poetyckim

O wczesnych latach szkolnych przyszłego poety i nauczyciela w Kownie oraz profesora w Lozannie i Paryżu nie mamy zbyt wielu pewnych wiadomości, jest to – podobnie jak wiele innych elementów jego biografii – materia legendogenna i anegdotopłodna. Gdybyśmy mieli uwierzyć opowiadaczom anegdot, a należał do nich i przyjaciel Mickiewicza Antoni Edward Odyniec, i profesjonalny kolekcjoner tych opowieści Władysław Bełza, zapewne uznalibyśmy, że pierwszym, debiutanckim utworem o znamionach poetyckich mógł być czterowiersz improwizowany podczas lekcji historii, ku większemu skomplikowaniu sytuacji jednak niewyłoszony przez dziesięcio- czy też jedenastoletniego Adasia. Bełza tak to ogłosił w pierwodruku lwowskim *Kroniki potocznej i anegdotycznej z życia Adama Mickiewicza na podstawie wiarygodnych świadków* w 1884 roku, powołując się na źródło, jakim była publikacja w „Bibliotece Warszawskiej”, t. 2 z 1875:

Adam Pilecki, kolega Adama Mickiewicza w szkole księży Dominikanów w Nowogródku, opowiada następane zdarzenie, zaszło w r. 1809 lub 1810. Raz na lekcji historii starożytnej profesor wyrwał niejakiego Steckiewicza, a ten niepewny będąc lekcji, prosił siedzącego obok Mickiewicza, aby podpowiadał; przyszły wieszcz poważnie mu podszeptując zaczęła następujące wierszyki:

Niedaleko Damaszku,  
Siedział diabeł na daszku,  
W kapeluszu czerwonym,  
Kwiatkami upstrzonym.

Steckiewicz w dobrej wierze wygłaszał te rymy, aż i sam i obecni spostrzegli się; po czym naturalnie śmiech ogólny przerwał *recitativo*.

Czterowiersz ten jest jedną z najwcześniejszych próbek rymowych przyszłego króla poetów naszych.

*Bibl. warsz. 1875*<sup>22</sup>

---

22 W. Bełza, *Kronika potoczna i anegdotyczna z życia Adama Mickiewicza na podstawie wiarygodnych świadków zestawiał...*, wyd. 2 „W dwusetną rocznicę urodzin Poety”, oprac. i uzupełn. P. Mysłakowski, Warszawa 1998, s. 22. Prwdr. Lwów 1884.

Próżno szukalibyśmy tego czterowiersza w wydaniach zbiorowych *Dzieł* Mickiewicza, nawet pośród wierszy niepewnej autentyczności lub wątpliwego autorstwa, wreszcie wierszy niesłusznie mu przypisywanych. W wydaniu krytycznym pod redakcją Konrada Górskiego Czesław Zgorzelski umieścił go wśród *Anegdotycznych relacji o wierszykach rzekomo Mickiewiczowskich*<sup>23</sup>. Wiarygodności relacji nie wspiera także wiek niegdyśszego szkolnego kolegi Mickiewicza, który miał już wówczas ponad siedemdziesiąt lat. Nie pamiętał, w której to było klasie, trudno dać wiarę, że dokładnie zapamiętał czterowiersz. Chyba że przez całe niemal życie często powtarzał tę anegdotę.

Wróćmy jednak do początku lat szkolnych. Do szkoły powiatowej w Nowogrodku, prowadzonej od roku 1797 przez dominikanów (w XIX wieku nazwy zakonne zapisywano wielką literą), Adama przyjęto wraz ze starszym o dwa lata bratem Franciszkiem w roku 1807. Braci przygotowywali do egzaminu w domu trzech kolejni guwernerzy: Feliks Pawłowicz, nieznanego imienia Minkowski, zapamiętany jako zbyt srogi i raczej zrażający podopiecznych do nauki, oraz od czerwca 1807 Ludwik Jankowski – „młodzieniec spokojnego charakteru i wysoce uzdolniony”<sup>24</sup>. Egzamin z umiejętności czytania i pisania, czterech działań arytmetycznych, podstaw geografii oraz religii chrześcijańskiej musiał wypaść poniżej przeciętnej, skoro przyjęto ich zrazu do najniższego z oddziałów (*minimi*). Już po kilku tygodniach przeniesiono ich jednak do oddziału średniego (*minores*)<sup>25</sup>, ponownie – jeszcze w październiku – do oddziału wyższego (*majores*). Na półrocze Adam otrzymał świadectwo z ocenami zaledwie dobrymi.

Wedle wspomnienia brata Franciszka obaj mieli na zakończenie pierwszej klasy zdawać publicznie egzamin przed wizytującym szkołę kuratorem wileńskiego okręgu szkolnego księciem Adamem Jerzym Czartoryskim, w rezultacie czego otrzymali najwyższą nagrodę – ich nazwiska, jako uczniów celujących, zostały wymienione w *Kalendarzyku politycznym* wydawanym przez Uniwersytet Wileński (Wilno 1809, s. 98). W tej kwestii mickiewiczologia nie wypowiedziała się wystarczająco stanowczo, podaje się w wątpliwość osobisty udział księcia Adama Jerzego w tym egzaminie. Jedynie wyróżnienie w druku pozostaje faktem niekwestionowanym. To jednak tylko jedna z wersji spotkania z księciem i kuratorem. Przywołana tu już w przypisie *Kronika życia i twórczości Mickiewicza* podaje pod nagłówkiem „\*?1807 – \*1811. / Nowo-

23 A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, red. K. Górski, t. 1, cz. 4, *Wiersze, uzupełnienia i materiały*, oprac. C. Zgorzelski. Poezje Mickiewicza w kompozycjach muzycznych oprac. K. Michałowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 159. Zgorzelski pomija przecinki zbędne w dwóch pierwszych wersach przywołanego wcześniej czterowiersza.

24 Z. Sudolski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1995, s. 21.

25 Jak czytamy w *Kronice życia i twórczości Mickiewicza*, Franciszka przeniesiono do oddziału minorów 27 września/9 października, Adama dwa tygodnie później 13/25 października (M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824*, Warszawa 1957, s. 46).

gródek. Pierwsze lata szkolnej nauki Mickiewicza” wspomnienie Franciszka, pisane zresztą po latach „w trzeciej osobie”: „Jeżeli jaka szkolna uroczystość, nie kto inny, jak tylko oni sami [tj. Franciszek i Adam – M.P.] przed publicznością zebraną, stosowne do okoliczności obchodu, mowy miewali”<sup>26</sup>. Nie jest zatem pozbawiony podstaw domysł, że to, co zostało uprzednio nazwane „egzaminem przed wizytującym”, miało w istocie formę starannie przygotowanego popisu krasomówczego wyróżniającego się ucznia. Może więc był to debiut oratorski?

Jak czytamy w oryginalnym dziele Jeana-Charles’a Gille-Maisanigo: „Pierwszymi próbkami poetyckimi Adama były krótkie bajki i epigramaty ułożone w 1809 roku oraz początek przekładu z Floryana”<sup>27</sup>, przy czym badacz odsyła tu do *Realiów mickiewiczowskich* Leonarda Podhorskiego-Okołowa<sup>28</sup> oraz wspomnień Aleksandra Edwar-da Odyńca<sup>29</sup>. Nas jednak nie zadowala lakoniczność tego zdania i ponownie sięgamy do *Kroniki życia i twórczości Mickiewicza*, by przypomnieć relację młodszego brata Aleksandra przesłaną po latach Michaiłowi Dmitrijewowi, nauczycielowi gimnazjum w Nowogródku (była to odpowiedź na pytanie zadane w liście z 5 lutego 1860):

Układać wiersze począł Mickiewicz w 1809 r., po przejściu do 3 klasy, mając 11 lat. Powodem po temu było nie co innego jak wymagania nauczyciela retoryki i poezji, któremu każdy z wychowanków obowiązany był przedkładać ćwiczenia napisane na z góry zadany, a niekiedy i na wybrany przez się temat. Pisał Adam bajeczki i epigramaty, objętości 4, 6 do 10 wierszy. Niektóre z tych utworów młodszy brat, któremu Adam chętnie je czytał, pamięta do dziś dnia dosłownie. Nie różniły się one bynajmniej od tego rodzaju utworów innych wychowanków i niepodobna było dostrzec w nich nic takiego, co by zwiastowało późniejszy talent poetycki. W tym samym rodzaju był i przekład utworu *Dafnis i Menalka*, z którego to przekładu sam autor był niezadowolony i pozostawił go niedokończonym<sup>30</sup>.

26 M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza...*, dz. cyt., s. 47.

27 J.-Ch. Gille-Maisani, *Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne. Od dzieciństwa do „Dziadów” części trzeciej*, przeł. A. Kuryś, K. Marczevska, Warszawa 1996, s. 91.

28 L. Podhorski-Okołów, *Realia mickiewiczowskie*, Warszawa 1952, s. 41.

29 A.E. Odyniec, *Listy z podróży*, Warszawa 1861, t. 1, s. 257. Zbigniew Sudolski podaje, że Adaś czytał *Numę Pompiliusza* Jeana-Pierre’a Claris de Florianiana „w tłum. Stanisława Staszica (Wilno 1801)” (Z. Sudolski, *Mickiewicz...*, dz. cyt., s. 24). Autorki *Kroniki życia i twórczości Mickiewicza* informują w późniejszym przedziale czasu „\*1809 ... 1815”, że Mickiewicz „na wzór drukowanego jakiegoś poety Świderskiego zaczął być przekładać wierszem *Numę Pompiliusza* Floryana, i to z prozy polskiej Staszica”, oraz cytują dwa przytoczone przez Odyńca dwuwiersze, jedyne, które się zachowały; ten drugi jest początkiem porównania homeryckiego (M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza...*, dz. cyt., s. 55; cyt. za A.E. Odyniec, *Listy z podróży...*, dz. cyt., t. 1, s. 323).

30 M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza...*, dz. cyt., s. 54. Cytat uzup. notatka: „Aleksander Mickiewicz do M. Dmitrijewa. W: *Realia*, I 41”, co oznacza odwołanie do tomu pierwszego *Realiów mickiewiczowskich* Leonarda

Jak widzimy, istotnym elementem ówczesnej dydaktyki, oprócz własnych prób o charakterze poetyckim (użycie słowa twórczość stanowiłoby tu znaczną przesadę), było podejmowanie mniej lub bardziej samodzielnych tłumaczeń. Warto, jak sądzę, zwrócić także uwagę na okoliczność, która wcześniej nie niepokoiła badaczy, mianowicie na to, że ten być może pierwszy – a w każdym razie jeden z pierwszych – wierszyk Adasia nosi znamiona wiersza okolicznościowego i improwizowanego, trudno bowiem przypuszczać, że przewidział wcześniej zachowanie kolegi (to jeszcze jest w miarę prawdopodobne) i starannie się do jego przewidywanej prośby przygotował. Szkoda, że raczej nigdy nie dowiemy się, o co nauczyciel historii starożytnej<sup>31</sup> pytał ucznia Steckiewicza, może choć Damaszek w jakiś sposób korespondował z poprawną odpowiedzią? Trudno jednak ten czterowiersz zaliczać do poezji. Jak dość stanowczo i lakonicznie pisze w przywoływanej tu już pracy Jean-Charles Gille-Maisani, „Pierwsza znacząca próba poetycka powstała [...] pod wpływem pożaru Nowogródka”<sup>32</sup>. Sięgnijmy po znacznie obszerniejszą relację przedrukowaną w *Kronice potocznej i anegdotycznej* Bełży:

Gdy doszedł do klasy trzeciej, zaszło wydarzenie, które poetycki talent jego wyraźniej przepowiedziało. Wybuchł pewnego razu w Nowogródku ogień, tuż obok mieszkania rodziców jego. Każdy podług usposobienia charakteru albo biegał na ratunek, albo przestraszony bliskim niebezpieczeństwem, unosił rzeczy przed ogniem. Adam sam tylko w domu pozostał, co innego mając na pamięci. Jak ów Vernet, co wśród burzy na okręcie do masztu przywiązać się kazał, aby tym spokojniej na rozkołysane bałwany morskie spoglądać; tak Adam usiadł na szczycie dachu domu, by tam z wysokości tym lepiej wspaniałym pożaru napaść się widokiem. Po ugaszeniu ognia przychodzi do brata z prośbą, by pisał, co mu podyktuje. Niemało zdziwił się Franciszek, gdy słyszy dyktowany sobie poemat opisywy *Pożar*, w którym wszystkie wrażenia, jakich Adam doznał, silnie i zręcznie

---

Podhorskiego-Okołowa. W istocie: „Korespondencję Aleksandra Mickiewicza z Dmitrijewem odnalazł «w papierach rodzinnych Lidii ze Święcickich Tańskiej i Witolda Święcickiego, rodzonych wnuków Aleksandra Mickiewicza», Leonard Podhorski-Okołów; materiały z nich uzyskane przedstawił w szkicu *Szczegóły z młodości Mickiewicza* w książce *Realia mickiewiczowskie*. Warszawa 1952, t. 1, s. 18–44” (komentarz C. Zgorzelskiego w: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie...*, dz. cyt., s. 159).

31 Program obejmował „dzieje starożytne (z wyjątkiem historii Grecji i Rzymu), połączone z nauką geografii historycznej wg podręcznika Kajetana Skrzetuskiego” (M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza...*, dz. cyt., s. 53). By podjąć ten trop, trzeba dotrzeć do tego podręcznika, co w czasach epidemii nie jest możliwe. Na świadectwie Mickiewicza z ukończenia pierwszego półrocza klasy trzeciej pojawia się przedmiot „historia dziejów” z oceną dobrą, podobnie jak większość pozostałych ocen. Nieco zaskakuje, że późniejszy wykładowca filologii klasycznej w Lozannie okazał się „z łaciny – mierny”. Za to charakteryzowała go „pilność – nadmierna”. Na świadectwie ukończenia tej klasy nota z łaciny dorówna już tej z pilności.

32 J.-Ch. Gille-Maisani, *Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne...*, dz. cyt., s. 91.

były oddane. Łatwo sobie wystawić, jak się ucieszył profesor języka polskiego, Jacyna, gdy mu tenże pożar był przeczytany: czytano go w klasie, czytano na egzaminie publicznym, któremu wizytator ówczesny Kossakowski był przytomny. Za nagrodę uwolniono Adama od zniechęcającego mu obowiązku pisania okupacji szkolnych [to jest prac pisemnych – M.P.], o co sam Adam dopraszał (bo przy zdolnościach nie lubił jednakże pisać i zawsze z niechęcią do tego zatrudnienia przystępował), obiecując za to po kilka stron codziennie więcej niż inni uczyć się na pamięć.

Orędownik, 1842<sup>33</sup>.

Fragment ten wymaga kilku objaśnień. Poprzestanę na pięciu zaledwie. Po pierwsze, musi tu chodzić o ponowne dotarcie przez Adama „do klasy trzeciej”, gdyż ze względu na nie najlepszy stan zdrowia i śmierć najmłodszego braciszka Antoniego Michała, urodzonego w roku 1805, zmarłego najprawdopodobniej w 1810, Barbara i Mikołaj Mickiewiczowie postanowili, że Adam będzie powtarzać klasę trzecią<sup>34</sup>, którą zresztą ukończy z wynikiem celującym. Autorem przytoczonej tu relacji jest Antoni Małecki<sup>35</sup>. Po drugie, pojawia się tu jeden z tytułów próby poetyckiej inspirowanej pożarem Nowogródka, który wybuchł w październiku 1811 roku, mianowicie *Pożar*, w literaturze przedmiotu przeważa jednak tytuł rozleglejszy, zawierający wartościujące – zwłaszcza w epoce bliskiej „wiekowi światła” – określenie gatunkowe *Oda na pożar Nowogródka*, podobnie zresztą jak poemat opisowy. Po trzecie, zwraca uwagę to, że Adam dyktuje Franciszkowi „poemat opisowy” i to raczej starszy brat doręcza nauczycielom tekst młodszego brata. Po czwarte, mamy kolejny popis, tym razem przed wizytatorem Kossakowskim, jednak nie podano, kto się popisowywał – formuła „czytano” nie wskazuje jednoznacznie, że czynił to autor tekstu. Po piąte wreszcie, nie wszyscy mickiewiczolodzy, nawet w najpoważniejszych opracowaniach, dają wiarę tej relacji; jak pisze Jarosław Marek Rymkiewicz:

Z Nowogródkiem związane są młodzieńcze, a nawet dziecinne próby poetyckie Mickiewicza. Legendarna opowieść mówi, że jego pierwszy poemat powstał w czasie pożaru w roku 1811, kiedy to spłonął drewniany kościół św. Mikołaja, znajdujący się opodal domu Mickiewiczów. Oda, mająca za temat właśnie nowogródzki pożar, przyniosła poność małemu Mickiewiczowi znaczną nawet sławę. Opowieść tę, mało prawdopodobną,

---

33 W. Bełza, *Kronika potoczna i anegdotyczna z życia Adama Mickiewicza...*, dz. cyt., s. 22–23.

34 W klasie tej spotkał się Mickiewicz z późniejszym bliskim przyjacielem Janem Czeczotem, co pozwala nam na skojarzenie wspierające hipotezę o autorstwie Mickiewicza czterowersza z diabłem siedzącym na daszku. W roku 1819 w bardzo obszernych [*Jambach na imieninach Jana Czeczota*], w wersji 133 poeta wspominał początki znajomości z jubilattem: „[...] o diabłach często miewaliśmy sprzeczkę” (A. Mickiewicz, *Dziela*, Wydanie Rocznikowe 1798–1998, t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 444).

35 Bełza podaje rozwiązanie adresu tego zapisu: „Orędownik (poznański) z r. 1842 zawiera artykuł Antoniego Małeckiego pt. «O życiu i pismach Mickiewicza»” (W. Bełza, *Kronika potoczna i anegdotyczna z życia Adama Mickiewicza...*, dz. cyt., s. 11).

ale przez pierwszych badaczy twórczości Mickiewicza chętnie powtarzaną, traktował serio jeszcze Juliusz Kleiner. Próby znacznie już poważniejsze datuje się na rok 1817<sup>36</sup>.

Mamy więc czwarte określenie gatunkowe – poemat, bez doprecyzowania, że to poemat opisowy. Sięgam po wspomniany w encyklopedycznym haśle tom Kleintera i bez trudu odnajduję serio potraktowane dziewiętnastowieczne informacje brata Aleksandra, profesora prawa w Liceum Krzemienieckim i na uniwersytecie w Kijowie, dowodzące, że to w „Nowogródku zaczynają się dzieje poezji Mickiewicza”, że w szkole pisał „bajeczki i epigramaty”, tłumaczył Wergiliusza, wreszcie:

I wiersz o pożarze, „objętości całego arkusza [...], nie odbiegał daleko pod względem dawnych tłumaczeń Wergiliusza”. Zapamiętał też Aleksander, że „w ostatniej klasie, podczas ostatecznego publicznego egzaminu, Adam Mickiewicz, wyznaczony przez władze szkolne, wygłosił wierszem przemówienie, które zyskało ogólną aprobatę i pochwałę<sup>37</sup>.”

Skoro wiersz był tak rozległy („objętości całego arkusza”), nie wydaje się wiarygodne to, aby autor podyktował go w całości bratu Franciszkowi niemal natychmiast po pożarze, bardziej bylibyśmy skłonni uwierzyć raczej w to, że rozgłos utworowi i twórcy zapewniła już pierwsza wersja, później zaś Adam pracował nad nią przez czas dłuższy, aż doprowadził do postaci prezentowanej pod koniec roku szkolnego wizytatorowi. W aparacie krytycznym wydania *Wierszy* w edycji pod redakcją Konrada Górskiego Czesław Zgorzelski przedstawia obszerne streszczenie poematu (nie zaliczyłbym tak pochośnie jak Rymkiewicz Zgorzelskiego do tych, którzy nie traktują już serio „legendarnej opowieści”), opierając się na relacji Franciszka; przyjrzyjmy się wyinkowi tej rozległej rekapitulacji:

*Oda* miała również akcenty satyryczne, choć w interpretacji brata Adam napisał ją „zgodną litości przejęty”. W niej „nieszczęście mieszkańców, popłoch miasta skreśliwszy, nie omieszkął satyrycznie opisać Pawłogrodzkiego huzarów połku, w owym czasie na garnizonie będącego, jak niemniej z łupiestwa sławnej policji miasta pod naczelnictwem znienawidzonego człowieka, [...] małosrosjanina Hreszewickiego [...]. W rozjątrzeniu umysłów wiersz takowy, przez ucznia klasy IV ułożony, niewymownie przypadł do smaku. Damy, trudniące się urzędem jałmużnic, znajdujące w nim [tzn. w wierszu] moc wzruszającą nawet tyranów serca i skłaniające je do koniecznej litości, już własnoręcznie wiele kopii rozpisawszy, puściły je w obieg, zrazu w powiecie, potem w guberni i dalej. Zewsząd szły składki i pochwały dla młodego autora. [...] *Oda o pożarze* w każdego

36 J.M. Rymkiewicz, hasło *Nowogródek* [w:] J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia...*, dz. cyt., s. 355–356.

37 J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1, *Dzieje Gustawa*, wyd. poprawione, Lublin 1995, s. 25. Kleiner cytuje fragmenty listów Aleksandra Mickiewicza do Michała Dmitrijewa (L. Podhorski-Okołów, *Nowe szczegóły z młodości Mickiewicza*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 11).

uścich została. Jej niektóre ustępy w towarzystwach deklamowano, a inne dla moskwi-  
ców za przymówki służyły [...]”<sup>38</sup>.

Wypada wyrazić żal, że nie zachowała się ani jedna z tak wielu kopii *Ody* „ucznia klasy IV”, czyli w istocie powtórnie zaliczanej klasy III. Nie wchodząc w dalsze szczegóły i hipotezy, wypada domknąć ten fragment wykładu konstatacją, że wydania zbiorowe dzieł i wierszy poety otwiera złożona z osiemnastu czterowersowych zwrotek *Zima miejska*, której pierwodruk ukazał się z podpisem A.N. Mickiewicz (to jest Adam Napoleon) w „Tygodniku Wileńskim” w 1818 roku, w numerze 125 z 31 października, w tomie VI, na stronach od 254 do 256<sup>39</sup>. To niekwestionowany debiut poetycki w czasopiśmie. Tomikiem poetyckim zadebiutował Mickiewicz cztery lata później (w połowie czerwca 1822 roku), wydając u Józefa Zawadzkiego w Wilnie niewielką książeczkę zawierającą także *Ballady i romanse* – wszystkiego 142 strony. Wcześniej można odnotować debiut prozatorski, ogłoszenie opowiadania *Żywila* (pod kryptonimem P. S. F. Ż.) także w „Tygodniku Wileńskim” w 1819 roku, w numerze 133 z 28 lutego, w tomie VII, na stronach od 113 do 121. Można odnotować debiut naukowy (z zakresu krytyki literackiej) w „Pamiętniku Warszawskim” w roku 1819, w numerze ze stycznia, w tomie XIII, na stronach od 70 do 107 ukazał się tekst *Uwagi nad „Jagiellonidą” Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*. Można by jeszcze pisać o debiutach w improwizowaniu, w Wilnie, na spotkaniach filomackich, podczas uwięzienia w procesie towarzystwa, w Rosji – w Moskwie i w Petersburgu... Każde z tych zagadnień nieustannie obrasta w coraz obszerniejszą literaturę przedmiotu. Przed kilku laty, w połowie roku 2014, recenzowałem świetny doktorat mojej magistrantki, a doktorantki Jacka Lyszczyny (recenzentem zewnętrznym był Wiesław Rzońca z Uniwersytetu Warszawskiego), pani Agnieszki Ścieszki pt. „Od mecenatu do wolnego rynku – przemiany instytucji życia literackiego w I połowie XIX wieku”, która – śledząc zanikanie mecenatu po upadku Rzeczypospolitej – wnikliwie omówiła fenomen „automecenatu”, związany z pierwszymi wileńskimi tomikami poezji nikomu zasadniczo jeszcze nieznanego Mickiewicza, który był wówczas zaledwie wschodzącą gwiazdą romantycznej poezji. Był to zresztą „automecenat” połączony z wydatną i wydajną pomocą przyjaciół. Można by jeszcze pisać, jednak wykład nadmiernie się rozrasta i wypada przejść do kolejnych zagadnień. Ograniczę się zatem do dwóch problemów: debiutów profesorskich i dziennikarskich.

38 A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, red. K. Górski, t. 1, cz. 4, *Wiersze, uzupełnienia i materiały...*, dz. cyt., s. 160.

39 A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, red. K. Górski, t. 1, *Wiersze 1817–1824*, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 3–5, *Uwagi edytorskie i odmiany tekstu*, s. 161–162; A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 1, *Wiersze...*, dz. cyt., s. 35–37, *Uwagi o tekstach i ich odmiany*, s. 500.

## Dwa debiuty profesorskie w Lozannie z trzecim – paryskim – w tle

W zasadzie można mówić o dwóch debiutach profesorskich w Lozannie. Mam tu na myśli pierwszy wykład uniwersytecki i tak zwany wykład instalacyjny, wygłaszany tradycyjnie na zakończenie pierwszego roku akademickiego w szwajcarskiej uczelni, po otrzymaniu zatrudnienia na etacie profesora zwyczajnego. Wykład instalacyjny należało opublikować. Sam tekst *Wykładów lozańskich* Mickiewicza<sup>40</sup>, o ile w ogóle wolno nam tu mówić o tekście, jak i okoliczności ich powstawania stanowią zarówno dla historyków literatury, filologów klasycznych, jak i biografów niezwyklego wykładowcy pasjonujący materiał. W kolejnym tomie *Kroniki życia i twórczości Mickiewicza* Maria Dernałowicz pisze, iż „Kronika Emigracji Polskiej” podała 15 sierpnia 1838 roku, na podstawie ogłoszeń zamieszczonych w gazetach szwajcarskich, wiadomość o wolnych posadach w Kolegium Lozańskim dla nauczyciela „łaciny i jeografii starożytnej” oraz „łaciny i staroż. rzymskiej”, dodawała też, że chętni do podjęcia tej pracy: „powinni się wprost zgłosić z załączeniem ile można dowodów kwalifikacji i z gotowością złożenia egzaminu do Lozanny przed 2 września r.b. [to jest 1838 – M.P.] pod adresem: à M. le Ministre Solomiac, Directeur du Collège Cantonal”<sup>41</sup>. Mickiewicz dowiedział się o możliwości objęcia katedry w Lozannie najprawdopodobniej dopiero na początku października. W skomplikowanej sytuacji finansowej powiększającej się rodziny (27 czerwca przyszło na świat drugie dziecko Adama i Celiny – syn Władysław) zdecydował się na wyjazd niemal natychmiast, nie mając nawet pewności, czy katedra jest jeszcze wolna i czy ma jakąkolwiek szansę na jej otrzymanie. Egzamin, jak relacjonował po latach Jan Scovazzi – profesor literatury włoskiej w Lozannie, odbył się u rektora Akademii Charles’a Monnarda i miał przebieg dość niezwykły, był raczej kurtuazyjną, wielce przychylną dla kandydata rozmową z konkluzją godną mistrza salonowej konwersacji:

[...] gdy Adam nalegał – wspominał Scovazzi – o oznajmienie mu dnia konkursu, Monnard rzekł: „Jesteś już po egzaminie. Zbyt jest chlubnym dla nas, że będziemy mieli Mickiewicza za profesora w naszej Akademii”<sup>42</sup>.

40 Na szereg zagadnień rozpatrywanych w tym fragmencie zwróciłem już uwagę w podrozdziale *Fenomen „tekstu” wykładów lozańskich* mego studium: M. Piechota, *Autorzy nowożytni w wykładach lozańskich Mickiewicza (Z dygresją o prowincjach i prowincjonalizmach)* [w:] *Wykłady lozańskie Adama Mickiewicza*, red. A. Nawarecki i B. Mytych-Forajter, Katowice 2006, s. 38–64.

41 M. Dernałowicz, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Paryż, Lozanna. Czerwiec 1834 – październik 1840 (na podstawie materiałów zebranych przez Marię Dernałowicz i Halinę Natuniewicz)*, Warszawa 1996, s. 369.

42 Cyt. za: W. Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza. Podług zebranych przez siebie materiałów oraz własnych wspomnień opowiedział...*, wyd. drugie popr. i uzup. z ilustracjami, t. 2, Poznań 1931, s. 439.



Ze zgromadzeniem pozostałych „dowodów kwalifikacji” miał jednak poeta już nieco więcej kłopotów; z rektorem Monnardem, jak to ustaliła Maria Dernałowicz, spotkał się zapewne w Lozannie w piątek 19 października, a już następnego dnia z Vevey wysłał ów niezwykły, pełen napięcia, choć pozornie lekki i swobodny, a nawet miejscami dowcipny, w zakończeniu wręcz zbyt poufały list do księcia Adama Jerzego Czartoryskiego:

JOMOści Książę.

Nie przewidywałem, że trzeba mi będzie udać się do WKsMości jako do dawnego naszego Kuratora. Staram się tu w Lausanne o miejsce profesora łaciny; żądają ode mnie świadectwa, że dawniej już trudniłem się naukami. Ja żadnych papierów nie mam. Niech tedy Książę będzie łaskaw poświadczyć jako dawny Kurator, że kończyłem nauki w Uniwersytecie, otrzymałem stopień magistra z literatury i byłem mianowany profesorem literatury łacińskiej w szkole kowieńskiej. Trzeba także dodać, że się sprawowałem trzeźwo, uczciwie i wiernie, żebym tym łatwiej u nowych panów służbę znalazł.

Z głębokim uszanowaniem, WKsMości najniższy sługa

Adam Mickiewicz<sup>43</sup>

W dawniejszych edycjach korespondencji poety, w Wydaniu Narodowym oraz Wydaniu Jubileuszowym – ostatniej publikacji listów przygotowanej przez Stanisława Pigoń<sup>44</sup>, opatrywano komentarzami jedynie zwrot „żem się sprawowałem trzeźwo, uczciwie i wiernie”, wyjaśniano, że to „Żartobliwie użyta formuła świadectwa, wystawianego dawniej służbie domowej”, i takie objaśnienie umieszczono również w Wydaniu Rocznicowym<sup>45</sup>. Najnowsze wydanie zrywa wreszcie ze wstydlivym pomijaniem kwestii drażliwej: Mickiewicz, z przyczyn przede wszystkim socjalnych, ekonomicznych, wymógł tu na księciu – że posłużymy się tu charakterystycznym współczesnym eufemizmem – poświadczenie nieprawdy, przygotowanie dokumentu potwierdzającego otrzymanie stopnia „magistra z literatury”, podczas gdy zdał jedynie wszystkie egzaminy końcowe, nie uzyskał zaś akceptacji i nie zdołał ostatecznie obronić pracy magisterskiej<sup>46</sup>. Czuwające nad najnowszą bieżącą edycją listów

43 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 15, *Listy. Część druga 1830–1841*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 2003, s. 432.

44 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Narodowe, t. 15, *Listy*, cz. 2, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1954, s. 423; A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1955, t. 15, *Listy*, cz. 2, oprac. S. Pigoń, s. 429.

45 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 15, *Listy część 1830–1841...*, dz. cyt., s. 424.

46 Zbigniew Sudolski kwituje tę kwestię jednym zdaniem: „W końcu października ks. Czartoryski, jako kurator wileński, nadesłał poecie potrzebne zaświadczenie” (Z. Sudolski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1995, s. 444), ale uzupełnia je obszernym, interesującym fragmentem listu księcia z 25 października: „Pospieszam, kochany panie Mickiewicz, przesłać ci żądany atestat. Cieszyć się będę, jeśli się to przyczyni do ustalenia według twego żądania

panie Maria Dernałowicz, Elżbieta Jaworska i Marta Zielińska przerywają „zmowę milczenia” dawniejszych wydawców i biografów, otwarcie komentują przedostatnie zdanie listu:

Mickiewicz ukończył studia na Uniwersytecie Wileńskim, ale nie miał stopnia magistra, gdyż jego rozprawę magisterską *De criticae usu atque praestantia* (nie dochowaną) Grodecki i Borowski odrzucili, Czartoryski w swej odpowiedzi z 25 X (brulion Bibl. Czart. sygn. 5461, ostateczny tekst, przedłożony przez Mickiewicza w Akademii Lozańskiej zob. Ferretti, *Mickiewicz* 162) zaświadczył, że Mickiewicz uzyskał stopień magistra i był profesorem wymowy, poezji i literatury łacińskiej w publicznej szkole kowieńskiej<sup>47</sup>.

Usłużna pamięć podpowiada nadto, iż poeta starał się *de facto* o nieco inny tytuł i łatwo to potwierdzamy, zaglądając do tekstu podania (napisanego po łacinie, inną ręką, Mickiewicz jedynie je podpisał). Z pisma skierowanego na ręce Magnificencji Rektora Cesarskiego Uniwersytetu Wileńskiego prof. Szymona Malewskiego wynika, że ubiegał się „o stopień magistra filozofii”<sup>48</sup>; w obszerniejszym podaniu do dziekana Wydziału Literatury i Sztuk Wyzwolonych prof. Filipa Neriusza Golańskiego znajdujemy formułę szcuplejszą, za to bardziej ogólną: „stopień magistra”<sup>49</sup>. W piśmie do księcia przede wszystkim zwraca uwagę kontrast pomiędzy ubieganiem się o poważną posadę profesora w państwowej uczelni i posadę w „służbie domowej”: z jednej strony, wybitny poeta, twórca prosi o drobną rzekomo przysługę, z drugiej strony, stając się – choćby tylko metaforycznie – sługą, domowym, kimś (mimo dystansu) jednak bliskim, sugeruje, iż ma prawo występować o te listy referencyjne. Po chwili zastanowienia wydaje się również, że żart ma niejako złagodzić prośbę zbyt śmiałą. W przekonaniu o takiej właśnie funkcji żartobliwego przywołania nieco archaicznej formuły utwierdza nas zdradzający wyraźną niecierpliwość nadawcy lakoniczny dopisek u dołu listu: „P.S. Chciałbym tu co prędzej skończyć interesa; upraszam pokornie Księcia o rychłe przysłanie świadectwa”.

---

losu, który mnie i wszystkich naszych ziomeków powinien tak mocno interesować. Przyznaję się wszakże, że żałować będę, iż raczej tu nie znalazłeś posady i że będziemy rozdzieleni długą dość drogą przez resztę lat naszego tułactwa. Jeżeli już się to nie odmieni, trzeba nam się pocieszać myślą, że przynajmniej tym sposobem zapewnisz sobie i rodzinie materialne dogodności. Ja zaś proszę, abyś od czasu do czasu chciał do mnie pisywać, donosić, jak mu się powodzi, udzielać mi swoich spostrzeżeń i myśli, i być zawsze pewnym, że wszystko, co się jego tyczy i od niego pochodzi, nie przestanie mieć nigdy dla mnie wysokiej wartości [...]” (tamże, s. 444). Książę, jak widzimy, domniemywał, że Mickiewiczowie osiadą na stałe w Szwajcarii.

47 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 15, *Listy. Część druga 1830–1841...*, dz. cyt., s. 424, przyp. 1 do listu 489.

48 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 14, *Listy. Część pierwsza 1815–1829...*, dz. cyt., s. 29.

49 Tamże, s. 32.

Zatem pokorna prośba zostaje opatrzona bardzo grzecznym ponagleniem, bo pokornemu słudze jednak się śpieszy i chciałby „tu co prędzej skończyć interesa”. Jakoż książe potwierdził to, na czym Mickiewiczowi tak zależało, i to szybko, bo – jak czytamy w przypisie w Wydaniu Rocznicowym – odpowiedź została wysłana z Paryża już 25 października. Przyszły wykładowca musiał mieć pewność, że otrzyma potrzebne mu potwierdzenie wykształcenia: stopnia naukowego i praktyki nauczycielskiej, skoro już 21 października pisał do Przewodniczącego Komisji Akademii Lozańskiej Augusta Jaqueta:

J'ai achevé mes études à l'Université de Vilna, et après y avoir obtenu le grade de licencié ès-lettres, je fus nommé en 1819 professeur de littérature latine à l'école publique de Kowno.

[Ukończyłem studia w Uniwersytecie Wileńskim, a otrzymawszy tam stopień magistra literatury, zostałem mianowany w roku 1819 profesorem literatury łacińskiej w szkole publicznej w Kownie]<sup>50</sup>.

Referowany tu przebieg starań Mickiewicza o tę posadę (poeta równocześnie ubiegał się o podobną w Akademii w Genewie) musiał mu doskwierać, nieustannie dręczyć jego sumienie, skoro w liście do Bogdana Jańskiego (z Genewy, 30 października 1838) użył ten jeden jedyny raz, co łatwo można sprawdzić w *Słowniku języka Adama Mickiewicza*, słówka znamiennego, złagodzonego – trzeba to uczciwie przyznać – formułą zastrzeżenia, że niby ów inkryminowany czasownik nie oznacza dosłownego wprowadzania w życie niecnych praktyk, a jednak:

Są tu w Genewie nadzieje, że znajdę coś lepszego, pracę mniejszą i przyjemniejszą i większą płacę; może też i w Lausannie coś odkryje się. Niestety wszędzie, że trzeba czekać, łązić, tupać i ledwie że nie szarlatanić!!! Proszę cię, abyś nikomu ani o moim tu pobycie, ani o moich nadziejach nie wspominał<sup>51</sup>.

We współczesnej potocznej polszczyźnie ostały się jeszcze jedynie dawne rzeczowniki „szarlatan” i „szarlataneria”, forma czasownikowa (notowana jeszcze w słowniku Samuela Bogumiła Lindego z lat 1807–1814 i w *Słowniku warszawskim* z początku wieku XX) zanikła już; szarlatan jednak to nadal „oszust zwodzący ludzi swymi rzekomymi umiejętnościami, kwalifikacjami, rzekomą wiedzą, ciągnący zyski z ludzkiej łatwowierności”<sup>52</sup>, jakkolwiekby więc łagodzić wymowę owego wyznania ułożonego w gradację rosnącą z wyraźnie nasilającą się dynamiką: „Niestety wszędzie, że trzeba czekać, łązić, tupać i ledwie że nie szarlatanić!!!” – szereg zakończony potrójnym wykrzyknikiem zawiera na końcu zeznanie walczącego o byt swój i swojej rodziny, skrajnie zdeterminowanego filologa klasycznego. Brak stopnia magistra

50 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 15, *Listy. Część druga 1830–1841...*, dz. cyt., s. 427 i 429.

51 Tamże, s. 433–434.

52 *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 4, R–V, Warszawa 2003, s. 632.

stanowiłby przeszkodę decydującą w otrzymaniu stanowiska, co zresztą nie zmienia faktu, że Mickiewicz odebrał nader staranne wykształcenie na jednym z najlepszych ówczesnych uniwersytetów i był świetnie przygotowany do podjęcia takiego wyzwania, chociaż nauczycielska praktyka kowieńska znacznie osłabiła jego zapał. Było to wszakże w diametralnie odmiennej sytuacji osobistej.

A jednak w roku akademickim 1838/1839 Mickiewicz nie rozpoczął wykładów, mimo życzliwości i akceptacji ze strony władz Akademii i kantonu Vaud; na wieść o nagłej chorobie psychicznej żony poeta natychmiast (18 listopada) wrócił do Paryża. Choroba Celiny przedłużała się, tak że przyszły wykładowca nie potrafił nawet zmobilizować się do napisania wymaganych przez pracodawcę zwięzłych programów swych wykładów dla uczelni i kolegium, co groziło utratą katedry. Dopiero w połowie czerwca 1839 roku cała rodzina zamieszkała wygodnie w Lozannie. Latem Mickiewiczowie nawiązywali kontakty towarzyskie, spacerowali, udawali się na dalsze wycieczki, między innymi w towarzystwie wspomnianego tu już Scovazziego na Col de Balme, skąd roztaczał się malowniczy widok na cały masyw Mont Blanc, do Chamonix, do Genewy, do Lancy, by odwiedzić przyjaciół Karolinę i Henryka Nakwaskich. Poeta napisał jesienią kilkadziesiąt wersów poezji, być może również wówczas powstał niepowtarzalny cykl tak zwanych liryków lozańskich.

W roku akademickim 1839/1840 do obowiązków dydaktycznych Mickiewicza należały dwugodzinny wykład z literatury łacińskiej w Akademii oraz cztery godziny tego samego przedmiotu na poziomie gimnazjalnym w kolegium kantonalnym, latem – w Akademii – wyczerpujące egzaminowanie. Przygotowanie takiej liczby godzin wykładów prowadzonych w języku francuskim, bogato inkrustowanych cytatami łacińskimi, nieco oszczędniej – greckimi, stanowiło ogromne obciążenie, wymagało niekiedy kilkadziesiąt godzin pracy tygodniowo. Pod tym względem niewiele się zmieniło w rzeczywistości uniwersyteckiej. Pierwszy wykład w Lozannie Mickiewicz wygłosił 12 listopada. To był debiut wykładowcy.

Ile było tych wykładów? Zaglądamy do tomu kroniki autorstwa Marii Dernałowicz, która przytacza obliczenia filologa klasycznego, edytora wykładów lozańskich w Wydaniu Sejmowym, autora znakomitego krytycznego komentarza Jerzego Kowalskiego:

Wg J. Kowalskiego Mickiewicz miał w r. 1839/1840 nie więcej niż 30 wykładów w Akademii, z czego na r. 1839 przypada 7, na styczeń i luty po osiem wykładów, w kwietniu trzy, a w maju siedem. Te wyliczenia są zupełnie hipotetyczne<sup>53</sup>.

Robi się interesująco. Najpierw otrzymujemy deklarację o „nie więcej niż 30” wykładach, a potem szczegółowe wyliczenia mówią o trzydziestu trzech. Już lepiej pozostawmy „zupełnie hipotetyczne” obliczenia, poprzestańmy raczej na tym, co się rzeczywiście zachowało. W najnowszym Wydaniu Rocznicowym znajdujemy wykład I (w pierwszej i drugiej redakcji Mickiewicza), wykład II (uzupełniony zapiskami słuchacza), wykład III (jak wyżej), wykład IV (jak wyżej), wykład V (notaty), wykłady

53 M. Dernałowicz, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Paryż, Lozanna...*, dz. cyt., s. 513.

V, VI i VII (zapiski słuchacza), wykład VIII (ponownie notaty uzupełnione zapiskami słuchacza), wykład IX (pół stroniczki notat), wykłady o Lucyliusz, Lukrecjuszu i Kattullu (bardzo skąpe zapiski słuchacza), wykłady o Cynceronie (wyciągi Mickiewicza uzupełnione zapiskami słuchacza), wreszcie wykład instalacyjny z 26 czerwca 1840 roku<sup>54</sup>. Na dobrą sprawę koncepcję autorską oddają za ledwie dwa z zachowanych wykładów: pierwszy i ostatni, a i to z pewnymi zastrzeżeniami.

Do pierwszych wykładów Mickiewicz podchodził – waham się, czy wolno mi przywołać aż tak potoczną formułę – niezwykle poważnie. Jednak przecież w żadnym wypadku nie chcę sugerować, że w przygotowaniu dalszych pozwalał sobie na mniejszą staranność, nonszalancję, obniżony stopień koncentracji, że później popadł w wykładową rutynę. Początkowo pisał teksty całych wykładów, przygotowywał się do nich z najwyższą starannością i zapobiegliwością. W zakończeniu obszernego listu (z Lozanny, 9 września 1839) do Bronisława Ferdynanda Trentowskiego, w którym dziękował filozofowi za przesłanie mu kolejnych swych dzieł: *Grundlage der universallen Philosophie* (Karlsruhe 1837) i *De vita hominis aeterna* (Fryburg 1838), prosił go o nadesłanie uzupełnień do literatury łacińskiej Johanna Christiana Baehra, dwóch dzieł z zakresu łacińskiej gramatyki Georga Friedricha Grotefenda i dzieła poświęconego metryce łacińskiej autorstwa Gottfrieda Hermanna. Nie miał pewności, czy orientuje się wystarczająco w najnowszej literaturze przedmiotu, kończył list pytaniem i prośbą:

Może jest co lepszego teraz o metryce? Ja od dawna wypadłem z filologii. Dzieła te mnie przyslij zaraz, a ja ci zaraz zwrócę pieniądze, albo oznajm, ile mam przysłać, jeśliś nie w stanie kosztą podejmować<sup>55</sup>.

Jak podają redaktorki tomu listów poety w Wydaniu Rocznicowym, Trentowski najpierw obiecał przysłanie wymienionych książek, następnie zaś obietnicę zrealizował<sup>56</sup>. Wróćmy do debiutanckiego wykładu Mickiewicza w Szwajcarii, który wygłosił 12 listopada 1839 roku dla studentów Akademii i uczniów I klasy siedmioklasowego gimnazjum kantonálnego; słuchali go także koledzy profesorowie i licznie zebrana publiczność. Prelekcja poprzedzona została wystąpieniem rektora Monnarda. Mickiewicz, jak czytamy w relacjach zebranych przez Marię Dernałowicz, nie trzymał się kurczowo przygotowanego tekstu; Stefan Witwicki tak referował Józefowi Bohdanowi Zaleskiemu relację samego wykładowcy (z niedochowanego do dziś listu): „przyniósł napisane, a jak zobaczył publiczność, zapalił się i zamiast czytać zaczął gadać i gadał całą lekcję<sup>57</sup>”. Do tegoż Zaleskiego pisał Mickiewicz (z Lozanny, 29 listopada 1839):

54 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 7, *Pisma historyczne i wykłady lozańskie*, oprac. J. Maślanka. Wykłady lozańskie zrekonstruował i przełożył J. Kowalski. *Pisma historyczne francuskie* przełożył A. Górski, Warszawa 1996, s. 167–252.

55 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 15, *Listy część 1830–1841...*, dz. cyt., s. 490.

56 Tamże, s. 492, przyp. 25.

57 Tamże, s. 505.

Ja wczora zwałem z karku trzeci tydzień lekcji i dzisiaj jak katorżnik wypuszczony na światło dyszę. Pracę mam wielką, dni całe nie wstaję od stoła, a często do pierwszej w nocy rozbieram jaki trudny metr łaciński. O siódmej muszę być na nogach we dni lekcyjne. Żrę tedy łacinę, a pluję francuszczyzną. Nieprędko będę mógł spotkać się z tobą na lutnię<sup>58</sup>.

W rozbieraniu trudnych metrów łacińskich pomocne zapewne było nadesłane rychło przez Trentowskiego dzieło Hermanna *Elementa doctrinae metricae* (Lipsk 1816). Praca do późnej nocy i w terminach, do których nie przywykł przybyły z innej części Europy artysta, miała swoje niedogodności, wydawała się niekiedy aż nazbyt uciążliwa, uniemożliwiała bowiem i twórczość literacką, i kontynuowanie dość intensywnego jeszcze latem życia towarzyskiego; rodzina poety nie mogła skorzystać z zaproszenia zaprzyjaźnionych Nakwaskich na święta Bożego Narodzenia; pisał Mickiewicz do pani Karoliny z wyraźnym nieukontentowaniem:

W żaden a żaden żadniusieńki sposób niepodobna mi dostać się na Wigilię do Genewy. W samą Wigilię mam lekcję! Któż by to u nas w Polsce słyszał co podobnego. Ale w kraju filozoficznym-demokratycznym, Pani wiesz, iż świąt mało, a pracy nie można opuścić ani odłożyć<sup>59</sup>.

W trakcie przygotowywania wykładów Mickiewicz tęsknił niekiedy do dawnych zajęć poetyckich, pisał jednak w liście do Bohdana Zaleskiego (z Lozanny, 7 stycznia 1840): „Inspiracja mnie opuściła i przestałem pisać<sup>60</sup>. Wcześniej w tym samym liście wyraził radość z lektury nowych wierszy Zaleskiego:

A przecież *tandem aliquando* [‘raz nareszcie’ – M.P.] przysłałeś choć parę piosnek, muza ci zapłać! Tym lepiej mnie te piosnki wydały się wśród chłódów i mgły łacińskiej, środkiem których brnę a brnę. Ale i bez tego arcypiękne<sup>61</sup>.

Mickiewicz wyraźnie cenił twórczość uznawanego wówczas za trzeciego wieszczka Zaleskiego, który należał równocześnie do szczerze poważanych i lubianych respondentów. Kilka tygodni później tak będzie tłumaczył się przed Ignacym Domeyką w liście (z Lozanny, 15 lutego 1840) z przedłużającej się własnej poetyckiej bezczynności:

Ja całkiem swoimi lekcjami zajęty i wątpię, żebym tego roku co zrobił oprócz kursu, który myślę potem drukiem ogłosić. Tak to niespodzianie wyjdę na autora łacińskiego<sup>62</sup>.

Zamiaru tego nie zrealizował, chociaż na początku roku dwukrotnie o nim informował Witwickiego, a ten pisał dalej – do Zaleskiego: „Od Adama miałem list także;

58 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznikowe 1798–1998, t. 15, *Listy część 1830–1841...*, dz. cyt., s. 503.

59 Tamże, s. 521.

60 Tamże, s. 515.

61 Tamże.

62 Tamże, 521.

widać, pisał do nas tego samego dnia, ale w moim liście dobrego był humoru i już mi drugi raz wspomina, że z czasem wyda pewnie kurs swój<sup>63</sup>.

Mickiewicz niewątpliwie nosił się z zamiarem wydania swych wykładów<sup>64</sup> po zakończeniu cyklu, ale coraz częściej wstępował na katedrę z garścią notatek, mniej lub bardziej obszernymi wypisami tekstów łacińskich, które *a vista* objaśniał, ostateczną wersję pozostawiając do późniejszego opracowania. Czyżby, już pod koniec pierwszego roku, dopadła go trudna do uniknięcia w tym zawodzie rutyna? Jako ostatni wygłosił wykład instalacyjny, już po otrzymaniu stanowiska profesora zwyczajnego (nominację przyspieszyła wiadomość o możliwości przeniesienia się Mickiewicza na katedrę literatury słowiańskiej do Paryża) – miało to miejsce 26 czerwca w wielkiej sali Biblioteki Kantonalnej, bo też widownię stanowili licznie zebrani studenci, profesoro- wie, przedstawiciele władz. Był to wykład ostatni, chociaż Mickiewicz zobowiązany był wykładać do końca semestru, ale ten czas (do 15 sierpnia) wypełniały mu wyczerpujące, całodniowe egzaminy. I tego wykładu nie napisał w całości, w każdym razie to, co wygłosił, znacznie odbiegało od zachowanych notatek. Jeśli nawet wykładowca nieco koloryzował w liście do prezydenta Rady Oświecenia Publicznego Kantonu Vaud Emanuela de la Harpe (z Lozanny, 19 września 1840), wynika z niego, że jeszcze w drugiej połowie września dysponował jedynie niezadowolającą go wersją brulionową:

Panie Prezydencie.

Wykład, który wygłosiłem podczas uroczystej mej instalacji, był raczej wynikiem natchnienia chwili niż pracy przygotowanej, i dopiero gdy się dowiedział, że zażądają go ode mnie wedle przyjętego zwyczaju, aby go dać do druku, starałem się utrwalić to, co zeń zapamiętałem, w notatkach, których uporządkowanie odkładałem do wolnych chwil w czasie wakacji. Właśnie miałem to uczynić, kiedy nieszczęście domowe oderwało mnie od tego w sposób nieodparty<sup>65</sup>.

Mickiewicz wymawiał się rzeczywistym nieszczęściem w życiu osobistym – kolejnym, niepokojącym nawrotem choroby psychicznej żony. Jeszcze z drogi do Paryża tłumaczył się w liście prof. Luigiemu Amadeo Meleagriemu (ze Strasburga, 8 października 1840):

Pozostaniemy tutaj trzy dni; wynająłem piękne mieszkanie z widokiem na Ren, a to wszystko po to, aby móc wykończyć mój wykład, który dalej ciąży mi na sercu, co nie jest metaforyczne, gdyż noszę notaty do rzeczonego wykładu w kieszeni kamizelki<sup>66</sup>.

63 Tamże, s. 539 [podkreślenie moje – M.P.].

64 Pierwszy wykład oraz ostatni – wykład instalacyjny – opublikował dopiero (we własnej redakcji) w języku francuskim syn poety Władysław pt. *Fragments du course de littérature latine professé à Lausanne par Adam Mickiewicz* w „Revue Universelle Internationale”, [Paryż] 1884, n° 18, 1885, n° 19–20.

65 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 15, *Listy część 1830–1841...*, dz. cyt., s. 563.

66 Tamże, s. 573.

Nie dokończył tej pracy. Tak więc – poza sprawozdaniami w miejscowej prasie – oddzielnym drukiem ukazały się w roku 1840 jedynie mowy prezydenta Rady Oświecenia Publicznego Emanuela de la Harpe i rektora Akademii Charles’a Monnarda, bez wykładu instalacyjnego prof. Adama Mickiewicza. Akademia nie chowała jednak urazy do swego dość przelotnego wykładowcy (dzisiaj nazwalibyśmy go wizytującym) za to, że ją tak dość nagle opuścił, porzucił Lozannę dla Paryża, i nadała mu w początkach listopada tego roku tytuł profesora honorowego. W paryskiej Collège de France zadebiutował Mickiewicz – w ramach kursu *Literatury słowiańskiej* – wykładem wygłoszonym we wtorek 22 grudnia 1840 roku<sup>67</sup>. Trudno powstrzymać się przed refleksją, że współcześnie staramy się wygłaszać pierwsze wykłady bliżej inauguracji roku akademickiego, niż czynił to Mickiewicz w Lozannie i Paryżu.

### Debiuty dziennikarza i redaktora

Pamiętaj także o tym, że nie należy bić się za urazę redaktora, bo redaktor gazety to nie Ty cały, to tylko cząstka jedna Twoja<sup>68</sup>.

Gdy otrzymałem zaproszenie na konwersatorium poświęcone „Transdyscyplinarności badań nad komunikacją medialną”, z tematem szczegółowym, którym była „Tożsamość dziennikarza”, trzecie już spotkanie zorganizowane przez Katedrę Międzynarodowych Studiów Polskich, Instytut Nauk Politycznych i Dziennikarstwa oraz Instytut Języka Polskiego na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach (odbyło się 22 listopada 2012 roku), przygotowałem wystąpienie „Adam Mickiewicz – wieszcz trybunem ludu. Poeta w okowach dziennikarstwa”<sup>69</sup>. Tytułem szkicu nawiązywałem wówczas do redakcyjnego zaangażowania Mickiewicza w wydawanie niemal w połowie wieku XIX w Paryżu „Trybuny Ludów” (właściwie „La Tribune des Peuples”, bo pismo ukazywało

67 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 8, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997, s. 13.

68 To zdanie domykające treść listu (z Rzymu, 23 grudnia 1840) Zygmunta Krasieńskiego do przyjaciela z lat dziecińczych, także znakomitego poety romantycznego, Konstantego Gaszyńskiego (Z. Krasieński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 230). O pojedynkach wieszczów romantycznych pisałem między innymi w: M. Piechota, *Pojedynki Słowackiego z Mickiewiczem* [w:] tegoż, „*Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem*”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005, s. 7–48; M. Piechota: *Sprawa honorowa pomiędzy Słowackim a Krasieńskim. O krok od pojedynku* [w:] „*Przez gwiazdy i błękit jestem z Wami*”. *W 200. rocznicę urodzin Juliusza Słowackiego*, red. M. Chrostek, T. Pudłocki i J. Starnawski, Przemyśl–Rzeszów 2009, s. 183–192; M. Piechota, *Dandyzm i pojedynek. Jeszcze o „sprawie honorowej” pomiędzy Słowackim i Krasieńskim*, „*Śląskie Studia Polonistyczne*” 2015, nr 1 (6), s. 69–89.

69 Zob. w tomie pokonferencyjnym: M. Piechota, *Adam Mickiewicz – wieszcz trybunem ludu. Poeta w okowach dziennikarstwa* [w:] *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną*, t. 3, *Tożsamość dziennikarza*, red. M. Kita i M. Ślawska, Katowice 2013, s. 161–177.



się w języku francuskim), ale przecież blisko dwadzieścia lat wcześniej redagował „Pielgrzyma Polskiego”, jeszcze dekadę z okładem wcześniej przymierzał się do projektu almanachu filomackiego najpierw pod tytułem „Hebe” (grecka bogini młodzieńczej urody, córka Dzeusa i Hery), później „Primula veris” (z łac. pierwiosnek). *Pierwiosnek* to zresztą tytuł ballady otwierającej cykl *Ballad i romansów*. Lista czasopism, z którymi współpracował (lub zamierzał współpracować) Mickiewicz w Warszawie, Petersburgu, Moskwie, Paryżu i Poznaniu, zajęłaby nam tu sporo miejsca<sup>70</sup>.

Zasygnalizowane z kolei w podtytule „okowy” (może ze zbytnią przesadą, gdyż wprowadzają kontekst „martyrologiczny” do działalności, za którą na emigracji Mickiewicza w zasadzie nie spotkały żadne represje, poza pewnym ostracyzmem osób i środowisk mniej lub bardziej jawnie zwalczających jego poglądy polityczne) wiążą się – na obecnym etapie rozpracowywania tego zagadnienia – z przeczuciami, intuicyjnymi przeświadczeniami autora, że o ile twórca *Pana Tadeusza* czuł się w znacznym stopniu wolny na niwie poezji, nie krępowały go poetyki normatywne, wybierał sobie tematy, osoby (bohaterów) i strategie poetyckie, wedle których realizował swe liryczne, dramatyczne bądź epickie zamierzenia, o tyle w kwestiach związanych z warsztatem dziennikarskim, w głównej mierze dotyczącym spraw społeczno-politycznych, patriotycznych (nieco rzadziej wypowiadał się na tematy związane z szeroko rozumianą kulturą, nie tylko kulturą literacką), w znacznie większym stopniu był skrzepowany okolicznościami zewnętrznymi: dotkliwym brakiem niepodległości ojczyzny, burzliwym życiem skłóconych emigracyjnych frakcji, ich „potępieńczymi swarami”, wreszcie charakterystycznymi dla dziennikarstwa strategiami retorycznymi obliczonymi na skuteczne przekonywanie czytelnika do słuszności własnych poglądów, ocen i prognoz.

Mottem poprzedzającym szkic chciałem zasygnalizować, że Zygmunt Krasiński kwestie redakcyjne, redaktorskie, dziennikarskie uznawał za mniej ważne niż honor, człowieczeństwo. O zdumiewającej skłonności Polaków na emigracji do rozstrzygnięcia sporów w pojedynkach wystarczająco przekonuje lektura rozdziału *Kultura samotnych mężczyzn* w książce Aliny Witkowskiej *Cześć i skandale*:

W emigracyjnym środowisku mężczyzn można mówić wręcz o manii pojedynkowania się z najróżniejszych powodów, czasem zupełnie błahych – grube słowo, czyjś gest, lekceważące zachowanie, drwina, ale także odmienne opinie i poglądy, zwłaszcza polityczne. [...] Na odpowiedzialność Lubomira Gadona przypominę, że pewnego dnia w Awinionie odbyto czterdzieści cztery pojedynki<sup>71</sup>.

70 W popularnonaukowym *Słowniku Mickiewiczowskim* zdołałem zmieścić jedynie dwa hasła z tego kręgu, mianowicie: „Pielgrzym Polski” oraz „Trybuna Ludów” (zob. M. Piechota, J. Lyszczyna, *Słownik Mickiewiczowski...*, dz. cyt., s. 250–251, 330–332).

71 A. Witkowska, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997, s. 42–43. Ironiczna zbieżność tej liczby z Mickiewiczowską „czterdzieści i cztery” jest tu chyba przypadkowa, a może Lubomir Gadon troszkę przesadził? [Tu i dalej, jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie podkreślenia moje – M.P.].

Słowa dziennikarz i redaktor nie należą do przesadnie bliskoznacznych<sup>72</sup>, przynajmniej nie w sposób bezpośredni. Każdy tekst dziennikarza wymaga starannej redakcji, choć niekoniecznie każdy na to zasługuje. Nie każdy redaktor jest dziennikarzem. Nie każdy dziennikarz jest dobrym (utalentowanym) redaktorem. Mickiewicz z całą pewnością chętnie redagował cudze teksty i raczej nienawidził tej czynności w odniesieniu do swoich tekstów, do czego wypadnie powrócić.

Jako autor studium *Od „boskiego diabła” do „puchu marnego”*. *Współredaktorzy tekstów Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim*<sup>73</sup> przypomnę tu w wymyku zaledwie wcześniejsze ustalenia dotyczące głównie słynnej „strofy pocałunkowej” z IV części *Dziadów*. Wśród pierwszych współredaktorów tekstów Mickiewicza – krótkich wierszy i obszerniejszych utworów poetyckich, lecz także prac o charakterze krytyczno-literackim – spotykamy spore grono niemal zawsze mu życzliwych przyjaciół (kolegów studentów i profesorów Imperatorskiego Uniwersytetu Wileńskiego) i nie zawsze sprzyjających jego ambicjom artystycznym cenzorów. Możemy więc dzisiaj lepiej rozumieć wielkość młodego poety, który nie tylko z zapałem deklamował swoje wiersze, lecz także umiał – to już zupełnie innego rodzaju talent – słuchać tego, co inni mają do powiedzenia o jego utworach. Niekiedy kierował się ich sugestiami, innym razem właśnie dzięki niezbyt celnym uwagom utwierdzał się w swoich pomysłach, dopracowywał jednak słowne ujęcie myśli, które uznał za nie dość jasno, precyzyjnie pod względem poetyckim wyrażone. Reagował głównie na sygnalizowane poprawki dotyczące aryzmu tekstu. Gdy pisał pierwsze części *Dziadów*, nie poprzestawał na zapisaniu natchnieniem podyktowanego pierwszego rzutu pomysłu dramatycznego, przeciwnie, starannie i wielokrotnie rzecz poprawiał, cyzelował, z ogromną pracowitością dążył do doskonałości jej artystycznego kształtu. W tych poprawkach brał pod uwagę również sugestie profesora Leona Borowskiego – swego uniwersyteckiego

72 Jeszcze w kompendium pod redakcją Stanisława Skorupki widzimy słowa „dziennikarz” i „dziennikarstwo” w obrębie haseł „pisarz” i „piśmiennictwo”, brak w nim słowa „redaktor” (*Słownik wyrazów bliskoznacznych*, red. S. Skorupka, Warszawa 1972, s. 138). Nowszy *Słownik synonimów* dostrzega wspólnotę gniazd obu pojęć, podaje hasło, z którego wynika, że redaktor też jest dziennikarzem: „dziennikarz – A. Reporter, korespondent, obserwator, sprawozdawca, komentator, B. REDAKTOR, publicysta, felietonista, reportażyista, • recenzent, krytyk, • pismak ↓, dziennikarzyna ↓, żurnalista ↓.” (A. Dąbrowka, E. Geller, R. Turczyn, *Słownik synonimów*, Warszawa 1993, s. 153). Z kolei najnowszy *Wielki słownik wyrazów bliskoznacznych* PWN podaje dwa odrębne hasła: „dziennikarz ◀ żurnalista, dziennikarzyna pejor., pismak pejor., gazeciarski przestarz. ▲ człowiek ze względu na wykonywaną pracę, publicysta ▼ depeszowiec, komentator, reporter, pampers pejor., ▲▲ prasa (ludzie)” oraz „redaktor ▲ człowiek ze względu na wykonywaną pracę ▼ adiustator, encyklopedysta, korektor, redaktor naukowy, redaktor techniczny, webmaster, współredaktor” (*Wielki słownik wyrazów bliskoznacznych* PWN, red. M. Bańko, Warszawa 2010, s. 157 i 665).

73 Zob. M. Piechota, *Od „boskiego diabła” do „puchu marnego”*. *Współredaktorzy tekstów Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim* [w:] tegoż, „Słowo to cały człowiek”. *Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*, Katowice 2011, s. 43–61.

nauczyciela, wybitnego filologa klasycznego i krytyka literackiego, wykładowcy estetyki, teorii poezji i wymowy. Po akcie zapisu tego, co dyktowało natchnienie, zawsze następował etap redagowania własnego tekstu poetyckiego.

Kto by mniemał, że tekst ukończony i skierowany do druku był już gotowy, zamknięty, musi się rozstać ze swymi nader pochopnymi i naiwnymi przypuszczeniami. Dopiero teraz rozpoczynała się autentyczna walka poety o kształt ostateczny utworu, spory o każdy wers, o każde niemal słowo. Równocześnie, na szczęście dla filologów i historyków literatury, rozwiązał się cały worek z korespondencją – Mickiewicz uczył w Kownie młodzież niezbyt garnącą się do nauki, czym zarabiał na chleb codzienny, tom drugi *Poezji* wydawał, podobnie jak pierwszy, w Wilnie, u księgarza, drukarza i wydawcy – Józefa Zawadzkiego, tym razem jednak nie osobiście, a przy pomocy przyjaciela Jana Czeczota. Ponadto musiał się jeszcze liczyć ze zdaniem Joachima Lelewela, który pełnił wówczas obowiązki cenzora. W liście do Czeczota (z Kowna, 25 stycznia / 6 lutego 1823 roku) pisał o imieniu Dziewczyny, zjawy z II części *Dziadów*:

A co się tycze Zosi, muszę ci uczynić jedno wyznanie. Ów obrazek Karusi w *Dziadach* jest zrobiony podług tego, co o niej Tomasz [Zan – M.P.] powiadał. Zmieniłem imię tylko dla rymu, bo wiesz, że ideał Karusi jest całę inny i zachowuję go na inne miejsce; jeśli więc jesteś w poetyckim humorze, daję ci pozwolenie, owszem, proszę *restituere textum* [„przywrócić tekst właściwy” – M.P.]; odmień imię i stosownie do tego przyjdzie podobno jeden czy dwa wiersze przerobić<sup>74</sup>.

Karusia<sup>75</sup> nie miała szczęścia, to ona powinna była – wedle wcześniejszych projektów – w nagrodę za wiersz dać poecie „pierwsze busi” (buzi). Nie pierwszy to i nie ostatni problem „pocałunkowy” we wczesnej twórczości Mickiewicza. Poeta w ostatecznej wersji zastąpił jej imię aktualną ukochaną – Marylką. Upływ czasu bywa niekiedy bezlitosny dla mijających zbyt szybko miłości.

Niezwykle wysoko ceniony przez Mickiewicza profesor i uniwersytecki, niestety, cenzor w roku, w którym ukazał się tom drugi *Poezji*, Joachim Lelewel, usunął z *Dziadów części IV* tak zwaną strofę pocałunkową. Oburzony poeta pisał do Czeczota (z Kowna, 19 lutego / 3 marca 1823 roku) w odpowiedzi na te bolesne cięcia cenzorskie:

---

74 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznikowe 1798–1998, t. 14, *Listy. Część pierwsza...*, dz. cyt., s. 254–255.

75 Poeta miał sporo problemów wydawniczych z imionami literackich heroin. Czeczot wspominał o „krzywdzie” Karusi w liście do Mickiewicza (Wilno, 27 stycznia / 8 lutego 1823): „Co się tycze Zosi, nie chciałbym dla Zosi robić krzywdy Karusi i rugować ją z miejsca; chociaż to Karusia ukradła Zosine rysy i słusznie powinna restytucją [‘zostać przywrócona’]. Lecz niech się to już tak zostanie, jak owi w *Kurchanku* Moskale, które chcąc odmienić, trzeba było przekreślić inaczej wiersze i trudno było żołnierzy lub innych substytuować [‘zastępować’]” (cyt. za: *Korespondencja filomatów. Wybór*, oprac. Z. Sudolski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999, BN I, 293, s. 188).

Strofę pocałunkową, lubo najpiękniejszą, wyrzucie, jeśli potrzeba; gdybym miał co zamiast *Dziadów* umieścić albo gdyby nie przymuszała do druku prenumerata, nie puściłbym tego i tak ułomnego dziecka z wyłupionym okiem. Również strofę z *Upiora* pozwałam wyrzucić i nic wstawiać na to miejsce nie będę<sup>76</sup>.

Forma artystyczna *Upiora* budziła zresztą pewne zastrzeżenia samego poety, usprawiedliwiał się przed przyjacielem: „Według obietnicy jedzie *Upior*. Kiedy w niedostatku dawnych bogów muza obcuje z diabłami, nie dziw, że się tworzą podobne monstra<sup>77</sup>”. Czeczot pocieszał Mickiewicza, że na swoim egzemplarzu niechybnie dopisze te skreślone nieco ponad trzydzieści wersów strofy pocałunkowej, podobnie postąpią inni przyjaciele. Na szczęście usunięta z pierwodruku strofa ballady *Upior* zachowała się w kilku autografach, „strofa pocałunkowa” zaś na egzemplarzu jednego z prenumeratorów wydania wileńskiego, Adolfa Januszkiewicza<sup>78</sup>, który postąpił tak, jak obiecywał Czeczot: własnoręcznie dopisał tekst na tylnej wyklejce rzeczzonego tomiku. Dzięki temu oba te fragmenty, które dzisiaj nie budzą już tak silnych zastrzeżeń natury moralnej, możemy czytać pośród odmian tekstów w poważnych wydaniach dzieł poety, w wydaniach: sejmowym, jubileuszowym, rocznicowym. Skoro jednak nie zachował się ani jeden autentyczny rękopis poety i ten nie wcielił tych fragmentów do wydań wolnych od krajowej cenzury za swego życia, muszą one być drukowane jedynie pośród odmian tekstu, nie można ich włączyć do tekstu głównego.

O ciekawej historii egzemplarza Januszkiewicza, członka bliskiego filomatom „Grona Błękitnych”, znanego nam z *Dziadów części III* Adolfa, egzemplarza z własnoręczną dedykacją poety wypisaną podczas wspólnego pobytu w Rzymie w kwietniu i maju 1830 roku, zajmująco pisze Ewa Laudan w tekście o znamienym tytule: „*Habent sua fata libelli*” – *Adolfa Januszkiewicza II tomik „Poezji” Adama Mickiewicza z wariantem „Strofy pocałunkowej”*<sup>79</sup>. Jak widać, pojedyncze strofy wielkiej poezji też miewają swoje

76 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 14, *Listy. Część pierwsza...*, dz. cyt., s. 268–269.

77 Tamże, s. 263.

78 Jak podaje Zofia Stefanowska w *Dodatku krytycznym* do przywoływanego tu Wydania Rocznicowego, charakter pisma Adolfa Januszkiewicza zidentyfikował dyrektor Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza – Janusz Odrowąż-Pieniążek (A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 3, *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 463).

79 E. Laudan, „*Habent sua fata libelli*” – *Adolfa Januszkiewicza II tomik „Poezji” Adama Mickiewicza z wariantem „Strofy pocałunkowej”* („Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza” 1991, nr 10, s. 27–52). Mickiewicz wypisał dedykację na odjeźdźnym 7 maja w Alba Longa. Zauważyłem, że w trakcie dynamicznego rozwoju cywilizacji ulegamy tendencji do upraszczania myśli i zapamiętywania coraz krótszych ich fragmentów (zob. M. Piechota, *Wyrwane z kontekstu. O obyczaju nadawania nowych znaczeń fragmentom cudzych myśli [w:] Zacytani. Tom jubileuszowy dla Profesor Anny Węgrzyniak*, red. T. Bernacki, T. Bielak, I. Gielata i K. Koziołek, Bielsko-Biała 2012, s. 71–84). Fraza *habent sua fata libelli* jest połówką pełnego heksametru z traktatu *De litteris, syllabis et metris* Maurusa Terentianusa z III wieku n.e. (pierwsza połowa to: *pro captu lectoris* – „od pojętności czytelnika [zależy]”), cały zaś heksa-

historie. Reprodukacje rzeczowej „strofy pocałunkowej” można zobaczyć i w tekście Ewy Laudan z roku 1991, i w Wydaniu Rocznicowym z 1995, także w przywoływanym tu moim tekście z roku 2011. Oryginał znajduje się dzisiaj w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (sygn. I 25 136 Cimelia).

W kolejnych listach dotyczących ostatecznego kształtu utworów składających się na drugi tom *Poezji Mickiewicza* zezwalał na to, aby w *Dziadów części II* „gałązkę kasztanu” zastąpić „gałązką cyprysu”, w żadnym wypadku nie chciał się zgodzić na to, aby czuwający nad tekstem Czeczot zamienił rym: „szkarłat” na „bułatu” („b u ł a t u tu nie można, bo nie będzie sensu”), zżymał się na niewątpliwie omyłkowe wprowadzenie – bodaj przez kopistę – do dramatu nowej postaci:

W formie ósmej jest we ź c i e H a l i n ę p o d r ę c e. Niech diabli wezmą tę Halinę!  
Było tam d z i e w c z y n ę . Przepisywacz, nie wyczytawszy, odmienił. Ja przybierałem się poprawić i widzę, że zapomniiał. Jeśli można, popraw na miłość boską d z i e w c z y n ę lub p a s t e r k ę ; co mnie tam za Halina<sup>80</sup>.

Ostatecznie wprowadzona została do tekstu „pasterka”. I tak kilkadziesiąt interwencji, do czego dochodziły jeszcze oczywiste omyłki składu w drukarni – „zwłaszcza w interpunkcji i cytacjach niemieckich”. Żadna z tych poprawek nie zyskała jednak takiej filologicznej sławy jak przemiana jednego wersu w *Dziadów części IV*: „Kobito, boski diable, dziwaczna istoto” w ostateczną jego postać: „Kobieto! puchu marny! ty wietrzna istoto!”

To Czeczot zasugerował zastąpienie niecenzuralnego „boskiego diabła” wyrażeniem kojarzonym odtąd nierozłącznie z Mickiewiczem i poniekąd jego pewnym antyfeminizmem (nieco wyraźniejszym po rozstaniu się z Marylą), skonkretyzowanym z wdziękiem w ulotnym „puchu marnym”; poeta przyjął tym razem sugestię przyjaciela i bardzo dobrze na tym wyszedł. Także wycofanie „dziwacznej istoty” i zastąpienie jej przez o ileż bardziej poetyczną, lekką, zwiewną (i niestałą!) „wietrzną istotą” jest ich dziełem wspólnym – Czeczot wymyślił, a Mickiewicz tę atrakcyjną poetycko zmianę redakcyjną z pożytkiem dla wiersza zaakceptował. Dokładne ustalenia nie ograniczały się wyłącznie do sensu słów, dotyczyły nietykalności: formy zdań wykrzyknikowych, pytań retorycznych i pauz; w liście do Czeczota (z Kowna, 22 marca / 3 kwietnia 1823 roku) autor *Dziadów* domagał się od swego przyjaciela i współredaktora tekstu:

Wyrzuciłeś w *Grażynie* kilka potrzebnych wykrzykników i pytań. Pamiętaj o owym drugim monologu: *Kobito, boski diable, dziwaczna istoto* ett. ett. zacho-

---

metr domyka, puentuje myśl złożoną z pięciu heksametrów (tamże, s. 76). Jak tak dalej pójdzie – sugerowałem, wygłaszając referat w trakcie konwersatorium, bo nie udało mi się wpaść na ten pomysł podczas pisania tekstu – za wiek lub dwa zostanie z tej sentencji samo „Ha!”

80 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 14, *Listy. Część pierwsza 1815–1829...*, dz. cyt., s. 285. Podkreślenia spacjowaniem – tu i dalej – Mickiewicza.

wać ściśle eksklamacje, interrogacje i pauzy. Np. w tym miejscu: *Z a p o m n i j ! J a ! z a p o m n ę ! ... w s z a k j u ż z a p o m n i a ł e m ?*<sup>81</sup>

W kolejnym akapicie tego samego listu spostrzegamy w tonie autora nutę nieco bardziej ugodową, akceptację propozycji Czeczota, uznanie kompetencji redaktorskiej argumentacji:

Ponieważ *p o t w o r o n i e w i a s t y* chcesz koniecznie zmienić, nie mam co robić, bo przy tobie moc. Ale odmieniwszy na *n i e w i a s t y*, *n i e w i a s t y* nie będzie sensu i związku z następującym. Lepiej by o, *w i e t r z n i c o n i e w i a s t y*!<sup>82</sup>

Widocznie „wietrzna istota”, zaproponowana wcześniej przez Czeczota zamiast „dziwacznej istoty”, tak się spodobała Mickiewiczowi, że próbował do tego wyrażenia dołączyć równie poetyczną „wietrznicę niewiasty”; ostatecznie jednak wydrukowano wersję jeszcze inną: „Ha! wyrodku niewiasty!” – z dwoma wykrzyknikami<sup>83</sup>.

Po dziesięciu zaledwie latach od tych jakże precyzyjnych pertraktacji z Czeczotem, dotyczących wyraźnie sprecyzowanych wyobrażeń (i praktyki!) związanych z zadaniami redaktora tekstu, Mickiewicz wykaże się niezwykle rozwiniętą inwencją w kwestiach poprawy poezji umierającego w Awinionie na suchoty przyjaciela Stefana Garczyńskiego; będzie mu nie tylko tekst poprawiał, ale wręcz dopisywał lepsze poetycko rozwiązania stylistyczne i to bez konsultacji (Mickiewicz, po prostu, „wiedział lepiej”!). Dwa tomy *Poezji Garczyńskiego* ukazały się, dzięki ogromnej pracy Mickiewicza nad poszczególnymi tekstami, w Paryżu w maju 1833 roku i zawierały poemat dramatyczny *Wacława dzieje*, nadto dwa cykle poetyckie związane z powstaniem listopadowym: *Wspomnienia z czasów wojny narodowej polskiej* oraz trzynaście *Sonetów wojennych*. Mickiewicz dołączył do tych wierszy swoją *Redutę Ordona* noszącą podtytuł *Opowiadanie adiutanta* – tym adiutantem był właśnie biorący udział w powstaniu listopadowym Stefan Garczyński. Dzięki niezwykle wysokiej ocenie poetyckich wartości tych dwóch tomów wyrażonej przez Mickiewicza w wykładach od 30 do 32 kursu II *Literatury słowiańskiej* w Collège de France wszedł Garczyński na trwałe do historii literatury polskiej. Rzecz charakterystyczna, Garczyński bardzo źle przyjmował poprawki Mickiewicza<sup>84</sup>, który – jego zdaniem – zbyt łatwo i obszernie ingerował w tekst, ale całą swą niechęć skupił na Słowackim, na doręczycielu

81 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 14, *Listy. Część pierwsza 1815–1829...*, dz. cyt., s. 283.

82 Tamże.

83 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 3, *Dramaty...*, dz. cyt., s. 84. Gdyby nie to „Ha!” Mickiewicza, pewnie nie miałbym tak zgrabnej pointy w przyp. 79.

84 Konrad Górski zwrócił uwagę na to, że Mickiewicz miał spore poczucie poprawności własnych rozwiązań, „[...] robiąc korektę dzieł Wielkopolanina Garczyńskiego, Mickiewicz pozwoił sobie na liczne przeróbki językowe i stylistyczne tekstu. A robił to przecież w okresie pisania pierwszych ksiąg *Pana Tadeusza*” (K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, wstęp M. Strzyżewski, Toruń 2011, s. 35). Nie zmienia to wydźwięku relacji o negatywnych odczuciach Stefana Garczyńskiego w związku z tymi działaniami.

nadesłanego do Szwajcarii z Paryża drugiego tomu. Tak się skarżył niezadowolony w liście do przyjaciela Ignacego Domeyki (z Genewy, 22 sierpnia 1833 roku):

[...] list twój pocieszył mnie bardzo i znacznie do odzyskania sił dopomógł, bo trwoga, aby nieposzkarżone pierwsze moje poezje na świat wyszły, ciężyła na głowie nieznośnie. Cóż stąd? Całą iluzją Słowacki mi przed kilku dniami odebrał, bo przyniósł Mickiewiczowi drugi tom nadesłany mu z Paryża<sup>85</sup>.

Ironia romantyczna ma wiele odsłon. Tym razem dostało się nie autorowi poprawek, lecz całe odium w liście spadło na posłańca. Gdy Mickiewicz będzie redagował swego *Pana Tadeusza*, okaże się, że zdecydowanie bardziej woli dalej pędzić za natchnieniem, pisać kolejne wiersze, niż zatrzymać się dla starannej redakcji już napisanych, a redakcję woli przekazać w ręce przyjaciela – Bogdana Jańskiego. Pisał o tym Stanisław Pigoń we wstępie do wydania arcyepoematu w serii Biblioteka Narodowa, zrzucając przy tym całą „winę” nie na szczególne upodobania poety czy językowe (nie)kompetencje korektora, ale na zawrotne w istocie tempo druku:

Całość zatem, czterdzieści siedem arkuszy, wydrukowano w ciągu trzech niespełna miesięcy. [...] Przy takim tempie druku, i to w drukarni francuskiej, zrozumiały był kłopot z korektą. Poeta przeprowadzał ją sam, ale korzystał także z pomocy przyjaciela, Bogdana Jańskiego, który korektę autorską sprawdzał, uzupełniał i podpisywał do odbijania. Mimo współpracy poprawność druku nie wyszła nienagannie<sup>86</sup>.

W kwestii owej „nienaganności” o wiele obszerniej, wręcz drobiazgowo wypowiedział się z kolei – przywoływany tu już – Konrad Górski, który zrazu poddał analizie spostrzeżenia Pigionia, później zaś (wobec faktu, który nieodwołalnie zamknął kwestię badawczą, mianowicie wobec spłonięcia wraz z Biblioteką Krasieńskich podczas powstania warszawskiego arkuszy korektowych z własnoręcznymi poprawkami Mickiewicza, Jańskiego i innych korektorów) wyprowadził cenny wniosek, że decydujący głos w rozstrzygnięciu dylematu, która z tych poprawek autentycznie jest Mickiewiczowska, trzeba oddać materiałowi porównawczemu gromadzonemu do powstającego właśnie<sup>87</sup> pod redakcją Konrada Górskiego i Stanisława Hrabca *Słownika języka*

85 Cyt. za: *Kalendarium życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960, s. 201.

86 S. Pigoń, *Wstęp* [w:] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, wyd. 11, oprac. S. Pigoń, *Aneks* oprac. J. Maślanka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1996, s. CXXIX. Następnie Pigoń wspomina, że część omyłek sprostowano w erracie (25), ponad stu kolejnych doliczyli się badacze w rezultacie analizy między innymi tak zwanych egzemplarzy Teofila Lenartowicza i Eustachego Januskiewicza, w których poprawki nanosił sam Mickiewicz. Kolejne koniektury i emendacje – to już moja uwaga – nioszą najwybitniejsi dwudziestowieczni wydawcy (Stanisław Pigoń, Konrad Górski, Zbigniew Jerzy Nowak).

87 Pierwsze wydanie wznawianego niedawno tomu *Tekstologii i edytorstwa dzieł literackich* Konrada Górskiego ukazało się w Warszawie w 1975 roku, drugie – w 1978, a dzieło to

Adama Mickiewicza<sup>88</sup>. Mickiewicz w wyjątkowych warunkach bytu emigracyjnego spieszył się, z najwyższym trudem godził obowiązki poety z powinnościami redaktora własnych tekstów.

Pozostaje – bodaj w skrócie – przedstawić problematykę redagowania „Pielgrzyma Polskiego” i „Trybuny Ludów”. Najpierw jednak trzeba objaśnić charakterystyczne cechy romantycznej otoczki, jaka nawarstwiła się wokół samego słowa pielgrzym<sup>89</sup>. To słowo wywodzące się z łac. *peregrinus*, a zawdzięczające swą postać pośrednictwu łaciny średniowiecznej (*pelegrinus*), dawniej oznaczało człowieka wędrującego do miejsca kultu, pątnika (od staropolskiego *pąć* – droga). Takie też znaczenie zachowało się w tytule literackiej wersji diariusza (dziennika) z podróży Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła zwanego „Sierotką” odbytej w latach 1582–1584 – *Peregrynacja albo Pielgrzymowanie do Ziemi Świętej* (to tytuł przekładu polskiego, dokonanego przez Andrzeja Wargockiego w roku 1607 z przekładu na łacinę pióra Tomasza Tretera *Hierosolymitana peregrinatio* wydanego w roku 1601, będącego przeróbką polskiego oryginału autorstwa księcia Radziwiłła<sup>90</sup>). Pielgrzymka księcia stanowiła jednak nie tylko *votum* dziękczynne za uzdrowienie chorowitego w młodości arystokraty, pozwoliła mu również zwiedzić, poza Palestyną i Betlejem, Kair i Gizę, i jako pierwszemu Polakowi stanąć na szczycie piramidy Cheopsa.

Szczegół ten mógł mieć istotne znaczenie dla Juliusza Słowackiego, który nie tylko odbył podobną pielgrzymkę, lecz także powtórzył niemal tę samą trasę turystyczną, włącznie z wejściem na szczyt piramidy. Kiedy Słowacki przystąpił do pracy nad nigdy zresztą nieukończonymi *Preliminariami peregrynacji do Ziemi Świętej J.O. Księcia Radziwiłła Sierotki* (1839), zrazu sięgnął właśnie – jak to wykazał Juliusz Kleiner – do łacińskiego przekładu Tomasza Tretera<sup>91</sup>. W zachowanych rozdziałach dostrzegamy

poprzedził podręcznik akademicki *Sztuka edytorska. Zarys teorii* (Warszawa 1956), recenzowany zresztą negatywnie przez Stanisława Pigionia, o czym interesująco pisze we *Wstępie* do najnowszego wydania *Tekstologii i edytorstwa* (z 2011 roku), z którego tu korzystam, Mirosław Strzyżewski.

88 K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo...*, dz. cyt., s. 38 i nn.

89 Niektóre z poruszanych tu zagadnień zasygnalizowałem już jako autor hasła *Pielgrzym* (M. Piechota, J. Lyszczynna, *Słownik Mickiewiczowski...*, dz. cyt., s. 248–250).

90 Zob. C. Hernas, *Barok*, Warszawa 1999, s. 158–160, 722–723. Tamże na s. 160 reprodukcja miedziorytu strony tytułowej wydania *Hierosolymitana peregrinatio*, Antwerpia 1614 i informacja o przekładach tego popularnego dzieła także na język niemiecki (w wieku XVII) i rosyjski (w wieku XVIII). „Wersję oryginalną z zachowanych odpisów wydał J. Czubek dopiero w 1925 roku” (tamże, s. 160).

91 Juliusz Kleiner podaje trop tej zależności w wyd. *Dzieł wszystkich Słowackiego* (J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 5, oprac. J. Kleiner, Wrocław 1930). Z kolei Zbigniew Sudolski wskazuje, iż *Preliminaria* Słowackiego są także „po raz pierwszy w jego twórczości odbiciem lektur pamiętników staropolskich: Paska i Kitowicza (ogłoszone anonimowo w „Tygodniku Literackim” 13 i 20 kwietnia 1840 oraz 8 lutego 1841)” (Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1996, s. 200).



pełną humoru próbę realizacji poetyki romantycznego fragmentu i równie romantycznej mistyfikacji, uświęconej tradycją sugestii, iż oto czytelnik otrzymał urywki szczęśliwie odnalezionego, dawnego (autentycznego!) rękopisu.

Dla twórców romantyzmu europejskiego postać pielgrzyma odkrył George Byron, który w pisanim w latach 1812–1818 (pieśni I–II 1812, pieśń III 1816, pieśń IV 1818) poemacie *Childe Harold's Pilgrimage* zrazu usiłował utrzymać ironiczny dystans pomiędzy sobą, jako autorem, i swym bohaterem – bezskutecznie poszukującym sensu życia, trawionym nudą (spleenem, zniechęceniem), skazanym na porażkę. Wbrew intencji poety publiczność literacka utożsamiła rzeczywiście istniejącą osobę lorda Byrona z powołanym przez niego do fikcyjnego życia bohaterem literackim Childe Haroldem. Używanie jednak przez romantyków polskich (głównie Mickiewicza) słowa pielgrzym w odmiennych kontekstach i funkcjach sprawiło, że Michał Budzyński w swoim przekładzie poematu Byrona wydanym w roku 1857 zdecydował się na ominięcie w jego tytule słowa tak wyraźnie już nacechowanego kontekstami emocjonalnymi i sakralnymi, i umieścił w nim znacznie lepiej już u schyłku romantyzmu oddające intencje angielskiego autora, bliższe turystyce, podróżomanii i krajoznawstwu: *Wędrowki Czajld Harolda*.

Mickiewicz wprowadził postać pielgrzyma już do cyklu *Sonetów krymskich* (Moskwa 1826). Badacze dopatrują się tu inspiracji poematem Byrona<sup>92</sup>, podkreślają jednak równocześnie, że nasz poeta poszedł własną drogą: jego bohater w uniesieniu przeżywa wzniosłość i grozę krymskiego krajobrazu, wychodzi z tej konfrontacji z egzotycznym pięknem natury Orientu silniejszy niż był, w sonecie ostatnim *Ajudah* znajduje cel – ma stworzyć „nieśmiertelne pieśni”, które przyniosą mu laurowy wieniec sławy. Od tej pory pielgrzym w poematach Mickiewicza, w wielu wierszach oryginalnych i tłumaczonych, w *Ustępie do Dziadów części III* (tam utożsamiany z postacią Konrada i samym poetą) stał się synonimem podróżnika, niekiedy w połączeniu z losem zesłańca.

W nowe, religijne i polityczne konteksty uwikłane zostało przez Mickiewicza to słowo zrazu w *Księgach pielgrzymstwa polskiego* (Paryż 1832), noszących zresztą pierwotnie znacznie bardziej wyznawczy tytuł: *Katechizm pielgrzymstwa polskiego*. Już w pierwszych wersjach tej niezwyklej prozy artystycznej (w części zatytułowanej *Księgi pielgrzymstwa polskiego*) czytamy, iż:

Duszą Narodu polskiego jest pielgrzymstwo polskie.

A każdy Polak w pielgrzymstwie nie nazywa się tułaczem, bo tułacz jest człowiek błądzący bez celu.

Ani wygnańcem, bo wygnańcem jest człowiek wygnany wyrokiem urzędu, a Polaka nie wygnał urząd jego.

92 C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 1976; W. Kubacki, *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977; I. Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu (O sonetach Mickiewicza)* [w:] tegoż, „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995.

Polak w pielgrzymstwie nie ma jeszcze imienia swego, ale będzie mu to imię potem nadane, jako i wyznawcom Chrystusa imię ich potem nadane było.

A tymczasem Polak nazywa się pielgrzymem, iż uczynił ślub wędrowki do ziemi świętej, Ojczyzny wolnej, ślubował wędrować póty, aż ją znajdzie<sup>93</sup>.

Emigracja – w takim ujęciu – przedstawiała być wygnaniem, a stawiała się pełnieniem (akceptowanej przez Boga, niejako narzuconej przez Opatrzność) patriotycznej misji. Takie znaczenie słowa pielgrzym popularyzowały pisma emigracyjne o charakterze literackim i politycznym, wydawane przez Eustachego Januszkiewicza: „Pielgrzym Polski” (1832–1833) oraz „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego” (1838–1841). Zapowiedź ujęcia religijno-patriotycznego interesującego nas tu terminu pojawiła się już znacznie wcześniej w literaturze krajowej, w *Pielgrzymie z Dobromila* Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej (1817, rzecz o wiarusie odwiedzającym miejsca święte i opowiadającym dzieciom historię Polski; później wielokrotnie wznawiana). Odejście od tego stereotypu zawdzięczamy dopiero Cyprianowi Norwidowi. Jego *Pielgrzym*, włączony do cyklu *Vade-mecum* (powstał zapewne po roku 1866), oparty na aluzjach do Starego Testamentu, upomina się o godność pielgrzyma w oderwaniu od kontekstu emigracyjnego.

„Pielgrzym Polski. Pismo polityczne i literackie” to jedno z pierwszych czasopism paryskich popowstaniowej emigracji polskiej, przez krótki czas (drugi kwartał roku 1833) redagowane i niemal w całości wypełniane artykułami własnymi, choć niepodpisywanymi przez Mickiewicza<sup>94</sup>, który z pisma informacyjnego, jakim było pod kierownictwem Eustachego Januszkiewicza, przekształcił je w periodyk o charakterze politycznym, wręcz rewolucyjnym<sup>95</sup>. W piśmie – na zaledwie czterech stroniczkach –

93 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 5, *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1996, s. 21. Jak trafnie pisze Wiktor Weintraub w komentarzu do tego fragmentu *Ksiąg*, „O ile w pielgrzymie w znaczeniu «wędrowca» czy «poety» na obczyźnie konotacje religijne słowa były raczej zatarte, tu, przeciwnie, zgodnie z ideologią *Ksiąg* wybijają się one na czoło. Nie o uwznioślony tylko synonim tu idzie, ale o podkreślenie, że emigracja ma swój sakralny sens, że jest wypełnieniem naznaczonej przez Boga misji” (W. Weintraub, hasło *Pielgrzym* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 691).

94 Mickiewicz zadebiutował na łamach tego pisma recenzją ważnej dla emigracji książki: „Powstanie na Wołyniu, czyli pamiętnik pułku jazdy wołyńskiej pisany przez dowódcę jej, Karola Różyckiego”, *Bourges*, 1832, in-8°, str. 33, ogłoszoną w „Pielgrzymie Polskim” z 4 listopada 1832 roku (A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 6, *Pisma filomackie. Pisma polityczne z lat 1832–1834*, oprac. M. Witkowski i C. Zgorzelski przy współpracy A. Paluchowskiego, do druku podała T. Winek, Warszawa 2000, s. 210–213, 371–372). Ortodoksyjni badacze zagadnień dotyczących debiutu i tu mogliby mieć zastrzeżenia w związku ze wspomnianą anonimowością tekstu. Warto podkreślić, że Mickiewicz konsekwentnie w tych pismach o charakterze politycznym posługiwał się wobec powstania listopadowego określeniem „rewolucja”.

95 Nie powiódł się wspólny, wcześniejszy nieco projekt wydawania pisma francuskiego poświęconego kwestii wyzwolenia narodów, planowany przez Mickiewicza wraz z Charles'em de

pojawiły się zatem ważne dla myśli niepodległościowej teksty programowe: *O partii polskiej*, *Co nam wróżą wypadki na Wschodzie*, *Konstytucja trzeciego maja*, *O bezpolitykowcach i o polityce „Pielgrzyma”*, *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*, *Niezgody emigracji naszej. Kilka słów o jej ruchach*, jak i recenzje bieżących wydawnictw (wspomnianych już w przypisie *Pamiętników* Karola Różyckiego o powstaniu na Wołyniu, *Sonetów* Józefa Hieronima Kajsiewicza, *Pieśni Pielgrzyma polskiego* Konstantego Gaszyńskiego, *Poezji* Juliusza Słowackiego – tomu trzeciego), artykuły polemiczne i drobne notatki. W tekstach tych Mickiewicz, w różnych formach publicystycznych, wykladał po raz kolejny swą ideologię, sprecyzowaną wcześniej w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, sprawy polskie ukazywał w wieloaspektowych powiązaniach z konkretnymi sytuacjami bieżącej polityki europejskiej, nawoływał do odpowiedzialności jednostek za cały naród, za jego historię i przyszłość.

Jak na pismo polityczne przystało, teksty te są zazwyczaj starannie zretoryzowane, mają przekonywać czytelnika do słuszności wyrażanych w piśmie poglądów. Na tle innych wystąpień politycznych Mickiewicza zwraca uwagę pewna powściągliwość w argumentacji, stanowisko zazwyczaj wyważone, które dobrze ilustruje końcowy fragment przywołanego tu już z tytułu tekstu *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*:

„Pielgrzym” nie śmie mierzyć swoim rozsądkiem przedsięwzięcia i działania ludzi, którzy czują, że powinni, że umieją i że mogą coś wielkiego dla dobra Ojczyzny zdziałać. Nie wciska się jak nieproszony świadek, tym mniej jak sędzia między sumnienie tych ludzi i Opatrzność! I drugim wciskać się nie radzi – w przekonaniu, że wszelki zamiar, o ile był czysty od widoków osobistych, od chęci wyniesienia się lub poniżenia innych, o tyle się uda, to jest: przyniesie pożytek sprawie ojczyściej, zaraz lub w przyszłości<sup>96</sup>.

W pierwszych dniach lipca 1833 roku – o czym była już mowa w tej części wykładu – Mickiewicz wyruszył z Paryża do Szwajcarii, zrazu do Bex, w którym przebywał umierający na gruźlicę jego przyjaciel Stefan Garczyński (lekarze zalecali kurację we Włoszech, Mickiewicz więc eskortował<sup>97</sup> młodszego poetę, ale do Włoch nie dotarli;

---

Montalembert (autorem wstępu do francuskiego przekładu *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, pióra Bogdana Jańskiego; przekład ten – a zwłaszcza przedmowa Montalemberta – ściągnął na *Księgi* potępienie papieża Grzegorza XVI). Montalembert nie miał szczęścia do wydawania czasopism, jego wcześniejsze „L’Avenir” musiało zawiesić działalność po zaledwie trzynastu miesiącach ukazywania się, gdyż – jak pisze Marta Zielińska – „biskupi francuscy zakazali jego kupowania” (M. Zielińska: hasło *Montalembert Charles de* [w:] J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia...*, dz. cyt., s. 331).

96 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 6, *Pisma filomackie, pisma polityczne z lat 1832–1834...*, s. 273.

97 Sfinansowanie tej podróży umożliwiła zaliczka wypłacona Mickiewiczowi przez Aleksandra Jełowickiego za sprzedaż „na wyłączną własność” praw do tłumaczenia *Giaura* i „na lat trzy” do powstającego właśnie *Pana Tadeusza*.

Garczyński zmarł w Awinionie). Miał się nim opiekować w chorobie do końca, do 20 września tego roku. Redagowanie „Pielgrzyma Polskiego” powierzył wówczas poeta, zresztą na krótko, gdyż pismo upadło z końcem tego roku, swemu dotychczasowemu zastępcy i zarazem przyjacielowi – Bogdanowi Jańskiemu.

Pewnie nie zająłbym się „Trybuną Ludów” i nie odpowiedział na zaproszenie koleżanki prof. Małgorzaty Kity do udziału w konwersatorium poświęconym transdyscyplinarności badań nad komunikacją medialną, gdyby nie opasłe, kilkusetstronicowe tomszyszcze (o wymiarach 52,7 na 36,8 cm), cierpliwie spoczywające na dnie szafy w pokoju 404, w moim gabinecie kierownika Zakładu Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu<sup>98</sup>, sprezentowane mi niegdyś przez kolegę prof. Jerzego Paszka. Foliał został zrazu wycofany z Biblioteki Filologii Polskiej, przeleżał z piętnaście lat – niepotrzebny nikomu – w Zakładzie Historii Literatury Poromantycznej kierowanym przez prof. Paszka, a później przez kolejnych bodaj dwadzieścia lat w moim... Przeglądam więc kartę przedtytułową tomu:

Polska Akademia Nauk / La Tribune des Peuples. Wydanie fototypiczne pod redakcją Henryka Jabłońskiego. Wstępami opatrzyli Stefan Kieniewicz i Władysław Floryan. Materiały zgromadził i fototypią kierował Władysław Floryan, Wrocław–Warszawa–Kraków / Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1963.

Z kolei na karcie tytułowej czytam:

L'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres / La Tribune des Peuples. Édition phototypique sue la rédaction de Henryk Jabłoński, Préfates de Stefan Kieniewicz et Władysław Floryan. Tous les matériaux ont été rassemblés et les travaux phototypiques dirigés par Władysław Floryan. Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, L'Institut National Ossoliński, Maison D'édition de L'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres.

Na pierwszej stronie pierwszego numeru (Jeudi, 13 mars 1849) widnieje odcisnięta pieczęć okrągła Biblioteki Narodowej i [drukowany] nr 07007, niżej tekst *Notre programme*, u dołu strony górna połowa pieczęci okrągłej z orłem, z fragmentarycznym napisem „LIOTEKA UNIWERSYTECKA WAR” (ta pieczęć na pierwszej i tylko tej

98 Kierowałem nim od 1 października 1993 do 30 września 2019 roku. Nie przypuszczałem, że kolejna reforma szkolnictwa wyższego „zaowocuje” likwidacją zakładów badawczo-dydaktycznych, a Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Wydziale Filologicznym UŚ zostanie wchłonięty przez ogromny, liczący blisko ćwierć tysiąca badaczek i badaczy oraz nauczycieli akademickich Instytut Literaturoznawstwa na nowym Wydziale Humanistycznym UŚ (podobnie jak Instytut Języka Polskiego im. Ireny Bajerowej wtopił się w równie beziemienny Instytut Językoznawstwa). Przy okazji spostrzegłem, że uczone i uczeni w dopełnieniu, narzędniku i miejscowniku liczby mnogiej – uczonych, uczonymi, o uczonych – tracą płeć, czym znacznie ułatwiają współcześnie obowiązującą poprawność polityczną; rzecz zdumiewająca, budzący respekt rozmiarami i wagą tom *Wielkiego słownika ortograficzno-fleksyjnego* nie notuje słowa *uczona* (*Wielki słownik ortograficzno-fleksyjny*, red. J. Podradzki, Kraków 2001, s. 1351), a powinien. Tak pięknie różnimy się w mianowniku, bierniku i wykrzykniku!

stronie!). Dodatkowo widzę pieczęć okrągłą z okalającym napisem „UNIWERSYTET ŚLĄSKI”, w środku w trzech liniach zapis: „BIBLIOTEKA / INSTYTUTU / FILOLOGII POL.”. Nad napisem u dołu strony: „Zakład Kartografii Wrocław. ul. Tadeusza Kościuszki 29”, nadto wpis ołówkiem „d/140/75/169”. Pod pieczęcią wpis ołówkiem „C-400/1”. Na odwrocie karty tytułowej nazwa serii wydawniczej: „Biblioteka Historyczna Roku Mickiewicza. Redaktor Henryk Jabłoński, Sekretarz red. Jadwiga Rużyło-Stasiewiczowa”. Na ostatniej stronie ostatniego numeru (158 z 10 novembra 1849) pieczęć owalna z okalającym herb Ossolińskich „Topór” napisem „INSTYTUT OSSOLIŃSKIEGO”.

„Trybuna Ludów”, a właściwie „La Tribune des Peuples”, to dziennik polityczny, wydawany w języku francuskim w Paryżu (od czwartku 13 marca do 13 czerwca i ponownie od 1 października do 10 listopada 1849 roku; łącznie ukazało się 158 numerów pisma), założony i redagowany przez Mickiewicza, który po niepowodzeniu przedsięwzięcia legionowego, to jest próbie zorganizowania Legionu Polskiego we Włoszech, tą drogą postanowił wpływać na międzynarodową atmosferę w celu przybliżenia perspektyw przywrócenia niepodległości Ojczyźnie. Wstępująca, wiosenna faza rewolucji, jaka ogarnęła narody Europy, rewolucji, która przeszła do historii pod nazwą Wiosny Ludów, dawała nadzieję, że równocześnie ze wstrząsem obejmującym ówczesne monarchie od Palermo po Berlin uda się zrzucić jarzmo narzucone Polakom. Po obaleniu we Francji, w lutym 1848 roku, rządów Ludwika Filipa, Węgrom, Rumunom i południowym Słowianom, Czechom i – oczywiście – Polakom wydawało się, że wszystkie narody, zignorowane przez kongres wiedeński, wreszcie odzyskują możliwość niezawisłego decydowania o swej przyszłości. Po niedawnym powstaniu krakowskim (w roku 1846), nieudanym, jednak kompromitującym w oczach Europy rządu Klemensa von Metternicha, „sprawa polska” kolejny raz stawała się istotnym składnikiem frontu skierowanego przeciwko, tak niekorzystnym dla nas, ustaleniom Świętego Przymierza.

Dzięki okazałej dość dotacji Ksawerego Branickiego – potomka osławionych w naszej historii targowiczian (mówiło się o sumie 200 tys. franków „na cele publiczne”; część tych pieniędzy poeta wydał na utrzymanie Legionu) – Mickiewicz mógł w 1849 roku rozpocząć wydawanie pisma, wokół którego zgromadził międzynarodowe grono publicystów, nierzadko o poglądach zbliżonych do różnych odcieni utopijnego socjalizmu. Znaleźli się wśród nich, poza Polakami – Ksawerym Bronikowskim, Edmundem Chojeckim i Franciszkiem Grzymałą – autorzy francuscy, rosyjscy, włoscy, rumuńscy (łącznie ponad 70 osób).

Chociaż nazwisko Mickiewicza nie pojawia się na kartach gazety, poza informacją z 16 października 1849 roku<sup>99</sup>, pod oświadczeniem o ustąpieniu – pod naciskiem

---

99 Pod *Oświadczeniem Dyrekcji „Trybuny Ludów”* datowanym „Paryż, 15 października 1849” widnieją drukowane podpisy: „W imieniu Dyrekcji / N. Olizar / były senator polski / W imieniu Redakcji / Adam Mickiewicz” (A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 6, *Pisma filomackie, pisma polityczne z lat 1832–1834...*, s. 292).

ambasady rosyjskiej w Paryżu – wszystkich Polaków z redakcji pisma, badaczom udało się ustalić (głównie dzięki zapiskom przyjaciół poety: Aleksandra Biergiela i Aleksandra Chodźki) jego autorstwo ponad siedemdziesięciu artykułów, w większości o charakterze wstępnym bądź też będących polemikami dotyczącymi bieżących spraw politycznych; ponadto pozostało jeszcze kilka tekstów, których autorstwo – wedle dzisiejszego stanu badań – może być Mickiewiczowi jedynie przypisywane. Teksty te, w opracowaniu Stefana Kieniewicza, w przekładach Leona Płoszewskiego, Artura Górskiego i wspomnianego autora opracowania, wypełniają niemal w całości tom XII przywoływanego tu Wydania Rocznicowego.

Pismo otwierało motto zaczerpnięte z uchwały francuskiego Zgromadzenia Narodowego (z 24 maja 1848 roku): „Układ braterski z Niemcami. Wyzwolenie Włoch. Odbudowanie wolnej i niepodległej Polski” – dokumentu potraktowanego przez redakcję jako akt szczerzy i dobrowolny, podczas gdy w istocie okazał się on pustą deklaracją, której nie mieli zamiaru dotrzymać ani ją uchwalający, ani formalny rzecznik tej ustawy Alphonse de Lamartine. Jako główny publicysta pisma jawi się nam – w świetle badań – sam Mickiewicz, który okazał się nie tylko autorem wstępnego artykułu *Nasz program*. Przyznawał w nim Francji „przodownictwo europejskie” zarówno w dziedzinie „postępu”, jak i jako siedliska „wrogów ludu”: „we Francji również znajdują się nasi najbardziej oddani przyjaciele, a zarazem najrzęczniejsi, najsilniejsi z naszych wrogów”<sup>100</sup>. Mickiewicz z właściwym sobie temperamentem wyjaśniał, czym jest *Odpowiedzialność władzy według pojęć ludu*, zastanawiał się nad przyczynami i konsekwencjami faktu, iż *Włochom brak pieniędzy*, tłumaczył Europie, czym jest *Rosja*, *Socjalizm*, na czym polega *Siła Francji* i jakie będą rezultaty *Nieinterwencji* w sprawy włoskie, wycieniowywał subtelnie rozróżnienie – jeden z istotnych punktów zapalnych w dyskusjach z pozostałymi członkami międzynarodowego gremium redaktorów „Trybuny Ludów” – jak się mają do siebie *Bonapartyzm a idea napoleońska*, komentował *Manifest cesarza rosyjskiego*, formułował *Przestrożę dla demokratów amerykańskich*. Temperament polemisty łączył tu z dobrym przygotowaniem klasycznego retora, wszak prowadził niegdyś w Lozannie wykłady z literatury klasycznej czasów cesarza Augusta. „Trybuna Ludów”, jednocząca przez kilka miesięcy różne odłamy myśli niepodległościowych i różne koncepcje odzyskania niepodległości przez ciemiężone narody Europy, przestała się ukazywać niemal równocześnie z wymuszonym ustąpieniem Polaków z redakcji pisma.

## Wnioski

Po przedstawieniu w tak krótkim zarysie sygnalizowanej w tytule tej części wykładu problematyki, warto pokusić się w konkluzji przynajmniej o pięć wniosków.

---

100 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 12, *Legion polski, Trybuna Ludów*, oprac. S. Kieniewicz, przeł. L. Płoszewski oraz A. Górski i S. Kieniewicz, Warszawa 1997, s. 17.

Po pierwsze, poezję można traktować także jak rzemiosło. Wówczas wykonywanie zawodu dziennikarza nie powinno być odbierane jako dysonans wobec „bycia poetą”, a jednak już samo zestawienie górnolotnej, swoiście romantycznej kategorii wieszczca z prozaicznym, mniej lub bardziej pozytywistycznym dziennikarstwem, z czynnościami redakcyjnymi, wydaje się, jeśli nawet nie niestosowne, to przynajmniej nieoczekiwane.

Po drugie, wolno ostrożnie twierdzić, że Mickiewicz był niewątpliwie świetnym redaktorem, bo tytuł „najwybitniejszego dziennikarza wszech czasów” kolega prof. Ryszard Koziołek zarezerwował, słusznie, dla Józefa Ignacego Kraszewskiego. W interesującym okolicznościowym, z racji dwusetnej rocznicy urodzin, eseju Koziołek pisał o Kraszewskim:

Co robił najlepiej? Myślę, że był najwybitniejszym polskim dziennikarzem wszech czasów. Znał świetnie europejskie dziennikarstwo, systematycznie czytał najważniejsze pisma francuskie, szybko orientuje się, jaką potęgą jest proza drukowana w odcinkach w gazecie, jego artykuły: *Literatura periodyczna* i *Dziennikarstwo*, to przykłady nadzwyczajnej kompetencji i samoświadomości w tym fachu<sup>101</sup>.

Po trzecie, znakomity współczesny dziennikarz i niezrównany felietonista, Daniel Passent, którego teksty czytam regularnie od długiego czasu jak wiersze i prozę Mickiewicza, czyli od ponad półwiecza, jeden ze swych felietonów zaczął od aluzji do Norwida, do wyrażenia z jego *Bransoletki*: „Jestże się poetą, czyli raczej tylko bywa się? –”<sup>102</sup>: „Podobno różnica pomiędzy poetą a dziennikarzem polega na tym, że poetą się bywa, a dziennikarzem się jest”<sup>103</sup>. Mickiewicz ponad wszelką wątpliwość był poetą, był redaktorem i był dziennikarzem politycznym, społeczno-politycznym, o ile w patriotycznym zapale uznał, że przemiany społeczne mogą przybliżyć odzyskanie przez Polskę celu głównego – niepodległości.

Po czwarte – a na tę uwagę pozwala mimowolna, automatyczna niejako dla filologa, czujność skierowana na współczesny rynek wydawniczy – geny dziennikarstwa przekazał Mickiewicz najstarszemu synowi, Władysławowi, który pisywał codzienne artykuły do wydawanego podczas Komuny Paryskiej przez Armanda Levy’ego pisma „Le Patriot”, o czym możemy przeczytać w pasjonujących, również ze względu na zawartość anegdotyczną, niedawno wydanych *Pamiętnikach* Władysława Mickiewicza (Iskry, Warszawa 2012).

Po piąte wreszcie, działalność poetycka, zwłaszcza w odmianie romantycznej, ociera się o pewną tajemniczość, niekiedy – niekoniecznie zasadnie – nawet o mistycyzm. Zarówno dziennikarstwo, jak i czynności redakcyjne są ich pozbawione, zbliżają się

101 R. Koziołek, *Maszyna do pisania*, „Polityka” 2012, nr 30 (2868), s. 70.

102 C. Norwid, *Bransoletka. Legenda dziewiętnastego wieku* [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 6, *Proza. Część pierwsza*, Warszawa 1971, s. 38.

103 D. Passent, *Możemy wracać*, „Polityka” 2012, nr 42 (2879), s. 112.

do rzemiosła. Skoro jednak tradycja dopuszcza istnienie relikwii drugiego, a nawet trzeciego stopnia, debiuty w tych dwóch obszarach działalności Mickiewicza, szczególnie że zazwyczaj były one anonimowe, nazwijmy ostrożnie debiutami drugiego stopnia.

### Zamiast zakończenia

Choćbyśmy wymienili wszystkie lub niemal wszystkie, mniej lub bardziej udane, debiuty Mickiewicza, musimy pamiętać także o tym, że czekał go – jak nas wszystkich – jeszcze jeden debiut, ostatni i nieodwołalny, debiut śmierci. I ten debiut nie był sprawą prywatną, i on obrósł w legendę. Rozpoczęło się „pośmiertne życie”<sup>104</sup> poety.

### Bibliografia (w wyborze)

- Bełza W., *Kronika potoczna i anegdotyczna z życia Adama Mickiewicza na podstawie wiarygodnych świadków zestawili...*, wyd. 2 „W dwusetną rocznicę urodzin Poety”, oprac. i uzup. P. Mysłakowski, Warszawa 1998.
- Budrowska K., „Tekst kanoniczny”, „intencja twórcza” i inne kłopoty. Z zagadnień terminologicznych tekstologii i edytorstwa naukowego, „Pamiętnik Literacki” R. XCVII, 2006, z. 3.
- Dąbrówka A., Geller E., Turczyn R., *Słownik synonimów*, Warszawa 1993.
- Dernałowicz M., *Paryż, Lozanna. Czerwiec 1834 – październik 1840 (na podstawie materiałów zebranych przez Marię Dernałowicz i Halinę Natuniewicz)*, Warszawa 1996.
- Dernałowicz M., Kostenicz K., Makowiecka Z., *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824*, Warszawa 1957.
- Gille-Maisani J.-Ch., *Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne. Od dzieciństwa do „Dziadów” części trzeciej*, przeł. A. Kuryś, K. Marczevska, Warszawa 1996.
- Górski K., *Sztuka edytorska. Zarys teorii*, Warszawa 1956.
- Górski K., *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Warszawa 1975.
- Grzeszczuk S., *Wstęp* [w:] A.S. Naruszewicz, *Satyry*, oprac. S. Grzeszczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, BN I, 179.
- Hernas C., *Barok*, Warszawa 1999.
- Kalendarium życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960.
- Kleiner J., *Mickiewicz*, t. 1, *Dzieje Gustawa*, wyd. poprawione, Lublin 1995.
- Kopaliński W., *Słowniki*, t. 4, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem. Część pierwsza od A do M (mi-parti)*, Warszawa 2007.

104 Czynię tu aluzję do rozdz. 7 książki Jacka Łukasiewicza (J. Łukasiewicz, *Mickiewicz*, Wrocław 1996, s. 191–211).



- Korespondencja Filomatów. Wybór*, oprac. Z. Sudolski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999, BN I, 293.
- Koziołek R., *Maszyna do pisania*, „Polityka” 2012, nr 30 (2868).
- Kraśński Z., *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1971.
- Księga przysłów, przypowieści i wyrażeń przysłowiowych polskich*, wybór i oprac. S. Adalberg, Warszawa 1889–1894, [reprint 1994].
- Kubacki W., *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977.
- Laudan E., „*Habent sua fata libelli*” – Adolfa Januszkiewicza II tomik „*Poezji*” Adama Mickiewicza z wariantem „*Strofy pocałunkowej*”, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza” 1991, nr 10.
- Ławski J., [Głos w dyskusji redakcyjnej: *Mistrz i Uczeń*], „Wiek XIX” R. III (XLV), Warszawa 2010.
- Łukasiewicz J., *Mickiewicz*, Wrocław 1996.
- Markiewicz H., Romanowski A., *Skrzydlate słowa. Wielki słownik cytatów polskich i obcych*, wydanie nowe poprawione i znacznie rozszerzone, Kraków 2007.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie Jubileuszowe, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1955, t. 15, *Listy*, cz. 2, oprac. S. Pigoń.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie Narodowe, t. 15, *Listy*, cz. 2, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1954.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 2, *Poematy*, oprac. W. Florian przy współpracy K. Górskiego i C. Zgorzelskiego, Warszawa 1994.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 3, *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 5, *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1996.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 6, *Pisma filomackie. Pisma polityczne z lat 1832–1834*, oprac. M. Witkowski i C. Zgorzelski przy współpracy A. Paluchowskiego. Do druku podała T. Winek, Warszawa 2000.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 7, *Pisma historyczne i wykłady lozańskie*, oprac. J. Maślanka. Wykłady lozańskie zrekonstruował i przełożył J. Kowalski. Pisma historyczne francuskie przełożył A. Górski, Warszawa 1996.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 8, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 12, *Legion polski, Trybuna Ludów*, oprac. S. Kieniewicz, przeł. L. Płoszewski oraz A. Górski i S. Kieniewicz, Warszawa 1997.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 14, *Listy. Część pierwsza 1815–1829*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 1998.

- Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 15, *Listy. Część druga 1830–1841*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 2003.
- Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie*, red. K. Górski, t. 1, *Wiersze 1817–1824*, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie*, red. K. Górski, t. 1, cz. 4, *Wiersze, uzupełnienia i materiały*, oprac. C. Zgorzelski. Poezje Mickiewicza w kompozycjach muzycznych oprac. K. Michałowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.
- Mickiewicz W., *Żywoć Adama Mickiewicza. Podług zebranych przez siebie materiałów oraz własnych wspomnień opowiedział...*, wyd. drugie popr. i uzup. z ilustracjami, t. 2, Poznań 1931.
- Naruszewicz A.S., *Satyry*, wstęp i oprac. B. Wolska, Kraków 2002.
- Norwid C., *Bransoletka. Legenda dziewiętnastego wieku* [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 6, *Proza. Część pierwsza*, Warszawa 1971.
- Odyniec A.E., *Listy z podróży*, t. 1, Warszawa 1861.
- Opacki I., *Człowiek w sonetach przełomu (O sonetach Mickiewicza)* [w:] tegoż, „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995.
- Passent D., *Możemy wracać*, „*Polityka*” 2012, nr 42 (2879).
- Piechota M., *Adam Mickiewicz – wieszcz trybunem ludu. Poeta w okowach dziennikarstwa* [w:] *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną*, t. 3, *Tożsamość dziennikarza*, red. M. Kita i M. Ślowska, Katowice 2013.
- Piechota M., *Afraniusz i Pedan – mistrzowie niesubordynacji. Bułhakow versus Feuchtwanger* [w:] tegoż, *(Nie)zapomniany czar arcydzieł. Anonim, Barańczak, Camus...*, Katowice 2019.
- Piechota M., *Autorzy nowożytni w wykładach lozańskich Mickiewicza (Z dygresją o prowincjach i prowincjonalizmach)* [w:] *Wykłady lozańskie Adama Mickiewicza*, red. A. Nawarecki i B. Mytych-Forajter, Katowice 2006.
- Piechota M., *Dandyzm i pojedynek. Jeszcze o „sprawie honorowej” pomiędzy Słowackim i Krasieńskim*, „*Śląskie Studia Polonistyczne*” 2015, nr 1 (6).
- Piechota M., *(Nie)zapomniany czar arcydzieł. Anonim, Barańczak, Camus...*, Katowice 2019.
- Piechota M., *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*, Katowice 1992.
- Piechota M., *Od „boskiego diabła” do „puchu marnego”. Współredaktorzy tekstów Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim* [w:] tegoż, „*Słowo to cały człowiek*”. *Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*, Katowice 2011.
- Piechota M., *Od „dolimeryczyń” do „odRzeczypospolitek” z dołączeniem dygresji o relacjach Mistrz – Uczeń* [w:] *Twórcze pisanie w teorii i praktyce*, red. G. Matuszek i H. Sieja-Skrzypulec, Kraków 2015.
- Piechota M., *Pojedyunki Słowackiego z Mickiewiczem* [w:] tegoż, „*Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem*”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005.
- Piechota M., *Poliglotyzm wielkich romantyków polskich (Mickiewicz, Słowacki, Krasieński)*, Katowice 2016.

- Piechota M., *Recenzja dorobku Pani dr hab. Haliny Krukowskiej w postępowaniu dotyczącym nadania jej tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku* [w:] *Profesor Halina Krukowska doktor honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku*, red. J. Godlewska, A. Janicka, J. Ławski, Białystok 2018.
- Piechota M., *Sprawa honorowa pomiędzy Słowackim a Krasińskim. O krok od pojedynku* [w:] „Przez gwiazdy i błękit jestem z Wami”. W 200. rocznicę urodzin Juliusza Słowackiego, red. M. Chrostek, T. Pudłocki i J. Starnawski, Przemysł–Rzeszów 2009.
- Piechota M., *Wyrwane z kontekstu. O obyczaju nadawania nowych znaczeń fragmentom cudzych myśli* [w:] *Zaczytani. Tom jubileuszowy dla Profesor Anny Węgrzyniak*, red. T. Bernacki, T. Bielak, I. Gielata i K. Koziółek, Bielsko-Biała 2012.
- Piechota M., Lyszczyzna J., *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice 2000.
- Pigoń S., *Wstęp* [w:] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, wyd. 11, oprac. S. Pigoń, *Aneks* oprac. J. Maślanka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1996.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem. Oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2009.
- Podhorski-Okołów L., *Nowe szczegóły z młodości Mickiewicza*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 11.
- Podhorski-Okołów L., *Realia mickiewiczowskie*, Warszawa 1952.
- Rymkiewicz J.M., hasło *Nowogródek* [w:] J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Rymkiewicz J.M., Siwicka D., Witkowska A., Zielińska M., *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Strzyżewski M., *Wstęp* [w:] K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, wstęp M. Strzyżewski, Toruń 2011.
- Słowacki J., *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 5, oprac. J. Kleiner, Wrocław 1930.
- Słownik wyrazów bliskoznacznych*, red. S. Skorupka, Warszawa 1972.
- Sudolski Z., *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1995.
- Sudolski Z., *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1996.
- Trela D., *Rozmowy Tuwima z Mickiewiczem. „Bal w Operze” a „Dziadów cz. III”* [w:] „Bal w Operze” – 75 lat poematu. *Teksty pokonferencyjne*, [red. M. Stanik], Poznań 2013; online: <https://docplayer.pl/5064279-Bal-75-lat-poematu-teksty-w-operze-pokonferencyjne.html> [dostęp: 25.07.2020].
- Treugutt S., *Mickiewicz – domowy i daleki*, wstęp [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993.
- Tuwim J., *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, wyd. 4 rozszerzone, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, BN I, 184.
- Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 4, R–V, Warszawa 2003.
- Weintraub W., hasło *Pielgrzym* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- Wielki słownik ortograficzno-fleksyjny*, red. J. Podradzki, Kraków 2001.

- Wielki słownik wyrazów bliskoznacznych PWN*, red. M. Bańko, Warszawa 2010.  
*Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, red. M. Bańko, Warszawa 2003.  
 Witkowska A., *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997.  
 Zaleski W., *Święci na każdy dzień*, wyd. uzup., Warszawa 1997.  
 Zgorzelski C., *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 1976.  
 Zielińska M., hasło *Montalambert Charles de* [w:] J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001.

## Mickiewicz's Debuts – the Famous, the Acknowledged and the Forgotten

### SUMMARY

A debut does not have to be connected with being young. Mickiewicz had his debuts in many fields. Metonymically speaking (i.e. *pars pro toto*), I draw attention only to some of them here: the famous ones, the acknowledged ones and the ones that remained unmemorable, and then even those that had a legendary status.

The public exam or the oratory show of the 9-year old graduate of the county (*powiat*) school in Novogradok is counted by researchers as legendary. Those who like to tell anecdotes claim that the first literary piece bearing the hallmarks of poetry was a four-line rhyme about a devil sitting 'na daszku' (on the roof) not far from 'Damaszku' (Damascus), improvised by little Adam during class. Another legend relates to a poem inspired by a fire in Novogradok that broke out in October 1811 (the original text was not preserved, however there were reportedly many copies of it).

*Zima miejska* (City Winter) is the poem to open collected works and poems of Mickiewicz. It is the undisputed poetic debut in a journal. Mickiewicz's book debut took place four years later, when he published a small book of poetry including among others *Ballady i romanse* (Ballads and Romances). His prose debut came earlier, when he announced his short story *Żywila* ("Tygodnik Wileński", 28 February 1819). One shall also note his scientific debut (literary criticism) in "Pamiętnik Warszawski" in 1819; the January issue included Mickiewicz's article *Uwagi nad „Jagiellonidą” Dyzma-Bończy Tomaszewskiego* (Remarks to Dyzma Bończa-Tomaszewski's "Jagiellonida").

He gave his first – debut – lecture in Switzerland in Lausanne on 12 November 1839. He debuted in Paris in Collège de France with a lecture on 22 December 1840 as part of a course on Slavic literature.

Before Mickiewicz became involved in publishing "La Tribune des Peuples" ("Trybuna Ludów", The People's Tribune), twenty years earlier, he had been the editor of "Pielgrzym Polski" (The Polish Pilgrim) and over a decade earlier he had been planning a Philomathic almanac first titled "Hebe" and then "Primula veris". He debuted in "Pielgrzym Polski" with an unsigned review of a book important for the Great

Emigration. The book was *Powstanie na Wołyniu, czyli pamiętnik pułku jazdy wołyńskiej pisany przez dowódcę jej, Karola Różyckiego* (The Uprising in Volhynia. The diary of the Volhynia Regiment written by its commander, Karol Różycki), *Bourges, 1832, in-8°, pp. 33* and the review was published in the issue of 4 November 1832. “La Tribune des Peuples,” on the other hand, was a political newspaper published in French also in Paris (from 13 March until 13 June and again from 1 October until 10 November 1849), founded and edited by Mickiewicz. Although his name does not appear on the pages of the paper (apart from the information of 16 October 1849, signing – under pressure from the Russian Embassy in Paris – the declaration of resignation of all Poles from the editorial office), researchers managed to establish he was the author of more than seventy articles, mostly of an introductory nature or polemics regarding current political affairs. I called such unsigned debuts “second-rate debuts”.

Even if we mentioned all Mickiewicz’s debuts, some more and some less successful, we must also remember that he – like all of us – had one more debut ahead of him, namely the last and irrevocable debut of death. And this debut was not a private matter, and it turned into a legend. It marked the beginning of the poet’s “posthumous life.”

KEYWORDS: Adam Mickiewicz, debuts, poetry, romanticism, *Zima miejska* (City Winter)



# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



BOGUSŁAW DOPART

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

 <https://orcid.org/0000-0002-0263-9057>

## Mickiewicz w szkole klasycznej?

Refleksja nad debiutem Adama Mickiewicza kieruje zwykle uwagę badawczą na jego pierwszy zbiór poetycki. Jest to dość oczywiste: dacie ukazania się tomu I *Poezji* przyszło pełnić tak ważną rolę w periodyzacji procesu literackiego (i kulturalnego) w Polsce, że trudno byłoby wskazać debiutancką książkę o porównywalnym znaczeniu. Recepcja krytyczna tomiku spóźni się nieco (recenzja Franciszka Grzymały w tomie 3 „Astrei” z roku 1823 będzie jedynie informacją o publikacji poetyckiej), lecz od roku 1825 wileńskie *Poezje* Mickiewicza (obydwa tomy) zaczną nabierać sensu cezury estetycznej w poezji polskiej (manifestu „romantyczności”) oraz symptomu zmiany generacyjnej: Mickiewicz, uznany za „księcia bajronistów” w środowisku filareckim, szybko wyrasta na głównego reprezentanta młodego pokolenia i na sternika młodoliterackiej łodzi. Staje się rewelatorem wartości i atrakcyjności poezji spod znaków romantyzmu – debiutancka książka rzekomo miała mu nawet zapewnić miano „zabójcy poetów”<sup>1</sup>. W latach 1826–1827, gdy Kazimierz Brodziński przystąpił

---

BOGUSŁAW DOPART – prof. dr hab., kierownik Katedry Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Wydziale Polonistyki UJ; członek korespondent PAU, członek Komisji Historycznoliterackiej PAN, Prezes Krakowskiego Oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza; członek kolegium redakcyjnego periodyku „Wiek XIX”, autor książek: *Mickiewicowski romantyzm przedlistopadowy* (1992); *Mickiewicza słowa sekretne* (1999); *Romantyzm polski. Pluralizm prądów i synkretyzm dzieła* (1999); *Poemat profetyczny. O Dziadach dreźnieńskich Adama Mickiewicza* (2002); *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonstrukcje* (2013), *Ko-miny, ludzie i obłoki: modernizacja i kultura* (wraz z T. Epszteinem i M. Gawin); autor ponad 200 publikacji, w tym około 180 prac naukowych.

1 O wizerunku Mickiewicza jako poety w środowisku przyjaciół i młodszych kolegów, a następnie w skali ponadlokalnej, czytamy między innymi w dwu rozdziałach książki Stefana Kawyna *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych. Studia i szkice: Mickiewicz wśród filomatów i filaretów* oraz *Mickiewicz – zabójca poetów* (Kraków 1967, s. 116–127, 134–137). W podsumowaniu

do generalnej rozprawy z romantykami (*List do Redaktora „Dziennika Warszawskiego” o pieśniach ludu; Artykuł nadesłany z powodu pism o poezji w „Gazecie Polskiej” umieszczonych*), ludowość *Ballad i romansów* i *Dziadów* wileńskich, ich romantyczna mitopoezja, stanie się zarzewiem sporów przełomu romantycznego<sup>2</sup>. Dwie kolejne edycje tomu I *Poezji* to dwa tysiące egzemplarzy nakładu. Pierwszy w Polsce poetycki bestseller. Także przełom recepcyjny: po zbiór poezji sięga czytelnik plebejski i to on decyduje o nakładzie<sup>3</sup>.

Debiut literacki niekoniecznie wiąże się z publikacją książkową, co więcej, nie musi być jednokrotną inicjacją autora w życie literackie. Tak też było z Mickiewiczem, o czym przekonują ustalenia odnośnie do jego wczesnej biografii twórczej. Oto i one.

Jako rymopis debiutuje Mickiewicz prawdopodobnie 7 października 1817 roku, przedstawiając przyjaciółom, zgodnie ze statutową powinnością filomaty, pracę literacką, „naśladowanie z Woltera” *Mieszko, książę Nowogródka*. Wkrótce przedłoży też recenzje literackich propozycji kolegów – filomatów. Debiut prasowy to oczywiście *Zima miejska*, opublikowana w „Tygodniku Wileńskim” z datą 31 października 1818 (t. 6, nr 125, s. 254–256). Na przełomie lat 1818–1819 powstaje i ukazuje się drukiem – to prasowy debiut prozatorski autora – *Żywila. Powiastka z dziejów litewskich* (ponownie w „Tygodniku Wileńskim” 1819, 28 II, t. 7, nr 133, s. 113–121). Niewiele wcześniej, w styczniowym zeszycie „Pamiętnika Warszawskiego”, ogłasza Mickiewicz *Uwagi nad „Jagiellonidą” Dyzmasy Bończy Tomaszewskiego*. To jego debiut krytyczny. Starania młodego autora o wejście na łamy „Wiadomości Brukowych” nie odnoszą skutku dwukrotnie (1818, 1820)<sup>4</sup>. Między sukcesem autorskim z roku 1819, to jest *Żywilą*,

---

pierwszego z przywołanych tekstów badacz pisze: „Pierwsze uznanie dla Mickiewicza jako dla poety grupy przemienia się, nie bez udziału filomatów, w powszechny poklask i sławę Mickiewicza jako poety romantycznego. Z tym znamieniem nazwisko jego zjawia się na ustach Warszawy, staje się hasłem nowej sztuki, wezwaniem do walki o nowe zasady estetyczne, a tym samym o nową postawę wobec życia” (s. 127). „Zabójcą poetów” nazwał autora *Ballad i romansów* Stanisław Doliwa Starzyński (pseudonim literacki: Stach z Zamiechowa) pod wrażeniem lektury I tomu *Poezji* w roku 1823. Napisał o tym w swych pamiętnikach Franciszek Kowalski, znany pieśniarz powstania listopadowego, ale i tłumacz Moliera.

2 Przedlistopadowe wypowiedzi krytycznoliterackie o twórczości Mickiewicza zebrał W. Billip w tomie *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, Wrocław 1962.

3 Podkreślił to po latach Mickiewicz we wspomnieniu udzielonym Aleksandrowi Chodźce (1844). Zob. *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli, z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń*, Warszawa 1958, s. 71–72. W salonach Wilna tymczasem – „śmiech i oburzenie” (tamże, s. 72).

4 Chodzi o „kawałek” (określenie samego autora w liście do Józefa Jeżowskiego dnia 12/24 lipca 1818) pt. *Doniesienie wojażera od stron Jeruzalemskich, z miasteczka Zaniemunos*, utwór nie-drukowany i niezachowany, być może o charakterze sternowskim. Dwa lata później nie przyjęto do druku opowiadania *Przypadek na gościńcu między W. i K.* (zob. A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 5, *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1997, s. 69–71).



a następną publikacją, wierszem *Do Joachima Lelewela z okoliczności rozpoczęcia kursu historii powszechnej w Uniwersytecie Wileńskim* (marzec 1822), upłyną trzy lata. W tym czasie bardzo ważny okaże się dialog młodego autora z Fryderykiem Schilerem i recepcja klasycyzmu weimarskiego. Pod koniec maja 1822 roku następuje wspomniany debiut książkowy, *Poezji Adama Mickiewicza* tom I, zapowiedziany pierwodrukiem *Świtezianki* w „Dzienniku Wileńskim” (1822, t. 1, s. 348–355). Ten rok przyniesie jeszcze autorowi *Ballad i romansów* druk *Objaśnień do poematu opiewanego „Zofijówka”* w wydaniu zbiorowym *Poezji Stanisława Trembeckiego* (debiut filologa!) oraz notatkę informacyjną [Gottfried August Bürger] dołączoną do tłumaczenia *Mysliwca* przez Antoniego Edwarda Odyńca. Oto, zauważmy, *signum temporis*: autor *Lenory* na kartach „Dziennika Wileńskiego” (t. 1, s. 471–473) zaledwie w trzy lata po refutacji poezji „dubów smalonych”, przeprowadzonej przez Jowisza litewskiego, Jana Śniadeckiego. Reedycja tomu I i tom II *Poezji Mickiewicza* towarzyszą sobie w roku 1823. Ton bajroniczny pojawi się u Mickiewicza właśnie wtedy: w IV części *Dziadów*, w tłumaczeniach i naśladowaniach Byrona z lat 1823–1824.

Okres wileńsko-kowieński twórczości Mickiewiczowskiej nierzadko dzieli się na dwie fazy: tę przed publikacją I tomu *Poezji* i tę – począwszy od *Ballad i romansów*. Postąpił tak również Wacław Borowy w swym monograficznym wykładzie zaraz po wojnie i w pośmiertnym tomie *O poezji Mickiewicza* (1958). Co dla nas istotne, rozdział I tej monograficznej całości nosi tytuł: *W szkole klasycznej* – a to określenie najwcześniejszej poezji Mickiewicza stało się wręcz filologicznym skrzydlatym słowem<sup>5</sup>. W szkole klasycznej umiejscawia znakomity badacz i naśladowania wolteriańskie, i wiersze filomackie (zarówno utwory programowe, jak i ludyczne „jamby”), *Kartofle*, *Warcaby*, *Do Joachima Lelewela*, *Zimę miejską* i *Żywilę* jako „utwory stylizowane” (*Zima miejska*, *Żywiła*), wreszcie – *Odę do młodości*. Zwraca uwagę fakt, że poza polem zainteresowań Borowego znalazły się: *Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi* i *Żeglarz* – wiersze estetycznie pokrewne *Odzie do młodości*, a w I tomie *Poezji* towarzyszące *Balladom i romansom* wraz z *Warcabami* i sonetem *Przypomnienie*.

Szkoła klasyczna to określenie, które uczonemu wydaje się samo przez się zrozumiałe, tymczasem jest to termin, który może być różnorako pojmowany. Jako znamienity anglista, między innymi znawca poezji Tomasa Stearnsa Eliota czy pisarstwa Gilberta Keitha Chestertona, Borowy chyba miał okazję odnotować, że w literaturoznawczym dyskursie zyskuje popularność (od trzeciej dekady XX wieku) termin „neoklasyczny” (*neoclassical*), zastosowany w Anglii jeszcze w stuleciu XIX w celu

---

5 Zob. D. Seweryn, „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997. Nie ulegając „szkolarskiej” terminologii, ważne ustalenia odnośnie do klasycyzmu młodego Mickiewicza wnoszą: M. Maciejewski w poświęconych *Grażynie* partiach świetnej monografii *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce* (Wrocław 1970) oraz najznakomitszy znawca liryki Mickiewicza – Czesław Zgorzelski.

rozdzielenia nurtów („szkół”) tamtejszej literatury<sup>6</sup>. Nie wydaje się też możliwe, by Wacław Borowy nie dostrzegł jakże ważnych ustaleń, które wniósł do naszych badań nad romantyzmem i wiekiem XIX świetny polonista i germanista – Zygmunt Łempicki. Wystarczy przypomnieć, co pisał ten uczony o klasycystyczno-romantycznej wspólnoty czasu w literaturze niemieckiej:

Teoria romantyzmu wyrosła z zetknięcia się Herderowskiej idei, idei romantycznego odrodzenia z nową kulturą, reprezentowaną przez Goethego, Schillera i Kanta. W Niemczech nie było mowy o jakiejś walce klasyków z romantykami; powstało tam tylko z konieczności pytanie, jak pogodzić dążność odrodzenia kultury na drodze syntezy historyczno-mistycznej z faktem powstania nowej kultury klasycystyczno-idealistycznej<sup>7</sup>.

A dodajmy, że polskiej nauce między wojnami światowymi nie była obca problematyka „formy wewnętrznej” i „formy organicznej”, łączącej rozmaite etapy neoklasycyzmu oraz oświecenia organicystycznego, od neoplatonika lorda of Shaftesbury po Winckelmanna, Herdera, Goethego – i romantyków<sup>8</sup>.

Co termin „szkoła klasyczna” może oznaczać w konkretnym przypadku, w odniesieniu do praktyki twórczej Mickiewicza lat 1817–1820? Czy opowiedzenie się poety, przynajmniej chwilowe, po jednej ze stron w tak zwanej walce romantyków z klasykami, którą w domenie polskiej krytyki literackiej zainaugurowała polemika Jana Śniadeckiego (*O pismach klasycznych i romantycznych*, 1819) z manifestem Brodzińskiego *O klasycyzmie i romantyzmie tudzież o duchu poezji polskiej*? Rozróżnienie klasycyzm – romantyzm zaistniało podówczas w krytyce, lecz na razie nie miało ono realnej funkcji porządkowania dorobku rodzimych poetów.

Czy oznacza ono gotowość Mickiewicza (*horribile dictu*) do przyjęcia kulturowej misji poezji zgodnie z tak zwanym mocnym programem późnego oświecenia (*vide*: „Dziennik Wileński” i „Wiadomości Brukowe”), skłonność do respektowania epistemologii rodem z filozofii szkockiej i poetyki z Horacjańskiego *Listu do Pizonów*, czego domagał się Jan Śniadecki? Z pewnością – nie. Zasady filozoficzne Jana Śniadeckiego i ustanowione przez Franciszka Ksawerego Dmochowskiego kryteria wartości nie pociągały już prawdziwych talentów z pokolenia Mickiewicza. Manifest Brodzińskiego osiągnął odpowiedni efekt we wszystkich młodoliterackich środowiskach, a Wilno miało profesora poezji i wymowy, Leona Borowskiego. Miało autorytet, który nie

6 Zob. R. Wellek, *Termin i pojęcie klasycyzmu w historii literatury*, tłum. A. Jaraczewski [w:] tegoż, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, tłum. A. Jaraczewski, M. Kaniowa, I. Sieradzki, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1979, s. 140–141.

7 Z. Łempicki, *Wybór pism*, oprac. H. Markiewicz, t. 1, *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, wstępem poprzedził B. Suchodolski, Warszawa 1966, s. 150 (rozprawa tytułowa).

8 Podsumowała te badania już po II wojnie światowej – w oparciu o niezmiernie bogatą europejską literaturę przedmiotu – S. Skwarczyńska w książce *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich*, t. 1, Łódź 1948, s. 41–59.

zadawała, ba, niepokoił Śniadeckiego, lecz filomatom i filaretom zapewniał solidną szkołę poetyki i nowatorski wykład estetyki literatury.

Przypuśćmy więc, że Wacław Borowy przypisuje autorowi *Pani Anieli czy Zimy miejskiej* podążanie z uczniowską czolobitnością, z czeladniczym respektem za określonym wzorcem autorskim. Na pewno za Wolterem. Za Wolterem w szczególności.

Wacławowi Borowemu ta myśl niewątpliwie przyświeca, chodzi mu jednak o coś więcej. Odnosi się on przecież nie tylko do wolteriańskich naśladowań, ale i do prób autorskich Mickiewicza późniejszych i poważniejszych. Pod szyldem szkoły klasycznej umieszcza zarówno *Panią Anielę* i *Mieszka, księcia Nowogródka*, jak *Odę do młodości* czy wiersz *Do Joachima Lelewela*. W istocie ten wybitny mickiewiczolog uwzględnia w postawie młodego Mickiewicza respekt wobec założeń ideowych i kryteriów wartości o oświeceniowym obliczu, a ponadto eksponuje w jego twórczej praktyce związki z trwałymi tendencjami ideowymi i stylistycznymi wieku XVIII (na przykład w *Odzie do młodości*) i co gorsza – skłonności do dydaktyzmu, eklektyzm ze sporym balastem poetyckiego anachronizmu (nawet jeszcze w osobno omawianej *Grażynie*)<sup>9</sup>.

Zdawałoby się, że związki Mickiewicza z klasycyzmem minionych wieków są rzeczywiście trwałe i na domiar wszystkiego „uczniowskie”. Przemawiałyby za takim przeświadczeniem także jego przekłady Pindara, Horacego, Owidiusza, rozprawy o *Jagiellonidzie* i *Zofjówce*, uporczywa praca nad tragedią *Demostenes* (1818–1820), nad epepeiczną *Kartoflą* (1819–1821), zamiar finalizowania tłumaczenia *Dziewicy Orleańskiej* (tej Wolterowskiej, a nie Schillerowskiej) jeszcze w roku 1820 czy wreszcie *Pies i wilk. Naśladowanie z Lafontaine’a*, późniejsze nawet od publikacji *Ballad i romansów*.

Moim zamiarem jest dowiedzenie, że sformułowanie „Mickiewicz w szkole klasycznej” – które (powtórzę) stało się niemal skrzydlatym słowem (komunałem?) mickiewiczologii – nie znajduje merytorycznej podstawy. Można mówić jedynie o „Mickiewiczu w szkole wolterowskiej”, a dotyczy to okresu, gdy wierszopisarstwo traktuje on raczej jako ćwiczenie filomackie, po trosze jako „zabawę” (w archaicznym dziś sensie wyrazu „zabawa” – zajęcie, zatrudnienie umysłowe), niż pracę twórczą; raczej jako ideę przybraną w mowę związaną niż jako (mówiąc za Humboldtem) „sztukę przez język”. Jego samoświadomość jako poety nowych czasów, epoki Schillera, Goethego i Byrona, nie istnieje niemal zupełnie, pojęcia o roli pisarskiej są ledwie wykrystalizowane. Bierze wówczas z Woltera rzeczy późniejsze – jak słusznie podkreśla Borowy (abstrahując od znaczenia i rozgłosu *Dziewicy Orleańskiej*) – z myślą o epatowaniu koleżeństwa bluźnierczą obscenicznością albo o sprawach powiązanych z moralną bądź społeczną myślą krytyczną ówczesnego oświecenia wileńskiego (są to czasy powrotu do „mocnego programu” oświecenia, a Mickiewicz, jak pamiętamy, aspirował do publikowania w „Wiadomościach Brukowych”).

9 W niniejszym opracowaniu odwołuję się do drugiej – poszerzonej między innymi o studia mickiewiczowskie z tomu *Kamienne rękawiczki* – edycji monografii W. Borowego *O poezji Mickiewicza* (Lublin 1999, s. 11–45).

Gdy jednak rozstaje się on z Wolterem, wkracza na takie terytoria nowoczesnego klasycyzmu, gdzie nie obowiązują żadna szkolna poetyka, prawidła, przepisy. Niewiele wiemy o *Demostenesie*, ale znany we fragmentach eksperyment epopeiczny, *Kartofla*, a tym bardziej *Oda do młodości*, wiersz *Do Joachima Lelewela*, *Grażyna* – należą już do nowej domeny klasycyzmu. Na pewno nie „szkolnej”. Spróbujemy wspomnieć o tym poniżej.

Sprawa następną. Rozwoju twórczego młodego Mickiewicza nie można prześledzić na jednej tylko osi. Po *Zimie miejskiej* następuje *Żywila*; po heroikomicznej *Darczance* idą próby w zakresie tragedii i epopei. W poszukiwaniu wyrazu lirycznego młody autor odwoła się do klasyków Grecji i Rzymu, będzie sobie przyswajał język Schillera, Byrona, „po drodze” nawet i rokokowego Gleima... Swoje przywiązanie do pluralizmu estetycznego silnie zaakcentuje w kompozycji cyklicznej *Ballad i romansów*, w przedmowie do I tomu *Poezji* i w układzie tej książki; potwierdzi je w strukturze *Dziadów wileńskich* (zwłaszcza części II) i w wydaniu pod jedną okładką tychże *Dziadów* obok *Grażyny*. Z braku miejsca nie sposób rozwinąć tego ważnego zagadnienia<sup>10</sup>.

Jeżeli uznamy, że rozwój Mickiewicza nie jest jednorodny, jeśli weźmiemy pod uwagę jego świadomą oscylację między estetykami prądowymi – czy możliwe stanie się prześledzenie procesu, w toku którego filomacki wolterianista stał się twórcą przełomu w literaturze polskiej? Jest to możliwe, ale wyłącznie pod warunkiem, że poniechamy schematu sukcesyjnego: „od klasycyzmu do romantyzmu” i uchwycimy całą złożoność procesu Mickiewiczowskich metamorfoz.

Krok pierwszy to *Zima miejska*. Wyprowadza ona Mickiewicza poza obszar inspirowanej przez *Dziewicę Orleańską* towarzyskiej ludyczności, poza obszar wolterowskiej ironii satyrycznej (*Pani Aniela*, *Mieszko*...) w kierunku gry podmiotowej o charakterze maski parodystycznej. Parodyjność to dyspozycja, która pojawia się w praktykach stylizacyjnych filomackiej wspólnoty przyjaciół, czego dowodzą próby sternowskie, okolicznościowe *Jamby*, po części i korespondencja. Gra parodystyczno-ludyczna, zastosowana przez Mickiewicza, świadczy o odkryciu przezeń autonomicznej wartości samej literackości, o nowym pojmowaniu podmiotowości poetyckiej; z kolei dążenie do publikacji utworu w periodyku wileńskim wskazuje na kształtowanie się w jego świadomości profesjonalnego stosunku do roli pisarskiej.

Jest czymś znamionym, że o powstaniu i recepcji debiutanckiego wiersza Mickiewicza, który ukazał się na łamach znaczącego periodyku, niemalże milczy filomackie archiwum. Nie ma nawet pewności, że *Powaby zimy*. *Opisanie*, utwór odczytany na posiedzeniu Towarzystwa Filomatów 21 października / 2 listopada 1817 roku (według niepewnego datowania Aleksandra Łuckiego) i umieszczony w filomackim spisie bez

---

<sup>10</sup> O zróżnicowaniu form gatunkowych i estetyk prądowych w twórczości młodoliterackiego Wilna kompetentnie i szeroko pisze M. Stankiewicz-Kopeć w monografii *Pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Kraków 2009.

podania autora, to ten sam wiersz, który rok później zagości na łamach „Tygodnika Wileńskiego” pod tytułem *Zima miejska* (albo że jest to wcześniejsza wersja utworu). Kto przyczynił się do publikacji? Być może zaważyła tu rekomendacja Leona Borowskiego, współpracownika czasopisma, wykładowcy estetyki oraz teorii poezji i wymowy, który natychmiast – według relacji Antoniego Edwarda Odyńca – zwrócił uwagę na talent Mickiewicza (wówczas studenta I roku na Wydziale Filozoficzno-Matematycznym) i patronował jego próbom poetyckim – z początku na niwie bajki i poematu heroikomicznego<sup>11</sup>. W roku akademickim 1815/1816 i 1816/1817 Mickiewicz był też słuchaczem kursów wykładowych Joachima Lelewela z historii powszechnej<sup>12</sup> – a to właśnie wielki historyk był założycielem i pierwszym redaktorem „Tygodnika Wileńskiego”<sup>13</sup>.

Periodyk ten w dobie debiutu przyszłego romantyka był – pod redakcją Michała Balińskiego – tytułem związanym z Towarzystwem Szubrawców i jego programem ideowym, lecz nie tak akademickim i elitarnym jak „Dziennik Wileński”. Opcją estetyczną czasopisma pozostawał klasycyzm (na przykład w krytyce teatralnej przeciwstawiającej tragedię narodową dramie), jednak nową wrażliwość estetyczną – preromantyczną i już neoklasycystyczną – łatwiej było kultywować w piśmie, które nie zamykało się przed inspiracjami humanistyki niemieckiej [*casus* Lelewele czy Borowski, za podstawę swego kursu uniwersyteckiego przyjmujący estetykę Johanna Joachima Eschenburga (*Entwurf einer Theorie und Litheratur der schönen Redekünste*)]<sup>14</sup> i nie odprawiało z kwitkiem młodzieży literackiej czy to z Wilna, czy z Krzemieńca<sup>15</sup>.

11 Z *Listów z podróży* A.E. Odyńca informacje na temat kurateli artystycznej prof. Borowskiego nad Mickiewiczem wydobyły M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka – autorki pierwszej książki *Kroniki życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824* (Warszawa 1957, s. 83, 85, 93). Według zapisów Odyńca – Borowski wyrabiał w Mickiewiczzu między innymi respekt dla poezji Stanisława Trembeckiego i dla Tassowskiego *Gofreda* w przekładzie Piotra Kochanowskiego. „[...] Borowskiemu Adam, jak mówił, zawdzięcza przede wszystkim wyrobienie formy i języka; bo co do treści i kierunku on mu nowej drogi nie wskazał” (tamże, s. 85).

12 Zob. tamże, s. 81, 95. Wykłady Lelewela obejmowały metodologię („historykę”) i historię powszechną. W roku 1816/1817 program kursu obejmował średniowiecze z uwzględnieniem wielu aspektów warsztatu historyka i nauk pomocniczych historii z naciskiem na historię społeczną („etiologia historyczna”, chronologia, geografia, etnologia, statystyka, dyplomatyka, numizmatyka, heraldyka).

13 Wycofał się z redakcji w roku 1816. W roku 1818 wyjechał z Wilna, obejmując na Uniwersytecie Warszawskim stanowisko wykładowcy historii i bibliografii oraz kustosa Biblioteki Głównej. Powrót uczonego do Wilna w roku 1821 przywitał Mickiewicz znanym listem poetyckim.

14 O dydaktyce akademickiej nauczyciela Mickiewicza zob. M. Stankiewicz-Kopeć, *Leon Borowski – wykładowca akademicki i nauczyciel poetów*, „Wiek Oświecenia” 2017, z. 33, s. 121–145 *passim*. Nie sposób jednak nie dostrzec, że swe główne rozprawy, na czele z *Uwagami nad poezją i wymową* (1820), pomieszczał on w „Dzienniku Wileńskim”.

15 W roku 1816 debiutował na łamach periodyku krzemieńczanin Józef Korzeniowski, podówczas dziewiętnastolatek. Debiutowali tu wybitniejsi literaci filareccy: Antoni Edward Odyniec,

To rzecz zadziwiająca, że debiutancki wiersz Adama Mickiewicza w swej recepcji naukowej przyniósł tak wiele różnych koncepcji interpretacyjnych. Gdy Wacław Kubacki, swoim zwyczajem, polemicznie bilansował poświęconą utworowi literaturę (w roku 1949), mógł już sporządzić skomplikowaną siatkę alternatywnych odczytań.

Pierwsza generalna kwestia dotyczyłaby postawy podmiotu mówiącego wobec obyczajowej tematyki wiersza, mającego za przedmiot próżniaczy tryb życia dobrze sytuowanej młodzieży w mieście. Czy jest to postawa krytyczna, czy neutralna? Satyryczna, szydercza, jedynie ludyczna?<sup>16</sup> Czy podmiot (autorski) osądza towarzystwo próżniacze z pozycji filomackich, przeciwstawiając etos nauki i cnoty pustocie i głupocie, czy rządzi nim niezdrowa zazdrość, potrzeba kompensacyjna właściwa dla reprezentanta środowiska studentów biedaków? Ale może jednak dochodzi tu do głosu epikurejska czy wolteriańska postawa wobec życia? A może podpatrywanie tak zwanej złotej młodzieży to jedynie pretekst do literackiego żartu, zabawy niekoniecznie ośmieszającej?

Z tym się wiąże kwestia stylu i zaplecza gatunkowego. Deliberował już półtora wieku temu Piotr Chmielowski: „[...] nastręcza się myśl, czy też poeta mimo woli nie parodiuje stylu klasycznego... Ale po dokładnym rozejrzeniu się w *Zimie miejskiej* przypuszczenie takie musimy odrzucić. Mickiewicz całkiem poważnie i całkiem na serio posługuje się tymi omówieniami jako istotną ozdobą stylu poetyckiego, który według wyobrażeń owoczesnych musiał się takimi kwiatkami retoryki wyróżniać od pospolitej prozy”. I dalej: „Stąd, że poeta nie rzuca ani jednego cienia satyrycznego na obrazki przez siebie kreślone, lecz zdaje się nawet z pewną lubością je przed oczyma czytelnika przesuwać, nie można jeszcze wyciągać wniosku, iżby Mickiewicz wzdychał wówczas istotnie do takiego próżniaczego, łącie epikurejskiego sposobu życia, jaki w *Zimie miejskiej* poznajemy [...]”<sup>17</sup>. Pojawiła się też hipoteza, że wiersz stanowi ćwiczenie stylistyczne w stylu wysokim (może na użytek zajęć z prof. Borowskim); że utwór jest „satyrą w formie heroikomicznego opisanie” (Stefania Skwarczyńska); że to quasi-parodia, jako że peryfrazy i inwersje (przekładnie) w takim nadmiarze „narażają bohaterów utworu na krotocwilnie lekceważący ton, wywołują wrażenie, że wiersz opisowy ociera się o satyrę”<sup>18</sup>.

---

Aleksander Chodźko, Ludwik Spitznagel. Po upadku pisma (1822) młodzież literacka miała już dość silną pozycję, by wedrzeć się do twierdzy Jana Śniadeckiego, tj. na łamy „Dziennika Wileńskiego”; zob. J. Kowal, *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806 i 1815–1830)*, Rzeszów 2017, s. 166–186. Z twórczości Mickiewicza ukazała się tu tylko *Świtezianka* (pierwodruk: 1822, t. 1, nr 3).

16 Sam badacz pozwolił sobie na koncepcję, delikatnie mówiąc, karkołomną: „[...] jeśli nawet autor w chwili pisania *Zimy* nie był hedonistą, to w każdym razie kreślił swój przyszły wizerunek z epoki odesko-krymskiej i pisał na wyrost satyrę na samego siebie!”; W. Kubacki, *Zima miejska* [w:] tegoż, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949, s. 73.

17 P. Chmielowski, *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, t. 1, Warszawa 1886, s. 125–127, cyt. za: W. Kubacki, dz. cyt., s. 61.

18 W. Kubacki, dz. cyt., s. 74.

Trzecia ogólna kwestia dotyczy tradycji literackiej, wobec której wiersz winien być sytuowany. Może tu bowiem wchodzić w grę równie dobrze: literatura obyczajowej krytyki (na przykład stanisławowskie piętnowanie fircyków i utracjuszy), poezja opisowa (przede wszystkim z repertuaru tematycznego „pór roku”) czy nawet pisarstwo z kręgu rokokowej – hedonistycznej i maskaradowej – ludyczności. To byłaby tak ważna dla Mickiewicza inspiracja ze strony Woltera i Trembeckiego (wymienia się w tym kontekście wiersz *Do Wojciecha Miera bawiącego na wsi*)<sup>19</sup>.

Zapytajmy tymczasem – co nam mówią klasycy mickiewiczologii. Dla Wacława Borowego *Zima miejska* to stylizacja o charakterze humorystycznym, „etiuda metonimiczna”, więc: „etiuda-bizzaria” (określenie wzięte z terminologii muzycznej). Mimo pozorów satyry – przypuszcza uczony – utwór nie ma celów dydaktycznych. Nie jest też parodią godzącą w styl Trembeckiego.

Wszystko [...] jest tu podporządkowane atmosferze ogólnej, wszystko wyzyskane dla zabawnego kolorytu ogólnego: nie tylko metonimiczne obrazy, ale i największe sztuczności składniowe [...]: wszystko służy żartowi literackiemu, którego delikatność daleko prześciga Trembeckiego, parodiowanego i czczonego tutaj zarazem<sup>20</sup>.

Czesław Zgorzelski przejmuje z *literatury* przedmiotu dwie inspiracje: od Stefanii Skwarczyńskiej koncepcję „heroikomicznego opisanie”, od Wacława Borowego – trudne do zakwestionowania obserwacje odnośnie do „etiudy metonimicznej”. Tak więc według znakomitej znawczynie zagadnień genologicznych omawiany wiersz wypływa z krytycyzmu społecznego oraz z filomackich ideałów Mickiewicza; jest „satyrą społeczną w nowej, oryginalnej formie heroikomicznego opisanie”<sup>21</sup>. W praktyce debiutanta Mickiewicza opis, forma podawcza w poemacie heroikomicznym podrzędna, autonomizuje się niejako, a to „opisanie” staje się wzorcem gatunkowym (nie wiemy, na ile odrębnym od struktury „wiersza zimowego” lub „wiersza salonowego”<sup>22</sup> i czy skazanym na pełnienie funkcji dydaktycznej). Tu zauważmy jednak, że od klasycznej poezji opisowej odróżnia *Zimę miejską* element prezentacji bezpośredniej, jak gdyby narracji unaoczniającej czy też scenicznej. Poezja ta służy komunikowaniu określonego zakresu wiedzy z pewnego stałego stanowiska poznawczego: nie przekazuje czegoś, co zachodzi *in statu nascendi*. Kłopot sprawia tutaj również domniemana heroikomiczność. Poemat heroikomiczny to parodia eposu; właściwa mu kompromitacja czy degradacja przedmiotu przedstawionego

19 D. Seweryn (dz. cyt., s. 29) wymienia obok tradycji stylistycznych klasycyzmu dziedzictwo oświeceniowej satyry obyczajowej (nawiązanie przewrotne, rehabilitujące „fircyków”), poematu opisowego („pory roku”), a nawet (z inspiracji Juliusza Kleinera) idylli.

20 W. Borowy, dz. cyt., s. 30–31.

21 S. Skwarczyńska, „*Zima miejska*” jako heroikomiczne opisanie, „Zagadnienia Literackie” 1946, z. 2, s. 58.

22 Wzmiankuje o tych formach W. Kubacki (dz. cyt., s. 63–77).

zasadza się nie tylko na grze stylistycznej, ale polega też, i przede wszystkim, na konfrontacji sfery wartości (cnoty) implikowanej przez styl wysoki z poziomem aksjologicznym prezentowanego świata. Tymczasem „etiuda metonimiczna” w *Zimie miejskiej* to sztuczny patos, ostentacyjna grandilowencja, przyznajmy, bez wątpienia przeprowadzona z poetycką wirtuozerią... Oto w istocie styl ściśle odpowiedni do przedmiotu, który opisuje; więcej, styl, który stanowi zasadniczy środek mentalnej i etycznej charakterystyki „złotej młodzieży”. Jak się wysławia – taka ona jest!

Przełomowa zasługa Czesława Zgorzelskiego polega na ujawnieniu, skonceptualizowaniu, czegoś, co i wcześniej interpretatorzy brali pod uwagę, lecz czynili to intuicyjnie, żywiołowo, nie wyciągając precyzyjnych wniosków (stąd spór o wymowę wiersza). Tego mianowicie, że podmiot mówiący to instancja wykreowana, nietożsama z podmiotem autorskim...

Jeśli więc odróżnić postawę wprowadzonego przez poetę młodzieńca od wymowy głosu celowo nadanego mu przez reżyserski zamysł autora, jasny się stanie żartobliwie satyryczny odcień utworu. I można by rzec, że cały wdzięk poetycki wiersza sprowadza się do tego właśnie, iż tak lekko, tak żartobliwie, dwuznacznie niemal, jakby w salonowym dowcipie, zrodzonym w swobodnej atmosferze zabawy umie poeta – nie bez ironii – podsunąć czytelnikowi pogodny obrazek zabaw „złotej” młodzieży, nieświadomej swego ograniczenia i śmieszności<sup>23</sup>.

Należy ruszyć tym tropem...

O ile mi wiadomo, interpretatorzy nie zwrócili dotychczas uwagi na dwudzielność *Zimy miejskiej*. Pierwsza faza utworu to ogólna pochwała uroków życia miejskiego zimą, atrakcji nie tylko z kręgu życia towarzyskiego, przeciwstawionych pobytowi na wsi tą porą roku. Przewaga miasta dotyczy w pierwszej kolejności życia towarzyskiego, ale i natura zimą jawi się podmiotowi mówiącemu bardziej powabną pośród miejskiej zabudowy:

Lecz kogo sioło dzisiejsze uwięzi?  
Zmuszony widzieć łyse gór wiszary,  
Grunt dziki, knieję nagimi gałęzi  
Niesilną zimne podźwigać ciężary –  
(w. 21–24)<sup>24</sup>

23 C. Zgorzelski, *Wstęp* [w:] A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, t. 1, wyd. 7, Wrocław 1986, s. XII. Warto w tym miejscu przywołać precyzyjne stwierdzenia innego wybitnego interpretatora poezji, Jacka Łukasiewicza (*Wiersze Adama Mickiewicza*, Wrocław 1998, s. 22): „W swoim debiucie Mickiewicz objawił się jako autor świadom znaczenia stylu, umiejętnie sięgający po lirykę roli, wyczułony na realia obyczajowe. [...] *Zima miejska* to utwór raczej chłodny, pisany z dystansem – opisowy i satyryczny, z elementami parodii. W każdej parodii zawiera się ironia”.

24 Przytoczenia wiersza według edycji: A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, t. 1, vol. 1, *Wiersze 1817–1824*, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław 1971, s. 3–5.



Ta konfrontacja ustaje dokładnie w połowie utworu: po dziewiątej zwrotce już na nią nie natrafimy. W strofie siódmej (w. 27) zawiera się figura kluczowa dla tej przemiany: Cerera za Pluta, co w stylistyce metonimii oznacza: płody rolne za pieniądze. Od tego miejsca uroki miasta są zachwalane z entuzjazmem młodego sybaryty i utracjusza. Wiersz zimowy, przywołujący stereotyp poetycki tej pory roku, nawiązujący też do poezji ziemiańskiej – lecz z odwróceniem jej znaków wartości – przechodzi w wiersz salonowy (karnawałowy). Oczywiście, że zmienia się zespół motywów; zmienia się także szata stylistyczna. Peryfrazy, inwersje mnożą się, ozdobność stylu i zagadkowość obrazów nabierają cech wytwornej gry towarzyskiej. Cechy „etiudy metonimicznej” nasilają się do poziomu, który nadaje stylizacji charakter pastiszu, a właściwie parodii.

W tej części salonowej (karnawałowej) dwugłosowość *Zimy miejskiej* ujawnia się dobitnie. Kontrast między wytworną dykcją perorującego młodziana a treścią jego opowieści niezawodnie ostrzega czytelnika, że chodzi tu o prezentację kompromitującą i że wobec tego jakaś nadrzędna instancja – „reżyser”, według określenia Zgorzelskiego – spektakl ten organizuje, czuwa nad jego przebiegiem. Cała wypowiedź młodzieńca to cytat; „reżyser” serwuje czytelnikowi gesty, które weryfikują poetycką jakość i społeczną funkcję stylu mówiącej postaci. A jest ten rezoner także uosobieniem, reprezentantem całej „złotej młodzieży” (gramatyczne „my”), toteż wraz z nim ulega kompromitacji całe otoczenie towarzyskie. Cały nadęty socjolekt tego środowiska (cokolwiek poeta uczynił, by on nas bawił i nie nużył) wskazuje wprost na mentalność tej grupy pokoleniowej. To ludzie o niskich potrzebach duchowych, lecz bardzo dużych aspiracjach i dążeniach prestiżowych. Nie są pozbawieni pewnych kompetencji kulturalnych i ogłady towarzyskiej, lecz zamożność (na kredyt?), „dobre” pochodzenie i tryb życia ich grupy odniesienia, wreszcie złe nawyki kierują ich inklinacje w stronę „klasy próżniaczej”.

*Zima miejska* nie głosi walki z zabawą, karnawałem. Ówczesny poziom spójności społecznej i kapitału społecznego stanowił dogodne podłoże dla bujnej towarzyskości. Filomaci i filareci stworzyli bogaty rytuał towarzyski i wypracowali własne formy rozrywki i zabawy. Bywali też w salonie i nawet w kasynie tanecznym (co odnotowała ich twórczość), nie wchodząc w konflikt z restrykcyjnymi zarządzeniami władz uniwersyteckich odnośnie do obyczajności studentów. Afirmację zabawy znajdziemy także w opiniach profesorów. W styczniu roku 1817 Lelewel pisał o karnawale wileńskim:

Krótkie zapusty tegoroczne publiczność wileńska wesoło trawi; większy świat uformował sobie kasyno, czyli składkowe asamble, na których tańce, kozetka, zabawa w karty, dla niewiast obnoszono orszadę, limoniadę, cukierki winogrona, wreszcie kto by chciał lepiej w jedzeniu użyć, bufet zaumierną cenę. Prócz tej wielkiej zabawy, co środa odbywanej, co niedziela bywa [...] maskarada, nie tak etykietałna, nietrzewikowa zabawa, masek jedna, dwie, tańce [...]. Prócz tego jeszcze teatr, cokolwiek lepszy jak dawniej, prywatne zabawy<sup>25</sup>.

25 Przytoczenie z listu Joachima Lelewela (do niewymienionego adresata) według: M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824*,

*Zima miejska* nie wpisuje się także w schematy stanisławowskiej krytyki fircyka, utracjusza, próżniaka z pozycji społecznych czy obywatelskich. Postać w utworze ste-matyzowana to nie odrażający cynik z *Powrotu posła* ani też brawurowy fircyk-filozof z komedii Franciszka Zabłockiego. Wiersz nie jest satyrą uniwersalizującą, bardziej zorientowaną na niedostatki natury ludzkiej niż na poszczególne sprawy, uczynki i wydarzenia, operującą zintelektualizowanym napomnieniem lub szlachetnym oburzeniem; nie jest też pamfletem. Dydaktyzm czy tendencję zastępuje tu gra estetyczna.

Gra, bez dwóch zdań, niszcząca. Bez zamiaru poprawiania ludzi i naprawiania świata podmiot autorski – ironista – rozmierza ciasne horyzonty duchowe „człowieka zabawy”, nicuje jego ogładę i kulturę, niesięgającą ponad poziom snobistycznego popisu i ubogiego duchem dandyzmu, drwi z jego pretensjonalności, z napawania się przezeń komfortem, szydzi z błógiego samozadowolenia, którego on narcystycznie doświadcza, gdy korzystnie wypada w oczach innych, podobnych sobie ludzi. Sarkazm, drwina i szyderstwo – ale bez rozważania skutków, jakie ten *homo ludens* swą postawą i wartością osobistą wyrzuci na życie bliźnich i społeczeństwa.

W pierwszej części wiersza głosy podmiotu autorskiego i narratora salonowego zdają się przez chwilę brzmieć zgodnie, nakładają się wzajemnie. Łączy je wrażliwość na przyrodę, o czym świadczy choćby ta poetycka konfiguracja śnieżnych kiści:

Jedna z nich pływa w niepewnym żywiole,  
 Druga ciężarem sporsza już osiadła,  
 Tą wiatr polecał stwardniałe kryć role,  
 Albo pobielic Wiliji zwierciadła  
 (w. 17–20).

A tu dalej – jakże to inaczej powiedziane:

Ten w lśniący kryształ włożywszy oblicze,  
 Wschodnim balsamem złoty kędzior pieści,  
 Drugi stambulskie oddycha gorycze  
 Lub pije z chińskich ziół ciągnięte treści  
 (w. 41–44).

Apologia zimowego miasta stanowi bardzo żywo odczuwane, poprzez polską tradycję poetycką, odwrócenie pochwały wsi, „wieśnych wczasów i pożytków” wiosennych, jesiennych, letnich. Poezja ziemiańska, poczynawszy od anonimowego szesnastowiecznego autora *Pieśni* [Spokojny kąt komu Bóg dał i myśl spokojną...] oraz pieśni *Panny XII* Jana Kochanowskiego, obfitowała w naśladowania *Epodu II* „Beatus ille”. Zważywszy na rangę łaciny w kulturze szlacheckiej, należy uznać za rzecz wprost niemożliwą, że znaczna część hołdujących Horacemu poetów nie była świadoma

---

dz. cyt., s. 98. Barwny obraz Wilna, także w wymiarze życia towarzyskiego i miejsca studentów w tym życiu, kreśli A. Witkowska w książce *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1998, rozdz. I *passim*.

zakończenia epodu. Oto bowiem entuzjastyczna pochwała życia rustykalnego – jak dowodzi końcowy czterowiecz – została przypisana lichwiarzowi Alfiuszowi, który ostatecznie, dla spodziewanych korzyści majątkowych, pozostaje w mieście<sup>26</sup>. Mickiewicz, filolog klasyczny, nie próżno podczas studiów co rok przez sześć dni w tygodniu pochylał się w sali uniwersyteckiej nad literaturą łacińską. Jego tłumaczenia liryki Horacego, Owidiusza, Pindara powstają w latach 1819–1821<sup>27</sup>. Wydaje się, że *Epod II* byłby ostatnią rzeczą, którą by znał jedynie ze słyszenia...

Horacjańska ironia stanowi bardzo prawdopodobną inspirację dla owej maski parodystycznej, zastosowanej przez autora w *Zimie miejskiej*. Ale decydująca rola musiała przyspaść dwuznacznej ironii wolteriańskiej. Mickiewicz wypróbował ten środek (dla innych celów, oczywiście) już w *Pani Anieli*. Nieco zgorszony Wacław Borowy tak mówi o tej powiastce: „dość niesmaczne opowiadanko, które jest niby satyrą na świętoszkowatą obłudę, ale zarazem pochwałą otwartych, co prawda, bardzo jednak «lekkich» obyczajów”<sup>28</sup>. Jako żywo, Pani Aniela jest osobą grzesznie prowadzącą się w swym pełnym temperamencie wdowieństwie, ale i – w optyce utworu – postacią atrakcyjną w swej kobiecości i obłudnicą uroczo zręczną w swym kręactwie...

Jeśli jednak lokujemy Mickiewicza na pewien czas w „szkole Woltera”, pamiętajmy, że był on wileńskiemu debiutantowi, podobnie i Trembecki, mistrzem w subtelny różnicowaniu toku stylistycznego i tonacji emotywniej w przebiegu utworu, budowaniu formy synkretycznej<sup>29</sup>. To już skutek obcowania z poezją nowych czasów, zetknięcia się z neoklasycystyczną formą organiczną.

Jakże to znany fakt: w roku 1818 Kazimierz Brodziński ogłosił swój manifest *O klasyczności i romantyczności albo o duchu poezji polskiej*. Głównym celem krytyka było ustalenie charakteru poezji narodowej w opozycji do „gallomanii”, klasycyzmu francuskiego. Wybrał z rodzimej tradycji linię idylli i wsparł swój wybór nowoczesną filozofią człowieka i estetyką. Nobilitującym stylem dla idyllicznej romantyczności będzie klasyczność nowa, zbudowana na solidnych podstawach antropologii, historyzmu, estetyki. W aspekcie literackiego obrazu świata neoklasycystyczną myśl rozwija na łamach młodoliterackiego periodyku krzemieńczan „Pamiętnik Naukowy”

26 Zob. *Staropolska poezja ziemiańska* [wstęp w:] *Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*, oprac. J.S. Gruchała i S. Grzeszczuk, Warszawa 1988, s. 31–36.

27 Zauważmy, że T. Sinko istotne dla utworu dziedzictwo klasyczne odnajduje nawet w sonecie *Do Niemna* – zob. tegoż, *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza*, Kraków 1923, s. 3–17.

28 W. Borowy, dz. cyt., s. 13.

29 Warto jednak wspomnieć, że w roku 1822 Mickiewicz ogłosił *Objaśnienia do poematu opiewanego „Zofijówka”* jako aneks krytyczny do dwutomowej (trzeciej) edycji *Poezji Trembeckiego*. Krytyk z uznaniem mówi o metodzie narracyjnej autora *Sofiówki*: „[...] to przechodzenie z miejsca na miejsce okazuje wielką sztukę poety, który oprowadzając niejako za sobą czytelnika, martwemu obrazowi życie i ruch nadał [...]” (A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 5, dz. cyt., s. 134).

Stanisław Kłokocki w artykule *O idei i uczuciu nieskończoności* (1819). *Uwagi nad poezją i wymową* (1820) Leona Borowskiego to kolejny ważny krok rozwojowy estetyki neoklasycystycznej w Polsce.

Nauczyciel Mickiewicza objął wileńską katedrę poezji i wymowy w roku 1814, rok później pod jego wpływ dostał się talent Mickiewicza. Poszukiwanie przez Borowskiego specyfiki języka poetyckiego, jego postawa antyretoryczna, szybko padły na ten podatny grunt. Już w roku 1818 Mickiewicz w filomackiej recenzji, w *Uwagach nad dumą*, ujawni wiedzę o formie organicznej (w opozycji do mechanicznego zespolenia składników wypowiedzi), co więcej, uczyni wzmiankę o ideale w duszy autora jako mierniku wartości efektu twórczego, wartości utworu poetyckiego<sup>30</sup>.

Droga Mickiewicza do praktyki neoklasycystycznej nie była jednak prosta. Poszukiwanie nowego dramatu to *Demostenes*, o którym nie wiemy nic pewnego ponad to, co komunikuje nam neohellenistyczny tytuł. Prawdopodobny wydaje się domysł, że Mickiewiczowi nie była obca poetyka Vittoria Alfieriego, mająca już znaczące miejsce w nurcie puławskim oświecenia postanisławowskiego za sprawą *Bolesława Śmiałego* Antoniego Hoffmanna (wystawionego w roku 1815)<sup>31</sup>. Nowatorską formę epicką z wielką determinacją budował młody autor w toku pracy nad poematem *Kartofla*; pomysł regionalistycznego poematu opisowego nie mógł się tutaj zespolić z bohaterским bądź raczej heroikomicznym pomysłem wyprawy Kolumba do Nowego Świata. Wielką inicjacją Mickiewicza w epikę neoklasycyzmu będzie dopiero *Grażyna*, perfekcyjnie realizująca założenia formy organicznej, wpisana w problematykę antropologii, historyzmu, zagadnień kultury rodem z epoki Jana Jakuba Rousseau i Johanna Gottfrieda Herdera<sup>32</sup>.

Podobnie jak to się dzieje w domenie epickiej, romantyczną lirykę Mickiewicza poprzedzają manifesty neoklasycystyczne. O tym, jak szerokie możliwości neoklasycyzmu potrafi wyzyskać Mickiewicz, świadczy zróżnicowanie kolejnych realizacji estetyki prądu: *Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi*<sup>33</sup>, *Oda do młodości*, *Żeglarz*<sup>34</sup>.

30 Zob. B. Dopart, *Dlaczego „neoklasycyzm”? [w:] tegoż, Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonstrukcje*, Kraków 2013, s. 61.

31 30 kwietnia / 12 maja 1816 roku Wojciech Bogusławski wystawia w Wilnie *Saula* Alfieriego we własnym tłumaczeniu, kreując też główną rolę. Zob. M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824*, dz. cyt., s. 87.

32 Zob. B. Dopart, *Forma i sens Mickiewiczowskiej „Grażyny”*, „Ruch Literacki” 2002, R. XLIII, z. 2 (251), s. 135–149. M. Maciejewski w swej znakomitej monografii *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce* (Wrocław 1970) poprzez znakomity wywód historycznoliteracki, poetologiczny i lingwistyczny ukazał klasycystyczny charakter *Grażyny*, słusznie nazywając *Marię* Antoniego Malczewskiego (1825) pierwszą polską powieścią poetycką.

33 Wiadomo, że ten wiersz (zob. *Traktat teologiczny*) fascynował Czesława Miłosza – podobnie jak *Zima miejska*...

34 Ramową interpretację tych wierszy przedstawiam [w:] *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 5, *Romantyzm*, vol. 1, rozdz. IX, *Adam Mickiewicz*, Bochnia–Kraków–Warszawa 2003, s. 276–280. Przypomnę, że wielkie zasługi w badaniu szylleryzmu Mickiewicza poło-

Zastosowanie kryteriów neoklasycyzmu<sup>35</sup> rozwiązuje zupełnie zbędne problemy, którymi obrosła recepcja wileńsko-kowieńskiej fazy twórczości Mickiewicza. Uchylone zostają przepisywane w nieskończoność tezy o „niedojrzałości”, „niekonsekwencji”, „eklektyzmie” typowym dla okresów przejściowych w procesie literackim. Dostrzegamy też wkład Mickiewicza w wielki europejski neoklasycyzm, reprezentowany przez wielkie postaci literatury ostatniej trzeciej wieku XVIII i pierwszej połowy XIX stulecia.

## Bibliografia

- Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli, z rozmów i przemówień zebrał i oprac. S. Pi-goń, Warszawa 1958.
- Billip W., *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, Wrocław 1962.
- Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999.
- Chmielowski P., *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, t. 1, Warszawa 1886.
- Dernałowicz M., Kostenicz K., Makowiecka Z., *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824*, Warszawa 1957.
- Dopart B., *Adam Mickiewicz*, [rozd. IX w:] *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 5, *Romantyzm*, vol. 1, Bochnia–Kraków–Warszawa 2003.
- Dopart B., *Dlaczego „neoklasycyzm”* [w:] tegoż, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonstrukcje*, Kraków 2013.
- Dopart B., *Forma i sens Mickiewiczowskiej „Grażyny”*, „Ruch Literacki” R. XLIII, 2002, z. 2 (251).
- Kawyn S., *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych. Studia i szkice*, Kraków 1967.
- Kowal J., *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806, 1815–1830)*, Rzeszów 2017.
- Kubacki W., *Zima miejska* [w:] tegoż, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949.
- Łempicki Z., *Wybór pism*, oprac. H. Markiewicz, t. 1, *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, wstępem poprzedził B. Suchodolski, Warszawa 1966.
- Maciejewski M., *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.
- Mickiewicz A., *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 5, *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1997.
- Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie*, t. 1, vol. 1, *Wiersze 1817–1824*, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław 1971.
- Mickiewicz A., *Wybór poezyj*, t. 1, wyd. 7, BN Seria I Nr 6, Wrocław 1986.
- Seweryn D., „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.
- Sinko T., *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza*, Kraków 1923.

---

żyli: M. Szyjkowski (*Szyller w Polsce. Studium historyczno-porównawcze*, Kraków 1915) oraz S. Skwarczyńska (*Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*, Warszawa 1957).

35 Zob. B. Dopart, *Dlaczego „neoklasycyzm”?*, dz. cyt., *passim*.

- Skwarczyńska S., *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*, Warszawa 1957.
- Skwarczyńska S., *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich*, t. 1, Łódź 1948.
- Skwarczyńska S., „*Zima miejska*” jako heroikomiczne opisanie, „*Zagadnienia Literackie*” 1946, z. 2.
- Stankiewicz-Kopeć M., *Leon Borowski – wykładowca akademicki i nauczyciel poetów*, „*Wiek Oświecenia*”, z. 33, Warszawa 2017.
- Stankiewicz-Kopeć M., *Pomiędzy klasycyzacją i romantycznością. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian literatury polskiej lat 1817–1828*, Kraków 2009.
- Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*, oprac. J.S. Gruchała i S. Grzeszczuk, Warszawa 1988.
- Szykowski M., *Szyller w Polsce. Studium historyczno-porównawcze*, Kraków 1915.
- Wellek R., *Termin i pojęcie klasycyzmu w historii literatury*, tłum. A. Jaraczewski [w:] tegoż, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, tłum. A. Jaraczewski, M. Kaniowa, I. Sieradzki, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1979.
- Witkowska A., *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1998.
- Zgorzelski C., *Wstęp* [w:] A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, t. 1, wyd. 7, BN Seria I Nr 6, Wrocław 1986.

## Mickiewicz in the Classical School?

### SUMMARY

Adam Mickiewicz made his debut many times between 1817 and 1822: as a poem-writer and reviewer among the Philomaths; as a poet, critic, and a philologist for the literary audience. His first poetic book marks the date of exceptional importance in the history of Polish literature. This article is devoted to *Zima miejska* (City Winter), Mickiewicz's press debut. The poem proved to be a considerable challenge even for prominent interpreters of Mickiewicz's work (Borowy, Skwarczyńska, Kubacki or Zgorzelski). The scientific tradition consequently resulted in numerous divergent interpretations. The reading convention proposed here departs from the didactic understanding of the poem or from perceiving it as an “stylistic exercise” or a moral tale, to which the subject of the poem remains fully neutral. Mickiewicz uses a sophisticated game of subjects in his debut: a mask of parody, sarcasm, taunting and mockery, but avoids moralizing. The analysis of the way tradition functions in a literary piece (Wolter, Trembecki) calls into question the aesthetic and period-marking term coined by Waclaw Borowy, namely “Mickiewicz in the classical school.” Mickiewicz had a short episode in the school of Voltaire, but ever since his literary debut he had been the master creating his own original poetic expression.

KEYWORDS: Mickiewicz, *Zima miejska* (City Winter), interpretation, debut

# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA

Instytut Badań Literackich PAN

 <https://orcid.org/0000-0002-1817-9083>

## Debiut Mickiewicza w kontekście późnej i ostatniej twórczości poety

Mickiewicz przemian, ewoluująca forma Mickiewicza, Mickiewicz wczesny<sup>1</sup>, Mickiewicz późny i ostatni<sup>2</sup>, przed- i polistopadowy<sup>3</sup>, pokonujący progi moralno-duchowe (jak na przykład w nieprzebrzmiałej mowie Sołowjowa z 1898 roku)<sup>4</sup> – zdecydowana większość całościowych ujęć twórczości poety wychwytuje fazowość niezwyčajnego rozwoju tego, co osobowe, kumulującego w różnorodności lirycznej ekspresji.

Diachroniczna perspektywa Mickiewiczowskich lektur nie jest przypadkowa, ale konieczna – bo wynikające jednak z twórczości poety – skupienie na jej wewnętrznym, otwartym i poszukującym charakterze odwraca uwagę od ważnych jej pierwiastków, które łączą się – być może – z takim *constans* jej zawartości, które wprowadza tego

---

BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA – profesor zwyczajny w Instytucie Badań Literackich PAN. W latach 1999–2020 pracowała również na WNH UKSW. Tam zainicjowała Katedrę Badań nad Romantyzmem i Twórczością Cypriana Norwida, Zakład Aksjologii i Estetyki Literackiej, których była kierownikiem; utworzyła czasopismo „Colloquia Litteraria” (była jego redaktorem naczelnym). Inicjatorka serii wydawniczych „Problemy Romantyzmu” (z „podserią” Norwidowską) i Zeszytów Zakładu Aksjologii i Estetyki Literackiej. Autorka książek o twórczości Norwida [„Czas siły-zupełnej”. O kategorii wysiłku w poezji Norwida (1998); *Norwida „przypowieść o pięknie” i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki* (2008); *Cyprian Norwid. Estetyka teologiczna* (2017)], a także innych, poświęconych poetom XIX i XX wieku, genologii i estetyce literackiej. Przede wszystkim zaś autorka wielu tomów miniatur poetyckich, przełożonych na język węgierski, francuski, czeski i niemiecki (tych ostatnich tłumaczeń dokonał Rolf Fieguth, ten sam, który przełożył na niemiecki *Vade-mecum Norwida*).

1 Zob. na przykład C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976.

2 Zob. na przykład B. Kuczera-Chachulska, *Postłowie. Poezja i kontemplacja* [w:] M. Maciejewski, *Wrzucony do bytu otchłani. Liryka łożańska i jej konteksty*, Lublin 2012.

3 B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.

4 W. Sołowjow, *Wybór pism*, t. 3, tłum J. Zychowicz, Poznań 1988, s. 105.

autora w jeszcze większym niż dotychczas stopniu w przestrzeń świata odkrywanego przez poetów wszechczasów – jakieś wielkie uniwersum poetów.

Debiut Mickiewicza, rozumiany tu szeroko, niekoniecznie jako pierwszy tekst drukowany, a zgodnie z jego mocno uogólnionym źródłosłowem (*début* – franc. pierwszy rzut), odnosi się do publikowanej twórczości od *Zimy miejskiej* do pierwszego tomu poety włącznie. Kwintesencją przekonań o charakterze poezji Mickiewicza w tym okresie jest sąd Zgorzelskiego, który w sferze tematów, bohatera Mickiewiczowskiego przede wszystkim, wpisuje się w dominantę „przeobrażeniową”, przedstawioną przez Borowego<sup>5</sup>, zaś odnosząc się do sfery bardziej formalnej, zauważa „jeszcze jedną sferę przeobrażeń”:

[...] zmiany, jakim stale podlega jego sztuka poetycka; wygodniej byłoby tę cechę twórczości nazwać przemiennością Mickiewicza-artysty. Przecież każdy większy jego utwór jest inny od poprzednich, inaczej swą prawdę o świecie wypowiadający<sup>6</sup>.

A wszak właśnie Zgorzelski z uporczywą starannością podkreśla we wszystkich niemal swoich pracach dotyczących romantycznego poety pewną powtarzalność formalnych rozwiązań i jego estetycznych nawyków. W podobny sposób śledząc rozwój tematów, zwraca uwagę na składniki tożsamości postawy osoby wypowiadającej się, tak wyrazistej i mocnej. Dobywa Zgorzelski tę postawę przez ostro zróżnicowane warianty Mickiewiczowskich bohaterów. Ale w szkicu z 1978 roku o odmienności kolejnych artystycznych kroków poety mówi jeszcze mocniej:

Od niespodzianki szedł więc poeta do niespodzianki; [...] wcielając wymowność poetycką swych utworów w coraz to inne kształty i barwy<sup>7</sup>.

Ta fenomenalna zdolność poety do wyrażania świata głęboko zróżnicowanymi narzędziami (wyobraźniowymi, tematycznymi, językowymi, genologicznymi etc.) bardzo mocno wyraża zbliżoną naturę odsłon (formalnych i ponadformalnych), obecnych w jego całej twórczości.

Ale jest też tak w Mickiewiczowskiej literaturze przedmiotu, że różnicowanie poszczególnych części drogi rozwojowej, wychwytywanie jej fragmentów, dokonywa się z koniecznej – bliskiej – perspektywy; uogólnienia natomiast budowane są ze zbyt dużych może „klocków” – jeśli spojrzeć na nie pod kątem przedsięwziętych właśnie poszukiwań. Ład, harmonijność, spontaniczna naturalność wypowiedzi, prawda psychologiczna; do bohatera poety i podmiotu jego wypowiedzi odnosi się „powagę moralną”, heroizm etc.<sup>8</sup>

Spojrzenie na sytuację debiutu Mickiewicza, po tak dużej liczbie naukowych rozświetleń najwcześniejszego etapu twórczości, jak i kolejnych faz jego twórczości, ujęć

5 W. Borowy, *Poeta przeobrażeń* [w:] tegoż, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999, s. 498–519.

6 C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, dz. cyt., s. 10.

7 C. Zgorzelski, *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988, s. 246.

8 Zgromadzone określenia wyprowadzone zostały przede wszystkim z rozpraw Czesława Zgorzelskiego.



porządkujących, wyzwała pytanie o całą twórczość poety przy jednoczesnym odciążeniu ścisłej perspektywy historycznoliterackiej; jest zatem próbą wzięcia w nawias umocowanych w mickiewiczologii poglądów o rozwojowym charakterze tej poezji.

Pytanie to prowadzi do koniecznej synchronii widzenia, chociaż należy je bezpiecznie oddalić od możliwych uproszczeń i banalizacji, narzucających się dość łatwo w sytuacji opuszczenia ugruntowanych już w mickiewiczologicznej literaturze przedmiotu postaw historyka literatury. Ta synchronia jawi się również jakby wbrew naturze samej twórczości Mickiewicza, ale może jedynie tej rozpoznanej czy w granicach jej rozpoznania?

Zatem co widzimy, patrząc na najwcześniejszy etap twórczości poety z perspektywy jego późniejszej i późnej poezji? Co zwróci naszą czytelniczą uwagę, kiedy pozostaniemy w postawie dogłębnie estetycznej, łączącej sens i kształt tej poezji, kiedy przeczytamy sonety, lirykę rzymsko-drezdeńską, *Dziady*, wiersze lozańskie? Kiedy przywykniemy do szlachetnego kruszca poezji, która w niezmienny sposób „ekwiwalentyzuje” wagę ludzkich spraw i zasadnicze przesilenia egzystencji?

I tu krótka zmiana perspektywy widzenia:

Formułuję ten problem, pozostając w łączności z pytaniami, jakie nauczył nas stawiać wiek XX, z rozumieniem poezji / liryki wypracowanym przez odległe w czasie od romantyzmu (po romantyzmie) dziesięciolecie.

Notować [uczuć] obecność jedynie, nawet w najbardziej majestatycznej frazie, to wystarczyło poezji dawniej; widzieć świat poprzez nie, uczuciowo, poprzez soczewki strachu, miłości czy żalu, to odwracać się od niego ku własnym wyobrażeniom o świecie, a z poezji, która je przekazuje, czynić transformacje osobistego subiektywizmu<sup>9</sup>.

Mówił również Czesław Miłosz, stykając się w tej materii z Eliotem, o „poetach lirycznych, którzy mają zimne serca”<sup>10</sup>. Podobny sąd wynika też ze znakomitych studiów nad twórczością poetów wciąż współczesnego Ostapa Ortwin<sup>11</sup>.

Przytoczone zdania są oczywiście pojedynczymi, choć wymownie grającymi wspólnie, impulsami. Opis poezji Mickiewicza z uwzględnieniem tych ogólnych sądów na temat poezji wymaga bardziej rozbudowanych wyjaśnień. Teraz chodzi jedynie o to, żeby skierować odbiorczą uwagę na takie jakości pisarstwa romantyka z okresu debiutu, które utrzymują wartość przeciwwagi, albo

9 J. Połomski, *Poezja i filozofia*, „Twórczość” 1969, z. 9, s. 71.

10 Zob. C. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 1295; a także: M. Łukaszuk, „*Liryczni poeci / Mają zwykle [...] zimne serca*”. *O fragmentach ostatnich wierszy Czesława Miłosza* [w:] *Liryczność w kręgu problemów estetyki, teorii i historii literatury*, red. B. Kuczera-Chachulska, E. Skalińska, Warszawa 2013, s. 213–223.

11 O. Ortwin, *O liryce i wartościach lirycznych* [w:] *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, Warszawa 1970, s. 105–116.

lepiej – sensotwórczej równowagi z późniejszą liryką poety. Równowagi uchwytnej bezwarunkowo przez dwudziesto- i dwudziestopierwszowieczną wrażliwość.

Mickiewiczowski wariant klasycyzmu, artystycznie ważnego i oryginalnego, do którego jednak nie przylega etykieta „terminowania w szkole klasycznej”<sup>12</sup>, jest wewnętrznie mocno zróżnicowany. To w tym okresie najprawdopodobniej odbywa się najintensywniejsze poszukiwanie własnego języka, zwieńczone konkretnymi rezultatami; szukanie tego pułapu świadomości widzenia, który będzie je odtąd określać. Z tego czasu wywodzą się również pierwsze, poważne rezultaty własnych doświadczeń egzystencji.

Sytuacja szeroko rozumianego debiutu Mickiewicza naznaczona jest doświadczeniem otoczenia (przyjacielskiego<sup>13</sup>, społecznego – jakbyśmy może powiedzieli), kultury, w którą poeta wkroczył w sposób możliwie rozumiejący, pragnień powiązanych z różnymi porządkami życia, a również ekspresją uczuć o charakterze metafizyczno-duchowym<sup>14</sup>, wyrażonych na przykład w *Hymnie na dzień Zwiastowania Najświętszej Marii Panny*. Wiersz ten był wielokrotnie komentowany. Najobszerniej pisał o nim Czesław Zgorzelski, przywołując między wieloma innymi Stanisława Pigoń (mówiącego o niezachwianej wierze, że świat nadprzyrodzony powiązany jest „gęsto i nierozzerwalnie” ze światem ziemskim, z przestrzenią duchową człowieka; Pigoń podkreśla „zjawiskowość” utworu)<sup>15</sup>.

Strofa, na temat której pojawiały się sprzeczne komentarze<sup>16</sup> – przywołuję –

– A któż to wschodzi? – Wschodzi na Syjon dziewica.  
 Jak ranek z morskiej kąpeli  
 I jutrznia – Maryi lica;  
 Śnieży się obłok, słońce z ukosa  
 Smugiem złota po nim strzeli;  
 Taka na śniegu, co szaty bieli,  
 Powiewnego jasność włosa<sup>17</sup>.

12 Zob. D. Seweryn, „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.

13 Jak ważne to były doświadczenia, można zrozumieć, uświadamiając sobie ogrom problematyki najwyższego rzędu, przedstawionej na przykład w książce Dietricha von Hieldebranda: *Metafizyka wspólnoty. Rozważania nad istotą i wartością wspólnoty*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2012.

14 Termin wyjęty z aksjologicznej refleksji Maxa Schelera, odnoszący się do najwyższego poziomu uczuć człowieka (zob. na przykład tegoż, *Istota i formy sympatii*, tłum. A. Węgrzecki, Warszawa 1980).

15 Zob. C. Zgorzelski, „Wschodzi na Syjon Dziewica...”. *Matka Boska w poezji Adama Mickiewicza* [w:] „W Tobie jest światłość”. *Szkice o liryce religijnej oświecenia i romantyzmu*, Lublin 1993, s. 42.

16 Zob. M. Maciejewski, „Ażebym ciało powróciło w słowo”. *Próba kerygmatycznej interpretacji liryki religijnej Mickiewicza*, Lublin 1991, s. 60.

17 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 1, *Wiersze*, opr. C. Zgorzelski, Warszawa 1993.

– jest wprowadzeniem kontekstu (i języka) wysokiej kultury i tradycji, by wyrazić w nim tajemnicę Niepokalanego Poczęcia.

Zwróćmy uwagę na fragment poprzedzający obraz Maryi:

A zagrzmiał piersią, jaką cheruby  
 Zagrzmiał światu na skonanie,  
 Gdy proch zapadły w wieków otchłanie  
 Ze snu nicości wybija:  
 Takim grzmiotem Twoje chluby,  
 Gdzie piekło, gdzie gwiazdy świecą,  
 Nieskończoność niech oblecą,  
 Wieczność przeżyją!

...i abstrahując nieco od uwikłania tego wiersza w problematykę tak zwaną religijną, dostrzegamy w nim (na przykład zwroty „skonanie świata”, „wieków otchłanie”, „nieskończoność”, „wieczność”) najwyższą, metafizyczną przestrzeń sensów romantyzmu i twórczości Mickiewicza. Zagadnienia katolickiego *sacrum* stały się z tą przestrzenią w *Hymnie na dzień Zwiastowania* tożsame. Pisze Zgorzelski:

Zauważmy jednak, iż autor przydawał mu [*Hymnowi* – B.K.-Ch.] widocznie szczególne znaczenie, skoro umieścił go na czele „Wierszy różnych” w swym pierwszym debiutanckim tomiku. Taką godną pozycję wyznacza się zazwyczaj utworom szczególnie cenionym<sup>18</sup>.

Bo rzeczywiście ten wiersz odsyła do wątków poezji Mickiewicza, które w zmienionych układach artystycznych i hermeneutycznych będą obecne w późniejszej twórczości poety. Ta „korespondencja” początków twórczości poety z jej późniejszymi wątkami i postawami ma jednak charakter dość ogólny.

W zespole najwcześniejszych tekstów Mickiewicza znajduje się jeden wiersz, w którym, oprócz wykształconej już świadomości podmiotu integrującego najbardziej własne, wewnętrzne (moralne, duchowe) konfrontacje i konflikty, odnajdujemy strofę (właściwie wers), zdającą się inicjować mocny, charakterystyczny i głęboki dukt doświadczeń poety – zarówno człowieka, jak i artysty słowa.

W dziesięciostroficznym *Żeglarzu* siódma zwrotka rozpoczyna się od poetyckiej frazy, przypominającej nie tylko Mickiewiczowską skłonność do aforystycznej egzemplifikacji egzystencjalnie i metafizycznie nośnych rozpoznań, ale „dźwięcząca” osobno.

Jej estetyczna siła jest rezultatem poznania, ale jednocześnie niezwyklej możliwości nadania tej frazie kształtu spełnionego lirycznie w stopniu nieoczekiwanym na tym etapie twórczości poety (pamiętając, co powiedziałam wcześniej, że poezje Mickiewicza sprzed ballad są dojrzałą i oryginalną propozycją klasycyzmu).

<sup>18</sup> C. Zgorzelski, „*W Tobie jest światłość...*”, dz. cyt., s. 41.

Ten wers nic nie zapowiada, stanowi skończoną wartość wypowiedzi lirycznej. Nie jest próbą przymiarki „na Trembeckiego” czy innych wcześniejszych / współczesnych poecie; nie wpisuje się w modne w ówczesnym Wilnie tendencje lekturowe.

Nie wyklucza zupełnie „sofiówkowej” kolistości czasu, ale jednocześnie koresponduje z późniejszymi odkryciami wielkiego romantyzmu. W jakiś istotny, choć niedokładny sposób wchodzi w mariaż z kantowskim rozumieniem czasu jako apriorycznych form ludzkiej zmysłowości.

Nie jest ten fragment prostą powtórką Heraklita i heraklitejskich postaw, które zawaładnęły tyłoma dziełami europejskiej kultury. Jeśli mówi się o odrębności Mickiewiczowskiego klasycyzmu, jego wariantu, w szeregu propozycji oświeceniowych<sup>19</sup>, to można chyba wstępnie stwierdzić, że w tym jedynym wersie dochodzi do esencjalizacji ontologicznie najbardziej podstawowego doświadczenia, które zaistniało tu jako element całości o charakterze klasycystycznym, sam w sobie naznaczony wartością synchroniczną; sformułowanie doskonałego poety-klasyka, który uogólnienie wyprawia jakby „na oczach” odbiorcy z możliwie głębokiego przeżycia mijania czasu.

### W interpretacyjnym powiększeniu

Tym sformułowaniem jest – i tu przechodzę do interpretacyjno-analitycznego powiększenia sytuacji wierszowej – na wskroś liryczne (nieemocjonalność<sup>20</sup> i jednocześnie mocna emocjonalność na etapie początków procesu twórczego): „Co żyje, niknie – tak na mnie świat woła”.

Fragment ten jest jakby rezultatem przesączenia przez żywą, indywidualną, podmiotową obecność jednego z dwóch sposobów doświadczania czasu, wyodrębnionych przez filozofa, piszącego o terażniejszości:

Zamiast być fazą jednoznacznie jakościowo określoną przez swe wypełnienie, przekształca się ona w pozbawione wszelkiej jakości punktualne „teraz”, które nic w sobie zawrzeć nie może, albowiem nie ma żadnej rozpiętości.

Czymże jednak my sami jesteśmy w tym coraz to nowym „teraz”, o którym niegdyś Bergson powiedział, że nawet nie „jest”, albowiem wciąż się staje, a stawszy się, już przestaje istnieć? Czy w tym nieustannym upływie wciąż nowej terażniejszości możemy jeszcze być czymś, co trwale istnieje, co w stosunku do przemijających przeżyć byłoby transcendentne i co, jako stale przez swą naturę określone „ja”, stanowiłoby ostateczne podłoże tych przeżyć?

Przy obecnym rozważaniu doświadczania czasu jest to (lub wydaje się) niemożliwe, gdyż nie może istnieć żaden byt realny, który byłby niezależny od czasu i przewyżczał niebyt przeszłości i przyszłości. Gdyby to doświadczenie czasu miało swą pełną prawomocność, to – jak się zdaje – musielibyśmy się utożsamić albo z coraz to nową fazą przeżyć

19 Zob. na przykład D. Seweryn, „... jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, dz. cyt.

20 Zob. problem emocjonalności w Ingardenowskiej teorii liryki: R. Ingarden, *O tak zwanej prawdzie w literaturze* [w:] *Szkice z filozofii literatury*, wstęp W. Stróżewski, Kraków 2000.

świadomych, które w tych warunkach zwykle się nazywać „czystymi”, albo też z tzw. „czystym ja”, którego istnienie i pełne uposażenie wyczerpuje się w posiadaniu przeżyć. (Por. na przykład *Idee zu einen reinen Phänomenologie*). A i to czyste „transcendentalne ja” należałoby w tych warunkach pojąć jako wciąż na nowo powstające „ja” terazniejsze. Można się zgodzić, że w rozważaniach transcendentalnej teorii poznania jest może rzeczą konieczną uciec się do owego transcendentalnego „ja” jako do bytu ostatecznego i niedającego się podać w wątpliwość. Jest jednak w równej mierze pewne, że nie mogą siebie jako człowieka utożsamiać z owym czystym „ja” ani też nie można mię do niego „sprowadzić” [...] <sup>21</sup>.

Radykalne przemyślenie tej sytuacji człowieka / podmiotu w czasie prowadzi Ingardena do konstatacji:

Ale w takim razie, gdyby naszkicowane przed chwilą doświadczenie czasu było w pełni i ostatecznie prawomocne, trzeba by się zgodzić, że ja jako człowiek w ogóle nie istnieję, choć może i prawdą jest, że istnieje „czyste ja” (podmiot) <sup>22</sup>.

Mickiewicz wychwytuje jakby tę możliwość, sprowadzającą się właśnie do niebytu, nieobecności na przecięciu tego, co minione i przyszłe. O ich doświadczeniu mówi filozof:

Na granicy tych dwu pustek [bo mnie tam już i jeszcze nie ma – B.K.-Ch.] jest terazniejszość [...], jest nie tylko na ich granicy. Jest samą granicą. Nie fazą, lecz ostrym przekrojem. Przez co? Przez coś, czego nie ma. Ta i tylko ta granica, ten „punktualny” przekrój ma być tym, co istnieje <sup>23</sup>.

Mickiewiczowska fraza, poetycko określająca ten moment i zachowująca (właściwie – wyprzedzająca) wszelkie niuansowanie dwudziestowiecznego filozofa <sup>24</sup>, jest jednak bardziej pojemna poznawczo ze względu na naturę liryki, której językiem poeta się posługuje (język rozumiem tu bardzo szeroko), wszak poezja „to możliwość ontyczna bytu ludzkiego, z realizacji której powstają poetyckie dzieła” <sup>25</sup>.

„Co żyje, niknie” – poeta nie mówi, „przestaje istnieć”; mówi – „niknie”, czyli ucieka z pola ludzkiego widzenia. W tym punkcie świadomość i widzenie zostają w pewien sposób zawieszane w próżni; żyje i niknie; żyje i w krytycznym, najbardziej krytycznym dla człowieka poznającego momencie – pozostaje, zawiesza to widzenie

21 R. Ingarden, *Człowiek i czas* [w:] tenże, *Książeczka o człowieku*, przekład A. Węgrzecki, Kraków 1973, s. 53–55.

22 Tamże; podkr. B.K.-Ch.

23 R. Ingarden, *Człowiek i czas*, dz. cyt., s. 60.

24 Oczywiście jest tu pokrewieństwo i bliskość ujmowania czasu przez na przykład Heraklita, św. Augustyna, ale sytuacja, o której piszę, jest zdecydowanie „precyzyjniejsza” i wysubtelniejsza.

25 J. Połomski, *Poezja i filozofia*, „Twórczość” 1969, z. 9.

w próżni (doskonały artystycznie jest tu wybór słowa „niknie”, tworzącego obraz ustawicznego, niezmiennego ruchu „uchylania się” uchwytności świata).

I tu może zbyt odległe, acz uzasadnione formalnie, odniesienie: jest to ten sam obszar kształtowania się problemów, w obrębie którego pojawiają się najbardziej zasadnicze dla człowieka pytania natury epistemologicznej. Na przykład ten, w którym Bóg mówi do Hioba: Gdzie byłeś, kiedy stwarzałem świat? I wówczas, kiedy Hiob próbuje zrozumieć, tzn. zobaczyć całość; dotarcie do poznawczego progu, za którym rozpościera się wielkie niepoznawalne dla człowieka.

Punkt i pytanie, w którym odsłonięta zostaje niemożliwość pełni ludzkiej wiedzy, ale odniesiona do elementarnego doświadczania czasu, tej mikrosytuacji, o której wcześniej mówił fenomenolog.

Nie chodzi oczywiście w tym pierwszym członie („co żyje, niknie”) literalnie o śmierć, ale w sensie istotowym właśnie o nią chodzi; świat niknie dla człowieka patrzącego na każdym poziomie widzenia, niknie ustawicznie... I jeśli Bóg pyta Hioba:

Gdzieżeś był, kiedy zakładałem podwaliny  
ziemi? Odpowiadaj, jeżeli wiesz, jak zrozumieć<sup>26</sup>.

– to słowa te pokazują, że jesteśmy „skazani na fragment, część. Fragment i część bywają przekleństwem człowieka, ale też jego jedyną możliwością”<sup>27</sup>. Każda terażniejszość, punkt czasu, którego doświadczamy, a który – jak mówił wcześniej przywołany filozof – przecina czas (nie jest niczym wypełniony), jest tym Mickiewiczowskim fragmentem (jakimś mikrofragmentem), poza którym nic jednak zobaczyć (poznać) nie można. Ale Hiob z wewnątrz swojego bólu usiłował przedrzeć się przez ów fragment, pytając Boga o to, co poza fragmentem. Mickiewicz odczytuje go – ten fragment – jako wołanie świata, świadomość dalszej drogi staje się duktem tego wołania; wśród różnorodnych uczuć podmiotu jest być może nostalgia (kontekst strof wcześniejszych wiersza), ale jest przede wszystkim jakiś źródłowy, głęboki – może – „konieczny optymizm” (biorę to ryzykowne określenie w cudzysłów) ustawicznej drogi (inny, znacznie głębszy niż ten z *Ody do młodości*), pozostający w ścisłym związku z ostatnim wersem *Żeglarza*.

Wołanie świata, w takiej poetyckiej odsłonie, ma wartość syreniego śpiewu, któremu nie mógł się oprzeć Odyseusz. Może również eleackich (czy przed-eleackich) poszukiwań zasady świata (tu: zasady obecności człowieka w świecie); ale przede wszystkim przez pryzmat liryczności (wystawienie „ja” mówiącego na to zasadnicze doświadczenie) – arcydzielnej jej realizacji – wskazanie na kluczowe i elementarne, w możliwie największym zbliżeniu, doświadczanie czasu.

W *Żeglarzu* – myślę o całym wierszu – Mickiewicz usiłował stworzyć poetycką syntezę; obok całościowego przesłania wiersza pojawiła się synteza „osobna”, jednowersowa, głębinowa. Nie mogłoby do niej dojść, gdyby nie określona dyspozycja

26 Hi 38,4 – *Księga Hioba*, tłum. C. Miłosz, Lublin 1981, s. 146.

27 Zob. B. Kuczera-Chachulska, *Z estetyki nieskończoności*, Warszawa 2012, s. 98.

umysłu osoby autora – tu znów wchodzimy w sprawę procesu twórczego – obejmująca całość podmiotowych doświadczeń życia. Mam na uwadze fragmenty *Żeglarza* poprzedzające interesujący nas wers.

Spójrzmy na tę frazę z użyciem pryzmatu, jaki tworzą pozostałe wersy strofy.

Za cóż głos ten wewnętrznej wiary nie wyziębi,  
 Że gwiazda ducha zagasnąć nie zdoła  
 I raz rzucona, krąży po niezmiernej głębi,  
 Póki czas wieczne toczyć będzie koła.

Istnieje tu opozycja między „Co żyje, niknie – tak na mnie świat woła” (czas linearny, bo osobowy) a przywołanym w dalszych wersach czasem kolistym (na przykład Trembeckiego z *Sofiówki*): „Świat na mnie woła ustawiczną zmiennością, ale – póki [...] wieczne toczyć będzie koła”. Takie wołanie świata ma siłę, jak wieszcz mówi dalej, „wyziębiającą ducha”, który to duch – dziwi się poeta – nie wypali się jednak, nie zgaśnie. Już na tym poziomie interpretacji, a jeszcze powierzchniowej przecież, widzimy sygnał innej, osobnej wobec wcześniej komentowanej, sytuacji z czasem. „Gwiazda ducha”, niegasnąca mimo ustawicznej zmienności, okazuje się istnieć nieco jakby wbrew heraklitemu czasowi, jakby pojawił się pierwszy wyraźny ślad Mickiewiczowskiego podmiotu wyzwającego się z czasu. Został wytyczony szlak, który Mickiewicz w kolejnych latach przemierzy. Jego punktem wyjścia było jednak niezwykle mocne doświadczenie „zmienności w czasie”, „wołającej” na poetę.

Jak pisał Marian Maciejewski, rozświetlając naturę liryków lozańskich, zawierają one trzy modele doświadczania czasu: kontaminację, dysocjację i kontemplację<sup>28</sup>. Kontaminacją określił uczony skłonność do uwieczniania chwili, by powstała „wieczna terażniejszość”, kontaminacją będą sytuacje z wierszy na przykład *Do M\*\*\* (Precz z moich oczu)*, *Do \*\*\*. Na Alpach w Splügen*, elegie okresu rosyjskiego (oczywiście w dużym stopniu mieszczą się tu w ogóle wiersze i fragmenty elegijne)<sup>29</sup>. Dysocjacją natomiast są te liryczne wypowiedzi, dla których charakterystyczne jest racjonalne rozdzielenie elementów wieczności i czasowości. Maciejewski stawia jako przykład dysocjacji wiersz lozański *Gdy tu mój trup...*<sup>30</sup>, *Nad wodą wielką i czystą...*

Wydaje się, że w przywołanym stroficznym kontekście do interesującego mnie wersu („co żyje, niknie”) obserwujemy wyraźne ślady „dysocjacji czasu”, rozdzielenia czasu ziemskiego i wiecznego; natomiast namiastkowo jedynie, w innych miejscach wiersza – kontaminację, która zawładnęła twórczością Mickiewicza w największym chyba stopniu. Jest czas tego świata, czas heraklitemu z jednej strony, z drugiej zaś,

28 M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności” (czas i przestrzeń w liryce lozańskiej)* [w:] tegoż, *Wrzucony do bytu otchłani*, dz. cyt., s. 35–106.

29 Zob. B. Kuczera-Chachulska, *Mickiewicza pamięć zamieszкана* [w:] *Przemiany form i postaw elegijnych w poezji polskiej w XIX w.*, Warszawa 2002.

30 M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”...*, dz. cyt., s. 87.

w opozycji do niego pojawia się „czas wieczny”. Oczywiście, można by powiedzieć, że chodzi w przywołanej kolistości o czas wyłącznie ziemski, obiektywny, widziany z perspektywy ludzkiej jakby od zewnątrz, ale – jak mówiłam – „wiara, że gwiazda ducha zagasnąć nie zdoła” wprowadza podmiotową pewność swojej wieczności. Przywoływany fenomenolog stwierdza: „W stałym biegu i nieustannej nowości czasu czuję się wciąż tym samym człowiekiem i żyję w pierwotnym poczuciu, że i w przyszłości pozostanę sobą”<sup>31</sup>.

To „odszczępienie” czasu wiecznego w *Żeglarzu* jest jeszcze mocno uwikłane w pragnienie woli, która pozostaje w jakiś sposób niesymetryczna do całościowych doświadczeń poety, ale bez wątpienia rozpoznania Maciejewskiego odnoszące się do liryki lozańskiej w pewnym załączkowym stopniu są w *Żeglarzu* obecne, natomiast wyodrębniony przeze mnie wers wyrażający swoiste skazanie człowieka na zmienność, podmiotowe wpatwienie w „zasadę świata” jest tu również (tak może zostać zobaczone) jakimś okruczem kontemplacji. Inna sprawa, że relacje (logiczne, strukturalne) między trzema wyodrębnionymi przez Maciejewskiego modelami obecności czasu w liryce lozańskiej będą już zupełnie inne.

Zatem Mickiewiczowskie zainteresowanie czasem, zauważone już na początku twórczości poety z niezmienną intensywnością, a raczej wzrastającą intensywnością, trwa po liryki lozańskie, w których dochodzi do kolejnej zmiany proporcji w ramach właściwych poecie konfiguracji. Na podstawie (bазie) lirycznych zachowań kontaminacyjnych i dysocjacyjnych pojawia się nieskończone otwarcie postawy kontemplacyjnej; wyjście ponad czas, który „wołał” w *Żeglarzu*.

W odniesieniu twórczości poetyckiej z okresu lozańskie do poezji z początku twórczości Mickiewicza zauważamy wyraźne pole tożsamości, nie stoi ono w kolizji z wyrazistością intensywnie pokonywanej drogi rozwoju człowieka.

W *Wierszach różnych* z pierwszego tomu umieszczony został również (obok *Hymnu na dzień Zwiastowania...*, *Warcabów*, *Żeglarza*) sonet *Przypomnienie*, jeden z najwcześniejszych wierszy Mickiewicza, będący właściwie wyraźną zapowiedzią elegijnego duktu poety, zatem łączącego w jednym utożsamieniu przeszłość z terażniejszością, utożsamieniu zbliżającym się mocno do „kontaminacyjności” czasu, o której pisał Maciejewski. Wydaje się, że ta ponadewolucyjna wartość w strefie estetyczności liryki romantyka, możliwa do zobaczenia w zbliżeniu debiutu Mickiewicza do jego ostatniej twórczości, czeka jeszcze na swoje opisanie.

---

31 R. Ingarden, *Człowiek i czas*, dz. cyt., s. 44.



## Bibliografia

- Borowy W., *Poeta przeobrażeń* [w:] tegoż, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999.
- Ingarden R., *Człowiek i czas* [w:] tegoż, *Książeczka o człowieku*, przekład A. Węgrzecki, Kraków 1973.
- Ingarden R., *O tak zwanej prawdzie w literaturze* [w:] *Szkice z filozofii literatury*, wstęp W. Stróżewski, Kraków 2000.
- Księga Hioba*, tłum. C. Miłosz, Lublin 1981.
- Kuczera-Chachulska B., *Z estetyki nieskończoności*, Warszawa 2012.
- Mickiewicz A., *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993.
- Miłosz C., *Orfeusz i Eurydyka* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Połomski J., *Poezja i filozofia*, „*Twórczość*” 1969, z. 9.
- Seweryn D., „...*jak tam zaszedłeś*”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.
- Sołowjow W., *Wybór pism*, t. 3, tłum J. Zychowicz, Poznań 1988.
- Zgorzelski C., *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976.
- Zgorzelski C., *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988.

## Mickiewicz's Debut in the Context of His Late and Final Works

### SUMMARY

According to the generalized etymology of the term “debut,” the article discusses the phenomenon of Mickiewicz’s debut in a broader sense, taking into account not just his first printed text, but referring to all works published in his first creative period, from *Zima miejska* to the first book of 1822 inclusively. The researcher proposes a synchronous look at the juvenilia of the creator of *Ballady i romanse* (Ballads and Romances) through the prism of his creative work as a whole. This means directing the attention of the audience towards such qualities of his Romantic debut writing that serve as a counterweight, or better: a sense of meaning-inspiring balance with his later poetic output. As stated in the conclusions of the article, one can observe a distinct area of identity by referring the poetic work from the Lausanne period to the poetry from the beginning of Mickiewicz’s creative work. Yet, it does not conflict with the expressiveness of the intensity of Mickiewicz’s human development.

KEYWORDS: Mickiewicz, debut, *Zima miejska* (City Winter), interpretation



# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



ANDRZEJ FABIANOWSKI

Uniwersytet Warszawski

📄 <https://orcid.org/0000-0001-8769-0945>

## Czy Iksom spodobałaby się *Zima miejska*?

Do podjęcia tak sformułowanego tematu prowokuje powinowactwo estetyki warszawskiego Towarzystwa Iksów i studenta-filomaty, Adama Mickiewicza. Głos Iksów był ostatnim, ale silnie wybrzmiewającym, głosem panującego w Polsce od czasów stanisławowskich klasycyzmu. Wczesne poezje Mickiewicza zharmonizowane były z tym właśnie paradygmatem ideowo-estetycznym, rozwijały się w wyznaczonych nim granicach i – nad czym warto się pochylić – wchodziły z nim w twórczy dialog. Pod koniec drugiej i na początku trzeciej dekady XIX wieku pomiędzy Wilnem i Warszawą nie przebiegała linia żadnego konfliktu, nie był to jeszcze czas formułowania odmiennych deklaracji dotyczących sztuki, jej źródeł, kształtu i zadań. Wydawałoby się więc, że na sformułowane powyżej pytanie powinna paść odpowiedź twierdząca. Iksom spodobałaby się *Zima miejska*, utwór wyrastający z założeń poetyki klasycystycznej, szeroko roztaczający uroki peryfraz, inwersji, korzystający z mitologicznej rekwizytorni i sprawdzonej w arcydziełach klasycyzmu topiki obrazowania.

Powinowactwo estetyczne nie wyczerpywało wspólnoty, jaką zauważyć się da między Iksami a młodym Mickiewiczem. Począwszy od przełomu XVIII i XIX wieku w całej Europie, ale szczególnie na ziemiach Rzeczypospolitej, rozwijały się wpływy masonerii. Idee wolnomularskie legły u podstaw Konstytucji – aktu fundacyjnego Stanów Zjednoczonych, odcisnęły się znacząco na kształcie Konstytucji 3 maja, a także na treści konstytucji rewolucyjnej Francji. Łoże masońskie były enklawami projektu nowego świata, w którym spotykali się kupcy, wojskowi, artyści i monarchowie, połączeni ideą tworzenia nowego porządku. Były tajne, gdyż ukrycie przed wzrokiem

---

ANDRZEJ FABIANOWSKI – prof. dr hab.; historyk literatury i krytyk literacki, badacz historii idei epoki romantyzmu, geografii humanistycznej, związków literatury współczesnej z tradycją romantyczną; pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego; autor licznych artykułów naukowych oraz monografii, między innymi *Paryż romantyków polskich* (1999); *Konwicki, Odojewski i romantycy* (1999); *Mickiewicz i świat żydowski* (2018).

niewtajemniczonych umożliwiało skupienie się na tej pracy, którą sami wtajemniczeni nazywali „murowaniem”. Zachowując tajność, unikali drobnych, nieistotnych utarczek, poświęcić się mogli celom perspektywicznym, a nie doraźnym. Tajność dawała też poczucie pewnego ekskluzywizmu. Poczucie wyjątkowości własnej misji i podejmowanych działań było więc argumentem na rzecz tajności zarówno Iksów, jak i działających w Wilnie Towarzystw Filomatów i – nieco później – Filaretów czy ostentacyjnie wzorującego się na strukturach i programie moralnym masonerii Towarzystwa Szubrawców. Kilka lat później Wolnomularstwo Narodowe Waleriana Łukasińskiego skorzysta z doświadczeń tajności masońskiej, tworząc struktury konspiracji politycznej.

Znaczące podobieństwa nie powinny przesłonić istotnych też, co wykaże tok wywodu, różnic pomiędzy wileńskim związkiem studenckim a towarzystwem warszawskim. Grono Iksów tworzyły postacie z państwowej i społecznej elity. Ministrowie, senatorowie, radcy stanu, generałowie. Urody temu zgromadzeniu dodawały dwie, pochodzące oczywiście z najwyższej sfery, panie – pisarki. Inicjatywa powołania Towarzystwa wyszła od księcia Adama Jerzego Czartoryskiego. Były minister spraw zagranicznych Rosji, przyjaciel cara Aleksandra I, po roku 1815 zadowolili się musiał tylko stanowiskiem kuratora Wileńskiego Okręgu Szkolnego, ale i tak pozostawał jedną z najważniejszych postaci polskiej sceny politycznej. Książę odebrał staranne wykształcenie domowe, jego nauczycielem był między innymi filolog klasyczny Gotfryd Ernest Groddeck, późniejszy profesor Mickiewicza.

Gospodarzem spotkań Iksów był Tadeusz Antoni Mostowski. W okresie działania Towarzystwa pełnił funkcję – pompatycznie nazwaną – ministra prezydującego Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji Królestwa Polskiego. Ciekawostką jest to, że do dziś w jego pałacu mieści się stołeczna komenda policji. Wśród Iksów znajdujemy też działaczy oświatowych: Józefa Ignacego Kossakowskiego, Józefa Sierakowskiego, który latami zabiegał o zwrot zrabowanych przez Szwedów podczas potopu polskich dóbr kultury, Józefa Lipińskiego, piastującego wówczas stanowisko prezesa Rządowej Dyrekcji Teatru, ekonomistę i współautora tekstu Konstytucji 3 maja, Tadeusza Matuszewicza, braci Platerów: Ludwika, który współtworzył (wraz z Jędrzejem Śniadeckim) polską terminologię chemiczną, oraz Stanisława; wojskowych: Michała Wyszakowskiego i Franciszka Morawskiego. W Towarzystwie nie zabrakło czynnych literatów. Recenzje teatralne pisywali Julian Ursyn Niemcewicz, Jan Maksymilian Fredro (starszy brat Aleksandra), wreszcie uważany za przywódcę warszawskich poetów klasycystycznych Kajetan Koźmian.

Dominantą estetyczną Towarzystwa był klasycyzm w jego francuskiej mutacji. Tragedie Racine'a i Corneille'a uznano za niedościgłe wzory respektowania uświęconych tradycją antyczną zasad tworzenia arcydzieł. Długie trwanie klasycyzmu zbudowane było na spójności doktryny, która, jak pisze Zbigniew Raszewski:

[...] z wyjątkową precyzją wszystko porządkowała, hierarchizowała, wartościowała. W teatrze zdecydowanie wyróżniała słowo jako najważniejszy środek wyrazu, nieufnie odnosząc się do wszystkich innych. Od słowa domagała się przede wszystkim czystości

i precyzji. Ze wszystkich gatunków dramatycznych najwyżej stawiała tragedię. Przedmiotem tragedii, zgodnie ze swą ogólną koncepcją sztuki, kazała czynić wieczne, nieprzemijające udręki ludzkie, z pominięciem problemów mniej lub bardziej doraźnych (na przykład politycznych czy społecznych). Ogromny nacisk kładła na wyrafinowanie artystyczne, na pokonywanie dobrowolnie przyjętych trudności (a więc wszystkich sławnych reguł klasycznych) przy zachowaniu maksymalnej prostoty<sup>1</sup>.

Dyktat klasycystyczny eliminował inne rodzaje sztuk, chociaż nie wszystkie w jednakowym stopniu. Dopuszczał komedię klasyczną typu molierowskiego, operę i balet, ale już bardzo nieufnie podchodził do dramaturgii Shakespeare'a i Schillera, całkowicie zaś odrzucał radosne krotchwile i łzawe, polimorficzne dramy. Jednak w działaniach Towarzystwa zasady te nie były nigdy konsekwentnie ani do końca realizowane. Przede wszystkim dlatego, że Iksowie rozmaicie rozumieli reguły doktryny klasycyzmu, zajmowali stanowisko nieprzejednane wobec nowych prądów w sztuce, jak Koźmian lub – na drugim biegunie – pojednawcze, rozumiejące, jak Julian Ursyn Niemcewicz czy Franciszek Morawski. Ci ostatni dopuszczali istnienie innej niż klasycystyczna estetyki, a nawet przyznawali atrybut geniuszu dziełom lokującym się poza obszarem pożądanых wzorców.

Tadeusz Mostowski był żonaty z Anną z Radziwiłłów. Wprawdzie małżeństwo nie należało do udanych i skończyło się rozwodem, ale na pewno dzięki żonie zetknął się z modną wówczas na Zachodzie powieścią gotycką. Przypomnijmy, że Anna Mostowska napisała kilka oryginalnych powieści w stylu Ann Radcliffe, jak *Strach w Zameczku*, *Matylda i Daniło*, *Posąg i Salamandra*. Siostra księcia Adama Jerzego Czartoryskiego, Maria Wirtemberska była wychowanicą sentymentalnych poetów Franciszka Karpińskiego i Franciszka Dionizego Książczyna. Napisała preromantyczną *Malwinę*. Z kręgiem puławskim związana była kolejna Czartoryska – Zofia po mężu Zamoyska, matka siedmiu synów i trzech córek, zwana „matką rodu Zamoyskich”.

W bliskim kręgu oddziaływania Iksów znalazł się też dyrektor teatru, Ludwik Osiński, poeta, tłumacz, dramatopisarz, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, pionier badań komparatystycznych w polskim literaturoznawstwie. Jego starszym bratem był ksiądz Alojzy Osiński, profesor w Liceum Krzemienieckim, autor pierwotnej, carofilskiej wersji hymnu *Boże, coś Polskę* oraz klasycystycznej tragedii *Barbara Radziwiłłówna*. Intelktualnym patronatem i życzliwością otaczał też Towarzystwo dziedzic Wilanowa, Stanisław Kostka Potocki, w pierwszych latach Królestwa minister w Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. W swoim stałym felietonie, *Świstku krytycznym* publikowanym na łamach „Pamiętnika Warszawskiego”, wspierał proklasycystyczną kampanię Iksów. Potocki był antyklerykałem, opublikowanie ostrego pamfletu pt. *Podróż do Ciemnogrodu* wywołało gwałtowną reakcję hierarchii kościelnej, której skutkiem było ustąpienie Potockiego ze stanowiska ministra. W kręgu Towarzystwa Iksów znajdował się też generał Wincenty Krasiński. Ten skrótowy przegląd zaangażowanych w kampanię Iksów postaci uświadamia, że

1 Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. 2, Warszawa 2015, s. 135.

Towarzystwo nie było monolitem, ścierały się w nim rozmaite opinie i chociaż niekwestionowanym uznaniem cieszyła się poetyka klasycystyczna, to w mniejszym czy większym stopniu jego członkowie otwarci byli oni na nowości twórców wyobraźni i kultury krajów Północy.

Na początku maja 1815 roku na łamach „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, jednej z dwóch ukazujących się wówczas warszawskich gazet, opublikowano *Odezwę do mieszkańców Księstwa*, w której można było wyczytać pomysły dla Polaków informacje na temat postanowień kongresu wiedeńskiego. Z większej części ziem Księstwa Warszawskiego tworzono Królestwo Polskie, obdarowane szeroką autonomią państwo związane z Cesarstwem Rosyjskim unią personalną. Po dwudziestu latach niewoli i burz wojennych Polacy mogli cieszyć się wreszcie niewielkim, ale własnym i w miarę suwerennym krajem. Kilka dni później w tej samej gazecie ukazała się anonimowa recenzja teatralna z wystawianego właśnie w Teatrze Narodowym *Hamleta*, której autor (lub autorka, a może autorzy?) zapowiadał przeprowadzenie swoistej kampanii, mającej na celu udoskonalenie inscenizacji prezentowanych w Teatrze Narodowym, a także – pośrednio – wpłynięcie na gust odbiorców, rozbudzenie zamiłowania do sztuki wysokiej, z najwyższego ideowo i artystycznie piętra w miejsce byle jak realizowanych dram, dedykowanych gustom najmniej wymagającej publiczności.

W tej pierwszej recenzji czytamy: „Krytyka jest najlepszym narzędziem do udoskonalenia dzieł, talentów autorów i aktorów, czuje jej potrzebę oświecona publiczność, każdy rzetelny talent jej pragnie, bo ona obudza nań baczność publiczności; bez niej wszystko jest równe: zdatność i niezdatność, zasługa, wada czy zaniedbanie się”<sup>2</sup>. Zadaniem krytyki nie jest więc chęć poniżenia kogoś i dopieczenia mu, lecz nawiązanie dialogu twórcy (autorów inscenizacji i aktorów) z odbiorcami ich dzieła reprezentowanymi przez krytyka (krytyków). W tej samej recenzji czytamy dalej: „[...] dla sławy i dobra tak teatru, jak aktorów, zmówione w tym celu osoby przesyłać umyśliły do Redakcji gazet uwagi nad sztukami niektórymi, tak co do ich treści, jak i grania, mając nadzieję, że również z powodu użyteczności Redakcje raczą je w numerach swoich umieszczać”<sup>3</sup>.

Wystąpienie Iksów, będące zapowiedzią sanacji teatru, zbiegło się więc z restytucją Królestwa, ambicją modernizacji panujących w tej części ziem polskich stosunków społecznych i warunków gospodarczych. Iksom chodziło bowiem nie tylko o teatr, ale i o publiczność. Ich recenzje miały, w duchu programu i wartości oświecenia, kształtować gusta i smak widzów, miały rozbudzać w nich pragnienie piękna, wysokich, wiecznych wzorów sztuki klasycznej, umiłowania natury i dobra, a tym samym moralnego – jak by to nazwali – wznoszenia się całej społeczności. Teatr był więc ważną instytucją oddziaływania na duchowość społeczeństwa, był mikroorganizmem, w którym zaobserwować było można wszystkie zalety i wady Polaków; jego naprawa

2 *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, opr. J. Lipiński, Wrocław 1956, s. 3.

3 Tamże, s. 4.

stanowić mogła pierwszy krok w marszu zmierzającym do naprawy i ukształtowania całego społeczeństwa.

Iksowie byli pionierami recenzji prawdziwych i głębokich, chociaż nie bezstronnych, pisanych z określonych pozycji estetycznych i założeń repertuarowych. Wprawdzie artykuły o charakterze recenzji ukazywały się jeszcze w pruskiej Warszawie, mniej więcej od początku XIX wieku, ale były one skoncentrowane na samym tekście sztuki, najczęściej po prostu mniej lub bardziej udalnie oddawały treść „ocenianego” dzieła, pomijając zupełnie kształt jego scenicznej realizacji. Iksowie nie poprzestawali na prezentacji (zresztą wybiórczo przedstawionej) akcji dramatycznej, lecz analizowali napięcia, jakie powstawały między tekstem a innymi komponentami widowiska: więc ruchem scenicznym, intonacją i gestykulacją aktora, mimiką i szeroko pojętą mową ciała, kostiumami i dekoracjami, muzyką i śpiewem.

Bronią Iksów była ich wiedza teatrologiczna, doświadczenie i obycie wyniesione z kontaktu z teatrami zachodniej Europy, możliwość wpływania na repertuar teatru i na to, co w jednej czy drugiej gazecie warszawskiej się ukazało, a co nie. Jak pisze badacz tego epizodu historii polskiej kultury, Zbigniew Przychodniak, „Iksowie mogą z powodzeniem być uznani za «zbrojne ramię» rządowej dyrekcji teatralnej, za kodyfikatorów i propagatorów oficjalnej polityki wobec teatru. Ten swoisty fenomen krytyki iksowskiej [...] wymaga szczególnie mocnego podkreślenia”<sup>4</sup>.

Przyjęta przez Iksów linia programowa sprowadzała się do promowania gatunków „wysokich” i jednocześnie zwalczania tego, co najbardziej lubiła publiczność: dramy i wodewilu – krotchwili. Dodać trzeba, że duże znaczenie w praktyce recenzenckiej Iksów miała kategoria natury. Oznaczała ona nie tylko pozostawanie w zgodzie z własną aktorską osobowością oraz indywidualnym poziomem wrażliwości, ale też miała być odbiciem istniejących w społeczeństwie relacji międzyludzkich. Iksowie wręcz zbliżali się do pradawnego toposu *teatri mundi* – teatru świata. To właśnie w teatrze świata, a nie na scenie, aktor miał pobierać najważniejsze nauki:

Tam, uważając człowieka w różnych jego działaniach, naśladowałby wiernie naturę. Postrzegłby, ilokrotnie w krótkiej chwili zmienia się dźwięk mowy, poznałby te nagle spadki głosu, które są skutkiem szybkiego przejścia z jednego uczucia w drugie, a które tyle życia i prawdy nadają scenie. Poznałby, iż każde uczucie właściwego sobie jestu i gry twarzy wymaga. Nie brano by zawsze krzyczenia za moc rozczulenia, które często przytłumionym głosem wymowniej się tłumaczy. Słowem, cała gra na scenie byłaby tylko powtórzeniem tego, co aktor widział i czego się wyuczył w rzeczywistym świecie (RTX, 114)<sup>5</sup>.

4 Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, Wrocław 1991, s. 19.

5 *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, dz. cyt., s. 385. W dalszym ciągu cytaty z tej publikacji lokalizowane będą bezpośrednio w tekście skrótem RTX i liczbą oznaczającą numer strony.

Iksowie rozumieli, że publiczności potrzebne są komedie, traktowali je jako zło konieczne lub magnes wabiący publikę do teatru, by już w środku doedukować ją jakąś znakomitą tragedią. „Jakież znawca nie przyzna – przekonywał Iks – że dobrze grana tragedia, że jedna nawet scena tragiczna przyzwoicie wydana więcej jest nierównie warta niż wszystkie krotofile razem wzięte?” (RTX, 190). Komedie, choć z trudem, były jednak dla Iksów dopuszczalne, a mogły być nawet pożyteczne, wszakże pod warunkiem, że nie będą one podważać moralnego porządku społecznego. W recenzji z komedii Augusta Kotzebuego *Figle pазia* Iks podkreśla, że jest ona przeciwna zasadom moralności, gdyż osłabia „uszanowanie winne starszym, których Paź ciągle wyśmiewa” (RTX, 253). Widzowie, zdaniem recenzenta, „jedynie posiadając szczęście w porządku i spokojności domowego życia, nie powinni by widzieć publicznie wystawionego obrazu naigrywania się z błędów lub śmieszności ojców familii, ciotek i wujów, co nie tylko, że bezkarnie dzieje się w tej sztuce, ale nawet przez winę autora może się zdawać niektórym jako usprawiedliwione zbytnią śmiesznością starszych i wesołością pазiom właściwą” (RTX, 253). Ciekawe, czy Iks, próbujący swych sił w napisaniu dramy, poradziłby sobie z komedią, w której każdy śmiech musiał być moralnie uzasadniony, nie mógł nikogo dotykać ani naruszać struktury społecznej opartej na naiwnym przekonaniu, że metryka jest patentem na nieomylność i automatycznym przydziałem autorytetu.

W recenzji *Syna marnotrawnego Woltera* (w końcu komedii!) Iks narzeka, że „tłumaczenie jest gładkie, zwroty języka szczęśliwe i polskie, lecz w wielu miejscach niejaka ciężkość i gminność wyrażenia uderza tegoczesnego słuchacza, jak na przykład: «zanurzamy w sprośności kałuży», «szturmy twej gębusi», «tak ci się żyły pałą», a szczególnie, gdy Podstolina mówi o bracie swego kochanka, iż «ten hulak, szłała-wiła może już gdzie nogami dynda na gałęzi»” (RTX, 66). Podobnie nieudaną próbą było spolszczenie *Mieszczanina szlachcicem* Moliera. Bohater komedii przeniesiony w obce kraje „stracił francuskie, a nie nabył polskiego obywatelstwa” (RTX, 70).

Zarysowanie koncepcji teatralnej Towarzystwa Iksów oraz przedstawienie ich upodobań estetycznych było konieczne, by dedukować, jak mogli oni przyjąć *Zimę miejską*. Zapewne, może z wyjątkiem Księcia Adama, nie czytali oni tego wiersza. Przynajmniej takie przekonanie odnaleźć można w scenie *Salon warszawski* z III części *Dziadów*, w której jeden z Literatów przyznaje, że swą wiedzę o świecie czerpie wyłącznie z gazet francuskich. „Tygodnik Wileński”, jako pismo z perspektywy warszawskiej prowincjonalne, nie budził więc zainteresowania stołecznych krytyków i recenzentów.

Przyjrzyjmy się teraz samej *Zimie miejskiej*. Można przypuszczać, że wiersz miał już wcześniej swoją historię. Stanisław Pigoń twierdził, że czytany na spotkaniu Towarzystwa Filomatów dnia 21 października / 2 listopada 1817 roku utwór pt. *Powaby zimy*. *Opisanie* był pierwszą redakcją znanego nam wiersza. Wydaje się to bardzo prawdopodobne, gdyż treścią *Zimy miejskiej* są właśnie jej powaby, czyli uroki, wdzięki, natomiast podtytuł – *Opisanie* – trafnie odsyła do gatunkowej przynależności wiersza, do liryki opisowej.



*Zima miejska* korzysta z tradycji liryki opisowej, bardzo popularnej na przełomie XVIII i XIX wieku, takich dzieł, jak *Windsor Forest* [Las Windsorski] Alexandra Pope'a, *Les Jardins* [Ogrody] Jacquesa Delille'a czy – bliska szczególnie Mickiewiczowi – *Sofiówka* Stanisława Trembeckiego. Wedle świadectwa przyjaciela poety, Antoniego Edwarda Odyńca, Mickiewicz kazał kolegom uczyć się wskazanych fragmentów na pamięć<sup>6</sup>, a szkoła poetyckiego opisu towarzyszyła mu przez całe poetyckie życie: od młodzieńczego poematu heroikomicznego pt. *Kartofla po Pana Tadeusza*. Choć więc *Zima miejska* nie jest utworem romantycznym ani romantyzmu jeszcze nie zapowiada, to jednak należy integralnie do poetyki Mickiewicza, harmonizuje z jego późniejszymi, wielkimi arcydziełami. Badacz wczesnej twórczości Mickiewicza, Dariusz Seweryn, pyta nawet, czy można uznać „Mickiewicza przedballadowego za najwybitniejszego poetę klasycyzmu postanisławowskiego”. I dalszym tokiem wywodu na pytanie to odpowiada twierdząco<sup>7</sup>.

Debiut Mickiewicza jest jednak utworem specyficznym i niepoddającym się łatwym procedurom klasyfikacyjnym. Zasadą istnienia poezji jest tu możliwie jak największe odejście od języka potocznego. Trochę jak w poetyce konceptów barokowych, trochę jak w zamiłowaniu do metafor i peryfraz w twórczości późnoklasycystycznej. Mickiewicz nie włączył nigdy *Zimy miejskiej* do żadnego z wydań swoich dzieł. Na ponowny druk musiała czekać czterdzieści lat, do roku 1858. Znalazła się w V tomie edycji warszawskiej zatytułowanej *Pisma. Wydanie nowe znacznie powiększone*. Czyżby poeta wstydził się swego debiutu? Nie lubił go? Bo chyba o nim nie zapomniał? W każdym razie miał z *Zimą...* jakiś kłopot i mieli go też późniejsi egzegeci. Zastanawiali się generalnie, czy wiersz jest pamfletem, satyrą na bawiące się towarzystwo wileńskie, czy przeciwnie, wyrazem młodzieńczej fascynacji i radości z uczestniczenia w takich zabawach? Czy jest kpina z balującej beztrudnie młodzieży, czy wręcz przeciwnie? I skąd ten manierystycznie powyginany język? Czy poeta chciał udowodnić samemu sobie (a przy okazji przyjaciołom), jak znakomicie posługuje się dykcją wykwintnego wiersza opisowego? Czy przeciwnie, zagaścił karykaturalnie peryfrazy i metafory, by je wyśmiać i *ad absurdum* sprowadzić zasady poetyki klasycystycznej?

Kłopoty badaczy były też (lub mogły być) kłopotami pierwszych czytelników *Zimy miejskiej*, na przykład właśnie Iksów. Stawiali sobie pewnie te same pytania, kwitując je zapewne lekceważeniem, może machnięciem ręką i zakwalifikowaniem wiersza jako niedowarzonego, młodzieńczego tekstu z charakterystycznym dla nowicjuszy upodobaniem do nadmiaru. To oczywiście tylko domysły. Chyba jednak w miarę zasadne, skoro nie zachowały się żadne ślady recepcji *Zimy...* Rzecz została przemilczana.

Szkoda, bo jest to wiersz kunsztowny nie tylko w warstwie użytych środków poetyckich, lecz także całej konstrukcji i kryjącej się za nią sytuacji lirycznej. Jeżeli na *Zimę...*

6 Zob. J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz: Encyklopedia*, Warszawa 2010, s. 549.

7 D. Seweryn, „... jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997, s. 7.

spojrzymy całościowo, to zobaczymy jej filmową nieomal budowę. Sytuację liryczną inicjuje plan ogólny, ukazany dynamicznie, w szybko następujących przed naszymi oczami zmianach otwartych (używając języka teatru), przybliża się, poczynawszy od dziesiątego wersu, do poszczególnych sytuacji. Zoom najpierw z planu ogólnego wyławia anonimową osobę, „ja” poetyckie, ukazujące w konkretach wykonywanych czynności powaby tej pory roku („ciągnę tchnienie”, „podniosę lica”, „przypatruję się” etc.). Dalej kamera patrzy już oczami bohatera lirycznego, ukazując, nazwijmy to metodą Mickiewicza, taniec poszczególnych płatków śniegu, by gwałtownym cięciem zająrzeć poza miasto i, napomknawszy tylko o kimś „uwięzionym” (w. 21) na wsi, znowu w planie ogólnym przeciwstawić pejzaż pogrążonej w zimowym śnie smutnej natury z wesołą zimą w mieście. W kolejnych strofach przedstawienie zderzenia zimy na wsi i zimy w mieście wywołuje, czy wydobywa, coraz boleśniejsze skutki. Zima na wsi staje się tak nieznośna, że mobilizuje ziemianina do sprzedaży płodów rolnych i wyruszenia do miasta.

Ten moment jest jednym z punktów zwrotnych całego wiersza. Ziemianin staje się bohaterem lirycznym, utożsamia z poetą. Staje się liderem modnej, gotowej do zabaw młodzieży. Starannie przygotowuje do imprezy, ciepło ubiera i podąża na biesiadę, stanowiącą centrum zimowych radości miejskich. Wyszukane potrawy, rozmaite alkohole, kobiety i elegancka, z lekka zabarwiona erotyką rozmowa wypełniają jego czas. Mickiewicz unika tu konkretów, nie przywołuje żadnych wypowiedzi w mowie niezależnej, odwołuje się jakby do doświadczenia czytelnika, który sam dopowiedzieć może treść i formę radosnego ćwierkania przy „biesiadnym stole”.

W 63. wersie pada hasło do rozjazdu. Ale nie wszyscy podążają do domu. Kamera wyłapuje tych uczestników zabawy, którzy grają teraz w karty lub bilard. To już ostatnie charakterystyczne dla zimy w mieście przyjemności. Zoom ukazuje znów plan pełny, obraz miasta nocą, ulic rozświetlonych oknami iluminowanych mieszkań, ukazanych jakby z drona, pełnego ruchu, sań wiozących ludzi do kolejnych przyjemności albo na zasłużony odpoczynek.

*Zima miejska*, ów opisowy poemacik, zamknięty więc jest w przejrzystej, klamrowej konstrukcji: od widoku uogólnionego poprzez rozmaite, komplementarne wobec siebie zbliżenia do finałowego, brawurowego uogólnienia, ukazującego miasto w widoku jakby z góry.

Jak w tym wszystkim usytuować Mickiewicza? Przypomnijmy przyjęte założenie, że odczytane na spotkaniu filomackim *Powaby zimy* są tożsame ze znaną nam *Zimą miejską* lub też są jej wcześniejszą redakcją. To splecenie tekstu z biografią poety (choć nie ma jeszcze nic wspólnego z późniejszą Mickiewiczowską strategią kreacji bohatera literackiego na „jakby” samego siebie) wiele z treści *Zimy miejskiej* wyjaśnia. Jeśli utwór po raz pierwszy czytany był na zebraniu filomackim, to nie mógł być traktowany tylko jako poetycka zabawka, peryfrazowa etiuda, żart. Chodziło o coś więcej. Jean Fabre pisał, że „«Filomaci» z Wilna są oczywiście spadkobiercami «towarzystw filomatycznych», które w przeddzień rewolucji 1789 roku skupiały w swym łonie, w Paryżu i na prowincji, matematyków, medyków, przyrodników, filologów, uczonych

wszelkich specjalności zainteresowanych wymianą informacji i postępem wiedzy”<sup>8</sup>. To samo wynika z filomackich dokumentów, ustaw, protokołów, wpisanych w korespondencję ideałów. Dariusz Seweryn zwrócił uwagę, że bohater / bohaterowie *Zimy*... są właściwie przeciwieństwem filomatów. „Na początku roku 1816 – pisze Seweryn – władze uniwersytetu wydały rozporządzenie, że «pod żadnym pretekstem żadnemu studentowi nie wolno bywać po bilardach, kawiarniach, traktierniach, winiarniach i wszelkich podejrzanym domach; na redutach zaś, balach i balikach oraz i na teatrze tylko za osobnym piśmiennym pozwoleniem rektora lub jego zastępcy»”<sup>9</sup>. Bohater *Zimy miejskiej* robi więc wszystko to, czego nie mógł robić student uniwersytetu (o ile – tego nie wiemy – zakaz ten był respektowany i funkcjonował w rzeczywistości). Mickiewicz kreuje sytuację gry, bawi się konwencją, powołuje do istnienia niebyłe wcześniej tożsamości, jest tam, gdzie go nie ma, i jest tym, kim właśnie nie jest. Przypomnijmy, że filomaci byli ubodzy, poeta proponuje im więc wirtualną maskaradę. Mogą swoją filomacką tożsamość określić w odniesieniu do próżniaczej tożsamości modnej młodzieży. Oczywiście, nic z tego nie wynika oprócz tego, że Mickiewicz, bezbłędnie posługując się maszyną klasycystycznej dykcji poezji opisowej, ukazuje, jak maszyna ta znakomicie pracuje i bawi, pozostając zawieszona w intelektualnej próżni.

Podsumowując, możemy stwierdzić, że przedstawione w *Zimie*... miłe zajęcia młodzieży są raczej zaprzeczeniem osobistego doświadczenia Mickiewicza, a nie jego poświadczeniem. Jeśli, z grubsza, spotkania filomatów wyglądały tak, jak spotkanie w celi Konrada, w tak zwanej *Scenie więziennej* z III części *Dziadów* – a świadczy o tym na przykład maniera stosowania asemantycznych wypełniaczy rytmu wiersza, jakichś ra ra ra ra, jak w pieśni Feliksa, to dostrzeżemy jedną bardzo ważną cechę filomackich spotkań: żart, piosenka, beztroska zabawa były na nich zawsze inkrustowane poważnymi tematami, rozważaniami o cnocie, o wiedzy, o przyjaźni, wzajemnym oddziaływaniu na siebie. Tak działo się od pierwszego, organizacyjnego spotkania filomatów 1/13 października 1817 roku. Jeszcze w październiku tego samego roku odczytano wspomniane *Powaby zimy*<sup>10</sup>. Wiersz nie był więc obrazem ani projekcją rzeczywistego spotkania filomackiego, bo takowe miało zupełnie inny scenariusz. Czym więc był?

Do odpowiedzi na to pytanie przybliży lektura poezji filomatów. W 1817 roku Tomasz Zan nie tylko stworzył Towarzystwo Filomatów, ale jeszcze napisał – jak to sam określa – „krotofilę” pt. *Gryczane pierożki*<sup>11</sup>. Miała ona wiele wspólnego z oświeceniowym dydaktyzmem. Ukazywała wileńskie środowisko żaków, dworujące sobie z wszystkiego wokół, których autor obdarzył wiele mówiącymi nazwiskami: Wiatran, Urwipięta, Chwatosz, Nowak, niedawno przybyły, Tępin<sup>12</sup>. W roku 1821 koledzy uczyli

8 J. Fabre, *Adam Mickiewicz i dziedzictwo oświecenia* [w:] tegoż, *Od oświecenia do romantyzmu*, Warszawa 1995, s. 115.

9 D. Seweryn, dz. cyt., s. 25–26.

10 Zob. Z. Sudolski, *Mickiewicz*, Warszawa 2004, s. 48.

11 Zob. *Poezja filomatów*, opr. J. Czubek, Kraków 1922, t. 1, s. 228–278.

12 Tamże, s. 228.

imieniny Zana, inscenizując ten właśnie tekst, wszakże wzbogacony napisanym przez Mickiewicza epilogiem pt. *Dodatek do „Cwibaka”*<sup>13</sup>. W tymże *Dodatku* funkcją tutora obdarzony został Guwerner, który objaśnia wszem i wobec sens odbywającej się właśnie uroczystości:

Teraz wam wytłumaczę dzisiejsze obchody.  
Słuchajcie! Kiedy jeszcze, jak wy, byłem młody,  
Pobratawszy się z sobie równymi nieuki,  
O tym tylko myślałem, kędy zbijać bruki,  
Cały dzień w karty przegrać lub fajką przekurzyć,  
Gorsy modnie wystrychnąć i łeb wyczupurzyć.  
A wtem pośród nas Pan Bóg Tomasza objawił;  
On podwyższył umysły i serca naprawił,  
Związał nas i na pewnej gruntował podstawie,  
Trudom nadał porządek, szlachetność zabawie<sup>14</sup>.

Jakże w tej przemowie Guwernera powracają obrazki z *Zimy miejskiej!* Bruki, modne ubieranie się, układanie włosów, palenie fajki i jeszcze gra w karty. Przyszli filomaci żyli i bawili się więc tak (o ile było ich na to stać), jak postacie zaludniające *Zimę*... Ale tylko do pewnego momentu. Tą cezurą było skupienie się młodzieży wokół Zana i powołanie do istnienia Towarzystwa Filomatów. Zima od tej pory dla filomatów miała inne zgoła powaby. W 1819 roku Jan Czeczot, przedstawiając na spotkaniu filomackim poemat o porach roku, mówił o zimie:

A gdy smutna przyjdzie zima,  
Ten tyran wdzięków natury,  
Gdzie tylko obraz ponury...  
A lubych powabów nie ma!...  
Zawsze spokojna i stała,  
Jak wiecznie śniegiem pokryta  
I niebios tycząca skała [...]  
Powiesz śmiało, że w człowieku  
Cnota jest szczęściem jedynem<sup>15</sup>.

Zima filomacka nie przypomina więc zimy przedstawionej w opisowym liryku Mickiewicza. Nie jest zapisem doświadczenia ani też – jak należy sądzić, zważywszy na materialną sytuację poety – zapisem wspomnienia. To jest rodzaj żartu, satyry na życie, którego chyba w ogóle nie ma. A takie niby-życie opisane być mogło tylko

13 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 1, Warszawa 19983, s. 454–459. Cwibak, kaleczący komicznie mowę polską Niemiec, był jedną z najważniejszych postaci *Gryczanych pierożków* – handlował nimi.

14 A. Mickiewicz, *Dzieła*, dz. cyt., t. 1, s. 456.

15 *Poezja filomatów*, dz. cyt., t. 1, s. 48.

niby-językiem, sztucznym tworem lingwistycznym, tak samo jak sztucznym tworem było beztrioskie biesiadowanie i niekończąca się zabawa w *Zimie miejskiej*. To swoiste zastosowanie klasycystycznej zasady *decorum*.

Czy więc Iksom mogła spodobać się *Zima*...? Wielu z nich zajmowało się dydaktyką. W polu uwagi księcia Adama Jerzego Czartoryskiego pozostawał Uniwersytet w Wilnie, Ludwik Osiński – choć formalnie nienależący do Towarzystwa – był profesorem Uniwersytetu Warszawskiego. Z edukacją związany był też Lipiński. Wprawdzie estetyka Iksów skoncentrowana była na teatrze, ale *Zima miejska* daje się odczytać jak projekt scenariusza teatralnej inscenizacji lub jak projekt operowego bądź baletowego libretta. I właśnie balet jest chyba rodzajem dzieła scenicznego, do którego *Zima*... zbliża się najbardziej. Szybkie zmiany otwarte, podnoszące się i opadające dekoracje, ukazujące kolejne pory roku w syntetycznym, uogólnionym planie, zbliżenia na poszczególnych bohaterów wiersza i ich czynności, jak występy solowe w balecie, wreszcie motyw maskarady, będącej przecież źródłem baletowego widowiska, to wszystko pozwalałoby Iksom zastanowić się nad przesłaniem wynikającym z *Zimy*...

Iksowie zajmowali się chętnie oceną baletu. Cenili sobie w nim najbardziej adekwatność choreografii do przedstawionych sytuacji fabularnych libretta oraz eksponowanie akcentów narodowych. W styczniu 1817 roku, recenzując komedio-operę Karola Kurpińskiego pt. *Jan Kochanowski w Czarnym Lesie*, Iks narzekał: „Czemuż, jak autor chciał, nie przestano na samym tańcu polskim? Czemuż wprowadzono na scenę baletniczki, które i ubiorem swoim, i nieznanymi może wówczas u nas tańcami tego rodzaju dziwacznym tylko są zjawieniem wśród wiejskiej Czarnegolasu zaciszy i całą psują iluzją? Prosimy dyrektora teatru, aby błąd ten sprostować raczył” (RTX, 237). W kontekście tych uwag należy stwierdzić, że wiersz Mickiewicza by się nie spodobał. *Zima*... nie ma żadnego narodowego przesłania. Jest ostentacyjnie kosmopolityczna, miasto nie zostało ukonkretnione (choć wiemy, że jest to Wilno), postacie greckiej czy rzymskiej mitologii pojawiają się bez żadnych zabiegów adaptacyjnych, tak samo mogłyby się pojawić w każdym innym kraju o podobnym do polskiego klimacie, pije się poncz, wina węgierskie i włoskie, gra w karty i w bilard. Nic, żaden szczegół nie prowadzi do społeczeństwa polskiego, żaden nie ma dydaktycznego, tak miłego Iksom, charakteru. Jako obraz próżniactwa, pustej zabawy i kosmopolitycznej wyniosłości *Zima miejska* musiałaby zostać przez nich, przy całym szacunku dla warsztatu poety, odrzucona.

Ale pozostaje jeszcze jeden, ostatni już aspekt odbioru debiutu Mickiewicza. Zwrócił na niego uwagę Waław Borowy, traktując *Zimę miejską* jako żartobliwe rozwinięcie tematów poezji Trembeckiego, przy użyciu jego ulubionych środków stylistycznych<sup>16</sup>. A konsekwencją takiego skontekstualizowania wiersza Mickiewicza jest dostrzeżenie w nim, przywołajmy raz jeszcze Dariusza Seweryna, „najdojrzałego

16 Zob. W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958, s. 33 i nn.

może osiągnięcia polskiego rokoka<sup>17</sup>. Teresa Kostkiewiczowa wyjaśnia, że „twórcy komedii dydaktycznej usiłowali wpaść przekonanie o konieczności przestrzegania fundamentalnych praw porządku społeczno-moralnego i hierarchii wartości<sup>18</sup>. Z kolei komedie obyczajowe nie dźwigały tego rodzaju serwitutów, za to skoncentrowane były bardziej na jednostce ludzkiej, jej indywidualnym charakterze i tylko jej właściwych potrzebach. Literackie rokoko absorbuje epikurejską wizję egzystencji, w której miarą sensu świata staje się osobiste poczucie spełnienia i szczęścia, a nie posłuszne wykonywanie racjonalistycznego dyktatu zbiorowości. Rokoko stanowi więc jakby boczną odnogę estetyczną i ideologiczną polskiej literatury, azyl przed wymaganiami płynącymi z surowego mentorstwa klasycyzmu i schronienie przed metafizycznym potopem, jaki wzbierał już w krajach germańskiej północy. Słusznie zauważa Tomasz Jędrzejewski, że pojawiające się w *Zimie...* ulubione rekwizyty poezji rokokowej (pieniądze, fryzury, modne stroje, wdzięczne zachowanie) służą pewnemu ludycznemu, więc zabawowemu, celowi. „Mickiewicz – pisze badacz – w swoim debiutanckim utworze pozwolił sobie na rokokowy zabieg uczynienia rzeczywistości bardziej przyjazną niż jest w istocie<sup>19</sup>. I może ta cecha *Zimy miejskiej* złagodziłaby nieco surowy osąd Iksów, którzy, obserwując funkcjonowanie teatru, tego mikrokosmosu świata, rozumieli, że nie samą powagą, ale także żartem, żyje człowiek.

## Bibliografia

### Źródła

- Mickiewicz A., *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 1–17, Warszawa 1998–2005.  
*Poezya Filomatów*, opr. J. Czubek, t. 1–2, Kraków 1922.  
*Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, opr. J. Lipiński, Wrocław 1956.

### Opracowania

- Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, t. 1–2, Lublin 1958.  
 Fabre J., *Adam Mickiewicz i dziedzictwo oświecenia* [w:] tegoż, *Od oświecenia do romantyzmu*, Warszawa 1995.  
 Jędrzejewski T., „*Zima miejska*”. Mickiewicz w „*czadzie uciech miejskich*” [w:] *Liryka Mickiewicza. Uczucia – świadectwa – ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018.  
 Kostkiewiczowa T., *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, Warszawa 1975.

17 D. Seweryn, dz. cyt., s. 19.

18 T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, Warszawa 1975, s. 381.

19 T. Jędrzejewski, „*Zima miejska*”. Mickiewicz w „*czadzie uciech miejskich*” [w:] *Liryka Mickiewicza. Uczucia – świadectwa – ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018, s. 89.

- Przychodniak Z., *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, Wrocław 1991.
- Raszewski Z., *Bogusławski*, t. 1–2, Warszawa 2015.
- Rymkiewicz J.M., Siwicka D., Witkowska A., Zielińska M., *Mickiewicz: Encyklopedia*, Warszawa 2010.
- Seweryn D., „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.
- Sudolski Z., *Mickiewicz*, Warszawa 2004.

## Would the Members of the Society of X's be Fond of *Zima miejska*?

### SUMMARY

Mickiewicz's poetic debut *Zima miejska* (City Winter) coincides with the activity of the Society of X's (Towarzystwo Iksów) from Warsaw, gathering representatives of the political and cultural elite of Congress Poland. They made a concerted attempt to fight for high quality of the repertoire and plays staged in the National Theatre, which was to be the beginning of a campaign to “increase” the cultural level of the society.

*Zima miejska* represents classicistic descriptive poetics and as such would have found recognition in the eyes of the X's. However, as a piece devoid of national values and avoiding didactics, a ludic and cosmopolitan piece, it would have been condemned. The only common ground between the Warsaw elite and the Vilnius Philomaths could have been, albeit poorly represented in research, the rococoesque aesthetics.

KEYWORDS: debut, Mickiewicz, the Philomaths, Society of X's







TOMASZ JĘDRZEJEWSKI

Uniwersytet Warszawski

📄 <https://orcid.org/0000-0002-7304-2901>

## *Zima miejska* Adama Mickiewicza na tle filomackiej poezji anakreontycznej<sup>1</sup>

Pytanie o *Zimę miejską* Adama Mickiewicza, które chciałbym postawić w tym tekście, jest pytaniem o możliwe kontekstualizacje tego wiersza. Takie kontekstualizacje, których dotychczas nie podjęto. W komentarzach do utworu – a obszernych omówień nie mamy zbyt dużo – na pierwszy plan często wybija się kwestia osobliwego debiutu Mickiewicza: jak to się stało, że napisał taki wiersz, jak on się ma do innych – późniejszych – tekstów poety. Jak poprowadzić linię prostą albo krzywą od debiutu do szerszej grupy utworów młodzieńczych i, powiedzmy, „dojrzałych”.

Pytanie o możliwe (i nowe) kontekstualizacje *Zimy miejskiej* nie jest jednak odświeżaniem dawno dyskutowanych Mickiewiczowskich „powinowactw z wyboru”, źródeł inspiracji czy estetycznych filiacji. Zajmowano się tym kilkadziesiąt lat temu, w dawnych studiach okołozimomiejskich (Skwarczyńska, Kubacki, Borowy; niedawno Seweryn)<sup>2</sup>. Zależy mi raczej na tym, żeby powiedzieć coś istotnego o *Zimie miejskiej* na tle ówczesnej – wczesnodziewiętnastowiecznej – poezji anakreontycznej czy biesiadnej. Tutaj więc przyznaję się do tego, że tak właśnie spróbuję odczytać

---

TOMASZ JĘDRZEJEWSKI – dr; historyk literatury pierwszej połowy XIX wieku; autor książek: *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu* (Kraków 2016) oraz *Czytanie „Dziadów” w czterech częściach* (Warszawa 2018); kierownik projektu „Kultura literacka polskiego rokoka lat 1795–1830 na tle europejskim”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki; adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

1 Tekst powstał w ramach realizacji projektu „Kultura literacka polskiego rokoka lat 1795–1830 na tle europejskim”, zarejestrowanego pod numerem 2016/23/D/HS2/01119, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

2 D. Seweryn, „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997, s. 15–30. Zob. także P. Krasowska, *Humor niechciany. Wczesna twórczość Mickiewicza w ujęciu dawnych badaczy*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 1, s. 36–45.

*Zimę...* – nie tylko jako reaktywację tematu biesiadnego w kategoriach rokokowo-neoklasycystycznej estetyki (choć to również istotne), lecz także jako utwór nowatorski zarówno pod względem estetycznym, jak i obyczajowym.

W pracy, która znalazła się w tomie *Liryka Mickiewicza. Uczucia – świadectwa – ekspresje*, rozwijając interpretację Dariusza Seweryna, starałem się pokazać, że *Zima miejska* ma charakter poetyckiej maskarady. Pod pozorem wiersza o porze roku Mickiewicz umieścił opis młodzieżowych swawoli<sup>3</sup>. Wywołał wrażenie, że tworzy tekst poświęcony cyklowi natury – jeden z licznych tego rodzaju w prasie epoki – tymczasem dyskretnie od powabów zimy przechodził do rokokowego opisu uroków zabawy wesołej kompanii, spędzającej dzień i noc w mieszkaniach, w miejscach rozrywki i na ulicach miasta. W tej zabawie – nie trzeba dodawać – trunki odgrywają rolę znaczącą. Mam na myśli strofy oddające zajęcia młodzieży przybyłej na spotkanie w pieszczonym gronie „czarownych charytek”:

Pijemy węgry, mocny setnym latem,  
Wrą po kryształach koniaki i pące,  
Płci piękna gasi pragnienie muszkatem,  
Co dając rzeźwość, myśli nie zapłące.

A gdy się trunkiem zaiskrzą źrenice,  
Dowcipne, czule wszystkim płyną słowa,  
Niejeden uwdzięk zarumieni lice,  
Niejedna wzrokiem zapala się głowa<sup>4</sup>.

Nie są to słowa rzucone mimochodem. Wcześniejszy opis nudy wiejskiej stanowi kontrast do wspomnianych przed chwilą zalet zimy miejskiej. Znamienne, że oprócz bakchicznych rozrywek oraz rozmów niczego nie wiemy o innych zajęciach „wybranego orszaku”. Można się domyślać, że ten orszak przebrał miarę w przyjemnościach, dlatego „czarowne charytki” odesłały go za drzwi, co dobrze oddaje eufemizm zawarty w wersach: „Boginie dają do rozjazdu hasło,/ Zagrzmiały schody i już gości nie ma”. Zapalone trunkiem głowy idą więc ku nowym źródłom uciech na miasto, których widocznie nocą w Wilnie nie brakuje.

Można by zapytać, co w tym wszystkim nowego w świetle bogatej tradycji anakreontycznej. Pochwały trunków, żartobliwe realizacje tematów biesiadnych – poezja знаła to od niepamiętnych czasów. Polskie tradycje poezji bakchicznej także nie były ubogie ani – gdy mowa o roku 1818 – przebrzmiały. W prasie publikowano dużo tekstów anakreontycznych i rozrywkowych, by wymienić choćby jeden znany i czasowo

3 T. Jędrzejewski, *Mickiewicz w „czadzie uciech miejskich”* [w:] *Liryka Mickiewicza. Uczucia – świadectwa – ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018, s. 83–91.

4 A. Mickiewicz, *Zima miejska* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 37.

bliski Mickiewiczowi przykład *Pieśni do portera* Kantorberego Tymowskiego<sup>5</sup>. Twierdę jednak, że i u Mickiewicza, i u innych filomatów nie mamy do czynienia po prostu z reaktywacją tradycji poezji biesiadnej i anakreontycznej.

To, co przykuwa moją uwagę w lekturze poezji filomatów, to powracanie motywów sympotycznych w różnych formach ekspresji, wplatanie ich w różne gatunki i przepracowywanie biesiadnych konwencji. Myślę też o filomackich improwizacjach, genetycznie związanych z trunkami podczas występów towarzyskich. Nie chodzi mi tu bynajmniej – zaznaczam – o akcentowanie filomackiego nieumiarkowania, lecz bardziej o związek procesu twórczego, pisania literatury i pewnego sposobu bycia poety czy bycia poetą.

Jeśli porównuje się współczesną filomatom *Pieśń do portera* czy inne rozsiane w prasie utwory biesiadne z tekstami Mickiewicza, Czeczota albo Zana, oprócz oczywistych podobieństw widać również istotną różnicę. Nie zamierzam przekonywać, że różnica ta jest wyrazista i łatwa do zdefiniowania w kilku słowach. Ale na zasadzie koniecznego uproszczenia powiem, że bez względu na indywidualne upodobania do trunków ani Tymowski, ani rubaszni neosarmaci i inni jowialni poeci nie przyznaliby zapewne, że o ich artystycznej kondycji decyduje wino, i że pisanie pod patronatem Bakchusa jest czymś innym niż rodzajem dawnej i spetryfikowanej konwencji. W przypadku filomatów sytuacja rysuje się – jak sądzę – nieco inaczej. Młodzi wilnianie układają swoje rymy w czasach, kiedy kategorie swobodnej wyobraźni, entuzjazmu, spontaniczności remodelują wizję procesu twórczego i wizję literatury. Z etycznego patosu i refleksji natury moralnej filomaci szybko przeskakują w ton żartobliwy – tak że można odnieść wrażenie, że i własnej poezji nie stawiają na piedestale. Świadczą o tym między innymi lekko ironiczne i hiperboliczne wzajemne pochwały jako geniuszów i synów Feba.

By sprowadzić rzecz do konkretnego: ubodzy i rozentuzjzmowani poeci wychwalają nawzajem swój artystyczny kunszt i pewnie trochę w niego wierzą, a trochę widzą, że da się w niego uwierzyć tylko z przymrużeniem oka. Ich poezja – choć wywiedziona z dawnych zasad sztuki rymotwórczej – nasiąka czymś poetycko nowatorskim. Chodzi mi o zakodowane w tej poezji indywidualne i grupowe doświadczenia, czasami wyrażane aluzyjnie, a czasami wprost. Przykład takiej aluzyjnej i autoironicznej wypowiedzi poetyckiej stanowi *Zima miejska*, przypominająca literackie odwzorowanie hipotetycznej czy realnej zabawy filomackiej<sup>6</sup>. Zza strof *Zimy...* wyłania się obraz

5 K. Tymowski, *Pieśń do portera*, „Pamiętnik Warszawski” 1816, t. 4, s. 334–336.

6 Filomaci nie byli zamożnymi przedstawicielami „złotej młodzieży”, więc *Zima miejska* ukazuje ich zajęcia i rozrywki według rokokowej zasady „rozjaśniania barw” i prezentacji świata, w którym nie pozostawia się miejsca na niedole i niewygody. Wedle tego prawa studencka stancja może zamienić się w „gościnne podwoje”, tanie trunki jak za dotknięciem czarodziej-skiej różdżki zamieniają się w „koniaki i pące”, a koleżanki dostąpią godności „czarownych charytek”.

młodzieńców wprawdzie dobrych, ale trochę schuliganizowanych, ukazanych w brukowym pejzażu ówczesnego Wilna.

Interesuje mnie szczególnie to, że poetycka działalność filomatów zawiera w sobie właśnie coś brukowego – jakby zdjętego z satyryczno-felietonowych artykułów wileńskich „Wiadomości Brukowych”. Za najbardziej wyrazisty symbol tej brukowości uznać można alkohol, który okazuje się nie tylko motywem wpisanym w konwencję anakreontyczną, lecz także znamieniem postawy obyczajowej i rozumienia sztuki, która paradoksalnie wydaje się czymś wzniosłym, a zarazem karczemnym.

Wysokie znaczenie, jakie filomaci przypisują poezji, skorelowane z miejską egzystencją poety przypomina późniejsze cyganeryjne modele zachowań i gesty literackie. Nie mamy tu przecież do czynienia z jakimiś abstrakcyjnymi literatami, tylko z autorami chętnie akcentującymi swój studencki status, młodzieńczy temperament i dobry humor. Przypomina to *Sceny z życia cyganerii* Henriego Murgera, które powstaną po ćwierćwieczu. Oczywiście *toutes proportions gardées*. Nie twierdzę, że filomaci to cyganeria, ale znamiona formacji cyganeryjnej są w filomackim nastawieniu do życia i literatury zauważalne. A pod pewnymi względami filomaci bliżsi są Murgerowskiej bohemie niż mianowana cyganerią grupa warszawskich literatów z przełomu lat 30. i 40. XIX wieku<sup>7</sup>. Krąg Filleborna i Dziekońskiego dostarczył nam niewiele poetyckich (podkreślam: poetyckich, a nie wspomnieniowych) dowodów swojego cyganeryjnego nastawienia do relacji świata i sztuki. Tymczasem filomaci dają pod tym względem do myślenia.

Artysta cygan żyje *teraz*, jest żywą sztuką, sztuką wcieloną. Z tego powodu nie musi nawet ogłaszać wierszy światu (cóż, nie musi ich nawet pisać), żeby być artystą, skoro samo życie, chwywane na gorąco, toczy się artystowsko. Cyganeryjne z ducha są takie zjawiska, jak zacieranie różnicy między życiem grupy i jej artystyczną aktywnością, nieustanne przenoszenie porządku estetyki w relacje międzyludzkie i na odwrót – relacji międzyludzkich w twórczość grupy. Generuje się tutaj pewien stały obieg biograficzno-estetyczny, dodajmy, obieg zamknięty, bo uprawianie sztuki i życie na miarę sztuki możliwe okazuje się w ramach pewnego tylko środowiska, a nie w skali całego społeczeństwa.

W literackich gestach cygana tkwi element dystansu czy ironii wobec społeczeństwa żyjącego inaczej czy też – jak zwykło się mówić – wobec filistra, który lubi „porządek” i „normę”. Tutaj chciałbym wyrazić kluczową dla mnie myśl: wiersze anakreontyczne – takie, jakie znała literatura na długo przed filomatami i jakie dobrze znała jeszcze w czasach filomatów – nie były żadnym przekroczeniem normy. W ramach pewnej konwencji można było opisywać nawet tęgie zabawy i to wcale nie obrażało *bon goût*. W filomackiej poezji biesiadnej upatrywałbym już jakiegoś – może nie wyrazistego, ale zauważalnego – przekroczenia tych konwencjonalnych ujęć. Rozrywkowe nastawienie filomatów wyraża się w życiu i twórczości naraz, ich improwizacje nie są bez

<sup>7</sup> Zob. P. Wojda, *Cyganeria niecygańska – czyli o domniemanym buncie cyganerii warszawskiej* [w:] *Młody wiek XIX?*, red. A. Rzepiewska, Warszawa 2019.

związku z trunkowymi aprowizacjami, a stematyzowana koniunkcja picia i pisania stanowi więcej niż linię tematyczną tej twórczości. Nawiązuję tu do bakchicznych tematów w takich wierszach, jak *Na ozdrowienie Adama, Cyprydy kochane dziatki, Bądźmy, bracia, weseli...* Jana Czeczota; *Pieśń Filaretów* Odyńca; *Do p. Franciszka* Tomasza Zana; *Igraszka po pijanemu* Teodora Łozińskiego, czyli do wierszy, które z *Zimą miejską* dzielają nie tylko motywy butelek i kieliszków, lecz także taneczno-śpiewny styl i leksykę oraz artystyczną autoironię twórców tych tekstów:

Słuchajcie! Adam zaczyna,  
Bo się dobrze napił wina,  
I coś wam powie...  
Wiwat, Towarzystwa zdrowie!  
Niech się mu tak szczęście uśmiecha  
I tak ciągle płynie,  
Jak wąż umoczywszy w winie,  
Adam wychylił kielicha<sup>8</sup>.

Spontaniczność wystąpień improwizatorskich też nie powinna być raczej odgradzana od filomackiej fety. Pisał o tym Leszek Libera:

Otóż filomaci, oddający się z zapałem zatrudnieniom literackim i naukowym, byli też bardzo skrupulatni, jeśli chodziło o przestrzeganie kalendarza imieninowego. Nadzwyczaj wesole były to spotkania, uczy imieninowe starannie przygotowane, deklamowanym okolicznościowym jambom towarzyszyły porządnie wznoszone toasty<sup>9</sup>.

Można by się co prawda zgodzić, że filomaci piszą tradycyjne anakreontyki („Anakreont tysiścianie w Polsce się odradza” – zauważa Czeczot<sup>10</sup>), ale myślę, że piszą je już trochę pastiszowo i że z dawnej tradycji wyłania się już pomysł na nową, zdecydowanie bardziej nowoczesną. Nie uważam, oczywiście, że filomaci są pod tym względem modernistami, ale gdyby dać im do przeczytania *Wino i haszysz* Baudelaire’a, przypuszczam, że nie protestowałiby stanowczo. W tym eseju Baudelaire opisuje bowiem coś, co literatura europejskiego romantyzmu już od jakiegoś czasu w sobie hodowała. To znaczy: przekonanie o tym, że natchnienie nie spływa wyłącznie od muz czy z nieba, a wieszczy zapał – nawet jeśli jest boskim darem – produkuje się również ludzkimi sposobami<sup>11</sup>. Nie musi to być jedynie alkohol – inne używki i stymulatory

8 Adamowe (partia A. Mickiewicza) [w:] *Poezya filomatów*, t. 2, wyd. J. Czubek, Kraków 1922, s. 44.

9 L. Libera, „Wszyscy byli jak najzupełniej trzeźwi...” (O improwizacjach Mickiewicza) [w:] tegoż, *Mickiewicz*, Zielona Góra 2015, s. 110.

10 J. Czeczot, *Na śmierć szpaka* [w:] *Poezya filomatów*, t. 1, wyd. J. Czubek, Kraków 1922, s. 24.

11 „Wyobrażenia Mickiewicza o prapoczątkach poezji wiązały się ściśle z jego klasycznym uniwersyteckim wykształceniem i nie ma w nich nic w zasadzie oryginalnego. Ale ważne jest dla nas uświadomienie sobie konsekwencji tych poglądów w praktyce pisarskiej poety, w jego

(jak na przykład opium) też się do tego nadają, i w ogóle wszystko to, co „potęguje osobowość” twórcy. Serie wierszy o winie z Baudelaire’owskich *Kwiatów zła* nie są przecież anakreontykami, to raczej pewna forma *écriture alcoolique*, która stanowi może najbardziej efektowną kulminację zjawisk obecnych w europejskiej poezji od przełomu XVIII i XIX wieku.

Pisząc o tych kwestiach, warto przywołać książkę Anyi Taylor sprzed dwudziestu lat *Bacchus in Romantic England: Writers and Drink 1780–1830*<sup>12</sup>. Ta praca rejestruje alkoholowe doświadczenia angielskich pisarzy, ich wypowiedzi na temat trunków i wreszcie omawia dionizyjskość (*dionysianism*) w samej poezji Roberta Burnsa, Samuela Coleridge’a, Charlesa Lamba i innych. Badaczka pisze między innymi o Coleridge’u: „Is it any wonder that ‘pleasure’ is a frequent term in Coleridge’s lexicon? He uses it at crucial junctures in his definitions of art and poetry because for him the acts of creating, reading, listening and figuring things out are physical pleasures akin to the physical pleasure of drinking”<sup>13</sup>. Charakterystyka angielskiego bakchicznego romantyzmu, proponowana przez Anyę Taylor, nasuwa sporo skojarzeń polskiemu historykowi literatury, który zna podobne motywy z biografii filomackich, otwierających się swoją poezją na „kościół Bachusowy”<sup>14</sup>. Także sama twórczość przypomina poezję powstającą w kręgu wileńskich studentów. Wolno sądzić, że w filomacką *festivity* Coleridge dobrze wpasowałby się na przykład ze swoją *Song to be Sung by the Lovers of all the Noble Liquors...*

Ye drinkers of Stingo and Nappy so free  
Are the gods on Olympus so happy as we?

They cannot be so happy!  
For why? they drink no Nappy.

But what if Nectar, in their lingo,  
Is but another name for Stingo?<sup>15</sup>

---

świadomości literackiej, w jego biografii. [...] Improwizując w dniu swych imienin w grudniu 1818 roku, wygłosił on sentencję, która przy całej swej żartobliwości zawiera chyba jakieś ziarno prawdy: «Lecz gdy winem łeb naleję, Wiersz się składny wtenczas kupi... / Zan milczy jak głupi, Adam jak wulkan ziele! // Dalibóg, ten zapal niebieski, / Kto choć pjany, kto choć pjany, / Leje zawsze rym dobrany». W pięć miesięcy później, na imieninach Onufrego Pietraszkiewicza, w sposób jednoznaczny podkreślił Mickiewicz swą zależność od Bachusa, a jednocześnie zgłosił swe aspiracje do przywództwa w kręgu filomatów jako poeta”; L. Libera, dz. cyt., s. 119.

12 A. Taylor, *Bacchus in Romantic England: Writers and Drink 1780–1830*, London 1999.

13 Tamże, s. 104.

14 *Jeżowe* (partia J. Czeczota) [w:] *Poezya filomatów*, t. 2, wyd. J. Czubek, Kraków 1922, s. 68.

15 A. Taylor, dz. cyt., s. 96.

Coleridge i Mickiewicz w *Zimie miejskiej* nie chwalą po prostu dobroczynnego wpływu ziemskich nektarów. Przepisują raczej swoje własne i grupowe doświadczenia jako miłośników wina i poetów jednocześnie, zarazem doświadczenia grupowe, środowiskowe i społeczne<sup>16</sup>. Ich *écriture alcoolique* to kwestia kondycji współczesnego poety miejskiego, kompana wieczornych zabaw, bywalca karczem i szynków, człowieka, który materiał do poezji ściąga z brukowej, miejskiej rzeczywistości i ujmuje ją w ścisłej relacji do siebie samego.

Nie dowodzę, że Mickiewicz to Baudelaire, że Wilno to Paryż, a *Zima miejska* to *Wino gałganiarzy*. Jednocześnie uważam, że powstanie *Zimy miejskiej* w 1818 roku – z tym, co jest w niej zakamuflowane w środku – otwiera nas ku pytaniom o protocyganeryjne elementy utworów Mickiewicza i innych filomatów. Takie, które objawiły się, gdy była na to pora, w czasach filomackiej młodości. A jeśli myślimy o związkach łączących Coleridge'a czy de Quinceya z Baudelaire'em, to i o Mickiewiczu nie warto zapominać. *Zima miejska* zyska na znaczeniu, gdy zdamy sobie sprawę z tego, kto, gdzie, kiedy i jak stworzył ten tekst. To, że był to młody poeta, ślizgający się z kolegami po brukach uniwersyteckiego miasta, praktykujący to, o czym pisze, daje nam powody do refleksji. I to, że takie brukowe doświadczenie wystąpiło na koturnie klasyzystycznej retoryki, ma w sobie jakiś zwiastun, niespodziewanej tu chyba u filomatów, *modernité*.

## Bibliografia

- Jędrzejewski T., *Mickiewicz w „czadzie uciech miejskich”* [w:] *Liryka Mickiewicza. Uczucia – świadectwa – ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018.
- Kostkiewiczowa T., *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, Warszawa 1979.
- Krasowska P., *Humor niechciany. Wczesna twórczość Mickiewicza w ujęciu dawnych badaczy*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 1.
- Libera L., „Wszyscy byli jak najzupełniej trzeźwi...” (*O improwizacjach Mickiewicza*) [w:] tegoż, *Mickiewicz*, Zielona Góra 2015.
- Mickiewicz A., *Zima miejska*, „Tygodnik Wileński” 1818, nr 125.
- Poezja filomatów*, t. 1–2, oprac. J. Czubek, Kraków 1922.

---

16 Taylor pisze o Coleridge'u: „As a writer and singer of drinking-songs Coleridge participates in an old culture of men in groups. Since his school days with Robert Allen, the LeGrice brothers, and Charles Lamb, he magnetized his cronies in tipsy evenings that Lamb wistfully recalls: 'I have been laughint, I have been carousing, / Drinking late, sitting late, with my bosom cronies.' Amid the pleasures of drinking, singing and talking in the heightened enthusiasm of the tavern, Coleridge appears as one of the loudest and most frivolous, although other Romantic poets also composed drinking-songs”; dz. cyt., s. 94.

- Rosenmeyer P.A., *The Poetics of Imitation: Anacreon and the Anacreontic Tradition*, Cambridge 1992.
- Seweryn D., „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.
- Szastyńska-Siemion A., *Poezja anakreontyczna w okresie oświecenia w Polsce*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Classica Wratislaviensia” 1987, t. 11.
- Taylor A., *Bacchus in Romantic England: Writers and Drink 1780–1830*, London 1999.
- Tymowski K., *Pieśń do portera*, „Pamiętnik Warszawski” 1816, t. 4.
- Wojda P., *Cyganeria niecygańska – czyli o domniemanym buncie cyganerii warszawskiej* [w:] *Młody wiek XIX?*, red. A. Rzepiewska, Warszawa 2019.

### Mickiewicz's *Zima miejska* in the Context of the Philomaths' Anacreontics

#### SUMMARY

The text discusses *Zima miejska* (City Winter) by Adam Mickiewicz in the perspective of the modern version of anacreontic poetry. The poetic debut of Mickiewicz can be regarded not only as an example of a neoclassical-rococo poem delivering a joyful description of student amusements, but also as a step towards pre-bohemian aesthetics, which is characteristic of quite a number of verses written by the Philomaths around 1820. In the case of the Philomaths, the Bacchic motifs seem to be signs of a new approach to the process of writing poetry.

KEYWORDS: anacreontic poetry, Mickiewicz, Romanticism, the Philomaths



# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



URSZULA TROCHIMOWICZ

Uniwersytet w Białymstoku

📄 <https://orcid.org/0000-0003-3153-8201>

## Tradycja i intertekstualna gra. Nawiązania do *Zimy miejskiej* Mickiewicza w *Zimie wileńskiej* Witolda Hulewicza

Popularne motywy polskiej poezji romantycznej wykorzystywane były wielokrotnie przez twórców żyjących w XX wieku, szczególnie często nawiązywano do jej charakteru narodowowyzwoleńczego (zauważyć trzeba chociażby twórczość niepoetycką powstałą na emigracji po 1945 roku, artykuły rodzeństwa Czapskich z „Kultury” paryskiej oraz dzienniki, w których właściwie cały dyskurs dotyczący współczesności czerpie ono z twórczości Adama Mickiewicza i Cypriana Kamila Norwida). Dramatyczne doświadczenia dwóch wojen sprawiły, że idee romantyczne, w tym pojmowanie irracjonalności funkcjonowania świata oraz odczytywanie rzeczywistości poprzez metafizykę, ponownie się zaktualizowały. Spośród wielu poetów dotkniętych traumami obu wojen światowych w gronie odwołujących się do poezji polskiego romantyzmu odnaleźć można także Witolda Hulewicza – poetę, krytyka, wydawcę, tłumacza i miłośnika literatury niemieckiej – którego los dopełnił się w okrutny i nagły sposób w palmirskim lesie.

W antologii poetyckiej *Tobie Wilno*, wydanej przez Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza w serii Biblioteka Pamięci i Myśli, został umieszczony wiersz Witolda Hulewicza *Zima wileńska* – zarówno w wydaniu pierwszym z 1989 roku, jak i w drugim z 1992 roku. Kryterium doboru utworów, którym kierowali się redaktorzy zbioru, były (jak sami piszą we wstępie) tematy krajobrazu, dziejów i ludzi Wilna. Najwięcej wierszy zawartych w tej antologii powstało w XX wieku. W tomie tym Witold Hulewicz pojawia się obok takich twórców, jak: Władysław Syrokomla, Seweryn

---

URSZULA TROCHIMOWICZ – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku, studentka studiów doktoranckich na tej samej uczelni. Pracę dyplomową napisała pod kierunkiem prof. dr hab. Violetty Wejs-Milewskiej na temat: *Antycypacyjna i mitologizująca funkcja procesu twórczego. Rzecz o naturze kreacjonizmu Jarosława Iwaszkiewicza*. Zagadnieniu pisarstwa Marii Czapskiej poświęca rozprawę doktorską: *Biografia twórcza Marii Czapskiej w kontekście przemian formacyjnych inteligencji polskiej XX wieku*.

Goszczyński, Antoni Słonimski, Tadeusz Łopalewski, Kazimiera Hłakowiczówna, Edward Słoński, Czesław Miłosz, Zofia Bohdanowiczowa, Artur Oppman, Józef Czechowicz. W tej samej antologii można odnaleźć także kilka utworów Adama Mickiewicza o tematyce wileńskiej. *Zima miejska* została pominięta w tym zestawieniu.

Wśród jedenastu wierszy Witolda Hulewicza umieszczonych w antologii *Tobie Wilno* szczególną uwagę zwraca właśnie wiersz *Zima wileńska*, wyraźnie nawiązujący do debiutu Adama Mickiewicza z 1818 roku – powszechnie znanego, stanowiącego przedmiot badań krytyków literatury i niejednokrotnie ocenianego przez nich negatywnie. Podobnie jak *Zima miejska*, wiersz Hulewicza jest napisany jedenastozgłoskowcem i przedstawia wizję zimowej pory w Wilnie. Należałoby wspomnieć o roli tego miasta w biografiiach obu twórców.

W 1815 roku Adam Mickiewicz przyjechał do niego, aby rozpocząć studia na Uniwersytecie Wileńskim, będącym w pełni rozkwitu – wykłady prowadzili profesorowie znani w całej Europie. W Wilnie podejmował pierwsze świadome, dojrzałe decyzje związane z walką w obronie wartości narodowo-patriotycznych, dlatego też Wilno jest nazywane jego mityczną ojczyzną – miejscem, do którego odwoływał się jeszcze wielokrotnie w swojej twórczości, nawet po ostatecznym opuszczeniu go w 1824 roku.

Około sto lat później kolejny polski twórca wpisał się w historię Wilna. Witold Hulewicz, autor *Przybłądy Bożego* oraz współwydawca „Zdroju”, przeniósł się do Wilna po kilkuletnim pobycie w Warszawie. W latach 1925–1934 angażował się w życie kulturalne miasta na wiele sposobów: w 1927 roku został kierownikiem programowym Rozgłośni Wileńskiej Polskiego Radia, był też prezesem Rady Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych, prezesem oddziału wileńskiego Związku Zawodowego Literatów Polskich, a w latach 1925–1926 redagował w duchu regionalnym „Tygodnik Wileński”. O związkach z Wilnem niewątpliwie świadczy ta długa lista różnorodnych funkcji pełnionych przez Witolda Hulewicza.

Stosunek poety do Wilna najlepiej wyrażony jest w jego wierszach. Hulewicz postrzegał to miasto jako dostojne i wyjątkowe, zwieńczone chmurami innymi niż rozciągające się nad resztą świata, bo przesyconymi atmosferą walki w obronie ideałów, której konsekwencją stało się ludzkie cierpienie.

Tu chmury jak leniwe w procesjach sztandary  
zasłaniać chcą idący za nimi Sakrament –  
chmury jak mury, jak rozgłośny lament  
chmury jak twarda rota wierności i wiary [...]

Przez wieki siła w niebo buchała oparna,  
przez wieki wielka wola w planety dymiła,  
łzy na upór gęstniały. Z krwi tężała bryła,  
z kadzideł mgła spowiła wieże, legendarna [...]  
I przeto chmur, jak w Wilnie, w żadnym nie ma kraju<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> W. Hulewicz, *Miasto pod chmurami* [w:] *Tobie Wilno. Antologia poetycka*, wybór i red. E. Feliksiak, M. Skorko, P. Waszak, Białystok 1992, s. 54.

Chmury często występują w wileńskiej poezji Hulewicza, przedstawiane są jako element świadczący o przynależności miasta do sfery *sacrum*; nastąpiło wyjście z *profanum* pod wpływem ciężaru doświadczeń, historii. Chmury nad Wilnem połączyły się z nim i stanowią jedność w swej świętej atmosferze.

Utwory o Wilnie zawierają doświadczenie wielkiej wiary, oddania Bogu, ale trudno łączyć ten fakt bezpośrednio z samym autorem. Taki stan został raczej przedstawiony jako związany z przebywaniem w uświęconym mieście. Wszystko tu jawi się jako nadzwyczajne; cmentarze nie budzą w człowieku strachu, gdyż „szczeble innemi miarami się mierzą, nad zapomnianym kwitną wiecznie pomne bzy”, a „nędzarz może górować nad panem”<sup>2</sup> – świat jest zależny od Stwórcy.

Nie jest tu straszno. Mogę w północ ciemną  
siedzieć na grobie, z śmierci dłonią w dłoni,  
czuć wiew śmiertelny na spokojnej skroni,  
Wilno pode mną, a Boga nade mną<sup>3</sup>.

Jako bardzo młody człowiek Witold Hulewicz trafił na front wojenny i z tym okresem jego życia związana jest twórczość poetycka oraz korespondencja, która ukazała się później w „Kurierze Poznańskim”. Badacze podkreślają w szczególności jego negatywny stosunek do wojny, agresji; wiele z jego wczesnych utworów ma charakter pacyfistyczny (seria wierszy oraz recenzje publikowane w „Zdroju”). Był autorem pierwszego dramatu napisanego dla Teatru Polskiego Radia (*Pogrzeb Kiejstuta*, emisja: Wilno, 17 maja 1928) oraz pierwszego opracowania podejmującego zagadnienia teatru radiowego *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym* (Warszawa 1935). W dużej części odpowiedzialny za przeniesienie zespołu Reduty do Wilna, został jej kierownikiem literackim w sezonie 1925–1926. Hulewicz był w Wilnie bardzo popularny. Z Tadeuszem Łopalewskim i kolejnymi dyrektorami wileńskich teatrów zaliczany był jednak przez „tutejszych” do „przybyszy”. Często musiał odpowiadać na zarzuty braku zrozumienia Wilna, jego potrzeb, specyfiki i tradycji. Oskarżano go o chęć zdominowania życia kulturalnego i kierowanie się własnymi ambicjami, co było powodowane jego aktywnością w dyskusjach publicznych, a także inicjowaniem ich<sup>4</sup>. Wiele lat swojego życia poświęcił propagowaniu literatury i kultury niemieckiej w Polsce, ale właśnie w Wilnie (dzięki funkcjom, które sprawował, oraz możliwości zatrudniania wielu osób) warunki wyjątkowo sprzyjały tej działalności popularyzatorskiej. Dzięki Irenie Solskiej rozpowszechniał twórczość Rilkego i innych poetów niemieckich. Mógł więc nie tylko oddawać się pracy, którą lubił, ale w pełni „rozwinąć skrzydła”, jeśli chodzi o swoje największe pasje.

2 W. Hulewicz, *Cmentarze* [w:] *Tobie Wilno*, dz. cyt., s. 67.

3 Tamże.

4 Informacje pochodzą ze strony <http://encyklopediateatru.pl/krytyk/40840/witold-hulewicz> [dostęp: 24.03.2019].

## Romantyczne ideały

Witold Hulewicz wielokrotnie nawiązywał do poetyki Adama Mickiewicza. *Zima wileńska* nie jest jedynym dowodem tych nawiązań, choć wyróżniającym się – aluzje do *Zimy miejskiej* są tu bardzo subtelne. Życie tętni schowane pod śniegiem, brak tu człowieka i oznak jakiegokolwiek jego działalności, cóż dopiero mówić o balach! Wileńska zima Hulewicza to „bezruchu przepych groźny”, „bajka brylantowa”<sup>5</sup> – nie ma śladu po heroikomicznym rysie z *Zimy miejskiej*:

Błękitna białość, co pod korcem chowa  
bijące serca i nurt niemej Wilii –  
to jest bezruchu przepych groźny, czyli  
wileńskiej zimy bajka brylantowa<sup>6</sup>.

*Zima miejska* Adama Mickiewicza stanowi dowód na to, że młody poeta dostrzegał świetność Wilna, darzył je szacunkiem, respektem – tekst ten jako jedyny daje tak dobitne świadectwo przeżywanego wówczas momentu naiwnej fascynacji wieszczą wielkomiejskim światem.

Trzeba wziąć pod uwagę fakt, że Mickiewicz pochodził z pobliskiego Nowogródka. Oczarował go miejski gwar i wachlarz możliwości samorozwoju (i samopoznania), lecz nie miał powodów, by czuć się obco w Wilnie. Zaś Witoldowi Hulewiczowi jako Wielkopolaninowi, który do tego miasta przyjechał z Warszawy, nie dane było poczuć się w Wilnie swobodnie, jak „w domu”, we własnym mieście.

W latach 20. XX wieku Wilno żyło wydarzeniami związanymi z budową pomnika Adama Mickiewicza, a Witold Hulewicz był w gronie popierających tę inicjatywę. Rozpoczął się więc wówczas konflikt z przeciwnikami akcji, wśród których znalazł się Stanisław Cat-Mackiewicz, redaktor „Słowa”, oraz jego współpracownicy. Finałem była nawet sprawa w Sądzie Okręgowym. Wówczas zainterweniowało kierownictwo rozgłośni warszawskiej, które zadecydowało o przeniesieniu Hulewicza na pół roku z powrotem do Warszawy. Pisarz pobyt ten przedłużył, pozostając na stanowisku kierownika Wydziału Literackiego.

Do Wilna nie dane mu było już wrócić, ale o okresie tym zawsze myślał z rozrzewaniem. Można to stwierdzić na podstawie relacji jego córki, która tak wspomina: „dwoił się i troił, w nocy pracował dla siebie, ale zawsze miał czas wyskoczyć na narty” – cała ta działalność była dla bardzo wielu rdzennych obywateli Wileńszczyzny rażąca... „Nie spodobał się”. Ludzie napływowi z Kresów południowo wschodnich [sic!] i zachodnich, dążący do urzekającego swą przeszłością i czarem miasta, oglądani byli przez „wyobraźcicieli tutejszych” niemal jak *bloody foreigners*, i wielu mimo szczerzej woli nie zdołało ostać się w tej atmosferze. Hulewicz raził tym wszystkim, czego Wilnu właśnie brakowało:

5 W. Hulewicz, *Zima wileńska* [w:] *Tobie Wilno*, dz. cyt., s. 71.

6 Tamże.

europiejskością, zmysłem organizacyjnym i praktycznym umysłem otwartym na nowe zjawiska. „Wygryziono go z Wilna sposobami niesławnymi. A kochał to miasto”<sup>7</sup>.

Warto w tym miejscu przywołać wypowiedź Agnieszki Feill, córki pisarza:

[...] To nie był swój, to nie był Wilnianin, zarówno Cat-Mackiewicz, jak i całe grono w redakcji „Słowa”, szanowało głównie środowisko rdzennie wileńskie, a to był przybysz, nie umiał ocenić pamiątek wileńskich, nastroju miejsc świętych. Pisali, że w celi Konrada Smorgonie założył<sup>8</sup>.

Hulewicz w ciągu całego pobytu w Wilnie był odbierany jako ktoś z zewnątrz, nie „swój”, stąd być może w jego wierszach tak dostojny obraz miasta, na przekór stereotypom stawiającym przybysza w pozycji tego, który nie potrafi zrozumieć jego historii.

Czy Adam Mickiewicz jako prowincjusz borykał się z problemem alienacji w wielkim mieście? Debiutujący, nieznany nikomu student początkowo mało znaczył w wileńskim środowisku, a jego młodość dawała mu odwagę i łatwość odnajdywania się w nowych sytuacjach. Obraz wileńskiego życia Adama Mickiewicza przedstawiany był choćby przez Marię Czapską w *Szkicach Mickiewiczowskich*. Jednym z jego elementów były liczne miłostki, ich tło stanowił podkreślony przez Czapską konserwatyzm Wilna. Hasłami filomatów były ojczyzna, nauka i cnota, na straży tej ostatniej stali Jeżowski i Zan, „[...] dopiero po Rewolucji i wojnach napoleońskich wpływy Rus-sa w połączeniu z pierwiastkami uczuciowymi romantyzmu niemieckiego wywołały nawet w Wilnie nową sztukę kochania. Uczucia ubierano w ponęty skrupułów, drażliwości, skromności”<sup>9</sup> – pisze Maria Czapska.

O Mickiewiczu z tamtych lat możemy odczytać taki jej komentarz:

Gwałtowny temperament Mickiewicza, rozkołysana i burzliwa jego fantazja – zrywały tamy konwencjonalnej czułości, której ulegał na równi z innymi. Każdej jego idylli groziła tragedia<sup>10</sup>.

## Dobroczynne mroki zimy

Można więc odczytać w debiucie wieszczka idyllę zimowo-miejską, w której po tragedii nie ma śladu. Są za to spotkania towarzyskie z „modną młodzieżą”, a tam (do wyboru) tytoń, herbata i stuletnie wina – wszystkiego tego kosztują niezwykle wrażliwi, subtelni ludzie, bo przecież „gdy się trunkiem zaiskrzą źrenice, / dowcipne, czułe

7 I. Bartoszewska, *Witold Hulewicz. W 90. rocznicę urodzin*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Literaria” 1988, nr 21.

8 Sylwetka Witolda Hulewicza w audycji z cyklu „Biografia dźwiękowa”, Polskie Radio, 22.04.1995.

9 M. Czapska, *Szkice Mickiewiczowskie*, wyd. 2, Warszawa 1999, s. 38.

10 Tamże, s. 39.

wszystkim płyną słowa”<sup>11</sup>. Grają w karty, w bilard i prowadzą niezwykle kulturalne rozmowy. Przed mrozem chronią ich sobolowe futra. Mroki zimy są „dobroczyenne”, ponieważ ciemność zapadająca w połowie dnia oznacza początek spotkań i zabawy. Taki styl życia był ekscytujący dla prowincjusza – miejskie życie go porwało, z dumą umieścił siebie na przedstawionym obrazku – „Pijemy węgryzn [...]”.

Zimowy wieczór spędzony w mieście wyzwala od samotności. Rzeczywistość w wierszu ulega karnawalizacji – zima jest wiecznym świętem, nie obowiązują zwyczajne prawa, plan dnia się zmienia, ponieważ trzeba go podporządkować rozrywkom podejmowanym tylko o tej porze roku.

Mickiewiczowska zima jest „porą błogą”<sup>12</sup>, ponieważ gdziekolwiek nie spojrzeć, wszystko promienieje jej blaskiem, napełnia radością, światłem, poczuciem ciepła. Zimowa aura daje wyczekiwaną przez cały rok świeżą energię, przykrywa i oddala to, co zazwyczaj niepotrzebnie tylko zaprzęta głowę; oczyszcza sumienie. „Zimowa kiść” pokrywa wszystko, od terenów miejskich po „łyse gór wiszary” i „grunt dziki”<sup>13</sup>. Nagie gałęzie dźwigają „zimne ciężary”<sup>14</sup>. Przestrzeń pozamiejska jest tu przedstawiona jako mniej sprzyjająca człowiekowi – trudno przeżyć zimę na wsi, szybko można zagłębić się w smutku i zmęczeniu, wstając wcześniej. Istnieje zagrożenie poddania się stanowi charakterystycznej stagnacji i wpisania w bezruch śnieżnego świata. Naturalny wymiar zimy jest przez wieszczą nacechowany negatywnie.

Kogo stan zimowy wprawia w zły nastrój, ten wyjeżdża do miasta. Kto zmuszony jest być w czasie zimy poza przestrzenią miejską, tkwi w zimowym smutku, więc wyjeżdża „wozem ciężarnym”, aby również spróbować miejskiego życia, pozbawionego znoju i trudu, a bogatego w zabawy i atrakcje. Jednak jak Mickiewiczowski powóz „ciężarny metalem” ratuje zmożonego smutkiem i zimnem uciekiniera, tak u Hulewicza cięży co innego – domom zimowa „kożuchów oprawa”<sup>15</sup>. Przedstawił on w swym utworze odmienny pogląd – zimowa pora traktuje łagodnie przyrodę, lecz nie człowieka. Zima negatywnie oddziałuje na podmiot w utworze *Zima wileńska*: śnieg przykrywa ludzkie strzechy, gromadzi się na zmartwieniach i bolączkach człowieka jako dodatkowy ciężar.

Podzielam opinię Jarosława Ławskiego, że dla zrozumienia wizji Wilna z debiutu Adama Mickiewicza ważne są wyobrażenia czasu i związane z nimi wizje cykliw życiowych wsi i miasta<sup>16</sup>. Kraj jest zmieniony podczas zimy w obu tych przestrzeniach, ale w mieście łatwiej oszukać dłużące się godziny – śpiąc dłużej niż zwykle, bawiąc

---

11 A. Mickiewicz, *Zima miejska* [w:] tegoż, *Wiersze młodzieńcze, ballady i romanse*, Ossolineum, Wrocław 1949.

12 Tamże.

13 Tamże.

14 Tamże.

15 W. Hulewicz, *Zima wileńska* [w:] *Tobie Wilno*, dz. cyt., s. 71.

16 J. Ławski, *Przemiany obrazu i znaczenia Wilna w twórczości Adama Mickiewicza*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2005, nr 4, s. 128–132.

się i rozmawiając z przyjaciółmi, przygotowując się do spotkań i zabaw. Na wsi zimą trzeba przetrwać bez pomocy płodnej ziemi, która przez cały rok utrzymywała człowieka przy życiu.

Utwór *Zima miejska* został uwzględniony przez badacza w tekście *Przemiany obrazu i znaczenia Wilna w twórczości Adama Mickiewicza*:

[...] Kluczowe okazuje się tu doświadczenie wolności, które przynosi Wilno jako miasto. W pełni realizuje się ono dzięki zmienności pór roku, w cyklu natury. Mickiewicz odrzuca klasyczny topos metamorfoz, przemian pór roku z premedytacją. [...] Wilno więc jakby ogromnieje, hiperbolizuje się w tym wierszu, jest rzeczywistym i prawdziwym przeżyciem ruchu, nieustającego gwaru „wielkiego świata”, kalejdoskopowej zmienności, cyrkulacji ludzi i zaprzęgów, przypominającej wielu metaforę krążącej w organizmie miasta krwi<sup>17</sup>.

Podmiot *Zimy miejskiej* zachwyca się mroźną porą roku. Wiosna i lato mijają („przeszły”, „zbiegły”) ku jego uciechu. Nadejście zimy oznacza swobodne powietrze, wolność, barwne życie towarzyskie – wyzwolenie od hałasu pojazdów i wszystkiego, co sztucznie przykrywa tętniącą ludzką energią miasto, jednocześnie śnieg opada na nie w sposób naturalny i wtapia się w krajobraz miejski. Inny stosunek do tego samego cyklu czasowego przedstawia Witold Hulewicz. Mickiewicz w swoim utworze zaprezentował porządek horyzontalny, operując pojęciami: powozy, bruk, gościny, przybytki, kamienice. Ukazał czytelnikowi przyziemny, a nawet racjonalny obraz świata. *Zima wileńska* zawiera wertykalny porządek: „Mgły, śniegi, dymy i opary duszy”, wszystko zmierza tu ku górze, i „pióropusze sosen” i „antokołskie góry”.

W wierszu Witolda Hulewicza oznaką podobnej radości, jaką niesie ze sobą uczestnictwo w przyjęciach, jest jedynie pojęcie rzeki Wilii, kilkakrotnie pojawiające się również w innych utworach poety, ale ta nie wije się „zarumieniona”<sup>18</sup> zimą. Zima jest czasem oczekiwania na wiosnę, jak w wierszu *Rzeki*, poświęconym Wandzie Miłaszewskiej. Cały wileński świat zamarzał i stał się „więzieniem energii”, „ciemnym ulem”. Kiedy topnieją lodowce, wszystko ożywa i staje się prawdziwsze, bo uwieczona pod lodem rzeka znowu pędzi rozwiana, zdyszana; poza okresem zimy jest w swej naturalnej postaci – płynąca, aktywna. Autor przedstawia okres zimowy jako stan, podczas którego dochodzi do hibernacji rzeczywistości.

## Godzina próby

W *Dziadach* Adama Mickiewicza Gustaw przeżywa „godzinę rozpacz”, czyli rozczarowanie młodością, niepowodzeniami miłosnymi. Odkrywa, że młodzieńcze idee są bezsensowne. W wierszu Hulewicza również następuje zwrot – „godzina próby, jak

17 Tamże, s. 129–130.

18 W. Hulewicz, *Rzeki* [w:] *Tobie Wilno*, dz. cyt., s. 77.

ból wrąca”<sup>19</sup>. W tym przypadku nie ma to z pewnością związku z kryzysami młodzięcymi. W stanie zamrożenia „godzina próby” daje szansę na wyrwanie się z otępienia. Napięcie w utworze narasta aż do rozładowania w ostatniej strofie:

Godzina próby, jak ból wrąca,  
dzień skrytych tęsknot i nagłego bólu,  
życie kipiące w ciemnym ulu,  
krzyk o słońce!<sup>20</sup>

Aż dwukrotnie pojawia się pojęcie bólu – palącego i zmarzłego zarazem. W „ciemnym ulu” można jednak wyczuć ruch, coś się dzieje. Pod nieruchomą bielą wszystko tętni tęsknotą za słońcem, podkreślona przez autora mocno wybrzmiewającym tekstem – to ostatni wers: „krzyk o słońce!”. Jeśli zima jest stagnacją i bezruchem, łatwo nasuwa się także skojarzenie snu, który jako motyw w literaturze romantyzmu pełnił zdaje się podobną jak w tym przypadku funkcję:

Romantycy nie tylko śnili i zapisywali swoje sny, nie tylko uczynili ze snu materię literatury, ale i teoretyzowali na ten temat, licząc na rozwiązanie w ten sposób wielu tajemnic uniwersum, a także na jego przekształcenie; przyjmując ponadto, że sen może być niebezpieczny, gdyż szczególnie intensywnie rozgrywa się w nim walka dobra ze złem; co ciekawe, wykorzystywali oni także metaforę snu jako bezczynności. Wypada ponadto pamiętać, że to z romantyzmu, między innymi w związku z rozwijającym się magnetyzmem, jego odłamem związanym z somnambulizmem i eksperymentami ze snem, swój rodowód wywodzi psychoanaliza<sup>21</sup>.

Czy wobec tego „godzina próby” ma być chwilą wielkiej niepewności co do realności celów Hulewicza związanych z ówczesną działalnością w Wilnie? Mogło ono być dla niego, przybysza z daleka, w jakimś sensie tajemnicą, twierdzą nie do zdobycia. Zima mogła stanowić doskonałą metaforę wileńskiego okresu życia Witolda Hulewicza, który szanując i kochając miasto z jego tradycjonalistycznym bagażem, nie mógł w nim prawdziwie i swobodnie zadziałać. A ostatecznie także pozostać, związać się z nim trwale, czego prawdopodobnie bardzo pragnął.

Opis wileńskiej zimy Witold Hulewicz zaczyna od obrazu Wilii. U Mickiewicza rzeka jest ledwie wspomniana jako „pobielona”, natomiast autor *Zimy wileńskiej* w jednym wersie umieszcza wizję serc bijących pod śnieżnym korcem oraz „niemej Wilii”. Energia i wszelka aktywność zimą jest schowana, istnieje, ale w stanie chwilowego zawieszenia. To, co kojące i spokojne, w wierszu Witolda Hulewicza znajduje się daleko w formie „nierzeczywistych kontur” i ukazuje się człowiekowi niby „przywi-

19 W. Hulewicz, *Zima wileńska* [w:] *Tobie Wilno*, dz. cyt., s. 71.

20 Tamże.

21 M. Kuziak, „Sen polski”. *Przypadek romantyków i nie tylko*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 97–121.



dzenie”<sup>22</sup>. Przyroda, tereny pozamiejskie są bezpieczniejszym miejscem na spędzenie zimy, natura jest elastyczna wobec zmienności pór roku. Człowiek nie jest stworzony, by bez zabezpieczeń żyć w tak niskich temperaturach, co roku więc na nowo musi się chronić przed zimmem, przeżywa ten czas także psychicznie – bywa przygnębiony, kiedy dostęp do światła jest rzadki, ograniczony, wcześniej robi się ciemno.

W obu wierszach występuje pojęcie mroku jako związane z zimą, ale poeci i w tej materii prezentują odmienne wizje. U Hulewicza przybiera on formę wszechobecnego, niewymiernego („japoński tusz”, „dym”), jest kolejnym aspektem onirycznym, symbolem niepewności i lęku. W *Zimie miejskiej*, jak na teatralnej scenie, „noc ciemne rozpina zasłony” i staje się tłem zabaw wesołej młodzieży.

Wiara i czucie, maksymy romantyzmu, pojawiają się w wierszach Hulewicza (*Zaulek Bernardyński, Miasto pod chmurami* – „rota wierności i wiary”<sup>23</sup>). Awersja do zimy jako główny temat wiersza klasyfikuje go jednak jako głęboko zakorzeniony w narodowej tradycji literackiej, podczas gdy Adam Mickiewicz łamie konwenanse (szczególnie biorąc pod uwagę epokę, w której tworzył), stawiając zimę na piedestale jako porę roku dyskwalifikującą w swej wspaniałości inne pory.

Trzeba by tu powtórzyć istotne tezy za Czesławem Zgorzelskim, który klasyfikuje *Zimę miejską* jako „zamaskowaną satyrę”. Zauważa on, że Adam Mickiewicz stosuje metodę mówienia o rzeczach błahych „jak najkunsztowniej, w sposób jawnie wymyślny, sztucznością określeń poetyzujący” – wszystko to zaświadczać ma o heroikozmizmie wypowiedzi. Zgorzelski pisze:

[...] Poeta czyni wszystko, by przesada w poetyckim uniezwykieniu wypowiedzi zarysowała się przed czytelnikiem w całej swej zabawnej jaskrawości. Przede wszystkim – w ambicji nienazywania rzeczy własnymi ich imionami; w stosowaniu całego łańcucha omówień, celowo w przemyślności swej żartobliwych; w gromadzeniu niełatwych do rozszyfrowania metonimij<sup>24</sup>.

Badacze wskazują także na związki *Zimy miejskiej* z poezją Stanisława Trembeckiego – nic dziwnego, że debiutujący Adam Mickiewicz czerpał z dostępnych i znanych materiałów ówczesnych wzorów klasycystycznej poezji. *Zima miejska* brzmi w niektórych momentach jak parodia (szczególnie są fragmenty, w których autor posługuje się figurami mitologicznymi, aby dać wyraz wiejskiej rzeczywistości, bądź zastępuje grę w karty lub bilard bogatym opisem), sposób wypowiedzi nie przystaje do jej przedmiotu. Można nawet odnieść wrażenie, że młody poeta ma potrzebę wykazania się przed odbiorcą wiedzą, którą zdobył na miejskim uniwersytecie.

Mniemam jednak, że Adam Mickiewicz, który przybył do Wilna z prowincji, szczerze podkreślał uroki życia miejskiego. Mimo nawarstwienia w swym debiucie

22 W. Hulewicz, *Zima wileńska* [w:] *Tobie Wilno*, dz. cyt., s. 71.

23 W. Hulewicz, *Miasto pod chmurami* [w:] *Tobie Wilno*, dz. cyt., s. 54.

24 C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976, s. 55.

licznych zabiegów poetyckich – w ocenie niektórych badaczy mających na celu wywarcie wrażenia prześmiewczego stosunku czy też zdystansowanego podejścia autora do życia miejskiego – oddaje klimat swej młodości, której uroków po raz pierwszy było mu dane zaznać w Wilnie. Wielość bodźców pozytywnie wpływa na kreatywność młodego twórcy – może nie w samym przeżywaniu zabawy tkwi potencjał, ale jednak stać go było na prawdziwy debiut dopiero wówczas, gdy mógł skorzystać z ważnych dla niego doświadczeń. Pierwszy okres doznawania wielu inspiracji, odkrywania nieznanymi wcześniej tematów rozpoczął się dla Adama Mickiewicza w Wilnie.

Główny związek między utworami Mickiewicza i Hulewicza, których przeżycia i doświadczenia związane z Wilnem są tak różne, polega w dużej mierze na nostalgicznym rysie przedstawienia Litwy, zawartym w tych wierszach, wpisującym się w symboliczno-mityczne postrzeganie miasta, o którym pisał eseista:

Ten typ przedstawień charakterystyczny jest dla wyobraźni nostalgicznej, takiej jednak, która zachowuje wciąż żywy obraz przestrzeni utraconej. Utrwała ona wtedy jeszcze rysy realne, topograficzne szczegóły, pamięć ludzi, miejsc, wydarzeń – lecz zarazem dokonuje już sakralizacji danych wyobrażeń. Ulegają one hiperbolizacji i uwzniośleniu. Wyobrażenia zaś nadbudowuje całą hierarchię sensów wyższych: u Mickiewicza będą to znaczenia religijne<sup>25</sup>.

W przypadku *Zimy miejskiej* i *Zimy wileńskiej* widoczne są więc przede wszystkim aspiracje autorów związane z Wilnem, próby wpisania się w życie miasta i jego historię, odnalezienia siebie na gruncie, który przecież Mickiewicz uczynił w końcu swoją mityczną ojczyzną, a Hulewicz opisywał w wierszu *Bakszta* jako „miasto na wsi zbudowane”, z domami „osobistymi”, „ciepłymi”, „poufnymi, zagadkowymi, / od Boga danymi”<sup>26</sup>.

## Bibliografia

- Bartoszewska I., *Witold Hulewicz. W 90 rocznicę urodzin*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Literaria” 1988, nr 21.
- Czapska M., *Szkice Mickiewiczowskie*, wyd. 2, Warszawa 1999.  
<http://encyklopediateatru.pl/krytyk/40840/witold-hulewicz> [dostęp: 24.03.2019].
- Kuziak M., „*Sen polski*”. *Przypadek romantyków i nie tylko*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5.
- Ławski J., *Przemiany obrazu i znaczenia Wilna w twórczości Adama Mickiewicza*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2005, nr 4.
- Mickiewicz A., *Wiersze młodzieńcze, ballady i romanse*, Ossolineum, Wrocław 1949.

25 J. Ławski, *Przemiany obrazu i znaczenia Wilna w twórczości Adama Mickiewicza*, dz. cyt., s. 132.

26 W. Hulewicz, *Bakszta* [w:] *Tobie Wilno*, dz. cyt., s. 95.

Sylwetka Witolda Hulewicza w audycji z cyklu „Biografia dźwiękowa”, Polskie Radio, 22.04.1995.

*Tobie Wilno. Antologia poetycka*, wybór i red. E. Feliksiak, M. Skorko, P. Waszak, Białystok 1992.

Zgorzelski C., *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976.

### Tradition and the Intertextual Game.

References to *Zima miejska* by Adam Mickiewicz  
in *Zima wileńska* by Witold Hulewicz

#### SUMMARY

The article presents references to the work of the bard Adam Mickiewicz *Zima miejska* (City Winter) in Witold Hulewicz's *Zima wileńska* (Winter in Vilnius). The text presents a less-known artist, Witold Hulewicz, who was the program director of the Polish Radio Wilno in Vilnius in 1927–1935. The role Vilnius played in the biographies of both artists should be recalled, considering the similarities and differences between their works.

One should also consider the importance of the age of poets and the moment in both artists' life when they were experiencing Vilnius and describing it. It will also be necessary to present *Zima wileńska* against the backdrop of other works about Vilnius by Witold Hulewicz. What aspects of romantic poetry connect the creative paths of the two different poets?

KEYWORDS: Adam Mickiewicz, Witold Hulewicz, Vilnius, winter, Romantic poetry



PRZEMIANY MICKIEWICZA –  
KONCEPTY I METAFORY



# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



ZBIGNIEW KAŻMIERCZYK

Uniwersytet Gdański

📄 <https://orcid.org/0000-0002-7716-3911>

## Wczesny Mickiewicz jako zapowiadający się historiozof

### Nowogródzkie początki

Jak wiadomo, Adam Mickiewicz opuścił Nowogródek w wieku 17 lat. W rodzimym Zasiu i w pierwszej stolicy Litwy przeżył dzieciństwo i wczesną młodość. Przełomowy rok 1812 przyniósł mu istotne doświadczenia osobiste i historyczne. Pierwszym była śmierć ojca Mikołaja, urodzonego w roku 1765, uczestnika insurekcji kościuszkowskiej pod rozkazami Jakuba Jasińskiego, który oczekiwał przybycia Wielkiej Armii (345 tys.) Napoleona na Litwę. Znał na pamięć *Jerozolimę wyzwoloną* Torquata Tassa w tłumaczeniu Piotra Kochanowskiego (*Gofred albo Jeruzalem wyzwolona*), chętnie ją recytował i oczekiwał cierpliwie wyzwolicielskiej krucjaty tym razem na ziemi I Rzeczypospolitej rycerzy wolności pod wodzą Napoleona. Ratując konspiracyjne dokumenty z wieży unickiej cerkwi św. Mikołaja podczas pożaru Nowogródka w październiku roku 1811, utracił zdrowie i w wyniku choroby objawiającej się częstym pluciem krwią zmarł 16 maja 1812. Nie doczekał 11 czerwca – dnia proklamacji przez Napoleona w Wyłkowyszkach wojny z Rosją ani zjawienia się w Nowogródku 10 lipca księcia Józefa Poniatowskiego i króla westfalskiego Hieronima (brata Bonaparte). Drugim wydarzeniem kształtującym czternastoletniego Mickiewicza był odwrót Wielkiej Armii między innymi przez Nowogródek późną jesienią i zimą roku 1812 i 1813.

---

ZBIGNIEW KAŻMIERCZYK – dr hab., prof. UG; literaturoznawca, autor kilkunastu artykułów publikowanych na łamach czasopism („Tytuł”, „Slavia”, „Res Philologica”, „Ruch Literacki”, „Teksty Drugie”); zainteresowania badawcze: historia literatury polskiej doby romantyzmu, przewartościowania tradycji romantycznej w literaturze epok późniejszych, przede wszystkim w twórczości Czesława Miłosza; autor książek: *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza* (Gdańsk 2011) oraz *Słowiańska psychomachia Mickiewicza* (Gdańsk 2012).

Juliusz Kleiner zauważył, że młodość Mickiewicza rozpoczęły „śmierć ojca i epopeja napoleońska”, bo „nie z wieści odległych uderzyła mu w duszę tragedia klęski; widział postaci kostniejących żołnierzy napoleońskich, w rozmowach dowiadywał się o strasznym ich odwróceniu, o ich miłości ku bohaterowi”<sup>1</sup>. Jan Czeczot poświęcił temu odwrotowi rycerzy wolności *Dumą nad mogiłami Francuzów roku 1813 za Wilnem przy drodze, do Nowogródka prowadzącej, pogrzebionych*, którą Mickiewicz recenzował na zebraniu Towarzystwa Filomatów z podziwem dla zderzenia w dumie ofiarności żołnierzy niosących na sztandarach ideały republikańskie ze wschodnim okrucieństwem. Według Romana Koropeckyjego:

Ich cierpienia, wytrzymałość i odwaga, a nade wszystko ich niewzruszona lojalność wobec cesarza, nawet w obliczu upokarzającej klęski, wywarły niezatarte wrażenie na czternastoletnim chłopcu. Niedługo potem Adam nadał sobie jako drugie imię Napoleon, a z czasem jego fascynacja postacią Bonapartego urosła do rozmiarów obsesji<sup>2</sup>.

Przeżycie klęski napoleońskiej przez Mickiewicza było kontrastowo odmienne od przeżycia zapisanego przez Kajetana Koźmiana w odach napoleońskich. Porównanie tych odniesień ukazuje ogólną odmienną formacji romantycznej i klasycznej. Poeta klasyczny i część jego szkoły odwraca się od pokonanych, choćby reprezentowali ponadczasowe racje. Koźmian, inaczej niż na przykład poeta klasyczny Cyprian Godebski w słynnym *Wierszu do Legiów polskich* (1805), nie potrafi i nie chce przewodzić wspólnocie ludzi pobitych, lecz uważających się za niepokonanych. Odwraca się od historycznie zwyciężonych, choć uznawał ich za rycerzy wolności, równości i braterstwa. Racjonalizuje swój odwrót od Napoleona. Oskarża go o „zapędy dumy piekielne”, o „pychę niebios sięgającą”<sup>3</sup>, o mienienie się „nieśmiertelnym”, „wszechwładnym” i „nieomylnym”<sup>4</sup>. Zachowuje klasyczny umiar w swej lojalności. Gdy wartość ta wymagała ofiarnej solidarności z przegranymi, porzucił ją. Nie przekroczył granicy wyznaczonej przez egoizm i miłość własną, która nakazuje strzec osobistej pomyślności jak żrenicy oka. Poeta klasyczny niezdolny przez samolubność do przewodzenia narodowi w klęsce, wypracował ideologię umożliwiającą przejście do obozu zwycięzców. Nie powstrzymał się przed zdradą rewolucyjnych ideałów nowożytnej Europy, byle tylko ulokować się wśród legalistów cieszących się w swych działaniach legitymizmem władzy autokratycznej, reakcyjnej. Jest oświeceniowym poprzednikiem i prototypem literatów, którzy w wieku XX uznają racje

1 J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1, Lublin 1948, s. 22.

2 R. Koropeckyj, *Adam Mickiewicz. Życie romantyka*, przeł. M. Glasenapp, [b.r.]. Zaznaczmy jednak, że duchowość młodego Mickiewicza sprzeciwiała się światopoglądom idolicznym – zależności od mamideł obsesji, zarówno miłosnych, jak i historycznych. Jako dojrzały historyk wypowiadał się w prelekcjach paryskich krytycznie o egolatrii Napoleona.

3 K. Koźmian, *Oda na upadek dumnego w roku 1815* [w:] Z. Libera, *Poezja polska 1800–1830*, Warszawa 1984, s. 178–179.

4 Tamże, s. 179.



konieczności historycznej w wyborze służby totalitaryzmom. Reprezentuje tradycję, która pod wpływem heglizmu przeobrazi się w tradycję racjonalizowania kolaboracji pisarzy i poetów z postępowymi tym razem władzami ustroju komunistycznego. Jak wiadomo, Koźmian w czterech pierwszych odach napoleońskich przedstawił wodza Francuzów jako „Boga z wieczną władzą i chwałą”<sup>5</sup>, jako narzędzie dziejowego providencjalizmu, czyli Boże ramię zatrudnione do realizacji planów względem świata. W ostatniej odzie *Na upadek dumnego w roku 1815*, napisanej pod wpływem klęski kampanii rosyjskiej i przegranych na polach bitew zachodniej Europy, uznał natychmiast Napoleona za narzędzie ziemskiej *hybris*, który w szale pychy sięgnął po atrybuty Boże, ale słusznie z woli niebios „runął jak ów cedr wysoki”<sup>6</sup>.

Młody Mickiewicz w sposób właściwy romantykom przeniknął historię *in statu nascendi* jako przejawienie się zmagania ducha rycerskiego z antyrycerskim. Pod wpływem tradycji domowej zobaczył w żołnierzach francuskich istotę ducha rycerskiej Europy, który jest duchem straceńczej odwagi i pogardy dla śmierci, gdy występuje na scenie dziejów w obronie wolności, równości i braterstwa „waszych i naszych”. Od różnił przegraną militarną od moralnej. Francuzów, Polaków i ich sojuszników uznał za rozbitych militarnie, ale niepokonanych moralnie, ideowo i politycznie. Koźmian i reprezentowani przez nich klasycy nie kierowali się takim rozróżnieniem. Uznawali je za nieracjonalne, grzeszące brakiem rozsądku w podejściu do realiów historycznych i wyznaczników praktyki sprawowania władzy. Widzimy więc, że czternastoletni Mickiewicz rodził się jako historiozof w opozycji do strategicznego konformizmu historiozofii oświeconych stoików – jako sukcesor żywej tradycji rycerskiej.

Czy jego debiut nastąpił w Nowogrodku, który opuścił jako siedemnastolatek w roku 1815? Kleiner wśród niezachowanych juveniliów wymienia *Odę o pożarze Nowogródka*. Jej treść utrwalił Franciszek Mickiewicz w *Pamiętnikach*. Starszy brat Adama podkreślił w odzie kontrast pomiędzy zachowaniem nowogrodzkiego ludu i „z łupiestwa sławnej policji miasta”<sup>7</sup> pod dowództwem rosyjskim. Według Jarosława Marka Rymkiewicza na temat *Ody*... nie możemy powiedzieć nic pewnego:

Legendarna opowieść mówi, że jego pierwszy poemat powstał w czasie pożaru w roku 1811, kiedy to spłonął kościół św. Mikołaja, znajdujący się nieopodal domu Mickiewiczów. *Oda*, mająca za temat ten właśnie nowogrodzki pożar, przyniosła ponoć małemu Mickiewiczowi znaczną nawet sławę. Opowieść tę, mało prawdopodobną, ale przez pierwszych badaczy twórczości Mickiewicza chętnie powtarzaną, traktował serio jeszcze Juliusz Kleiner<sup>8</sup>.

5 Tamże, s. 178.

6 Tamże, s. 179.

7 J. Kleiner, *Mickiewicz*, dz. cyt., s. 23.

8 J.M. Rymkiewicz, *Nowogródek [w:] Mickiewicz. Encyklopedia*, red. J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, Warszawa 2001, s. 355–356.

Faktem jest jednak, że ojciec poety „omal życia nie postradał, gdy ratować pragnął jakieś papiery polityczne, przechowywane na wieży w kościółku unickim św. Mikołaja”<sup>9</sup>. Zdaniem Jacka Łukasiewicza Mickiewicza „w roku 1811 ułożył jednak swój pierwszy ważniejszy (satyryczny, jak się zdaje) wiersz o pożarze Nowogródka”<sup>10</sup>. Według Zbigniewa Sudolskiego relacja Franciszka Mickiewicza jest wiarygodna. Uważa on, że *Oda...* była w istocie owocem „przepędzenia całej nocy na drabinie, opisania wierszem niezwykłego odczucia”<sup>11</sup> na widok ogarniania przez ogień drewnianej zabudowy Nowogródka. Reminiscencją tego wydarzenia może być rada Mickiewicza udzielona Wincentemu Polowi w Dreźnie, aby pisał wiersze i puszczał je w lud. Jeśli będą powielane i rozpowszechniane, to znaczy, że są wartościowe, bo lud samorzutnie oddziela ziarno od plew:

Puszczaj bezimiennie w świat swoje piosenki i nie drukuj, a jeżeli wrócą do ciebie, wtenczas dopiero poznasz, że się przyjęły. [...] pisz i rzucaj, co napiszesz, na los szczęścia, a jeżeli poezje twoje obejdą w odpisach ziemię polskie i powrócą do ciebie, jeżeli je będą przepisywać i śpiewać, i podawać sobie, nie pytając o to, skąd się wzięły i kto je napisał, jeżeli jako wędrownie ptaki powrócą do ciebie nie tym szlakiem, jakim w świat odleciały – wówczas możesz poezje twoje drukować na śmiało, bo staną się nie twoją, ale częścią własności narodu<sup>12</sup>.

## Model historiozoficzny

Powiastrka historyczna *Mieszko, książę Nowogródka (naśladowanie z Woltera)*<sup>13</sup> odczytana została w Towarzystwie Filomatów 7 października 1817 roku. O rok poprzedziła publikację *Zimy miejskiej*, „pierwszego wiersza Mickiewicza ogłoszonego drukiem”<sup>14</sup> w „Tygodniku Wileńskim”. Z powiastrki Woltera *Éducation d'un Prince* (Wychowanie księcia) filomata zaczerpnął ogólną sytuację obrony księstwa włoskiego przed najazdem Turków, którą przeniósł w realia litewskie XIII wieku. Poczynając od tego utworu, obłożony gród stał się najważniejszą figurą rodzącej się historiozofii Mickiewicza. „Nowogródek stał się zresztą w tym poemaciku terytorium raczej fikcyjnym i Mickiewicz nie ukrywał w objaśnieniach, że książę nowogródzki Mieszko został przez

9 J. Kleiner, *Mickiewicz*, dz. cyt., s. 21.

10 J. Łukasiewicz, *Mickiewicz*, Wrocław 1998, s. 11.

11 Z. Sudolski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1995, s. 27.

12 *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 163–164.

13 Zob. A. Mickiewicz, *Mieszko, książę Nowogródka, Poematy* [w:] tegoż, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 2, Warszawa 1994.

14 Zob. A. Mickiewicz, *Wiersze* [w:] tegoż, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 1, Warszawa 1993, s. 622.

niego zmyślony<sup>15</sup>. Jego umysł od początku poszukiwał modeli historycznych. Wybór tekstów naśladowanych i tłumaczonych wskazuje na zainteresowania romantyka. Dlatego warto je uwzględnić w narodzinach jego historiozofii. W wyborach tych widoczne jest zainteresowanie tematem oblężonego grodu, rycerstwa oraz antyrycerstwa rodzimego i wschodniego – reprezentowanego między innymi przez protoplastę carów, Konstantyna.

W *Mieszku...* młody Mickiewicz eksponuje wartości składające się na rycerski ideał osobowy. Ujawnia osobiste poczucie etosu rycerskiego. Ruiny zamku Mendoga nieraz były miejscem rycerskich manewrów w dzieciństwie poety. Ich wspomnienie zawarł w IV części *Dziadów* w obrazach zabaw w zwycięstwo Jana III Sobieskiego pod Wiedniem. Jego powiastki historyczne są dalszym ciągiem dziecięcych fascynacji tradycją rycerską – w wileńskiej młodości fascynacje te przenosiły się na papier. Jesteśmy w realiach grodu Mieszka I, będącego centrum politycznym Litwy. Widzimy procesy wiodące do jego klęski. Nastąpi ona wraz z poddaniem miasta bez walki ze względu na niezdolność do niej jego mieszkańców. Skutkiem tego jest wzięcie ich w jasyr. Walczny Tatar Mamaj czyni Mieszka koniuszym. Jego ukochaną Zylę wysyła do swego haremu.

Młody autor nasuwa czytelnikowi pytanie, jak doszło do takiej odmiany losu księżęcej pary. Katalog przywar nowogródzkiego dworu jest pokłosiem krytyki sarmatyzmu w historiozofii polskiej. Ujawnia mitotwórczy wymiar myśli młodego romantyka. Uważa on, że dzieje są to *gesta Dei per homines*. Tworzą je sławni i niesławni mężowie. Oni określają kierunki zdarzeń, wpływają na usilności dziejowe. Mieszczą się one w przewidywaniach Bożych. Od osobowości władców i poddanych zależy jednak los ich grodu lub kraju. Bóg może go przewidywać i uwzględniać w swych planach, ale nie może go kontrolować. Od początku historia Mickiewicza otwarta jest na potęgę Zła.

### Oblężony gród jako przestrzeń psychomachii

W osobowości Mieszka uderzająca jest megalomania i domaganie się poklasku. Przez zależność od poklasku Mieszko jest złym księciem, staje się bowiem łatwą ofiarą pochlebców. Niezdolny do samokrytycyzmu, odrzuca rycerskiego Poraja, prawdomównego i odważnego w stawianiu prawdziwych diagnoz historycznych. „Dwaj faworyci jego i spowiednik tłusty”<sup>16</sup> ustanowili w monarchii Mieszka oligarchię. Uczynili z władcy swe narzędzie. Mieszko, wzięty na postronki wydumanego obrazu „ja”, stał się poddanym opinii, której dysponentem jest dworactwo:

Że posiada talenta i rozum, i cnoty,  
Że jest dla resztek świata szczęściem i postrachem,  
Że się może potęgą z perskim mierzyć szachem,

15 J.M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 356.

16 A. Mickiewicz, *Mieszko, książę Nowogródka, Poematy*, dz. cyt., s. 207.

Pobić Turki i Szwedy, wytępić Krzyżaków,  
W jednym dniu i zbudować, i rozwalić Kraków<sup>17</sup>.

Trawestując Mickiewicza, można powiedzieć, że wśród akolitów Mieszko na falach wyobraźnej pianki odlatywał w zmyślane przez pochlebstwo niebo. Okazał się antytypem osobowym Mickiewicza. Ignacy Domeyko, charakteryzując osobowość filomaty, dostrzegł w niej bowiem cechy przeciwne:

Nie ukrywał odrazy do ludzi nienaturalnych, fałszywych lub skłonnych do uniżenia się przed siłą lub majątkiem, brzydził się przesadą, lubił przestawać z ludźmi zdrowego rozsądku i praktycznego rozumu, ale stronił od rachunkowiczów i samolubów. Był Nielitościwym biczem na przechwałków<sup>18</sup>.

Uważał, że egoizm stanowy więzi myśl w kleszczach partykularyzmu. Odbiera zdolność do myślenia w kategoriach dobra całego organizmu państwowego. Pozbawia możliwości działania *pro Patrie bono*. Może dlatego samochwalstwo Mieszka ocenione jest w powiastce jako „zasklepienie” poznawcze. Widzimy, że młody autor jest przekonany krytykiem szlacheckiej prywaty i obskurantyzmu. Stwierdza on fatalne wyniki wychowania bez oświaty:

Żył Mieszko, pan udzielny Trok i Nowogródka;  
Ciemno schowany, głupi, lecz dumny z potęgi<sup>19</sup>.

Cena za uleganie mamidłom jest w historii wysoka:

Szarpią kraj wewnątrz rządcy, z zewnątrz sąsiedzi.  
Mnogim ciężarem jęczy lud poddany<sup>20</sup>.

Historia Mieszka ma cel parenetyczny. Książę musi się przemienić, gdyż bez przemiany nie wyrwie się ze stanu indolencji umysłowej. Musi porzucić dworski sybarytyzm, który zamknął go w kokonie iluzji. Za komfort odlotu od rzeczywistości przyszło mu bowiem płacić umysłową ociężałością, a nawet tępotą, pozbawiającą sprawności niezbędnej do rządzenia grodem i państwem. Przez pracę fizyczną w niewoli Mamaja zwycięża on leniwość ciała i nabiera tężyzny duchowej. Ceniony przez Mickiewicza Strykowski udzielił czytelnikom jego kronik lekcji rycerskości ducha, która obudziła się w Mieszku. Nie trzeba dodawać, że w *Kronice polskiej, litewskiej, zmoźdzkiej i wszystkiej Rusi* (1582) bliska była Mickiewiczowi krytyka tych, „którzy od brzucha i lenistwa będąc zniewoleni, dobra czerstwego ciała na próżnowanie, spanie i zbytki obracają, a zmysły rozumu swego na gnuśność i niedbałość wydawają”, a z drugiej strony reprezentował myśl, „a iż żywot ten nasz, którego używamy, krótki, słaby

17 A. Mickiewicz, *Mieszko, książę Nowogródka, Poematy*, dz. cyt., s. 207–208.

18 Zob. Z. Sudolski, dz. cyt., s. 20.

19 Z. Mickiewicz, *Mieszko...*, dz. cyt., s. 207.

20 Tamże.

i cieniowi podobny jest, dla tego pamiątkę po sobie co największą z sławnych dzielności zostawować przystoi wszystkim cnotliwym, ślachtetnie urodzonym ojczycom<sup>21</sup>.

Oblężony gród w powiastce Mickiewicza jest już figurą historiozoficzną, ponieważ w nim, jak w soczewce, ukazane są słabości władzy Rzeczypospolitej Obojga Narodów i wskazane są środki zaradcze. Mieszko musi upaść, aby się odrodzić: popaść w niewolę tatarską znaczy wyswobodzić się z zależności dworskich; uwolnić najpierw z sidła własnej megalopsychiczności, która czyniła go poddanym pochlebców z kanzodzieją na czele. Dopiero wtedy może on wystąpić jako władca wolny:

Dziś łaską niebios wniwecz poszła twoja praca,  
Dziś mię nędza i miłość do cnoty powraca<sup>22</sup>.

W zmyślnym świecie Nowogródka podniesienie się Mieszka z upadku wymaga zgodności jego poczynań z „łaską niebios”. Historia toczy się w nim zgodnie z planami Bożymi. Jest w niej miejsce na błądzenie człowieka, jednak od tego, co robi ze swoją wolnością, od wyborów zła lub dobra, zależą losy jego i wspólnoty. Ściśle mówiąc, los podbitego Nowogródka zależy od powrotu na dwór Mieszka rycerza Poraja, a to znaczy również, że zależy od powrotu Mieszka do Poraja w sobie. Na tym polega walka cnoty i występku o duszę Mieszka. Na tym polega psychomachia. Rozpina bohaterą między biegunami zewnętrznymi, ale rozstrzyga się w jego wnętrzu. Aby zwyciężyła cnota, musi on wrócić do Poraja, którego się wyparł z siebie i w sobie i skazał na wygnanie. Powrót do Poraja to znaczy do tego,

Co jeszcze pod Olgierdem Ruskie gromił cary,  
A teraz, że poczciwy i bezpłatny służył,  
Ganił pana i zgubę rządów jego wróżył<sup>23</sup>.

Znaczy to powrót do wolności umysłu krytycznego, do trzeźwości i rozsądku. Powrót do prawdy zaś jest warunkiem *sine qua non* głównych wartości etosu rycerskiego – jak wierność Bogu, grodowi, damie serca i poddanym. Zyla – jak Elżbieta w *Don Carlosie* Schillera – jest tu promotorką tych wartości i przemawia jak jej pokrewna dusza do hiszpańskiego księcia:

Porzuć marne jęczenia, stłum ogień rozpaczy!  
Oto ziemia twych przodków tobą nieszczęśliwa,  
Pomocy i wolności z obcych kajdan wzywa.  
Jej hańby, jej boleści niechaj cię uzbroją<sup>24</sup>.

21 M. Strykowski, *Kronika polska, litewska, zmodzka i wszystkiej Rusi*, t. 1, Warszawa 1846, s. XXXIV, cyt. za: C. Miłosz, *Ogród nauk*, Lublin 1986.

22 A. Mickiewicz, *Mieszko...*, dz. cyt., s. 215.

23 Tamże, s. 208.

24 Tamże, s. 212.

Oblężony gród Mieszka jest więc przestrzenią psychomachii. Zdrada ma maskę pochlebstwa i nieszczeroci ludzi chciwych władzy, sławy i pieniędzy. Oni zdradzają, bo chciwości swej poddają losy całego grodu. Młody Mickiewicz pokazuje, jak poddanie Nowogródka Mamajowi nastąpiło przed jego przybyciem. Uświadamia, że zdrada wartości rycerskich poprzedza zdradę grodu w sytuacji oblężenia. Że nie jest bez rycerstwa możliwa skuteczna rywalizacja o istnienie historyczne z zaborczymi plemionami Tatarów, Rusinów i Germanów. W takim otoczeniu, wśród ekspansywnego żywiołu młody romantyk bada losy oblężonych grodów i docieka, od czego zależy ich obrona lub upadek. W zaborczości charakteru władców dostrzega zaborczość ich ludów.

### Dziejowe usilności

Śledząc narodziny Mickiewicza-historiozofa, uwzględniamy jego naśladowanie *Mieszko, książę Nowogródka*, tłumaczenia i pierwsze próby literackie. Wśród przekładów z Woltera obok *Pani Anieli* zauważamy rycerską *Dziewicę z Orleanu* – powiastkę poprzedzającą wiersz *Do Joachima Lelewela*. W przekładzie Mickiewicza interesujący jest portret Konstantego Wielkiego. Jawi się on jako prototyp carów. Jest tyranem na miarę Kaliguli i Nerona. Marzy o zaborach. Rad by pisać historię jako historię obleganych przezeń grodów i ziem. Tyrani tego pokroju budzili przerażenie i fascynację romantyków, gdyż uważali oni, że dzieje zależą od cnoty i niecnoty władców. Konstantyn jest autokratą, to znaczy, że źródłem jego władzy jest jego władza. Chrześcijaństwo wschodnie nie jest niezależnym fundamentem obowiązującej w jego państwie moralności. Nie musi on miarkować swego okrucieństwa, bo w przestrzeni publicznej nie ma granic jego władzy.

Wyjątkowa rola Lelewela w rozwoju świadomości historycznej Mickiewicza polegała na ukazaniu w historii walki tendencji autokratycznych i republikańskich jako usilności dziejowych. Mickiewicz udowodnił w wierszu *Do Joachima Lelewela*, że był ważnym uczniem w jego szkole myślenia o Rosji. W wierszu tym dał dowód przyjęcia poglądu o samorodności i odwieczności tych wektorów sił historycznych. Wojny Grecji z Persją przedstawia jako zmaganie despotyzmu z demokracją. Pokazuje tych zmagających historię bez końca. Z lotu ptaka nad wiekami pokazuje Greków, którzy odparli Kserksesa, a za panowania Aleksandra Wielkiego zdobyli Persepolis. Jednak zniewieszczenie przyniosło Grekowi niewolę:

A na perskie wezgłowia upuściwszy skronie,  
Drzemał i na bok rzucił ordzewiałe bronie.  
Tak swobodnie sennego zabrali w łańcuchy  
Wilcze Romuła plemię, italskie pastuchy<sup>25</sup>.

25 A. Mickiewicz, *Do Joachima Lelewela, Wiersze [w:] tegoż, Dzieła*, t. 1, dz. cyt., s. 145.

Rzym jest w wierszu do nauczyciela filozoficznego myślenia o historii ukazany tendencyjnie. Mickiewicz nie poświęca słowa republice rzymskiej. Przedstawia Rzym jako despotyzm carski rosyjskiego typu. Istnieje, o ile ekspanduje. Jakże to odmienne ujęcie od zachwytych wyrażonych w liście do córki Maryni, w którym pisze, że w latach szkolnych żył mentalnie w I Rzeczypospolitej i w Rzymie: „I dotąd jego prawo i wyobrażenia ciążą na świecie” i „Rzym jest dotąd największą rzeczą na ziemi”<sup>26</sup>.

Wiersz *Do Joachima Lelewela* ilustruje działanie w historii prawa podboju przez silniejszy i ekspansywny despotyzm słabszych ludów i państw. Posługując się maską historii w mówieniu o Rosji, do podbojów sprowadza panowanie Rzymu nad światem jako wzorca dla Moskwy, która – według zapewnień Filoteusza z Pskowa w jego eschatologicznej koncepcji cywilizacji rosyjskiej – jest trzecim Rzymem, po którym czwartego już nie będzie.

## Demony i historia

Utworem zapowiadającym dojrzałego historiozofa jest dopiero *Świtez*. Ballada, powstała w latach 1820–1821, sygnalizuje kierunek rozwoju myśli historycznej i religijnej Mickiewicza. Jest przykładem romantycznego providencjalizmu. Jego prasłowiańskim założeniem jest niepodległość demonicznego zła woli Bożej. Mickiewicz ubolewał nad brakiem ballad o czynach rycerskich. Postanowił dać im początek na podstawie opowieści o podwodnym mieście. Wykreował rycerski świat średniowiecznej Litwy. Przeprowadził syntezę tradycji rycerskiej i ludowości. Jej wynikiem jest w podaniu o zatopionym mieście działanie rycerstwa podług woli Bożej. Zwiastowana przez Anioła ochrona grodu Świtez pozwala jej wodzowi Tuhanowi ruszyć w sukurs obleganemu Nowogródkowi i dochować wierności jego księciu. Służba Bogu i wierność księciu są najwyższymi cnotami rycerskimi. Bez nich rycerz pozbawiony byłby honoru. Duchem etosu rycerskiego jest odwaga wobec śmierci. Rycerz okazujący śmierci pogardę, okazuje, że nie boi się niczego ani nikogo, a nie bojąc się niczego ani nikogo, może być dozgonnie wierny, *ergo*: jest człowiekiem honoru.

Podróże z Michałem Woroszczakiem brzegiem Świtezi okazały się katalizatorem historycznych lęków i obaw romantycznego poety. Jezioro przemieniło się w balladzie w rycerskie miasto – upadłe, ale niezdojbyte przez cara z Rusi. Pozbawione rycerstwa Tuhana, zdobywane przez okrutnych Rosinów, w obliczu gwałtów i rzezi zdecydowane na zbiorowe samobójstwo, zostało cudownie ocalone w topieli niczym w zaświatach. Łaska niebieska zwiastowana przez Anioła nie zapewniła miastu obrony. Bóg nie okazał się Bogiem ocalenia historycznego. Jest obrońcą ludu rycerskiego przed ludem barbarzyńskim, ale nie jest omnipotentny. Dlatego nie jest Bogiem chrześcijańskim. Nie włada całym światem i nie sprawuje samodzielnej władzy w świecie. Po zatopieniu miasta nad wodami Świtezi panują diabeł i larwy – postaci demonologii słowiańskiej. W balladzie ujawniła się struktura słowiańskiej psychomachii, czyli

---

26 Cyt za: A. Litwornia, *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa 2005, s. 9.

walki o dusze ludzkie zła równego dobru, diabła równego Bogu. Ten dualizm stanie się konstrukcją nośną dojrzałej historiozofii Mickiewicza w *Dziadach*, w wierszach (między innymi w manichejskiej *Reducie Orдона, Arymanie i Oromazie*), w pismach historycznych i politycznych, aż po prelekcje paryskie. Załączkiem tej psychomachii jest w sytuacji oblężenia grodu wybór pomiędzy wiernością wspólnocie a zdradą. Balada mówi czytelnikom, że poświęcenie życia może być trudniejsze od poświęcenia wierności. Zbiorowa wierność jest cudem wiary w gwarancje Boże. W sytuacji oblężenia zawsze rodzi się pokusa zdrady. Stąd łatwość wytwarzania przez Rosję kasty popleczników; kompradorów. Ta pokusa zdrady jest tym silniejsza, im słabszy jest Bóg. Niejednoznaczność ocalenia wiernego ludu w *Świtezi* zapowiada historiozofię mocnego zła. Ukazuje poetę, który będzie zdolny przedstawiać zło jako zasadę natury i dziejów, czyli zasadę zła jako zasadę świata.

Jest to historiozofia zrodzona z radykalizmu tradycji rycerskiej i z ludowego binaryzmu, który przeciwstawił Bogu potęgę demonów. To dualizm, który jest kanwą historiozofii romantyka. Dualizm ten stał się później algorytmem historycznego świata jako rzeczywistości biegunów Boga i diabła: samorodnych, odwiecznych i suwerennych.

## Dwa źródła historiozofii – wniosek końcowy

Historiozofia młodego poety wyrasta z tradycji rycerskiej i ludowej. Nie bez znaczenia jest fakt, że były to jego tradycje domowe i gminne. „Pradziad Mickiewicza był uczestnikiem konfederacji zawiązanej w obronie Stanisława Leszczyńskiego, a dziad Jakub uczestniczył w konfederacji barskiej”<sup>27</sup>. Ojciec pozostał tej tradycji wierny czynnie i biernie. Uczestniczył w insurekcji kościuszkowskiej i czytał oraz deklamował z pamięci *Jerozolimę wyzwoloną* Torquata Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego *Gofred albo Jerusalem wyzwolona*. W domu między innymi sługa Błażej, zwany Ulisesem, i służąca Gąsiewska wprowadzali małego Mickiewicza w świat ludowych baśni, legend, podań, pieśni, który był światem fantastyki i demonologii. Ich źródłem były nowogródzkie jarmarki. Zainteresowania folklorystyczne rozwijał w Towarzystwie Filomatów za przykładem krajana Jana Czeczota. Tradycja rycerskiego radykalizmu już w *Świtezi* splotła się z binaryzmem ludowym. Wykrystalizowana w tej syntezie struktura stała się modelem historiozofii Mickiewicza.

## Bibliografia

- Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń, Warszawa 1958.  
Kleiner J., *Mickiewicz*, t. 1, Lublin 1948.

27 Z. Sudolski, *Mickiewicz...*, dz. cyt., s. 16.



- Koropecy R., *Adam Mickiewicz. Życie romantyka*, przeł. M. Glasenapp, [b.r].
- Koźmian K., *Oda na upadek dumnego w roku 1815* [w:] Z. Libera, *Poezja polska 1800–1830*, Warszawa 1984.
- Litwornia A., *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa 2005.
- Łukasiewicz J., *Mickiewicz*, Wrocław 1998.
- Mickiewicz A., *Do Joachima Lelewela, Wiersze* [w:] tegoż, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 1, Warszawa 1993.
- Mickiewicz A., *Mieszko, książę Nowogródka, Poematy* [w:] tegoż, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 2, Warszawa 1994.
- Mickiewicz A., *Wiersze* [w:] tegoż, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 1, Warszawa 1993.
- Rymkiewicz J.M., *Nowogródek* [w:] *Mickiewicz. Encyklopedia*, red. J.M. Rymkiewicz i in., Warszawa 2001.
- Sudolski Z., *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1995.

## Young Mickiewicz as an Up-and-coming Historiosopher

### SUMMARY

The paper shows young Mickiewicz's family and historical experiences. It discusses the knightly premises for his historiosophy and explains its radicalism and structure on the grounds of the knightly tradition. The study reveals the pre-Slavic deposits of spiritual archeology in the Romantic poet. It proves that the activation of these deposits shaped Mickiewicz's view on the collision between Poland and Russia.

KEYWORDS: history, Romanticism, philosophy, mythmaking, Poland and Russia



# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



KRZYSZTOF KOROTKICH

Uniwersytet w Białymstoku

📄 <https://orcid.org/0000-0002-4310-0402>

## Zmysły w *Balladach i romansach* Adama Mickiewicza

### Czucie i wiara

Oczywiste wydaje się, że motto *Romantyczności* poeta potraktował jako klucz do lektury całego cyklu oraz jako wskazówkę określającą wymagania stawiane czytelnikowi zmagającemu się z pozorną, podstępna jak pułapka, łatwością ballad. „Zdaje mi się”, od którego Mickiewicz rozpoczyna swój poetycki manifest, jest dość czytelnym założeniem, które z góry określa brak jakiegokolwiek pewności. Inicjałem poetyckiego debiutu, można nieco zaryzykować, staje się widzenie, zmysły, a szczególnie właśnie wzrok. „Zdaje się”, nieprzypadkowo zacytowane przez poetę, oznacza brak przekonania, że obraz jest albo że jest prawdziwy, właściwie odebrany. I nie jest to raczej jakiś rodzaj ostrożności, asekuracji czy gry, ale fundamentalne założenie, iż nie istnieje możliwość poznania prawdy, a na pewno całej prawdy, przez zmysły – dzięki oku, uchu, dłoni... Skanowanie przestrzeni przez „ostrożnego” obserwatora odbywa się wówczas nie tak, jak czyniłby to zwykły patrzący, ale jak ktoś potrzebujący wsparcia, porady, instrukcji, być może – co możemy znaleźć w powstałych niedługo potem *Sonetach krymskich* – nawet przewodnika.

---

KRZYSZTOF KOROTKICH – dr hab., adiunkt w Pracowni Komparatystyki Kulturowej w Katedrze Badań Filologicznych „Wschód–Zachód” na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku; autor książek *Wyobraźnia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego. Obrazy – wizje – symbole* (2011), *Ścieżki Wyobraźni. O wrażliwości i estetyce w literaturze XIX wieku* (2017), *Alchemia ducha. Studia i szkice o twórczości Józefa Bogdana Dziekońskiego* (2019); autor rozpraw o literaturze romantycznej i współczesnej, współredaktor książek o pograniczach literatury, kultury i religii: *Bizancjum – Prawosławie – Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku* (2004), *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku* (2008), *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, t. 1–2 (2006–2007), *Pogranicza – cezury – zmierzchy Czesława Miłosza* (2012), *Julian Tuwim. Tradycja – recepcja – perspektywy badawcze* (2017), *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich* (2016); w latach 2004–2005 stypendysta Herdera (Herder-Preis-Stipendium) na Uniwersytecie Wiedeńskim.

Poeta dodaje do przywołanej przez siebie Szekspirowskiej frazy drugą, własną część myśli, nie mniej komplikującą wskazówki przekazane czytelnikowi, gotowemu na naukę nowego widzenia, a tym samym na poznanie innego – prawdziwego? – świata. Jest to lekcja widzenia duszą, o ile oczywiście można zaufać poetyckiej formule, że oczy duszy to ten szczególny rodzaj wrażliwości, o który upomina się Mickiewicz. Wrażliwość ta była przedmiotem licznych naukowych debat o przepaści dzielącej przestrzeń czucia i wiary od przestrzeni rozumu. Dyskurs klasyczno-romantycznych idei coraz bardziej dzisiaj chyba przenosi się z pozycji konfrontacji ku czemuś, co nazwalibyśmy potrzebą wielkiej całości<sup>1</sup>, pełni epistemologicznej i ontologicznej.

W przedmowie do jubileuszowego wydania *Dzieł* Adama Mickiewicza Stefan Treugutt dobitnie podkreślał taką właśnie perspektywę, która przywracałaby Mickiewicza do świata nauki, w którym on przecież – także jako uczony – zawsze się doskonale odnajdywał, a także jako uczony godnie i z zapałem go reprezentował. Nie o dystansowanie się wobec świata empirycznych zmagani chodzi poecie, ale o uzupełnienie go o niezbędny element wartości uniwersalnych, przede wszystkim duchowych. Píše Treugutt:

Mickiewicz nie odrzuca nauki, nie przekreśla ludzkiego dorobku w sferze cywilizacji materialnej, nie neguje przyrostu wiedzy empirycznej. Nigdy tego nie uczynił. Ale od początku, zawsze, z wielką siłą dowodził, że rozwój nauk nie wystarczy, by naprawić człowieka, że przyrost rozumu nie zastąpi wolności i szczęścia, że logika i matematyczny rachunek nie zaspokoją ludzkiego sumienia.

A sam był Mickiewicz człowiekiem niespokojnego sumienia – trudno w jego przypadku mówić o zgodzie na samego siebie<sup>2</sup>.

Z całą pewnością Mickiewicz nie odrzuca zmysłów jako sposobu poznania, a imperatywny charakter zakończenia jego rewolucyjnej w wymowie ballady nie jest rezygnacją z rozumu i nauki, ale wizjonerskim planem współlistnienia szkieleka i oka z czuciem i wiarą.

Samych zmysłów zresztą wieszcz raczej nie lokuje wyłącznie w granicach biologicznych, fizjologicznych człowieka, nie redukuje ich do roli narzędzi w poznawaniu rzeczywistości, ale przywraca im atrybuty utracone wraz z dominacją rozumu i zagarnięciem przez niego terytoriów „delikatnych”, takich jak możliwości poznania pozazmysłowego, przeczucie, zdolność doświadczenia metafizyczności. Rozum, który w XVIII wieku zachłannie zagarnął zmysły do propagowania spójnej wizji świata, nie znalazł miejsca dla wszystkiego tego, czego sam póki co nazwać nie umiał,

---

1 Nawiązuję tu oczywiście do koncepcji rozwijanej obszernie przez M. Kuziaka w książce *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2009; tegoż także: *Inny Mickiewicz*, Gdańsk 2013. Zob. również: A. Czajkowska, „Poeci uczeni”. *Związki nauki i literatury w twórczości romantyków*, Częstochowa 2014.

2 S. Treugutt, *Mickiewicz – domowy i daleki* [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1999, s. 26.

wyjaśnić nie mógł, a co mogłoby naruszać jednolitą i jasną strukturę prezentowanego przezeń wszechświata. Mickiewicz był świadom, iż machina epistemologiczna została rozregulowana i nie pokazuje takiego obrazu, który on przeczuwał, podejrzewał, że istnieje, gdyby tylko można było przywrócić utraconą harmonię. Chodziło o równowagę w zakresie poznania zmysłowego, o kompensację utraconych przez „receptory” możliwości, choćby tylko domniemanych, choćby przeczuwanych.

Poeta tym samym chciałby zredefiniować zmysły, poszerzając spektrum ich działania, wskazać niewykorzystany potencjał, uzbroić zimny aparat zmysłowości we wrażliwość. W kontekście romantyczności wrażliwość jako określenie zostało w jakimś stopniu nadużyte, tak że nie kojarzy się odpowiednio mocno ze zmysłami jako ich integralna część, a raczej z charakterem człowieka. Poeta chciałby przywrócić wrażliwość – także jako intensywność doświadczania – sferze poznania, wpisując ją w aparat umożliwiający nawiązywanie maksymalnie pełnej relacji ze wszechświatem, ze światem i z jego częścią zakulisową.

Poetycki projekt rewizji sposobu używania zmysłów zakładałby niniejszym uzupełnienie zmysłu wzroku o spektrum duchowe. Mickiewicz – za Szekspirem – upomina się o patrzenie z głębi – w głąb. Wzrok nie może zatrzymywać się na kształtach, barwach, ale winien przekraczać je i przenikać naturę rzeczy, ukazując kolejne wymiary i obnażać tajemnicę istoty bytu. Oczywiście nie wzbrania się pisarz przed siłą metafory i zgadza się na działanie jej uroku, patrzenie to przecież czynność nie tylko mająca odsłaniać wymiar metafizyczny, ale pozwalająca normalnie i znośnie funkcjonować w świecie trzech wymiarów. Widzieć więcej to nie tylko dostrzegać duchy i upiory, ale – wie to poeta – być uważniejszym, to nie trwonić niczego dostrzegalnego także przez szkieleto.

Ale nie tylko o wzrok chodzi Mickiewiczowi, chociaż zdecydowanie to jemu poświęca on najwięcej miejsca w debiutanckim cyklu, ballady i romanse pełne są dotyku, smaku, bohaterowie wachają i słuchają. Uderzająca może okazać się intensywność zmysłów opisywanych, przywoływanych wprost lub aluzyjnie przez poetę, a także ich wszechobecność. Autor tworzy w swoim cyklu swoiste sensuarium, przestrzeń wypełnioną przez zmysły. Można zaryzykować tezę, że *Ballady i romanse* są cyklem poetyckim ukazującym hiperzmysłowość przedstawionego świata. „Zdaje się” w takim ujęciu przestaje być przypadkowym frazesem, ale ukazuje wylaniający się spośród licznych zmysłów obraz niemożliwy do zobaczenia bez owego zawahania, zatrzymania, zdziwienia.

Nie tylko wzrok zatem, ale również inne zmysły okazują się kluczem do zrozumienia fenomenu tego poetyckiego manifestu. Bohaterowie nawet między sobą używają imperatywnych form wypowiedzi, wskazując na rolę zmysłów w komunikacji, a też w poznawaniu rzeczywistości, przy jej ocenie lub – to ważne – w budowaniu systemu wartości i egzekwowaniu – mimo słabości. Wykreowane przez Mickiewicza postacie posługują się zmysłami nieco dziwnie, niby bowiem nie słyszą, jak Karusia z *Romantyczności*, innym razem zaś słyszą to, czego inni nie mogą usłyszeć. Poeta tak spotęgował możliwości „receptorów”, że zerwały się granice poznawalności, a i sam

świat zmienić musiał dotychczasowe rozmiary. Karusia słyszy i nie słyszy zarazem, czuje zimne dłonie duchowej postaci Jasia, widzi go, prosi, by kochanek dotknął ust – wszystko to może kojarzyć się z testem na wrażliwość zmysłów bohaterki. Ona zaś nie tylko posiada zdolność widzenia i słyszenia – pominął Mickiewicz węch Karusi, zostawiając Starcowi frazę o smalonych dubach – ale potrafi słyszeć i widzieć więcej niż inni. „Widzę, oni nie widzą!”<sup>3</sup> – deklaruje bohaterka pierwszej ballady, niekoniecznie na swoją sytuację narzekając, bo przecież można czytać owo zdanie równie dobrze jak poczucie dumy, wyższości z racji posiadania nadzmysłowych zdolności.

Doświadczenie bohaterki nazywa Mickiewicz w zakończeniu ballady czuciem, jakby cała jej opowieść, perypetie podglądane przez gawieź na ulicy małego miasteczka, nie były więcej warte od „zwyczajnego” – czucia. W czuciu Karusi zmieścić się musi tym samym i wzrok, i jej „nadwzrocność”, słyszenie głosu zmarłego i głuchota na tłum, jej „niby-chwywanie” oraz doznanie chłodu duchowych rąk kochanka. A do tego jeszcze słyszy bohaterka głos kura, który pieje w tym samym momencie, w którym św. Piotr musiał się zaprzeć Jezusa, zwątpić w niego na oczach tłumu. Na zwątpienie Starca narrator jednak powie, że czuje i wierzy, poetyckie credo stanie się z czasem esencją romantyzmu, sloganem powtarzanym jako przykład znajomości tego, co najważniejsze w polskim romantyzmie – czucia właśnie.

### Oko Karusi, nos szewca, pół ucha diabła

*Romantyczność* rozpoczyna się jakby w trakcie wydarzeń, czytelnik nie jest poinformowany o miejscu i czasie, nie poznaje zrazu imion ani nie wie nic o bohaterach. Nawet tytuł nie wprowadza w temat utworu, a motto mogłoby co najwyżej gmatwać ewentualne podejrzenia co do treści ballady. Dramatyczna formuła, którą przyjmuje poeta, zakłada rozmowę, ale kogo z kim? Tego czytelnik dowie się znacznie później, będzie mógł się porządnie zdziwić, bo to, co miało być dialogiem z początku utworu, okaże się monologiem, a dialog Karusi z Jasiem będzie miał charakter dogmatu. Próba nawiązania porozumienia „narratora” z bohaterką nie powiedzie się i będzie w istocie niczym innym, jak próbą dotarcia do zmysłów interlokutorki, wysiłkiem polegającym na pokonaniu owej drugiej, niewidocznej części sensuarium dziewczyny.

Pierwsze słowa są wypowiedziane jako imperatyw, to polecenie skierowane przez nauczyciela, mędrca, opiekuna, świadka zagrożenia, lekarza, proroka, kogo jeszcze? – nie ma pewności. „Słuchaj, dziewczeczko!”<sup>4</sup> nie ma w sobie niczego z miłego zawiązania znajomości ani też nie przypomina innych „romantycznych”, sentymentalnych dialogów, znanych choćby z pieśni Karpińskiego, jest to ostre, zwięzłe, nieczekające na sprzeciw wydanie polecenia komuś, kto raczej nie należy do kręgu bliskich i lubianych osób. Nieskrywana surowość i jakaś bezwzględność, a może też nuta szyderstwa,

3 A. Mickiewicz, *Romantyczność* [w:] *Dzieła*, dz. cyt., s. 56.

4 Tamże, s. 55. Kolejne cytaty pochodzą z tego wydania, oznaczone będą przy tekście tytułem i numerem strony, wszystkie podkreślenia moje – K.K.

jawią się również w odpowiedzi, której udziela sobie – chyba natychmiast – ów pytający. I powtórzy, kończąc frazę: „— Ona nie słucha. —”. Poeta podkreśla dykcję mówiącego dwiema wydłużonymi pauzami, umieszczonymi na początku i na końcu obu konstatacji. Owa dysfunkcja dziewczeczki, napiętnowana dwukrotnym „ona nie słucha”, ma podkreślić jej odmienność, inność, brak harmonii z otaczającym – jak się zaraz okaże – tłumem. Słuch dziewczeczki to nie tylko sprawa jej ucha, nie jest przecież głuchoniema, a brak reakcji na zaczepki może być brakiem jej uwagi, rozkojarzeniem. Można przecież jakoś usprawiedliwić ten ostentacyjny brak odpowiedzi, czynią podobnie wszak nawet dzieci w stanie zapamiętałej zabawy. Nie można mieć pewności, że Karusia nie słyszy. Jest to stwierdzenie jednego człowieka, szybka diagnoza niepozabawiona zabarwienia emocjonalnego, w jakimś sensie może też uprzedzonego do bohaterki zachowującej się bardzo zmysłowo. Trudno zaufać „diagnozie” tego, który wydaje jej polecenie słuchania, że niby akurat ta, która przecież mówi, chwytą, dopytuje, miała być pozbawiona właśnie słuchu.

Dramaturgia sceny pierwszej, gdyby pozwolić sobie na takie określenie, oparta została na monologu dynamicznym, ale zarazem pełnym bezradności, pytający miesza swoje pytania z odpowiedziami oraz wyklada status quo, informuje, gdzie i kiedy znajdują się zgromadzeni. Taka informacja w ustach mędrca, nauczyciela, wydawać się może banałem, jakimś intelektualnym nieporozumieniem, bo czy na taką wiedzę czekają zgromadzeni oraz dziewczyna? Mówi on jednak trochę tak, jakby stwarzał lokalną rzeczywistość, od czasu i przestrzeni po byty widzialne, zaprzeczając istnieniu owych duchowych, które wskazuje Karusia. Mówiący „stwarza” ów mikrokosmos, używając także zmysłów: zrazu każe słuchać, następnie przywołuje zmysł wzroku, by nie odkryć nic nowego, ale nazwać tu i teraz, zupełnie jak to robi w II części *Dziadów* Guślarz, rozkazujący zgromadzonym, by zamknęli drzwi do kaplicy i zgasili świece. Guślarz na cmentarzu mówi: „ciemno wszędzie, głucho wszędzie”, o czym przecież i tak wszyscy zgromadzeni wiedzą, tak samo jak w miasteczku Karusi, gdy dowiadują się, że „To dzień biały! To miasteczko!”. Dzień biały, ale jaka data? Miasteczko, ale jak się nazywa? Czas pozornie określony okazuje się uniwersalnym, jak i przestrzeń, gdyż wydarzenie może mieć swoje miejsce wszędzie. Jedyłą wartościową informacją w słowotoku mówiącego jest barwa, chociaż i ta biel ma odniesienie nie tyle do malarskiej palety, ile do stanu przytomności zebranych, mających otwarte oczy, jak każdego dnia, w przeciwieństwie do nocy, usypiającej zmysły.

A jednak ów dzień biały niekoniecznie jest taki pewny, jak mógłby wykrzyzczyć na środku placu miejskiego mędrzec, nie można mieć tej pewności po słowach Karusi, która w dalszej części powie swemu kochankowi: „Śród dnia przyjdź kiedy...” (s. 56). Czyli jednak jest noc, dopiero świta, a nie – jak mówił pewny siebie mentor – biały dzień? Poeta pozwala wątpić w rację obojga bohaterów lub obojgu zaufać, nie narzuca rozstrzygnięć, a sednem dylematu pozostanie i tak przecież problem oka. Różnice w percepcji nie mogą raczej mieć natury ontologicznej, bohaterowie widzą inaczej to samo, bo różne mają „oko duchowe”, oko mędrca widzi biały dzień, gdy tymczasem Karusia czeka na świt.

Na oko Karusi uwagę zwraca, głos kierując raczej do gawiedzi, a nie do bohaterki, starzec, co autor uwydatnił wcięciem – zmianą tonu, a może kierunku mówienia. Po wielokrotnym „przesłuchaniu” Karusi z jej słuchu, dowiadujemy się o kolejnym zaburzeniu zmysłu, tym razem wzroku. Odpytujący Karusię nie mówi jednak wprost, że ona nie widzi, czyli jest ślepa, ale że widzi inaczej, używa języka metafory, odwołując się nawet do Biblii:

To jak martwa opoka  
 Nie zwróci w stronę oka,  
 To strzela wkoło oczyma,  
 To się łzami zaleje;  
 Coś niby chwyta, coś niby trzyma;  
 Rozpłacze się i zaśmieje. (s. 55)

Właściwie każdy z przywołanych wersów strofy, tej wydzielonej graficznie przez Mickiewicza, ma związek z okiem. Pierwszy wers łączy się z drugim poprzez rym, którego częścią wspólną jest „oko”. Relacja mówiącego określa sposób widzenia – ewentualnie niewidzenia – przez bohaterkę świata. Nie brakuje jej oczu, wręcz przeciwnie, można mieć wrażenie, że ma ich za dużo, „strzela wkoło oczyma”, ale „nie zwróci w stronę oka”. Synekdocha użyta w drugim wersie owej strofy nie redukuje liczby oczu, ale sprawia, że w wyobraźni pojawia się ich więcej, jak z kroplą deszczu, łzą czy liściem na drzewie. Karusia ma oczy, strzela nimi w nadmiarze, drażniąc mędrca, a jednak nie chce patrzeć w taki sposób, jakiego on od niej by oczekiwał, nie w tę stronę patrzy bohaterka. Kolejne wersy nawiązują do oczu, gdyż Karusia płacze, nie inaczej wszak jak właśnie z oczu te łzy leje. „Niby chwytywanie” może oznaczać niecelność bohaterki, jej nieskuteczność oraz problem z obraniem celu, w czym udział bierze przede wszystkim zmysł wzroku. Jeśli jednak przyjmiemy, że bohaterowie odmiennie postrzegają to samo miejsce i czas, wówczas dysfunkcją obarczony musiałby być mędrzec, który nie widzi i skazany jest na ratowanie się podwójnym „niby”. Prawie jak w motcie z Szekspira, by przypomnieć wymowne „zdaje się”.

Czy Mickiewicz chciał w tej scenie, jak i w kolejnych, stworzyć sytuację rywalizacji? Byłoby to cokolwiek za proste, a pojedynk Karusi z mędrceciem wyłoniłyby jedynie pozornych zwycięzców. Aby nie przywoływać wieloletniej dyskusji nad tą właśnie kwestią<sup>5</sup>, być może nawet wielokrotnie już rozstrzygniętą, dodać można jedynie, że udało się Mickiewiczowi doskonale zaznaczyć inność obojga bohaterów. Mają oni prawo do odmiennego sposobu postrzegania tej samej wszak rzeczywistości, a chociaż mędrzec

5 Zob. między innymi: W. Kubacki, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949; W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999; W. Humięcka, H. Kapełus, „Ballady i romanse” [w:] *Ludowość Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1958; K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1994; L. Libera, *Mickiewicz*, Zielona Góra 2015.



nie rozumie dziewczyny, to ostatecznie nie odbiera jej prawa do chwytania niewidzialnego.

Gdyby pojedynek na wzrok jednak się toczył, można byłoby usłyszeć parę ważnych argumentów, że to właśnie Karusia widzi więcej, lepiej, poszerzając tym samym krajobraz miasteczka. Na uwagi i lekcję mędrca odpowiada bohaterka, zaprzeczając najpierw porę dnia, następnie – niemalże polemicznie – używając określeń mędrca: „w nocy”, „słyszysz”, „oczki”, „biała”, „biały”, „płaczę”, „widzę”, „trzymam”, „kur” (w kontekście opoki). Doskonale widać, że Karusia słyszała słowa starca, powtórzyła jednak te, odnoszące się do zmysłów.

Karusia po ujzeniu Jasia uświadamia sobie, że on nie żyje i czuje strach wobec zjawy do momentu, w którym rozpozna jego „oczki”, wtedy lęk mija i wraca feeria zmysłowych wspomnień, a może jednak autentycznych doznań – ponownie. Oko okazuje się znakiem rozpoznawczym, określa tożsamość postaci, dzięki niemu bohaterowie nawiązują kontakt z zaświatami i je poznają. Jest ono narzędziem tak samo potrzebnym jak „szkiełko i oko” dla mędrca.

Patrzyć i słyszeć nakazuje przecież nie tylko mędrzec, ale narrator *Świtezii*, ballady umieszczonej jako kolejna po *Romantyczności*:

Ktokolwiek będziesz w nowogródzkiej stronie,  
Do Płużyn ciemnego boru  
Wjehawszy, pomnij zatrzymać twe konie,  
Byś się przypatrzył jezioru. (s. 57)

Poeta opisuje jezioro, używając określeń „czarno-białych”, jest tam miejscami „ciemno”, gdzieniegdzie tylko „jasno”, kraina jawi się jako prosta, złożona z dwu tylko składników – ze światła i ciemności<sup>6</sup>. O tym zabiegu poetyckim jednak więcej w dalszej części szkicu. Narrator zwraca się do czytelnika, uogólniając, w każdym odbiorcy (podróżniku) oczekując adresata polecenia, owego napomnienia. Poeta każe przypatrzeć się jezioru, nie pozostawiając czytelnika samego, ale prowadzi jego wzrok, przygotowuje go do widzenia w taki sposób, jak patrzyła Karusia, a nie mędrzec. Jednym z warunków takiego patrzenia jest otwarcie się na nową konstrukcję świata, złożonego z dwóch sfer, ale stanowiących nierozzerwalną całość. Dlatego narrator tworzy mapę przestrzeni, kierując wędrowca nie ścieżkami i drogami, by trafił, a nie błądził, ale podrywa wzrok ku niebu, to znów tegoż nieba każe szukać w wodzie. Tam „dwa obaczy księżycy” i gwiazdy nad oraz pod. Narrator jako przewodnik po atrakcjach nocnych Płużyn nie pomoże odnaleźć się topograficznie, jego intencją jest poprowadzenie wędrowca nie do miejsca, ale do jego innych wymiarów. Podróżnik ma się znaleźć między ziemią a niebem, między teraz a wiecznością, wreszcie między własnym „ja” a odnalezieniem swego losu w opowiedzianej historii. Narrator nie

6 O dualizmie i koncepcji związanej z możliwymi inspiracjami myślą Wschodu u Mickiewicza pisze Z. Kaźmierczyk w książce *Słowiańska psychomachia Mickiewicza*, Gdańsk 2012, tu zwłaszcza rozdział: *Irańskie struktury reliktowe w „Balladach i romansach”*.

ukrywa, że jeśli podróżnik pójdzie za nim, znajdzie się w świecie, w którym „szatan wyprawia” harce, a stan świadomości, jako i wzrok, będzie poddany ułudzie:

Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,  
Dna nie odróżnia od szczytu,  
Zdajesz się wisieć w środku niebokręga,  
W jakiejś otchłani błękitu.

Tak w noc, pogodna jeśli służy pora,  
Wzrok się przyjemnie ułudzi; (s. 58)

Jest coś nadzwyczajnego w lekcji narratora, najpierw przecież każe zatrzymać się w płużynskim borze, nocą, aby się przypatrzeć jezioru. Później jednak nie powie ani słowa o pięknu tego miejsca, o walorach przyrodniczych, zapowiada coś, co zostanie przed wędrowcem zakryte przez ciemność nocy. Nieodparcie nasuwa się i w tym miejscu skojarzenie z misternym rytuałem Guślarza, przygotowującego miejsce spotkania z zaświatami, zaciemniając je. Przewodnik mówi o niezdolności oka, nie może ono sięgnąć brzegów jeziora ani odróżnić dna od szczytu. Zadziwiająca wydaje się taka dysfunkcja, bo też i za dnia trudno byłoby dostrzec człowiekowi dno jeziora, a gdy poeta mówi o szczycie, niekoniecznie wiadomo, czy ma na myśli taflę wody, czy odbite niebo, szczyt kosmiczny. Nakreślone zostały w tym miejscu dwa kierunki, horyzontalny sposób patrzenia i wertykalny. Przecinają się gdzieś w wyobraźni bezkres horyzontu, zapewne od wschodu aż po zachód, oraz niezgłębiany dół (piekło?) z niedosięgłym a odbitym w czeluściach niebem (raj?). To, że akurat oko nie jest zdolne ogarnąć nakreślonych przez przewodnika granic, oznacza ich niemierzalność, muszą przekraczać możliwości doświadczenia w tym spektrum zmysłów, do których człowiek przywykł. W świecie zapowiedzianym przez narratora to, co horyzontalne, nie da się ogarnąć zmysłami, a to, co ponadzmysłowe, odbija się, kusząc zmysły poznaniem – choćby to była tylko ułuda, pozór poznania.

Można pokusić się o porównanie tej wyprawy w nocny, ciemny bór do podróży inicjacyjnej. Przewodnik przeprowadza podróżnika (chciałby każdego) przez próg poznania – adept kuszony widokiem tajemniczego jeziora ujrzy w nim odbicie gwiazd, księżycy, kosmosu, ale przede wszystkim własne. Zanim narrator opowie historię, która zdarzyła się nad Świtezią, dokonuje lekcji widzenia, przygotowując wędrowca nie tyle do wysłuchania fantastycznej historii, ile raczej na uznanie jej za wiarygodną, mieszczącą się w granicach poznania nadzmysłowego, w których oko widzi więcej, zgadza się zobaczyć więcej.

W trakcie opowieści o wyławianiu z topieli kobiety narrator odwołuje się do pomocy Boskiej, korzysta z interwencji księdza z Cyryna, a wysiłek rybaków przesądza słowami, w których Mickiewicz najpewniej pozwolił sobie na zręczną grę słów:

Topi się, pławki na dół z sobą spycha,  
Tak przepaść wody głęboka.

Prężą się liny, niewód idzie z cicha,  
Pewnie nie złowią ni oka. (s. 59)

Z treści oczywiście wynika, że rybacy wyciągną sieć pustą, z niewypełnionym ani jednym okiem. To jednak poprzedzający wers kończy się podkreśleniem ciszy, a trudno jakoś nie mieć pokusy, by skojarzyć ucho z okiem, ciszę z niewidzeniem?. Prawdopodobna gra zmysłów wpisana w homonimiczne „oko” może znaleźć potwierdzenie w innych miejscach ballady, w których poeta łączy oba zmysły, wzmacniając je niejako wzajemnie. Takim wyrazistym przykładem może być zakończenie utworu, stanowiące nie tylko owo synestezyjne uwypuklenie, ale też powrót do redefiniowania wzroku, znów zmuszanego szukać ponad możliwości zwykłego oka – dna jeziora:

Jezioro do dna pękło na kształt rowu,  
Lecz próżno za nią wzrok goni,  
Wpadła i falą nakryła się znowu,  
I więcej nie słysząc o niej. (s. 64)

Wzrok i słuch są na końcu ballady wytężone, współpracują zapewne podobnie jak w strofie przywołanej powyżej, miarą tego wysiłku jest coś nie do zmierzenia – dno jeziora. Mickiewicz oczywiście odwołuje się do wyobraźni i oczekuje projekcji u adepta, który zdołał poznać ów mikrokosmos, jego zatarte granice, przekroczył przecież nawet linię horyzontu i dwa obaczył księżycy. Dno jeziora pękło, zatem ktoś to musiał zobaczyć, tym bardziej że wiadomo, iż na kształt rowu pękło, a nie inaczej. Kusi czytelnika ponowne nawiązanie do *Sonetów krymskich*, na przykład w sonecie XV *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*, w którym Mirza zabrania patrzeć Pielgrzymowi w przepaść, a on mu odpowiada, wbrew, prawie jak Karusia mędrcomi:

Mirzo, a ja spojrziałem! Przez świata szczeliny  
Tam widziałem – com widział, opowiem – po śmierci,  
Bo w żyjących języku nie ma na to głosu. (s. 249)

Na marginesie tylko pozwólmy sobie zaznaczyć, że i w sonecie Mickiewicz połączył wzrok ze słuchem, spojrzenie z głosem. Wcześniej, gdyby myśl nieco rozwinąć, przewodnik, zakazując patrzenia, użył pięknej metafory, mówiąc: „Tam nie patrz, tam spadła źrenica, / Jak w studni Al-Kairu, o dno nie uderza” (s. 249), niejako materializując wzrok, zagęszczając go do symbolu źrenicy. I jeszcze raz to dno, tym razem dno przepaści, którego nawet nie oko, nie źrenica, ale i ucho nie może zbadać, określa przestrzeń pozamaterialną, kończy się tu władza tylko jednej części zmysłów.

Szczeliny świata, o których mówi Pielgrzym w sonecie XV, do złudzenia przypominają mogą pęknięte dno jeziora w Świtezi, a nie mniej ów rozdział pomiędzy

---

7 W świecie Mickiewicza – trzeba pamiętać – „wszystko, co widzialne, może w każdej chwili stać się polem działania niewidzialnych sił”. Zob. A. Kowalczykowa, *Romantyczne zaświaty* [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria druga, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974, s. 237.

sposobem widzenia w *Romantyczności*, gdy Karusia powtarza: „Widzę, oni nie widzą!” (s. 56). Mówienie i słuchanie oraz różne odmiany widzenia są zagadnieniem nie tylko poetyckim, ale niezmiennie od wieków określają siłę skupienia człowieka na priorytetach. Nieprzypadkowo raczej Mickiewicz korzysta z symboliki pęknięcia, szczeliny, szukając sposobu na przekazanie prawd o sile zmysłów. Píše o tym przekonująco również współczesna filozof, Jolanta Brach-Czaina, odwołująca się do tej samej skądinąd symboliki:

Odmiany widzenia splątane z odmianami obecności i przez nie warunkowane sięgają czasem bardzo głęboko. Pojawiają się znaczenia, które przenikają i kształtują wszystko, co dostrzegamy i mogą być rozumiane jako sens głębszy, a nie tylko odmienny. Rzeczywistość, w której jesteśmy, zdaje się mówić do nas z jakiegoś głębszego poziomu, jakby ze szpary rozsuwającej powierzchnię, i my też odpowiadamy z głębi. I nie wiemy właściwie, czy w tej potajemnej, odbywającej się gdzieś wewnątrz wymianie jesteśmy powołani do tego, by słuchać czy mówić. Jednym słowem, nie wiemy, czy sens jest nam ofiarowany, czy przez nas kreowany, i nie troszczymy się o to wcale, bo w głębokiej współobecności nasze mówienie jest słuchaniem. Ten szczególnie stan znamy z jego częściowych, miłosnych objawień, tak atrakcyjnych, że doświadczywszy ich, na zawsze naznaczeni jesteśmy tęsknotą za jego pełnią. Dzięki miłości odkrywamy, że ten świat może stawać się innym światem, to istnienie innym istnieniem, a to, co jest, może być wszystkim<sup>8</sup>.

Fenomenologia słuchania i patrzenia według Brach-Czainy jest odzwierciedleniem dojrzewania do siebie samego, zgłębiania tajemnicy egzystencji, aż po uznanie miłości jako najwyższej wartości. Miłość jest w istocie głównym tematem zarówno *Romantyczności*, jak i *Świtezii*, bohaterowie uczą się miłości, rozstania, wreszcie bycia sobą. Fragmenty obu utworów, i debiutanckiej ballady, i trzy lata później wydanego sonetu, ukazują Mickiewicza jako poetę świadomie planującego swój projekt poetycki, nie ma w młodzieńczym utworze przypadkowości, ale jasno określona wizja, rozwijana w kolejnych dziełach. I nawet więcej, można bez trudu zauważyć i korespondencję między przywołanymi utworami, i swego rodzaju napięcie wpisane w symbolikę oka, przepaści, szczeliny, pęknięcia, dna, głębi. Poeta tworzy intertekstualną konstrukcję, której ważną częścią staną się zmysły, narzędzie czy też brama do kontaktu ze światem i z zaświatami. Kontakt z zaświatami, choćby to była jedynie przepaść, jest jednak niezbędny nie sam w sobie, ale jako sposób na poznanie siebie.

Karusia przecież traci swego Jasia przynajmniej dwukrotnie: raz przy jego pogrzebie, kolejny raz po jego zjawieniu w miasteczku, już jako ducha. Woła do niego: „Nie, nie... trzymam ciebie w ręku. / Gdzie znikasz, gdzie mój Jasiuńku?” (s. 56). Sposobem na utrwalenie szczęścia, choćby tego złudnego, jest dla Karusi trzymanie Jasia, ucieczka w jeden z tych zmysłów, który musiała zapamiętać jako bodziec silny i pewny. Ale nie udaje się dziewczynie ocalić złudzeń, bo Jasio znika, a ona staje się znów nieszczęśliwa. Przynajmniej do kolejnego spotkania i kolejnego pochwycenia lubego za ręce.

8 J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 154.

Konieczny jest przecież dotyk jako zmysł najbardziej wpisany w fizyczność człowieka i związany z potrzebą kontaktu. Niewiele można dowiedzieć się o zmarłym kochanku Karusi. Poza imieniem i jego białą chustą czytelnik usłyszy jeszcze tylko tyle, że od pogrzebu minęły dwa lata. Czy ten czas to dużo, by zapomnieć, czy zbyt mało, by się przyzwyczaić do nieobecności? Poeta być może i o takiej przepaści chciałby mówić, o doświadczeniu czasu, który nie daje się mierzyć jedynie zegarem, a nawet słońcem (czy dzień biały, czy noc?), ale pozazmysłowo, owym nienazwanym receptorem, który przeczuwa wieczność?

Krótką sielankę Karusi przerywa, a właściwie ją kończy, pianie kura. Bohaterka powiadamia o tym, krzycząc: „Mój Boże! kur się odzywa, / Zorza błyska w okienku” (s. 56), co może być nie tylko złośliwością ptaka, ale działaniem Boskim. Karusia wzywa Boga w tym samym symbolicznym momencie, w którym zapał się św. Piotr, nazwany przez Jezusa Opoką. Opoką nazywa też mędrzec Karusię, która według niego patrzy niewłaściwie, strzelając oczyma. Czy można podejrzewać Mickiewicza, że celowo wprowadził do ballady symbolikę oznaczającą zwątpienie, akurat w kontekście dociekania przez zgromadzonych, czy Karusia widzi, czy raczej wszystko jej się wydaje? Może to ostrzeżenie dla zgromadzonych, aby mniej wierzyć zmysłom, a bardziej sercu? A może chciał Mickiewicz w kreacji Karusi zaznaczyć ową cząstkę sacrum, którą może mieć w sobie wypierający się Nauczyciela Piotr? W *Powrocie taty* kupca obkoczyli zbójcy, których „było dwunastu” (s. 77). Poeta skąpo rysuje ich wizerunek, w centrum uwagi umieszcza ich wzrok:

Brody ich długie, kręcone wąsiska,  
Wzrok dziki, suknia plugawa;  
Noże za pasem, miecz u boku błyska,  
W ręku ogromna buława. (s. 77)

Wzrok dziki zbójców określa stan ich duszy, są źli, gotowi zabić, jeden już nawet „z mieczem wpada na sługi” (s. 78). Trudno nie przypomnieć sobie w tym miejscu zasadki urządzonej na Jezusa przez Judasza, gdy jako jedyny z mieczem właśnie wpadł na sługę arcykapłana nie kto inny, tylko św. Piotr, który odciął mu ucho:

Szymon tedy Piotr, mając kord, dobył go i uderzył sługę nawyższego kapłana, i uciął prawe ucho jego. A słudze było imię Malchusz<sup>9</sup>.

W punkcie kulminacyjnym *Powrotu taty* dowiadujemy się, że „nie słucha zgraja” (s. 78), a ni stąd, ni zowąd starszy zbójca zmienia plany, jakby się sam przemienił, i wypuszcza wolno tych, których miał ograbić i zabić. Ucho zbójców i ucho odcięte przez św. Piotra – jako „niedziałające” – nie mogą poznać pełnej prawdy, zaburzają obraz świata, ale dzieje się to tuż przed przemianą, zarówno zbójcy, jak i Piotra. Słuch w balladzie *Powrót taty* jest podkreślony kilkukrotnie, dzięki temu, że zbójca słyszał

---

9 J 18,10. Cyt. za: Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 roku, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI wieku i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 2000.

modlitwę dzieci, wzruszył się i ocalił niewinne życie swej planowanej ofiary. Mickiewicz pokazuje przemianę bohaterów, ewentualnie moment ich gotowości do przemiany, w sytuacji szczególnego przesilenia zmysłów, najczęściej jest to wzrok i słuch. Wato przywołać jeszcze choćby *Panią Twardowską*, w której Twardowski za każdym razem wydając polecenie Mefistofelesowi, mówi do niego „patrz”. Natomiast diabeł u kresu licytacji, a właściwie na koniec walki o duszę:

Diabeł do niego pół ucha,  
Pół oka zwrócił do samki,  
Niby patrzy, niby słucha,  
Tymczasem już blisko kłamki. (s. 97)

Niby chwyta i niby trzyma Karusia, ona też strzela wkoło – przypomnijmy – oczyma. Pół oka i pół ucha Mefista uciekającego od swej niedoszłej ofiary może oznaczać jego związanie z fałszywością, z zakłamanym obrazem rzeczywistości, jedynie w połowie odzwierciedlanej. Diabeł ukazany został jako ktoś uciekający od zmysłów, o ironio, nawet od cielesnych uciech, czyli od wzroku i dotyku, którym mógł się przecież cieszyć przez rok jako mąż pani Twardowskiej. Mickiewicz uczynił tytułową bohaterkę na tyle tajemniczą, że nawet jej nie pokazał! A diabeł<sup>10</sup>, uznawany przez kulturę za kustosza uciech cielesnych, zwłaszcza tych pozamałżeńskich, nie korzysta z okazji, bojąc się być może rozpoznania swojej prawdziwej natury w świetle wszystkich zmysłów?

Jest poza tym *Pani Twardowska* chyba jedyną balladą, w której Mickiewicz wprowadza zmysł powonienia, może niezupełnie wprost, ale poprzez dwukrotne – co rzadkie – naznaczenie roli nosa. Za pierwszym razem jest to nos szewca:

Szewcu w nos wyciął trzy szcutki,  
Do łba przymknął trzy rureczki,  
Cmoknął, cmok, i gdańskiej wódki  
Wytoczył ze łba pół beczki. (s. 94)

Wódkę szewcy lubią, sztuczka diabelska wydaje się więc stosowna, pytać można o powód akrobacji z nosem, wpisanej w czary diabelskie. Czy akurat nos był potrzebny Mefistofelesowi do wytoczenia pół beczki wódki, czy może chodziło o nos pijacki, czerwony, siny, przepity, który już nie służy do wąchania, ale jest atrybutem uzależnienia? Szewc, jak to szewc, na pewno pije, musi zatem mieć nos, po którym można rozpoznać jego zawieszenie między światami – między jaźnią a upojeniem, ułudą.

10 O roli diabłów w twórczości Mickiewicza pisze K. Poklewska w szkicu *Diabły we wczesnej twórczości Mickiewicza* [w:] *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993. Zob. także: M. Tramer, *Jeszcze jeden uśmiech „Pani Twardowskiej”, czyli o diable „nie z tej ziemi”* oraz M. Śliwiński, *Kilka wcieleń Boga i Szatana w twórczości Adama Mickiewicza* [w:] *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23–26 października 1997 r.*, t. 1, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 1999.

Gdy wyczarowaną wódkę zaczyna pić Twardowski, włączają się w tę czynność jego zmysły, a może nie tylko one, może też, jak u Karusi, sfera pozazmysłowa? Widzi on bowiem i słyszy coś, czego nikt o „zdrowych zmysłach” nie powinien doświadczać:

Wtem gdy wódkę pił z kielicha,  
Kielich zaświstał, zazgrzytał;  
Patrzy na dno: co u licha?  
Po coś tu, kumie, zawitał? (s. 94)

Z dna kielicha wyskakuje Twardowskiemu diabeł z nosem „jak haczyk”. Pijacki nos szewca i nos diabła to jedyne atrybuty bohaterów podkreślone przez autora, związane ze zmysłem powonienia. Oba zresztą ukazane w świetle negatywnym. Czyżby poeta nie lubił zapachów? O tym, że lubił, wiadomo! Jak pachnie na Litwie Mickiewicza<sup>11</sup> można przeczytać w jego zarówno młodzieńczych, jak i w późniejszych utworach. Na myśl w tym miejscu przychodzi jedynie to, że ani nos szewca, ani nos diabła nie służyły do wąchania – były to „niby-nosy”, nie odbijały świata, ale jego zdeformowany obraz.

Diabeł okazał się skuteczniejszy, bardziej przebiegły, w *Tukaju* rozpoczynający kuszanie bohatera w momencie, „gdy wzrok nad księgami” (s. 98) trudził:

Tukaj, pośród skarg i jęku,  
Pożegnawszy świat na wieki,  
Gasnące zamknął powieki. (s. 99)

Wzrok towarzyszyć będzie obu bohaterom jako narzędzie służące nie tylko do poznawania świata, ale i do kontaktu z zaświatami. Gdy Tukaj rozmawia z diabłem, wysiła się zawsze jego oko, a i sam diabeł powołuje się na swoje „ziemskie oko” (s. 100), oferując się za przewodnika. Obaj bohaterowie mówią do siebie „patrz”, Tukaj „okiem błysnął” (s. 100), diabeł wreszcie nęci obietnicą i warunkiem nieśmiertelności, mówiąc, że może „pokazać” tajemniczą drogę, sposób na jej osiągnięcie. Tukaj zrazu się waha, czy „Wartoż dłużej świat oglądać?” (s. 101), ale na jego zwątpienie diabeł uruchomi (niby?) kolejne zmysły swej ofiary i będzie wtedy:

Słychać grzmienie, ziemi drzenie,  
Kipią bagna, lasy gorą,  
Niknie w płomieniach opoka  
I doliny, i jezioro.  
Śród gromów, świstu i szczęku,  
Czy to zły duch, czy moc Boża, (s. 102)

Tukaj okiem, czytając swój cyrograf, przyjmie potępienie własnej duszy, piekło we-drze się weń poprzez wzrok. Silnie zaakcentowany wzrok obu bohaterów jest w stanie

<sup>11</sup> Zob. A. Bachórz, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza* [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej Białystok 2–4 grudnia 1988.*

pojedyńku, oczywiście nierównego, widzą oni inaczej, doświadczając świata na tyle, na ile pozwala im widzenie pozazmysłowe. Tukaj konający, walczący z diabłem, wciąż mający nadzieję na udany fortel, zachowuje się jak Karusia rodarta między rozumem i wiarą:

Konający Tukaj woła;  
Wraz uchodzi bladość z czoła,  
Iskrą zdrowia oko strzela,  
(...)  
Ujrzy z wolej skóry karty,  
Gdzie tajemnice wyroku  
Przekłète spisały czarty  
Tukaj z ciekawością chwyta,  
Siada, podparł się i czyta: (s. 102)

Tukaj strzela okiem, chwyta – trudno nie zauważyć podobieństwa z dziwnym zachowaniem bohaterki programowej romantycznej ballady. O ile jednak Karusia zdążyła zawołać Boga i usłyszała ostrzeżenie kura, o tyle Tukajowi zniknęła „w płomieniach opoka”, nie znalazł w sobie wiary, nadziei, zaufania<sup>12</sup>, przyjaźni ani tym bardziej tego, za czym tęskniła Karusia – miłości.

### W czerni i bieli. Ćwiczenia z widzenia

W 1821 roku, na rok przed opublikowaniem debiutanckiego tomu *Ballad i romansów*, Mickiewicz pisze wiersz *Do malarza*, swego rodzaju inwokację skierowaną nie do Boga, ale do stwórcy-malarza, lokując go tym samym w sąsiedztwie Stwórcy, Boga. Poeta składa hołd malarzowi, uznając jego zasługi dla kształtowania wyobraźni, wrażliwości, wreszcie zmysłów. Odwaga, z jaką Mickiewicz stawia malarza wyżej nad Boga, przypominać może butę Konrada z III części *Dziadów*, ocierającego się o granice blasfemii:

Stwórcu malowanych twarzy, mocnom tobie winny,  
Nad Stwórcę żywych więcej tyś dla mnie uczynny.  
Szczęście, wzięte z mych ramion ukazem wyroku,  
Ty na wieki mojemu zapewniłeś oku. (*Do malarza*, s. 48)

12 O zaufaniu w balladzie *Tukaj* inspirująco pisze H. Krukowska w książce „*Pan Tadeusz*” jako *poezja czysta. Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok 2016, tu rozdział: *Choroba duszy w pracowni rozumu. O balladzie Mickiewicza „Tukaj albo próby przyjaźni”*. Warte uwzględnienia są w tym kontekście również głębokie rozważania Krukowskiej o znaczeniach „widzenia” u Mickiewicza, co zamieszcza uczona w rozdziale: *O Mickiewiczowskim „widzę”*. O balladzie *Tukaj* interesująco pisze również A. Bełcikowski, *Przyczynek do genezy ballady „Tukaj”*, „Pamiętnik Literacki Towarzystwa im. Adama Mickiewicza” 1890 [R. IV].



Wiersz ukazuje sztukę jako zdolną dokonać transpozycji utraconej miłości, nawet utraconej osoby, w stronę dzieła sztuki. Oko miałoby tym samym zdolność uwalniania z poczucia porażki, tęsknoty i bólu dzięki oglądaniu podobizny ukochanej. Tak w skrócie. Mickiewicz w odważnym ideowo, może w jakimś stopniu nawet programowym, wierszu lokuje prawie bez umiaru wszystkie zmysły. Jest tu oko, uszy, dym, zakąska, uścisk, spojrzenie, serce, dłoń. Poeta zdołał w zwieżłej apoteozie malarza przekroczyć atrybuty reprezentatywne dla jego dziedziny sztuki. W malarstwo, którego istotą jest wzrok, wdarły się pozostałe zmysły, jakby to było coś oczywistego, naturalnego. Poeta zagęszcza doznania czytelnika, skłaniając go do korzystania ze wszystkich zmysłów. Można zaryzykować twierdzenie, że nawet gdy tematem utworu jest patrzeć, konieczne będzie włączenie pozostałych zmysłów dla zbudowania pełnego obrazu.

Poetyka Mickiewicza w zakresie ukazywania świata zmysłowego jest bliska synestezji, przenikają się wzajemnie i są od siebie zależne zwłaszcza wzrok i słuch, najbardziej obecne w twórczości Mickiewicza, a szczególnie w jego pierwszych utworach. I nie zawsze można mieć pewność, czy autor piszący „oko” lub „ucho” chce jedynie nazwać nimi zmysły wzroku i słuchu, czy też kieruje uwagę czytelnika do symbolicznych warstw, czy akurat nie tworzy innego planu semantycznego. Malarz według młodego Mickiewicza powołany jest wyłącznie do tworzenia piękna:

Tobie twarzyczki piękne zawsze dokoła,  
Piękny świat tylko ciebie do posługi woła,  
Okiem na jasne tylko kierujesz oczęta,  
I dłoń pięknych ciałeczek robieniem zajęta. (s. 49)

Malarz ukazany został jako kreator piękna, tylko piękna, jego oko widzi samo piękno. Poeta pozwala malarzowi widzieć inaczej, pomijając całą resztę, choćby to miały być prawda i dobro. Owa reszta to „kłótnicy”, którzy „trąbią adwokatom w uszy, / Za doktorem biegają trupy z resztą duszy” (s. 49), czyli choroby, kłótnie, chrome ciała i dusze. Poeta pozwala malarzowi na kłamstwo, ceną jest uluda wyzwolenia z cierpienia duszy. Czy jednak można dać się zwieść nawet młodzieńczym bluźnierstwom poety i przyjąć, że wybiera fantazmat kobiety od prawdziwego świata, że gotów jest odrzucić rozum, który w *Romantyczności* tak bardzo chciałby pogodzić z czuciem? W zakończeniu wiersza pisze prowokacyjnie:

Unosząc się nadzieją, że tych rysów władza  
Do reszty spsuje rozum, który mi zawadza;  
I jak uczucia moje o niej nie zapomną,  
Tak ją wzrok, dłoń i piersi osądzą przytomną. (s. 49)

Osobliwy wybór poety, właściwie spreparowana naprędce wizja, ukazuje sztukę jako możliwość manipulacji pięknem. Dziwne okazuje się jednak to piękno, bo chociaż utwór miał chwalać malarza, nie zobaczyliśmy ani jednego obrazu, żadnej z barw, krajobrazów, które zaświadczyłyby o talencie. Jedyne wskazówka dotyczy oka,

które malarz miał kierować na jasne oczęta. I tyle o talencie geniusza inspirującego się jasnością. Jasne, czyli piękne, a co z kolorami?

W wierszu dedykowanym malarzowi, chociaż, co też może zastanawiać, niewyrażonemu z nazwiska, nie pojawia się ani jeden tytuł obrazu. A wiadomo, że Mickiewicz był szczególnie wrażliwy na malarstwo, na pewno w jego dojrzałym okresie życia i twórczości. Tu nie pojawiają się konkrety, a czysta idea, jakby chciał poeta napisać wiersz skierowany do każdego malarza, niekoniecznie tego, który posługuje się pędzlem i farbami, ale potrafi malować dźwiękiem i słowami. Najdoskonalszy świat Mickiewicza maluje się być może w *Panu Tadeuszu*, w którym nawet pola są „malowane zbożem rozmaitem”.

W *Balladach i romansach* jeśli pojawiają się kolory, to rzadko i jest ich w sumie zaskakująco mało. Powściągliwość plastyczna poety w tym obszarze jest wymowna. Nie oznacza to, że cykl poetycki pozbawiony jest kolorów, przeciwnie – jest ich wiele, jednak dominują biel i ciemność, błyski, światło, cienie, czerni. Bohaterowie ponadto zamykają oczy, zapadają im powieki, odwracają wzrok, strzelają oczyma, zupełnie jakby ich zachowanie miało być substytutem brakujących obrazów barwnych. Częste jest też znikanie obrazów, a nawet postaci, z jakąś łatwością zapadają się lub po prostu rozplývają.

W *Pierwiosnku* pierwszy kwiat wiosenny błysnął, ale ma przymrużyć złociste światelka, bowiem z gór wciąż idą „białe pleśnie” (s. 53). Kwiatek na koniec wypowie się słowami: „Przyjaźń ma blasku niewiele, / I cień lubi jak me ziołka” (s. 54). Blaski i cienie, czasami biel, dominują w utworze, tworząc wrażenie raczej skąpego, surowego krajobrazu.

W *Romantyczności* projekt plastyczny Mickiewicza rozwija się, jest o wiele bardziej wyrazista koncepcja powściągnięcia barw. W krajobrazie lirycznym czytelnik ujrzy, co w sumie znane i oczywiste, białe miasteczko, noc, białą sukienkę Jasienka, jego białego „jak chustę”, zorzę błyskającą, a także wyobrażenie smalonych dubów. Zaznaczony został też niedostatek widzenia, ponieważ Karusia strzela oczyma, nie zwróci oka, ludzie nie widzą, Jaś znika, mędrzec „nic tu nie widzi dokoła”<sup>13</sup>, a jeśli widzi, zdaniem narratora, to „świat w proszku”. I „nie obaczy cudu” – co brzmi ostatecznie jak wyrok, klątwa, w zakresie nie potępienia duszy jednak, ale co gorsza, wzroku. Świat *Romantyczności* jest czarno-biały, zbudowany ze światła i mroku, z widzenia i „ślepoty”. Współczesny język chciałby użyć określenia „binarność”, zasada zera i jedynki pasowałaby do matrycy poetyckiej tego utworu, a także kolejnych ballad.

W *Świtezii* najpierw widać ciemny bór, potem okazuje się konstrukcja jasnego i oczernionego. Zdziwić może pomysł polegający na wprowadzeniu „otchłani

13 Widzenie mędrca czy też starca było tematem rozpraw, z których warto przywołać między innymi: A. Jazgarska, *Ciemność i kurz. O spojrzeniu starca w dziełach Adama Mickiewicza*; J. Rawski, „*Romantyczność*” Adama Mickiewicza, czyli o widzeniu w biały dzień... wampira [w:] *Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, Seria II: *Zapisy i odczytania*, koncepcja J. Ławski, red. naukowa A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013.

błękitu” (s. 58) w opisie nocnego boru. Może dlatego, że akurat w tym momencie „oko brzegów przeciwnych nie sięga”, czyli nie widzi realnego, patrzy na wymaginowane, może pozaziemskie, kosmiczne tonacje, dlatego właśnie błękity<sup>14</sup>? Kilkakrotnie powtarza się wyrażenie „noc”, ewokujące skojarzenia z ciemnością. Wyłowiona z jeziora kobieta miała „włos biały”, a w czasie dramatycznych wydarzeń błyskało, pojawiło się wiele piorunów, aż „jakaś białość” otoczyła narratora, tak że dzień zdał się „spędzać noc ciemną” (s. 63). Koniec ballady ukazuje bezradność wzroku, który „próżno” goni za kobietą. A przecież nie tylko nie widać, także „nie słychać o niej” (s. 64), na nic okazują się wzrok i słuch.

Jest jakaś nadprzyrodzona siła w ciemności i jasności, w owych bielach i czerniach krajobrazów ballad, nie tylko daje się postrzegać, ale wpływa, niejako wdziera się i odmienia patrzącego. Wydawać by się mogło, że człowiek staje się w opowieści częścią owych blasków lub mroków, współuczestniczy w niepojętym spektaklu natury, jej sił, a może i samego Boga. W *Dudarzu* właśnie jest wiele określeń odnoszących się do wzroku: „Patrzę na wiejskie igrzysko” (s. 120), „Widzim i lirę, widzim piszczałki” (s. 120), „Spokojność duszy z jej widać czoła, / Ku ziemi spuszczone oko” (s. 121), „Spójrzy nań, rzuci i z cicha szepnie” (s. 122), „Podniosła w niebo źrenice” (s. 122), „A dudarz milczy, brząka powoli. / A wzrok utopił w pasterce, / Utopił w licu, lecz wzrok sokoli / Zdał się przedzierać aż w serce” (s. 122), „Często widziałem, czy świecą zorza” (s. 123), „Szedłem ku niemu, spozierał smutnie” (s. 124). Wzrok miesza się tu ze słuchem, szeptom i milczeniu towarzyszy przenikliwe, wwiercające się aż w serce patrzenie.

Niezwykła jest siła zmysłów, które przenikają do ciała, stają się częścią fizycznego doświadczenia aż po widoczną okiem, i w oku, przemianę bohatera<sup>15</sup>:

(...) – Wtem oko ściemniało,  
A w ustach Panny Najświętszej imię  
Wpół wymówione zostało. (*Dudarz*, s. 125)

Oko bohatera ciemnieje, przybierając tonację otoczenia, upodabnia się do mroku świata zewnętrznego oraz do tego wewnętrznego. Ciemne oko jest być może również próbą wejrzenia w duszę bohatera, który nie jest w stanie wypowiedzieć pełnego imienia Maryi, a tylko „wpół” się ono pojawia w jego ustach. Nasuwa się tu skojarzenie z diabłem w *Pani Twardowskiej*, niezdolnym spojrzeć na kobietę, który tylko pół oka i pół ucha używa, gdy ją widzi. Bohater *Dudarza* ma ciemne oko, pewnie też ciemnieje jego dusza, a niezdolność wypowiedzenia imienia Maryi mocno kontrastuje

14 O wymiarze metafizycznym wczesnej twórczości Mickiewicza pisze J. Ławski, *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, Białystok 2010, tu zwłaszcza rozdział: *Puste niebo nad Świtezia? Romanizm i sztuka egalitarna*.

15 O relacjach ciała i ducha w twórczości Mickiewicza piszą: M. Saganiak, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne: późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Warszawa 2009; M. Chołody, *Ciało, dusza, duch. Dyskurs cielesny w romantyzmie polskim (fragmenty)*, Poznań 2011.

z obrazem kreślonym dalej przez poetę, przede wszystkim z opisem ukrytej, znikającej twarzy pasterki, gdyż, jak pisze Mickiewicz: „w chustce skryła twarz boską” (s. 126).

Później dudarz jeszcze „szukał okiem”, a poeta na koniec odebrał szansę widzenia, pointując, prawie jak w *Świtezi*, pisząc, że „Już ich nie widać za wioską” (s. 126). Wzrok bohaterów ballad Mickiewicza jest maksymalnie wyostrojony lub z kolei gaśnie, stając się całkiem niezdolny do kontaktu ze światem. Podobnie ukazuje poeta inne zmysły, jest to raz mocny uścisk, a za chwilę bezradne chwytnie zjawy.

Zmysły bohaterów raz są wysilone, innym razem tracą całkiem swą moc, trudno skądinąd dziwić się temu, bo przedmiot poznawania, doświadczania także nie jest zwyczajny, ale zredukowany do dwóch barw, właściwie do światła i mroku. Krajobraz w balladach Mickiewicza jest skąpy, sprowadzony do surowego minimum, nie można pogłębić wiedzy o świecie, oglądając „czarno-biały” przekaz narratora. Niewiele można też dowiedzieć się o człowieku, poznając tajemniczych bohaterów *Ballad i romansów*. Często nie mają imion, nie są zakorzenieni w konkretnym miejscu, nie poznajemy nazwy ich miejscowości, poza kilkoma wyjątkami, wpisanymi na przykład w mityczną przestrzeń symboliczną *Świtezi*.

Powściągliwość autora w sferze plastycznych możliwości kreowania obrazu nie oznacza bynajmniej jego ostrożności ani tym bardziej braku wiary we własny talent. Poeta znał nie tylko walory barw i moc pozostałych bodźców pobudzających zmysły, ale też doskonale rozpoznał siłę ich nieobecności, przemilczenia, redukcji aż do wymownej ciszy, zniknięcia, do cieni i chwilowych błysków. W wyobraźni poety, a zapewne i czytelnika, dokonuje się sublimacja obrazu, ogołocenie go ze wszystkiego, co mogłoby rozpraszać, oddalać od istoty rzeczy. Chodzi przecież nie tylko o rozpoznanie, poznanie, ale także o określenie się wobec systemu wartości (na przykład *Lilije*), wobec teraźniejszości i wieczności (na przykład *Tukaj czy Kurhanek Maryli*). Nie mniej ważne okazuje się w balladach i to, czego człowiek poznać nie może, a jest tego najwięcej, dlatego silnym przekazem cyklu Mickiewicza okazuje się ostrzeżenie przez zbytnim zaufaniem własnej wiedzy i wierze w możliwość poznania zmysłowego.

Innym ważnym zabiegiem poetyckim, poza redukcją w opisie tradycyjnej substancji zmysłowości, jest nadmierne nakłanianie czytelnika do wysilania wzroku i słuchu. Narrator wielokrotnie, często powtarzając nawet w jednej strofie, zwraca się z nakazem, by patrzeć, słuchać, zwrócić oko albo też wyraża skargę na bohaterów, którzy nie patrzą i nie widzą. W balladach forma imperatywnych zwrotów jest na tyle częsta, że można mówić o pewnej zasadzie, o poetyckim projekcie estetycznym Mickiewicza.

Poeta wprowadza do narracji polecenie słuchania lub patrzenia, aby zaakcentować rolę zmysłów, które nie zdołają jednak zadziałać „prawidłowo” i nie odzwierciedlą w spodziewany sposób ani piękna krainy, ani wspaniałości ludzi ją zamieszkujących. Ujawnia się coś w postaci dysonansu poznawczego, ponieważ natrętne powtarzanie poleceń uruchamiających zmysły wzroku lub słuchu zdradza jedynie ich słabość i niemoc. Im bardziej mędrzec każe Karusi patrzeć, tym mniej ona może widzieć, im bardziej każe jej słuchać, tym bardziej staje się nieobecna. Natrętne, nachalne zmuszanie do patrzenia i słuchania jest wręcz odwrotnie proporcjonalne do tego, co bohaterowie

są w stanie zobaczyć i usłyszeć w ich świecie. Owszem, widzą więcej i słyszą więcej, ale jedynie wybrani, i tylko tyle, ile „sfera nadrealna” pozwoli im tego doświadczyć. Można mówić o czymś w rodzaju perseweracji, polegającej na wielokrotnym powtarzaniu tych samych poleceń, spostrzeżeń dotyczących tego samego zjawiska czy problemu, w tym przypadku zmysłu wzroku lub słuchu. Perseweracja w *Balladach i romansach* to poetycki zabieg mający na celu zwrócić uwagę na rolę zmysłów i na świadomość korzystania z ich możliwie najpełniej.

Mickiewicz na przykładzie osobliwych mechanizmów zmysłowości bohaterów ukazuje niejednorodną budowę świata, a także dojrzałość do różnych form poznawania go zmysłami. Maria Gołaszewska mówi o warstwach, które są etapami bądź poziomami zdolności analizowania estetycznego przeżycia; wyróżnia trzy warstwy:

- warstwa powierzchniowa, przedrefleksyjna, na którą składają się przede wszystkim wrażenia zmysłowe traktowane funkcjonalnie [...]; warstwa ta to kontakty potoczne z rzeczywistością, niezbyt usystematyzowane lub usystematyzowane nawykowo, stereotypowo, wedle wyuczonych wzorów zachowań;
- warstwa pośrednia, „świadomościowa”; „warstwa świadomości” to przede wszystkim intelektualizm, racjonalizacja, myślenie dyskursywne; to, co jest postrzegane przez zmysły, zostaje eksplikowane, poszukiwane jest na drodze operacji umysłowych; dominują tu wartości utylitarne i poznawcze;
- warstwa utajona, głęboka, warstwa nieświadomości to dostrzeganie zjawisk nieoczywistych, a zwłaszcza poszukiwanie sensu tych zjawisk; obok postrzegania i myślenia dyskursywnego występuje tu intuicja, pragnienie poznania tego, co zakryte; w tej warstwie dochodzą do głosu z jednej strony skomplikowane zachowania spontaniczne, instynktowne, z drugiej strony występuje potrzeba strukturyzowania i poznawania wielkich systemów mikro i makro<sup>16</sup>.

W *Balladach i romansach* bohaterowie reprezentują wszystkie wymienione wyżej modele doświadczenia zmysłowego. Nie wszyscy jednak mają zdolność albo możliwość docierania w procesie poznawania zmysłowego do warstwy utajonej, głębokiej. Wyróżnienie z tłumu „niewrażliwych” pojedynczych postaci ma na celu podkreślenie przeżycia indywidualnego jako najbardziej prawdziwego i prowadzącego właśnie do poznania głębokiego. Poznanie indywidualne to poznanie przez siebie, bez zakłóceń z zewnątrz, które zysłają ograniczenia niedoskonałego rozumu albo normy, mody, zwyczaje, a także lęk przed światem, o czym mówi Karusia, jak również zła pani, szukająca po dokonanej zbrodni ukojenia u pustelnika. Poeta przypomina o tym, że nie ma czegoś takiego jak zmysłowość wspólna, zbiorowa, ale jedynie prawdziwe sensuarium rodzi się w jednostce, w człowieku świadomym, gotowym widzieć oczyma – także – duszy.

Wysublimowany estetycznie świat ballad, stworzony z powściągliwością plastyczną autora, prowadzi do swego rodzaju przesilenia, do potrzeby znalezienia na nowo

16 M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 27–28.

równowagi. Czytelnik przecież nie może, choćby polubił Karusię, zgodzić się na konstrukcję świata, w której człowiek umie rozmawiać z duchami, a nie potrafi usłyszeć i zobaczyć żywych. Da się w balladach Mickiewicza wyczuć potrzebę powrotu do równowagi, w której nie będzie można na zawołanie zobaczyć diabła, a diabeł bez problemu będzie mógł znaleźć i dostać się do duszy człowieka. Świat czarno-biały nie istnieje, chciałby powiedzieć poeta, tak jak nie istnieje świat, w którym na oczach wsi Bóg zsyła karę na mężobójczynię. Przykłady tęsknoty za utraconą równowagą można mnożyć, chociaż ideałem owej równowagi byłby zapewne utracony Eden, to poetycka wizja pozwala wzbudzić i tęsknotę, i chęć stworzenia namiastki rajy nawet na skrwawionej ziemi, „na łączce przy ruczaju”.

W świecie zmysłów bohaterów ballad Mickiewicza objawia się ład, który poeta będzie rozwijał i klarował w kolejnych dziełach aż po *Zdania i uwagi*. Ten ład to jeszcze nie katechizm poety-nauczyciela, ale subtelne odwołanie się do mądrości ludowej, która nie umie mówić o wielkich sprawach inaczej niż przez doświadczenie własne. Teologia ludowa to mądrość dziecka mówiącego pacierz pod przydrożnym krzyżem, która zbawia i ojca, i zbójcę zarazem. Wiara ludu jest taka jak jego kultura, oparta na zmysłowości. Egzegeza tajemnic natury i praw boskich odbywa się poprzez przekroczenie granic zmysłowych, jest inicjacją w prawdy dotychczas zasłonięte. Ma to charakter dramatycznego, często tragicznego<sup>17</sup>, zderzenia własnych wyobrażeń z obrazem danym, bohaterowie tych opowieści przeżywają coś w rodzaju inicjacji w świat zarezerwowany mędrcom, teologom, uczonym. Zmysły bohaterów *Ballad i romansów* są bramą do wiedzy o problemach aksjologicznych, epistemologicznych, ontologicznych i eschatologicznych.

Można postawić w związku z powyższym pytanie, czy lekcja Mickiewicza jest łatwa i bohaterowie jego utworów gwarantują możliwość przemiany, rozwoju, doskonalenia się w procesie sublimacji zmysłowej? Naiwnością byłoby chyba mieć nadzieję, że tego właśnie oczekuje pisarz, że nagle świat się stanie mądry, dobry i piękny; że poznanie zmysłowe wreszcie będzie prowadziło do poznania prawdy – takiej, jaką ona jest. Bardziej prawdopodobną lekcją Mickiewicza może być przypomnienie o tym, jak bardzo skromny jest człowiek w obliczu tajemnic kosmosu. A jeśli ballady miałyby prowadzić do jakiejś nowej wiedzy antropologicznej, byłyby to wiedza o własnej niewiedzy.

17 O tragicznym przeżyciu doświadczenia zmysłowego na przykładzie „widza” pisze Max Scheler w książce *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden [w:] Arystoteles, Dawid Hume, Max Scheler, *O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976, s. 35: „To, co się dzieje w widzu, gdy ujrzy coś tragicznego, gdy dozna owego ciężkiego, chłodnego tchnienia, przychodzącego z rzeczy, gdy patrzy na promieniejący mrok, który unosi się dookoła głowy «tragicznego bohatera», jest całkiem niezawisłe od zdolności widza do poznawania tego zjawiska z jego szczególnym symbolicznym sensem wskazującym na pewną określoną własność świata”.

## Bibliografia

- Bełcikowski A., *Przyczynek do genezy ballady „Tukaj”*, „Pamiętnik Literacki Towarzystwa im. Adama Mickiewicza” 1890 [R. IV].
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.
- Cysewski K., *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1994.
- Czajkowska A., *„Poeci uczeni”. Związki nauki i literatury w twórczości romantyków*, Częstochowa 2014.
- Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997.
- Humięcka W., Kapełuś H., *„Ballady i romanse”* [w:] *Ludowość Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1958.
- Jazgarska A., *Ciemność i kurz. O spojrzeniu starca w dziełach Adama Mickiewicza* [w:] *Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, Seria II, *Zapisy i odczytania*, koncepcja J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013.
- Kowalczykowska A., *Romantyczne zaświaty* [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria II, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974.
- Krukowska H., *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta. Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok 2016.
- Kuziak M., *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2009.
- Libera L., *Mickiewicz*, Zielona Góra 2015.
- Ławski J., *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, Białystok 2010.
- Poklewska K., *Diabły we wczesnej twórczości Mickiewicza* [w:] *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993.
- Rawski J., *„Romantyczność” Adama Mickiewicza, czyli o widzeniu w biały dzień... wampira* [w:] *Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, Seria II, *Zapisy i odczytania*, koncepcja J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013.
- Saganiak M., *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne: późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Warszawa 2009.
- Scheler M., *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden [w:] *Arystoteles, Dawid Hume, Max Scheler, O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976.
- Śliwiński M., *Kilka wcieleń Boga i Szatana w twórczości Adama Mickiewicza* [w:] *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23–26 października 1997 r.*, t. 1, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 1999.
- Tramer M., *Jeszcze jeden uśmiech „Pani Twardowskiej”, czyli o diable „nie z tej ziemi”* [w:] *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23–26 października 1997 r.*, t. 1, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 1999.

Treugutt S., *Mickiewicz – domowy i daleki* [w:] A. Mickiewicz, *Dziela*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1999.

### Senses in Adam Mickiewicz's *Ballady i romanse*

#### SUMMARY

The article is an attempt to recognize possible roles played in Mickiewicz's ballads by expressions related to sensory experience. The main emphasis of the considerations is on sight and hearing, i.e. the senses that were most prominently exposed by the poet in his debut book of poetry. What draws one's attention in *Ballady i romanse* (Ballads and Romances) is the accumulation of expressions related to senses such as looking, listening, touching as well as the telling lack thereof in negative forms: not listening, not seeing, disappearing, going silent etc. Additionally, it is also numerous commands that come into focus, given by the narrator or the characters and ordering others to listen or look. Yet, sight and hearing do not have for Mickiewicz a purely physiological meaning, inscribed in the sensuality of a man as a biological creature. The poet seeks the boundaries of known receptors and asks about the possibility and the consequences of going beyond them. He also shows the role of the sensual world presented in that way in the process of extrasensory cognition and in the functioning of the ontological, axiological, ethical and eschatological spheres in this context. The senses in Mickiewicz's poetic collection are a metaphor of the sensitivity of man and a way to learn about his internal life and thusly also a way to revise anthropological concepts in poetry.

**KEYWORDS:** ballad, Romanticism, Mickiewicz, senses, sight, hearing, touch, cognition, existence, afterlife



# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



GRZEGORZ IGLIŃSKI

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

📄 <https://orcid.org/0000-0002-1548-9211>

## Z Mickiewiczowskiego bestiariusza. Owady i robaki w wierszach z okresów wileńsko-kowieńskiego i rosyjskiego

Wśród najmniejszych stworzeń, jakie występują w twórczości Mickiewicza, znajdujemy całkiem okazałą grupę przedstawicieli świata owadów i robaków, przy czym określenie „robak” nie zawsze dotyczy „właściwych” robaków – *Vermes* (wyodrębnianych przez dziewiętnastowiecznych zoologów, zanim przestano używać tej nazwy w systematykach), ale odnosi się czasem do owadzych larw, a nawet dorosłych postaci owadów. W języku potocznym wszystko, co małe i pełza (niekoniecznie poruszając się ruchem robaczkowym), bywa nazywane mylnie „robakiem”. Zamierzeniem naszym jest ustalenie częstotliwości pojawiania się owadów i robaków w wierszach Mickiewicza powstałych w okresie wileńsko-kowieńskim i okresie rosyjskim, jak też określenie funkcji tych motywów. Interesuje nas też, czy istnieje pod tym względem jakaś wyraźna różnica pomiędzy wspomnianymi okresami twórczości poety, czy ma miejsce zmiana w nasileniu czy znaczeniu takich elementów obrazowania, a więc czy również tutaj zachodzi jakaś ewolucja wyobraźni poetyckiej.

### Okres kowieńsko-wileński

Pierwszymi owadami, z jakimi spotykamy się u wieszczki, są pszczoły. W wierszu *Walka miodowa. Prolog do bitwy* (powst. 1818), mającym uświetnić imieniny Tomasza

---

GRZEGORZ IGLIŃSKI – prof. dr hab.; Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Wydział Humanistyczny, Instytut Literaturoznawstwa; jako reprezentant nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa specjalizuje się w badaniach nad literaturą okresu Młodej Polski i modernizmu europejskiego przełomu XIX i XX wieku; najważniejsze monografie: *Świadomość grzechu, cierpienia i śmierci w „Hymnach” Jana Kasprówicza* (1996); *Pieśni wieczystej tęsknoty. Liryka Jana Kasprówicza w latach 1906–1926* (1999); *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach* (2005); *Faun – Pan – satyr. Wyobrażenia fauniczna w poezji i sztuce Młodej Polski* (2018).

Zana i stanowiąc wstęp do pojedynku poetyckiego solenizanta z Janem Czeczotem, znalazły się wśród życzeń: „Bogdajś tyle lat spędził szczęścia i swobody, / Ile pszczołek nad tymi pracowało miody!” (w. 75–76)<sup>1</sup>. Tytuł tekstu zyskuje dzięki temu na wieloznaczności: walka wśród nastawionych miodów, walka o miody, walka o słów miodową słodycz. W podobnym klimacie utrzymane są [Jamby na imieninach Jana Czeczota], kolejny utwór okolicznościowy, niewydany za życia autora (powst. 1819). Najpierw znajdujemy w wierszu bąka (w znaczeniu trzmiela) – posłużył on do wyrażenia przyływu weny poetyckiej, natchnienia, które rozpiera czy wręcz rozsadza, domagając się uzewnętrznienia:

Cyt! już intromisyje [wejście – G.I.] poczułem bożyszczca,  
Już mi się brzuch wypina i oko wytrzyszcza.  
Jak bąk, jak bomba, żary karmiąca w saetrze,  
Wznieść się i szarmyćlować [harcować – G.I.] gotowem po wietrze. (w. 19–22)

Potem pojawia się chrząszcz, ale użyty w funkcji imienia własnego. Prawdopodobnie – jak podaje *Słownik języka Adama Mickiewicza* – było to jedno z przezwisk koleżeńskich poety: „Wzgardzajcie, że was gani ten nie całkiem pjany, / Ten Rak, ten Chrząszcz, ten Pająk, ten Sztych kropkowany” (w. 234–235)<sup>2</sup>. Określenie „sztych kropkowany” powraca w *Jambach powszechnych* (powst. 1819), będących formą pożegnania z przyjaciółmi. Występuje tutaj kolejny pospolity owad – mucha (przynależna w systematykach zwierząt do rzędu owadów dwuskrzydłych, czyli muchówek). Wprowadzenie jej pozwoliło uzyskać humorystyczny efekt w wyznaniu o porzuceniu zapędów malarskich:

Wziąwszy glinki, lubryki i węgle, i kredy,  
Na ścianie cuda sztuki: owdzie tabakierę,  
Owdziem muchę, a owdzie rysował Wenerę. (w. 86–88)

W nieukończonym poemacie *Kartofla* (powst. 1819, prwdr. 1841) poeta posłużył się nawet zdrobnieniem. Utwór zaczyna się pochwałą wiejskiego życia i uroków wiosny, sprzyjającej poetyckim uniesieniom. W tym obrazie właśnie muchy ujawniają swoje zalety:

Już wznoszą się nad krzakiem muszki, lekka rzesza  
Wdzięcznie brzęcząc, powietrze skrzydełkami miesza. (w. 31–32)

1 Wszystkie fragmenty wierszy i poematów Mickiewicza według: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, komitet red. Z.J. Nowak [i in.], t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993; t. 2, *Poematy*, oprac. W. Floryan przy współpracy K. Górskiego i C. Zgorzelskiego, Warszawa 1994. Wszelkie wyróżnienia – G.I.

2 *Słownik języka Adama Mickiewicza*, red. nac. K. Górski i S. Hrabec, t. 1, A–Ć, Wrocław 1962, s. 425.

Największe jednak pożytki i rozkosze znajduje podmiot we wszechobecnej florze, podkreślając, że wszystko – zarówno ludzie, jak i zwierzęta (małe i duże) – dzięki niej żyją. Niemniej zestawienie w *Kartofli* motyli ze słoniami oraz cesarów z pasterkami może trochę dziwić wobec wcześniejszych zachwyty nad przyrodą (wydającą się rodzimą) oraz wobec wyrazów żalu z powodu nadejścia zimy:

O rośliny! o plemię różne jednej matki,  
Krasne róże i osty, cedry i bławatki,  
Co z was mamy karm ludzie, motylki i słonie,  
Cesarów i pasterek co zdobicie skronie. (w. 49–52)

We fragmencie zaczynającym się słowami „O nowogrodzka ziemio, kraju mój rodzimy” (powst. 1819 i 1821), pochodzącym z innej pieśni poematu *Kartofla*, wyeksponowane zostają przymioty stron ojczystych poprzez skonfrontowanie ich z zaletanymi krain egzotycznych, gdzie znaleźć można brylanty, złoto, winnice i jedwab. Stąd wzmianka o tokaju i „motylu indyjskim tkaczyku” (tj. jedwabniku).

Niebo, ceniąc rolnika dostojne kłopoty,  
Łaskawymi tę ziemię uzacnia przymioty.  
Choć brylantów nie znajdziesz po jej sianych piasku  
Ni w jamach dla złotego giniesz wynalazku,  
Choć pagórków tokaju nie rumienią kiści,  
Motyl indyjski tkaczyk nie oprzędzie liści. (w. 29–34)

W omawianym okresie prawie nie spotykamy nazw „robak” czy „robactwo” (wyjąwszy *Dziadów* część czwartą). O robactwie czytamy co prawda w *Odzie do młodości* (powst. 1820, prwdr. 1827), ale tylko w autografie: „Patrzej w doł!... obszar [...] stęchłym zalany odmętem, / Robactwo tylko wody mąci trupie, / Oto jakiś płaz w skorupie”<sup>3</sup>. W wydaniu z 1838 roku tekst wygląda tak:

Patrz na dół – kędy wieczna mgła zaciemia  
Obszar gnuśności zalany odmętem:  
To ziemia!  
Patrz, jak nad jej wody trupie  
Wzbił się jakiś płaz w skorupie. (w. 16–20)

Niemniej w obu przypadkach czy wersjach tekstu sens nie ulega radykalnej zmianie, „robactwo” stanowi jedynie dosadniejsze określenie tych, których duch na tyle uległ wygodnictwu, zgnuszeniu i zepsuciu, iż nie jest w stanie wznieść się dostatecznie wysoko, dostrzec coś więcej niż samego siebie.

W cyklu *Ballady i romanse* (prwdr. 1822) występują charakterystyczne zdrobnienia w nazwach owadów. W *Pierwiosnku* (powst. 1820) motylek podkreśla krótkotrwałość piękna i szczęścia, towarzysząc myśli, iż lepsze krótkie, intensywne życie niż długa,

3 Uwagi o tekstach i ich odmiany [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 1, s. 501.

spokojna starość: „Dni nasze jak dni motylka, / Życiem wschód, śmiercią południe” (w. 13–14). W *Świtezii* (powst. 1820–1821) następne porównanie – „małżonki i córki” nieistniejącego grodu, przemienione przez Boga „w zioła”, ujawniają swą czystość w kwitnących na biało kwiatach: „Białawym kwieciem, jak białe motylki, / Unoszą się nad topielą” (w. 165–166). Motyl w tym przypadku wywołuje natychmiastowe skojarzenie z duszą. Chodzi tutaj jednak o dusze, które – choć ukryte – istnieją w ziemskim wymiarze, przypisane do konkretnego miejsca. Z kolei w balladzie *Rybka* (powst. 1819–1821) bohaterka, która sama sobie odebrała życie, uskarża się na swą pośmiertną egzystencję. Jeśli unosi się nad wodę, to nie po to, aby udawać beztroskiego motylka:

Tutaj drzę cała od chłodu,  
A żwir mnie oczki wyjada.

Przez żwir, przez ostre kamuszki  
Fale mnie gwałtowne niosą,  
Pokarm mój koralki, muszki,  
A zapijam zimną rosą. (w. 47–52)

Tym razem przemiana ma bardziej degradujący czy dotkliwy charakter, gdyż zamiast spokojnej roślinności przynosi doświadczenia i niepokoje właściwe zwierzętom.

Wśród owadów błonkoskrzydłych (błonkówek), jak pszczoła czy trzmiel, spotykamy w twórczości poety również osę. Została wprowadzona w balladzie *Tukaj albo Proby przyjaźni* (powst. 1820) jako porównanie w opisie Mefistofelesa. O diable tym czytamy, iż wyłania się z zaczynającej nagle brzęczeć głoski „b” w słowie „będzie”, zapisanym w cyrografii: „Szyjka jak u o sy wąska, / Nosik orła, bródka kozła” (w. 276–277).

W niewielkim wierszu *Nauka* (powst. 1820), będącym przeróbką utworu Johanna Wilhelma Ludwiga Gleima *Die Schule* (pol. *Szkoła*), z tomu tego autora *Versuch in Scherzhafte Liedern* (cz. I, prwdr. 1744), pszczoły – podobnie jak w oryginale, skróconym jednak przez Mickiewicza – znalazły się wśród innych zwierząt, z których można brać przykład:

Lernt vom Löwen tapfer streiten;  
Hurtig lernt vom Adler fliegen;  
Lernt vom Nautul künstlich schiffen;  
Lernt vom Biber sicher bauen;  
Lernt von Bienen Süßigkeiten,  
Und von Spinnen feine Faden<sup>4</sup>.

Lew mocy, a lis obrotów,  
Orzeł śmiały uczy lotów,

4 J.W.L. Gleim, *Die Schule* [w:] tegoż, *Versuch in scherzhafte Liedern und Lieder*, Tübingen 1964, s. 17–18.

Pszczółki, kędy szukać miodu,  
Pająki, jak stawiać siatki,  
Bobry, jak budować chatki. (w. 3–7)

Wśród tekstów zainspirowanych cudzymi pomysłami lub będącymi tłumaczeniami czy przeróbkami wskaźmy jeszcze jeden przykład – wiersz *Nowy Rok* (powst. 1823, prwdr. 1825), którego ideę Mickiewicz zaczerpnął z powieści *Siebenkäs* (prwdr. 1796–1797) Jeana Paula (właśc. Johanna Paula Friedricha Richtera). Chodzi o fragment, w którym bohaterka rozważa, czego sobie życzyć z Nowym Rokiem. Podmiot Mickiewicza spośród życzeń odrzuca między innymi przyjaźń, którą przyrównuje do drzewa, wyjaśniając, że chociaż we wspólnocie szczęście jednego z przyjaciół staje się szczęściem wszystkich, to jednak podobnie jest z nieszczęściem – cierpi się też z powodu cierpienia innych. Owad (jakby specjalnie nieokreślony gatunkowo) otrzymuje u Mickiewicza negatywny charakter, w tym wypadku oznaczając to, co dokuczliwe, co stanowi źródło udręki.

Jedna zaklęta dusza całe drzewo żywi,  
Choć każdy listek zda się oddzielnym żywiołem:

Ale kiedy po drzewie grad burzliwy chłóśnie  
Lub je żądło owadów jadowitych drażni,  
Jakże każda gałązka dręczy się nieznośnie  
Za siebie i za drugie! – Nie żądam przyjaźni. (w. 23–28)

Najczęstszym owadem pozostaje u poety motyl (w systematykach zwierząt reprezentujący rząd owadów łuskoskrzydłych). W balladzie *Renegat* (powst. 1824, prwdr. cz. I – 1826; prwdr. cz. II – 1861) tytułowy bohater, basza Hassan, umiera na widok przyprowadzonej mu z Polski branki.

Wszystkimi wzgardził, teraz go zabija  
Postać lękliwej gazeli,  
Jako motyla lada modra zmija  
Promieniem oczu zastrzeli. (cz. II, w. 13–16)

Wydawałoby się, że bardziej naturalne będzie zestawienie z motylem urodziwej dziewczyny, a nie baszy, motyl bowiem łączy się z barwnością, pięknem, miłością, przyjemnością, szczęściem. Tymczasem nowa branka oznacza nieszczęście i jest kolorowa nie jak motyl, ale „modra zmija”. Odniesienie motyla do Hassana może zatem wskazywać na jego wytworność, lubieżność, niestałość w uczuciach, niewierność, a nawet nieroztropność. Niewykluczone, że zabija go wspomnienie wywołane przez dziewczynę.

## Okres rosyjski

Motyl, ale wraz z innym owadem – kołatkiem, występuje w wierszu *Dumania w dzień odjazdu* (powst. 1825, prwdr. 1861). Opuszczenie obcego miasta przypomina tutaj śmierć lub pogrzeb. Nic więc dziwnego, że podmiot wiersza wsłuchuje się w dźwięki wydawane przez zegar i kołatka, uświadamiają one bowiem uciekanie czasu, chwilę rozstania z życiem miasta, które młodzieńca zamieniło w starca.

Liczę takt w takt żelazne stępania zegaru,  
Lub robaczka, co kędyś lekkimi przestanki  
Kołace cicho, jakby do drzwi swej kochanki. (w. 16–18)

Poczucie daremności upominania się (kołatania) o miłość, doświadczenie samotności czy obojętności otoczenia powoduje, że nie tylko z kołatkiem podmiot odczuwa pokrewieństwo, ale też z „kwiatkiem pajęczym” (w. 20), który wiatr rzuca w różne miejsca, i delikatnym, słabym i znikomym motylem, budzącym zainteresowanie swoją innością tylko przez moment.

Dziatwa pędzi motyla, póki z dala świeci,  
Złowi, pojrzy i ciska: niechaj dalej leci.  
Lećmy, szczęściem zostały pióra do powrotu,  
Lećmy i nigdy odtąd nie zniżajmy lotu. (w. 29–32)

Robactwo pojawia się w opisie trupa, jaki przynosi *Popas w Upicie* (powst. 1825, prwdr. 1829): „Trup, kłątwą uderzony, dotąd cały stoi:/ Ziemia go przyjąć nie chce, robactwo się boi” (w. 93–94). To trup wciąż „żywy”, będący znakiem nieusuwalnego zła: „Postać ludzką od żywej niezbyt różną chowa” (w. 106).

Pojęciem „owad” – prawdopodobnie w znaczeniu robaka jako synonimu ukrytej myśli lub męczącego przeczucia (a może wyniszczającego pragnienia) – posłużył się Mickiewicz w wierszu [Różnym losem rzuceni na świata powodzie...] (powst. 1825, prwdr. 1827). Podmiot skarży się, że jego łódź:

[...] na wolę burzy i morskich straszdeł  
Wyrzucona, bez steru, ledwie z resztą skrzydeł.  
Kiedy jej piersi na wskroś tajny owad porze,  
Gdy gwiazdy chmurą zaszyły: kompas ciskam w morze. (w. 5–8)

Poważne rozbieżności z pierwodrukiem wykazuje autograf miłosnego wiersza *Do D.D. Elegia* (powst. 1825, prwdr. 1829) z albumu Karoliny z Rzewuskich Sobańskiej. Przywołujemy go, bowiem wspomina o „czułym owadzie”, w trochę okrężny sposób odnosząc go do ukochanej kobiety. Podmiot pragnie stać się podobny do morskiego koralu (koralowca) i marzy, aby pod pewnym względem również i jego wybranka upodobniła się do tej podwodnej „krzewiny”. Tak powstałaby harmonia trwałości i czułości, siły i delikatności:

Jest w morzu pewny żywioł, dziwnym tworu składem,  
 Pół skałą, na pół czułym zdaje się owa dem,  
 Wewnątrz nie zna rozkoszy, nie boi się rany,  
 Lecz z czułością i duszą zewnątrz jest wylany.  
 Koralem go mianują<sup>5</sup>.

Wcześniej jednak podmiot wiersza informuje, że stracił zaufanie do własnych słów, bojąc się, że mogą być opacznie zrozumiane. Stąd zestawienie pszczoły i pająka, świadczące o wewnętrznym rozchwianiu i wątpliwościach:

Prawda, teraz, niestety, słodkie nawet słowa  
 Przezieram, czy się gorzkie ziarno w nich nie chowa.  
 Z kwiatów, gdzie pszczołka znajduje ambrozji składy,  
 Zatruty pająk, ciągnę gorycze i jady.  
 Lecz daruj, bo grzech cały jest w zbytnim zapale,  
 Pomnij na me cierpienie i patrz na me żale<sup>6</sup>.

W tym, co dobre i „słodkie”, bohater dopatruje się tego, co złe i „gorzkie”, jakby zatracił zdolność rozróżniania dobra od zła. Kłania się tutaj tradycja folklorystyczna, w której pająk stanowi przeciwieństwo pszczoły: „Gdzie pszczoła wysysa miód, tam pająk chłonie jad”<sup>7</sup>. W związku z pajakiem można też powiedzieć, że zakochany wpadł w pajęczą sieć złudzeń.

Kolejny przykład, dowodzący zresztą różnorodności stylistycznej w twórczości poety, to bajka *Pchła i rabin* (powst. 1825–1826, prwdr. pośmiertny 1861). Tutaj wkraczamy już w ciekawą tradycję, jaką „ciesz się” motyw pchły<sup>8</sup>. Józef Tretiak, a za nim Wacław Borowy łączyli utwór Mickiewicza z bajką Jeana de La Fontaine’a *L’Homme et la Puce* (prwdr. 1678, pol. *Człowiek i pchła*)<sup>9</sup>.

Un sot par une puce eut l'épaule morduë.  
 Dans les plis de ses draps elle alla se loger.  
 „Hercule, ce dit-il, tu devois bien purger  
 La terre de cette hydre au printemps revenuë!  
 Que fais-tu, Jupiter, que, du haut de la nuë,  
 Tu n'en perdes la race afin de me venger?”

5 *Uwagi o tekstach i ich odmiany*, dz. cyt., s. 541–542. Na temat tego wiersza pisał między innymi Wacław Borowy (*O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999, s. 203–206).

6 *Uwagi o tekstach i ich odmiany*, dz. cyt., s. 541.

7 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1995, s. 295. Zob. P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 413.

8 Zob. S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 254–255; M. Solińska, *Pchła jako bohater literacki*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” XLIV (2004), s. 221–240.

9 Zob. W. Borowy, dz. cyt., s. 193.

Pour tuer une puce il vouloit obliger  
Ces dieux à luy prester leur foudre et leur massuë<sup>10</sup>.

Utwór wytyka ludzką małość – skłonność do wyolbrzymiania nieistotnych problemów, przykładania do nich niewłaściwej miary, uciekania się do boskiej opieki z byle powodu. Pod względem wymowy tekst nie ma nic wspólnego z bajką Mickiewicza i trzeba przyznać rację Konradowi Górskiemu, którego zdaniem właściwe źródło wskazał Wilhelm Bruchnalski, czyli bajkę Ezopa *Ψύλλα και άνθρωπος* (*Psýlla kai ánthrōpos*, pol. *Pchła i człowiek*)<sup>11</sup>, natomiast bajka La Fontaine'a jest przeróbką innego tekstu Ezopowego – bajki *Ψύλλα και άνήρ* (*Psýlla kai anír*, pol. *Pchła i atleta* lub *Pchła i zapasnik*). Swoją drogą Ezop okazuje się autorem jeszcze jednej bajki z pchłą w roli bohaterki – *Ψύλλα και βοϋς* (*Psýlla kai voús*, pol. *Pchła i wół*). Inspirację Ezopem potwierdzają inni badacze, przy czym Waclaw Woźnowski zaznacza, że w bajkach „właściwych” Mickiewicza „duch oświecenia zdaje się zgodnie współżyć z romantyczną aksjologią”.

Oparta na ezopowym wątku *Pchła i rabin* mogłaby być ozdobą zbioru oświeceniowego [...]. Mickiewicz zastosował tu chwyt najprostszy, zamienił „człowieka” na „rabina”, przez co bajka jednoznacznie wskazuje tego, kto „cudze wypija”<sup>12</sup>.

Jacek Czyżyk, podążając za ustaleniami Górskiego i Woźnowskiego, jak też Janiny Abramowskiej, stwierdza już tylko, że „poecie oryginał posłużył jedynie jako źródło fabuły. Stworzył postać rabina i jego wypowiedź uzasadniającą konieczność

10 J. de La Fontaine, *L'Homme et la Puce* [w:] *Fables de La Fontaine*, publiées par D. Jouaust, avec une préface de P. Lacroix, t. 2, Paris [1873], s. 50–51 (ks. VIII, 5). W tłumaczeniu Władysława Noskowskiego:

Jakiś półgłówek pewnego wieczoru  
Poczuł, że go pchła gryzie. Przetrzył całe łożo,  
Lecz gdy jej znaleźć nie może,  
„Któż mię uwolni – jęknął – od tego potworu!  
Herkulesie, ty z gadów oczyszczałeś ziemię –  
Pomścij mnie, zgub do szczętu to krwiożercze plemie!  
Jowiszu, garść piorunów trzymasz w dłoni przecie,  
Czemuż nie spalisz wszystkich pcheł na świecie?”

Aby zabić pchłę jedną, małej chciał przysługi:  
By mu Olimp pożyczył gromów i maczugi.

(J. de La Fontaine, *Pchła i człowiek* [w:] tegoż, *Bajki*, w przekładzie J. Dackiewicz [i in.], Warszawa 1988, s. 525).

11 K. Górski, *Mickiewicz jako bajkopisarz* [w:] tegoż, *Mickiewicz. Artyzm i język*, Warszawa 1977, s. 215.

12 W. Woźnowski, *Bajkopisarz Mickiewicz* [w:] tegoż, *Dzieje bajki polskiej*, Warszawa 1990, s. 345.



uśmiercenia pchły. Przez zamianę postaci i nadanie jej bardzo indywidualnych cech, będących jednak w potocznym rozumieniu cechami pewnej grupy, Mickiewicz zyskuje zupełnie nowe możliwości budowania efektu komicznego<sup>13</sup>. Abramowska określa utwór „epigramatem” i polemizuje z Górskim:

[...] bajki Mickiewicza nie są bynajmniej, jak twierdzi Górski, produktem „czystego humoru”. Zgodnie z ogólną tendencją epoki poeta interpretował ezopowe tematy moralistycznie. [...] To nie jest, jak twierdzi Górski, zwierzęca przebieżanka, ale pełna hybrydyzacja świata, w którym zwierzęta podobne są do ludzi, a ludzie przypominają zwierzęta. Zamiast analogii mamy więc przenikanie się dwóch planów semantycznych na przestrzeni całego utworu. Technika ta przynosi efekty komiczne wysokiej próby<sup>14</sup>.

Wyjaśnijmy, że w oryginale Ezopowym o komiczności trudno mówić:

Ψύλλα δέ ποτέ τιμι πολλὰ ἠνώχλει.  
 Καὶ δὴ συλλαβῶν· „Τίς εἶ σύ, ἀνεβόα,  
 ὅτι πάντα μου μέλη κατεβοσκήσω  
 εἰκὴ καὶ μάτην ἐμὲ καταναλίσκων;”  
 Ἡ δὲ ἐβόα· „Οὕτως ζῶμεν, μὴ κτείνης·  
 μέγα γὰρ κακὸν οὐ δύναμαι ποιῆσαι.”  
 Ὁ δὲ γελάσας πρὸς αὐτὴν οὕτως ἔφη·  
 „Ἄρτι τεθνήξῃ χερσὶ μου ταῖς ἰδίαις·  
 ἅπαν γὰρ κακόν, οὐ μικρόν, οὐδὲ μέγα  
 οὐδ’ ὄλωσ πρέπει καθόλου που φυῆναι.”  
 Ὁ μῦθος δηλοῖ ὅτι ὁ κακὸς οὐ πρέπει ἐλεθηῆναι, κἂν μέγας ᾦ,  
 κἂν μικρός<sup>15</sup>.

13 J. Czyżyk, *Żywiół antyczny w bajkach Mickiewicza* [w:] *Mickiewicz jako bajkopisarz*, red. K. Cysewski, Słupsk 2000, s. 30.

14 J. Abramowska, *Polska bajka ezopowa*, Poznań 1991, s. 297–298.

15 *Ψύλλα καὶ ἄνθρωπος* [w:] *Aesop's Fables (Chambry edition)* [online], Aesopica: Aesop's Fables in English, Latin & Greek, 2002–2008, <http://mythfolklore.net/aesopica/chambry/357.htm> [dostęp: 11.11.2016]. Bajka zachowała się tylko w wersji wierszowanej. W polskim tłumaczeniu:

Pchła kiedyś dotkliwie kogoś udręczyła  
 i schwytawszy ją, rzekł: „Kimżeś ty, nadęta,  
 bo się pożywiłaś na wszystkich mych członkach?”  
 Ta woła: „Tak żyję, więc mnie nie zabijaj,  
 Dużej szkody bowiem czynić nie potrafię”.  
 On jednak śmiejąc się tak do niej powiada:  
 „Zaraz będziesz zabita moimi rękami,  
 czy małe bowiem zło, czy też bardzo duże,  
 w żadnym razie nie wolno pozwalać, by rosło”.

Bajka pokazuje, że nie należy się litować nad złym,  
 czy jest mocny, czy słaby.

Jeśli teraz porównamy ten tekst z bajką Mickiewicza, to zauważymy, że oryginał Ezopa stanowił jedynie punkt wyjścia. Zmiany zaszły w zakresie formy i treści:

Pewny rabin w Talmudzie kąpiąc się po uszy,  
 Cierpiąc, że go pchła gryzła; w końcu się obruszy:  
 Dalej czatować, złowił. Srodze przyciśnięta,  
 Kręci się wyciągając główkę i nożeta:  
 „Daruj, rabi, mądryemu nie godzi się gniewać;  
 Potomkowi Lewitów możnaż krew przelewać?”  
 „Krew za krew! – wrzasnął rabin – Belijala płodzie!  
 Filistynko, na cudzej wytuczona szkodzie!  
 Mrowki swój mają szpichlerz; pracowite roje  
 Znoszą miody i woski, a trucień napoje:  
 Ty się jedna śród ludzi z liwarem uwijas,  
 Pijaczko tym szkodliwsza, iż cudze wypijas.”  
 Zakończył; i gdy więźnia bez litości dłabi,  
 Pchła konając pisnęła: „A czym żyje rabi!” (w. 1–14)

Pchła próbuje „wykręcić się” od śmierci w inny sposób, uciekając się do odmiennej argumentacji – zamiast wskazywać własne uwarunkowania biologiczne, wskazuje na uwarunkowania kulturowe rabina. Pouczająca przemowa „uczzonego w piśmie”, opatrzona zamykającym wiersz komentarzem ginącej pchły, przywodzi na myśl polskie przysłowie: „Przyganiał kocioł garnkowi, a sam smoli”<sup>16</sup>.

Mickiewicz przejął z greckiego pierwowzoru [...] ogólny schemat fabularny [...], zmienił natomiast problem zasadniczy, charakterystyki postaci i treść dyskusji, wprowadzając pewien koloryt lokalny (określone historycznie środowisko) oraz pierwiastek satyryczny i humorystyczny. W ten sposób bajka stała się tylko w małym stopniu opracowaniem tematu tradycyjnego. Można by ją uważać za niemal całkowicie oryginalną i pod względem tematyki<sup>17</sup>.

Okazała się ona później źródłem inspiracji dla rosyjskiego poety i satyryka Heiodora Palmína (Людор Иванович Пальмин = Liodor Ivanovič Pal'min), tłumacza Mickiewicza. Na bajce *Pchła i rabin* oparty został satyryczny wiersz *Советник и блоха* (*Sovetnik i bloha*, pol. *Radca i pchła*), zamieszczony w tomie *Цветы и змеи. Сатиры, юмор и фантазия* (*Cvety i zmei. Satiry, ūmor i fantaziã*, prwdr. 1883, pol. *Kwiaty i węże. Satiry, humor i fantazja*) i potraktowany jako utwór oryginalny, a nie

(*Pchła i człowiek* [w:] *Wielka księga bajek greckich. Ezop i inni*, przekł., wstęp i komentarz M. Wojciechowski, Kraków 2006, s. 123–124). Tłumaczenie prozą podaje w swojej pracy o Mickiewiczu Górski (dz. cyt., s. 215).

<sup>16</sup> Zob. J. Krzyżanowski, *Mądrej głowie dość dwie słowie*, t. 2, *Dwie nowe centurie przysłów polskich*, Warszawa 1960, s. 390.

<sup>17</sup> K. Górski, dz. cyt., s. 215.

jako wolny przekład czy naśladowanie<sup>18</sup>. Tak jak Mickiewicz dostosował bajkę Ezopa do innych warunków środowiskowych, tak Palmin adaptował bajkę Mickiewiczza, wprowadzając realia związane z życiem urzędnika carskiego.

Poobiednią drzemkę bohatera zakłóciła pchła. Pod jej adresem padają podobne oskarżenia: darmożjadka, krwio pijca, bezużyteczne stworzenie żyjące nie ze swojej pracy. Podobna jest też pointa: Mickiewiczowskie pytanie „A czym żyje rabi?” zabrzmiało u Palmina tak samo: „A z czego ty sam żyjesz, radco?”. Tak więc [...] zapożyczony wątek przekształcił Palmin w ostrą antyurzędniczą satyrę, w której społeczny obiekt krytyki jest wyraźnie określony, bez właściwych bajce metafor i alegorii<sup>19</sup>.

W utworze Mickiewiczowskim zostają wspomniane – obok głównej bohaterki – także inne owady: mrówki, roje pszczoł i truteń. Mają stanowić dla niej, jako pasożyta, przeciwieństwo. Dziwi trochę obecność trutnia, znanego przecież ze swojej bezczynności w ulu i konieczności karmienia przez pszczoły robotnice. Być może rabin chce pokazać, że nawet truteń, który żyje cudzym kosztem, jest lepszy od pchły, gdyż nikomu krzywdy nie czyni (w porównaniu z robotnicami nie ma nawet żądła).

Następną bajkę Mickiewiczza, *Zając i żaba* (powst. 1829), zainspirował utwór Jeana de La Fontaine'a *Le lièvre et les grenouilles* (pol. *Zając i żaby*)<sup>20</sup>. Francuski bajkopisarz zamieścił ten tekst jako czternasty w drugiej księdze swojego zbioru *Fables* (prwdr. 1668, pol. *Bajki*). Źródłem bajki La Fontaine'a jest bajka Ezopa *Λαγῶι και βάρραχοι* (*Lagōi kai vátrachoi*, pol. *Zające i żaby*)<sup>21</sup>. W wersji Mickiewiczowskiej wprowadzony został komar, którego nie ma ani u Ezopa, ani u La Fontaine'a<sup>22</sup>. Ma podkreślać strachliwość bohatera:

A w noc gdy drzemię, oko się nie zmruża,  
Bo lada komar bzyknie przez siatki pajęczę,  
Wnet drży me serce zajęcze,  
Tchórzac tchórzliwiej od tchórza. (w. 11–14)

Spośród wierszy będących przekładami czy przeróbkami przywołać trzeba jeszcze utwór *Morlach w Wenecji* (powst. 1827–1828, prwdr. 1829). Jego podstawę stanowi tekst nieautentycznej pieśni serbskiej (*Le Morlaque à Venise*), wydanej przez Prospera Mérimée w zbiorze *La Guzla, ou Choix de poésies illyriques, recueillies dans la*

18 Zob. J. Orłowski, *Motywy Mickiewiczowskie w poezji rosyjskiej* [w:] *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993, s. 457.

19 Tamże, s. 458.

20 Zob. [J. de] La Fontaine, *Le lièvre et les grenouilles* [w:] tegoż, *Oeuvres choisies, avec introduction, bibliographie, notes, grammaire, lexique et illustrations documentaires* par G. Le Bidois, Paris 1921, s. 141–142.

21 Zob. *Zające i żaby* [w:] *Wielka księga bajek greckich. Ezop i inni*, dz. cyt., s. 79.

22 Zob. przekład Stanisława Komara: J. Lafontaine, *Zając i żaby* [w:] tegoż, *Bajki*, przeł. i objaśnił S. Komar, wstęp napisała L. Łopatyńska, wyd. 2 przejr. i popr., Wrocław 1954, s. 76–77.

*Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Hertzegowine* (prwdr. 1827, pol. *Gęśl albo Wybór poezji iliryjskich, zebranych w Dalmacji, Bośni, Chorwacji i Hercegowinie*). Mistyfikację ujawnił sam Mérimée w 1835 roku. Bohater utworu doświadcza wyobcowania w kraju, do którego przybył w poszukiwaniu szczęścia.

Tu nie spotykam żadnej znanej twarzy!  
Jestem jak mrówka wychowana w lesie,  
Gdy ją na środek stawu wiatr zanie sie! (w. 34–36)

Zestawienie z mrówką akcentuje nie tyle poczucie małości, ile wykorzenie, nieprzystawalność do światowego życia i zagrożenie. Przekład jest dość wierny, tyle że Mérimée zastosował prozę: „Mais ici je ne rencontre pas une figure amie, je suis comme une fourmi jetée par la brise [le vent] au milieu d'un vaste étang”<sup>23</sup>.

W *Konradzie Wallenrodzie* (powst. między 1825–1827, prwdr. 1828) pojawia się „beziemienny” owad, ale motyw został użyty inaczej niż w utworach, o których wspominaliśmy wcześniej – nie mówi się tu o „tajnym” czy „czułym” owadzie, ale podłym. Tym razem owad posłużył – w liczbie mnogiej – do opisu rozbitych wojsk zakonu krzyżackiego, powracających z wojny prowadzonej z Litwą. Rycerstwo przypomina tłoczące się bezładnie robactwo:

Walą się, depcą, jak podłe owady  
W ciasnym naczyniu ginące pospołu;  
Pną się po trupach, nim nowe gromady  
Dźwignionych znowu potną do dołu. (V, w. 59–62)

Cierpienie Wallenroda, świadomego odpowiedzialności za poniesioną klęskę i dopuszczenia się haniebnego czynu zdrady, znajduje wyraz na jego twarzy – w rzeczywistości będąc tylko maską „wściekłości i radości”: „Ponury smutek czoło jego mroczy, / Robak boleści wywijał się z lica” (V, w. 110–111). „Robak boleści” jest zarazem robakiem fałszu.

Aldona nie wierzy w szczęście z triumfującym i jednocześnie przegranym Konradem, uważając, iż oboje nie są już tymi samymi ludźmi, co przed laty. Woli zachować go w pamięci takim, jakim był kiedyś – niczym motyla w bursztynie. Motyl oznacza tutaj idealistyczne wyobrażenie ukochanego i sygnalizuje wieczność:

Tak motyl piękny, gdy w bursztyn utonie,  
Na wieki całą zachowuje postać.  
Alfie, nam lepiej takimi pozostać,  
Jakiemi dawniej byliśmy, jakiemi  
Złączym się znowu – ale nie na ziemi. (VI, w. 111–115)

23 P. Mérimée, *Le Morlaque à Venise* [w:] tegoż, *La Guzla, ou Choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Hertzegowine*, Strasbourg 1926, s. 54.

Przejdźmy teraz do sonetów. W cyklu odeskim (prwdr. 1826) znajdujemy tylko jeden przykład – wiersz *Dzień dobry*, w którym występuje motyw muchy: „Dzień dobry! już obraża światłość twe źrenice, / Naprzykrzają się ustom muchy swawolnicami” (w. 6–7). Można dopatrzeć się tutaj pewnej paralelności między „muchami swawolnicami” a kochankami, o których traktuje sonet (zwłaszcza że w tradycji chrześcijańskiej muchy kojarzono z tym, co rozpustne i zmysłowe). Kochanek, niczym jedna z owych „naprzykrzających się much”, w końcu odchodzi. Mimo wszystko nie nadaje się muchom jakiegos peyoratywnego charakteru, podobnie jak sąsiadującej z tym motywem światłości, która choć „obraża źrenice”, to wydobywa piękno z mroku.

W pierwszym autografie *Stepów Akermańskich*, otwierających *Sonetów krymskie* (prwdr. 1826), czytamy o koniku polnym. Stanowi on jeden z motywów zastosowanych w celu wyeksponowania panującej ciszy. Pierwotna, przekreślona postać wersu jedynastego, brzmi: „Słysząc, co swej kochance szepce konik polny”; zaś jej poprawiona wersja wygląda tak: „I co kochance w ucho szepcze konik polny”<sup>24</sup>. Ostatecznie wers otrzymał zupełnie inny kształt: „Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie” (w. 11).

Z konikiem polnym spotkamy się później tylko raz, w wierszu [Te rozkwitłe świeżo drzewa...], zwanym *Pieśnią pielgrzyma* (powst. 1832): „Wody szepcą, słowik śpiewa / I koniki ciche dzwonią” (w. 3–4). Czesław Zgorzelski nazwał ów wiersz „niespodzianką”.

Samotność poezji – zestawiona z harmonią przyrody i z urokiem muzyki. Smutek poety-tułacza – z weselem wiosny i ze szczęściem miłości. Słowik, koniki polne, muzycy-tułacze i poeta-śpiewak zostają w szeregu tym zrównani, analogią i przeciwieństwem powiązani, ku dalekim horyzontom znaczeń metaforycznych zwróceniu; sugestią skojarzeń lirycznych otwierają perspektywę ku najbardziej osobistym, a jednocześnie najpowszechniej ludzkim przeżyciom mówiącego człowieka<sup>25</sup>.

Julian Przyboś, zde gustowany pierwszą, zupełnie „niemickiewiczowską” strofą tego utworu, dostrzegł w niej pewną niezgodność:

Realista-wieśniak z Zaosia wiedział dobrze, że „koniki” nie dzwonią u nas w maju, gdy śpiewa słowik. Nie słyszałem też w Italii równocześnie dzwoniących słowików i koników. Teraz jednak jestem skłonny przyjąć, że ten niespodziewany w okresie rzymskim wiersz Mickiewicza jest zapowiedzią mowy cichej, jakby tylko do siebie szeptanej, jaką napisał liryki lozańskie. Rażąca mnie „niemickiewiczowska” zwrotka świadczy tylko o tym, że wiersz jest pierwszym, brulionowym rzutem, który nie doczekał się wykończenia. Wszakże ów „konik” [...] szeptał coś w pierwszej redakcji *Stepów Akermańskich* do ucha kochance – i został przepędzony z dalszych redakcji. Prawdopodobnie więc i pierwsza zwrotka tzw. *Pieśni pielgrzyma* uległaby poprawce<sup>26</sup>.

24 *Uwagi o tekstach i ich odmiany*, dz. cyt., s. 551.

25 C. Zgorzelski, *Żal poety-pielgrzyma* [w:] tegoż, *Obserwacje*, Warszawa 1993, s. 58.

26 J. Przyboś, *Najwyższy z czujących* [w:] tegoż, *Czytając Mickiewicza*, wyd. 4, Warszawa 1998, s. 165–166.

W polemikę z Przybosiem wdał się później Stanisław Pigoń, starając się wnikliwie sprawę „koników” wyjaśnić. Najpierw jednak dowodzi, że w przypadku kolejnej ewentualnej redakcji wiersza [Te rozkwitłe świeżo drzewa...] „konik” wcale nie musiałby zniknąć.

Ze *Stepów Akermańskich* „konik” został przepędzony nie dlatego, że „konik”, ale dlatego, że „szepce”. Pasikoniki bowiem – o pasikonika zaś chodzi tu dowodnie: „akcja” sonetu odbywa się w pełni upalnego lata – pasikoniki nie szepcą, ale grają, i to rozgłośnie, aż się rozlega w ciszy wieczornej. Poecie tymczasem chodziło tu, przeciwnie, o oddanie wzmagającego się coraz bardziej wrażenia ciszy<sup>27</sup>.

To tłumaczenie jest bardzo przekonujące, poza jednym twierdzeniem: upierać się, że „konik” Mickiewiczowski to w istocie „pasikonik” nie ma sensu, gdyż tak jak kiedyś, tak i dziś nikt, poza znawcami i pasjonatami, nie odróżnia koników od pasikoników i świerszczy, nie mówiąc już o konkretnych gatunkach w ramach tych trzech rodzajów różnych owadów, z których każdy ma swoje „zwyczaje” (na przykład co do wydawanego dźwięku). Na terenie dzisiejszej Polski spotkać możemy trzy gatunki z rodziny pasikonikowatych (*Tettigoniidae*): pasikonika zielonego, pasikonika śpiewającego i pasikonika długopokładełkowego. Wszystkie są duże (do 4,8 cm długości w przypadku pasikonika zielonego) i wszystkie „grają”, ćwierkając w środku lata (samce wabiące w ten sposób samice i samice odpowiadające na głos samców pojedynczymi ćwierknięciami), przy czym „pospolity pasikonik zielony [...] jest prawdopodobnie najgłośniejszym i najczęściej słyszonym owadem w Polsce”<sup>28</sup>. Większość gatunków prowadzi nocny tryb życia, ale występują też takie, które są aktywne w dzień. Nazwa wzięła się być może stąd, że głowa pasikonika przypomina trochę koński łeb.

Konik polny to natomiast potoczne określenie owada z rodzaju konik (*Chorthippus*), wywodzącego się z rodziny szarańczowatych (*Acrididae*). Z wielu gatunków konika wymienimy kilka spotykanych w Polsce: konik brunatny, konik ciemny, konik ciepłuszek, konik pospolity, konik wąsacz (inaczej konik łąkowy). Wszystkie są mniejsze od pasikoników (do 2,2 cm długości w przypadku konika pospolitego). Krewniakami koników są skoczki, czego przykładem występujący powszechnie w Polsce gatunek skoczka zielonego, którego śpiew przypomina szybkie tykanie zegarka (długość ciała do 2,4 cm).

Widzenie przez Pigońa w koniku polnym pasikonika da się uzasadnić starą systematyką. W *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego czytamy jeszcze: „Konik polny (czasem skrótowo: konik) in. pasikonik «Locusta, owad z rodziny pasikoników (Locustidae), skaczący, o bardzo długich czułkach [...]»”<sup>29</sup>. Nowe słowniki unikają takiej identyfikacji. Jest tylko *Locusta migratoria*, czyli ciesząca się

27 S. Pigoń, *Z laboratorium filologa* [w:] tegoż, *Miłe życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964, s. 285.

28 *Zoologia*, t. 2, *Stawonogi*, cz. 2, *Tchawkodyszne*, red. nauk. C. Błaszak, Warszawa 2012, s. 177.

29 *Słownik języka polskiego*, red. nac. W. Doroszewski, t. 3, *H–K*, Warszawa 1996, s. 921.

złą sławą szarańcza wędrowna, zaliczana do rodziny szarańczowatych (*Acrididae*). Pasikonik to obecnie rodzaj o nazwie *Tettigonia*, a nie *Locusta*.

Mylenie owadów ze sobą, a właściwie traktowanie nazw „konik”, „pasikonik” i „świerszcz” jako synonimów, potwierdza sam Pigoń, uważając, iż w wierszu [Te rozkwitłe świeżo drzewa...] mowa o świerszczach polnych, utożsamianych z konikami:

[...] pasikonika nie odróżnia się zbyt ściśle od świerszcza polnego i obu określa się tą samą nazwą: „konik”. Świerszcz zaś gra po polach wieczorami już od połowy maja, tzn. właśnie współcześnie ze słowikiem. Może więc nie ma dostatecznego powodu do wypominania pocie nieściskości? Może to jest kwestia leksyki, a nie pamięci wrażeń?<sup>30</sup>

W celu uargumentowania swojego sądu badacz przywołuje teksty literackie, poczynając od Biernata z Lublina i jego *Żywota Ezopa Fryga* (prwdr. 1522):

Jeden człowiek ubogi był,  
Jen koniki polne łowił,  
A siedząc tak w swojej kuczy,  
Owa sie mu świerczyk zoczy,  
Którego gdy chciał udawić,  
On jął k niemu tako mówić:  
„Cóż tu zyszczesz nalepszego,  
Gdy mię zgubisz, niewinnego?  
A wszak ci zboża nie gładzę  
Ani winnym gronom szkodzę.  
Podle drogi jedno śpiwam,  
Pątnikom prace ulżywam;  
Nie najdziesz we mnie innego  
Oprócz głosu łagodnego”<sup>31</sup>.

Jeszcze lepszym przykładem wydaje się bajka Józefa Kalasantego Pajgerta *Słowik i konik polny* (powst. 1829), zamieszczona w tomiku tego autora *Bajki i wiersze różne* (prwdr. 1834) – i dedykowana Mickiewiczowi. Tytułowi bohaterowie wiersza „współzawodniczą” ze sobą, śpiwając w tym samym wiosennym czasie:

„Cicho! – tak wołał słowik przyjemny –  
Cicho tam w trawie, skoczku niktzemny!  
Bo teraz na błonie  
Ja pieśnią zadzwonię”  
A skoczek, niecnota,  
Tak zaszczebiota:

30 S. Pigoń, *Z laboratorium filologa*, dz. cyt., s. 286.

31 Biernat z Lublina, *Żywot Ezopa Fryga...* [w:] tegoż, *Ezop*, wstęp S. Grzeszczuk, oprac. J.S. Gruchała, Kraków 1997, s. 127–128.

„Miły słowiku, czyż tobie jedynie  
Kwitną krzewiny i woń kwiatów płynie?  
Każdemu miła róża i rosy kropelka<sup>32</sup>.”

Dla Pigionia nie ma wątpliwości, że konikiem polnym, „skoczkiem nikczemnym” jest w tym utworze świerszcz. Stąd wniosek końcowy:

Widzimy tedy, że oskarżenie Mickiewicza o występki przeciw realizmowi, pomówienie go o złą pamięć wrażeń okazuje się w naszym wypadku nieuzasadnione. Poeta [...] wiedział lepiej niż jego krytyk, że koniki-świerszcze „dzwonią” u nas (a niewątpliwie także w Dreźnie [tam *Pieśń pielgrzyma* powstała – G.I.]) w maju, kiedy i słowik śpiewa. Anachronizmu tu nie ma<sup>33</sup>.

Przyboś nie pozostał dłużny Pigionowi, bowiem w jednym ze wznowień swojego tekstu o Mickiewiczu dodał przypis, w którym tak odpowiada na temat powyższych ustaleń:

Usiłuje [...] Pigoń dowieść, że poeta nie odstąpił od realistycznej prawdy, każąc równocześnie śpiewać słowikowi i dzwonić „konikowi”. [...] I szuka ich – słowików i pasikoników – od Biernata z Lublina poczynając poprzez Józefa Kalasantego Pajgerta do Tadeusza Konwickiego. [...] Czy nie prościej, niż to łapanie świerszczy w wierszach i prozie, byłoby sprawdzić rzecz uchem w maju na Litwie? [...]

Muszę rozwiać wiarę profesora w prawdziwość świadectwa Konwickiego [...] – zagadnąłem go o to wprost: [...] Konwicki zdziwił się, nie pamiętał, że coś podobnego napisał. Uznał to za pomyłkę, a raczej za przesunięcie w wyobraźni dwu nierównoczesnych zjawisk.

A więc nie ma co bronić tego „konika” jako szczegółu realistycznego. Wbrew rzeczywistości dzwoni on w maju chyba tylko na tej zasadzie, na której wolno Tadeuszowi zacierać ręce – z ręką na temblaku<sup>34</sup>.

Ze swojej strony możemy dodać, że dopatrywanie się świerszcza w koniku polnym jest nadużyciem wyłącznie z punktu widzenia entomologii. Jeśli przyjrzymy się rodzinie świerszczowatych (*Gryllidae*), to zauważymy, że jej przedstawiciele prowadzą raczej nocny tryb życia i tym samym „ćwierkają” przede wszystkim wieczorem i nocą, zamieszkują ponadto wierzchnie warstwy gleby (norki ziemne), ludzkie siedziby oraz mrowiska. Częściej też biegają, niż skaczą. Wyjątkiem jest nakwietnik trębacz, występujący na drzewach i bylinach, którego „śpiew” należy wśród świerszczowatych do najbardziej melodyjnych i przyjemnych. Z tego powodu mógłby być w wierszu Mickiewicza „sąsiadem” słowika, który też śpiewa na drzewie. Są to jednak tylko

32 J.K. Pajgert, *Słowik i konik polny. Do Adama Mickiewicza* [w:] *Antologia bajki polskiej*, wybrał i oprac. W. Woźnowski, Wrocław 1982, s. 463.

33 S. Pigoń, *Z laboratorium filologa*, dz. cyt., s. 288.

34 J. Przyboś, dz. cyt., s. 166–167.



domniemania, które ku niczemu nie prowadzą, z tekstu bowiem nie wynika, gdzie w istocie usytuowany jest owad – na drzewie, przy domu czy też słychać go z dalszej odległości. Gatunki nadrzewne zdarzają się zresztą też wśród pasikoników (lubią one upodabniać się do liści).

W Polsce najpopularniejszymi spośród gatunków świerszczowatych są świerszcz polny, zwany czarnym (o długości do 2,6 cm) i świerszcz domowy (o długości do 2 cm). Niektóre źródła podają, że samce tych owadów ćwierkają od świtu do późnego wieczoru<sup>35</sup>, inne – że grają dniem i nocą<sup>36</sup>. Dźwięk powstaje – jak u pasikonikowatych i szarańczowatych – na zasadzie strydulacji, tj. pocierania jednej części ciała o drugą, a podstawową jego funkcję stanowi przywołanie samicy.

Strydulacja godowa [...], podobnie jak śpiew ptaków, jest charakterystyczna dla każdego gatunku i pozwala na identyfikację tych owadów. U świerszczy informacja specyficzna dla gatunku kodowana jest z użyciem modulacji częstotliwości, tzn. każde ćwierknięcie może zawierać dynamicznie zmieniającą się częstotliwość (śpiew ptaków, mowa ludzka i muzyka również powstają na podstawie modulacji częstotliwości i dlatego ćwierkanie świerszczy wydaje się nam „melodyjne”). W przeciwieństwie do tego, większość pasikoników i szarańczaków koduje informacje [...] poprzez modulację czasową, tzn. każde ćwierknięcie ma taki sam, niezmienny zakres częstotliwości, lecz rozmieszczenie i trwanie ćwierknięć jest inne dla każdego gatunku<sup>37</sup>.

Zbadano siłę dźwięku gatunków z poszczególnych rodzin omawianych tu owadów z rzędu prostoskrzydłych, ale niewiele to nam pomoże w rozpoznaniu Mickiewiczowskich „koników”, z których jeden „szepce”, a inne „ciche dzwonią” („ciche” w znaczeniu: „niepozorne, łagodne, spokojne”<sup>38</sup>). Trudno ocenić skalę „dzwonienia” własnym uchem, bez odpowiedniego przyrządu – rzecz to zatem subiektywna, w praktyce każdy słyszy trochę inaczej.

Najrozsądniej wypadałoby powiedzieć, że koniki Mickiewicza (ze *Stepów Akermańskich* i wiersza [Te rozkwitłe świeżo drzewa...]) mogą mieć w sobie cechy właściwe dla różnych owadów: z rodziny szarańczowatych, pasikonikowatych, świerszczowatych. Gdyby brać pod uwagę wyłącznie porę roku lub dnia, w jakiej owady wygrywają swoje melodie, a nie rodzaj dźwięku i miejsce, to wobec *Stepów Akermańskich* można by zaproponować jakiś gatunek z rodziny szarańczowatych lub pasikonikowatych, zaś w związku z utworem [Te rozkwitłe świeżo drzewa...] trzeba by pójść tropem Pigoń i wskazać na rodzinę świerszczowatych, bowiem świerszcz polny jest jednym z pierwszych prostoskrzydłych zaczynających ćwierkać pod koniec wiosny – albo

35 J. Banaszak, *Przegląd systematyczny owadów*, Bydgoszcz 1994, s. 36.

36 *Encyklopedia audiowizualna Britannica. Zoologia*, cz. 2, zespół aut. i przekład W. Bresiński [i in.], zespół aut. siatki haseł oraz przygot. red. M. Demska, D. Nowacki, Poznań 2006, s. 111 (hasło *Świerszczowate*).

37 *Zoologia*, t. 2, *Stawonogi*, cz. 2, *Tchawkodyszne*, dz. cyt., s. 167.

38 Zob. *Objaśnienia wydawcy* [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 1, s. 671.

przeciwstawić się temu i wskazać na prawdziwego konika (*Chorthippus*), którego Pigoń „wyliminował”, myśląc o pasikonikach. Przyjrzyjmy się „muzycznej” aktywności wybranych, ale popularnych gatunków:

- 1) pasikonik zielony – od czerwca do września;
- 2) pasikonik śpiewający – od lipca do października;
- 3) nakwietnik trębacz – od lipca do października;
- 4) świerszcz polny – od maja do lipca;
- 5) konik pospolity – od kwietnia do września<sup>39</sup>.

Nie można naszych uwag uznać za w pełni miarodajne, bowiem dotyczą owadów występujących na terenach współczesnej Polski – trudno tym samym orzec, co Mickiewicz słyszał w pierwszej połowie XIX wieku na stepach w pobliżu miasta Akerman (dzisiaj Białogród nad Dniestrem, należący do Ukrainy), czyli terenach ciągnących się na południowy zachód od Odessy, lub co słyszał w Dreźnie. Ważna jest temperatura. Na przykład świerszcze polne ćwierkają, gdy temperatura nocą wynosi znacznie powyżej 13°C. Istnieje również bezpośredni związek temperatury z tempem ćwierkania – im wyższa temperatura, tym ćwierkania częstsze<sup>40</sup>.

Ponieważ określenie „konik polny”, jako nazwa potoczna, nie precyzuje żadnego gatunku, zwróćmy jeszcze uwagę na barwę czy charakter dźwięku wydawanego przez owady. Przysłuchując się nagraniom strydulacji tylko tych pięciu wskazanych przez nas powyżej powszechnych gatunków, zauważymy wyraźne różnice. Ponieważ w wierszu Mickiewicza [Te rozkwitłe świeżo drzewa...] czytamy, że koniki „dzwonią” stąd łatwo wskazać zwycięzcę. Jedynie o ćwierkaniu świerszcza polnego i nakwietnika trębacza można powiedzieć, że przypominają „dzwonienie”, pasikoniki zielony i śpiewający oraz konik pospolity mają bardziej jednostajny, „suchy” dźwięk, z „dzwonieniem” niemający wiele wspólnego. Nakwietnika musimy jednak wyliminować z uwagi na miesiące, w jakich jest słyszany, oraz jego dość monotonną (w porównaniu ze świerszczem polnym) melodię.

Dobrze wiedzieć, że świerszcze (tylko samce) grają – w zależności od sytuacji – w różny sposób. Możemy wyróżnić trzy podstawowe rodzaje dźwięku. Jeden z nich, ciągły i głośny, ma charakter odstraszący inne osobniki (od samicy, pokarmu czy kryjówki). Pozostałe dwa, głośny i cichy, służą wabieniu partnerki: głośny występuje wtedy, gdy samica jest daleko i pozostaje niewidoczna (to gra złożona z dźwięków powtarzanych, czasem lekko zaburzonych przemieszczaniem się samca); rodzaj gry zmienia się jednak na cichy i delikatny, kiedy samica znajduje się w pobliżu – taka gra świerszcza towarzyszy też próbom wciśnięcia się pod samicę w celu prokreacji. Może zatem w koniku polnym z pierwszej redakcji *Stepów Akermańskich* należałoby również widzieć świerszcza, skoro czytamy: „[...] kochance w ucho szepcze konik polny”? Przeczyłoby to twierdzeniu Pigoń, że głos konika psuł wrażenie narastania

39 J. Banaszak, dz. cyt., s. 36, 38.

40 *Encyklopedia audiowizualna Britannica. Zoologia*, cz. 2, dz. cyt., s. 110.

ciszy i dlatego poeta z motywu tego zrezygnował. Trzeba by zatem poszukać innej przyczyny „przepędzenia” konika. To jednak za daleko chyba idąca interpretacja.

W każdym razie wolno wiązać świerszcza z ciszą. Nawet co do utworu [Te rozkwitłe świeżo drzewa...] mamy wątpliwości, czy określenie „ciche” (w sformułowaniu „koniki ciche dzwonią”) należy rozumieć w znaczeniu: „niepozorne, łagodne, spokojne” (zwłaszcza że samce świerszczy potrafią być agresywne, walcząc zawzięcie ze sobą w obronie swojego rewiru, co prowadzi czasem do silnego okaleczenia, a nawet śmierci). Może „ciche” ma w wierszu znaczenie dosłowne. Szukając przykładów literackich, niewystępujących u Pigoń, natrafiliśmy na kilka. W literaturze romantycznej za przykład może służyć jedna z wersji *Dokończenia* pierwszego rapsodu *Króla-Ducha* Juliusza Słowackiego (powst. 1845–1849): „Świerszczyki dzwonią swą piosnkę...”<sup>41</sup>.

O dzwoniących konikach czytamy w poemacie *Czarodziejska fujarka* (prwdr. 1884), pozytywistycznej autorki, Marii Bartusówny:

Szumią łąny, hej, łąny!  
Samem srebrem i złotem!  
Tu bławatek się wdzięczy,  
Krasny maczek zapłoni,  
Jakaś pszczołka zabrzączy,  
Polny konik zadzwoni...<sup>42</sup>

Najlepszym przykładem wydaje się jednak fragment pochodzący z *Ludzi bezdomnych* (prwdr. 1900) Stefana Żeromskiego: „Była cisza tak głęboka, że słyszało się ciche, drżące dzwonienie świerszcza polnego. Człowiek mógł liczyć bicie swego serca i uczuwać szelest krwi biegnącej w żyłach”<sup>43</sup>. Świerszcze pojawiają się kilkakrotnie w *Próchnie* (prwdr. 1901) Wacława Berenta: „A cisza krzepnie, ciężarem wali się na piersi, skrzypi w uszach jak miliony drobnych nocnych świerszczy po łąkach”<sup>44</sup>. Również u innego przedstawiciela Młodej Polski, Stanisława Wyspiańskiego, świerszcz okazuje się cichym grajkiem. W *Wyzwoleniu* (prwdr. 1903) rozmarzony Konrad mówi:

Chcę, żeby w letni dzień,  
W upalny letni dzień  
Przedemną zżęto żytni łąn,  
Dzwoniących sierpów słyszeć szmer  
I świerszczów szept, i szum<sup>45</sup>.

41 J. Słowacki, *Opracowania odmienne i szkice „Dokończenia”* [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner i W. Floryan, t. 17, Wrocław 1975, s. 108.

42 M. Bartus, *Czarodziejska fujarka. Poemat*, Czerniowce 1884, s. 45.

43 S. Żeromski, *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, [t.] 8, *Ludzie bezdomni*, oprac. W. Wasilewska, Warszawa 1997, s. 361.

44 W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1979, s. 96–97.

45 S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, red. zespołowa pod kier. L. Płoszewskiego, t. 5, *Wyzwolenie*,

Podobnie w wierszach Leopolda Staffa:

– *W dali* z tomu *Galąz kwitnąca* (prwdr. 1908): „Świerszczami w trawie dzwoni / Wieczornych cisz godzina”<sup>46</sup>;

– *Wieczór był słodki i cichy...* z tomu *Uśmiechy godzin* (prwdr. 1910): „Wieczór był słodki i cichy, gdyśmy [...] / Stopą wolną kroczyli, milcząc wśród świerszczy ćwierkania”<sup>47</sup>;

– *Pod krzyżem* z tomu *W cieniu miecza* (prwdr. 1911): „A ukojona cisza słodko gędzie / Podzwonną dniowi pieśnią skrytych świerszczy”<sup>48</sup>.

W bardzo różny sposób twórcy opisują dźwięk owada, którego nazywają świerszczem lub konikiem polnym (na przykład słowami „brzęczeć”, „cirkać”, „cykać”, „ćwierkać”, „strzykać”, „świergotać”, „świerkać”). Kiedy jednak używają określenia „dzwonić”, to możemy domyślać się, że nazwa „konik polny” (nieprecyzyjna, bo mogąca wskazywać na różne gatunki owadów) najprawdopodobniej dotyczy świerszcza polnego lub nakwietnika trębacza. Dodajmy na marginesie, że o ile muzyka świerszczy ma w sobie pewien wdzięk i stwarza nastrój, o tyle ich mało atrakcyjny wygląd (ubarwienie czarne, dochodzące do jasnobrązowego), nie mówiąc już o zwyczaju kopania w ziemi niczym grabarz, może odstręczać i skłaniać do używania wobec tego gatunku miana „robactwa”. Przez to jednak, że larwy rozwijają się z jajeczek złożonych w ziemi, po czym „gotowe” owady wychodzą na powierzchnię, w Chinach świerszcz uchodził za symbol śmierci i smartwychwstania, lecz także lata i odwagi<sup>49</sup>. Tam też, jak i w krajach śródziemnomorskich – z uwagi na radosne i nieprzerwane cykanie oraz zamieszkiwanie w domach i przy ogniskach – uznawano go za oznakę szczęścia (na Zachodzie stał się symbolem ogniska domowego)<sup>50</sup>. Podobno bywa również emblematem człowieka wychwalającego Boga (w Japonii cykanie świerszcza nadrzewnego „symbolizuje intonowanie modłów przez buddyjskiego kapłana”)<sup>51</sup>. Zjawisko mylenia odmiennych owadów ze sobą powoduje, że symbolika świerszcza łączy się z tradycyjną symboliką „konika polnego” czy pasikonika, a nawet cykady<sup>52</sup>.

---

Kraków 1959, s. 134.

46 L. Staff, *W dali* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1980, s. 655.

47 L. Staff, *Wieczór był słodki i cichy...* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, t. 1, s. 798.

48 L. Staff, *Pod krzyżem* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, t. 1, s. 915.

49 Zob. W. Eberhard, *Symbolo chińskie. Słownik. Obrazkowy język Chińczyków*, przekład R. Darda, Kraków 2015, s. 253–254.

50 Á. Pascual Chenel, A. Serrano Simarro, *Słownik symboli*, z hisz. przeł. M. Boberska, Warszawa 2008, s. 256; J. Tresidder, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematach*, przekład B. Stokłosa, Warszawa 2005, s. 216; *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przekład J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 160; J.C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przekład A. Kozłowska-Ryś i L. Ryś, Poznań 1998, s. 268–269.

51 J.C. Cooper, dz. cyt., s. 268.

52 Zob. wawel, *Świerszcz i cykada. Śpiew, światło i odrodzenie* [online], Salon24, 2013, <http://wawel.salon24.pl/488641,swierszcz-i-cykada-spiew-swiatlo-i-odrodzenie> [dostęp: 20.11.2016].

Oprócz *Stepów Akermańskich* z owadami mamy do czynienia w ósmym wierszu *Sonetów krymskich*, zatytułowanym *Grób Potockiej*. Strofa otwierająca może wywołać skojarzenie z *Marią* Antoniego Malczewskiego – na co zwrócił uwagę Dariusz Seweryn. Występujące tu owady daje się gatunkowo, choć ogólnie, określić:

W kraju wiosny, pomiędzy rozkosznymi sady,  
 Uwiędłaś, młoda różo! bo przeszłości chwile,  
 Ulatując od ciebie jak złote motyle,  
 Rzuciły w głębi serca pamiątek owady. (w. 1–4)

Strofa ta mieści się w kręgu wyobrażeń niemal barokowych. „Złote motyle”, oznaczając ulotny, ale cenny i piękny czas, przypominają o krótkości i kruchości ludzkiego istnienia<sup>53</sup>. Nazwanie zmarłej mianem „młodej róży”, „nadaje «pamiątek owadom» wizualną konkretność – to przecież gąsieniczki wylęgłe z jaj pozostawionych we wnętrzu kwiatu przez odlatujące «złote motyle» sprzęgnięte mocą porównania ze szczęśliwymi chwilami przeszłości. Kunsztownie zalegoryzowany wizerunek nieszczęsnej branki ma wiele uroku, jest to jednak w gruncie rzeczy bolesny urok toczzonej przez robactwo «chorej róży»»<sup>54</sup>. Przywodzi to na myśl smutne piękno, o jakim czytamy w wierszu Williama Blake’a *The Sick Rose* (pol. *Chora róża*) z cyklu *Songs of Experience* (prwdr. 1794, pol. *Pieśni doświadczenia*), wykorzystującym motyw robaka:

O Rose, thou art sick!  
 The invisible worm,  
 That flies in the night,  
 In the howling storm,

Has found out thy bed  
 Of crimson joy;  
 And his dark secret love  
 Does thy life destroy<sup>55</sup>.

53 E. Grzęda, *Romantyczna „tanatoentomologia” literacka. Rekonesans badawczy* [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna, antropologia kultury, humanistyka*, red. J. Kolbuszewski, [t. 5], Wrocław 2001, s. 190.

54 D. Seweryn, *O wyobraźni lirycznej Adama Mickiewicza*, Warszawa 1996, s. 43–44.

55 W. Blake, *The Sick Rose* [w:] *The Works of William Blake*, with an introduction and bibliography, Ware 1994, s. 78. Istnieją co najmniej trzy współczesne tłumaczenia tej miniatury poetyckiej – Jerzego Pietrkiewicza, Zygmunta Kubiaka i Józefa Waczkowa. Oto przekład tego pierwszego autora, który w miejsce robaka wprowadził owada:

Choraś, różo, bo owa d  
 Niewidzialny, co leci  
 Nocą ciemną na przestrzał  
 Skroś wyjącej zamieci,

W sonecie szesnastym, *Góra Kikineis*, nie ma interesujących nas motywów, ale – podobnie jak w przypadku *Stepów Akermańskich* – znajdujemy je w autografie. W pierwszej redakcji Mirza opisuje skutki burzy widziane z wysoka: „[...] jeszcze sterczą z jamy/Końce drzew zasypanych, meczetów odłamy,/A wkoło nich latają, myślisz, że komory?/To są orły”<sup>56</sup>. W drugiej redakcji ten sam Mirza opisuje po prostu świat w dole:

Koń, co tam bieży, zda się drobniejszy od szczura,  
Tam orzeł, gdy najszerzej roztoczy swe pióra,  
Zdaje się być komorem<sup>57</sup>.

Bohater odgrywa tutaj podobną rolę jak w sonecie *Widok gór ze stepów Kozłowa*. Rozwiewa złudzenia optyczne Pielgrzyma. Z powodu dużej wysokości i oddalenia ulegają pomniejszeniu fragmenty ziemskiego bytu – obaj bohaterowie znaleźli się jakby w innym, usytuowanym ponad chmurami świecie („Gdzie jesteśmy, gdy chmury szukamy na dole”<sup>58</sup>). Z tej wyższej perspektywy wszystko wydaje się małe nie tylko w sensie fizycznym. Zmienia się także wartość czy ważność spraw ziemskich. Niemniej zestawienie konia ze szczurem, a majestatycznie krążącego orła z komarem, którego lot wygląda przecież zupełnie inaczej niż ptaka, psuje efekt wzniosłości i być może dlatego poeta zrezygnował ostatecznie z takiego rozwiązania.

W sonecie siedemnastym, *Ruiny zamku w Bałakławie*, w funkcji porównania użyte zostają czaszka i robak, co może sprawiać wrażenie, że „ruiny są tu z makabryczną, barokową dosłownością przedstawione jako trupy toczone przez robactwo”<sup>59</sup>.

Te zamki, połamane w zwaliska bez ładu,  
Zdobiły cię i strzegły, o niewdzięczny Krymie!  
Dzisiaj sterczą na górach jak czaszki olbrzymie,  
W nich gad mieszka lub człowiek podlejszy od gadu.

Szczęblujmy na wieżycę, szukam herbów śladu;  
Jest i napis, tu może bohatera imię,

---

Odkrył łożę twe, szkarłat  
Uciech wonnych – i skrycie  
Swą miłością tajemną  
Niszczy, Rózo, twe życie.

(*Antologia liryki angielskiej 1300–1950*, [wybrał i przeł.] J. Pietrkiewicz, Warszawa 1987, s. 135).  
Zob. W. Blake, *Poezje wybrane*, wybrał, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1991, s. 86; W. Blake, *Wiersze i poematy*, wybór i oprac. K. Puławski, przekłady T. Basiuk [i in.], Izabelin 1997, s. 33.

56 *Uwagi o tekstach i ich odmiany*, dz. cyt., s. 556.

57 Tamże, s. 557.

58 Tamże.

59 G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 49.

Co było wojsk postrachem, w zapomnieniu drzymie,  
Obwinione jak robak liściem winogrodu. (w. 1–8)

Dzisiaj zamiast „obwinione”, co kojarzy się z „oskarżone”, powiedzielibyśmy chyba – „obwinięte”. Jednak i tak sformułowanie Mickiewicza nie jest przejrzyste: czy napis (pismo, imię) porównany jest do wijącego się robaka, czy chodzi o wijącą się jak robak winorośl przykrywającą napis? A może należy to rozumieć inaczej: roślinność zasłania czy zarasta napis („bohatera imię”), tak jak kryje w sobie maleńkiego robaka. W ten sposób wskazuje się, że napis staje się coraz bardziej niewidoczny, podobnie jak niewidoczny jest robak w bujnej zieleni. Takie zestawienie mogłoby służyć pomniejszeniu dokonań człowieka wobec dokonań natury. Bogusław Dopart, komentując przywołany tutaj wiersz, pisze:

Wnętrze zastygłej przestrzeni zalegają „zamki połamane w zwaliska bez ładu” [...], te z kolei zagarnia żywioł wegetacji. [...]

W pozornie statycznym, martwym pejzażu dostrzega się okiem poety, że ruina istnieje na sposób witalny i procesualny. To znaczy, ruina w sobie właściwy sposób uczestniczy w procesie życia uniwersalnego. Jest organizmem architektonicznym, rozkładającym się i osypującym w glebę, skąd tryskają nieprzerwanie siły wegetacji. Organiczność w sensie kulturowym ulega przemianie w organiczność przyrodniczą<sup>60</sup>.

Z kolei Grażyna Królikiewicz zauważa w tej przestrzeni centrum „mistycznego życia”, czyli rodzaj egzystencji duchowej, której sens określa obecność podmiotu („ja”) nawiązującego kontakt z przedmiotem:

[...] ludzkie czynności „powoju rośliny”, swoiste przepoczwarczenie się, jakiemu ulega „bohatera imię” – „obwinione jak robak liściem winogrodu”, świadczą o wszechobecnym procesie metamorfozy form, które muszą przejść palingenetyczną „trasę zmartwychwstania wszystkich rzeczy”. [...] Natura nie jest wroga, nie niszczy, lecz przechowuje<sup>61</sup>.

Trzykrotnie spotkamy w *Sonetach krymskich* szarańczę, która przydaje lokalnego kolorytu:

Sofy, trony potęgi, miłości schronienia  
Przeskakuje sarańcza, obwija gadzina.  
(*Bakczysaraj*, w. 3–4)<sup>62</sup>

Łąka w kwiatkach, nad łąką latające kwiaty,  
Motyle różnofarbne, niby tęczowy kosa,

60 B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 122.

61 G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 52–53.

62 Por. autograf wiersza: „Przez progi zamiatane niegdyś baszów czołem, / Skacze szarańcza” (*Uwagi o tekstach i ich odmiany*, dz. cyt., s. 554).

Baldakimem z brylantów okryły niebiosa;  
Dalej sarańcza ciągnie swój całun skrzydlaty.  
(*Ałusztą w dzień*, w. 5–8)

Nam czy słońce dopieka, czyli mgła ocienia,  
Czy sarańcza plon zetnie, czy giaur pali domy –  
Czatyrdahu, ty zawsze głuchy, nieruchomy.  
(*Czatyrdah*, w. 9–11)

W pierwszym przypadku poznajemy aktualnych „dziedziców”, „mieszkańców” czy „spadkobierców” pałacu chanów krymskich – szarańczę i gadzinę. Podkreślony zostaje w ten sposób kontrast wielkości i małości, przeszłości i terażniejszości, dawnej świetności i obecnej ruiny (nie tylko materialnej), wspaniałej historii i smutnej współczesności. To, co małe i godne pogardy, okazuje swoją przewagę nad tym, co wielkie i szlachetne. Szarańcza może ujawniać tutaj swoje tradycyjne znaczenie jako wrogiej siły powodującej katastrofalne zniszczenia<sup>63</sup>. W piśmiennictwie chrześcijańskim uchodziła za rodzaj kary lub przekleństwa – działała z Bożego rozkazu<sup>64</sup>. W sonecie Mickiewicza wspomina się zaś, że natura zaciera ślady ludzi „w imię przyrodzenia”, a więc w imię prawa wyższego, zgodnie z którym wszystko, co ma swój początek i rozkwit, ma też swój koniec i rozkład. Występujące w wierszu słowo „RUINA” określa los cywilizacji i kultury (przez analogię do żywego organizmu), stanowi wyraz przeznaczenia, którym jest przemijanie. To także wyrok Opatrzności, poniżającej dumnych i hardych. Ponieważ w sonecie nie mówi się o niszczycielskiej chmarze szarańczy, wolno chyba przyjąć inną interpretację i stwierdzić, iż świat Bakczysaraju uległ jakimś skarleniu czy spłaszczeniu, skoro goszczą w nim szarańcza i gadzina. Jest to miejsce pustoszące, z którego duch jednak jeszcze nie uleciał. Niebezpieczeństwo zapomnienia mimo wszystko istnieje. Izajasz powiada o Bogu i ludziach:

On to siedzi na okręgu ziemi, a mieszkańcy jej są jak szarańcza [...]. A po prawdzie ani wszczepiony, ani wsiany, ani wkorzeniony w ziemię pień ich; z nagła wionął na nich i uschli, a wicher jak źdźbło ich uniesie. (Iz 40,22.24)<sup>65</sup>

W dwóch kolejnych przypadkach szarańcza występuje już w postaci chmary, oznaczając nieszczęście – tylko że zarówno w sonecie *Ałusztą w dzień*, jak i w *Czatyrdachu*

63 „Średniowieczny bestiariusz zalicza szarańczę do «robaków», które jednak nie pełzają jak gąsienice, lecz latają i pożerają wszystko wokół” (H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przekład J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 355).

64 S. Kobiela, dz. cyt., s. 313; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór il. i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 302.

65 *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie polskim J. Wujka, tekst poprawili oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzyli: Stary Testament – S. Styś, Nowy Testament – W. Lohn, Lublin 1985 (reprint wydania: Kraków 1962).



funkcjonuje na zasadzie przeciwwagi, nie naruszając niezmiennego porządku natury. Zwłaszcza w *Ałuszczie w dzień* jej obraz uległ złagodzeniu. Określona „całunem skrzydlatym” ma prawo kojarzyć się ze śmiercią czy nadciągającą zagładą, ale szarańczy tej przeciwstawione są motyle, co „Baldakimem z brylantów okryły niebiosą”, chroniąc przed złem. Ałusztą jawi się zatem miejscem beztróskim i szczęśliwym, rajskim zakątkiem – szarańcza jest gdzieś dalek czy też leci („ciągnie”) obok, wyżej.

Zanim przejdziemy do wniosków, przyjrzyjmy się jeszcze dwóm kasydom pochodzącym z okresu rosyjskiego. W poemacie *Farys* (powst. 1828, prwdr. 1829) motyl zostaje usytuowany między wróblem i komarem, stając się porównaniem dla wznośzącego się coraz wyżej sępa:

I gdym sępa oczyma poza sobą tropił,  
Już on wisiał w powietrzu, jako plamka szara  
Wielkości wróbla – motyla – komara –  
Potem się całkiem w błękanie roztopił. (w. 65–68)

Kolejność „wróbel – motyl – komar” oddaje stopniowe oddalanie się, zmniejszanie i zanikanie niebezpieczeństwa (tj. sępa jako zwiastuna śmierci). Na końcu utworu w trochę podobny sposób „ginie” myśl bohatera, który zatracą się w kontemplacji natury. Tym razem za porównanie posłużyła jednak pszczoła.

Myśl moja ostrzem leci w otchłanie błękitu,  
Wyżej, wyżej i wyżej, aż do niebios szczytu.  
Jak pszczoła topiąc żądło i serce z nim grzebie,  
Tak ja za myślą duszę utopiłem w niebie! (w. 164–167)

Dla myślicieli neoplatońskich pszczoła symbolizowała czystą duszę ulatującą po śmierci człowieka w sfery wyższe. Być może refleksem tych wyobrażeń stało się przekonanie funkcjonujące w folklorze nowożytnej Grecji, że dusza po śmierci ciała opuszcza je w postaci pszczoły, odwiedzając czasem kwiaty na własnym grobie<sup>66</sup>.

O duszach ludzkich w kształcie pszczoły słyszymy zwłaszcza w wielu okolicach Rosji, poza tym w Bułgarii etc., i bardzo możliwe, iż cześć okazywana temu owadowi (dość pospolicie zwą go przecież chłopci bożym robakiem, zabraniając zabijać, nie mówią o nim, że zdycha, tylko że ginie, umiera itp.) w pewnej mierze na owym wierzeniu się gruntuje<sup>67</sup>.

Niewykluczone, że bohater Farysa „ginie” tylko dla tego wszystkiego, co jest małe i przyziemne, ujawniając maksymalistyczne zapędy, chęć ogarnięcia (zrozumienia) całości – nieba i ziemi<sup>68</sup>.

66 W. Kopaliński, dz. cyt., s. 340.

67 K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1967, s. 550.

68 „Wyciągnięcie konsekwencji z porównania z pszczołą, która «topiąc żądło i serce z nim grzebie», mogłoby prowadzić do wniosku o czymś przeciwnym modlitwie: o wyzwaniu nieba

W poemacie *Szanfary* (powst. 1828?, prwdr. 1829), będącym parafrazą poematu *Lamijjat al-Arab* (*Lâmiyyat al-'Arab*) poety staroarabskiego Asz-Szanfara (Aš-Šanfarā) z VI wieku, pojawia się jeszcze inne porównanie związane z pszczołami. Dźwięk szczękających wilczych zębów kojarzy się bohaterowi (czującemu zresztą swoje podobieństwo do wilków) z odgłosem mieszania strzał wróżebnych lub szumem pszczolego roju:

Zęby dzwonią jak strzały we wróżka prawicy  
Albo jak roje pszczelne, gdy wkoło rodzicy  
Szumiącą polatują na pagórek rzeszą,  
Gdzie drabinki bartnika gronami obwieszą. (w. 63–66)

Z objaśnień poety wynika, iż podstawę przekładu stanowiło francuskie tłumaczenie prozą Antoine'a-Issaca Silvestre'a de Sacy, a potem było ono korygowane w oparciu o polski dosłowny przekład Józefa Sękowskiego. W wersji francuskiej fragment z pszczołami przedstawia się następująco:

[...] on droit, à la rapidité de leurs mouvemens, que ce sont les flèches qu'agite dans ses mains un homme qui les mêle pour tirer au sort, ou que le chef d'un jeune essaim mis en liberté, hâte le vol de la troupe qui le suit, vers les bâtons qu'a placés, pour les recevoir, dans un endroit élevé, l'homme qui s'occupe à recueillir le produit du travail des abeilles<sup>69</sup>.

## Wnioski

Porównując ze sobą oba etapy twórczości Mickiewicza, wileńsko-kowieński i rosyjski, zauważymy, iż obecność owadów stopniowo się nasila i jest ich znacznie więcej w tym drugim okresie. Motywy nie są jednak nadużywane, w związku z czym nie można powiedzieć, że poetę cechowała wówczas jakaś szczególna skłonność do takiego obrazowania. Mając na względzie oba okresy, znajdujemy w sumie trzy nazwy o charakterze ogólnym („owad”, „robactwo”, „robak”) oraz szereg nazw wskazujących nie tyle konkretny gatunek, ile określony typ czy rodzinę stworzeń: pszczoła (w tym truteń i roje), bąk (trzmieł), chrząszcz, mucha, motyl, osa, pchła, mrówka, komar, konik polny, szarańcza. Do wyjątków należą sytuacje, w których nazwy można domyślać

---

na równi z siłami przyrody. Ale nie popadajmy w błąd logizowania obrazu, który swą nieokreślonością może tylko wzbudzać nieokreślone wyobrażenia. Może to tylko kontemplacja? Może wzniesienie myśli do dziedzin metafizycznych?” (W. Borowy, dz. cyt., s. 263).

69 *Poëme de Schanfari, connu sous le nom de „Lamiat-Alarab”* [w:] A.-I. Silvestre de Sacy, *Chrestomathie arabe, ou Extraits de divers écrivains arabes, tant en prose qu'en vers*, t. 3, Paris 1806, s. 5. O tłumaczeniu Mickiewicza pisał ostatnio Paweł Siwiec: „*Szanfary*”. *Raz jeszcze o przekładach Adama Mickiewicza i Ludwika Spitznagla*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 2, s. 21–45.

się z kontekstu, na przykład „robaczek” występujący w utworze *Dumania w dzień odjazdu* to kołatek, a „owady” w sonecie *Grób Potockiej* to gąsienice motyli. Kontekst pozwala czasem także na identyfikację gatunkową, przykładem pszczoła miodna (*Apis mellifera*), pchła ludzka (*Pulex irritans*), szarańcza wędrowna (*Locusta migratoria*). Rzadkością są określenia „robactwo” (dwa teksty: autograf *Ody do młodości* oraz *Popas w Upicie*) i „robak” (też dwa teksty: *Konrad Wallenrod* oraz *Ruiny zamku w Bałakławie*). Trochę częściej występuje nazwa „owad” (cztery utwory: *Nowy Rok*, [Różnym losem rzuceni na świata powodzie...], autograf *Do D.D. Elegia*, *Konrad Wallenrod*), chociaż czasem wydaje się ona synonimem robactwa („podłe owady” w *Konradzie Wallenrodzie*) czy robaka („tajny owad” w wierszu [Różnym losem rzuceni na świata powodzie...]). W takich sytuacjach „owad” nacechowany jest negatywnie, podobnie jak „robak” czy „robactwo”. Negatywny wydźwięk mają jednak również owady w wierszu *Nowy Rok* („żądło owadów jadowitych”), mimo że z robakami bądź robactwem nie muszą wywoływać skojarzenia. Jedynie w autografie wiersza *Do D.D. Elegia*, w którym wspomina się o koralowcu jako „na pół czułym” owadzie, określenie „owad” ma pozytywne znaczenie.

W zasadzie stwierdzić wypada, iż w poezji Mickiewicza nie ma „prawdziwych” robaków (takich jak płaźnińce, nicianie, pierścienice, nie mówiąc już o konkretnych gatunkach, na przykład o tasiemcu uzbrojonym [*Taenia solium*] czy pijawce lekarskiej [*Hirudo medicinalis*]). Są za to wyłącznie owady lub ich larwy (swym pełzaniem przypominające robaki). Dotyczy to nawet utworu *Popas w Upicie* – robactwo, które zwykle lubi rozwijać się w zwłokach, to larwy owadów. Rodzajem larw są również gąsienice (w tym jedwabniki – larwy motyli nocnych).

Ilościowe występowanie nazw związanych z konkretnymi owadami (w kolejności malejącej) przedstawia się następująco: motyl lub motylek (11); pszczoła, pszczołka, truteń lub roje pszczelne (7); komar (4); mucha lub muszka (4); szarańcza (3); mrówka (2); pchła (2); bąk (1); chrząszcz (1); konik polny (1); osa (1). Biorąc pod uwagę, iż część analizowanych przez nas tekstów to autografy, a część to przekłady lub przeróbki cudzych utworów – zauważymy, że nie są to ilości imponujące. Sporo motywów występuje w funkcji porównania (10): „Jak bąk”, „jak u osy”, „Jak pszczoła”, „jak roje pszczelne”, „jak dni motylka”, „jak białe motylki”, „Jako motyla”, „jak złote motyle”, „jako plamka szara / Wielkości wróbla – motyla – komara”, „jak mrówka”. Niektóre konstrukcje porównawcze są nietypowe (4): analogia między liczbą lat szczęścia a ilością pszczół („Bogdajś tyle lat spędził szczęścia i swobody, / Ile pszczółek nad tymi pracowało miody!”); analogia między losem motyla („niechaj dalej leci”) a sytuacją bohatera („Lećmy, szczęściem zostały pióra do powrotu”); podobieństwo między Wallenrodem a motylem („dotąd w moim zachowałeś łonie / Też same oczy, twarz, postawę, szaty. / Tak motyl piękny, gdy w bursztyn utonie, / Na wieki całą zachowuje postać”, VI, w. 109–112); podobieństwo między orłami a komarami („myślisz, że komory?”, „Zdaje się być komorem”).

Owady stanowią czasem u Mickiewicza przykład, ilustrację, naukę (zdarza się, iż występuje wtedy obok siebie kilka różnych przywołań): „Owdziem muchę, a owdzie

rysował Wenerę”; „Już wznoszą się nad krzakiem muszki, lekka rzesza”; „Co z was mamy karm ludzie, motylki i słonie”; „pagórków tokaju nie rumienią kiści, / Motyl indyjski tkaczyk nie oprzędzie liści”; „Pokarm mój koralki, muszki”; „Lew mocy, a lis obrotów, / Orzeł śmiałych uczy lotów, / Pszczółki, kędy szukać miodu”; „Mrowki swój mają szpichlerz; pracowite roje / Znoszą miody i woski, a trucień napoje”; „lada komar bzyknie przez siatki pajęcze”; „Przeskakuje sarańcza, obwija gadzina”; „Motyle różnofarbne, niby tęczy kosa, / [...] Dalej sarańcza ciągnie swój całun skrzydlaty”; „Czy sarańcza plon zetnie, czy giaur pali domy”. Nagromadzenie w jednym fragmencie, frazie czy wersie kilku przykładów potęguje efekt, skupia uwagę (muchy – Wenera, ludzie – motylki – słonie, tokaj – tkaczyk, koralki – muszki, lew – lis – orzeł – pszczółki, mrowki – roje – trucień, sarańcza – gadzina, motyle – sarańcza, sarańcza – giaur).

Dostrzeżemy w wierszach kilka paralel: pchła – rabin („Pchła konając pisnęła: «A czym żyje rabi!»”); kochankowie – „muchy swawolnice”; szept konika polnego lub kołysanie się motyla jako znak ciszy („Słuchać, co swej kochance szepce konik polny”; „Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie”). W jednym przypadku zamiast podobieństwa owad posłużył do stworzenia opozycji (pszczółka – pająk, „ambrozji składny” – „gorycze i jady”). Istnieje ponadto tylko jeden utwór, w którym owad odgrywa główną rolę, nie będąc wyłącznie ozdobnikiem czy ilustracją (bajka *Pchła i rabin*).

Ilość motywów, jak i zróżnicowanie rodzajowe owadów nie są w omawianych okresach twórczości Mickiewicza duże. Niemniej w stosunku do tak skromnej ilościowo grupy, ilość zastosowanych rozwiązań, ujęć, sensów jest całkiem spora.

## Bibliografia

### Źródła

- Aesop's Fables (Chambry edition)* [online], Aesopica: Aesop's Fables in English, Latin & Greek, 2002–2008, <http://mythfolklore.net/aesopica/chambry> [dostęp: 11.11.2016].
- Antologia bajki polskiej*, wybrał i oprac. W. Woźnowski, Wrocław 1982.
- Antologia liryki angielskiej 1300–1950*, wybrał i przeł. J. Pietrkiewicz, Warszawa 1987.
- Bartus M., *Czarodziejska fujarka. Poemat*, Czerniowce 1884.
- Berent W., *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1979.
- Biernat z Lublina, *Ezop*, wstęp S. Grzeszczuk, oprac. J.S. Gruchała, Kraków 1997.
- Blake W., *Poezje wybrane*, wybrał, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1991.
- [Blake W.], *The Works of William Blake*, with an introduction and bibliography, Ware 1994.
- Blake W., *Wiersze i poematy*, wybór i oprac. K. Puławski, przekłady T. Basiuk [i in.], Izabelin 1997.
- Gleim J.W.L., *Versuch in scherzhaften Liedern und Lieder*, Tübingen 1964.
- La Fontaine J. de, *Bajki*, w przekładzie J. Dackiewicz [i in.], Warszawa 1988.
- [La Fontaine J. de], *Fables de La Fontaine*, publiées par D. Jouaust, avec une préface de P. Lacroix, t. 2, Paris [1873].

- La Fontaine [J. de], *Oeuvres choisies*, avec introduction, bibliographie, notes, grammaire, lexique et illustrations documentaires par G. Le Bidois, Paris 1921.
- Lafontaine J., *Bajki*, przeł. i objaśnił S. Komar, wstęp L. Łopatyńska, wyd. 2 przejrz. i popr., Wrocław 1954.
- Mérimée P., *La Guzla, ou Choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégowine*, Strasbourg 1926.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, red. Z.J. Nowak [i in.], t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993; t. 2, *Poematy*, oprac. W. Floryan, przy współpracy K. Górskiego i C. Zgorzelskiego, Warszawa 1994.
- Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie polskim J. Wujka, tekst poprawili oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzyli: Stary Testament – S. Styś, Nowy Testament – W. Lohn, Lublin 1985 (reprint wydania: Kraków 1962).
- Poème de Schanfari, connu sous le nom de „Lamiat-Alarab”* [w:] A.-I. Silvestre de Sacy, *Chrestomathie arabe, ou Extraits de divers écrivains arabes, tant en prose qu'en vers*, t. 3, Paris 1806.
- Słowacki J., *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner i W. Floryan, t. 17, Wrocław 1975.
- Staff L., *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1980.
- Wielka księga bajek greckich. Ezop i inni*, przekład, wstęp i komentarz M. Wojciechowski, Kraków 2006.
- Wyspiański S., *Dzieła zebrane*, red. zespołowa pod kier. L. Płoszewskiego, t. 5, *Wyzwolenie*, Kraków 1959.
- Żeromski S., *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, [t.] 8, *Ludzie bezdomni*, oprac. W. Wasilewska, Warszawa 1997.

#### Opracowania

- Abramowska J., *Polska bajka ezopowa*, Poznań 1991.
- Banaszak J., *Przegląd systematyczny owadów*, Bydgoszcz 1994.
- Biedermann H., *Leksykon symboli*, przekład J. Rubinowicz, Warszawa 2001.
- Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999.
- Cooper J.C., *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przekład A. Kozłowska-Ryś i L. Ryś, Poznań 1998.
- Czyżyk J., *Żywiół antyczny w bajkach Mickiewicza* [w:] *Mickiewicz jako bajkopisarz*, red. K. Cysewski, Słupsk 2000.
- Dopart B., *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.
- Eberhard W., *Symbole chińskie. Słownik. Obrazkowy język Chińczyków*, przekład R. Darda, Kraków 2015.
- Encyklopedia audiowizualna Britannica. Zoologia*, cz. 2, zespół aut. i przekład W. Breśniński [i in.], zespół aut. siatki haseł oraz przygot. red. M. Demska, D. Nowacki, Poznań 2006.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór il. i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990.

- Górski K., *Mickiewicz jako bajkopisarz* [w:] tegoż, *Mickiewicz. Artyzm i język*, Warszawa 1977.
- Grzęda E., *Romantyczna „tanatoentomologia” literacka. Rekonesans badawczy* [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna, antropologia kultury, humanistyka*, red. J. Kolbuszewski, [t. 5], Wrocław 2001.
- Kobielus S., *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1995.
- Kowalski P., *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007.
- Królikiewicz G., *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.
- Krzyżanowski J., *Mądrej głowie dość dwie słowie*, t. 2, *Dwie nowe centurie przysłów polskich*, Warszawa 1960.
- Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przekład J. Prokopiuk, Warszawa 1992.
- Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1967.
- Orłowski J., *Motywy Mickiewiczowskie w poezji rosyjskiej* [w:] *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993.
- Pascual Chenel Á., Serrano Simarro A., *Słownik symboli*, z hisz. przeł. M. Boberska, Warszawa 2008.
- Pigoń S., *Z laboratorium filologa* [w:] tegoż, *Miłe życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964.
- Przyboś J., *Najwyższy z czujących* [w:] tegoż, *Czytając Mickiewicza*, wyd. 4, Warszawa 1998.
- Seweryn D., *O wyobraźni lirycznej Adama Mickiewicza*, Warszawa 1996.
- Siwiec P., „Szanfary”. *Raz jeszcze o przekładach Adama Mickiewicza i Ludwika Spitznagla*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 2.
- Słownik języka Adama Mickiewicza*, red. nacz. K. Górski i S. Hrabec, t. 1, A–Ć, Wrocław 1962.
- Słownik języka polskiego*, red. nacz. W. Doroszewski, t. 3, H–K, Warszawa 1996.
- Solińska M., *Pchła jako bohater literacki*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” XLIV (2004).
- Tresidder J., *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematach*, przekład B. Stokłosa, Warszawa 2005.
- wawel, *Świerszcz i cykada. Śpiew, światło i odrodzenie* [online], Salon24, 2013, <http://wawel.salon24.pl/488641,swierszcz-i-cykada-spiew-swiatlo-i-odrodzenie> [dostęp: 23.11.2018].
- Woźnowski W., *Bajkopisarz Mickiewicz* [w:] tegoż, *Dzieje bajki polskiej*, Warszawa 1990.
- Zgorzelski C., *Żal poety-pielgrzyma* [w:] tegoż, *Obserwacje*, Warszawa 1993.
- Zoologia*, t. 2, *Stawonogi*, cz. 2, *Tchawkodyszne*, red. nauk. C. Błaszak, Warszawa 2012.

From the Mickiewicz's Bestiary.  
Insects and Worms in the Poems of the Vilnius–Kaunas  
and Russian Periods

SUMMARY

The work examines Adam Mickiewicz's poems written during the Vilnius–Kaunas and Russian periods in an attempt to determine the frequency of occurrence and the function of insects as a motif. It also attempts to answer the question of whether there is a clear difference in the usage of insects between those periods in the poet's work.

The conducted analyses indicate that the presence of insects intensifies gradually and that during the second (Russian) period their numbers were significantly higher. The motifs, however, are never excessively exploited and it thus cannot be said whether the poet had any particular tendency in using them. Generally, Mickiewicz uses three terms of general nature (“insect” – four times, “worms” – twice and “worm” – twice) as well as a number of names indicating a more specific description of type or genus: butterfly, little butterfly (11); bee, little bee, drone or bee families (7); mosquito (4); fly or small fly (4); locust (3); ant (2); flea (2); bittern (1); beetle (1); grasshopper (1); wasp (1).

The situations when the proper name can be identified from the context are exceptional, although sometimes the situation does allow it. Given that some of the analyzed poems are autographs and some are translations or studies of works by other authors, it should be noted that the numbers are not impressive.

Many motifs are used for comparison. Sometimes insects serve as examples, illustrations or lessons (in which case several creatures are presented alongside each other). Sometimes interesting parallels occur, e.g. lovers described as “playful flies.” There is, however, only one work in which an insect plays the main role instead of being just decoration or illustration (i.e. the fable *Pchła i rabin* [*The Flea and the Rabbi*]).

KEYWORDS: insect, worm, vermin, butterfly, bee, mosquito, fly, locust, flea, grasshopper





# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



LESZEK BEDNARCZUK

Polska Akademia Umiejętności  
Kraków

## Język białoruski w twórczości Adama Mickiewicza

Jak wynika z *Zimy miejskiej* (1818) i innych juveniliów, młody poeta potrafił dostosować się do kanonów językowych epoki oświecenia, dlatego wprowadzenie do *Ballad i romansów* i II części *Dziadów* „mowy gminnej” było świadomym zabiegiem stylistycznym. Pamiętać należy, że dla Mickiewicza nazwa *Białoruś* miała nieco inne niż dziś odniesienie terytorialne; określano nią wschodnią część historycznej Litwy (Mińsk, Połock, Witebsk), ale pisząc o *Piosnkach wieśniaczych znad Niemna i Dźwiny* (1846) swego przyjaciela z pobliskich Maluszyc, Jana Czeczota, poeta wspomina, że „wydał on pieśni białoruskie” (*Listy* III, 473).

Dzięki zachowanemu autografowi *Pana Tadeusza* jesteśmy w stanie zrekonstruować wymowę i inne osobliwości języka Adama Mickiewicza. Większość z nich zachowała się do dziś w polszczyźnie wileńsko-nowogrodzkiej.

Co się tyczy białoruskich elementów językowych i kulturowych w twórczości Mickiewicza, najwięcej odkrył ich gruntowny znawca tematu dr Stanisław Stankiewicz (1936). Do monografii języka poety przymierzał się przez wiele lat prof. Józef Trypućko, który opracował dociekliwie język Władysława Syrokomli (1955–1957) oraz brata poety, Franciszka Mickiewicza (1970), a wydobyte z autografów i wstępnie poklasyfikowane osobliwości językowe wieszczka oraz dawnych tekstów z ziem Wielkiego Księstwa Litewskiego przekazał przed śmiercią prof. Zofii Kurzowej. W oparciu o nie powstała jej historyczna synteza polszczyzny wileńskiej (1993) oraz skrupulatna praca dr Moniki Szpiczakowskiej o fonetyce i fleksji *Pana Tadeusza* (2001).

Wiele miejsca językowi Adama Mickiewicza poświęcili związani przed wojną z Wilnem profesory Halina Turska, Konrad Górski i Stanisław Pigoń. Podejmowali

---

LESZEK BEDNARCZUK – językoznawca, indoeuropeista i celtolog; profesor Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie, od 1991 roku członek Polskiej Akademii Umiejętności; autor takich książek, jak: *Językowy obraz Wielkiego Księstwa Litewskiego* (2010), *Początki i pogranicza polszczyzny* (2018).

ten temat z okazji kolejnych rocznic także inni językoznawcy polscy, głównie w dedykowanych poecie zeszytach „Języka Polskiego” (1934, 1955, 1998), ale największą syntezą jest kompletny, lokalizowany *Słownik języka Adama Mickiewicza* (I–XI, 1962–1983). W oparciu o wszystkie wymienione publikacje i własne poszukiwania spróbuję tu zestawić najważniejsze osobliwości gramatyczne i leksykalne pochodzenia białoruskiego w twórczości Adama Mickiewicza.

## Fonetyka

1. Pochylone *é* wymawiane jako [i], [y], rymy: *żrenice – świeće, obaczy – raczej, dalej – kichali*.
2. Wahanie *ó / o*: *bob, gora, rowno, sposob*; rymy: *do góry – te mury; brzożki – wioski; ojca – zabojca*, hiperyzmy: *ostróżny, dójrzyć, ktoś, coś, po wzróście*.
3. Ślady (j)akania: *-ę [-a] rura w rura; podała ręka*.
4. Nosowość: inna barwa samogłoski: *gęsiory, cięża / piąter*; ekwiwalencja AN = A: *arędarz, panięka, przekłęstw / pączoszki*; wtórna nosowość: *na węzłowiu*; denazalizacja [-*o*]: *zagadko*.
5. Palatalność: (a) grupy spółgłoskowe: *bruśnice, miłośna, niezmiernie, śpiął, zbie-rał źmija – bolesnie, coscie, guślarz, łańcuch, prosba, słońce, smiech, sron – szłąc, wisznia*; (b) wygłosowe *-ć*: *więć, ojcieć, piwnić, kończąć*; (c) wymowa *sj, zj, cj* [s'], [z'], [c']: *komisią, Galiciani(e)*; (d) miękkie [χ] *muchi, marchiew*.
6. Wahania *r / rz / rż*: *dierzawi, drząc, oskarżać, szierzant, zrucać*.

## Fleksja

1. Rzeczownik: (a) wahania rodzaju: (*ten*) *butel, obręcz, poręcz, smycz, białek*; pl. *oczk-i, cud-y, (ta) kartofla, opłatka, (to) rękawo, perło*; (b) przypadki: gen. sg. *dwor-a, prog-a, stoł-a / cieni-u*; dat. *chłopco-wi / szlachcic-u*; voc. *Panie Klucznik!, Zosi-o!*; nom. pl. *wilc-y/ drab-i, Moskal-i*.
2. Przymiotnik: comparativus typu białoruskiego: *świadomszy, raźniejsze*.
3. Zaimek: (a) zakłócenie reguł enklizy: *już mię znudziło / biada mnie / aż mi głowa boli*; (b) inne formy: *te (to) dawne przysłowie, u mnie in-sza gałka, taki sam-y, jakaś-ć zawilość*.
4. Czasownik: (a) formacje na *-i/yw-*: *otrzep-yw-a, podłuch-iw-a, przysiad-yw-a*; (b) częsta 1. pl. *-m*: *krzycz-ym, pij-em, zrob-im*; (c) mieszanie rodzajów w czasowniku: (Telimena) *byłem jej piastunką; kazałeś mi do zgonu nosić*; (d) pomijanie końcówek ruchomych (zaimki): *ja wtenczas milczał; czy ty oszalał Rykow?; my już czekali*.

## Składnia

1. Związek zgody: *ogary [...] wpadli; zęby [...] zatopili* (PT).

2. Konstrukcja dzierżawcza: *u mnie jest rozum szlachecki* (PT); *u mojej żony jest synek taki maleńki* (*Powrót taty*), *u tego zasię była córka jedynaczka* (*Żywila*).
3. Składnia zaimków: *mnie snu nie ma*; *coś mu zabolalo w łokciu* (*Tukaj*, 132).
4. Rząd przyimków: *tęsknię po tobie*; *ścisnął za kolana*; *blągamy u ciebie*; *raz jeszcze na życiu zobaczył*; *byłem tam w spowiedzi*; *w zamek wróciwszy* (PT).
5. Spójnik (*do*)*póki* bez negacji: *dopóki gwiazdy zejdą* (*To lubię*, 115); *póki się wszystko rycerstwo obudzi* (*Grażyna*, 6); *póki z niej nieśmiertelność wydusim* (*Dziady* III, 33).

## Słownictwo

*babka* ‘ważka’: „Nad gęstwą różnofarbnych kłosów i badyłów / Wisiała jak baldakim jasna mgła motylów / Zwanych *babkami*, których poczwórne skrzydełka, / Lekkie jak pajęczyna, przejrzyste jak szkiełka” (PT III, 65–68). SJAM: regionalizm (także Słowacki, Goszczyński) < brus., ukr. *bačka* (owad): ‘pasikonik, ślepak’, ros. gw. *babočka* ‘motyl’.

*botwinie* ‘nac buraczana’: „ten aksamit traw będziez to mak i *botwinie*” (PT III, 508, autograf: *boćwinie*), jako nazwa potrawy *boćwina* występuje już u J.Ch. Paska (183v).

*bukisz* ‘uderzenie (głową)’: „łbem, dumnym da *bukisz* o gwiazdy” (*Walka miodowa*); Ignacy Chodźko (SW): „dostawszy tęgie *bukisz* wyrócili kozła”; SGP: ustnie z Litwy; < brus. (Nosovič) ‘uderzenie głową lub w głowę’.

*chołodziec* ‘chłodnik’: „*chołodziec litewski* milcząc żwawo jedli” (PT I, 308); „*chłodnik zabieleny* milcząc żwawo jedli” (PT V, 314); SWil, SGP: Podlasie < brus. SPNZ *xałażec* ‘studzienina’, *xaładnik* ‘chłodnik’.

*chrośniak* (1) ‘suchy chrust’: „Chłop wyszedł zimnym rankiem po *chrośniak* do sadu” (*Chłop i żmija*), (2) ‘krzaki, zarośla’: „A za dzwonnica *chrośniak malinowy*, a w tym *chrośniaku* mogiły” (*To lubię*), Syrokomla (Trypućko 1957, 116) ‘zarośla, krzaki’; Brasław ‘zarośla na podmokłym terenie’, SGP: ustnie z Litwy *chrós(t)niak*; Knapski: *chróśniak*; por. brus. SPNZ *xvorasnik* ‘zarośla’.

*chwost* ‘ogon’: „I za grzeczność kiwnął *chwostem*” (*Pies i wilk*) < brus., ukr., ros. ‘ts.’

*cywun* ‘karbowy’: „*cywun*, co przyszedł zdawać sprawę o robocie” (PT VIII, 130; autograf *cywon*, pierwodruk *cywón*); SGP: ustnie z Litwy *ciwun*, *tywu/on*, st.brus. *ti-vun*, Nosovič: *civun* ‘włodarz, nadzorca’ < lit. *tijūnas* ‘urzędnik WKŁ’ < st.rus. *tijun* ‘zarządca’ a tam ze skandynawskiego *thiun* ‘ts.’

*dosiewki* ‘uroczyste zakończenie siewów’: „obchodzą święto *dosiewek*” (*Dudarz*), „najhuczniejsze *dosiewki*” (*Kurhanek Maryli*) < brus. *daseŭki* (Grodno 1972).

*dubas* ‘duży, tępy nóż’: „I wnet porwawszy *dubasa*, tnie węża raz pod ucho” (*Chłop i żmija*), odsyłacz poety: po litewsku ‘nóż wielki’; por. brus. *dubas* ‘ts.’ (Nosovič: gub. wileńska, kowieńska, grodzieńska); SGP: ustnie z Litwy (Jeziorosy). Słowniki litewskie takiego wyrazu nie notują.

*dziady* ‘dusze przodków i obrzęd ich wspominania’ z dokładnością etnograficzną utrwalony przez Mickiewicza w II części *Dziadów*, a przez nie termin trafił do

języka i literatury polskiej. Dokumentacja na Białorusi: S. Stankiewicz (1936, 176–226), G. Charytoniuk (2011); L. Bednarczuk (2010).

*grablisko* ‘jakiś rodzaj grabi’: „*grabliska* suwane po łące” (PT I, 199); SGP: *grab(l)isko* ‘trzonek lub dolna część grabi’ (Lubelskie, Tykocińskie, Kaszuby), por. brus. SPNZ *grabljaviska* ‘grabo-widły’, *hrabliščo* ‘kołek z zębami w grabiach’ (Grodno 1972).

*harbuz* ‘dynia’: „Gdzieniegdzie otyłego widać brzuch *harbuza*” (PT II, 410) < brus. *harbuz* ‘dynia’, z rosyjskiego *arbuz* ‘arbuz, dynia’ (z tureckiego).

*hlak* ‘wysoki pękaty dzbanek gliniany z wąską szyją’: „Chłopy gdyby *hlaki*” (*Dziady* III, *Ustęp*), „*hlaczek* polewany” (*Jamby powszechne*); Ignacy Chodźko < brus. SPNZ *hljak*, *hljačok* ‘ts’.

*jadłowiec* ‘jałowiec’: „Stąd *jadłowcem* zdadzą się topole” (*Sonety krymskie*, nr XVI, rkp autograf 2). Formę tę notuje jako regionalizm SWil i SGP: ustnie z Litwy, gdzie do dziś występuje (też w postaci *jedlenieć*) na Wileńszczyźnie, Grodzieńszczyźnie i Podlasiu, zapożyczone z gwar białoruskich: *jadlav’ec*, *jadlen’ec* itp. (Bednarczuk 2015, 9–14).

*kaban* ‘wieprzek’: „*Kabany* i prosięta koląc pod łopatki” (PT VIII, 771); SWil ‘młody wieprz, wieprzak’ (na Litwie i Rusi), przez białoruskie i rosyjskie (z tureckiego).

*kałamaszka* ‘rodzaj bryczki’: „Furknęła *kałamaszka*, ginie w mgły obłokach” (PT VI, 294) < brus. *kałmażka* < ros. gw. *kołymażka*, *kołymaga* (z tureckiego).

*kamuszek* ‘kamyczek’: „Przez żwir, przez ostre *kamuszki*” (*Rybka*) < brus. SPNZ *kamušok*.

*kotuch* ‘pomieszczenie na drób i drobne zwierzęta, komórka’: „Wpada w *kotuch* Konewka, jedne ptaszki zdusza” (PT VIII, 775) < brus. *katux* (powszechne) ‘różne pomieszczenia ogrodzone’.

*krobeczka* ‘łubiany koszyczek’: „W *krobeczce* z prostej kory podaje zebrane bruśnice” (PT IV, 85); *krobka* Jan Chodźko (Turska 1930); SGP: ustnie z Litwy (nie tylko), pod wpływem brus. *k(o)robka* ‘ts.’; obszernie: E. Koniusz (2001, 72).

*kucyja* ‘wigilia’: „Pomnisz jak w *kucyją* samą pośród najtęższego chłodu stałam z dziecięciem pod bramą” (*Dziady* II, 295); Sławski (SEJP) *kutia* < ukr. *kutja*, brus. *kuccja* (potrawa, wigilia).

*kukuruza* ‘kukurydza’: „Owdzie podnosi złotą kitę *kukuruza*” (PT II, 409) kresowe < brus., ros. (z tureckiego).

*kupla* ‘przedmiot kupiony’: „Gdzie szklane *kuple*? Gdzie kruszcowe łupy?” (*Grażyna*, 419) ‘zakup’ < brus. *kuplja* (Nosovič).

*lisica* ‘grzyb: kurka’: „tyle w pieśniach litewskich sławione *lisice*” (PT III, 261), kresowe < brus. SPNZ.

*matecznik* (PT IV, 564–6): „Te puszczołeczne, ludziom nie znane tajniki / W języku swoim strzelcy zowią: *mateczniki*”. W dawnej polszczyźnie i gwarach *matecznik* roślina ‘rojownik, jastrun, rumianek, kocimiętka’ oraz ‘klateczka na matkę pszczałę’. W białoruskim *matočnik* to ‘miejsce, klatka, gdzie mnożą się zwierzęta’. Jedynie A. Bogdanovič (1895, 77–78) przytacza z Grodzieńszczyzny podobny opis *matecznika*: „Nad lesami i vsem, čto v nich, vłaštvuej *Lešij* [...]. A živet on v tak nazyvajemom

*matočnik* – eto sredi na pušči soveršenno nedostupnaja dlja obyknovennago smertnago. *Matočnik* okružen neprochodnym lesom, zagružen massou valežnika [...]. Vse krupnyje zveri tuda idut umirat': oni tolko znajut tainstvennyja tropy, kotorymi možno probrat'sja v *matočnik*".

Znaczenia tego nie znalazłem w żadnym białoruskim słowniku gwarowym. Występuje on jedynie w odkrytym w 1978 roku przez V. Zinova na wschodnim obrzeżu Puszczy Białowieskiej słowniczkowi polsko-bałtyckim (zachowanym jedynie w odpisie) pt. *Pogańskie gwary z Narewu: matecznik – gyr* (por. litewskie *girià* 'puszcza'). Wydaje się więc, że dobrze udokumentowany na gruncie wschodniosłowiańskim wyraz *matočnik* 'miejsce, gdzie mnożą się zwierzęta' w języku białoruskim (a może tylko w gwarze łowieckiej, na tle wierzeń ludowych) wykształcił nowe znaczenie 'nieostępne miejsce w puszczy, gdzie są legowiska dzikiej zwierzyny', skąd wtórnie 'ostęp leśny, puszcza' i przenośnie 'bezpieczne schronienie'. Te dwa ostatnie znaczenia dzięki Mickiewiczowi weszły do języka ogólnopolskiego.

*mietlica* 'chwast: miotła zbożowa': „snopek uwiązanej trawami *mietlicy*” (PT III, 191), pdw. Lubelskie < brus. (PNZ), ukr., ros. *mjatlica* 'ts.'

*młodzik* 'nów księżycy': „Kiedy miesiąc na *młodziku*” (*Tukaj*, 129) < brus. *małazik* 'ts.'

*mogilnik* 'cmentarz': „A tam *mogilnik* w dąbrowie” (*Dziady* I, 180), „Teraz pusto i głucho jak na *mogilniku*” (PT IV, 156); Syrokomla (*Trypućko* 1957, 149), SGP: ustnie z Litwy < brus. *mohilnik*.

*mokrzyca* 'chwast: gwiazdnica pospolita': „(zające) *mokrzycę* chrupią” (PT VI, 13); Kresy, wsch. Lubelszczyzna < brus. *makryca*.

*moskale* 'wojsko (nie tylko rosyjskie)': „przystanę do moskali” (*Kurhanek Maryli*) < brus. *maskal* 'żołnierz' (Nosovič), lit. gw. *maskōlius* 'ts.'; SGP, Podlasie: „służył jescze w *polskich moskalach*”.

*nagodzić się* 'znaleźć się w porę': „Dobrze, mój Tadeuszu, żeś się dziś *nagodził* / Do domu” (PT I, 171) < brus. (Grodno 1972) *nahadicca* 'zjawić się w sam czas'.

*niezabudka* 'niezapominajka': „Podała mu urwany kwiatek *niezabudek*” (PT III, 671), kresowe (Niemcewicz, Słowacki) < brus. *nezabudka*, ukr. *nezabud* 'ts.'

*nuda*, *nudno* (SJAM często) 'kłopot, smutek', na przykład „Litwince *nudno* między Litwinami” (*Konrad Wallenrod*, 332): < brus. *nuda* 'smutek, troska', SPNZ *nuda*, *nudno* 'ts.'

*obstłonka* 'osłonka': „Najrańszy kwiatek *pierwiosnek* / Błysnął ze złotych *obstonek*” (*Pierwiosnek*); Syrokomla, Słowacki (*Trypućko* 1957, 160); brus. przedrostek *ob-*[ab-].

*panek* 'panicz': „właśnie dwókonną bryką wjechał młody *panek*” (PT I, 41). Zapewne transpozycja brus. *panok* 'młody pan', bo w języku polskim *panek* tylko ironicznie.

*po ciemnie* 'po ciemku': „Dawno widzianych ludzi rozeznac po ciemnie” (*Dziady* I, 61), por. brus. *pa c'omnu* 'ts.'

*pokucie*: „Dziś miejsce Gerwazego, najdalsze od progu / Między dwiema ławami, w samym karczmym rogu, / Zwane *pokuciem*, kwestarz ksiądz Robak zajmował” (PT IV, 277–279). Objasnienia poety: „Zaszczytne miejsce [...], gdzie dotąd Rosjanie stawiają

obrazy. Tam wieśniak litewski sadza gościa, którego chce uczcić” < brus. *pokuc'* (c'e) ‘miejsce w kącie izby pod ikonami’.

*prosto* ‘po prostu’: „Wysłać pomiędzy ludzie, *prosto* jak wędrowca” (PT III, 403) < brus. *prosta*, ros. *prosto* ‘ts.’

*przeplot* ‘plot do suszenia zboża, siana’: „Jak kot, co z ziemi widzia[ł] na *przeplotcie* szczury” (PT II, 134, autograf) < brus. *pjareplot-y* ‘ts.’ (SPNZ i inne słowniki).

*rano* ‘wczesnie’ (SJAM 10x), na przykład „Jeszcze *rano*...powiedzieć nie mogę” (Dziady IV, 37).

*rozhowor-y* ‘uroczyste rozmowy’: „Częstując się nawzajem, toczą *rozhowory*” (PT XI, 307) < brus., ukr. (g > h) z rosyjskiego.

*ryży* ‘rudy’: „Ej, ty *ryży* kudła, / Wara od źródła!” (*Lis i kozieł*); wyraz powszechny na Podlasiu (Sławski 1955, 371–373).

*sini* ‘siny’: „Kołdyczewa nurty *sinie*” (*Tukaj*, 60); Syrokomla (Trypućko 1955, 298); SGP: Tykocińskie < brus. *sini* ‘ts.’

*sklep* ‘piwnica’: „ze *sklepu* karczmy beczki wydobywa” (PT VII, 532); Syrokomla, SGP: ustnie z Litwy i innych części Polski; u Mickiewicza zapewne pod wpływem białoruskim.

*sklut* ‘topór ciesielski’: „zręcznie ciesielskim wyrzeczane *sklutem*” (PT IV, 200) przez brus. (SPNZ *skljut/d*) z litewskiego *skliūtas* ‘ts.’

*skowroda* ‘patelnia’: „leją w kotły, *skowrody*, w rądle” (PT XI, 131) < brus. *skawarada*; SJAM: prowincjonalizm.

*strug(a)* ‘rodzaj płaskodennej łodzi transportowej’: „Wtenczas przy płynął z Litwy na *strudze*” (*Dudarz*, 115): „często na *strugach* do Królewca chadzał” (PT VII, 2); Strykowski (1582), Ignacy Chodźko (1842) z ruskiego.

*szarafan* ‘rodzaj ozdobnego chałatu’: „z wiatrem igrały białe poły *szarafana*” (PT III, 344), przez białoruskie z rosyjskiego, ostatecznie z perskiego.

*szczyr* ‘szarłat (roślina ogrodowa)’: „*szczyrem* koralowym” (PT III, 61), „*szczyru* barwiste ogony” (VI, 442); Zdaniukiewicz (1972) ‘ts.’ < brus. SPNZ ‘krwawnik’.

*szurpaty* ‘nastrzępiony’: „kury *szurpate*” (PT V, 57), „kogutki i *szurpate* kury” (VIII, 785); SWil także ‘*szurpata* kora brzoza’ < brus. *šurpaty* < lit. *šiūrpa* ‘ptak z nastroszonymi piórami’.

*świerzop* „Gdzie bursztynowy *świerzop*” (PT I, 19). Poeta miał na myśli zapewne ‘rzepak’, bo wileńskie *świerzop*, *świ(e)rzepa* to chwast ‘ognicha’ (Zdaniukiewicz 1972) z brus. *švirepa* ‘ognicha’. Pełna dokumentacja: F. Sławski (1998, 321–336).

*tuman* ‘mgła’: „niższe piętra oblała *tumanu* powłoka” (PT II, 123) i gdzieindziej < brus., ros. *tuman* ‘mgła, chmura’.

*uszak* ‘framuga, obudowa’: „wsparci na okien *uszakach*” (PT II, 483), SGP: na Litwie < brus. SPNZ (v) *uśak* ‘ts.’

*wołokita* ‘odwlekanie’: „stąd musi być *wołokita*” (*Listy* I, 63) z rosyjskiego przez białoruskie.

*wszystko* ‘ciągle’: „A sługa jak na początku, tak *wszystko* woła niestety” (*Rybka*, 53–55), por. brus. *ušò* ‘wszystko, ciągle’.

*wściąg* ‘wciąż, (na) oścież’: „Coś *wściąg* po krzakach stęka, echo powtarza *wściąg*” (*Lilije*, 292–293); „drzwi *na wściąg* otwierał” (PT VIII, 415) obok „Brama *na wciąg* otwarta” (I, 39) < brus. *ŭscaż* ‘bez przerwy’, (*na*)*ŭscaż* ‘na oścież’.

*wyray* „Wszyscy na północ! Rzekłbyś, że woncez z *wyraju* / Za ptastwem i lud ruszył do naszego kraju” (PT XI, 43–44). Objasnienia poety: „*Wyray* w mowie gminnej znaczy właściwie czas jesienny, kiedy ptaki wędrowne odlatują; *lecieć na wyray* – jest to lecieć w kraje ciepłe. Stąd przenośnie nazywa lud *wyrajem* kraje ciepłe i w ogólności jakieś kraje bajeczne, szczęśliwe, za morzami leżące”; SGP: Tykocińskie „Lecieli huseczki z *wyraju*” < brus. SPNZ ‘stado przylatujących ptaków, ciepłe kraje, miejsca zimowania gadów’.

*zamrozek* ‘przymrozek’: „Jeden bardzo mizerny wilk – skóra i kości, myszkując po *zamrozkach*, kiedy w łapy dmuchał” (*Pies i wilk*, 190) < brus. SPNZ *zamarozak* ‘ts.’

*zastanawiać się* ‘zatrzymywać się’: (Jankiel) „Często *zastanawiał się* w powiatowym mieście” (PT I, 975) < brus. (tylko) Nosovič *zastanovlacc* ‘ts.’, dziś *astanaŭljacca*.

*zaszczepka* ‘rodzaj zamknięcia do drzwi’: „We dworze pusto, bo drzwi od ganku zamknięto / *Zaszczepkami* i kołkiem *zaszczepki* przetknięto” (PT I, 45), kresowe < brus. SPNZ *zašče/apka* ‘ts.’

*zażyunki* ‘uroczystość rozpoczęcia żniw’: „najweselsze *zażyunki*” (*Kurhanek Maryli*), SW (Ignacy Chodźko, bez kontekstu) < brus. SPNZ *zażyunki* ‘początek żniw, obrzęd’.

*złować* ‘gniewać się’: „Rzucam się na łóżko i leżę parę godzin, nic nie myśląc, tylko *złując* i kwasząc się” (Listy I, 74), Ignacy Chodźko, SGP: Augustów, Jeziorosy < brus. ‘ts.’

*znaczno* ‘widać, że’: „*znaczno*, że dusza nie całkiem szerniała” (*Giaur*, 842); Górnicki (SW); Jan Chodźko (Turska 1930, 81), Syrokomla (Trypućko 1957, 25) < brus. *značna* ‘ts.’

Spośród omówionych tu wyrazów poprzez twórczość Adama Mickiewicza do polskiego języka literackiego weszły: *chrośniak*, *dziady*, *kucyja*, *matecznik*, *ryży*, *świerzop*, *wyray* oraz kilka regionalizmów o zasięgu północno-wschodnim (Mazowsze, Podlasie, ziemia WKL). Wszystkie znane są w języku białoruskim:

*borowik* „Panienki za wysmukłym gonią *borowikiem*” (PT III, 265); Kresy, Mazowsze, Podlasie, Lubelskie (gdzie indziej obocznie, zapewne z języka literackiego) – brus., ukr., ros.

*dzięcielina* ‘gatunek koniczyny’: „Gdzie panieńskim rumieńcem *dzięcielina* pała” (PT I, 20; czystopis: *dzięcilina*; autograf: „gdzie jak śnieg biała gryka *rumiane kręgi dzięcielini* oblała”); „chłopiec zarzuca żrebcem *dzięcielinę*” (VI, 476); Orzeszkowa, Pług – brus. *dżjaczelinia* ‘koniczyna’.

*gryka* „*gryka* jak śnieg biała” (PT I, 19); „*gryka* wyrabiana sztucznie z czekolady” (PT XII, 169); Mazowsze, Podlasie, pn. Lubelskie, w ruskich i polskich dokumentach WKL od XV w., z litewskiego *grikai* ‘hreczka’, a tam przez st.ruskie ostatecznie z greki.

*otawa* ‘trawa drugiego pokosu’: „Rząd kosiarzy *otawę* siekących wciąż brząka” (PT VI, 29); Orzeszkowa, Kossak-Szczucka, Żeromski – białoruskie *otawa* ‘ts.’

*ruczaj* ‘strumyk, potok równinny’ (SJAM kilkakrotnie), powszechne na Mazowszu, Podlasiu, ziemiach WKL z brus. *ručaj* < ps. \**ročajb*. Polska forma zachowana w nazwach wsi *Ręczaj*, *Ręczaje* na Mazowszu (Bańkowski 1984, 137–138).

## Onomastyka

Na zakończenie trzeba poświęcić kilka uwag onomastyce Mickiewicza, którą w obszernym studium zanalizował dociekliwie profesor Konrad Górski (1960, 27–38), poświęcając wiele miejsca imieniu *Telimena*. Pojawia się ono w literaturze polskiej po raz pierwszy w elegii Ludwika Kropińskiego *Emrod* (1810), od której przejęła je Maria Wirtemberska do swej powieści *Malwina, czyli domyślność serca* (1816), a od niej Mickiewicz. Konrad Górski przytacza informację Wandy Dobaczewskiej (list z 1 I 1957), że w okolicach Nieświeża w XIX–XX wieku imię grecko-ruskie *Filomena* występowało w postaci *Telimena*. Jednak najbliższe fonetycznie *Telimenie* jest rosyjskie skrócone imię męskie *Telimon*, utworzone od *Pantelejmon*; białoruskie (*Pan*)*ce-limon*, nazwisko *Pancielimoniuk*, śladowe *Telemoniuk*. Słabą stroną tego objaśnienia jest brak formy żeńskiej \**Pantejemona* skróconej \**Telimona*, która dałaby w polskim *Telimena*. Jedno wydaje się pewne, że nie jest ono transpozycją francuskiego *Celimène* (jak przyjmuje Stanisław Pigoń), lecz powstało na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Białoruskiego pochodzenia jest nazwisko *Mickiewicz*, które Maria Karpluk (1978) odkryła w *Kronice Strykowskiego* (1582, 356) jako *Miczkiewić-i*, w wydaniu Bohomolca (1776, 307) *Mickiewicz-y*. Sam poeta podpisywał się *Miickiewicz*. Zanotowana przez Strykowskiego forma z [ć] jest osobliwością polszczyzny nowogrodzkiej (Lewaszkiwicz 2017, 149–163). Jak wiadomo, nazwisko *Mickiewicz* jest skróceniem imienia cerkiewnego *Dymitr*, a kolejność form według badaczki była następująca: *Miczkiewić* > *Miczkiewicz* > *Mickiewicz* > *Miickiewicz*.

Na systematyczne omówienie zasługują białoruskie nazwiska i nazwy miejscowe utrwalone w twórczości poety. Tu wspomnę tylko, że *Saplice* są wsią położoną na południe od Nowogrodka, a nazwisko *Tukaj* jest częste w okolicach Zaosia (Stankiewicz 1936, 118).

Nazwa jeziora *Świtez* brzmi po białorusku *Svicjaz*’ (i powtarza się na Polesiu), ale w lokalnej gwarze występuje w postaci *Svicjanka* (Stankiewicz 1936, 75). Nazwę *świtezianka* objaśnia poeta (1822): „Jest wieść, na brzegach Świtezi pokazują się Ondiny, czyli Nimfy wodne, które gmin nazywa *świteziankami*”. Nazwa ta jednak nie została poświadczona w źródłach białoruskich. Dzięki Mickiewiczowi weszła do języka ogólnopolskiego oraz do terminologii przyrodniczej jako określenie kilku gatunków ważek (Calopterygidae): *świtezianka dziewica*, *świtezianka modra*.



## Bibliografia

- Bańkowski A., 1984, *Ciekawe reliktory leksykalne wśród staromazowieckich nazw polnych*, JP, R. LXIV.
- Bednarczuk L., 1992, *Matecznik*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego. Sławi-  
styka”, nr 6.
- Bednarczuk L., 2003, *Językowe tajemnice Telimeny* [w:] *Pogranicza języków. Pogranicza kultur. Prace ofiarowane prof. Elżbiecie Smułkowej*, Warszawa.
- Bednarczuk L., 2010, *Dziady Adama Mickiewicza w kontekście białoruskim* [w:] *Symbolae grammaticae in honorem Boguslai Dunaj*, Kraków.
- Bednarczuk L., 2015, *Północnokresowe i białoruskie nazwy jałowca na tle słowiańskim*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica”, nr 10.
- Bogdanovič A., 1895, *Perežitki drevnjago mirosozercanija u Bjałorussov. Etnografičeskij očerok*, Grodno.
- Charytoniuk G., 2011, *Obrzęd dziadów w dokumentach i w cyklu Mickiewicza*, Warszawa.
- Dobrzycki S., 1911, *Kilka spostrzeżeń nad językiem Mickiewicza*, „Prace Filologiczne”, R. VII.
- Górski K., 1955, *Staropolszczyzna w języku Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki”, R. XLVI, z. 1.
- Górski K., 1960, *Onomastyka Mickiewicza*, „Onomastica”, R. VI.
- Karpluk M., 1978, *Okruchy szesnastowieczne: Miczkiewici w „Kronice” Strykowskiego*, JP, R. LVIII.
- Koniusz E., 2001, *Polszczyzna z historycznej Litwy w „Słowniku gwar polskich” Jana Karłowicza*, Kielce.
- Kurzowa Z., 1993, *Język polski Wileńszczyzny i Kresów północno-wschodnich XVI–XX w.*, Warszawa–Kraków.
- Lewaszkiwicz T., 2017, *Język powojennych przesiedleńców z Nowogródka i okolicy*, Poznań.
- Małdżis A., Njagodziš T. (red.), 1997, *Adam Mickevič i Belarus’/Adam Mickiewicz a Białoruś*, Minsk.
- Nosovič I., 1870, *Słovar’ beloruskago narečija*, Sanktpeterburg.
- Pasek J.Ch., ok. 1700–1750, [Pamiętniki], <https://polona.pl/item/pamietniki,MTEzN-DIxMA/261/#item> [dostęp: 24.03.2019].
- Pigoń S., 1980, *Wstęp* [w:] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Wrocław.
- Safarewicz J., 1984, *Słownik języka Adama Mickiewicza ukończony*, JP, R. LXIV.
- Sławski F., 1955, *O jednym z rusycyzmów wprowadzonych do języka literackiego przez Mickiewicza*, JP, R. XXXV.
- Sławski F., 1998, „*Gdzie bursztynowy świerzop*”, JP, R. LXXVIII.
- Stankiewicz S., 1936, *Pierwiastki białoruskie w polskiej poezji romantycznej, cz. I, do roku 1830*, Wilno.

- Strykowski M., 1582, *Kronika Polska Litewska, Zmodzka, y wszystkiey Rusi Kijowskiej, Moskiewskiej, Siewierskiej, Wołyńskiej, Podolskiej, Podgorskiej, Podlaskiej, etc. Y rozmaite przypadki wojenne y domowe, Pruskich, Mazowieckich, Pomorskich, y inszych krain Krolestwu Polskiemu y Wielkiemu Xięstwu Litewskiemu przyległych [...]*, Królewiec.
- Strykowski M., 1776, *Kronika Polska Litewska, Zmodzka, y wszystkiey Rusi Kijowskiej, Moskiewskiej, Siewierskiej, Wołyńskiej, Podolskiej, Podgorskiej, Podlaskiej, etc. Y rozmaite przypadki wojenne y domowe, Pruskich, Mazowieckich, Pomorskich, y inszych krain Krolestwu Polskiemu y Wielkiemu Xięstwu Litewskiemu przyległych [...]*, wydał F. Bohomolec, Warszawa.
- Szpiczakowska M., 2001, *Fonetyczne i fleksyjne cechy języka „Pana Tadeusza” Adama Mickiewicza na tle normy językowej XIX wieku*, Kraków.
- Trypućko J., 1955, *Język Władysława Syrokomli (Ludwika Kondratowicza): przyczynek do dziejów polskiego języka literackiego w wieku XIX*, t. 1, Uppsala.
- Trypućko J., 1957, *Język Władysława Syrokomli (Ludwika Kondratowicza): przyczynek do dziejów polskiego języka literackiego w wieku XIX*, t. 2, Uppsala.
- Trypućko J., 1970, *O języku „Wspomnień z dzieciństwa” Franciszka Mickiewicza*, Uppsala.
- Trypućko J., 1975, *Co wiemy o języku Adama Mickiewicza*, JP, R. LV.
- Turska H., 1930, *Język Jana Chodźki. Przyczynek do historii języka polskiego na obszarze północno-wschodnim Rzeczypospolitej*, Wilno.
- Turska H., 1939/1982, *O powstaniu polskich obszarów językowych na Wileńszczyźnie, „Studia nad Polszczyzną Kresową”*, t. 1.
- Turska H., 1984, *Wybór pism*, Toruń.
- Zarebina M., 1977, *Wyrazy obce w „Panu Tadeuszu”*, Kraków.
- Zdaniukiewicz A.A., 1972, *Gwara Łopatowszczyzny*, Wrocław.

### Skróty

- Grodno – Scjaškovič T., 1972, *Materyjały da sloŭnika hrozenskaj vobłasci*, Minsk.
- JP – „Język Polski” [numery poświęcone językowi Adama Mickiewicza: XIX/5(1934), LV/5(1955); LXXXVIII/5(1998)].
- PT – *Pan Tadeusz* (autograf, czystopis, pierwodruk, BN 8, wyd. 1980).
- SEJP – Sławski F., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, I–V, Kraków 1952–1982.
- SGP – Karłowicz J., *Słownik gwar polskich*, I–VI, Kraków 1900–1911.
- SJAM – *Słownik języka Adama Mickiewicza*, I–XI, Wrocław 1962–1983.
- SPNZ – *Sloŭnik bełaruskix havorak paŭnočna-zaxodnjaj Bełarusi i jaje pahraničča*, red. J. Mackevič, I–V, Minsk 1979–1986.
- SW – *Słownik „warszawski”*, I–VIII, Warszawa 1900–1927.
- SWil – *Słownik „wileński”*, I–II, Wilno 1861.

## The Belarusian Language in the Works of Adam Mickiewicz

### SUMMARY

Owing to the autograph of *Pan Tadeusz* and other manuscripts of Adam Mickiewicz, one may reconstruct the pronunciation and certain grammatical and lexical peculiarities of the poet. The majority of these elements are preserved to this day in the Polish language of the Vilnius-Novogrudok region. The majority of these elements are of Belarusian origin, and the complete documentation thereof is found in *Słownik języka Adama Mickiewicza* (I–XI, 1962–1983) (Lexicon of Adam Mickiewicz). Among about 60 Belarusian borrowings, the following became a permanent part of the Polish lexicon: *chrośniak*, *dziady*, *kucyja*, *matecznik*, *ryży*, *świerzop*, *wyraj*, and a few regionalisms of north-eastern range.

KEYWORDS: Adam Mickiewicz, Belarussian borrowings, Polish lexicon





SWIETŁANA MUSIJENKO

Grodziński Uniwersytet Państwowy im. Janki Kupały  
Białoruś

## Adam Mickiewicz i Aleksander Puszkין w zwierciadle imagologii

Świeci się pomnik mój nad szklany Puław dach,  
Przetrwa Kościuszki grób i Paców w Wilnie gmach,  
Ni go łotr Wirtemberg bombami mocen zbić,  
Ni świnia Austryjak niemiecką sztuką zryć.  
Bo od Ponarskich gór i bliźnich Kowna wód  
Szerzę się sławą mą aż za Prypeci bród.  
Mnie w Nowogródku, mnie w Mińsku czytuje młodź  
I nie leniwa jest przepisać wiele-kroć.  
W folwarkach łaskę mam u ochmistrzyni cór,  
A w braku lepszych pism, czyta mię nawet dwór!  
Stąd mimo carskich gróźb, na złość strażnikom ceł,  
Przemycą w Litwę Żyd tomiki moich dzieł<sup>1</sup>.

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,  
К нему не зарастет народная тропа,  
Вознесся выше он главою непокорной  
Александрійского столпа.

---

SWIETŁANA MUSIJENKO – prof. dr hab., twórczyni pierwszej w historii edukacji białoruskiej katedry filologii polskiej, założycielka pierwszego na świecie muzeum Zofii Nałkowskiej, przewodnicząca Naukowo-Dydaktycznego Centrum Koordynacyjnego „Międzynarodowy Instytut Adama Mickiewicza”; organizatorka współpracy naukowo-dydaktycznej z uczelniami Polski, Rosji, Białorusi; autorka ponad 300 prac naukowych publikowanych w Polsce, Białorusi, Rosji, Szwajcarii, w tym książek: *Twórczość Zofii Nałkowskiej* (1989), *Polska powieść realistyczna w literaturze dwudziestolecia międzywojennego (lata 20.–30. XX wieku)* (2003), *Gatunkowo-stylistyczne poszukiwania w prozie polskiej lat 50. i 60. XX stulecia* (2015).

1 A. Mickiewicz, *Exegi munimentum aere perennius... Z Horacjusza* [w:] *Dzieła poetyckie*, t. 1, *Wiersze*, Warszawa 1983, s. 333–334.

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире  
 Мой прах переживет и тленья убежит –  
 И славен буду я, доколь в подлунном мире  
 Жив будет хоть один пиит.  
 Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,  
 И назовет меня всяк сущий в ней язык,  
 И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой  
 Тунгус, и друг степей калмык.  
 И долго буду тем любезен я народу,  
 Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
 Что в мой жестокий век восславил я Свободу  
 И милость к падшим призывал<sup>2</sup>.

Porównując fragmenty testamentów geniuszy i wieszczki polskiej i rosyjskiej literatury, pozwolę sobie podkreślić, że oba utwory zostały napisane w różnych miejscach świata, lecz w tych samych latach 30.: przez Adama Mickiewicza – w roku 1833, przez Aleksandra Puszkina – w 1836. Dla Puszkina ten rok okazał się ostatnim. Za kilka miesięcy zostanie zabity w pojedynku. Mickiewicz będzie żył jeszcze ponad 20 lat i będzie mógł sprawdzić zarówno wpływ swej twórczości na naród, jak i prawidłowość wybranego przez siebie przeznaczenia – bycia poetą. Na początku XXI stulecia Rosjanie o Puszkynie mówią: „Пушкин – это наше всё”. Taką samą rolę dla Polaków odgrywa Mickiewicz. Co łączy i co różni tych poetów w ujęciu współczesnych nam odbiorców ich piękna poetyckiego, obywatelskości, odwagi i... tolerancji wobec „innego”, „spokrewnionego”, ale się z nim niezgadającego?

Puszkina o Mickiewiczu pisał:

Он между нами жил  
 Среди племени ему чужого; злобы  
 В душе своей к нам не питал, и мы  
 Его любили. Мирный, благосклонный...  
 С ним  
 Делились мы и чистыми мечтами  
 И песнями (он вдохновен был свыше  
 И свысока взирал на жизнь). Нередко  
 Он говорил о временах грядущих,  
 Когда народы, распри позабыв,  
 В великую семью соединятся<sup>3</sup>.

Ten wiersz poeta rosyjski stworzył w roku 1834 po kilku latach pobytu Mickiewicza w Rosji, kiedy już minęły czasy ich przyjaźni i wzajemnego zrozumienia, kiedy we

2 А.С. Пушкин, *Стихотворения. Поэмы. Сказки*, Москва: Художественная литература, 1977, s. 396–397.

3 Тамże, s. 349.

wspomnieniach obu zostały tylko wiersze Mickiewicza o Puszkynie jako świadectwo ich braterstwa duchowego.

Z wieczora na dżdżu stali dwaj młodzieńce  
 Pod jednym płaszczem, wzięwszy się za ręce:  
 Jeden – ów pielgrzym, przybylec z zachodu,  
 Nieznana carskiej ofiara przemocy;  
 Drugi był wieszczem ruskiego narodu,  
 Sławny pieśniami na całej północy.  
 Znali się z sobą niedługo, lecz wiele –  
 I od dni kilku już są przyjaciele.  
 Ich dusze wyższe nad ziemne przeskody,  
 Jako dwie Alpów spokrewnione skały,  
 [.....]  
 Chyląc ku sobie podniebne wierzchołki<sup>4</sup>.

Ten fragment pochodzi z części trzeciej *Dziadów* drezdeńskich, pisanych na emigracji w roku 1832. Czy można to uważać za zbieg okoliczności, czy jednak poeci tęsknili nawzajem i brakowało im możliwości spotkania?

W roku 1830 Puszkina skończył swoją wierszowaną powieść, którą częściej nazywają poematem – *Eugeniusz Oniegin*, ale trzy lata później poeta wraca do zdarzeń utworu, pisze kolejną, IX część i parę fragmentów z niej publikuje. Treścią jest niby przypadkowe spotkanie autora ze swoim bohaterem Onieginem, podróżującym po Krymie.

Спустя три года<sup>5</sup>, вслед за мною,  
 Скитаясь в той же стороне,  
 Онегин вспомнил обо мне<sup>6</sup>.

Po informacji, iż Oniegin odwiedził Taurydę, autor w *lirycznym rozważaniu* wspomina:

Там пел Мицкевич вдохновенный  
 И посреди прибрежных скал  
 Свою Литву воспоминал<sup>7</sup>.

W roku 1833 Mickiewicz prawie skończył najwybitniejsze dzieło swego życia – poemat (czyli powieść wierszowaną) *Pan Tadeusz*. Finał utworu ma charakter niemalże bajeczny, chociaż życie prezentowało inny układ zdarzeń. Dlatego ukończenie wielkich dzieł jest zasadniczo przeciwległe. Mickiewicz spodziewa się zwycięstwa

4 A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, t. 3, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1983, s. 275.

5 Czcionka pochylona – wyróżnienie zastosowane przez autorkę artykułu: S.M.

6 А.С. Пушкин, *Евгений Онегин. Драматические произведения. Романы. Повести*, Москва: Художественная литература, 1977, s. 191.

7 Tamże, s. 190.

ogólnego i szczęścia osobistego głównych bohaterów. Puszkina pokazuje samotność i fiasko w miłości *zbytecznego człowieka* Eugeniusza Oniegina. Koniec lat 20. i początek 30. XIX wieku były tragiczne i dla Rosjan (stłumienie powstania dekabrystów), i dla Polaków (klęska powstania roku 1830). W tych okolicznościach powstaje u obu poetów pesymistyczna wizja przyszłości. U Puszkina w wierszu-zwierzaniu *Przyjaciołom*:

Беда в стране, где раб и льстец  
Одни приближены к престолу,  
А небом избранный певец  
Молчит, потупив очи долу<sup>8</sup>.

W tym utworze milczy poeta, którego car obdarzył łaską. W dramacie *Borys Godunow*, ukończonym w roku 1825 – znaczącym i tragicznym – milczy już cały naród<sup>9</sup>.

W pesymistycznej wizji przyszłości Mickiewicz sięga jeszcze dalej. Po *Dziadach* drezdeńskich (1832), w których wyraża on solidarność z „braćmi moskalami” – uczestnikami powstania dekabrystów, poeta pisze króciutki wiersz [*Gęby za lud krzyczące...*], a w nim wyraża swój niepokój:

Wszystko przejdzie. Po huk, po szumie, po trudzie  
Wzmą dziedzictwo cisi, ciemni, mali ludzie<sup>10</sup>.

Wiersze obu poetów mają charakter zwierzenia, potajemnego zawiadomienia, cechuje je swoista intymność. Stworzone są po dużych epickich utworach odtwarzających huczną, głośną i tragiczną dla obu narodów przeszłość i teraźniejszość – *Borys Godunow* Puszkina i *Dziady* Mickiewicza. A dalej twórcy niby cichym głosem uprzedzają ludzkość o tym, co będzie: zamilczą poeci, zamilczą narody, będą rządzić „cisi, ciemni, mali ludzie”. I jest to chyba najbardziej niebezpieczne...

Małych form satyrycznych (epigramatów) obaj poeci używali dosyć często. Ten gatunek w literaturze ma długą historię, lecz Puszkina i Mickiewicza nadali mu sens polityczny. Dodajmy, że w twórczości Puszkina nabiera on szczególnej wagi. Przypomnijmy wiersz ośmieszający wysokich urzędników, nawet z kręgow bliskich carowi – *На Аракчеева*:

Всей России притеснитель,  
Губернаторов мучитель  
И Совета он учитель,  
А царю он – друг и брат.  
Полон злобы, полон мести,  
Без ума, без чувств, без чести,  
Кто ж он? Преданный без лестии,

8 А.С. Пушкин, *Стихотворения...*, dz. cyt., s. 266.

9 А.С. Пушкин, *Евгений Онегин*, dz. cyt., s. 274.

10 А. Mickiewicz, *Wiersze*, dz. cyt., s. 334.



<...> грошевой солдат.  
 На Воронцова – сына британского посланника:  
 Полу-милорд, полу-купец,  
 Полу-мудрец, полу-невежда,  
 Полу-подлец, но есть надежда,  
 Что будет полным наконец.

Паситесь, мирные народы!  
 Вас не разбудит чести клич.  
 К чему стадам дары свободы?  
 Их должно резать или стричь.  
 Наследство их из рода в роды  
 Ярмо с гремушками да бич<sup>11</sup>.

Mickiewicz i Puszkina stosują w gatunku epigramatu różne środki artystyczne, ale u obu twórców jest to groteskowo-satyryczne odtworzenie rzeczywistości, czyli sytuacji społecznej, która sprzyja władzy podłych, pozbawionych zasad moralnych głupców, zobrazowanych właśnie w sposób groteskowo-satyryczny postaci. Obaj poeci tworzą nowy dla literatury wieku XIX rodzaj bohatera – *bohater zbiorowy*, który staje się popularny w pierwszej połowie XX wieku (Henri Barbusse, *Ogień*; Michaił Gorki, *Stara Izergil*). Oprócz bohatera zbiorowego Puszkina w epigramatach tworzy galerię indywidualnych satyrycznych postaci, określając ich imionami własnymi:

Мое собранье насекомых  
 Открыто для моих знакомых...  
 Вот Глинка – божия коровка,  
 Вот Каченовский – злой паук,  
 Вот и Свинын – российский жук,  
 Вот Олин – черная мурашка,  
 Вот Раич – мелкая букашка.  
 Куда их много набралось!<sup>12</sup>

Lub wskazuje na taką cechę charakteru, która daje możliwość poznania realnego człowieka:

Недаром лик сей двуязычен.  
 Таков и был сей властелин:  
 К противочувствиям привычен,  
 В лице и в жизни арлекин<sup>13</sup>.

11 A.C. Пушкін, *Стихотворения...*, dz. cyt., s. 147, 215, 187.

12 Tamże, s. 298.

13 Tamże, s. 296.

W podanym wyżej epigramacie Puszkina przedstawia cara Aleksandra I, utrwalonego w popiersiu Bertela Thorvaldsena w roku 1820. Pomnik ten rzeźbiony był specjalnie dla Warszawy i tam go postawiono.

Zauważalne paralele między losami dwu wielkich poetów epoki romantyzmu odnoszą się do okresu życia dojrzałego, kiedy obaj już rozumieli swoje przewodnictwo w procesie literackim oraz własną rolę w kształtowaniu intelektualnym swych narodów. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na wspomniane na początku artykułu utwory poetów w tradycji horacjuszowego *Exegi monumentum*, czyli ich testamentów, w których zawarte zostało prawie jednakowe rozumienie popularności poety: „Mnie w Nowogródku, mnie w Mińsku czytuje młodzież” (Mickiewicz); „Слух обо мне пройдёт по всей Руси великой” (Puszkina) – i misji wyznaczonej przez każdego z nich wobec swojego narodu:

Stąd mimo carskich groźb [...]
   
Przemyca w Litwę Żyd tomiki moich dzieł (Mickiewicz);

И долго буду тем любезен я народу,  
 Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
 Что в мой жестокой век восславил я Свободу  
 И милость к падшим призывал (Puszkina).

Podobną równoległość lub zbieżność zasad ideowo-artystycznych obu poetów można uzasadnić jedynie ich twórczością i jej znaczeniem dla ludzi. Zastanówmy się, czy takie podobieństwo zachodziło od urodzenia i młodości obu, czy ukształtowało się w wyniku znajomości, przyjaźni, a później rozbieżności ich dróg twórczych i życiowych.

Obaj pochodzili z kręgów inteligencji, lecz Mickiewicz – z drobnej, prowincjonalnej szlachty zaściankowej, Puszkina – z arystokracji stołecznej. Pradziadkiem poety rosyjskiego był ulubieniec cara Piotra – Murzyn Hanibal. Ojciec i stryj bawili się twórczością, pisywali ody, jednocześnie byli na tyle znaczącymi urzędnikami, że mogli Aleksandrowi zapewnić kształcenie w carskosielskim liceum. Szkoła ta podlegała władzom najwyższym i miała zadanie przygotować do pracy popleczników i stronników cara. Uczniowie wywodzili się z zamożnych kręgów arystokracji i ziemiaństwa. Nauczyciele natomiast stanowili elitę intelektualną Rosji, świetnie rozumiejącą wady władzy i wady układu społecznego państwa. Swoim wychowankom szczepili nie tylko rzetelną wiedzę, lecz i niezgodę na takie życie polityczne, a nawet wskazywali sposoby jego udoskonalenia. Okazało się, że pod okiem i bokiem cara urosła ekipa nie jego popleczników, lecz przeciwników ideowych – niektórzy z nich będą uczestniczyć w powstaniu dekabrystów.

Osiemnastolatek Aleksander Puszkina w odzie *Wolność* ogłosi swój stosunek do cara Aleksandra I, który udawał liberała i demokratę:

Самовластительный Злодей!  
Тебя, твой трон я ненавижу,  
Твою погибель, смерть детей  
С жестокой радостью вижу.  
Читают на твоём челе  
Печать проклятия народы,  
Ты ужас мира, стыд природы,  
Упрёк ты Богу на земле<sup>14</sup>.

Mickiewicz natomiast uczęszczał do szkoły kościelnej w Nowogródku. To była głęboka prowincja – ale z burzliwą przeszłością – ze stołecznymi miastami Nowogródkiem i Grodnem. Jak wiadomo, Grodno w pewien sposób odegrało tragiczną rolę w historii Polski: tu odbył się tak zwany niemy sejm i został podpisany werdykt o zaborowych podziałach kraju. Adam Mickiewicz należał do pierwszego pokolenia, które wyrosło w niewoli. W wychowaniu młodzieży i szkolnym, i domowym utrzymywano zasadę protestu i nienawiści wobec zaborcy. Lata nauki szkolnej (1807–1815) upływały mu nie tylko na zdobywaniu wiedzy, ale i zabawach, takich jak u miejscowego ludu: stypy, wesela, gry młodzieżowe, śpiewy i słuchanie bajek, legend i piosenek ludowych. Niestety nie są znane początki jego twórczości z okresu nowogródzkiego.

I w tym jednak jest interesująca zbieżność „kształcenia” ludowego Mickiewicza i Puszkina. Obaj mieli nianie, które umiały śpiewać piosenki ludowe i bardzo kochały swoich wychowanków. Mickiewiczowska niania – pani Gąsiewska – śpiewała piosenki polskie i białoruskie, Puszkinińska Arina Rodionowna – rosyjskie. Obaj przyszli poeci mieli także służących. U Mickiewicza był to Błażej, który mimo wielu obowiązków lubił jednak opowiadać bajki, czym zyskał sobie przezwisko Ulises. Najczęściej robił to w stodole, gdzie słuchały go również dzieci miejscowych chłopów. Podobnego dziadźkę, Nikitę Kozłowa, miał i Puszkina. I od niego przyszły poeta nauczył się utworów folkloru, zwyczajów, bajek ludowych, które wykorzystywał później w swojej twórczości. To była zadziwiająca miłość: Kozłowa nawet odprowadzał Puszkina w ostatnią drogę, ponieważ uroczystego pochowania wielkiego poety władze i car sobie nie życzyli.

Znalazłam tylko jedną zasadniczą różnicę w dziecięcych losach poetów. Adam Mickiewicz był jednym z *kochanych* dzieci w rodzinie. Aleksander Puszkina natomiast był jedynym *niekochanym* przez matkę dzieckiem. Mały Adaś uwielbiał mamę i czuł się odwzajemniony w miłości, miał ulubioną zabawę – jeździł na trenie sukienki matki – oraz lubił opowiadać jej różne śmieszne historyjki. Natomiast na małego Saszę matka (zwana piękną Kreolką) patrzyła z nienawiścią, uważała go za wyrodka. Dziecko bało się matki i ukrywało od jej gniewu czy niezadowolenia w koszyku z niemi swej babci lub chowało głowę w spódnicy niani. W tym domu panowała intelektualna atmosfera, bogactwo, waga rodu, lecz nie było miłości i ciepła rodzinnego. Dlatego

14 Tamże, s. 119–130.

Adam Mickiewicz ze smutkiem i żalem opuszczał dom, wyjeżdżając na uniwersytet do Wilna, a Aleksander Puszkina dopiero w carskim liceum poznał przyjaźń i zaznał uznania nauczycieli.

Obaj mieli ukochanych wykładowców historii i literatury. Nieraz pisano o wpływach na dojrzewanie intelektualne Mickiewicza jego profesora historii Jochima Lelewela oraz filologów: Leona Borowskiego i Jana Śniadeckiego. Puszkina z reprezentantami nauki i kultury rosyjskiej widywał się od wczesnego dzieciństwa: przez dom rodziców przewijali się najwybitniejsi poeci, pisarze, naukowcy. Niektórzy z nich stali się później jego wykładowcami w liceum (Aleksander Galicz, Bazyli Żukowski).

Pierwsze utwory oficjalnie uznane za debiuty poetyckie Mickiewicza powstały w latach studiów na Uniwersytecie Wileńskim. W roku 1818 poeta opublikował pierwszy wiersz *Zima miejska*, mając w tym okresie już swoją „spuściznę” poetycką o charakterze klasycystycznym – *Mieszko, książę Nowogródka*, datowany przez autora w sposób oryginalny: (1817) 1819 roku. 21 maja. Wilno; *Dziewica z Orleanu*, składająca się z *Przedmowy* i *Pieśni piątej* (1817 i 1820) – ten utwór Mickiewicz oznacza jako „przekład z Woltera”; *Kartofla* (poemko we czterech pieśniach, 1819, Wilno – napisana była tylko pieśń pierwsza). Z okresu młodzieńczego zwraca uwagę utwór poetycki pod tytułem *Fragment*, datowany na lata 1819 i 1821, w którym poeta słaui ziemię ojczystą – nowogródzką. Do tego tematu, a głównie do tegoż uczucia i miłości do małej ojczyzny, Mickiewicz, będąc na emigracji, wróci w roku 1834 w swym najwybitniejszym utworze *Pan Tadeusz*. Spuścizna poetycka okresu debiutów składa się z 30 wierszy. Niestety nie dotrwały do naszych czasów utwory okresu nowogródzkiego i rękopiśmienna część twórczości studenckiej poety.

Co się tyczy „drukowanego” debiutu Puszkina, to pierwszy opublikowany wiersz ukazał się w roku 1814 – *К дъузу смухомворуи* (Do przyjaciela wierszopisa). W nim mamy dwie ciekawostki. Pierwsza to podpis nazwiska autora, który wygląda następująco: H.K.III.II. (N.K.Sz.P.); to spółgłoski z nazwiska Puszkina umieszczone w porządku odwrotnym. Druga tajemnica nierozszyfrowana do dzisiaj: komu z „wierszopisów” poeta poświęcił ten utwór? W źródłach naukowych wymieniono około dziesięciu nazwisk. I we wszystkich figuruje imię przyjaciela Puszkina, Kiuchelbekiera, porządnego człowieka i raczej przeciętnego twórcy. Pierwsze dziesięciolecie twórczości Puszkina jest dosyć obfite, składa się z ponad stu utworów. W tej kwestii poecie się powiodło, ponieważ w liceum słuchaczy nie tylko uczono układać wiersze, ale i popierano ich publikacje. Trzeba również pamiętać o bardzo wysokim poziomie uczelni i ogromnych możliwościach uczniów.

Dla obu poetów pierwsze dziesięciolecie ich twórczości, obejmujące okres debiutów, składa się z utworów, w których oddali hołd klasycyzmowi, ale też szukali w tym samym czasie nowych dróg twórczych, tym bardziej że mieli przykład nowości romantycznych w literaturze europejskiej – George’a Gordona Byrona. Puszkina powie jednak: „Нет, я не Байрон, я другой”. Pierwsze drukowane utwory i Mickiewicza, i Puszkina zachowały ślady klasycyzmu w strukturze zdania, w języku oraz w charakterze rymów i rytmów, lecz treść była nowa: to protest przeciwko władzom, tyranom,

dyktatorom. Wielka Rewolucja Francuska karmiła swymi owocami młode pokolenie twórców. W roku 1817 Mickiewicz napisał wiersz *Mieszko, książę Nowogródka*, zaznaczając, że to jest *Naśladowanie z Woltera*. Puszkini w tym samym roku ukończył swoją odę *Wolność*. Oba utwory nie mogły być opublikowane ze względu na cenzurę. Mickiewicz zwracał się do historii, ale wyraźnie podkreślając, że ma na myśli współczesną tragedię – utratę niepodległości.

Szarpią kraj wewnątrz rządy, a zewnątrz sąsiedzi.  
 Mnogim ciężarem zgięty jęczy lud poddany,  
 Lecz ten jęk o zamkowe odbija się ściany...  
 A jeżeli książęcia uszu doszedł czasem,  
 Był pogardzony albo słuchany nawiasem.  
 Tak kraj w ostatniej zgubie, rządy w poniewierce,  
 Dzemie książę, lud płacze, bogacą się zdziercę<sup>15</sup>.

Puszkini znał powieść Aleksandra Radziszczewa *Podróż z Petersburga do Moskwy*, zakazaną „na wiecznie” w Rosji. I jego wspaniała oda *Wolność* posiada ślady wpływu tej powieści:

Увы! куда ни брошу взор –  
 Везде бичи, везде железы,  
 Законов гибельный позор,  
 Неволи немощные слезы;  
 Везде неправедная Власть  
 В сгущённой мгле предрассуждений  
 Воссела – Рабства грозный Гений  
 И Славы роковая страсть<sup>16</sup>.

Mickiewicz uważa, że przyczyną tragedii narodu jest niewola, utrata niepodległości państwa. Puszkini zaś sądzi, że w Rosji niewola i tyrania są odwieczne, ponieważ prawo jest podporządkowane carowi. Każda strofa tego wiersza jest wezwaniem do ludu, by walczyć o wolność i szanować prawo. Poeta nie jest zwolennikiem rewolucji, bo również ta Wielka Francuska bez żadnego sądu pozbawiła króla życia.

Восходит к смерти Людовик  
 [.....]  
 К кровавой плахе Вероломства.  
 Молчит Закон – народ молчит,  
 Падет преступная секира...<sup>17</sup>.

15 A. Mickiewicz, *Wiersze*, dz. cyt., s. 396.

16 А.С. Пушкин, *Стихотворения...*, dz. cyt., s. 118–119.

17 Tamże, s. 119.

W utworze *Mieszko, książę Nowogródka* i w odzie *Wolność* każdy z poetów po raz pierwszy w literaturze światowej stosuje zabieg artystyczny *kostiumu historycznego*, który będzie używany dopiero w literaturze XX wieku (Heinrich Mann w dylogii o królu Henryku Nawarskim, Jarosław Iwaszkiewicz *Czerwone tarcze* i inne).

Poetów w latach młodości zbliża jeszcze jeden temat – studenckiego braterstwa, które nigdy ich nie zawiodło. Tu można porównać *Odę do młodości* Mickiewicza i dwa wiersze Puszkina *Студенты* i *Вакхическая песня*. Każdy z tych utworów posiada bogaty „kontekst”. U Mickiewicza są to wczesne, o klasycystycznej zasadzie *Jamby* (na imieninach Józefów, Onufrego Pietraszkiewicza, Jana Czeczota) oraz *Jamby powszechnie*. Mamy tu dwa ważne motywy: pierwszy – to rozważanie młodego poety o konieczności odnowienia literatury; drugi – zawiera wezwanie do zjednoczenia młodych, odważnych ludzi, zjednoczenia do walki o odnowienie świata. I literatura ma zająć w tej walce poczesne miejsce:

Kto się pięścią obroni i jambem odgryzie? Nikt!<sup>18</sup>

W czasach nauki w liceum Puszkina dużo wierszy poświęcił swym nauczycielom, przede wszystkim Żukowskiemu, i przyjaciółom, z którymi się uczył: Delwigowi, Gorczakowowi, Kiuchielbekierowi. W wierszach tych autor nadaje bohaterom ciekawe charakterystyki twórcze, a także podkreśla swoje niezadowolenie ze świata i wyraża dążenie do jego odnowienia. To jest swoista tęsknota młodości, ale jednocześnie protest przeciwko utartym rytom, treściom i autorzytetom literackim.

[...] не тот поэт, кто рифмы плетть умеет  
И, перьями скрыпя, бумаги не жалеет.  
Хорошие стихи не так легко писать.  
[.....]  
Дмитриев, Державин, Ломоносов,  
[.....]  
Питают здравый ум и вместе учат нас.

Literaturą karmią się jednak i inni piszący książki, których nikt nie czyta:

Сколь много гибнет книг, на свет едва родясь!  
[.....]  
Никто не вспомнит их, не станет вздор читать,  
И Фебова на них проклятия печать<sup>19</sup>.

Istnieje zasadnicza różnica między Mickiewiczem i Puszkinem w ocenie współczesnej im literatury. Mickiewicz pozycjonuje siebie jako wybitnego poetę:

Drobnych was ledwie z góry wzrokiem schwycić mogę<sup>20</sup>.

18 A. Mickiewicz, *Wiersze*, dz. cyt., s. 464.

19 А.С. Пушкин, *Стихотворения...*, dz. cyt., s. 118–119.

20 A. Mickiewicz, *Wiersze*, dz. cyt., s. 455.

Przy tym wymienia imiona swych przyjaciół Jana, Onufrego, Tomasza, których uważa za mniej utalentowanych. Równych Adamowi nie było: „muzy go prześladują”, „Feb się sroży”. I nareszcie sam Adam wyznacza swoje miejsce w literaturze:

Precz, skromności fałszywe! Nie znacie Adama:  
Jakaż z jego odejściem zrobi się tu jama!<sup>21</sup>

Puszkin, oprócz wymienionych nauczycieli i przyjaciół, wysoko cenił talent młodego poety Fiodora Batiuszkowa i podtrzymał go w czasie kryzysu twórczego:

Мирские забывай печали,  
Играй, тебя младой Назон,  
Эрот и Грации венчали.  
А лиру строил Аполлон<sup>22</sup>.

Zestawiając ideowo i artystycznie wiersze Puszkina i Mickiewicza okresu debiutów, warto podkreślić, że dosyć często obaj głosili podobne poglądy na życie, politykę, twórczość. W 1820 roku Mickiewicz pisze słynną *Odeę do młodości*, w której wyraża nadzieję na zwycięstwo wolności:

Wyjdzie z zamętu świat ducha:  
Młodość go pocznie na swoim łonie,  
A przyjaźń w wieczne skojarzy spojnie.

Pryskają nieczułe lody  
I przesady światło ćmiące;  
Witaj, jutrzeńko swobody,  
Zbawienia za tobą słońce!<sup>23</sup>

W 1825 roku Puszkin pisze *Вакхическую песню*, w której sławi światło ducha, mądrość i wolność.

Да здравствуют музы, да здравствует разум!  
Ты, солнце святое, гори!  
Как эта лампада бледнеет  
Пред ясным восходом зари,  
Так ложная мудрость мерцает и тлеет  
Пред солнцем бессмертным ума.  
Да здравствует солнце, да скроется тьма!<sup>24</sup>

21 Tamże, s. 465.

22 А.С. Пушкин, *Стихотворения...*, dz. cyt., s. 47.

23 A. Mickiewicz, *Wiersze*, dz. cyt., s. 16.

24 А.С. Пушкин, *Стихотворения...*, dz. cyt., s. 231.

Warto tu przytoczyć utwory obu poetów, ponieważ byli członkami postępowych stowarzyszeń: Puszkina – Arzamasu<sup>25</sup>, w którym wybitni działacze rosyjskiej kultury i nauki walczyli z obskurantyzmem i wstecznictwem, Mickiewicza, jak wiadomo, należał do kilku organizacji – Promieniści, Filareci, Filomaci – które były prześladowane przez władzę zaborczą. Mickiewicz stworzył *Pieśń filaretów*, opiewając wolność, młodość i podkreślając w niej bardzo ważną myśl:

Po co tu obce mowy,  
Polski pijemy miód;  
Lepszy śpiew narodowy  
I lepszy bratni ród.

W ksiąg greckich, rzymskich steki  
Wlazłeś, nie żebyś gnił;  
Byś bawił się jak Greki,  
A jak Rzymianin bił.

Ot tam siedzą prawnicy,  
I dla nich puchar staw,  
Dzisiaj trzeba prawicy,  
A jutro trzeba praw<sup>26</sup>.

Te trzy najważniejsze strofy są niby schowane w tekście poetyckim, opiewającym bujającą, młodzieżową wesołość. Puszkina na zesłaniu pisze jubileuszowy wiersz *19 października*. Minęło dziesięć lat od dnia ukończenia liceum, a osamotniony poeta wspomina przyjaciół, sławne braterstwo młodych:

Друзья мои, прекрасен наш союз!  
Он как душа неразделим и вечен –  
Неколебим, свободен и беспечен  
Срастался он под сенью дружных муз.  
Куда бы нас ни бросила судьбина,  
И счастье куда б ни повело,  
Всё те же мы: нам целый мир чужбина;  
Отечество нам Царское Село.

Puszkina, pisząc o swoim zesłaniu, stosuje wybieg mowy ezopowej (dlatego utwór ten mógł być opublikowany):

25 Na czele tego towarzystwa literackiego, walczącego o odnowienie języka rosyjskiego i literatury, stał znany historyk i pisarz Nikołaj Karamzin. Wstecznikom natomiast przewodził Aleksander Szyszkow, który uważał, że wraz z obcymi wyrazami w języku do Rosji wkracza rewolucja.

26 A. Mickiewicz, *Wiersze*, dz. cyt., s. 17.



Когда постиг меня судьбины гнев,  
 Для всех чужой, как сирота бездомный,  
 Под бурею главой поник я томной,

...a jednocześnie mówi o wadze piękna i twórczości:

Служенье муз не терпит суеты;  
 Прекрасное должно быть величаво:  
 Но юность нам советует лукаво,  
 И шумные нас радуют мечты<sup>27</sup>.

W młodzieńczych wierszach Mickiewicza i Puszkina jeszcze nie było programu nowego kierunku literatury, ale analiza twórczego natchnienia. U Mickiewicza „Krew się pali, łeb szumi, ręka k'pióru rwie się!”<sup>28</sup>, Puszkina zaś przeanalizował prawie cały proces twórczy:

забываю мир – и в сладкой тишине  
 Я сладко усыплен моим воображеньем,  
 И пробуждается поэзия во мне:  
 Душа стесняется лирическим волненьем,  
 Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
 Излиться наконец свободным проявленьем –  
 И тут ко мне идет незримый рой гостей,  
 Знакомцы давние, плоды мечты моей.

И мысли в голове волнуются в отваге,  
 И рифмы легкие навстречу им бегут,  
 И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
 Минута – и стихи свободно потекут<sup>29</sup>.

U Puszkina proces twórczy wygląda jak rozważna analiza stanu duszy twórcy. U Mickiewicza – to uniesienie twórcze, zryw uczuć w momencie tworzenia, chwila natchnienia, ponieważ przedstawia stan duszy dwudziestolatka. Puszkina natomiast był już znanym, dojrzałym twórcą, mającym 34 lata. Różnica wieku uzasadnia różnicę odbioru życia i stosunku do procesu twórczości.

Okres debiutów u obu poetów można uważać za zakończony na początku lat 20. Swoistym pożegnaniem z regułami klasycyzmu były walki ideowe z tradycjonalistami, zwolennikami dawnych, skostniałych form twórczości, z pewną artystyczną ostrożnością reprezentantów starszego pokolenia. Przede wszystkim zaś twórczość obu tych najwybitniejszych poetów stała się dowodem oryginalności i nowości – zarówno dla ich narodów, jak i dla całego świata literatury. W roku 1822, mając 23 lata,

27 А.С. Пушкин, *Стихотворения...*, dz. cyt., s. 232–234.

28 А. Mickiewicz, *Wiersze*, dz. cyt., s. 464.

29 А.С. Пушкин, *Стихотворения...*, dz. cyt., s. 347.

Adam Mickiewicz wydał tom *Ballady i romanse*. Opublikowany pod nazwą *Poezje*, będzie nowością w literaturze całego cywilizowanego świata. Aleksander Puszkina, mając 22 lata, w roku 1820 obudzi zachwyt wydaniem romantycznego poematu *Ruslan i Ludmiła*, od którego rozpocznie się romantyzm w literaturze rosyjskiej. Obaj poeci, wykorzystując legendy i motywy folklorystyczne swoich narodów, podnieśli je do rangi wysokiej, wytwornej, pięknej literatury. Podobnych dzieł nie było przed nimi ani w polskiej, ani w rosyjskiej literaturze.

## Bibliografia

Mickiewicz A., *Dzieła poetyckie*, t. 1, *Wiersze*, Warszawa: Czytelnik, 1983.

Mickiewicz A., *Dzieła poetyckie*, t. 3, *Utwory dramatyczne*, Warszawa: Czytelnik, 1983.

Пушкин А.С., *Евгений Онегин. Драматические произведения. Романы. Повести*, Москва: Художественная литература, 1977.

Пушкин А.С., *Стихотворения. Поэмы. Сказки*, Москва: Художественная литература, 1977.

## Adam Mickiewicz and Alexander Pushkin in Imagological Perception

### SUMMARY

The article deals with the analysis of Romantic development in Adam Mickiewicz's and Alexander Pushkin's early works and "wills." The analysis regards comparative-typological and imagological aspects, and the poets' roles and missions are reviewed against the backdrop of their national literatures, as well as world's cultural heritage.

KEYWORDS: Adam Mickiewicz, Alexander Pushkin, will, artworks, brotherhood, rebellion, tyranny, liberty

# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



IRENA SZEWCZENKO

Uniwersytet w Białymstoku

📄 <https://orcid.org/0000-0001-6434-2876>

## Adam Mickiewicz a debiut ukraińskiego romantyzmu

### Ukraiński romantyzm: *differentia specifica*

Artykuł nie przedstawia głębokiej analizy wpływów twórczości Mickiewicza na początki i dalszy rozwój literatury romantyzmu na Ukrainie, moim celem jest jedynie interpretacja jednego wątku na tle bogatych polsko-ukraińskich związków kulturowych. Jest on jednakże o tyle ważny, że z jednej strony pokazuje powstanie pierwszego utworu romantycznego w literaturze ukraińskiej, jego genezę i rolę dla polsko-ukraińskiego transferu kulturowego w pierwszej połowie wieku XIX, a z drugiej – jest częścią więzi literackich, które jawią się jako ciekawy przykład dziewiętnastowiecznej międzykulturowej, ogólnoeuropejskiej syntezy literackiej.

Kulturowe oddziaływania w wieku XIX pozwalały na w miarę szybkie, ale też indywidualnie przerobione zapożyczenia z innych kultur. Najmocniejsze migracje tradycji kulturowych zauważalne są akurat na linii łacińsko-polsko-rosyjskiej (owa część rosyjska obejmuje oczywiście wszystkie ziemie pod berłem Imperium Rosyjskiego, nie tylko teren Rosji współczesnej). Pierwsza ćwierć wieku XIX (czyli czas narodzin romantyzmu ukraińskiego) była naznaczona klęską „fantazji politycznych na temat

---

IRENA SZEWCZENKO – mgr, absolwentka Politechniki Kijowskiej na Wydziale Edytorstwa i Poligrafii; doktorantka Katedry Badań Filologicznych „Wschód–Zachód” Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się historią literatury, studiami nad symbolizmem, kulturą światową i komunikacją międzykulturową (zwłaszcza polsko-ukraińskim dialogiem międzykulturowym); tłumacz literatury pięknej i naukowej, autor licznych artykułów naukowych; przełożyła na język ukraiński monografię Bogdana Burdzieja *Inny świat ludzkiej nadziei*. „Szkice” Adama Szymańskiego *na tle literatury zsyłkowej*, monografię Anny Janickiej *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* oraz pięciotomowy zbiór przekładów Stanisława Lema, trzy tomy powieści dla dzieci Agnieszki Stelmazyk. Opublikowała między innymi rozprawy naukowe: *Образ kobiety в повістці „На марне” Henryka Sienkiewicza*, „Bibliotekarz Podlaski” 2016; *Парадигматична Києва в романі Генрика Сенкевича „На марне”*, „Київські полоністичні студії” 2016; *Problems of Translated Scientific Publications*, „Innovations in Science and Technology” 2015.

Europy rosyjsko-prusko-austriackiego Świętego Przymierza z 1815 r.<sup>1</sup>, w których *katolicyzm rzymski, protestantyzm i prawosławie połączyły się w romantycznej retoryce* [wyróżnienie moje – I.S.], mając szczególnie oczekiwania co do odnowicielskiej siły słowiańskiego prawosławia<sup>2</sup>.

Na romantyzmie, wtedy dopiero zaczynającym się na terenie Imperium Rosyjskiego, odbił się początek przełomu społeczno-historycznego, charakteryzującego się (jak każdy przełom historyczny) walką konserwatywnych i postępowych tendencji. Jednak najciekawszym (i jednym z najważniejszych dla tego tematu) kontekstów zmian kulturowych Cesarstwa Rosyjskiego jest kontrowersyjny odbiór Zachodu przez Rosjan: z jednej strony nieco przesadzone rozczarowanie rewolucją francuską spowodowało pojawienie się ogromnych wątpliwości co do tak zwanej mądrości Zachodu, choćby płynącej stamtąd idei postępu, i ogólnie rzecz ujmując – podważenie wartości leżących u samych podstaw życia europejskiego. Z drugiej zaś strony – wyprawa wojska rosyjskiego do Europy (na tle doświadczeń porównywania się z Zachodem) sprzyjała masowemu zniechęceniu postępowej młodzieży rosyjskiej do ojczyznianego samodzierżawia i pańszczyzny<sup>3</sup>.

Tak czy inaczej, wielostronny i niejednoznaczny przepływ kulturowy w kierunku zachodnio-wschodnim spowodował, że romantyzm rosyjski nie tylko ujawniał wspólne cechy z romantyzmem zachodnioeuropejskim (a właśnie z takiego lub podobnych sformułowań najczęściej korzystają badacze rosyjscy, bojąc się rzucić bodaj cień wtórności na kulturę rosyjską)<sup>4</sup>, lecz w istocie był poddany mocnym wpływom bezpośrednim płynącym z kultury Zachodu.

1 Trzeba przyznać, że w tym kontekście Święte Przymierze nie ma wielkiego znaczenia merytorycznego dla badanego tematu, lecz wzmianka o nim, zawarta zresztą w przywołanym cytacie Jürgena Osterhammela, ma nakreślić tło polityczno-kulturowe, niewątpliwie ważne dla pełnej analizy badanego problemu. Bliżej tę więź opisuje Bertrand Russell: „Święte Przymierze nie miało wpływu na bieg wypadków; regulowały je kongresy wielkich mocarstw [w tym oczywiście Imperium Rosyjskiego – dop. I.S.], przewidziane w akcie końcowym kongresu wiedeńskiego. Praktycznie jednak opinia powszechna słusznie traktowała wszystkie akty zwrócone przeciw wolności w latach czarnej reakcji – od 1815 do 1830 roku – jako dzieło Przymierza” (B. Russell, *Wiek XIX*, przeł. A. Pański, Oświęcim 2016).

2 J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, przeł. I. Drozdowska-Broering, red. W. Molik, Poznań 2013.

3 Więcej na ten temat w artykule: Л.В. Федотова, *Русское романтическое искусство и народная культура*, „Знание. Понимание. Умение” 2010, № 10 (Искусствоведение), online: <http://zpu-journal.ru/e-zpu/2010/10/Fedotova> [dostęp: 24.09.2020]. Ten właśnie artykuł (polska wersja tytułu: *Rosyjska sztuka romantyczna i kultura narodowa*) przedstawia skondensowany opis początków romantyzmu w Imperium Rosyjskim, odśladania nie zawsze oczywiste z punktu widzenia polskiej kultury przyczyny takiego, a nie innego rozwoju tego prądu.

4 Z takiego i podobnych sformułowań często korzysta na przykład Władimir Łukow. Zob. Вл.А. Луков, *Народная культура и цивилизационная культура*, „Знание. Понимание. Умение” 2010, № 2., s. 268–271.

Ukraiński romantyzm, formowanie którego odbywało się oczywiście w ramach i pod wpływem kultury rosyjskiej, właśnie dlatego przez współczesnych badaczy ukraińskich jest często nazywany ogólnoeuropejskim. I jeśli chodzi o rozwój artystycznych oraz intelektualnych dziedzin, to w obecnej nauce ukraińskiej szeroko przyjęta jest myśl, że prądy umysłowe płyną ciągle, bez przerwy z Europy Zachodniej, przechodzą przez Polskę, po czym trafiają na Ukrainę i w taki sposób idą dalej na Wschód<sup>5</sup> – z czym zresztą zgadzali się jeszcze na początku wieku XX najwybitniejsi ukraińscy działacze kultury<sup>6</sup>.

Nie podważając w najmniejszym stopniu tej teorii, a nawet osobiście ją wspierając, muszę jednak przypomnieć, że w kontekście romantyzmu ukraińskiego trzeba mówić też o tym, że po drugiej stronie stoją jednak owe źródła rosyjskie. Dowodem tego może być chociażby prosty fakt, że pierwszy ukraiński ośrodek romantyczny powstał i rozwinął się w rosyjskim wtedy Charkowie, a wielu romantyków ukraińskich pisało po rosyjsku, jak na przykład dotychczas nieodzyskany przez Ukraińców Mikołaj Gogol – Ukrainiec z pochodzenia, którego cały świat uważa za pisarza rosyjskiego między innymi z tego powodu, że pisał w języku rosyjskim<sup>7</sup>.

---

5 Teoria takiego przepływu wiedzy i kultury istniała dawno, natomiast na Ukrainie za jej popularyzatora uważa się Mykołę Daszkiewicza (1852–1908), historyka i literaturoznawcę ukraińskiego, który jako jeden z pierwszych obalił teorię Mikołaja Pietrowa, ukraińskiego badacza historii kultury, o mocnych więziach (i mówiąc wprost: bezpośredniej zależności) kultury ukraińskiej od rozwoju kultury rosyjskiej. Daszkiewicz badał rozwój romantyzmu w Europie Zachodniej (w tym twórczość Goethego, Schillera, Byrona) z jednej strony i dorobek pisarzy „wschodnich” (Puszkińska, Żukowskiego, Lermontowa, Gogola, Kotlarewskiego) z drugiej; na tej podstawie bronił tezy o wysokim stopniu oryginalności, indywidualności literatury ukraińskiej, jej niezależności od literatury rosyjskiej i o mocnych więziach ze stylistyką zachodnią, zwłaszcza polską. Zob. М. Дашкевич, *Отзвѣвъ о сочиненіи Петрова „Очерки исторіи украи́нскої літератури ХІХ столетія”*, Санкт-Петербург 1888, 301 ss.

6 Jako przykład przywołam chociażby Michajła Gruszewskiego, który w swojej rozprawie *Ilustrowana historia Ukrainy* szeroko wypowiada się o transferze kulturowym (oczywiście nie używając jeszcze tego terminu), z czym, jego zdaniem, powiązany jest szybszy rozwój ukraińskiej części Galicji w porównaniu z resztą ziem „małorosyjskich”. Por. М. Грушевський, *Люстрована історія України*, Київ–Відень 1921, 522 ss.

7 Przypadek Gogola nie dotyczy bezpośrednio tematu tego artykułu, natomiast może być jaskrawym przykładem rozwoju literatury romantycznej na terenie Rosji i Ukrainy dzisiejszej, jego wielokulturowości przede wszystkim. Przypomnę, że Jewhen Małaniuk (1897–1968), ukraiński pisarz, kulturolog, dziennikarz i krytyk literacki, od 1923 roku mieszkający na emigracji (Czechosłowacja, Polska, Niemcy, Ameryka), którego *Szkice z historii naszej kultury* (nazwa oryginalna: *Нариси з історії нашої культури*) są jednym z najwybitniejszych utworów w historii literatury ukraińskiej, w ciągu kilkudziesięciu lat zmienił swoje zdanie o narodowości kulturowej Gogola, a również o jego dorobku artystycznym. W czasach międzywojennych Małaniuk mocno krytykował Gogola, natomiast w wymienionym utworze, napisanym w 1954 roku, już zachwycał się składową ukraińską w twórczości poety, i nawet o ziemiaństwie z *Martwych dusz* pisał jako o ziemiaństwie ukraińskim, z wyraźnym charakterem ukraińskim. Zob.

Nie wchodząc jednak głębiej w pojęcia narodowości artystów, pragnę zwrócić się ku początkom romantyzmu na Ukrainie i okolicznościom kulturowym (nie politycznym) jego rozwoju.

Z powodu słabego poziomu literatury klasycystycznej romantyzm na Ukrainie nie powstał jako odrzucenie klasycyzmu, bo nie miał naprawdę czemu się przeciwstawiać. Ponadto ówczesna kultura ukraińska znajdowała się na tym etapie rozwoju, kiedy jeszcze mocno czerpała ze swoich źródeł, a z powodów między innymi politycznych (niekończąca się walka o przeżycie w warunkach stałej presji wszytkiego, co rosyjskie) nawet na początku wieku XIX mocno orientowała się na twórczość narodową, która nie została nigdy odrzucona lub zapomniana przez najwybitniejszych twórców literatury. Była ona zawsze zwrócona ku ludziom i czerpała ze źródeł narodowych, co też było związane z poziomem rozwoju społeczno-kulturowego.

Jurij Szewielow (1908–2002), ukraińsko-amerykański slawista-językoznawca niemieckiego pochodzenia, historyk literatury ukraińskiej, jeden z najbardziej znanych działaczy naukowych i kulturowych emigracji ukraińskiej, profesor Uniwersytetu Harvada i Uniwersytetu Columbia, analizując początki romantyzmu ukraińskiego, odwołuje się między innymi do myśli, że właśnie przywiązanie ukraińskiej kultury do starszych wzorców uratowało ją przed „pierwszą globalizacją” (na przykład wpływ języka i kultury francuskiej na kulturę rosyjską zniekształcił wiele działów języka i literatury rosyjskiej, gdyż był przyjmowany bezmyślnie, często jako sposób zdystansowania się do motywów narodowych, tak zwanej prostoty człowieka ruskiego).

„Typowy przedstawiciel ludu ukraińskiego XIX wieku obracał się w kręgu problemów codzienności i rzadko unosił się do uniwersalności Skoworody”<sup>8</sup>. Przedłużając wątek filozoficzny, muszę powiedzieć, że akurat Skoworoda był obecny w literaturze romantycznej, między innymi z powodu idei wolności, którą opisywał jako jedną z największych cnót człowieka i jako niezbędny (obok wolnego wyboru pracy i stylu życia) warunek szczęśliwego ułożenia życia i bytu. Mocno łączy się z ideą wolności twórczość narodowa poetów ukraińskich, chociaż nie ociera się nawet o ideę szczęścia, ponieważ występuje ona raczej jako cel nieosiągalny, jako wiecznie pożądana i nigdy niezdołana wartość.

---

Є. Маланюк, *Нариси з історії нашої культури*, Нью-Йорк 1954, 81 ss. Dostępna wersja elektroniczna na stronie: <http://diasporiana.org.ua/ideologiya/974-malanyuk-ye-narisi-z-istoriyi-nashoyi-kulturi> [dostęp: 24.02.2019]. Współczesne ujęcie, niemalże całkowicie ukazujące Gogola jako Ukraińca z duszy i mentalności, zawdzięczamy między innymi Wadymowi Dżuwadze. Zob. В. Джувага, *Чийм письменником був Микола Гоголь? Тарас Бульба contra Акакію Акакієвич*, online: [http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/35657/Chyjim\\_pysmennykom\\_buv\\_Mykola\\_Gogol\\_Taras\\_Bulba](http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/35657/Chyjim_pysmennykom_buv_Mykola_Gogol_Taras_Bulba) [dostęp: 24.02.2019].

8 G.Y. Shevelov, *3 історії українського романтизму. Orbis Scriptus. Festschrift für Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag*, München 1966, s. 757–766 [tłumaczenie moje – I.S.]. [Grigorij] Skoworoda, przywołany w cytacie, jest filozofem-mistykiem, nazywanym ukraińskim Sokratesem.

Skoworoda stał w centrum zapożyczeń ideowych z ukraińskiej filozofii przez romantyków, ale obok niego istotnych było tu również kilku późniejszych filozofów i pisarzy ukraińskich, wśród których możemy wymienić na przykład: Dmytra Doncowa, Pantelejmona Kulisza, Mychajła Dragomanowa, Oleksandra Potebnię.

Tetiana Bowsuniwska, ukraińska badaczka literatury romantycznej, pisze, że romantyzm jako etnokulturowa dominanta pierwszej połowy wieku XIX zrodził się na Ukrainie z własnych źródeł myśli filozoficznej, odziedziczywszy i odbiwszy w sobie cały jej poprzedni rozwój<sup>9</sup>.

Jednak nie można się zgodzić z tezą, że romantycy ukraińscy nie korzystali z filozofii europejskiej – oczywiste jest, że mocne wpływy mieli tu niemieccy filozofowie: Johann Gottlieb Fichte i Johann Gottfried Herder.

Romantyzm ukraiński miał więc głębokie nisze, wymagające wypełnienia; wypełniły je naraz: kultura narodowa z jednej strony i źródła inspiracji z innych kultur – z drugiej.

Światopogląd romantyczny narodził się – o tym też należy pamiętać – również ze zniweczenia myśli o państwowości ukraińskiej, ostatecznego podporządkowania się Imperium Rosyjskiemu, co jeszcze bardziej pchnęło kulturę ukraińską w tradycyjność, konserwatyzm, zwrot ku przeszłości i pragnienie zachowania tradycji narodowych, które zapewniają dalsze istnienie wspólnoty nawet bez jej politycznej niepodległości – na poziomie kultury i języka. W taki sposób kultura ukraińska nie tylko przetrwała, lecz nawet zdobyła się na nowe utwory i nowe prądy – przecież „stałe istnienie tradycji daje możliwość tworzenia nowatorstwa”<sup>10</sup>.

Z punktu widzenia psychologii zmian kulturowych romantyzm zachował pragnienie szczerości, mówienia o prostych ludziach i o ich życiu, a nie o zmyślonych problemach i motywach dalekich, oderwanych od ludu, dlatego też jest on prądem często tak bolesnym i prawie zawsze tragicznym. Odczuwa się w nim dość mocny bunt, pragnienie burleski, trawestowania, wyjścia z powierzchowności, niedomówienia.

Obejmuje on idealizację czasów kozackich (uprawiali ją znani i lubiani pisarze – można tu wymienić Mychajła Maksymowicza, Izmaiła Sreżniewskiego, Ambroziego Metlińskiego, Lewka Borowykowskiego) i tak zwany inteligentny romantyzm (to pojęcie wprowadziła współczesna pisarka i literaturoznawczyni ukraińska Oksana Zabużko<sup>11</sup>), a także koncepcję historyzmu, historii narodowej jako pragnienia ocalenia własnej kultury (niewątpliwie najbardziej znanym jest ośrodek „Ruska Trójca” – muszę przypomnieć o różnicy między przmiotnikami „ruski” i „rosyjski”, bo „ruska” akurat nawiązuje do Rusi, czyli w wymiarze historycznym – do Ukrainy, a nie Rosji).

Kultura mitu stała się również podstawą romantyzmu ukraińskiego, który – według słów filologa i etnografa ukraińskiego, autora znanej *Mitologii słowiańskiej*, Mykoły

9 T. Бовсунівська, *Феномен українського романтизму*, Київ 1997, s. 17.

10 Г.Є. Ковальський, *Традиціоналістичні ідеї в українській філософії*, „Наука. Релігія. Суспільство” 2010, № 2, s. 87–91.

11 О. Забужко, *Філософія національної ідеї України та Європи*, „Зустрічі” 1991, № 2, s. 95.

Kostomarowa – „niesie w sobie wieczne problemy bytu, lecz przekazuje je w formie artystycznej”<sup>12</sup>.

## Świt epoki

Jak już wspomniałam wyżej, romantyzm ukraiński rodzi się na wschodzie kraju – czyli w miejscu na pierwszy rzut oka dalekim od wpływów zachodnioeuropejskich, a jednocześnie najbardziej i najdłużej uciskanym przez Rosję. I rodzi się z twórczości pisarza i naukowca, który swoją karierę buduje w ośrodku naukowym w Charkowie, później zaś obejmie stanowisko rektora Charkowskiego Uniwersytetu Narodowego.

Urodzony w 1790 roku Piotr Hulak-Artemowski<sup>13</sup> zaczyna twórczość literacką w wieku niespełna 30 lat. W roku 1818 zostaje przez niego napisany najostrzejszy utwór dziewiętnastowiecznej literatury ukraińskiej. Jest to słynna baśń *Pan i pies*<sup>14</sup>, metaforycznie opisująca życie pana i chłopca. Taki debiut literacki, który uczynił z Artemowskiego dość znaną postać we wschodnio-ukraińskim ośrodku intelektualnym, daje możliwość wstępnego zrozumienia kierunku myśli poety i jego poglądów politycznych.

Później Hulak-Artemowski, nie porzucając kariery naukowej (w roku 1821 broni doktorat pod tytułem *O korzyści historii światowej i zwłaszcza narodowej oraz o sposobach nauczania historycznego*), pracuje również jako tłumacz dla „Wiestnika Ukraińskiego” i „Ukraińskiego Żurnału” – czasopism wydawanych w Charkowie przy Uniwersytecie Narodowym. Ukazują się w nich jego pierwsze rozprawy historyczne, artykuły o historii Ukrainy, także o historii jej wschodniej części, aktywnie publikowana jest krytyka literacka, recenzje i listy do wydawnictw, kroniki oraz utwory literackie. Artemowski staje się centrum ideowym obu tych czasopism.

Zajmując poważne miejsce w świecie naukowym oraz kulturalnym wschodniej Ukrainy, pisarz dużo podróżuje, jakiś czas mieszka w Kijowie i na Wołyniu, bywa w Warszawie, Krakowie i Paryżu. Wiemy też, że świetnie posługuje się językiem francuskim, którego nawet uczy, oraz językiem polskim.

Punktem wyjściowym do pojawienia się nurtu romantycznego w twórczości Artemowskiego, moim zdaniem, jest jego praca jako tłumacza. Zachowane zostały jego przekłady Horacego, Jana Jakuba Rousseau, Milтона, Goethego oraz Mickiewicza. Najbardziej znane ukraińskie tłumaczenia wieszca polskiego wyszły właśnie spod pióra Hulaka-Artemowskiego.

---

12 M. Костомаров, *Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства*, Київ 1994, 384 ss.

13 W polskiej tradycji: Petro Petrowycz Hulak-Artemowski (1790–1865).

14 Utwór po raz pierwszy wydrukowany został w czasopiśmie „Wiestnik Ukraiński” 1818, nr 12, s. 356–362, podpisany kryptonimem «Ъ... и... Ъ». Oparty jest na motywach bajki *Pan i pies* Krasickiego z wykorzystaniem kilku wersów satyry Krasickiego *Pan niewart sługi*.



Nie był to bynajmniej najznamienitszy pisarz epoki romantyzmu na Ukrainie (najwybitniejszym romantykiem ukraińskim jest oczywiście Taras Szewczenko), jednak tak czy inaczej debiut ukraińskiego romantyzmu niewątpliwie przepisywany jest właśnie jemu.

Historia nurtu romantycznego na Ukrainie rozpoczyna się wszakże od owego roku 1818, kiedy w Petersburgu ukazują się pierwsze zbiory piosenek narodowych w opracowaniu ukraińskiego folklorysty Mikołaja Certelewa, a później zbiór zatytułowany *Pieśni małosyjskie* wydaje Mychajło Maksymowicz. To potwierdza zwrot romantyków ukraińskich ku twórczości narodowej. Jednak pierwszym utworem autorskim okazała się ballada *Twardowski* Piotra Hulaka-Artemowskiego.

W roku 1827 w czasopiśmie „Wiestnik Europy” w numerze 6 pojawia się utwór podpisany literą G. i bez daty (prawdopodobnie ballada została napisana w tymże roku albo poprzednim, na pewno jednak nie przed rokiem 1822, kiedy powstała *Pani Twardowska* Mickiewicza).

Do tekstu zostaje dołączona krótka przedmowa autorstwa historyka i krytyka literackiego, redaktora „Wiestnika Europy”, Mychajła Kaczenowskiego. Poniższy fragment z niej tu przywołany uwyraźnia wątek polsko-ukraińskich związków romantyczno-literackich.

Proponujemy szanownym czytelnikom wiersz małosyjski, napisany w Charkowie [...]. Teraz, na ile już wiemy, literatura małosyjska jest uprawiana jedynie w żartobliwym, śmiesznym tonie: taką jest *Eneida* Kotlarewskiego, takie są wiersze w gramatyce pana Pawłowskiego i kilka bardzo skomplikowanych dramatów, drukowanych w „Wiestniku Ukraińskim”.

Oczywiście, należy do nich i *Twardowski*. Polska literatura od niedawnych czasów może się pochwalić balladą podobnej treści – jest to utwór talentu pana Mickiewicza, wspaniałego poety. Bohater tej ballady i jego sojusz z diabłem znany jest zarówno w Polsce i za Dnieprem, jak i w Małorosji i Ukrainie: opowieści o chwackości Twardowskiego, o jego przygodach cieszą się nieustającą ciekawością. [...] Ballada małosyjska jest naśladowaniem polskiej<sup>15</sup>.

Mimo to wciąż we współczesnej historii literatury ukraińskiej nie mówi się o tym, że *Twardowski* Hulaka-Artemowskiego jest tłumaczeniem Mickiewiczowskiej *Pani Twardowskiej* (mówimy, że jest napisany na wzór utworu Mickiewicza), chociaż trzeba też koniecznie zauważyć, iż jest to nie do końca tłumaczenie.

Można na różne sposoby udowodnić, że ballada ukraińskiego poety jest przeróbką polskiego oryginału i nawet sam autor nie ukrywał tego, choć wszędzie podpisywał się wyłącznie swoim nazwiskiem i podczas następnych publikacji nigdzie nie pojawiło się oznaczenie „przekład z polskiego” lub podobne wyrażenie. A trzeba powiedzieć,

---

15 Przedmowę tę sporządzono w języku rosyjskim, co nie było rzeczą dziwną w tamtych czasach, zważywszy na miejsce publikacji. Cyt. za: П. Гулак-Артемовський, *Поетичні твори*, Київ 1984, s. 53–59.

że Twardowski cieszył się ogromną popularnością i w tymże roku został przedrukowany w czasopiśmie „Słowianin” (1827, nr 27), trafił do dodatkowego wydania wznawionych *Pieśni małosyjskich*, zebranych przez Maksyma Maksymowicza (tytuł oryginalny: *Малороссиўскіе песні*), a po kilku miesiącach trafił nawet do „Dziennika Warszawskiego” (1827, nr 9) i podobno zyskał wysoką ocenę Adama Mickiewicza, który przyznał, że wersja ukraińska przerosła oryginał – choć jest to tylko opowieść zachowana w listach Artemowskiego i nie istnieje już możliwość potwierdzenia, że te słowa rzeczywiście padły z ust polskiego wieszca.

Niewątpliwie ballada ma w sobie ślady polskości. Nie chodzi nawet o treść i motywy, które są oczywiście powtórzone, lecz o rytmikę i leksykę. Są to między innymi świetnie zauważalne polonizmy, których autor używa w tekście.

Na przykład Artemowski pisze „півкарти” zamiast „півпаркушу”, na oznaczenie arkusza papieru używa polskiego słowa „kartka”, które nie jest typowe dla języka ukraińskiego, a w czasach dzisiejszych nawet nie jest zrozumiałe.

Widać tu również mnóstwo polskich akcentów. Wiadomo, że w języku poetyckim akcenty mogą być ruchome i czasem minimalnie odchodzić od reguł, lecz w tekście Artemowskiego zdarzają się przesunięcia akcentów akurat na wzór tradycji polskiej, czyli na przedostatnią sylabę: kOntrakt – zamiast – kontrAkt (właściwe dla języka ukraińskiego i rosyjskiego), strYba – zamiast – strybA (właściwe dla języka ukraińskiego).

Jednak – co w tym kontekście jest, moim zdaniem, o wiele ważniejsze – dostrzegamy też różnice wobec polskiego tekstu: pojawienie się cech typowo ukraińskich, interpretacje autorskie pisarza, jak na przykład dopisane na końcu trzy strofy oryginalne.

Z różnic najważniejszych wymieniałabym zniknięcie słowa „pan” lub „pani” w tytule, choć w tamtych czasach była ta forma tak samo rozpowszechniona w języku ukraińskim, jak w polskim (w rosyjskim też częściej był używany odpowiednik pana – „gospodin”). Artemowski natomiast rezygnuje z niej i podaje tylko nazwisko. W taki sposób zbliża się on do prostego człowieka, czyniąc tekst nieco ordynarnym nawet na poziomie tytułu.

Jest to tylko jedna ze wskazówek mówiących o odmienności bohatera. Ukraiński Twardowski nie ma nic wspólnego ze szlachtą czy arystokracją, nie ma w tekście nawet takich nawiązań, które półironicznie Mickiewicz u siebie podaje łaciną. Mickiewicz używa subtelnych, wykwinnych formuł ironii, nazywa diabła Mefistofeilesem, podczas gdy Artemowski – bardzo prostą formą: *bis* – pol. *bies*. Twardowski Mickiewicza mówi do diabła „pan”, a Twardowski Hulaka-Artemowskiego szydzi z niego i wyzywa od „kozła rogatego” czy „piskorza”. Bohater Artemowskiego jest raczej plebejuszem, urwisem, wiejskim pijakiem, nawiązującym nieco do wizerunku kozaka-śpiewaka.

Padają również nazwy ukraińskich instrumentów narodowych – to bandura i so-piłka. W większości tekst napisany został językiem potocznym, pospolitym (tak jak *Eneida* Kotlarewskiego). Jest to oczywiście zwrot ku kulturze narodowej, który w przypadku Hulaka-Artemowskiego jest decydujący i stawia ten utwór w zupełnie innej perspektywie odbioru.

Naturalnie fakt, że ballada została napisana na wzór podobnego utworu w kulturze polskiej, był znany współczesnym, jednak to, że stanie się ona debiutem ukraińskiego romantyzmu, na którym będą wzorowali się inni poeci romantyczni, było wtedy nie do przewidzenia.

### Oryginalność a transfer kulturowy

Nie świadczy to bynajmniej, że cały ukraiński romantyzm był wzorowany na polskim czy też zaczynał się wyłącznie z polskich źródeł. Jednak, moim zdaniem, ta okoliczność pokazuje kilka ważnych aspektów całej sytuacji.

Po pierwsze, czerpanie charkowskiej szkoły romantycznej z kultury polskiej, jej mitów oraz najbardziej znanych nowości, świadczyło o tym, że jednak kultura rosyjska (mimo wymienionych przeze mnie na początku wszystkich obiektywnych okoliczności) nie miała aż takiego wpływu na ośrodki kulturowe, które mieściły się nawet tak daleko na wschodzie i były przez długi czas centrum życia politycznego i artystycznego Ukrainy. Imperium Rosyjskie nie potrafiło zablokować przepływów zachodnich do kultur mniejszych krajów wchodzących w jego skład, mimo że dokładało wszelkich starań w tym względzie. Powodowało to tylko jeszcze większy opór (częsta reakcja psychologiczna) wobec wszystkiego, co narzucane, i wzmożone zainteresowanie tym, co deprecjonowane.

Po drugie, transformacja bohatera, nadawanie własnej, autorskiej interpretacji transferowanemu materiałowi, spowodowane własną wizją autora, skutkuje tym, że utwór odtąd staje się częścią innego kontekstu kulturowego. I bynajmniej nie jest „przeróbką” czy też „podróbką” literacką Mickiewicza, a tylko własną wersją. Adaptacja Artemowskiego jest oczywiście symbolem zwycięstwa narodowości, dowodem na oswojenie przez kulturę ukraińską tematów i idei innych kultur.

Zatem, moim zdaniem, Hulak-Artemowski, praktycznie kopiując twórczo dzieło innej kultury, potrafił tak je zmienić, aby jednak stworzyć z niego utwór kultury ukraińskiej i w ten oto sposób, zupełnie niezaplanowany, rozpocząć trudną, własną drogę ukraińskiego romantyzmu.

Debiut ukraińskiej literatury romantycznej naturalnie wiele zawdzięcza Mickiewiczowi, jest jednak przy tym mocno nacechowany ukraińskością.

Być może wyrażone w tym tekście opinie okażą się nieco nietypowe, gdyż udowadniając podobieństwo tematów, motywów, bohaterów i stylów, jednocześnie chciałam podkreślić niezależność utworu ukraińskiego, jego indywidualny charakter, głęboko autorskie interpretacje i absolutną przynależność do innego pola kulturowego, co świadczy też o innej roli i innym znaczeniu tego utworu dla rodzimej kultury.

Jeśli Mickiewiczowska *Pani Twardowska* jest raczej żartobliwą wariacją i bynajmniej nie pojawia się na liście najwybitniejszych utworów poety, to *Twardowski* Hulaka-Artemowskiego jest początkiem ballady fantastycznej pochodzenia folklorystycznego w ukraińskiej literaturze, autorską ekspresją literacką, jeśli chodzi o napięcie psychologiczne i ideowe utworu, świadectwem etnograficznym w kontekście

dziejów mitologii. I jednocześnie dowodem na to, że romantyczna literatura polska i ukraińska może być rozpatrywana na równych prawach, pomimo tego zachodnio-wschodniego kierunku przepływu wiedzy i myśli filozoficznej. Choć literatura ukraińska korzystała z polskiej jako z podstawy tematycznej, to stworzyła jednak utwory oryginalne i o indywidualnej wartości.

## Aneks

Adam Mickiewicz  
Pani Twardowska  
Ballada

Jedzą, piją, lulki palą,  
Tańce, hulanka, swawola;  
Ledwie karczmy nie rozwałą,  
Cha cha, chi chi, hejza, hoła!

Twardowski siadł w końcu stoła.  
Podparł się w boki jak basza;  
„Hulaj dusza! hulaj!” – woła,  
Śmiesz, tumani, przestrasza.

Żołnierzowi, co grał zucha,  
Wszystkich łaje i potraça,  
Świsnął szablą koło ucha,  
Już z żołnierza masz zająca.

Na patrona z trybunału,  
Co milczkiem wypróżniał rondel,  
Zadzwonił kieską pomału,  
Z patrona robi się kondel.

Szewcu w nos wyciął trzy szcutki,  
Do łba przymknął trzy rureczki,  
Cmoknął, cmok, i gdańskiej wódki  
Wytoczył ze łba pół beczki.

Wtem gdy wódkę pił z kielicha.  
Kielich zaświstał, zazgrzytał;  
Patrzy na dno: Co u licha?  
Po coś tu, kumie, zawitał?

Diablik to był w wódce na dnie,  
Istny Niemiec, sztuczka kusa;  
Skłonił się gościom układnie,  
Zdjął kapelus i dał susa.

Z kielicha aż na podłogę  
Pada, rośnie na dwa łokcie,  
Nos jak haczyk, kurzą nogę  
I krogulcze ma paznokcie.

„A! Twardowski; witam, bracie!”  
To mówiąc bieży obcesem:  
„Cóż to, czyliż mię nie znacie?  
Jestem Mefistofešem.

Wszak ze mną na Łysej Górze  
Robił o duszę zapisy;  
Cyrograf na byczej skórze  
Podpisałeś ty, i bisy

Miały słuchać twego rymu;  
Ty, jak dwa lata przebiegą,  
Miałeś pojechać do Rzymu,  
By cię tam porwać jak swego.

Już i siedem lat uciekło,  
Cyrograf nadal nie służy;  
Ty, czarami dręcząc piekło,  
Ani myślisz o podróży.

Ale zemsta, choć leniwa,  
Nagnała cię w nasze sieci;  
Ta karczma Rzym się nazywa,  
Kładę areszt na waszeci.”

Twardowski ku drzwiom się kwapił  
 Na takie *dictum acerbum*,  
 Diabeł za kuntusz ułapił:  
 „A gdzie jest *nobile verbum*?”

Co tu począć? kusa rada,  
 Przyjdzie już nałożyć głowę.  
 Twardowski na koncept wpada  
 I zadaje trudność nową.

„Patrz w kontrakt, Mefistofilu,  
 Tam warunki takie stoją:  
 Po latach tyłu a tyłu,  
 Gdy przyjdiesz brać duszę moją,

Będę miał prawo trzy razy  
 Zaprząć ciebie do roboty?  
 A ty najtwardsze rozkazy  
 Musisz spełnić co do joty.

Patrz, oto jest karczmy godło,  
 Koń malowany na płótnie;  
 Ja chcę mu wskoczyć na siodło,  
 A koń niech z kopyta utnie.

Skreć mi przy tym biczyk z piasku,  
 Żebym miał czym konia chłostać,  
 I wymuruj gmach w tym lasku,  
 Bym miał gdzie na popas zostać.

Gmach będzie z ziarenek orzecha,  
 Wysoki pod szczyt Krępaku,  
 Z bród żydowskich ma być strzecha,  
 Pobita nasieniem z maku.

Patrz, oto na miarę świeczek,  
 Cał gruby, długi trzy cale,  
 W każde z makowych ziareczek  
 Wbij mi takie trzy bratnale”.

Mefistofil duchem skoczy,  
 Konia czyści, karmi, poi,  
 Potem bicz z piasku utoczy  
 I już w gotowości stoi.

Twardowski dosiadł biegusa,  
 Próbuje podskoków, zwrotów,  
 Stępa, galopuje, kłusa,  
 Patrzy, aż i gmach już gotów.

No! wygrałeś, panie bisie;  
 Lecz druga rzecz nieskończona,  
 Trzeba skąpać się w tej misie,  
 A to jest woda święcona.

Diabeł kurczy się i krztusi,  
 Aż zimny pot na nim bije;  
 Lecz pan każe, sługa musi,  
 Skąpał się biedak po szyję.

Wyleciał potem jak z procy,  
 Otrząśł się, dbrum, parsknął raźnie.  
 „Teraz jużes w naszej mocy,  
 Najgorętszom odbył łaźnię”.

„Jeszcze jedno, będzie kwita,  
 Zaraz pęknie moc czartowska;  
 Patrzaj, oto jest kobieta,  
 Moja żoneczka Twardowska.

Ja na rok u Belzebuba  
 Przyjmę za ciebie mieszkanie,  
 Niech przez ten rok moja luba  
 Z tobą jak z mężem zostanie.

Przysięż jej miłość, szacunek  
 I posłuszeństwo bez granic;  
 Złamiesz choć jeden warunek  
 Już cała ugoda za nic”.

Diabeł do niego pól ucha,  
 Pół oka zwrócił do samki,  
 Niby patrzy, niby słucha,  
 Tymczasem już blisko kłamki.

Gdy mu Twardowski dokuca,  
 Od drzwi, od okien odpycha,  
 Czmychnąwszy dziurką od klucza,  
 Dotąd jak czmycha, tak czmycha.

Petro Hulak-Artemowski

Twardowskiy

Małorossyjska Ballada

Nute chłopci! swydko szparko!  
Muzyki zahrayte!  
Hey szynkaru! Hey szynkarko  
Horiłki dawayte!

Riżut skrypki i bandury,  
Diwczata hopciuiut';  
Chłopci pjut' aż ljetsia z szkury  
Koło ich harciuiut'.

Briaszczat' czarki, lulki szkwarcziat',  
Szumuie horyłka;  
Stuk, harmyder, swystiat', krycziat',  
Hołosyt' sopiłka (dudka).

Pan Twardowskiy w konci stoła  
S postawcia czerkuie,  
Hylay dusza trała ła ła!  
Na wweś szynk hukuie!

W bat'ka-ymater atamana  
I hromadu łae,  
Skrutyw żyda iak hamana,  
Szcze-y wusom morhaie.

Syknuwś ułan, win wzdowż ioho  
Szablukoju trisnuw:  
Ułan tiu tiu, ha ha! ho ho!  
Zayciem w kutku prisnuw.

Wziaw nabakir pysar szapku:  
Pan hriszmi zabriazkaw,  
Aż hulc pysar, wert' w sobaku  
I na wsich zahawkaw.

A szewcewi Pan Twardowskiy  
W taki znaki dawsia,  
Szczto ma but' iz czas moskowskiy  
Baryłom kaczawsia.

Петро Гулак-Артемовський

Твардовський

Малоросійська балада

«Нуте, хлопці! Швидко, шпарко!  
Музики, заграйте!  
Гей, шинкарю, гей, шинкарко,  
Горілки давайте!»

Ріжуть скрипки і бандури,  
Дівчата гопцюють;  
Хлопці, піт аж ллється з шкіри,  
Коло їх гарцюють.

Бряжчать чарки, люльки шкварчать,  
Шумує горілка;  
Стук, гармидер, свистять, кричать,  
Голосить сопілка.

Пан Твардовський в кінці стола  
З поставця черкає:  
«Гуляй, душа! Тра-ла-ла-ла!»  
На ввесь шинк гукає.

В батька й матір отамана  
І громаду лає;  
Скрутив жида, як гамана,  
Ще й усом моргає!

Сікнувсь улан – він вздовж його  
Шаблюкою тріснув.  
Улан – тю-тю!.. га-га!.. го-го!..  
Зайцем в кутку приснув.

Взяв набакір писар шапку,  
Пан грішми забрязкав:  
Аж гульк! Писар – верть в собаку  
І на всіх загавкав.

А шевцеві пан Твардовський  
В такі знаки дався,  
Що, мабуть, із час московський  
Бариллом качався.

W nis wtorebyw dwi burulki (rureczki),  
Z buruliok mow z kuchy  
Bjut' pid steliu czerez rulki  
Dżereła sywuchy.

Bjut' dżereła.... Pan hul'wisa (urwis),  
Kuchol pidstawliaie:  
Aż zyrk w kuchol – szczo u bisa?  
Wjun na dni ihraie.

Duch swiaty, Myriane z namy!  
Wyłupyť łysz bańki (ślepie):  
Wjun utik, a cap z rohamy  
Wyłazyť iz szklanki.

Meknuw mow joho rodymec!  
Poczaw mordowaty;  
Tay stryb w komyn, aż hulc Nimec!  
Stoit sered chaty.

Nys karliuczka (orlikowaty), rot swyniaczy,  
Hyria (grzbiet) wsia w szcetyni,  
Nyżki kuraczy, sobaczny  
Chwist, i ryżki capyni.

Dryg nohoiu, krut' ryżkamy,  
W poias poklonywsia:  
Nu Twardowskiy czas iznamy  
Szczob ty rozpłatywsia!

Hulaw iesy, werchowodyw,  
Usim w znaki dawsia,  
Diwczat droczyw, żynok zwodyw,  
Nad wsimy nuszawsia.

Czoho dusza zabażala  
Maw wsioho ty stylki,  
Kurej, kowbas, miasa – y sała,  
Boczkaми horyłki:

Nahryw i nam ty czuprynu,  
Iak sam zdrow znaiesz,  
Okulbaczyw mow skotynu  
Tay wsiudy hasaiesz.

В ніс втерebив двi бурульки;  
З бурульок, мов з кухви,  
Б'ють під стелю через рульки  
Джерела сивухи.

Б'ють джерела... Пан-гульвіса  
Кухоль підставляє;  
Аж зирк в кухню! – Що у бiса?  
В'юн на дні iграє!

«Дух святий, миряни, з нами!  
Вилупіть лиш баньки:  
В'юн утік, а кап з рогами  
Вилазить із шклянки.

Мекнув, мов його родимець  
Почав мордовати.  
Та й стриб в комин; аж гульк – німець  
Стоїть серед хати!

Ніс – карлючка, рот свинячий,  
Гиря вся в щетині;  
Ніжки курячі, собачий  
Хвіст, ріжки ципині,

Дриг ногою!.. Круть ріжками!..  
В пояс поклонився:  
«Ну, Твардовський, час, із нами  
Щоб ти розплатився!

Гуляв еси, верховодив,  
Усім взнаки дався;  
Дівчат дрович, жінок зводив,  
Над всіми знущався.

Чого душа забажала,  
Мав всього ти стільки!..  
Курей, ковбас, м'яса й сала,  
Бочками горілки.

Нагрів і нам ти чуприну,  
Як сам здоров знаеш:  
Окульбачиш, мов скотину,  
Та всюди й гасаеш.

Hodi hłuzowat' z czortamy,  
Słowa ne połowa (plewa);  
Czy zabuw iaka meż namy  
Stoboiu umowa?

Łysa hora.... brytwa.... paść!  
Paperu piw karty:  
Hayda w pekło!... krow ne szmaćć,  
S czortamy ne żarty!

W pyśmi stoit', czytay śmiło:  
Na kahał bisowskiy  
Z naczynkoiu duszuy tiło  
Widpysaw Twardowskiy.

Służyť iomu czorty maiuť  
(Tak pryszłoś w umowu),  
Poki w Ry mi ne piymaiuť;  
Amin' siomu słowu!

Szczo teper Twardowskiy bude?  
Pro te w pekli znaiuť,  
Siu korczmu chreszczeni liude  
Rymom nazywaiuť.

Bacz czortiaka!... Bacz padliuka  
Iak umudrowawsia!  
Se wże bacz nymeccka sztuka!  
Twardowskiy wizwawsia.

Tawżeż czy jty w pekło sprawdi,  
To-y piydem bayduże!  
Ale – y ty roby poprawdi,  
I ne czwanśia duże.

Zahlian w kontrakt twiy zo mnoiu,  
Iaka tam umowa?  
Szcze try sztuki za toboiu;  
Wytneś, ni piw słowa!

Ot bacz! wysyt' nad dweryma  
Zawzbilski iz capa,  
Pered twoimy oczyma  
Malowana szkapu.

Годі глузовать з чортами,  
Слова – не полова:  
Чи забув, яка між нами  
З тобою умова?

Лиса гора... бритва... палець...  
Паперу півкарти...  
Гайда в пекло!.. Кров на смалець, –  
З чортами не жарти.

В письмі стоїть (читай сміло):  
На кагал бісовський  
З начинкою душу й тіло  
Одписав Твардовський.

Служить йому чорти мають  
(Так прийшлось в умову),  
Поки в Римі не піймають,  
Амін' сьому слову!

Що тепер, Твардовський, буде,  
Про те в пеклі знають:  
Сю корчму хрещені люде  
Римом називають».

«Бач, чортяка!.. Бач, падлюка!..  
Як умудровався!  
Се вже, бач, німецька штука, –  
Твардовський озвався. –

Та вже ж чи йти в пекло справді  
То й підем, байдуже!  
Але й ти роби по правді  
І не чванься дуже.

Заглянь в контракт твій зо мною  
Яка там умова? –  
Ще три штуки за тобою;  
Витнеш – ні півслова!

От, бач, висить над дверима  
Завбільшки із цапа  
Перед твоїми очима  
Мальована шкапа.



Nechay szkapa pidomnoiu  
 Ogirom harciuie,  
 Nechay krutyť hołowoiu,  
 Stryba i basuie.

Ty tymczasom pisku w żmeniu,  
 Harapnyk troyczatyy,  
 Spłety z pisku iak z remeniu,  
 Konia pohaniaty.

Szczęż popasať konia treba,  
 Stať na widpoczynok:  
 To wże hlady szczob iak z neba  
 Zrodywsia budynok.

Budynok z łuszpin horicha  
 Ot tam za bayrakom!  
 Iz borid żydowskich stricha,  
 Ćwiakowana makom.

Ot i hwizdok na poczynok,  
 Czwert' łoktia zawdowżki,  
 Po try w kożdu wbyz z maczynok  
 A mensze ni trozski.

Bis perystyy swysnuw, klasnuw,  
 Aż kiń wże basuie,  
 Batih z pisku w ruci klasnuw,  
 Twardowskiy sumuie.

Skik w stremena! daway drała!  
 Aż szczo za odminok,  
 Stricha w chmarach zabłyščzała  
 I stoit' budynok.

Wyhraw sprawu, bacz psia iucha!  
 Zdychawś mow skażeny!  
 Nu teper skupayś po ucha  
 W wodyci swiaczeny!

Zmyłuyś swate! Ia w siy z rodu  
 Łażni ne kupawsia!  
 Skorczywś, zmorszczywś, szubowś wvodu,  
 Tay narad pirwawsia.

Нехай шкапа підо мною.  
 Огирем гарцює,  
 Нехай крутить головою,  
 Стриба і басує.

Ти тим часом піску в жменю:  
 Гарапник тройчатий  
 Сплети з піску, як з ременю,  
 Коня поганяти;

Ще ж попасаť коня треба,  
 Стать на одпочинок:  
 То вже, гляди, щоб як з неба  
 Вродився будинок.

Будинок з лущин горіха  
 Отам за байраком;  
 Із борід жидівських стріха,  
 Цвяхована маком.

Ot і гвіздок на починок  
 Чвeрть локтя завдовжки.  
 По три в кожду вбій з мачинок,  
 А менше – ні трошки».

Біс перистий свиснув, кляснув, –  
 Аж кінь вже басує:  
 Батіг з піску в руці ляснув...  
 Твардовський сумує.

Скік в стремена, давай драла...  
 Аж що за одмінок?  
 Стріха в хмарах заблищала,  
 І мріє будинок.

«Виграв справу! Бач, псяюха,  
 Здихавсь, мов скажений.  
 Ну, тепер скупайсь по уха  
 В водиці свяченій». –

«Змилуйсь, свате, я в сій зроду  
 Лазні не купався».  
 Скорчивсь, зморщивсь – шубовсь в  
 Та й назад порвався.

Zachłynuwsia, czchnuw i prysnuw,  
 Tryczy zakrutywsia;  
 Tryczy tupnuw, tryczy swysnuw  
 Aż szynk zatrusywsia.

Chmara iak nycz nałetiła  
 I soncie schowałoś,  
 Hałok, krukiw, woron syła  
 Na strysi zobrałoś.

Krukuiut', kawczat', mekieczut'  
 Wsymi hołosamy,  
 To zawyiuť, to szepeczut',  
 Braszcziat' łańciuchami.

Nu Twardowski! Druhu sprawu  
 Wyhrały czortiak.  
 Nekwapteś łysz, szcze na sławu  
 Wtru ia wam tabaku!

Kuć prohraw, kuć wyhraw sprawu!  
 Szcze iak dowedeccia:  
 Wyhray tretiu! Hłań na ławu,  
 Szczo tobi zdaieccia?

Smoknyś z żynkoiu moieiu!  
 Wony twoia bude!  
 Iak ia żyw na świty z nieu,  
 Pro te znaiut' liude.

Bud' ty iy za czołowika  
 (ostatnia umowa!)  
 Prysiahay lubyť do wika,  
 Ta tohdi – y ny słowa!

Nechay pip wam ruki zwiáže  
 Teper po sij mowi:  
 Lude dobry! Szczo czort skaże,  
 Buwayte zdorowi.

A czortowy ne do soły,  
 Chwostykom kywaie,  
 Nys skopyływ mow gryndżoły  
 I dwerey szukaie.

Захлинувся, чхнув і приснув,  
 Тричі закрутився,  
 Тричі тупнув, тричі свиснув,  
 Аж шинк затрусився.

Хмара, як ніч, налетіла,  
 І сонце сховалось;  
 Галок, круків, ворон сила  
 На стрісі зібралось!

Крукають, кавчать, мекечуть  
 Всіми голосами:  
 То завиють, то шепечуть,  
 Бряжчать ланцюгами!

«Ну, Твардовський, другу справу  
 Виграли чортяки!» –  
 «Не кваптеся лиш: ще на славу  
 Втру я вам кабаки.

Кuć програв, куć виграв справу.  
 Ще як доведеться.  
 Виграй третю, – глянь на лаву:  
 Що тобі здається?

Цмокнись з жінкою моєю,  
 Вона твоя буде;  
 Як я жив на світі з нею –  
 Про те знають люде.

Будь ти їй за чоловіка  
 (Остання умова),  
 Присягайсь любити довіка,  
 Та тогді й ні слова!

Нехай піп вам руки зв'яже.  
 Тепер, по сій мові,  
 Люде добрі, що чорт скаже? –  
 Бувайте здорові!»

А чортові не до соли:  
 Хвостиком киває,  
 Ніс скопивив, мов гринджоли,  
 І дверей шукає.

Stryb po chati, chap za kłamku,  
Twardowskiy po pyci (po mordzie),  
Tryś po hyri... rozbyw szklanku  
I horszczok społyci.

Ey! ne byyś każu Twardowskiy!  
Hwałt ratuyte liude!  
Bo wyłaiu po moskowski,  
Sorom słuchać bude!

A tym czasem skik k odwirku,  
Nu capom strybaty;  
S prohonycza zuzdryw dyrku  
Tay szmorhnuw iz chaty.

Ey! derżyť, łowyť psia iuchu!  
Usi zahukały,  
A psiaiuchy nema-y duchu,  
Pomynay iak zwaly.

Żynko luba; hody płakať!  
Twardowskiy wizwawsia,  
Chotiw z czortom was poswatať,  
Ma-y czort izlakawsia.

Ma-byť wsi czorty burłaky,  
Ta szczey rozum maiuť,  
Znaiuť de zymuiuť raky,  
Od żynok wtykaiuť!

Może w pekli ynsze diło,  
W nas sioho ne maie,  
Żynka kyne duszu-y tiło  
Mużyk popywaie.

Nuteż chłopci! szwydko szparko!  
Muzyki zahrayte,  
Hey sznkariu, hey szynkarko,  
Horiłki dawayte!

*Naśladował z Mickiewicza  
Hałak-Artemowski.*

Стриб по хаті, хап за клямку,  
Твардовський – по пиці,  
Трісь по гірі – розбив шклянку  
І горщик з полиці.

«Ей, не бийсь, кажу, Твардовський!  
Гвалт, рятуйте, люде!  
Бо вилаю по-московській –  
Сором слухать буде».

А тим часом скік к одвірку –  
Ну цапом стрибати!  
З прогонича зуздрів дірку –  
Та й шморгнув із хати.

«Ой, держіть, ловіть псяюху!» –  
Усі загукали,  
А псяюхи нема й духу:  
Поминай, як звали!

«Жінко люба, годі плакаць, –  
Твардовський озвався, –  
Хотів з чортом вас посватать –  
Та й чорт одцурався.

Мабуть, всі чорти – бурлаки,  
Та ще й розум мають,  
Знають, де зимують раки –  
Од жінок втікають.

Може, в пеклі інше діло,  
В нас сього немає:  
Жінка гризе душу й тіло,  
Мужик попыває!

Нуте ж, хлопці! Швидко, шпарко!  
Музики, заграйте!  
Гей, шинкарю! Гей, шинкарко!  
Горілки давайте!»

## Bibliografia

- Osterhammel J., *Historia XIX wieku. Czas i przestrzeń*, Poznań 2013.
- Russell B., *Wiek XIX*, przeł. A. Pański, Oświęcim 2016.
- Shevelov G.Y., *3 історії українського романтизму. Orbis Scriptus. Festschrift für Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag*, München 1966.
- Бовсунівська Т., *Феномен українського романтизму*, Київ 1997.
- Грушевський М., *Ілюстрована історія України*, Київ–Відень 1921.
- Дашкевич М., *Отзыв о сочинении Петрова „Очерки истории украинской литературы XIX столетия”*, Санкт-Петербург 1888.
- Джувага В., *Чийм письменником був Микола Гоголь? Тарас Бульба contra Акакій Акакієвич*, online: [http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/35657/Chyjim\\_pysmennnykom\\_buv\\_Mykola\\_Gogol\\_Taras\\_Bulba](http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/35657/Chyjim_pysmennnykom_buv_Mykola_Gogol_Taras_Bulba) [dostęp: 24.02.2019].
- Забужко О., *Філософія національної ідеї України та Європи*, „Зустрічі” 1991, № 2.
- Ковальський Г., *Традиціоналістичні ідеї в українській філософії*, „Наука. Релігія. Суспільство” 2010, № 2.
- Костомаров М., *Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства*, Київ 1994.
- Луков Вл.А., *Народная культура и цивилизационная культура*, „Знание. Понимание. Умение” 2010, № 2.
- Маланюк Є., *Нариси з історії нашої культури*, Нью-Йорк 1954.
- Федотова Л.В., *Русское романтическое искусство и народная культура*, „Знание. Понимание. Умение” 2010, № 10 (Искусствоведение), online: <http://zpu-journal.ru/e-zpu/2010/10/Fedotova> [dostęp: 24.02.2019].

### Adam Mickiewicz and the Debut of Ukrainian Romanticism

## SUMMARY

The article deals with the moment of appearance of the first Romantic work in Ukrainian literature. It was *Твардовський* (Twardowski) by Petro Hulak-Artemowski. This work was translated from Polish (*Pani Twardowska* by Adam Mickiewicz); it was however so deeply marked by individual Ukrainian traits and gentle changes that it became a work that refers to the culture of another country (i.e. Ukraine) and gave rise to the development of an entire new current.

Additionally, it briefly describes the political and cultural background as well as the philosophical foundations of the beginnings of Romanticism in contemporary Ukraine.

KEYWORDS: cultural transfer, Hulak-Artemowski, Mickiewicz, Romanticism, *Твардовський* (Twardowski)

# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



MARGRETA GRIGOROVA

Uniwersytet Wielkotyński im. Świętych Cyryla i Metodego

📄 <https://orcid.org/0000-0003-4416-371X>

## Nieukończony bułgarski debiut *Dziadów* Adama Mickiewicza 1937–1938

*Dziady* Adama Mickiewicza to dzieło o strukturze otwartej, podatne na interpretacje zarówno zapisanych, jak i niezapisanych jeszcze kart historii narodu i losu jednostki; dzieło wkomponowane w teatr. *Dziady* to cykl dramatów romantycznych Adama Mickiewicza, publikowany w latach 1823–1860. Jest to utwór o niezwykłym potencjale dramaturgicznym i plastycznej koncepcji, dzięki czemu nieustannie odradza się i przeradza na scenie. To forma ewoluująca, dostosowująca się do wymogów otoczenia, reagująca na zmiany nie tylko w polskim, ale też bułgarskim życiu społecznym, historycznym i kulturalnym, zarówno zbiorowym, jak indywidualnym. Byt sceniczny tego dzieła to fenomen, na który można patrzeć jak na historię reżyserskich interpretacji i publicznych przeżyć nie tylko w polskim teatrze.

Niniejszy tekst skupia się na dwóch bułgarskich scenicznych adaptacjach *Dziadów*. Pierwsza dotyczy podwójnego debiutu dzieła (na scenie i w przekładzie) w okresie międzywojnia, kiedy to w 1937 roku w Teatrze Narodowym w Sofii publiczność obejrzała inscenizację Leona Schillera (1887–1954), twórcy idei polskiego teatru monumentalnego, i w związku z tą inscenizacją rok później wyszedł w Bułgarii pierwszy, i jedyny do dziś, pełny przekład dzieła pod tytułem „*Zadushnitsa*” Mickiewicza („*Задушниця*” *от Мицкевич*, 1938) w tłumaczeniu bułgarskiej poetki i literatki Sławy Sztipliewej (Слава Петрова Щиплиева, 1894–1991). Druga – to sceniczne formy recepcji *Dziadów*, realizowane na przełomie XX i XXI wieku przez reżysera

---

MARGRETA GRIGOROVA – prof. dr hab.; wicedziekan i pracownik Katedry Studiów Słowiańskich Uniwersytetu im. Świętych Cyryla i Metodego w Wielkim Tyrnowie (Bułgaria); zainteresowania badawcze: twórczość Bolesława Prusa, Josepha Conrada, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Ryszarda Kapuścińskiego, Olgi Tokarczuk, Czesława Miłosza w kontekście literatur słowiańskich i środkowoeuropejskich; tłumacz literatury polskiej; razem z Mirą Kostową przetłumaczyła na bułgarski *Rodzinną Europę* Czesława Miłosza; autorka między innymi publikacji *Dżonzeł Konrad Kożenowski: tvorec't kato moreplavatel: literatura i preselenie*, Wielkie Tyrnowo 2011.

Nikołaja Georgiewa, bułgarskiego ucznia Kazimierza Dejmka i Jerzego Grotowskiego, zrealizowane w Sofijskim Uniwersyteckim Teatrze Alma Alter (театър-лаборатория „Алма Алтер”). Te dwa przykłady wskazują, że twórcza i sceniczna recepcja *Dziadów* Mickiewicza jest w Bułgarii wciąż żywa.

W ramach niniejszego artykułu poddano obserwacji niektóre aspekty relacji między recepcją sceniczną i recepcją przekładową utworu. Pełne wydanie książkowe *Dziadów* w Bułgarii ukazało się w 1938 roku (fragmenty tłumaczył Christo Kesjakow [Христо Цоков Кесяков, 1868–1934] w latach 90. XIX wieku)<sup>1</sup> w przekładzie Sławy Sztipliewej, jak wspomniano wyżej, rok po inscenizacji utworu w Bułgarskim Teatrze Narodowym w reżyserii Leona Schillera. Dostało ono nagrodę im. Christa Kesjakowa. Jest to jedyny wydany przekład całości utworu na język bułgarski.

Wcześniejsza o rok teatralna wersja przekładu ma potrójne autorstwo. Chociaż Sztipliewa rozpoczęła samodzielne tłumaczenie adaptowanego do inscenizacji tekstu (tak zwany przekład teatralny) jeszcze na przełomie roku 1936 i 1937 (do czego wrócimy), nie pozostała ona jedynym tłumaczem. Ostateczny przekład stał się wspólnym dziełem trzech osób: oprócz Sztipliewej brał w nim udział Lubomir Andrejczyn (Любомир Димитров Андрейчин, 1910–1975) oraz poeta symbolista Nikolay Popivanov (Николай Михайлов Попиванов, 1885–1960), publikujący pod pseudonimem Nikołaj Liliew (Николай Лилиев) – w czasach wystawienia spektaklu programowy dyrektor teatru.

W latach 50. XX wieku fragmenty *Dziadów* przełożyła znana poetka i tłumaczka z języków słowiańskich Błaga Dimitrowa (Блага Димитрова, 1922–2003) – niezrównana tłumaczka *Pana Tadeusza* – a jej przekład *Wielkiej Improwizacji* cieszy się do dziś w Bułgarii zasłużonym uznaniem, mocno przyćmiewając wcześniejszy, całościowy przekład Sztipliewej. Warto nadmienić, że fragmenty części trzeciej – pierwsza i siódma (Salon warszawski) w tłumaczeniu Sławy Sztipliewej i *Wielka Improwizacja* w tłumaczeniu Błagi Dimitrowej zostały wydane w *Dzielach wybranych* Adama Mickiewicza (Адам Мицкевич, *Избрани произведения*) w 1955 roku nakładem wydawnictwa Kultura Narodowa (Народна култура) w Sofii. Późniejsze reżyserkie interpretacje Nikołaja Georgiewa opierały się na przekładzie Błagi Dimitrowej – szczególnie monolog Konrada.

W tym miejscu trzeba wymienić przypadek *Dziadów* w kontekście recepcji przekładowej tłumaczeń Mickiewicza. Zaczyna ją w roku 1884 „ojciec literatury bułgarskiej” Iwan Wazow (Иван Вазов, 1850–1921), który przetłumaczył z rosyjskiego kilka *Sonetów krymskich* oraz balladę *Alpuchara* i fragment *Pana Tadeusza*<sup>2</sup>. Należy podkreślić,

1 Zob. Б. Биолчев, *Адам Мицкевич. Преводна рецепция на европейските литератури в България*, Т. 4, ред. И. Павлов, Б. Биолчев и др., София: Акад. Изд. Проф. Марин Дринов, 2002, s. 189.

2 Wymienione przekłady zostały opublikowane w tomie 2 dwutomowej *Bułgarskiej chrestomatii*, redagowanej przez Wazowa i jego przyjaciela, poetę Konstantyna Weliczkowa. Wydana sześć lat po bułgarskim wyzwoleniu z niewoli tureckiej (1878) chrestomatia służyła odrodzo-

że do dzisiaj w recepcji przekładowej Adama Mickiewicza w Bułgarii biorą udział najwybitniejsi literaci, poeci i tłumacze, tacy jak: Konstantin Weliczkow (Константин Величков, 1855–1907), Kiril Christow (Кирил Христов, 1875–1944), istniejąca w polskiej literaturze i kulturze jako wielka przyjaciółka Kasprowicza i niezównana tłumaczka polskiej literatury romantycznej Dora Gabe (Дора Габе, 1888–1983), piszący w poetyce ekspresjonizmu, znany w Polsce z powieści *Smok* (wyd. pol. 1985) Anton Straszumirow (Антон Страшимиров, 1872–1937), bułgarski poeta Atanas Dalczew (Атанас Далчев, 1904–1978), znany Polakom z przekładów w antologiach: *Ziemia gorąca* (1968), *Z poezji bułgarskiej* (1972), *Poezje* (1981) Kamen Zidarow (Камен Зидаров, 1902–1987) i rzesza innych tłumaczy o ponadnarodowej sławie z końca XX wieku. Należy w tym miejscu wymienić też takie osobistości świata literackiego, jak Elisaweta Bagriana (Елисавета Багряна, 1893–1991), Właga Dimitrowa czy bardziej współczesnych, jak Iwan Wylew (Иван Вълев, ur. 1942) czy Dimityr Gorsow (Димитър Горсов, ur. 1939). Towarzyszy im plejada bardziej lub mniej znanych bułgarskich pisarzy, poetów, polonistów, sławistów i tłumaczy, takich jak na przykład Stojan Bakyrdziew (Стоян Бакърджиев, ur. 1929).

Galeria ta najbardziej widoczna jest w antologiach i dziełach wybranych Mickiewicza, wydanych pod redakcją Petra Dinekowa (Петър Динев, 1910–1992) w 1955 roku, w setną rocznicę śmierci poety<sup>3</sup>, gdzie opublikowano przekłady dwudziestu tłumaczy, czy też jubileuszowego wydania *Sonetów krymskich* pod redakcją Stojana Bakyrdziewa (2008)<sup>4</sup>, w którym opublikowano przekłady ośmiu tłumaczy sonetów z dołączoną bibliografią wszystkich wydań i przekładów oraz dwa kluczowe opracowania: badacza i popularyzatora literatury polskiej Bojana Penewa (Боян Пенев, 1882–1927) pod tytułem *Bułgarskie przekłady „Sonetów krymskich”* i tekst znanej zarówno w Polsce, jak i w Bułgarii historyczki literatury Wandy Smochowskiej-Petrowej (1919–2011) *Adam Mickiewicz na bułgarskiej ziemi*, dotyczący pobytu poety na terenach obecnej Bułgarii pod koniec jego życia podczas podróży do Turcji osmańskiej. Przedmowa była również autorstwa Wandy Smochowskiej-Petrowej.

O recepcji przekładowej Mickiewicza pisali czołowi bułgarscy poloniści i slawiści, tacy jak wyżej wymienieni: Bojan Penew, Petar Dinekow czy Wanda Smochowska-Petrowa, ale też Borys Jocow (Борис Йочов, 1894–1945), Kujo Kuew (Куйо Кюев, 1909–1991) czy związani ze środowiskiem akademickim profesorowie – prof. Bojan Biołczew (Боян Биолчев, ur. 1942), prof. Kalina Bachnewa (Калина Бахнева) z Uniwersytetu Sofijskiego oraz prof. Nikołaż Daskalow (Николай Даскалов) z Uniwersytetu w Wielkim Tyrnowie (Великотърновски университет). Trzeba też przywołać przykład monumentalnej monografii Bojana Biołczewa o Mickiewiczu,

---

nej bułgarskiej edukacji oraz tożsamości kulturowej (*Българска христоматия или Сборник от избрани образци на всичките родове съчинения*, ч. 2, *Поезия*, Пловдив–Свищов–Солун: Д. Манчов, 470, VII s.).

3 A. Mićkiewicz, *Избрани произведения*, red. П. Динев, София: Народна култура, 1955.

4 A. Mićkiewicz, *Кримски сонети*, red. С. Бакърджиев, София: Захарий Стоянов, 2008.

zatytułowanej *Po drugiej stronie mitu. Adam Bernard Mickiewicz. Pomiędzy aureolą wieszczą i homoludens* (odnotowała trzy bułgarskie wydania i jedno polskie), gdzie odrębny rozdział poświęcono specjalnie recepcji polskiego wieszca<sup>5</sup>. Szczególnym zainteresowaniem cieszą się zagadnienia związane z wpływem Mickiewicza na twórczość poetów bułgarskich, takich jak Penczo Sławejkow (Пенчо Славейков, 1866–1912) czy Kiryl Christow<sup>6</sup>.

Trudno wymienić wszystkie zasługi i opisać częstotliwość, z jaką pojawia się nazwisko Mickiewicza na kartach książek i artykułów opublikowanych w Bułgarii. Niższy tekst nie stawia sobie takiego celu, wskazuje jedynie na recepcyjny wizerunek Adama Mickiewicza w Bułgarii jako projekt wręcz narodowy. Warto zwrócić uwagę na wysokie wymagania tego projektu do przekładów, które prowadzą do klasyfikacji ich krytyki oraz do rozgraniczenia między naprawdę świetnymi przekładami i ambitnymi, lecz słabymi tłumaczeniami, do jakich należały pierwsze tłumaczenia z polskiego Hrista Kesjakowa oraz pierwsza pełna translacja *Pana Tadeusza* Efrema Karanowa (na podstawie rosyjskiego przekładu). Zasady klasyfikacji i krytyki przekładów dotyczą też scenicznej wersji *Dziadów*.

Przekłady albo warianty przekładów *Dziadów*, realizowane w latach 1937–1938, zasługują na przypomnienie i uwagę z wielu powodów, stawiają też wiele pytań, pozostających wciąż bez odpowiedzi.

### Polsko-bułgarska inscenizacja *Dziadów* jako recepcja sceniczna

Tłumaczenie *Dziadów* wplata się w konteksty kultury i literatury, nabierając cech większego wydarzenia recepcyjnego z imponującym udziałem kluczowych osobistości bułgarskiej kultury i sceny. Odbiło się ono głośnym echem, wywołując falę dyskusji związanych też z wystawieniem dramatu w 1937 roku w Bułgarskim Teatrze Narodowym w gościnnej reżyserii Leona Schillera, któremu jako scenograf towarzy-

5 Б. Биолчев, *Отвъд мита. Между осанката на народния пророк и homo ludens* (pierwsze wydanie bułgarskie), София: Унив. изд. Св. Климент Охридски, 1995; В. Биолчев, *Po drugiej stronie mitu. Adam Bernard Mickiewicz. Pomiędzy aureolą wieszczą i homoludens*, przeł. C. Juda, Kraków: Universitas, 2003; Биолчев jest także autorem artykułu o recepcji przekładowej Mickiewicza w wydanym przez Bułgarską Akademię Nauk tomie *Recepcja przekładowa literatur europejskich w Bułgarii*, t. 4, *Recepcja literatur słowiańskich* (Б. Биолчев, Адам Мицкевич, Преводна рецепция на европейските литератури в България, Т. 4, Ред. И. Павлов, Б. Биолчев и др., София: Акад. Изд. Проф. Марин Дринов, s. 184–196).

6 Wymieniam tylko dwa z najważniejszych tekstów: Б. Ёоцов, *Адам Мицкевич и Пенчо Славейков*, Полско-български преглед, 1934, кн. 1, s. 29–34; К. Вахнева, *Sen o eporoi. Na przykładzie wybranych przekładów poezji Adama Mickiewicza* [w:] *tejże*, „Nigdy nie jestem tylko tu...”. *Polsko-bułgarskie zbliżenia i konfrontacje*, Biblioteka Postscriptum Polonistycznego: Gnome, Katowice 2014, s. 9–39.



szyl Andrzej Pronaszko. W związku z tym wydarzeniem pojawił się zarówno teatralny wariant przekładu, jak i rok później przekład literacki *Dziadów*.

Spektakl opisany został w kronice *Latopis Bułgarskiego Teatru Narodowego (Летопис на Народния театър)*<sup>7</sup> następującymi słowy: „Bułgaria jest jedynym krajem poza Polską, gdzie postawiono *Dziady* – przynajmniej do daty premiery”<sup>8</sup>. Przedstawienie w Sofii było czwartym z kolei po lwowskim (1932), wileńskim (1934) i warszawskim (1934), ale pierwszym poza granicami dawnej Rzeczypospolitej. Ma ono znaczenie historyczne zarówno dla niezwykle bogatej polskiej kroniki inscenizacji *Dziadów*, jak i dla bułgarskiej historii teatru, wielokrotnie oceniane jako wyjątkowe i niezapomniane wydarzenie.

Najpełniejszą jak dotąd i opartą na dokumentach wiedzę na temat przedstawienia – jak się zdaje – prezentuje rozdział książki Jerzego Timoszewicza „*Dziady*” w *inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie* (PIW 1970), odnoszący się do sofijskiej premiery widowiska. W Bułgarii inscenizację w kilku swoich artykułach zarysował i przeanalizował współczesny teatrolog Romeo Popiliew (Ромео Попилиев)<sup>9</sup>, jednakże brak w nich odniesienia do książki Timoszewicza. Bułgarski teatrolog z dobrą znajomością istoty rzeczy opisuje sytuację teatru polskiego i porównuje bułgarskie gorące spory estetyczne między koncepcjami dwóch reżyserów – Bułgara rosyjskiego pochodzenia Nikołaja Masalitinowa (Николай Масалитинов, 1880–1961), ojca założyciela bułgarskiej szkoły teatralnej, utrzymującego realistyczny psychologizm interpretacji, i Chrisana Sankowa (Хрисан Цанков, 1890–1971), twórcy ukierunkowanego na ekspresyjną stylistykę i teatr awangardy – często ujmowanych w porównaniu do Osterwy i Schillera<sup>10</sup> w teatrze polskim.

Spektakl wpisał się w kontekst „otwierania” bułgarskiego teatru „na zewnątrz” w latach 30. XX wieku. O intensywności międzynarodowej orientacji teatru w tym okresie pisze także historyk teatru Nikołaj Jordanow (Николай Йорданов), zauważając, że

---

7 Zob. syntetyczny opis przedstawienia z wszystkimi uczestnikami oraz bibliografię recenzji: С. Гълбова, И. Гърчев, *Летопис на Народния театър „Иван Вазов” 1904–1970*, София: Наука и изкуство, 1971, s. 310–311.

8 Tamże, s. 310.

9 Р. Попилиев, „*Задушница*” на Мицкевич на сцената на Народния театър, София, 1937, „Południowosłowiańskie Zeszyty Naukowe. Język – Literatura – Kultura” 2009, nr 6, s. 147–153; Р. Попилиев, *Народният театър 1918–1944, 100 години Народен театър*, ред. В. Стефанов и др., София: Дамян Янков, 2004, s. 153–154.

10 Zob. Р. Попилиев, „*Задушница*”..., dz. cyt., s. 148. Warto zauważyć, że w 1932 roku w czasopiśmie „Polsko-Bułgarski Przegląd” (z. 4) opublikowano dwa teksty dotyczące sytuacji teatru w Polsce i w Bułgarii. Pierwszy, przełożony z polskiego na bułgarski, to tekst W. Zawistowskiego pt. *Współczesny polski teatr. Inszenizacje* (s. 184–189), którego tłumaczem jest Christo Wakarelski, bułgarski tłumacz *Chłopów* Reymonta. Drugi artykuł, autorstwa Władymira Wassilewa, wieloletniego dyrektora Teatru Narodowego, nosi tytuł *Teatr bułgarski i repertuar bułgarski* (s. 190–197). Tekst przetłumaczono na język polski przez tłumacza z inicjałami St.T.

„najważniejszym aktem w tej międzynarodowej aktywności było zaproszenie reżysera Leona Schillera oraz malarza Andrzeja Pronaszki, wystawiających w Teatrze Narodowym jeden z emblematów polskiego romantyzmu”<sup>11</sup>. Zdaniem Timoszewicza był to okres „ożywienia polsko-bułgarskich kontaktów kulturalnych, powodowany w dużej mierze inicjatywą ambasadora Tarnowskiego”<sup>12</sup>.

Popiliew inscenizację *Dziadów* wpisuje także w kontekst międzynarodowego otwarcia bułgarskiego teatru, dodając, że wydarzenie to „w dużym stopniu udało się dzięki staraniom ówczesnego dyrektora Teatru Narodowego Borisa Jocowa<sup>13</sup>, polonisty i miłośnika polskiej literatury i kultury, w szczególności dzieł Mickiewicza”<sup>14</sup>. Bardziej konkretnie pisze o zasługach naszego wybitnego sławisty i polonisty Timoszewicza, podając na podstawie protokołu, że „1 października 1936 roku na posiedzeniu dyrekcji Teatru Narodowego w Sofii postanowiono z inicjatywy dyrektora Borysa Jocowa zaprosić Schillera i Pronaszkę, by wystawili w stolicy Bułgarii *Dziady*”<sup>15</sup>.

Według polskiego badacza inscenizacji *Dziadów* – Timoszewicza – Leon Schiller przybył do Bułgarii najprawdopodobniej pod koniec lutego i około 3 marca, miesiąc przed premierą, rozpoczęły się pierwsze próby, na których polski reżyser mógł poznać potencjał bułgarskich aktorów, ich „wielką uczuciowość, olbrzymi temperament, poczucie i potrzebę szerokiego gestu”<sup>16</sup>, co też doprowadziło do pewnych transformacji scenicznych. Jedna z ostatnich prób generalnych pozostawiła w nim niezatarte wspomnienie, bowiem „po północy nieoczekiwanie zaczął przybywać do sali coraz bardziej zwiększający się strumień widzów”. „Nastrój był taki, jaki zdarza się jedynie podczas wielkich narodowych uroczystości – pisał Schiller. – Zapanowała na widowni

11 Н. Йорданов, *Културна политика и развитие на театралната мрежа* [w:] *История на българския театър*, т. 4, *Българският театър между двете световни войни на XX в.*, София: Институт за изследване на изкуствата, 2011, s. 50.

12 Adam Tarnowski (1892–1956) – trzeci z kolei ambasador niepodległej Polski w Bułgarii, po bardzo pomyślnej dla rozwoju polsko-bułgarskich stosunków kadencji pierwszego ambasadora Tadeusza Grabowskiego (1918–1925) i kadencji Władysława Baranowskiego (1925–1930). Zasługi A. Tarnowskiego, przypadające na okres (1930–1941), są rzetelnie opisane w monografii: М. Карабелова, *Посланик Адам Тарновски и неговото дипломатическо пилигримство. Забравени дела, непубликувани документи и нашата памет за тях 1930–2014*, София: Унив. изд. „Св. Климент Охридски” 2014.

13 Boris Jocow (1894–1945) – profesor, wybitny sławista, pracował w Pradze, Wiedniu i Warszawie, długoletni wykładowca na uniwersytecie sofijskim. Był dyrektorem Bułgarskiego Teatru Narodowego w latach 1936–1937. W latach 30. uczestniczył w redakcji czasopisma „Polsko-Bułgarski Przegląd”. Podczas II wojny światowej minister oświaty, po wojnie padł ofiarą władzy komunistycznej, został skazany na śmierć przez Pierwszy Sąd Ludowy w roku 1945, uniewinniony pośmiertnie w roku 1992.

14 Р. Попилиев, „Задушница”..., dz. cyt., s. 147.

15 J. Timoszewicz, „*Dziady*” w inscenizacji Leona Schillera. *Partytura i jej wykonanie*, Warszawa: PIW, 1970, s. 45.

16 Tamże, s. 49.

jakaś dziwna atmosfera tak wielkiej wzniosłości, jakiej nigdy w Polsce ani na próbach, ani na przedstawieniach nie oglądałem<sup>17</sup>.

Warto zwrócić uwagę również na moment oczekiwania na spektakl, przedstawiany w prasie bułgarskiej. W publikowanym w gazecie „Zarja” (Заря) anonsie czytamy, że jest on oczekiwany jako „prawdziwe wydarzenie teatralne”, ponieważ na scenie będzie przedstawione „jedno z najwybitniejszych dzieł literatury polskiej”<sup>18</sup>. Niektóre z ogółem ośmiu tekstów komentujących utwór Mickiewicza, jakie wyszły spod pióra tłumaczki Sławy Sztipliewej, ukazały się przed premierą (pozostałe wychodziły po niej w ciągu następnego roku) i pełniły funkcje przygotowujące bułgarskiego widza do spotkania z *Dziadami*. W pierwszym tekście, zapowiadającym widowisko teatralne, pod tytułem *Mickiewicz i jego testament w „Dziadach”*, autorka rozpoczyna swoje omówienie utworu motywem obrzędu.

Może na pierwszy rzut oka dziwnie brzmi fakt, że najbardziej wzniosłym polskim dziełem artystycznym są *Dziady*, a dla wielu, którzy tylko słyszeli o nim, jeszcze dziwniej zabrzmiałaby wiadomość, że będzie ono przedstawione na scenie naszego Teatru Narodowego. Lecz nie ma innej księgi z tak jasnym, moralnym i humanistycznym testamentem i w taki sposób popierającej lud, naród, jak to dzieło słowiańskiego geniusza. Jest to narodowa Ewangelia Polski<sup>19</sup>.

Przekład dzieła rozpoczęła Sztipliewa w czasie pisania jej pierwszego i poprzedzającego spektakl artykułu *Testament Mickiewicza w „Dziadach”* (przywoływany wyżej), w którym informuje także, że „wychodzi z druku przekład *Dziadów* od S. Sztipliewej”<sup>20</sup>. Jak podaje Jerzy Timoszewicz, pojawił się problem związany ze zmianami w scenariuszu, który doprowadził do współpracy trzech tłumaczy: „Scenariusz wprawdzie uległ niewielkim modyfikacjom, ale były kłopoty z przekładem. Schiller odrzucił przekład Sztipliewej (jak się zdaje, tłumaczyła tylko wysłany uprzednio scenariusz), musiano go przerabiać i poprawiać”. Ostatecznie Schiller uznał przekład za „wzorowy”. „Dokonał go dr Andrejczyn, zresztą dr Uniwersytetu Jagiellońskiego, oraz pani Sława Sztipliewa, a oszlifował go wielki znawca rzeczy i stylisty pan Liliew”<sup>21</sup>. Ostatnie zdanie jest cytatem z wypowiedzi polskiego reżysera i daje jasną informację o uczestnikach tego przedsięwzięcia. Jak widać, był on pod wrażeniem świeżego polskiego tytułu doktorskiego Andrejczyna, a także znał zalety poety Nikołaja Liliewa, uważanego za jednego z najlepszych stylistów w literaturze bułgarskiej (lecz trzeba pamiętać, że w stylu poetyki symbolizmu).

Lubomir Andrejczyn (Любомир Андрейчин, 1910–1975) był wybitnym językoznawcą (otrzymał najwyższy stopień naukowy Bułgarskiej Akademii Nauk), bułgarką

17 Tamże.

18 Сл. Васев, *Голгота на славянството*, „Заря” 1937, nr 4675, s. 6.

19 С. Щиплиева, *Мицкевич и заветите му въ „Задушница”*, „Завети” 1937, кн. 2, s. 39.

20 Tamże.

21 J. Timoszewicz, dz. cyt., s. 45.

i polonistą, publicystą i tłumaczem (między innymi *Hymnów* Jana Kasprowicza<sup>22</sup> i, we współautorstwie, *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza). Udział w przekładzie realizował świeżo po powrocie z Krakowa, gdzie w latach 1931–1936 zdobywał specjalizację, potem pracował jako lektor języka bułgarskiego, a w 1936 roku otrzymał stopień doktora filologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. W programie spektaklu opublikowano tekst Andrejczyna – jak pisze Timoszewicz – „zapewne na podstawie rozmów z Schillerem, gdyż treść artykułu bardzo ściśle przylega do inscenizacji”<sup>23</sup>.

Trudno dziś zrekonstruować przebieg wspólnej pracy tłumaczy i określić, w jakim stopniu brali udział w przekładzie Andrejczyna i Liliew. Więcej światła na stosunki i współpracę między Sztipliewą i Liliewem rzuca Adriana Kowaczewa w artykule *Odnalezione w przekładzie. Dora Gabe, Sława Sztiplijewa i Anastasija Ganczewa w redakcji „Przeglądu Polsko-Bułgarskiego”* (2013). Przeprowadzając kwerendę archiwów, natknęła się na zachowany list od Sztipliewej z końca 1936 roku, dotyczący przekładu *Dziadów*, w którym pisze ona:

Czy nie będzie dobrze, jeśli zakończony przeze mnie 15 b.m. przekład *Dziadów*, przekazany teraz panu Adrejczynowi do sprawdzania pod względem „poprawności filologicznej”, zostanie zredagowany także przez Pana, ponieważ przełożony jest wierszem? Tym bardziej, że zgodność filologiczna – to jedno, a przekład wierszem – co innego: każde słowo, które wcześniej wypadło, noszone falą wiersza, teraz powróci i przekształci [tłumaczenie], a możliwe, że z mojego przekładu nic nie pozostanie. Myślę, że słowo ostatnie należy do kogoś innego, kto porówna jedną i drugą redakcję. A może już [rękopis] jest przepisywany na maszynie. Niech się Pan tym zainteresuje<sup>24</sup>.

Jak podaje Kowaczewa, dalsza historia redaktorskiej pomocy Liliewa nie do końca została udokumentowana, ale jej wyniki zostawiły ślad po latach, kiedy w roku 1955 wyszedł wyżej wspomniany tom dzieł wybranych Mickiewicza pod redakcją Petra Dinekowa. Nawet bez dopytywania się Sztipliewej redaktor uwzględnił w nim redakcję Liliewa. Fakt ten Kowaczewa wpisuje w krytyczny stosunek Dinekowa do przekładów Sztipliewej, przypominając, że właśnie on nie dopuścił do druku jej tłumaczenia *Pana Tadeusza*, dokonanego wcześniej niż wersja Błagi Dimitrowej. Warto dodać, że przekład Dimitrowej jest uważany do dziś za jedno z arcydzieł translatorskich<sup>25</sup>.

Więcej światła na współpracę w przekładzie rzuciłoby porównanie książkowego wydania *Dziadów* ze scenariuszem, którego do tej chwili jednak nie udało się odnaleźć. Temat ten zasługuje na uwagę i opracowanie.

22 K. Bachniewa pisze o jego przekładach *Hymnów* w tekście *Znalezione w przekładzie. O bułgarskich tłumaczeniach „Hymnów” Jana Kasprowicza* [w:] tejsze, „*Nigdy nie jestem tylko tu...*”, dz. cyt., s. 39–150.

23 J. Timoszewicz, dz. cyt., s. 49.

24 A. Kowaczewa, *Odnalezione w przekładzie. Dora Gabe, Sława Sztiplijewa i Anastasija Ganczewa w redakcji „Przeglądu Polsko-Bułgarskiego”*, „Przekładanec” 2010, z. 2, s. 141–158.

25 Tamże, s. 151.

Trzeba zauważyć, że przekład scenariusza teatralnego był także poddany cenzurze. Musimy najpierw zwrócić uwagę na to, że Bułgaria pozostawała wtedy monarchią, panował Borys III z dynastii Koburgów. Jak zauważa Timoszewicz, „w carskiej Bułgarii cenzura obawiała się antycarskiego dramatu” i poprawki cenzora dotyczyły przede wszystkim jednego z najbardziej kluczowych dla tłumaczenia słów<sup>26</sup> – „car” z finału *Wielkiej Improwizacji*. Niedostatecznie kompromisowe zdało się cenzorowi słowo „tyran”, które było zastąpione tureckim wyrazem „basza” (başa), odnoszącym się do okresu niewoli tureckiej. W książkowym wariancie Sztipliewej pozostawiono wyraz „car”, a późniejsza tłumaczka, Błaga Dimitrowa, wybrała wariant „tyran”. Tłumaczenie tego wyrazu jest specyficzne, ponieważ w zasadzie słowo „car” nie ma tej negatywnej konotacji dla bułgarskiego odbiorcy, jaką ma dla polskiego, dlatego też Dimitrowa zastąpiła go słowem „tyran”.

Premiera spektaklu dała prawdziwą satysfakcję reżyserowi, miał on bowiem przed oczyma – jak pisze Timoszewicz – „wypełnioną po brzegi salę, która słuchała *Dziady* w jakimś nieomal religijnym skupieniu”<sup>27</sup>. Chwalebnie i entuzjastycznie brzmiały liczne recenzje w prasie, które przedstawiają i cytują Timoszewicz i Popiliew. Bułgarski teatrolog zauważa, że na temat spektaklu ukazało się około 20 recenzji (choć w rzeczywistości jest ich około 30) i dodaje, że „prawie wszędzie spektakl był odnotowany jako wielkie wydarzenie w życiu bułgarskiego teatru [...], nierzadko dawano go jako przykład i wzór dla reżyserów bułgarskich”<sup>28</sup>.

W takim stylu brzmi też jedna z najpochlebniejszych i precyzyjnych recenzji, napisana przez krytyka i wieloletniego dyrektora Teatru Narodowego Władymira Wasilewa, opublikowana pod tytułem „*Dziady*” w reżyserii *L. Schillera*:

Jeżeli uważnie patrzymy, musimy przyznać, że inscenizacja ta skierowała naszą uwagę ku takim formom sceniczności, które były znane u nas tylko teoretycznie. Uważam, że te nie zostaną niezauważone przez naszych reżyserów<sup>29</sup>.

Opinie publikowano w różnego typu wydawnictwach: w prasie teatralnej, kulturalnej, literackiej, codziennej i tygodniowej. Różniły się one także ze względu na orientację estetyczną i ideową (lewicową czy prawicową, elitarną lub masową). Warto wymienić tu recenzję krytyka, publicysty i dziennikarza Jordana Badewa (Йордан Бадев, 1888–1944)<sup>30</sup> „*Dziady*” w *Teatrze Narodowym*, opublikowaną w największej gazecie „Zora” (Зора)<sup>31</sup>, czy polonisty Jordana Sliwopolskiego (Йордан Сливополски,

26 J. Timoszewicz, dz. cyt., s. 56

27 Cyt. za: J. Timoszewicz, dz. cyt., s. 49.

28 P. Попилиев, „*Задушница*”..., dz. cyt., s. 149.

29 В. Василев, „*Задушница*” в режисурата на Л. Шилер, „Златогор” 1937, кн. 4, s. 184–188.

30 Jordan Badew, podobnie jak Borys Jocow, został zabity przez komunistów w roku 1944. Jego książki podczas komunistycznego reżimu zaliczono do tak zwanej szkodliwej literatury. Zrehabilitowany pośmiertnie w roku 1996.

31 Й. Бадев, „*Задушница*” в *Народния театър*, „Зора” 1937, nr 5338, s. 8.

1884–1969)<sup>32</sup>, znanego pod pseudonimem Piligrim (Пилигрим), oraz recenzję pisarza Emila Koralowa (Емил Коралов, 1906–1986) „*Dziady*” w wystawieniu Leona Schillera<sup>33</sup>. Cykl artykułów napisał bułgarski dziennikarz, pisarz i polityk o orientacji komunistycznej Sławczo Wasew (Славчо Васев, 1906–1990), który sięgał w nich przede wszystkim do aspektów społecznych i masowych w związku z formą teatralną i publicznością. W jednej z nich (*Golgota Słowiaństwa*) został zapisany też wywiad ze scenografem Andrzejem Pronaszką (1888–1961)<sup>34</sup>.

Zakres treściowy można podzielić na kilka grup zagadnień. Pierwszy krąg tematyczny dotyczył dzieła i autora; prawie wszystkie teksty rozpoczynały się bardzo pozytywną i chwalebnią oceną i analizą utworu romantycznego wieszczka. Chwalono genialne osiągnięcia utworu Mickiewicza, wyjaśniano kluczowe tematy polskie, historyczną sytuację Polaków, niewolę i martyrologię polską, oceniane we wszystkich tekstach jako bardzo bliskie Bułgarom. Część opinii zwracała uwagę na metafizyczny wymiar oraz na mistycyzm romantyczny. Drugi krąg tematów związany był z reżyserską koncepcją i scenografią, koncepcją monumentalnego teatru. Trzeci krąg obejmował grę bułgarskich aktorów. Czwarty krąg można odnieść do reakcji publiczności, do sposobu rozumienia, a także do interakcji między polskim i bułgarskim obrazem świata, gdzie pojawia się też dyskurs polemiczno-dyskusyjny.

Romeo Popiliew zauważył, że wśród tekstów można zobaczyć opinie krytyczne – niektórych autorów, głównie o orientacji lewicowej, którzy widzieli problem w mistycyzmie i mesjanizmie dramatu, rozumianych przez elitarnie audytorium, ale niezrozumiałych, jak twierdzą krytycy, przez szerszą publiczność. Inna trudność tkwiła według teatrologa w rozbieżności między polską i bułgarską tradycją obchodzenia obrzędu *Dziadów*.

Najbardziej zrozumiałe były w ocenach krytycznych walka i męki ludu polskiego. Teksty takie zostały ustrukturyzowane na zasadzie kontrowersji, opartej na łącznikach „lecz”, „jeżeli”, „ale”. Najpierw chwalono utwór, autora oraz dzieło reżysera i scenografa, po czym następowały wyjaśnienia, co w dramacie było niezrozumiałe dla publiczności, a potem pojawiała się zdanie typu:

I jeżeli by nie było tego skrajnego mistycyzmu, połączonego z katolicyzmem, który zajmuje tak duże i centralne miejsce w spektaklu, mielibyśmy pełen ducha walki poemat<sup>35</sup>.

32 Й. Сливополски-Пилигрим, „*Задушница*”, *Български народен театър*, бр. 134–135, 1 V 1937, s. 2.

33 Е. Коралов, „*Задушница*” и постановката на Леон Шилер, „*Слово*” 1937, nr 4447, s. 4.

34 Publikacje S. Wasewa: *Голгота на славянството* (*Golgota Słowiaństwa*), „*Заря*” 1937, nr 4675, s. 6; *Общественост и изкуство в „Задушница”* (*Społeczność i sztuka w „Dziadach”*), „*Предел*”, nr 1, s. 2; *Масовият театър – театър на бъдещето* (*Masowy teatr – teatr przyszłości*). „*Час*”, III, 1937, nr 31, s. 1, 4.

35 С. Васев, dz. cyt., s. 2.

Autor tej oceny, Sławczo Wasew, uważa, że charakterystyczny dla poety, dla romantyzmu i może dla stanu ducha polski mistycyzm (w epoce polskiej niewoli) utrudnił w Bułgarii przyjęcie przedstawienia.

W recenzji pisarza Emila Korałowa element mistycyzmu też jest poddany dyskusji, ale doprowadza go on do innego typu konkluzji. Autor najpierw zadaje pytanie, czy nie mógłby być odnaleziony „bardziej współczesny, realistyczny styl, podpowiedziany politycznymi i aktualnymi elementami epopei”, po czym sam odpowiada na pytanie w taki sposób:

Na pierwszy rzut oka myśli te są słuszne. Lecz jeżeli przyjrzymy się uważnie budowie poematu, jego syntetycznemu i symbolicznemu duchowi, który pojawia się nie jako cecha inscenizacji Schillera, a przede wszystkim samego poematu, to przekonamy się, że wszelki inny styl, który skierowałby *Dziady* ku czysto przedmiotowej, ziemskiej, realistycznej realizacji, zdławiłby wszystkie blaski jego ducha [...]. Trzeba pamiętać, że *Dziady* to nie jest zwykły dramat, konstruowany na podstawie zdarzeń i charakterów. Jego istota tkwi w duchu objawienia / wizji, w obrazach, które przekraczają ciasne ramy ziemskiego i codziennego życia<sup>36</sup>.

Formuje się wyraźna sytuacja dyskusyjna. Świadom tego jest Władimir Wasilew, który już w pierwszym zdaniu swojego tekstu reaguje stanowczo na jakby zaniżające rangę wydarzenia komentarze i deklaruje wprost:

Zupełnie nieważne, jak będzie przyjmowane przez publiczność wielkie dzieło Mickiewicza. Wystawienie *Dziadów* w Teatrze Narodowym jest faktem o takim znaczeniu, że musi być ocenione w swoim samoistnym znaczeniu<sup>37</sup>.

Po tym wstępnym osądzie Wasilew rzetelnie analizuje scalającą cały spektakl sceniczną logikę, opartą na pomyślnej reżyserskiej koncepcji, odpowiadającej przenikliwemu zrozumieniu specyfiki refleksji, poetyki i kompozycji utworu:

Fragmentaryczność ich budowy [*Dziadów* – M.G.] powstaje z rozmachu szukającego i bardzo wymagającego ducha, który w różnych momentach dotyka bytu, historii, warunków socjalnych, [...] żeby wznieść się do wysokości objawienia moralnego w płomiennym locie<sup>38</sup>.

Można podsumować, że ze względu na realizację artystyczną i kompozycję całościową oceniono spektakl jako bardzo udany i wystawiony na wysokim poziomie.

Wśród licznych głosów pojawiających się w prasie tylko jeden zwrócił uwagę na przekład. Jest to recenzja bułgarskiego pisarza i dziennikarza Jordana Sliwopolskiego (Pilgrim), który pisze tak:

---

36 E. Коралов, dz. cyt., s. 4.

37 B. Василев, dz. cyt., s. 184.

38 Tamże, s. 184–185.

O przekładzie Sł. Sztypliewej i L. Andrejczyna nie mógłbym powiedzieć nic konkretnego, ponieważ nie mam go w rękach, ale zdaje mi się, że jest zniwelowany w najmocniejszych miejscach, ponieważ nie odnaleziono stosownego poetyckiego wyrazu w języku bułgarskim<sup>39</sup>.

Sliwopolski wypowiada się o spektaklu również z perspektywy wcześniejszego kontaktu z dramatem Mickiewicza, miał bowiem do niego dostęp podczas studiów we Lwowie. Poznał dzieło przed wybuchem I wojny światowej, kiedy Polska nie była jeszcze wolna, ale – jak przyznaje – „mimo niewoli, kultura Polski była zawsze na wysokim poziomie”:

Gdy tłumaczyłem dla siebie *Improwizację* Konrada, podziwiałem jej burzliwą moc i piękno poetyckie. Dlatego zachowałem ją w sercu. Nigdy nie przypuszczałem, że dzieło to mógłbym oglądać na naszej scenie. Lecz zdarzają się cuda. Dzięki dyrektorowi Teatru – profesorowi Borisowi Jocowowi, doskonałemu znawcy literatur słowiańskich, mieliśmy szczęście zobaczyć na scenie to wielkie arcydzieło, co więcej – wystawione przez utalentowanego polskiego reżysera Schillera, który dał nam wyjątkowy, rzadko spotykany spektakl i przemienił w Polaków naszych aktorów<sup>40</sup>.

Ta ocena daje sporo do myślenia – widać w niej najbardziej typowe reakcje, które wzbudził spektakl – zachwyt nad dziełem, autorem i reżyserem, refleksje nad twórczą emanacją polskiego losu (historycznego i kulturalnego) w utworze oraz w natchnionej utworem i odpowiadającej utworowi reżyserskiej koncepcji, bliższe nam z powodu niewoli i walki, których sami doświadczyliśmy. Robi wrażenie szczególnie uwaga o tym, że reżyser „przemienił bułgarskich aktorów w Polaków”, co brzmi z jednej strony jak formuła pomyślnego polsko-bułgarskiej symbiozy twórczej, z drugiej – jako wyraz doskonałego wcielenia się w rolę.

Jedną z najlepszych stron spektaklu to rzeczywiście gra aktorów. W rolę Gustawa-Konrada wcielił się znakomity bułgarski aktor Borys Michajłow, znany ze swojej wyjątkowej techniki wykonawczej, która bardzo pasowała do obrazu bohatera. Prawie każda recenzja w prasie chwaliła jego grę. Według Emila Korałowa Michajłow pokazał niezwykle rzadką dramatyczną siłę. Dimow zauważył:

Borys Michajłow jako Gustaw-Konrad jest w apogeum swojego scenicznego mistrzostwa. Stworzył on monumentalną postać bohatera poematu, nasyconą pełnym dramatyзмом, złożoną psychologicznie<sup>41</sup>.

Grę aktorską i wewnętrzną organizację Michajłowa Władimir Wasilew określił jako niezwykle, „jego głos świstał i grzmiał, potem cichł”<sup>42</sup>, stany wewnętrzne odci-

39 Ѐ. Сливополски-Пилигримъ, „Задушница”..., dz. cyt., s. 2.

40 Тамже.

41 Стр. Димов, „Задушница” в Народния театър, „Народен театър” 1937, nr 52, s. 1.

42 В. Василев, dz. cyt., s. 187.



skąły różne rysy twarzy, doprowadzały do różnego wyrazu oczu, pozy ciała też były całkiem poddane dynamice roli. Jego gra zdominowała duchowy obraz całego dramatu, długo po premierze spektaklu o niej mówiono. Malarz Deczko Uzunow (Дечко Узунов, 1899–1986) namalował portret aktora w roli Gustawa-Konrada (Jerzy Timoszewicz analizował ten portret w cytowanej monografii). O Borysie Mihajłowie i jego lekcjach dla młodych aktorów możemy poczytać we wspomnieniach aktora Dragomira Szopowa, który dużo nauczył się od niego, a jeszcze w dzieciństwie w swoim domu słuchał rozmów o jego grze (ponieważ jego rodzice znali osobiście aktora). Zwracano uwagę na energię, którą włożył w dramat, oraz na jego wygląd: był spocony, a jego biała koszula mokra i przyklepiona do ciała<sup>43</sup>.

Nie tylko gra Borysa Michajłowa była wysoko oceniana. Niemało uwagi poświęcono grze Iwana Dimowa (ksiądz Piotr), Konstantyna Kisimowa (Guślarz), Zorki Iwanowej w roli Maryli. Są to wielkie nazwiska bułgarskiego teatru, symbole jego historii. Trzeba dodać, że kompozytor muzyki do spektaklu też należy do złotych postaci naszej kultury, bowiem to sam Lubomir Pipkow (Любомир Пипков, 1904–1974), znany autor muzyki operowej, symfonicznej i koncertowej.

Nie mniej uwagi poświęcono scenografii spektaklu, która też wywołała zachwyt i wysokie oceny, dobrze zrozumiano jej konstrukcje, symbole trzech krzyży (uznawane w recenzjach jako symbole trzech zaborów Polski), ciemną i jasną część sceny. W prasie opublikowano dwa wywiady z Andrzejem Pronaszką, w których szczególnie wyjaśnił on nie tylko zasady swojej scenografii *Dziadów*, ale też koncepcyjne projekty: ogromnego i masowego, ruchomego i symultanicznego teatru<sup>44</sup>. Po spotkaniach zostały zdjęcia, a scenografowi zrobił serię portretów karykaturzysta Angel Wylczanow (Ангел Вълчанов).

O decydującym wpływie spektaklu mówi wyraźnie też los bułgarskiego pisarza i reżysera Władimira Polanowa (1899–1988), który właśnie pod wrażeniem tego dramatu podjął decyzję o podjęciu specjalizacji u Leona Schillera – został jego uczniem. Pisze o tym polski bułgarysta i tłumacz Wojciech Gałązka:

[...] dużo mówił o warszawskich teatrach w okresie 1938–1939, kiedy był stypendystą w Państwowym Instytucie Teatralnym w Warszawie, a także o Leonie Schillerze, którego sofijskie wystawienie *Dziadów* natchnęło go do takiego stopnia, że bardzo szybko podjął decyzję o wyjeździe do Polski, żeby tam się specjalizować. [...] Wciąż mam przed sobą maszynopis jego wspomnień z Warszawy, związany z teatrem, pod tytułem *Teatry warszawskie 1938–1939*; myślę, że do tej chwili nieopublikowany. Daje on świadectwo o jego poglądach na teatr<sup>45</sup>.

43 Д. Шопов, Т. Корувев, *Не можем да излъжем живота* (wywiad z aktorem Dragomirem Szopowem) [w:] Т. Симеонов, *Светът в 1938*, Будапеща: Press Publika, 2008, s. 123.

44 Omawiany wywiad jest częścią cytowanego wyżej tekstu S. Wasewa *Golgota Słowiaństwa*.

45 В. Галонзка, *Владимир Полянов в спомените на полския българист Войчех Галонска*, „Литературен вестник” 2018, nr 22, s. 13.

Timoszewicz zauważa, że ocena spektaklu stanowczo zmieniła się 20 lat później, kiedy inscenizacja Schillera mogła być odczytana jako napiętnowana przez „zgniły” zachodni wpływ i kiedy to dominująca strategia teatralna była związana z reżyserią Nikołaja Massalitinowa – najwybitniejszego aktora i reżysera bułgarskiego pierwszej połowy XX wieku. Sam Massalitinow wypowiedział się, że teatralne pomysły tak wybitnego reżysera jak Schiller niestety nie miały w Bułgarii naśladowców. Ale okazuje się, że autor opinii jednak wyraził przeciwne zdanie.

Dla Massalitinowa – ucznia Stanisławskiego i w młodości jednego z wybitniejszych aktorów MchAT-u [Moskiewski Akademicki Teatr Artystyczny] – pisze Timoszewicz – Schiller był zapewne „zachodnim dekadentem” – ale czy rzeczywiście inscenizacja *Dziadów* w Sofii nie pozostawiła śladów w teatrze bułgarskim? W parę lat po *Dziadach* Massalitinow wystawił w Sofii *Hamleta* – znajdziemy tam wielkie krzyże stojące na tle czarnego nieba, po którym płyną chmury<sup>46</sup>.

### Książkowe wydanie przekładu

Oczywiście te krzyże stały się symbolem inscenizacji, a także jej wpływu. W następnym roku po spektaklu wyszedł wspomniany wyżej pełny przekład utworu w tłumaczeniu Sławy Sztipliewej (choć nie możemy być do końca pewni, czy w niektórych miejscach nie ma śladów redakcji Nikołaja Liliewa). Na okładce widać szkic sceny teatralnej z trzema krzyżami. Wydanie jest dedykowane Bojanowi Penewowi (1882–1927), człowiekowi o znamienitych zasługach dla recepcji kultury polskiej w Bułgarii oraz niepodważalnej roli w stosunkach polsko-bułgarskich, autorowi najważniejszych tekstów, przede wszystkim o literaturze romantycznej. Swemu nauczycielowi tłumaczka dedykowała przekład następującymi słowy: „Pamięci Bojana Penewa, tego, który odsłonił dla nas Ziemię Obiecaną poezji – polskiego romantyzmu – który spokrewnił nas z pięknem, etycznym majestatem i głębią polskiego słowa, poświęcam mój przekład”. Spektakl, który doprowadził do przetłumaczenia dzieła Mickiewicza, odbył się 10 lat po śmierci Penewa.

Widać ogromną energię i zaangażowanie Sławy Sztipliewej, która nie tylko przełożyła *Dziady*, lecz także napisała o nich kilka artykułów krytycznoliterackich, aby poinformować odbiorców o przygotowanym dziele i dać główne klucze do jego zrozumienia. Sześć z tych ośmiu tekstów dołączyła do rok później wydanego przekładu, zauważając, że „są to artykuły pisane dla bułgarskich czasopism i gazet przez tłumaczkę z okazji wystawienia *Dziadów* w Bułgarskim Teatrze Narodowym – Sofia – kwiecień 1937 roku”<sup>47</sup>. W taki sposób spełniły one podwójną rolę: po pierwsze – były formą wczesnego zapoznania ze spektaklem, po drugie – komentującym i wyjaśniającym utwór tekstem, który stał się integralną częścią wydania.

46 J. Timoszewicz, dz. cyt., s. 55.

47 С. Щиплиева, *Пояснителни бележки, Адамъ Мицкевичъ, „Задушница”*, прев. С. Щиплиева, София: Гутенберг, 1938, s. 263.

Trzeba przyznać, że tłumaczka jest bardzo dobrą znawczynią utworu, autora i specyfiki polskiej literatury. Jej teksty o *Dziadach* odznaczają się przenikliwością. Czytamy artykuły o następujących tytułach: *Testament Mickiewicza*, *Mickiewicz i jego miłość młodzieńcza w „Dziadach”*, *Kobiece postacie w Dziadach*, *Moralny geniusz Słowiaństwa*, *„Dziady” – wiosna narodu*, *Na drodze do Rosji*, *Polskie walki o wyzwolenie*, *Pod jarzmem Iwana Wazowa i „Dziady”*. Tylko pierwszy i ostatni z przywołanych tutaj artykułów nie są opublikowane jako teksty w formie książkowej, wymieniono jedynie ich tytuły i miejsca publikacji.

Najczęściej określano jej tłumaczenie *Dziadów* jako słabe. Jako niepoetycki, niejasny i niesięgający do głębi utworu określa przekład bułgarski polonista i sławista Bojan Biolczew<sup>48</sup>. W sposób podobny wypowiada się on o pełnym przekładzie *Konrada Wallenroda*, wydanego w roku 1911 w tłumaczeniu Christo Kesjakowa, jednego z pierwszych, którzy tłumaczyli (i to bardzo aktywnie i entuzjastycznie) poezję Mickiewicza z polskiego oryginału. Patrząc na oceny Biolczewa, można zauważyć, że lepsze przekłady są dziełem uznanych twórców, a słabsze zrobili tłumacze, którzy chociaż pisali wiersze, ale nie wykazali się jako poeci (tak było z Kesjakowem i Sztipliewą). Oczywiście, jak ujawnił cytowany list do Nikołaja Liliewa, tłumaczka czuła, że potrzebuje pomocy w szlifowaniu poetyckiego tekstu.

Jej pozycję w historii przekładów Mickiewicza nadwyrężyła też konkurencja z Błagą Dimitrową, młodszą od niej, niezwykle utalentowaną pisarką i poetką, porównywaną do Wisławy Szymborskiej czy Czesława Miłosza. Naturalne jest zatem, że przekład *Wielkiej Improwizacji* autorstwa Błagi Dimitrowej uznaje się za lepszy niż tłumaczenie Sztipliewej, że odnosi się on do zupełnie innych walorów i jest arcydziełem sztuki przekładu. Konkurencja nie była w tym przypadku równa. Musimy także zdać sobie sprawę, że od lat 30. do 50. język bułgarski stanowczo się zmienił i język przekładu *Dziadów* Sztipliewej był według nowych standardów trochę przestarzały, chociaż *Pana Tadeusza* tłumaczyła w tym samym czasie, co Dimitrowa. W niedawno prowadzonej rozmowie z Kaliną Bachnewą, po świeżej lekturze zachowanego w archiwum przekładu *Pana Tadeusza*, wypowiedziała się, że poczuła brak poetyckiego talentu u Sztipliewej.

W ramach niniejszego artykułu nie podejmuję się przeprowadzenia rzetelnej analizy przekładu Sztipliewej ani porównania go z tekstem Dimitrowej. Wydaje się, że w przekładzie *Dziadów* są dobre miejsca i pomyślnie przetłumaczone fragmenty. Nie jestem jednak pewna, czy tam też nie ma śladu redakcji Liliewa. Uważam, że jej sytuacja rodzi pytania dotyczące różnych czynników i elementów tłumaczenia, redakcji i autorstwa, nad którymi można dodatkowo się zatrzymać.

Do niedawna Sztipliewa była niemal zapomnianą sławistką, tłumaczką i pisarką, często krytykowaną za poetycką słabość jej przekładów. W pierwszych dekadach XXI wieku, przede wszystkim w związku z problematyką *gender*, pojawiły się refleksje

---

48 B. Биолчев, *Отвъд мита*, dz. cyt., s. 248–249.

nad jej twórczością, rehabilitacja dorobku jako tłumaczki, pisarki i poetki<sup>49</sup>, widoczne na stronie czasopisma elektronicznego „Klub Literacki” (Литературен клуб)<sup>50</sup> oraz w cytowanym artykule Adriany Kowaczewej pod tytułem *Odnalezione w przekładzie. Dora Gabe, Sława Sztipliewa i Anastasija Ganczewa*, opublikowanym na łamach „Przeglądu Polsko-Bułgarskiego” (Полско-български преглед, 1919–1935). W wymienionym tekście kładziono nacisk przede wszystkim na dyskurs piszącej i dążącej do emancypacji kobiety w okresie międzywojennym, kiedy wychodziło najznaczniejsze do dziś czasopismo „Przegląd Polsko-Bułgarski”. Kowaczewa przedstawia jej sytuację życiową, umysłową i twórczą, docierając do bardzo poważnych i istotnych konkluzji w związku z transformacją jej pozycji pisarskiej, uważając, że wychodzi poza stereotyp recepcji, który wtedy panował i który w dużej mierze był określany przez jej nauczyciela Bojana Penewa jako nacjonalistyczny<sup>51</sup>.

Wśród przekładów Sztipliewej są między innymi: *Laur olimpijski* (Олимпийски лавър) Kazimierza Wierzyńskiego (1936), *Ballady bohaterkie* (Юнашки балади) Kazimierzy Iłłakowiczówny (1936), wiersze Kazimierza Brodzińskiego i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (1936), a także niewydany *Pan Tadeusz*, który nie wytrzymał konkurencji z tłumaczeniem Błagi Dimitrowej, niewydane tomy *Trylogii* Henryka Sienkiewicza oraz przekłady wierszy wspomnianych poetów, które także się nie ukazały. Warto pracować dziś nad jej archiwum. W tym celu zwróciłam się o pomoc do prof. Kaliny Bahnewej, z którą już wcześniej rozmawialiśmy dużo na temat dorobku i biografii Sztipliewej. Obie zwróciłyśmy uwagę na maszynopis pod tytułem *Wspomnienia*, w którym można przeczytać o jej predyspozycji do recytacji i gry teatralnej, które oczywiście też stały się powodem sięgnięcia po *Dziady*.

Byłam – zdradza – deklamatorką pierwszej rangi. Występowałam razem z Adreaną Budewską w Teatrze Narodowym. [...] Profesor estetyki dr Krystew mówił, że jestem najstosowniejszą do roli Ceny z dramatu Petka Todorowa *Smocze wesele* (Змейова сватба, 1910)<sup>52</sup>.

Predyspozycję dramaturgiczną Sztipliewej uzmysławiają jej autorskie dramaty – *Listy Apolinarii* (nagroda w konkursie Teatru Narodowego) oraz *Wiosna w monasterze* (Пролет в манастира) i *Pajsusz* (Паусий), poświęcone działaczom bułgarskiego odrodzenia.

49 Originalna twórczość Sztipliewej (około 10 książek) to głównie poezja i dramaty.

50 Zob. teksty Sztipliewej oraz informację o niej na stronie czasopisma „Литературен клуб” 2016, nr 82, 85, 89; <https://literaturesviat.com/?p=117483> [dostęp: 12.02.2019].

51 Zob. A. Kowaczewa, dz. cyt., s. 153.

52 Спомени за: моите успехи в литературния живот, Арх. единица инв. Номер А 837/80, Archiwum Sławy Sztipliewej, Narodowe Muzeum Literatury w Sofii. Wyrażam wdzięczność polonistce prof. Kalinie Bahnewej za pomoc w korzystaniu z materiałów archiwalnych oraz za rozmowę dotyczącą obecnego archiwum, a także pracownikom Instytutu Literackiego.

Co pewne, całość *Dziadów* czeka na nowy albo odnowiony przekład i nowoczesne wydanie. Nie jest zresztą niemożliwy pełny przekład utworu, który byłby zarazem aktualizacją, redakcją, jak i poprawioną wersją przekładu książkowego Sztipliewej i *Wielkiej Improwizacji* Błagi Dimitrowej. Autorstwo takiego przekładu byłoby więc potrójne.

Wiemy także, że wybitna bułgarska tłumaczka Wera Deyanowa (tłumaczka poezji Miłosza, Herberta, Krynickiego, Lipskiej) odbyła rozmowę z Błagą Dimitrową, która zostawiła jej w testamencie prośbę o nowe tłumaczenie całości dzieła<sup>53</sup>.

### Bułgarskie inscenizacje *Dziadów* – ciąg dalszy

Przekłady *Dziadów* mają swoją kontynuację na bułgarskiej scenie teatralnej. W opinii aktorów *Wielka Improwizacja* stała się monologiem o nie mniejszej mocy scenicznej od monologu Hamleta Szekspira. Inscenizacja Leona Schillera nie pozostała jedynym polskim przedsięwzięciem reżyserskim, które odcisnęło ślad tego dramatu w teatrze bułgarskim. Nie mniej znaczące polskie reżyserskie wersje z drugiej połowy XX wieku odnalazły drogi do naszego teatru. Jedna z nich łączy się z bułgarskim uczniem Kazimierza Dejmka i Jerzego Grotowskiego – reżyserem Nikołajem Georgiewem. Jest on założycielem sofijskiego teatru uniwersyteckiego, zamkniętego z powodów ideologicznych po bardzo symbolicznej dla historii inscenizacji *Dziadów* z 1968 roku, kiedy to właśnie wystawienie Dejmka z premierą w 1967 roku doprowadziło do wydarzeń marcowych w Polsce.

W wywiadzie udzielonym specjalnie dla celów niniejszego artykułu [zob. Aneks] Nikołaj Georgiew podkreśla, że nastąpiło to po jego powrocie z Polski, gdzie wówczas studiował u Dejmka, będąc jego asystentem razem z Janem Grzegorzewskim, kolejnym reżyserem, który wystawiał *Dziady*. Po powrocie do kraju, zamiast należnego mu ze względu na kwalifikacje miejsca w teatrze, Georgiew otrzymał zakaz pracy ze studentami, a teatr zamknięto. Dzięki pomocy polonisty Bojana Biolczewa, rektora Uniwersytetu Sofijskiego w latach 1999–2007, po 30 latach od zamknięcia teatr reaktywowano pod nazwą Teatr Laboratorium Alma Alter (@лма @лтер) i do dziś sytuuje się on w bardzo ważnym miejscu w kulturze teatralnej Bułgarii. Jego reżyserem jest Nikołaj Georgiew, a asystentem reżysera dr Petja Josyfowa, autorka doktoratu i książki o teatrze Grotowskiego, aktorka i choreografka, która – jak powiada Georgiew – „zna teatr od wewnątrz”.

W 2009 roku znaczącym wydarzeniem w reaktywowanym teatrze było wystawienie improwizacji *Dziadów* w reżyserii Georgiewa, poświęcone Grotowskiemu, pod tytułem *Zaduszki – pewna możliwa improwizacja* (*Задушница – една възможна импровизация*). Spektakl rozpoczynał się przed bramą Uniwersytetu Sofijskiego. W prasie czytamy:

---

53 Informację tę podała mi Kalina Bahnewa; osobiście rozmawiałam z tłumaczką i ona ten fakt potwierdziła.

Ze świecą w ręce, leżąc przed wejściem, w akompaniamencie dźwięków z dwojga skrzy piec, trupa @лма @лтер wita swoich gości. [...] Ich awangardowe podejście, aby publiczność uczynić częścią spektaklu, pozbawiając ją tradycyjnej roli statycznego obserwatora, wzmacnia zastraszające emocje i uzupełnia czucia zmysłów. Dynamika spektaklu ani przez chwilę nie traci swojej koncentracji, ani przez chwilę nie dekoncentrujesz swych myśli, ponieważ chcesz zobaczyć jeszcze więcej i więcej, dowiedzieć się, co się dalej wydarzy, i tak do ostatniej chwili. [...] Nie możesz opowiedzieć tego, co widziałeś, musisz to osobiście przeżyć, doświadczyć tego sam, indywidualnie oraz wspólnie z innymi. Robi wrażenie choreografia, która zmusza do wstrzymania oddechu, i to niezwykle mistrzostwo gry aktorskiej, jakie wciąga cię do końca, towarzysząc ogólnej atmosferze sztuki. To pokazał Teatr Laboratorium<sup>54</sup>.

Jak twierdzi reżyser, u podstaw spektaklu znalazła się zarówno jego dawna fascynacja utworem i inscenizacją wykonaną przez Dejmka, Grzegorzewskiego, jak i telewizyjny spektakl Jana Englerta, do którego Georgiew wysłał bezpośrednie zaproszenie. Kiedy Englert odmówił przyjazdu (z powodu obciążenia obowiązkami), reżyser stworzył obrazy będące reprezentacją nie tylko bohaterów dramatu, ale i aktorów, którzy swoje role odgrywali. Spektakl na długo zapadł w pamięć.

Kilka lat później, w roku 2014, Georgiew wyreżyserował kolejną odsłonę *Wielkiej Improwizacji* pod tytułem *Aktor-książę* (*Акторът-принц*), gdzie nowym bułgarskim Konradem został jego uczeń Georgi Arsow. W spektaklu tekst Adama Mickiewicza połączono z tekstem Adama Georgiewa, współczesnego czeskiego pisarza pochodzenia bułgarskiego, żeby wzmocnić i zaktualizować „monologiczny dialog” z Bogiem, zadać nowe pytania, otrzymać nowe odpowiedzi.

Jak zauważa w wywiadzie Georgiew, *Dziady* zawsze w nim były, w ukryciu recytował słowa Konrada. Po przeczytaniu wywiadu z Georgiewem możemy uświadomić sobie, że ponad wszystkimi reżyserami, którzy ukierunkowali go na ten utwór, najważniejszy stał się właśnie on – Adam Mickiewicz. Moglibyśmy na zakończenie powiedzieć, że *Dziady* wciąż żyją na deskach bułgarskiego teatru, przenikają go głęboko, dążąc do kolejnych wcieleń. Przedstawione w artykule fakty o tym przekonują.

Nieśmiało dodam, że w roku 1998 w naszym studenckim teatrze wystawiliśmy *Balladę o jeziorze*, poświęconą twórczości Mickiewicza. Wygłoszony został monolog Konrada, jego psychomachię i spór z Bogiem przedstawiliśmy na dwa sposoby – najpierw choreograficznie jako taniec bojowy z mieczem i niewidzialnym wrogiem, potem następował monolog. Pamiętam do dziś studentkę, która recytowała i grała z ogromnym natchnieniem. Grała oczywiście męską rolę, odsyłając do spotykanego u autora *Grażyny* fenomenu transformacji ról.

---

54 *Една възможна импровизация по „ЗАДУШНИЦА” на Адам Мицкевич’се роди на сцената на @лма @лтер*, „Свободен вестник”, неделя, юни 21, 2009, [http://svobodenvestnik.blogspot.com/2009/06/blog-post\\_3394.html](http://svobodenvestnik.blogspot.com/2009/06/blog-post_3394.html) [dostęp: 12.02.2019].

## Aneks

„Długo przeżywałem w sobie *Dziady*”.  
Wywiad z reżyserem Nikołajem Georgiewem<sup>55</sup>

1. *Był Pan szkolony przez wybitnych polskich reżyserów – Dejmkę i Grotowskiego. Czego Pana nauczyli i co otrzymał Pan od każdego z nich, a także jak wykorzystał Pan tę wiedzę we własnym świecie reżyserskim?*

Dziękuję za to przepiękne słowo „szkolony”, ponieważ trafiła Pani w dziesiątkę. Tak, było to pewne szkolenie, tak jak szkolono się kiedyś u mistrzów, artystów, muzyków i przechodziło się przez hierarchię cechową – uczeń, czeladnik, mistrz. Tak, to była bardzo praktyczna nauka, która być może ma znaczenie dla utworzonego przeze mnie kierunku „Teatr autorski” w 2008 roku, w którym szkolenie jest podobne do tego, przez które przeszedłem w Polsce.

Będąc studentami warszawskiej Akademii Teatralnej przez czteroletni okres nauki, ja i moi koledzy mieliśmy obowiązek odbyć staż jako asystenci reżysera, pracując z wybitnymi reżyserami warszawskich teatrów. Najwyraźniej mi się poszczęściło, ponieważ zostałem przydzielony wielkiemu Kazimierzowi Dejmkowi. Muszę natomiast wspomnieć, iż moje szczęście się podwoiło, ponieważ wraz ze mną jako asystenta Dejmkę przydzielono mojemu kolegę Jerzego Grzegorzewskiego, który w rezultacie został jednym z największych polskich reżyserów, mógłbym nawet powiedzieć, że został drugim Dejmkim.

Dejmek zgromadził w Teatrze Narodowym trupę wielkich aktorów, kontynuujących naukę w jego inscenizacjach, w których umieszczał aktora na pierwszym planie i osiągał swoje teatralne cele, inspiracje poprzez postać aktora. On nie był z tych nowoczesnych reżyserów z „nawykami”. Był prawdziwym reżyserem. Ale nie tylko był reżyserem – był autorem filozofii spektaklu, budowy jego dramaturgii, a nie tylko twórcą sztuki. Jego inscenizacje były wydarzeniami w życiu teatralnym Polski. To doprowadziło go do tego nieprawdopodobnego, niezwykle ważnego wydarzenia – wystawienia *Dziadów* w listopadzie 1967 roku. Pamiętam, że wówczas jego spektakl dosłownie zderzył kulturę i politykę i odegrał kluczową rolę w powstałej sytuacji. Wtedy naród polski oddał na niego swój głos i podniósł go do rangi ministra kultury.

Przejście do Jerzego Grotowskiego było swoistym prezentem od mojego profesora w Akademii, Bohdana Korzeniewskiego, który po moim egzaminie reżyserskim skierował mnie do rozpoczynającego działalność Jerzego Grotowskiego i dał mi rekomendację. Sam Bohdan Korzeniewski wyraził swoje poparcie dla Grotowskiego w jego zderzeniu z władzami rządzącymi. Komunikacja z Grotowskim była nie tyle nauką, ile przygodą, podróżą w przyszłość teatru. On, podobnie jak Dejmek, traktował aktora jako autora na scenie, ale nie jako aktora-wykonawcę, lecz jako czło-

---

55 Wywiad przeprowadziła Margreta Grigorova, a z języka bułgarskiego przełożyła Weronika Szwedek.

wieka-aktora. Tak więc dokonał totalnej rewolucji i stworzył przed teatrem światowym pewnego rodzaju duchowe pole spotkania, które przekształciło teatr w liturgię zbiorowego wydarzenia wiary.

### 2. *Co oni otrzymali od Pana?*

Co uczeń może dać swojemu nauczycielowi? Zachwyt i poświęcenie, podziw i upojenie talentem. Dzisiaj, kiedy moi uczniowie stoją naprzeciw mnie i widzę, że podążają za mną, a zwłaszcza gdy widzę, że są kilka kroków przede mną, uważam to za nagrodę. To zostało mi po moich nauczycielach.

### 3. *Jak postrzegali Bułgarię, bułgarską kulturę i teatr? A związek między teatrem i społeczeństwem, teatrem i działalnością opozycyjną?*

Często, gdy żartujemy, wspominamy przypadek, gdy bułgarski cyrk państwowy odwiedził Polskę i w tym czasie Peter Brook był na szkoleniu u Grotowskiego. Brook został wysłany, aby obejrzeć występ cyrku, a następnie napisać artykuł. Jeszcze długo i obszernie opowiadał, jak bułgarski cyrk w tamtym czasie wciela w życie zasady Grotowskiego. Może Pani sobie wyobrazić tę sytuację. Jeśli chodzi o Dejmka, zawsze odnosiłem wrażenie, że kiedy mówiło się o moim kraju, łagodnie się uśmiechał i budził we mnie pewne zaufanie i poczucie własnej wartości.

### 4. *W wywiadzie dla Emila Milewa powiedział Pan, że w 1968 roku popełnił Pan „gafę” w jednej ze swoich ostrych sztuk w stworzonym przez Pana teatrze uniwersyteckim, dlatego zakazano Panu pracy ze studentami, a jeden z teatralnych kierowników powiedział Panu bezpośrednio: „Pośpiesz się zapomnieć o wszystkim, czego nauczyłeś się w Polsce”. Czy miało to związek z wpływem Dejmka i wyreżyserowanymi przez niego w listopadzie 1967 roku „Dziadami”, które są podłożem polskich wydarzeń z marca 1968 roku?*

Kiedy ukończyłem studia i wróciłem do Bułgarii, kolega Molewski, ówczesny kierownik teatru, poinformował mnie, że otrzymał list z warszawskiej Akademii Teatralnej, zalecający, abym rozwijał zdobyte w niej umiejętności. Następnie kolega Molewski podał list i powiedział, że dobrze byłoby, gdybym zapomniał o tym, czego nauczyłem się w Polsce i skierują mnie do dużego bułgarskiego teatru w Plewen, abym nauczył się, jak się robi dobry teatr.

Po przepracowanych tam obowiązkowych trzech latach i powrocie do Sofii założyłem Teatr Uniwersytecki „Bim Bom” (nazwę wzięliśmy od teatru uniwersyteckiego w Gdańsku, zapożyczyliśmy też wiele materiałów dramatycznych z jego produkcji). Na premierze, podczas antraktu, zostałem wezwany do biura sekretarza organizacji partyjnej, który poprosił mnie o przerwanie przedstawienia. Nie było to możliwe. Atmosfera w sali, temperatura wśród publiczności i euforia studentów były ogromne. Poza tym nie wyobrażałem sobie, że mogę przerwać spektakl. Odmówiłem. Po przedstawieniu publika i aktorzy udali się razem do Studenckiego Miasta<sup>56</sup>, aby zaprotestować. Następnego dnia zabroniono mi pracy ze studentami. Był to rok 1968.

56 Studenckie Miasto – kompleks mieszkalny w południowo-wschodniej Sofii.



Nadal pamiętam tekst z tamtej inscenizacji, który prawdopodobnie był problematyczny, ale jest aktualny do dziś: „Rada Akademicka. Profesor mówi: Koledzy, okazuje się, że nasza teza nie odpowiada rzeczywistości. Długa cisza. Inny profesor: Zmieńmy tezę. Długa cisza. Inny profesor: Zmieńmy rzeczywistość. Długa cisza. Inny profesor: Czy nie najlepiej jest zmienić to, co się okazało. Wszyscy profesorowie razem: Okazuje się, że nic się nie okazało”. Proszę sobie wyobrazić, jak trudno to zaakceptować.

5. *Czy był Pan represjonowany w Bułgarii z powodu kontaktów z polskim teatrem i z Polską?*

Jeśli zakaz pracy ze studentami jest represją, to tak, byłem. Jeśli powodem tego była moja edukacja w Polsce, również: tak.

6. *Co może Pan powiedzieć o teatralnej inscenizacji „Dziadów” w reżyserii Dejmką oraz o Pana wkładzie pracy w ten spektakl?*

Naturalnie przed *Dziadami* Dejmką widziałem wiele inscenizacji *Dziadów*, ale ta wpłynęła na mnie niezwykle silnie, tak jak tekst Mickiewicza na zawsze zaważył na moim myśleniu i teatralnym odczuwaniu świata. *Dziady* Dejmką otworzyły dla mnie istotną perspektywę w sztuce Mickiewicza. Wzywa się w niej zmarłych, ale Dejmkę w swoim ujęciu posunął się dalej i zasugerował, że można rozmawiać i z żywymi. Ten most między przeszłością a teraźniejszością – możliwość spotkania w quasi-rzeczywistości między pokoleniami – był wyjątkowy.

7. *A co Pan sądzi o innych polskich produkcjach teatralnych i interpretacjach reżyserkich (Stanisław Wyspiański, Leon Schiller, Jerzy Grzegorzewski, w ostatnim czasie Piotr Tomaszuk z teatrem „Wierszalin”)?*

Oczywiście wspomniani: Wyspiański, Schiller i Tomaszuk wytworzyli pewien silny teatralny nurt w historii *Dziadów* i pozostawili po sobie trwałe ślady w inscenizacjach. Nie chcę ich wymieniać, ale wspomnę o jednej z nich – inscenizacji Jerzego Grzegorzewskiego – mojego kolegi z Akademii Teatralnej. Wspomniany reżyser, artysta, jak Wyspiański zmienił pole *Dziadów* w jedno wypełnione energią pole widzenia, w którym bohaterowie Mickiewicza przeżyli swoje magiczne podróże poprzez mowę, przez dźwięk aż do plastycznego znaku reżysera-artysty. Jerzy Grzegorzewski objął dyrekcję Teatru Narodowego po tym, gdy Dejmkę pełnił funkcję ministra kultury, i powtórzył sukces, jaki ten teatr osiągnął pod jego kierunkiem.

8. *Czy ma Pan swoją wizję „Dziadów” Mickiewicza jako tekstu literackiego i dramatyczno-teatralnego potencjału? Jaka ona jest?*

Tak, Mickiewicz jest we mnie. Nasiąknąłem nim podczas swoich studenckich lat w Warszawie. Czytałem wszystko, co dotyczyło jego i jego twórczości. Byłem zachwycony jego odwagą podróżowania po wielkich miastach Europy, zatrzymywania się w wybranej przestrzeni i zapraszania czytelników i zwolenników na improwizowane wieczory, gdy publiczność podała mu temat, a on *prima vista* w obecności wszystkich na tych wieczorach improwizował wyniosły styl i wiersz. Nie jestem aktorem, ale bez

przerwy, w tajemnicy przed innymi, recytowałem monolog Konrada z *Improwizacji*. Trwa to do dzisiaj, zwłaszcza po tym, jak sprowokowałem jednego z moich studentów na kierunku „Teatr autorski”, aby stworzył monospektakl według tekstu tego wiecznego dialogu człowieka ze Stwórcą.

9. *Jak Pan dotarł do swojej reżyserskiej wersji „Dziadów” i do spotkania polskiego i bułgarskiego Konrada?*

Długo przeżywałem w sobie *Dziady*. Wciąż nie mogłem zdecydować się na spotkanie z nimi, ale stało się to wreszcie i to na scenie Teatru-Laboratorium „Alma Alter”. Chciałem, żeby rolę Konrada zagrał Jan Englert, który nawiązał pewną silną duchową więź z Bułgarami dzięki głównej roli w bułgarskim filmie *Dusze stracone*. Moje zaproszenie nie mogło jednak zostać zrealizowane z powodu ogromu pracy i obowiązków, jakie miał on wówczas jako dyrektor Teatru Narodowego w Warszawie. Zaproponował mi, aby wykonawcą tej roli został aktor z jego inscenizacji *Dziadów* z polskiego Teatru Telewizji, ale ja wolałem udział tego aktora nie na żywo, ale jako zapis wideo z tej inscenizacji Englerta. To mi dało możliwość, aby pokolenia rozmawiały w przestrzeni transcendentnej. Właśnie tak chciałem spotkać polskiego Konrada, dzięki jego obrazowi na ekranie, i żywego bułgarskiego Konrada na scenie – sławne „spotkanie” Grotowskiego. Ruch ten okazał się bardziej niż dobry, odpowiedni do „przywoływania” zmarłych w oryginale Mickiewicza i więcej niż duchowy, zgodnie z interpretacją Dejmka, że w *Dziadach* możemy przywoływać do rozmowy i żywych.

10. *W roku 1937 znaczącym wydarzeniem stała się inscenizacja „Dziadów” w Teatrze Narodowym z gościnnym udziałem reżysera Leona Schillera i scenarzysty Andrzeja Proszki, w rolach głównych wystąpili: Boris Michajłow (Konrad), Iwan Dimow (ksiądz Piotr), Konstantin Kisimow (Guślarz). Spektakl był również okazją do pierwszego i jedyne do tej pory pełnego tłumaczenia dzieła Mickiewicza. Został zagrany 10 razy, a w prasie ukazały się recenzje, w których mowa o geniuszu autora, osiągnięciach reżysera, scenografa, aktorów, ale także o rozbieżności między publiką a inscenizacją. Czy zatem ma przyszłość nowy bułgarski spektakl na podstawie tego dzieła, a jeśli tak, to jak powinien wyglądać?*

Urodziłem się trzy lata później i nie oglądałem inscenizacji Schillera. Wiem, co mówią o niej i co pozostało jako legenda. Czuję tę rozbieżność bułgarskiej publiczności z tym niezwykłym dziełem Mickiewicza i inscenizacją wybitnego reżysera, Leona Schillera, który pokazał, jak wielki jest jego teatr. Czy przyszła inscenizacja zostałaby przyjęta pozytywnie? Jeśli sądzić po mojej inscenizacji – tak, byłaby sukcesem, ale myślę, że bułgarski teatr musi jeszcze pracować nad wychowaniem sobie publiczności. Kiedy Leon Schiller wystawiał swoją inscenizację, bułgarski teatr pozostawał pod wpływem rosyjskich nurtów sztuki i miał wielu rosyjskich aktorów, uczniów Stanisławskiego, którzy realizowali idee teatru psychologicznego w Sofii. Z tego powodu Teatr-Laboratorium „Alma Alter” stworzył swój program, zwany „Przez trzecie oko bułgarskiego modernizmu”. Bułgarska publiczność teatralna odczuwa niedostatek

klasyki, ale także niedostatek nowoczesności, a w *Dziadach* Mickiewicza te dwie rzeczy są kluczowe. Konieczne jest, aby nasz widz ponownie odkrył swoją tożsamość narodową i swoistość.

11. Proszę opowiedzieć coś więcej o tym spektaklu. Jaki był Pana reżyserski pomysł wiodący i jak został on połączony z wizjami aktorskimi i artystycznym potencjałem Georgiego Arsowa? Jak Pan powiązał Adama Mickiewicza z Adamem Georgiewem? Czy zbieżność imion i idea mitycznego Adama miały znaczenie?

Spektakl *Aktor-książę* miał swoją premierę w październiku 2014 roku. Georgi Arsow, który w czasie, gdy tworzyłem *Dziady*, był uczniem Narodowego Gimnazjum Starożytnych Języków i Kultur, kiedy trafił do zespołu, otrzymał silne wsparcie i dobrze wystartował, i to w naszym szekspirowskim programie, walcząc z Hamletem. Pewnego dnia, podekscytowany zajęciami Petji Josifowej, opartymi na *Ku teatrowi ubogiemu*, poświęconymi człowiekowi-aktorowi w teatrze Grotowskiego, zobaczył zapis jednego z najlepszych przedstawień w jego teatrze. Był zakochany w Ryszardzie Cieślaku, w jego energii, głębi i szczytach mistrzowskiego talentu, jak i przejawie silnego człowieczeństwa. Powiedział, że chce stworzyć monospektakl i poświęcić go właśnie Ryszardowi Cieślakowi. To nie była chęć zmierzenia się z nim (choćby dlaczego nie?), ale chciał po prostu wzmocnić swoją relację z królem aktorstwa – Cieślakiem. Zaproponowałem mu trzeci akt *Dziadów* i tekst Mickiewicza – dialog między człowiekiem a Bogiem. Szybko zaczął próby, a Konrad stał się jego kolejnym polskim ulubieńcem. Pozostało znalezienie jeszcze czegoś do tego jednoaktowego spektaklu, aby wyrównać konieczny czas formy i wtedy zaproponowałem mu Adama Georgiewa.

Tak Adamów zostało trzech (Adam Georgiew, biblijny Adam i Adam Mickiewicz). Ten współczesny Konrad, jakim jest Adam Georgiew, jeden z wysoko cenionych w Czechach poetów, nie jest z czasów polskiego romantyzmu. On jest z czasów po *Ulissiesie* Joyce'a, teatrze absurdu Sartre'a, Becketta, kiedy rzeczy nie brzmią tak silnie jak w romantyzmie, a być może także poszukiwania siebie w sobie, gdzie łzy ludzkiego płaczu nie płyną na zewnątrz, a wewnątrz człowieka – kropla po kropli. Ten dzisiejszy Konrad nie ma mocy Mickiewiczowego, który wchodzi w ostatnią lub ostateczną bitwę ze Stwórcą, aby poprosić, a może i otrzymać, zdolność rządzenia ludźmi za pomocą wiary w Niego. Uświadamia sobie możliwe i niemożliwe granice, ale chce zrozumieć, kim jest Stwórca i kim jest on sam oraz czego chce Stwórca od niego i co może mu dać. Adam Georgiew mu podpowiada, że każdy pojedynek jest niemożliwy, podobnie jak niemożliwa jest walka syna z ojcem.

Jestem tylko jedną trzecią twojego życia, tato. Tylko trzecią...  
A ten mój motyl, którego noszę w sobie, chce polecieć.

I Adam Georgiew obdarza go najskrytszą rzeczą, jaką posiada, która jest najintymniejsza i w relacji ojciec–syn, i człowiek–Bóg.

Bolisz mnie. Bolę ciebie.

Kiedy droga wiedzie donikąd, najbliżej jest ból. Nie, nie dlatego, że się poddajemy, a dlatego, i tylko dlatego, że dopiero zaczynamy czekać na Godota, który wiemy, że nie przyjdzie.

## Bibliografia

- Биолчев Б., *Адам Мицкевич. Преводна рецепция на европейските литератури в България*, ред. И. Павлов, Т. 4, Б. Биолчев и др., София: Акад. Изд. Проф. Марин Дринов, 2002.
- Българска христоматия или Сборник от избрани образци на всичките родове съчинения*, ч. 2. *Поезия*, Пловдив–Свищов–Солун: Д. Манчов, 470, VII.
- Васев С., *Голготата на славянството (Golgota Słowiaństwa)*, „Заря” 1937, nr 4675.
- Васев С., „*Задушница*” в *Народния театър. Забележителен успех на режисьор, художник и артисти („Dziady” w Teatrze Narodowym. Wyjątkowy sukces reżysera, malarza i aktorów)*, София, IX, 1937, nr 517.
- Василев В., „*Задушница*” в *режисурата на Л. Шилер*, „Златорог” 1937.
- Галонзка В., *Владимир Полянов в спомените на полския българист Войцех Галонска*, „Литературен вестник” 2018, nr 22.
- Гълъбова С., Гърчев И., *Летопис на Народния театър „Иван Вазов” 1904–1970*, София: Наука и изкуство, 1971.
- Коралов Е., „*Задушница*” и *постановката на Леон Шилер*, „Слово” 1937, nr 4447.
- Мицкевич А., *Кримски сонети*, ред. С. Бакърджиев, София: Захарий Стоянов, 2008.
- Мицкиевич А., *Избрани произведения*, ред. П. Динеков, София: Народна култура, 1955.
- Попилиев Р., „*Задушница*” от А. Мицкевич на сцената на Народния театър, София 1937 г., „*Południowosłowiańskie Zeszyty Naukowe. Język – Literatura – Kultura*” 2009, nr 6.
- Попилиев Р., *Народният театър 1918–1944, 100 години Народен театър*, ред. В. Стефанов и др., София: Дамян Янков, 2004.
- Щиплиева С., *Пояснителни бележки, Адамъ Мицкевичъ, „Задушница”*, прев. С. Щиплиева, София: Гутенберг, 1938.
- Timoszewicz J., „*Dziady*” w *inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie*, Warszawa: PIW, 1970.

## The Ongoing Bulgarian Debut of Adam Mickiewicz's Play *Dziady* 1937–1938

### SUMMARY

The present article dwells on two instances of Bulgarian theatrical adaptation of *Dziady* (Forefathers' Eve) in 1937/1938 and two later contemporary performances in 2009 and 2014. They demonstrate the ongoing Bulgarian interest in both the translatability of the text and its scenic life as a work that has a persisting vitality in the context of Bulgarian reception.

The first and only comprehensive translation of *Dziady* was done by Slava Shtiplieva, whose translated version became subject to further modifications and assessments by the philologist Lyubomir Andreychin and the poet Nikolay Liliev when intended for stage dramatization. The present paper focuses on the connections between this translation and the visiting theatrical performance set on the stage of the Bulgarian National Theatre by Leon Schiller and Andrzej Pronaszko with Bulgarian actors in 1937. The performance represents a significant achievement in the Bulgarian reception triggering far-reaching media responses and drawing together a majority of prominent Bulgarian authors and intellectuals. The event sparked heated debates. Slava Shtiplieva's translation itself, published in 1938 as a separate book, has been subject to numerous critical assessments.

The second point of concern is Blaga Dimitrova's, a writer and translator, translation of Konrad's famous monologue known as "Wielka Improwizacja" (The Great Improvisation), which is considered more accomplished in terms of poetic achievement, and which provides the basis for two subsequent theatrical interpretations directed by Nikolay Georgiev, the founder of Alma Mater Sofia University Theatre and a disciple of Kazimierz Dejmek and Jerzy Grotowski. In 1968, when Dejmek's adaptation of *Dziady* was officially prohibited in Poland, Georgiev was likewise compelled to suspend his lecturing and had to leave for the province. In 2009 and 2014 he set two theatrical performances based on *Dziady*. A featured interview with the stage director offers further insight into the Bulgarian reception of the play and its form of a continuous reassessment.

**KEYWORDS:** Adam Mickiewicz, *Dziady* (Forefathers' Eve), Bulgarian theatrical adaptation, translation, Leon Schiller, Slava Shtiplieva, Blaga Dimitrova, Nikolaj Georgiev



# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



SAMIR SATTAROV

Instytut Literatury im. Nizami Gandżawi  
Azerbejdżańskiej Narodowej Akademii Nauk

 <https://orcid.org/0000-0001-6380-0230>

## Inspiracje orientalistyczne Adama Mickiewicza

Pierwsza połowa XIX wieku w literaturze polskiej to okres rozwoju romantyzmu i romantycznego orientalizmu. Rozwój tego nurtu w Polsce związany był przede wszystkim z utratą państwowości oraz walkami o wolność i niepodległość, toczonymi w latach 1794–1864. Nieudane próby przywrócenia niepodległości przyczyniły się do rozczarowania istniejącym porządkiem rzeczy. Innymi słowy, romantyzm w Polsce sprzyjał ucieczce od zastanej rzeczywistości i poszukiwaniu lepszego świata, oferującego inne możliwości, inny rodzaj swobody i wolności. Dla romantyków istniały dwie rzeczywistości: tak zwana zastana, nieodpowiadająca ich ideałom, w której oni cierpieli, a także rzeczywistość wyobrażona – świat ideału i wielkich czynów, świat wysokich aspiracji.

W swoich utworach często nawiązywali zatem do motywów antyku, średniowiecza, Orientu, wyobrażonych światów i krajów, gdzie było miejsce dla wolności, wielkich czynów, rycerskości, piękna przyrody itd.

Szczególne miejsce u twórców epoki romantyzmu zajmował Orient, który występował w roli *innego świata*, z jego tajemniczością, egzotyką i niezwykłością. Oprócz tego tematyka orientalna pozwalała im wracać do takich wątków jak walka o wolność czy miłość romantyczna.

Zainteresowanie Wschodem ówczesnych pisarzy i poetów uwarunkowane jest również typologiczną bliskością europejskiej poetyki romantycznej i poetyki wschodniej. Bliskość ta polega na tym, że we wschodnich literaturach romantyzm stanowi tak zwaną tradycję literacką, która występuje niezmiennie i zawsze przez cały okres

---

SAMIR SATTAROV – dr, socjolog i filolog; pracownik Instytutu Literatury im. Nizami Gandżawi Azerbejdżańskiej Narodowej Akademii Nauk w Baku; autor rozprawy *Wzorce polskości – analiza ciągłości i zmian. Przypadek Stowarzyszenia „Polonia–Azerbejdżan” w latach 2003–2014* (Warszawa 2014).

istnienia literatury. Dlatego Wschód w oczach europejskich romantyków jest swego rodzaju „praojczyzną” ich systemu estetycznego<sup>1</sup>.

Najwybitniejszym przedstawicielem polskiego romantyzmu był wielki poeta Adam Mickiewicz. Jego wczesny światopogląd i poezja uformowała się pod wpływem klasycyzmu, jednak już w latach 20. XIX wieku Mickiewicz powoli wykraczał poza granice ideałów oświecenia. W 1822 roku wydał pierwszy tom *Poezji z Balladami i romansami*, które oficjalnie rozpoczęły epokę romantyzmu w Polsce.

Na wczesną poezję romantyczną Adama Mickiewicza duży wpływ wywarła twórczość Georga Byrona, Waltera Scotta, Johanna Goethego i innych zachodnioeuropejskich twórców romantycznych. W latach 20. XIX wieku zapoznał się on z twórczością Georga Byrona, która towarzyszyła mu przez wiele lat. Korespondencja i wykłady paryskie świadczą o szczególnym stosunku Mickiewicza do poetów angielskich, a przede wszystkim do lorda Byrona, który w jego interpretacji jest „poetą życia rzeczywistego”, wyrażającym wszystko, co „wypełniało dusze młodzieńców [...] pokolenia”<sup>2</sup>. „Jest przedstawicielem poezji czasów obecnych i przyszłych, poetą lirycznym”<sup>3</sup>.

Wielką rolę w zainspirowaniu Mickiewicza tematyką orientalną odegrał natomiast azerbejdżański uczonek, profesor Mirza Dżafar Topczubaszow. Poeta poznał go podczas krótkiego pobytu w Petersburgu, dokąd został zesłany za członkostwo w patriotycznych organizacjach filaretów i filomatów w Wilnie.

Mirza Dżafar Topczubaszow był jednym z najwybitniejszych naukowców w Rosji XIX wieku. Od 1817 roku pracował na wydziale języków wschodnich departamentu azjatyckiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Petersburgu. W 1835 roku nadany mu został tytuł profesora Uniwersytetu Petersburskiego. Oprócz działalności naukowej Topczubaszow zajmował się też poezją – pisał wiersze, przeważnie w języku azerbejdżańskim i perskim.

Trzeba podkreślić, że Mirza Dżafar Topczubaszow zainspirował wielu rosyjskich i polskich poetów i pisarzy (w tym również Aleksandra Chodźkę czy Osipę Sękowskię) do zainteresowania się Wschodem. Jego uczniowie stali się znani jako wybitni orientaliści swojego czasu, jak na przykład Aleksander Chodźko, Aleksander Gribjedow, Osip Sękowski.

Z Mickiewiczem natomiast zapoznał się w domu jednego ze swoich uczniów – Osipę Sękowskię. Opowieść Mirzy Dżafara Topczubaszowa o nawiązaniu znajomości z polskim poetą brzmi tak:

---

1 Zob. В.М. Жирмунский, *Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения* [w:] В.М. Жирмунский, *Сравнительное литературоведение*, Ленинград 1979; С.Л. Каганович, *Русский романтизм и Восток: Специфика межнационального взаимодействия*, Ташкент 1984, s. 59.

2 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, Kurs III, wykład III [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 11, Warszawa 1953, s. 32.

3 A. Mickiewicz, *Goethe i Byron* [w:] *Сочинения Адама Мицкевича*, Типография М.О. Вольфа, СПб, 1883, s. 87.



Szczęśliwego dnia miałem zaszczyt być w domu nauki, w gnieździe naukowca, człowieka dostojnego, pierwszego znawcy języków wschodnich i mojego wielkiego przyjaciela Sękowskiemu, wraz z utalentowanym młodym człowiekiem, wybitnym, uczonym, mądrym, życzliwym, to znaczy z panem Mickiewiczem, który w sztuce poezji był gwiazdą stulecia i wybrańcem swego narodu. Jego wiersze, wymowne niczym czyste perły, znane były ludziom dostojnym i znającym język polski. Po dostąpieniu honoru spotkania i rozmowy zawiązaliśmy znajomość i przez długi czas z radością ją umacnialiśmy<sup>4</sup>.

Adam Mickiewicz, który jeszcze na Litwie wykazywał zainteresowanie kulturą Wschodu, po przyjeździe do Petersburga, za pośrednictwem Topczubaszowa, bliżej się z nią zapoznawał i tu zaczął się uczyć języków orientalnych. Sam tak o tym pisał:

Kiedy byłem w Petersburgu, rozpocząłem naukę języków wschodnich. Jednak dopiero co nauczyłem się czytać sylabami, a musiałem przerwać to zajęcie. Musiałem jechać na Krym<sup>5</sup>.

W 1825 roku poeta wyjechał do Odessy, a potem dotarł na Krym. W rezultacie kontaktów z Mirzą Dżafarem Topczubaszowem Mickiewicz wzbogacił swoją znajomość Orientu, a wiedza zdobyta w Petersburgu w połączeniu z pobytem poety na Krymie przyczyniły się do powstania zbioru *Sonetów krymskich*. Po wydaniu w latach 1825–1826 ich sława szybko się rozpowszechniła w całej Rosji<sup>6</sup>. Wybitni poeci i pisarze oraz krytycy uważali ten zbiór za największe osiągnięcie Mickiewicza. Wissarion Belinski pisał, że

Mickiewicz, jeden z wielkich poetów, dobrze rozumiał wspaniałość i hiperbolizm opisów i dlatego w swoich *Sonetach krymskich* bardzo dobrze udaje nabożnego muzułmanina; i rzeczywiście, to hiperboliczne wyrażenie zadziwienia Czatyrdahem wydaje się naturalne w ustach wielbiciela Muhammeda, syna Wschodu<sup>7</sup>.

*Sonetów krymskich* bogate są w motywy orientalne. Pojawiają się tu dobre i złe duchy z mitologii wschodniej: dżin, iblis, afryt, fantastyczne istoty w postaci pięknych dziewcząt – peri.

Jak widać, Mickiewicz w swojej twórczości sięgał po elementy mitologii wschodniej. Trzeba podkreślić, że czyniło tak wielu polskich i rosyjskich poetów i pisarzy epoki romantyzmu. Mitologizm, po pierwsze, wprowadzał czytelnika do tajemniczego świata, odmiennego od realnego, a po drugie, pozwalała ukryć przed cenzurą niektóre idee związane z walką z carskim reżimem.

4 A. Александр, *Крымские сонеты*, Москва: Советский писатель, 1975, s. 18 (tłumaczenie – Samir Sattarov).

5 Г. Абдуллабекова, *Темы и инспирации Азербайджана в польской литературе XIX века*, Баку: Озан, 1999.

6 С. Ланда, *Крымские сонеты Адама Мицкевича*, Москва: Просвещение, 1976, s. 27.

7 В. Белинский, *Собрание сочинений*, т. 1, ч. 1, Москва 1959.

Głównymi elementami kompozycji utworu w *Sonetach krymskich* są motywy przyrody, wędrowca i samotności (zesłanie, oddalenie od ojczyzny). Są w nich też autorskie przypisy, w których Mickiewicz wyjaśnia niektóre użyte przez siebie wyrazy i zdania. Na przykład po słowie *chylat* poeta tłumaczy, że to jest „suknia honorowa, którą sułtan obdarza wielkich urzędników państwa”<sup>8</sup>; *eblis* – „Eblis, albo Iblis lub Gazarzel, jest to Lucyfer u Mahometanów”<sup>9</sup>; „*diwy* – podług starożytnej mitologii Persów złośliwe genjusze, które niegdyś panowały na ziemi, potem wygnane przez aniołów, mieszkają teraz na końcu świata, za górą Kaf”<sup>10</sup>. W niektórych przypisach omawia także egzotyczny krajobraz Wschodu – na przykład Czatyrdahu, Bakczysaraju – i opisuje, jak wyglądają wschodnie meczety i dżami (dżiami)<sup>11</sup>.

Poeta wydał *Sonety krymskie* w 1826 roku w Moskwie. W 1827 roku Mirza Dżafar Topczubaszow na jego prośbę przetłumaczył jeden z sonetów (piąty), *Widok gór ze stepów Kozłowa*, na perski<sup>12</sup> i dlatego jest uważany za pierwszego tłumacza Mickiewicza na ten właśnie język. Topczubaszow napisał też przedmowę do swojego tłumaczenia w języku perskim, które razem z wierszem opublikowane zostało w pierwszym wydaniu *Sonetów krymskich*. Zgodnie ze wschodnią formą poetycką wychwala w nim swego przyjaciela, podkreślając przy tym skromność:

[...] potem ze względu na stare stosunki przyjacielskie, [...] kazał mi nawlec je na nic perskich rymów. Choć ten biedny niewolnik Mirza Dżafar ibn Alimardan Bej Tusi z rodu Topczu Baszi ogłu z powodu braku talentu i czasu odmówił mu, ale on wiedział, że po pierwsze, wykazał uprzejmość wobec przyjaciela jest zasadą dobrego wychowania, a po drugie, wspólnym pragnieniem moich przyjaciół i osób bliskich było przełożenie wierszy z języka obcego na język perski, czego dotychczas nie robiono<sup>13</sup>.

Niemal w tym samym czasie Aleksander Chodźko wykonał dosłowne tłumaczenie sonetu z języka perskiego na język polski<sup>14</sup>. Jak zauważa Semion Łanda, było ono znane Wiazemskiemu, który użył go do tłumaczenia przedmowy Mirzy Dżafara Topczubaszowa na język rosyjski. Nikołaj Izmajłow z kolei uważa, że Aleksander Puszkina wykorzystał orientalne motywy tego przekładu w swoim wierszu *W prochładzie słodostnych fontanow*<sup>15</sup>.

8 A. Mickiewicz, *Widok gór ze stepów Kozłowa* [w:] A. Mickiewicz, *Sonety krymskie*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/sonety-krymskie.pdf> [dostęp: 12.12.2018].

9 A. Mickiewicz, *Bakczysaraj w nocy*, tamże.

10 A. Mickiewicz, *Widok gór ze stepów Kozłowa*, tamże.

11 A. Mickiewicz, *Bakczysaraj w nocy*, tamże.

12 С. Ланда, *Крымские сонеты Адама Мицкевича*, Москва: Просвещение, 1976, s. 29.

13 А. Якселяйн, *Крымские сонеты*, Москва: Советский писатель, 1975, s. 18.

14 В. Портнов, ... *Что до сих пор не делалось*, „Бакинский рабочий”, 9 XII 1976, s. 4.

15 Н. Измайлов, *Мицкевич в стихах Пушкина (К интерпретации стихотворения „В прохладе сладостной фонтанов”)*, „Ученые записки Чкаловского государственного педагогического института им. Чкалова”, Выпуск 6, 1952, s. 212.

W późniejszym czasie Mickiewicz także często zwracał się ku motywom orientalnym, a podczas pobytu w Europie przetłumaczył słynny poemat lorda Byrona *Giaur*.

Romantyczny orientalizm związany był z pojawieniem się i rozwojem romantyzmu w Polsce na początku XIX wieku. W twórczości Adama Mickiewicza Wschód występuje w roli „innego świata”, który odróżnia się od świata realnie istniejącego. Na jego poezję romantyczną wpłynęli zarówno zachodnioeuropejczy, a w szczególności angielscy, twórcy romantyczni, jak i jego przyjaciel, uczoney i poeta, Mirza Dżafar Topczubaszow, który zainspirował Mickiewicza tematyką orientalną.

## Bibliografia

- Mickiewicz A., *Goethe i Byron* [w:] *Сочинения Адама Мицкевича*, Типографія М.О. Вольфа, СПб, 1883.
- Mickiewicz A., *Sonety krymskie*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/sonety-krymskie.pdf> [dostęp: 12.12.2018].
- Mickiewicz A., *Literatura słowiańska*, Kurs III, wykład III [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 11, Warszawa 1953.
- Абдуллабекова Г., *Темы и инспирации Азербайджана в польской литературе XIX века*, Баку: Озан, 1999.
- Белинский В., *Собрание сочинений*, т. 1, ч. 1., Москва 1959.
- Гордин Я., *Русский человек и Кавказ* [w:] *Культура и общество. Альманах Фонда им. Д.С. Лихачева*, Выпуск 2–3, Санкт Петербург 2006.
- Жирмунский В.М., *Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения* [w:] В.М. Жирмунский, *Сравнительное литературоведение*, Ленинград 1979.
- Измайлов Н., *Мицкевич в стихах Пушкина (К интерпретации стихотворения „В прохладе сладостной фонтанов“)*, „Ученые записки Чкаловского государственного педагогического института им. Чкалова”, Выпуск 6, 1952.
- Каганович С.Л., *Русский романтизм и Восток: Специфика межнационального взаимодействия*, Ташкент 1984.
- Ланда С., *Крымские сонеты Адама Мицкевича*, Москва: Просвещение, 1976.
- Портнов В., ... *Что до сих пор не делалось*, „Бакинский рабочий”, 9 XII 1976.
- Яксейян А., *Крымские сонеты*, Москва: Советский писатель, 1975.

## Adam Mickiewicz's Oriental Inspirations

### SUMMARY

The article discusses Adam Mickiewicz's relationship with Mirza Jafar Topchubashev, the Azerbaijani poet, scholar and professor at the University of St. Petersburg. Both poets met during Mickiewicz's forced stay in Russia. This relationship deepened the love of the Polish poet for the oriental culture, the Orient, and the fruit of that love turned out to be, among other things, *Sonety krymskie* (The Crimean Sonnets).

KEYWORDS: Mickiewicz, Orient, Azerbaijan, Mirza Jafar Topchubashev

# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



WŁODZIMIERZ PRÓCHNICKI

Uniwersytet Jagielloński

Kraków

 <https://orcid.org/0000-0002-1039-6112>

## Pozycja narratora w *Panu Tadeuszu*

Po wielkich, nie tylko z racji rozmiarów, monografiach Kleiner i Wyki, po pracach dziesiątków filologów i literaturoznawców, badających arcydzieło przez mocno ponad sto lat, trudno oczekiwać pełnych przewartościowań i całościowych reinterpretacji. Jednakże, wraz z poszerzeniem pola badań w stronę kulturowej teorii literatury i antropologii kulturowej, wśród mnogości humanistycznych teorii ponowoczesnych, refleksji nad podmiotowością w filozofii, warto raz jeszcze spojrzeć na niektóre wątki naukowej lektury dzieła zatytułowanego *Pan Tadeusz*. Na problem podmiotu i podmiotowości (choć nie zawsze tak właśnie określanych) zwracał uwagę, jeszcze przed wojną, Juliusz Kleiner. Na gruncie myśli i sztuki romantycznej rozpatrywał go Meyer Howard Abrams, a znaczącymi dziełami filozoficznymi pozostają w tym zakresie monografie Charlesa Taylora i Alaina Renaut<sup>1</sup>. Zagadnienie pierwotności osoby artysty wobec wybranego przezeń języka wyraziście przedstawić można w terminologii filozofii Sartre'a, relacji egzystencji (ludzkiej) zdążającej do esencji w postaci dzieła. Za-uważmy, że tak czy inaczej ta określona relacja opiera się na introspekcji podmiotu

---

WŁODZIMIERZ PRÓCHNICKI – profesor w Katedrze Teorii Literatury i Poetyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Jego zainteresowania badawcze obejmują problematykę teoretycznoliteracką w odniesieniu do epok romantyzmu, Młodej Polski i literatury XX i XXI wieku. Ostatnio opublikował artykuły o twórczości Emila Zegadłowicza i Stanisława Vincenza oraz obecności motywów i idei romantycznych w świadomości społecznej w Polsce lat ostatnich.

<sup>1</sup> Zob. *Romantyzm* [w:] J. Kleiner, *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i opracowanie A. Hutnikiewicz, Warszawa 1981; M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przełożyła M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003; Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekład zbiorowy, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001; A. Renaut, *Era jedności. Przyczynek do historii podmiotowości*, przełożył D. Leszczyński, Wrocław 2001.

wyrażającego następnie jej rezultat w komunikacie artystycznym, świadomie przemyślanym i zbudowanym, niezależnie od rodzaju i stopnia zawiłości i adekwatności obu etapów – poznawczego i wyrażającego – całości owego procesu.

W tym miejscu wypada umieścić krótki fragment, który mógłby stanowić motto niniejszego tekstu. Pochodzi on z pracy Michela Foucault *Kim jest autor?*<sup>2</sup> Brzmi on: „Czy to ważne, kto mówi?”

W takim razie, czyja to jest opowieść, na początku której było: „Litwo! Ojczyzno moja! [...]”<sup>3</sup>? Albo inaczej należy spytać: do kogo ta indywidualna, opowiadana historia należy, kto jest jej dysponentem? Czyja jest ta historia otwierająca się na konstatacje, że w jakiś świat, w jakąś już scharakteryzowaną przez opis i informacje wartościujące przestrzeń „właśnie wjechał młody panek”? „Właśnie”, czyli zwróćmy uwagę nie tylko w gramatycznym czasie teraźniejszym, ale i w tym samym momencie, w którym ktoś to relacjonuje, właśnie teraz. Czy opowiadający mówi o tym, co się przed jego oczami rozgrywa, czy zgodnie z wcześniejszymi sygnałami swej wypowiedzi mówi o tym, co się zdarzyło w przeszłości i co on widział, zapamiętał, a teraz opisuje, mówiąc o wydarzeniach minionych, ale uobecniając je w czasie teraźniejszym?

Uwaga Przybosia, który pisze, że to, co narrator opisuje, wynika z jego, a ściślej mówiąc, z autorskiego doświadczenia, jest może i słuszna jako punkt wyjścia, ale nazbyt oczywista dla dalszych rozważań<sup>4</sup>. Wypadnie zatem dookreślić, że autor ujawniający się w wypowiedzi, a ściślej biorąc, autor w niej ujawniony, zostaje wykreowany poprzez działania interpretacyjne odbiorcy tekstu. Czynnościowo jest on podmiotem dokonującym kolejnych operacji tekstotwórczych, systemowo jest korelatem reguł urzeczywistnionych w tekście wypowiedzi. Jeśli wreszcie spojrzeć na autora od strony personalnej, to okazuje się nim osobowość implikowana przez właściwości wypowiedzi (tekstu), charakteryzowana czasem przez informacje autoprezentacyjne<sup>5</sup>. W konkretnym przypadku, o którym mówimy, można przypomnieć, że temu teoretycznemu konstruktowi podlega „romantyczny tok narracyjny”, jak to określił Kazimierz Wyka, a dodać należy, że byłoby to pojęcie podstawowe dla zrozumienia „kształtu” poematu Mickiewicza.

Zgadza się to także z rozważaniami Foucaulta, niestarájącego się rozpoznać w tekstach śladów biografii ich twórców ani nawet odczytać ich myśli, lecz pragnącego „odnaleźć reguły, według których stworzyli oni pewne pojęcia [...] dające się odnaleźć w ich tekstach”<sup>6</sup>. Operowanie regułami rozpoczyna się już na poziomie granicy

2 M. Foucault, *Kim jest autor?*, przełożył M.P. Markowski [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i opracował T. Komendant, przełożył B. Banasiak i in., posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 219.

3 Cytaty według wydania: A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 4, *Pan Tadeusz*, Warszawa 1955.

4 Zob. J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 286–287.

5 Zob. H. Markiewicz, *Autor i narrator* [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 90.

6 M. Foucault, *Kim jest autor?*, dz. cyt., s. 199.

między autorem a narratorem. Charakterystyczna będzie tutaj dwoistość, polegająca na łączeniu albo wymianie narratorskiego światopoglądu prezentującego i/lub komentującego świat przedstawiony *Pana Tadeusza*. Narrator sugeruje swą tożsamość z aktorami fabuły, tożsamość mentalno-obyczajową, emocjonalną i, przynajmniej częściowo, ideologiczną w odniesieniu do faktów historycznych, poglądów politycznych, niektórych opinii albo motywów „demokratycznych” (uwolnienie chłopów z poddaństwa). Po chwili jednak, nie zawieszając sentymentu i empatii w stosunku do przedmiotu, zajmuje pozycję ironisty<sup>7</sup>. Ironia nie zostaje tutaj dobitnie zaznaczona, ma raczej podkreślać nieidentyczność sądów między stanowiskami bohatera, narratora i autora, rzadziej natomiast służy demaskowaniu poglądów czy dezawuowaniu wypowiedzi postaci. Takie przejścia oscylują na linii autor–narrator, przypominając zarazem o ich zmieniających się związkach. Podmiot nie staje się jednak w sposób jawny narratorem personalnym.

W *Panu Tadeuszu* dokonuje się to na dwa sposoby. Raz, gdy narrator odwołuje się do dziecięcej choroby autora jako własnego doświadczenia. I raz, gdy mówi na końcu poematu, stosując cytaty z zamykającej konwencjonalną ramę narracyjną baśni:

I ja tam z gośćmi byłem, miód i wino piłem,  
A com widział i słyszał, w księgi pomieściłem<sup>8</sup>.

Gdyby potraktować tę gatunkową kliszę dosłownie, należałoby przyjąć, że podmiot mówiący był personalnym uczestnikiem zdarzeń. Ale jednocześnie pierwszoosobowy narrator sugeruje odbiorcy, że jest kimś fantastycznym, aktorem świata baśni. Czy może inaczej, że jest realnym człowiekiem, autorem albo podobną autorowi zewnętrzną personą, która znalazła się w fikcyjnym, wyobrażonym jedynie świecie baśni. Baśni wszelako sugerowanej przez siebie nie w sferze anonimowej proveniencji magii folklorystycznej, ale świadomej swojej umowności romantycznej magii poetyckiej.

W XIX wieku utwór literacki, bardziej niż inne dzieła sztuki, na przykład malarskiej, był postrzegany jako bezwzględnie zależny od autora jako kogoś, kto decyduje o znaczeniach w zakresie *doksa* (opinii) i *aletheia* (prawdy). Autor, nawet niewidoczny w tekście, istniał potencjalnie jako ten, który swój pogląd na świat i swój cel artystyczny umieścił i zrealizował w dziele. Ponieważ taki podmiot zazwyczaj nie był obecny w przestrzeni obrazu, nie dostrzegano go tam, w przeciwieństwie do utworu literackiego. W liryce i epice słyszano czyjś głos i widziano, albo sądzono, że się dostrzega, postać autora–twórcy, śpiewaka, demiurga, przesądzającego o wymowie, czyli o sensach i znaczeniu utworu. Decydowała o tym obecność podmiotu, który jeśli nie był bezpośrednio widzialny i czynny, to przynajmniej przez sam akt

7 Autorską ironię w odniesieniu do antysemitckiego przesądu kamufluje *passus*, który zgodny jest z mentalnością narratora równorzędnego w tym momencie bohaterom szlacheckim i ich wyobrażeniom: w scenie rozpoczynającej napaść na Soplicowo Zosia krzyczy „[j]ako dziecko od Żydów klute igiełkami” (A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, dz. cyt., s. 232).

8 A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, dz. cyt., s. 356.

mówienia, przedstawiania, sugerowania, komentowania, uobecniał swój byt wśród postaci przedstawionych jako bezpośredni obserwator albo ten, co posiada i przekazuje wiedzę o świecie epickim, dramaturgicznym (teatralnym) lub sytuacji lirycznej. Tak czy inaczej osoba autora była wpisana (by nie powiedzieć w-mówiona) w lekturę tekstu literackiego<sup>9</sup>. Można go zauważyć w autotematycznych wątkach *Epilogu* poematu Mickiewicza albo w słowach dziejopisa Wawela z *Epilogu Balladyny*.

Wywodząca się z myśli dziewiętnastowiecznej hermeneutyka Diltheyowska będzie dążyła do zrozumienia autora poprzez utwór w stopniu wyższym nawet, niż znał on samego siebie, zakładano bowiem, że nadrzędny w swej istocie autor jest ważniejszy od swego dzieła i w rezultacie stanowi on prawdziwy cel działania poznawczego. Równocześnie, jak daje się to zauważyć w przypadku *Pana Tadeusza*, podmiot objawiający się jako realny autor albo wymyślony, chociaż nie przypadkowy narrator, łączący się i rozdzielający w różnorodnie zmiennej grze, interpretowany był zwykle przez romantyków oraz badaczy dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych jako określony, a nawet wyraźny. Przy bliższym wejrzeniu okazuje się jednak mniej jednoznacznie wyrazisty. Nieokreśloność taka odnosi się częściowo i do osoby (zewnętrznego) autora, i do jego głosu, jakim miałby wyrażać siebie oraz swoje myślenie. „Głos”, generujący utrwaloną w formie dzieła wypowiedź, okazuje się w znacznym stopniu zdeterminowany przez czynniki zewnętrzne – programy i systemy artystyczne, style i języki epoki czy (prawdopodobne) oczekiwania odbiorców.

Narrator i postaci poematu mówią o przeszłości, imitując „zarówno przeszłość, jak i naiwne sposoby jej przedstawiania”<sup>10</sup>. Michał Kuziak zwraca przy tym uwagę na emocjonalną prezentację przyrody, naturalnego świata soplicowskich bohaterów. Gdyby jednak w narratorsze *Pana Tadeusza* dostrzegać nie ocalone cudem dziecko, nie mieszkańca okolic nadniemeńskich, lecz wykształconego egzulanta krainy litewskiej, piszącego we wczesnoindustrialnym Paryżu poemat o przeszłości z lat 1811–1812, a przy tym sięgającego nieustannie do dawności odleglejszej od czasu akcji, wówczas dosłyszemy wyraźnie w jego głosie echa świata jeszcze niepoddanego modernizującym procesom cywilizacji europejskiej, świata jeszcze nierozbitego przez historyczne katastrofy. Powracający w poemacie przymiotnik „ostatni” uwydatnia fakt zanikania czegoś w procesie dziejowym – postaci, obyczaju, charakteru, zawodu, instytucji, przedmiotu. Oznacza to zarazem rzadkość tego, co występuje jeszcze jako swego rodzaju osobliwość i co wkrótce zniknie zupełnie, staje się zatem godne uwiecznienia.

---

9 Hans Georg Gadamer zwraca uwagę na obecną w pismach Friedricha Schlegla (antycypującą myśl dwudziestowieczną) kwestię teologicznej proveniencji, mianowicie „nierozumienia siebie”, co stawało się punktem wyjścia do procesu „zrozumienia”. Przypomina to, dodajmy, romantyczne pragnienie poznania i zrozumienia autora przez czytelnika drogą lektury, a w związku z tym doszukiwanie się w tekście przesłanek (auto)biograficznych. Zob. *Romantyzm, hermeneutyka, dekonstrukcja* [w:] H.G. Gadamer, *Język i rozumienie*, wybór, przekład i posłowie P. Dehnel i B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 149 i nn.

10 Por. M. Kuziak, *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006, s. 301.



Kuziak przywołuje benjaminowskie pojęcie „aury”, zauważając, że Mickiewiczowski podmiot, przemawiając także przez usta bohaterów, pragnie zachować, a przy najmniej zapisać to, co się na ową aurę jako warunek jedności świata składa<sup>11</sup>. Ten dystans rzeczywistości poematu podkreśla również jego odmiennosc od teraźniejszej dla autora rewolucji techniczno-przemysłowej, dokonującej się na zachodzie Europy w latach 30. W skali Soplicowa każdy był określoną jednostką ludzką i nie stopił się jeszcze w anonimową masę nowoczesnego miasta, takiego jak obcy poecie Paryż. Nazwisko autora, zwraca uwagę Foucault, sytuuje się na granicy tekstów i określa istnienie w epoce i społeczeństwie, w którym żył i tworzył człowiek o takim „autorskim” nazwisku.

Nazwisko autora na stronie tytułowej nie jest tym samym, co nazwisko w aktach stanu cywilnego, ale „nie mieści się też w fikcji dzieła” – gdyby się tam znalazło, dodajmy<sup>12</sup>. Innymi słowy, należy odróżnić Mickiewicza z paszportem (wówczas) francuskim, od poety figurującego jako autor na okładce *Pana Tadeusza*. Ten pierwszy żyje w określonej rzeczywistości historyczno-społecznej, ten drugi, z Genette’owskim metatekstowym nazwiskiem, ma specjalny status mieszkańca krainy wyobraźni, samotnego marzyciela z dywagacji Rousseau, oddalonego od paryskiego tłumu, za to bliższego soplicowskiemu teatrowi opowiadanemu przez narratora. Autor tekstu jest twórcą zasady „układu dyskursów jako jedności i źródła ich znaczeń, jako ognisko ich spójności”<sup>13</sup>. Autor tekstu, nie posiadacz paszportu. Mickiewicz, niezależnie od swej woli, staje się w oczach czytelników konkretem, który jest jako personalny autor tekstu już od XVII wieku coraz bardziej wyraźnie obecny, bowiem – jak ujął to Foucault:

Wymagamy, by autor zdał sprawę z jedności tekstu, który opatrujemy jego nazwiskiem [...], by ujawnił [...] ukryte znaczenia, które przenikają tekst, chcemy, żeby je oparł na życiu osobistym, na przeżyciach, doświadczeniach, na rzeczywistej historii. [...] Autor jest tym, który niepokojącemu językowi fikcji nadaje jedność, węzły spójności i ugruntowanie w rzeczywistości<sup>14</sup>.

Jak widzimy, mowa tu o podmiocie – dysponencie reguł wewnętrznych, który coraz silniej postrzegany jest jako fingowany przez narratora autor. Sugerują to nie tylko kategorie gramatyczne, zwroty pierwszoosobowe, operowanie mową niezależną lub zależną w komentarzach narratorskich, lecz także informacje o faktach implikowanych jako przejęte z rzeczywistej autorskiej biografii. W przypadku poematu Mickiewicza, na co zwracał uwagę Michał Kuziak, dysponujemy wypowiedziami autorskimi. W przypisach poeta wyjaśniał znaczenia niektórych realiów, w *Epilogu* komentował

11 Na temat aury zob. A. Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Kraków 2012, s. 461–473.

12 Zob. M. Foucault, *Kim jest autor?*, dz. cyt., s. 206–207.

13 M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w College de France 2 grudnia 1970*, przełożył M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 19.

14 Tamże, s. 19–21.

sytuację, w której tworzył. Tu zwłaszcza starał się określić sensy dzieła drogą „proponowania hermeneutyki własnych utworów (wpisywania ich w istniejące tradycje), komentarzy do konstruowanych w nich nowych mitologii”<sup>15</sup>. Komentarze te są wszelako jawnie przedstawione jako nieprzynależne do obszaru fikcyjnej treści utworu, choć łączące się z dziełem, wypowiedzi autora – jedna w postaci (niewykończonego przez poetę) artystycznego zamknięcia, pozostałe jako autorski „aparatus krytyczny”. Kazimierz Wyka zwracał uwagę na przekroczenie w poemacie Mickiewicza granicy konwencji nakazującej przypisanie do tekstu, obecnej jeszcze w *Grażynie*, fikcyjnej kreacji „wydawcy”. *Pan Tadeusz* jednakże

[...] to już co innego. Istotny krok dalej na drodze zmienności postaw narracyjnych służących rzeczywistości polegał bowiem na tym, ażeby przekreślić tego rodzaju umowne maski autorskie, a jednocześnie nie popaść w niewolę samowolnego, panującego rzekomo nad przedstawionym światem „ja” narracyjno-dygresyjnego<sup>16</sup>.

Inwokacja poematu stanowi początek czyjegoś opowiadania o tym, co zdarzyło się przed dwudziestu laty, jeśli przyjąć, że historyczny moment opowiadania mieści się w obrębie czasu pisania *Pana Tadeusza*. Biorąc pod uwagę ówczesną średnią trwania ludzkiego życia oraz wyznaczniki dziejowe – upadek Napoleona i klęskę powstania listopadowego – to interwał pomiędzy wydarzeniami akcji poematu a połową lat 30. XIX wieku oznacza sugerowany w odniesieniu do narratora wiek późnej dojrzałości i początek starości, obejmujący znacząco traumatyczne wydarzenia historyczne.

Narrator zaczyna swoją opowieść od dawnego cudu, który ocalił życie dziecku i zapowiada natychmiast cud następny<sup>17</sup>. Ten będzie wydarzeniem zbiorowym, obejmie

15 Zob. *Poeta i tekst. Ślad autora w literaturze romantycznej* [w:] M. Kuziak, *Inny Mickiewicz*, Gdańsk 2013, s. 84.

16 Rozdział *Romantyczny tok narracyjny* [w:] K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963, s. 263.

17 Cud „powtórnych narodzin” na początku koresponduje z baśniową frazą w zakończeniu poematu. Introdukcyjne przywołanie epizodu, kiedy podmiot-autor, który wedle rodzinnej opowieści zostaje mocą cudu uleczonej z choroby, ma podobny charakter, co obraz dziecka zanurzającego „niemowlęce dłonie” w „domowej rzece” – Niemnie. W tekście przynależnym do bardzo osobistych, wręcz intymnych, poetyckich szkiców, zwanych lirykami lozańskimi, odwołanie pamięci podmiotu do dzieciństwa buduje scenę, której przypisać można szczególne znaczenie. Mitograficzny kształt obu epizodów łączy je ze sobą poprzez tajemniczość, irracjonalną emocjonalność, gesty przypominające czynności rytualne. Oba przykłady są o tyle istotne, że odsyłają czytelnika do dzieciństwa, będącego dla pamięci dorosłego autora, po późniejszych negatywnych przeżyciach osobistych i doświadczeniach historycznych, czymś istotnym w konfrontacji z teraźniejszością – epicką w poemacie i liryczną w cyklu lozańskim. To nie tylko eskapistyczne migawki pamięciowe, lecz także rodzaj magicznej opozycji wobec negatywnych doznań teraźniejszości. Autor-podmiot odnosi się do marnej współczesności i idealnej przeszłości, kiedy jako dziecko mógł mimowolnie (na przykład werbalnie) kreować przeżywany świat niczym schillerowski poeta naiwny.

„nas”, to jest mnie mówiącego i innych, słuchaczy tej profecji, czytelników tego tekstu, do których znajdziemy odniesienia w *Epilogu*. Materiał tematyczny poematu jest autorski, osobisty albo od innych przejęty, narratora jednak zbudowano nie z osoby własnej, lecz jako epicką, wewnątrztekstową kreację podmiotową. Ale narrację poematu ostatecznie zakończy jednak niespełnienie wielkiego, zapowiadanego jako pewnik cudu, jakim jest wolność przyniesiona przez polskie wojsko. Finałową scenę tańca kończy, nieironiczne co prawda, włożenie wszystkiego, co zostało opowiedziane i przedstawione w poemacie, między bajki<sup>18</sup>.

Dlaczego więc częściowo personalizowany narrator opowiada? Może dlatego, że pragnie, jak autor empiryczny, przypomnieć sobie, a przy okazji przekazać innym fragment przeszłości, intymny epizod, którego uczestnikami są matka i dziecko, dwójka osób tworząca głębokie znaczenie symboliczne. Może dlatego (to wytłumaczenie najbardziej popularne, a przez *Epilog* wręcz sugerowane), że pragnie „drzwi od Europy zamykać hałasów”, uciec od emigracyjnych swarów. Proroctwo, czy może jedynie pragnienie cudu, gdzieś się między Soplicowem a Paryżem zagubiło. Mimo obecności wielu historycznych, geograficznych i personalnych realiów...

[...] poemat ujmuje ludzi i ziemie ze stanowiska epepei, nie ze stanowiska pamiętnika. Różne czynniki – uświadomione czy nieuświadomione – współdziałały w stanowczym usunięciu postawy pamiętnikarskiej, [...] oddaleniu się od kopiującego realizmu przy rozwinięciu wszystkich bogactw realizmu artystycznego, w odebraniu eposowi piętna dokumentu [...]<sup>19</sup>.

„Realność obiektywna” *Pana Tadeusza* została przekształcona dwustopniowo: „najpierw przez dynamikę uczuciową wspomnienia, potem przez poezję” – pisze dalej Juliusz Kleiner. Bogactwo obserwacji, doświadczeń, relacji uczestników, świadków, wspominających, wprowadzone do poematu, służy budowaniu odrębnego tworu – eposu<sup>20</sup>. Są w tym argumenty na rzecz podmiotu, który mimo wprowadzenia motywów autobiograficznych nie daje się w pełni utożsamiać z narratorem. Pewne składowe i cechy autoprezentacyjne narratora obecne są we fragmentach inwokacyjnych. Poza tym w epickim dziele raczej daje się słyszeć jego głos, niż dostrzec postać, choć niekiedy zwraca się do czytelnika („[...] nie myśl wcale”, ks. I, w. 148) lub wypowie się w pierwszej osobie („[...] których nie policzę”, ks. I, w. 939)<sup>21</sup>. Epickiej proweniencji wszechwiedza narratora (choć kilkakrotnie sugeruje on swoją niewiedzę na jakiś temat) czasem ulega, jak widzimy, subiektywizacji.

Działanie narracyjne bywa też uzależnione od tematu. Tempo i rytm narracji, jej szczegółowość, rozległość lub skrótość zależą od tematu i jego znaczenia w dziele.

18 O frazeologicznym zamknięciu utworu Mickiewicza zob. W. Weintraub, „*Pan Tadeusz*” – *an antiprophetic poem*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1964, z. 1.

19 J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 2, *Dzieje Konrada*, cz. 2, Lublin 1948, s. 224.

20 Tamże.

21 Oba przykłady przytacza Juliusz Kleiner, zob. *Mickiewicz*, dz. cyt., s. 300.

Narracja opisowa spowalnia, zastępując ciąg zdarzeniowy obrazami, opowiadanie dynamizuje sceny polowania, szlacheckich narad, sporów, kłótni, walki albo rytmizuje w tanecznej czy baletowej formie na przykład prezentację grzybobrania. Inaczej, kiedy narrator referuje myśli Telimeny dywagującej o zaletach Hrabiego i Tadeusza jako kandydatów do małżeństwa, a inaczej, kiedy opisuje wygląd karczmy czy zaścianka. Mickiewicz wykorzystuje stanowisko narratora do charakterystyki bezpośredniej postaci. Czyni tak od czasu do czasu w parodystycznym raczej niż ironicznym komentarzu, dotyczącym intelektualnych i mentalnych niedostatków bohaterów, albo czyniąc żartobliwe aluzje do przeszłości Telimeny<sup>22</sup>. Te różne role, jakie przyjmuje narrator, charakteryzuje Kazimierz Wyka, kiedy wylicza kolejno obecność w poemacie epickiego rapsoda, nieoczekiwanie przechodzącego w tonację zlizyzowaną, z motywami autobiograficznymi, gdy zwraca się do przyjaciół autora, potem znów w odniesieniu do dawności, dostrzegając walor epicki. Wyka pokazuje narratora jako precyzyjnego obserwatora-naturalistę i jako „gospodarza poematu”, a czasem „powiatowego gawędziarza” i nawet „baśniotwórcę”, również narratora-smakosza (bigosów!) albo kogoś, kto przemawia tonem wywiedzionym z poematu heroikomicznego. Dostrzega Wyka wśród tych ról narratora powieściowego z całą techniką wypracowaną przez gatunki powieści XVIII i początków XIX wieku. Zostaje on wyposażony w wiedzę o świecie poematu, posiada też wszechwiedzę wobec postaci tego świata. Tutaj narrator powieściowy korzysta z takich możliwości dyskretnie, nie wysuwając swojej osoby na plan pierwszy, nie podkreśla wagi swoich sądów, a narratorską wypowiedź epicką przeplata dygresjami lirycznymi<sup>23</sup>. Zmienność toku narracyjnego tworzy w poemacie „sumę gatunków”, która ma źródło – jak możemy sądzić – w „osobistej i lirycznej postawie narratora”<sup>24</sup>.

Kolejna istotna kwestia to owo słynne „widzę i opisuję”. Wyznacznikami są tutaj pamięć i wyobraźnia, dla idei twórczości romantycznej rzecz podstawowa. Wiadomo, że chodzi o „widzenie” z wykorzystaniem archiwów pamięci, o od-twarzanie i o-pisanie tego, co zostało zapamiętane, a następnie przypomniane i wyobrażone (zobrazowane). Dla współczesnego czytelnika to zrozumiałe, bowiem w epoce cyfrowej, pod panowaniem panteizmu *bitów* ma on nieustannie do czynienia z zapisywaniem

---

22 Takie ośmieszające uwagi odautorskie znaleźć można w angielskiej powieści satyrycznej wieku XVIII i XIX, zob. J. Kleiner, *Mickiewicz*, dz. cyt., s. 491–492. Wymieńmy jeszcze w tym miejscu utwory Laurence’a Sterna oraz Jean-Paula.

23 Zob. K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, dz. cyt., s. 286–295. O transpozycji w poemacie Mickiewicza monologu w relację epicką pisał Juliusz Kleiner, zob. *Mickiewicz*, dz. cyt., s. 332. Notabene narrator niewysuwający się na plan pierwszy i nieeksponujący swojej postaci odpowiadałby z grubsza rozumieniu współczesnego terminu „podmiot słaby”, zob. między innymi A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki [w:] Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006; Ł. Białkowski, *Figury na biegunach. Narracje silnego i słabego podmiotu twórczego*, Kraków 2015.

24 K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, dz. cyt., s. 297 i 299.

i odtwarzaniem. „Opisuję” w inwokacji znaczy tyle, co – widzę, korzystając z matryc mnemoniczych. „Opisuję” w połączeniu z „widzę” ma znaczenie jeszcze inne: wytwarzam opis językowy tego, co postrzegam w postaci myślowych obrazów, co właśnie sobie przypominając – wyobrażam. A także „opisuję” w znaczeniu przedstawiania słuchaczom i/lub czytelnikom. Gdyby natomiast narratora określić mianem Merleau-Ponty’ego jako „podmiot ucieleśniony”, wówczas moglibyśmy pytać o to „widzę i opisuję”, czy znaczy ono „pamiętam (tak jak historię cudu z dzieciństwa, na pewno w domu rodzinnym wielokrotnie wspominaną) i notuję”, czy może „wiem i (wam) przekazuję”, a może „widzę” w myślach, w wyobraźni? Zwłaszcza że w rękopisie było inaczej: „czuję i chcę opisać”. „Opisuję” jest jednak bardziej zdecydowane, potwierdza czynność w czasie teraźniejszym, nie zamiar lub pragnienie wykonania tej czynności w czasie przyszłym. Zamiar „chcę opisać” oznacza zaledwie możliwość czynności, nie stwierdzenie jej wykonywania. A „widzę”, choć nie jest równie ważne jak „czuję” w słowniku romantyzmu, w tym wypadku oznacza coś istotnego. „Widzę i opisuję” prostotą odbiega od wcześniejszych wariantów rękopiśmiennych, pokrewnych raczej klasycznym inwokacjom w eposach Homera, Wergiliusza albo Tassa<sup>25</sup>.

Zauważmy, że słowa „widzę i opisuję, bo tęsknię” wypowiada narrator wskazujący wcześniej na swoje autorskie „ja”, w przeciwieństwie do anonimowego, epickiego narratora „technicznego”, ograniczającego się do przedstawień-opowiadań i opisów, ewentualnie neutralnego komentowania zdarzeń, działań postaci, mowy i myślenia bohaterów. Wcześniejsza wersja „czuję i chcę opisać”, zmieniona na lepszą, pozostaje warta uwagi, bo wprowadza ważny czasownik. *Czucie* w języku Mickiewicza może być rozumiane jako „odczucie, przeżywanie czegoś w sposób przede wszystkim emocjonalny”<sup>26</sup>. Jeśli to, co się „czuje”, pragnie się opisać, to stan taki można odnieść zarówno do „podniesienia wewnętrznego, natchnienia lub przeświadczenia o charakterze mistycznym”, jak i do zdawania sobie sprawy „mniej lub więcej świadomie z pewnych stanów wewnętrznych uczuć lub myśli własnych lub współczująco cudzych”, a także do tego, że poznaje się „coś intuicyjnie”<sup>27</sup>. Oba te znaczenia są pokrewne, odnoszą się do emocji wewnętrznych, jakie zgodnie ze swą deklaracją podmiot „chce opisać”. Jeśli jednak to „czucie” zestawimy z ułokowanym w tym samym zdaniu, ale dalej, czasownikiem „bo tęsknię”, najbliższe znaczeniowo będzie chyba drugie z zestawienia pól semantycznych: „odbierać wrażenie zmysłowe lub przeżywać doznanie organiczne” albo „przeżywać jakiś stan uczuciowy, odczuwać”<sup>28</sup>.

Poeta jednak, jak już powiedziano, odstąpił od tego wariantu i w miejsce bardziej wieloznacznego, a zatem mniej precyzyjnego, „czuję” wprowadził „widzę”. Widzieć zaś to tyle, co „władać zmysłem wzroku”, „ogłądać, dostrzegać, poznawać drogą autopsji, być naocznym świadkiem jakiegoś zdarzenia czy stwierdzać w bezpośrednim

25 Zob. J. Kleiner, *Mickiewicz*, dz. cyt., s. 237.

26 Zob. *Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 1 (A–Ć), Wrocław 1962, s. 614.

27 Tamże, s. 615 i 617.

28 Tamże, s. 616.

doznaniu zmysłowym istnienie jakiegoś przedmiotu”<sup>29</sup>. Inne znaczenie objaśnia czasownik „widzieć” jako „przeżywać obrazy wzrokowe w wyobraźni (na jawie)”<sup>30</sup>. Przyglądając się większemu fragmentowi tekstu: „Dziś piękność twą [...] / Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie”, stwierdzimy, że takiemu znaczeniu zdania z inwokacji odpowiada właśnie ta ostatnia definicja. Precyzują to dalsze uwagi słownikowe, gdzie zgromadzono zestawienie bezokolicznika „widzieć – kogo, co”, bowiem wzięto tu pod uwagę nie tylko gramatyczny sens leksykalny, lecz także ten, który wynika z kompozycyjnego kontekstu (sensu wypowiedzi) i z kontekstu sytuacyjnego – sensu wypowiedzi narratora. Narrator widzi bowiem (i opisuje) „dziś” to, czego doświadczył w przeszłości, a stąd wynika widzenie pamięciowo-wyobrażeniowe.

Wreszcie, dla rozpoznania czynności narratora, przyjrzymy się słowu „opisuję”. Wedle słownika „opisać” to „zobrazować słownie, scharakteryzować, opowiedzieć”<sup>31</sup>. Sensy mamy tu identyczne, dodatkowo utożsamiające czynność opisywania z opowiadaniem, można więc uznać, że narracja jako opowieść o czymś jest w tym wypadku identyczna z opisem tegoż.

Dla artysty romantycznego wyobraźnia ma przewagę nad „prawdą”, zwłaszcza rozumianą jako zgodność z „rzeczywistością”. Gdy charakter tak przecież różnorodnej rzeczywistości zostaje na wiele sposobów podważony, zmienia się również pojmowanie „prawdy”. „Widzę i opisuję” byłoby w takim razie procesem poznawczym realizowania zgodności z rzeczywistością w pojęciu Greków. Ale już następne słowa – „bo tęsknię po tobie” – znaczą tyle, że podmiot nie „widzi” zmysłowo, lecz mentalnie, na przecięciu pamięci i wyobraźni. Nie mamy tutaj zatem do czynienia z empirycznym aktem poznawania i prezentacji, lecz psychicznym procesem przypominania i (re)prezentowania w formie werbalnego przedstawienia artystycznego (literackiego) z wszystkimi jego subiektywnymi cechami, podporządkowanymi poglądom estetycznym.

Inwokację dałoby się sprowadzić do odwrócenia, a właściwie zamaskowania, narracyjnego schematu początku, który w folklorze brzmi „opowiem wam bajkę”, bo historię tu opowiadaną otwiera powiadomienie o tęsknocie za utraconą idyllą, a zamyka zmieniający epistemiczny sens całości finał wpisujący opowieść w fikcjonalizującą konwencję baśniową. Pojawiają się inne sygnały baśniowości (na przykład w opisach puszczy), a w rezultacie – dwuznaczność, sugerująca historię, mimo wszelkich pierwiastków realistycznych, fantastyczną. Robak stawałby się wówczas nie bohaterem hagiograficznym, lecz baśniowym, który za złe uczynki ulega przemianie w kogoś innego i w takiej też postaci pokutuje. Byłaby to także, niczym w baśni, opowieść o historii tak dawnej, że właściwie „nieprawdziwej”; w tym mianowicie rozumieniu, że ewentualna faktograficzność jest tutaj nieistotna, bo już nie da się jej sprawdzić.

29 Zob. *Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 9 (T–W), Wrocław 1977, s. 628.

30 Tamże, s. 635.

31 Zob. *Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 5 (N–Ó), Wrocław 1967, s. 592 i 593.

Obrazy świata przedstawionego, a w części i komentarze odnarratorskie oscylują między rozmachem eposu a idyllą szlachecką, kameralną scenką rokokową a elegią, między tragizmem wątku Jacka Soplicy a heroikomiczną parodią Homera w opisie bitwy czy komediowymi konfliktami miłosnymi, między zawikłaniami akcji romansu walterscottowskiego a (nie tylko frazeologicznymi) sygnałami baśniowości. To rozległe bogactwo tradycji literatur europejskich nie wzięło się znikąd. Wynika z wykształcenia i wiedzy Mickiewicza i eksponowane jest w sposób niedostrzegalnie kamuflowany przez kompozycję i styl utworu, niekiedy zaś odsłaniane w erudycyjnych fragmentach, zwłaszcza monologowych, wypowiedzi niektórych bohaterów (błędnie uzupełnianych prostodusznymi absurdami Gerwazego czy Sędziego).

Kartezjusza koncepcja podmiotu poznającego jako sumy faktów psychologicznych zastosowana do określenia stanowiska podmiotu narratorskiego utożsamiałaby go z pojęciem autora konkretnego jako osoby historycznej, określonej przez doświadczenie indywidualne i własne cechy psychiczne. Formalizm biograficzny umożliwiłby sformułowanie, hipotetycznych mimo wszystko, spostrzeżeń odnośnie do Mickiewicza, wyjaśniałby lepiej lub gorzej genezę obrazów, motywów, symboli, aluzji w tekście jego autorstwa, w mniejszym jednak stopniu pozwalałby rozpoznać wewnątrztekstowe zależności, determinanty, napięcia, znaczenia, odniesienia wprost lub aluzyjne.

Dlatego mniej istotne okazuje się doświadczenie (nie zawsze znane, nie zawsze pewne) autora *Pana Tadeusza*, w przeciwieństwie do fikcyjnego tworu – *alter ego*, o którym można orzekać na podstawie określonej wiedzy. To jego mowa jest wyznacznikiem sensów utworu, jego język wyraża poszczególne znaczenia w tekście, a ostatecznie decyduje o ideologii poematu. Działanie – zawsze językowe! – podmiotu przesądza o tym, w jaki sposób została w tekście pokazana terażniejszość fabularna (z odniesieniami do historycznych faktów i przeszłości związanej z aktualnymi zdarzeniami), przeszłość prawdopodobna i przewidywana przyszłość, historia dawniejsza i współczesna, opisowe i wartościujące składniki świata przedstawionego, w tym charakterystyki postaci, ich działań i wypowiedzi. Partie opisowe i opowiadanie prowadzone przez narratora każą myśleć nie tylko o jego spostrzegawczości, wyczuleniu na realizm szczegółu i osobliwości, trafności konstatacji. Widzenie narratorskie jest przede wszystkim pracą malarza, dostrzegającego barwy, kształty, ruch, jego brak... długo można by wymieniać. A jednocześnie cechuje narratora wrażliwość na bodźce słuchowe, znów w niezwykłym bogactwie przekazywane. I do tego zmysłowego repertuaru dochodzi wszechstronna wiedza o tym, co pomieszczone zostało w świecie przedstawionym albo przypomniane z przeszłości w wypowiedziach bohaterów.

Probierzem znaczeniowym utworu po raz kolejny okazuje się podmiot, który zazwyczaj się nie ujawnia, w związku z czym, choć „słyszany”, nie jest dostrzegany. Jego głos staje się wypowiedzią nieredukowalną do jego postaci. O pamięci podmiotu, gromadzącej informacje o przeżyciach i/lub wiedzy własnej bądź pochodzącej z innych źródeł, możemy się niekiedy dowiadywać z jego autokomentarzy. „Ja mówiące” tekstu, czyli autor wewnętrzny, został w *Panu Tadeuszu* skonstruowany tak, że możemy tę proteuszową tożsamość zakładać, pamiętając równocześnie o sugestjach

utożsamiających go z „prawdziwym”, zewnętrznym autorem dzieła. Tego autora Wyka dostrzega, idąc śladem prac Wiktora Winogradowa, w stylu jego pisarstwa, przechodzącym międzygatunkowo pomiędzy takimi wyznacznikami jak humor, liryzm i czynnik „powagi i prawdy”<sup>32</sup>.

W utworach o charakterze fikcyjnym tożsamość autora wewnętrznego i podmiotu tekstowego raczej nie istnieje, ale w epoce romantyzmu konwencja i obyczaj czytelniczy skłonne były łączyć pierwszoosobowego narratora z autorem zewnętrznym<sup>33</sup>. W naszych rozważaniach jednakże nie ma powodu uznawać podmiotu w poemacie za narratora auktorialnego. Mimo początkowych i pojawiających się w tekście fragmentów sugerujących taką tożsamość, kiedy narrator wspomina na przykład o „swoich” doświadczeniach życiowych, zestawiając je z sytuacją bohaterów, nie staje się on określoną, zdefiniowaną postacią o statusie analogicznym do bohaterów działających w świecie przedstawionym. Czasem wypowiada się w pierwszej osobie, częściej w trzeciej. Jest to narracja czysto przedmiotowa. Przechodzi ona (tak jak w poemacie Mickiewicza) w postać liryczną, pisze Anna Martuszevska, gdy autor ujawnia swój stosunek do świata, niekiedy jest pierwszoosobowa<sup>34</sup>. Stąd biorą się, wspomniane już, różne punkty widzenia na postaci i zdarzenia, zewnętrzne i czysto obserwacyjne lub przybliżające psychikę indywidualnych bohaterów albo reprezentujące mentalność zbiorowości. Komentujące wypowiedzi narracyjne są nieciągłe, a łącząc się z dialogami i monologami postaci, przekazują dodatkowe informacje i określają ich sensy. Kierowane są zatem przez kogoś, kto zakłada obecność odbiorcy, to jest słuchacza (wewnętrznego) lub czytelnika (zewnętrznego). Ponieważ narrator mówi, jego odbiorca jako słuchacz, choć najczęściej nieokreślony, tym bardziej usytuowany zostaje wewnątrz tekstu – na obrzeżach świata przedstawionego.

W takim układzie odbiorca-czytelnik odpowiada autorowi zewnętrznemu i sam okazuje się osobą zewnętrzną. Ten autorsko-czytelniczy układ zostanie ujawniony w autonomicznym *Epilogu*, wcześniej bywa to miejscami sygnalizowane. Widać to w przypadkach użycia przez narratora zaimka „nas” czy czasowników w liczbie mnogiej, obejmujących domyślnie i podmiot, i jego czytelników lub słuchaczy, co sugeruje funkcjonowanie w tej samej sferze rzeczywistości. Wyraźnie dokonuje się to w momencie odejścia Mickiewicza od inwokacyjności ku „bezpośredniemu liryzmowi”, odejścia wielokrotnie dostrzeganego przez badaczy. Jest to o tyle istotne, że oznacza działania „we własnym imieniu narratora” albo w jego „utożsamieniu

32 Zob. rozdział *Obraz autora* [w:] K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o tekście*, Warszawa 1963, zwłaszcza s. 330–331.

33 Na temat sporów „tożsamościowych” w różnych propozycjach typologii podmiotowości w utworach narracyjnych zob. rozdział *Autor i narrator* [w:] H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, dz. cyt., zwłaszcza s. 91–96.

34 Zob. A. Martuszevska, *Narracja i narrator*, hasło [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 590.



z czytelnikiem i odbiorcą poematu, zdolnym do podobnego jak autor przeżycia i zachowania lirycznego<sup>35</sup>.

Jak się ma arcydzieło Mickiewicza do jego debiutu? Jak się ma do jego późniejszej twórczości artystycznej, której prawie nie było? Jaka byłaby, dająca się może częściowo rozpoznać w tekście *Pana Tadeusza*, przyczyna zamilknięcia poety? A wreszcie, jaki autor i jaki artysta ujawnia się poprzez sylwetkę narratora poematu? Mickiewicz nieustannie zmienia w pewnym zakresie czy też, inaczej mówiąc, odnawia i poszerza pisarski warsztat i za każdym razem tworzy coś oryginalnego i niemal zawsze doskonałego. Można więc powiedzieć, że debiutuje wielokrotnie, nieustannie się odradzając w nowej formie. *Oda do młodości* okazuje się antytezą formy klasycznej i przerwaniem jej w ideę romantyczną, po nowoczesnych balladach poeta wymyśla na nowo sonet, każda część *Dziadów* jest wyrazem czegoś na rozmaity sposób niezwykłego, aż wreszcie przychodzi coś takiego, czego nigdy u nas nie było (i nie będzie) – *Pan Tadeusz*.

Wpisawszy *Pana Tadeusza* w chronobiografię Mickiewicza, poemat ten okazałby się ostatecznym zamknięciem młodości i próbą ucieczki od negatywnych doświadczeń oznaczających dojrzałość (procesy wileńskie, zesłanie, klęska listopadowa, emigracja – by wymienić najważniejsze). Byłby to koniec tego obszaru twórczości, jaki rozciąga się od debiutanckich tekstów po opowieść soplicowską, pożegnanie artysty z możliwością tworzenia. Odmienne zupełnie liryki z okresu lożańskiego okazałyby się wówczas już nie jak „historija szlachecka” końcem początku, ale początkiem końca, ostatecznym utworem rozrachunkowym, sumarycznym, granicznym. Wyjaśniałoby to zarazem zamilknięcie Adama Mickiewicza-poety (aż do epizodu lożańskiego) po roku 1834, roztrząsane wielokroć i nadal pozostające niewytłumaczoną w pełni zagadką. Tak czy inaczej w Paryżu, w którym egzystuje Mickiewicz, daleko od idyllicznego dzieciństwa i młodości, nie czas już i nie miejsce na ten świat, gdzie, jak pisał poeta, „pod lipą na trawie” czytano *Pieśń o Justynie czy Waclawa* – sztandarowe sielanki nasze.

## Bibliografia

- Abrams M.H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytyczno-literacka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003.
- Białkowski Ł., *Figury na biegunach. Narracje silnego i słabego podmiotu twórczego*, Kraków 2015.
- Foucault M., *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak i in., posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999.
- Foucault M., *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w College de France 2 grudnia 1970*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.

35 Zob. K. Wyka, „Pan Tadeusz”. *Studia o tekście*, dz. cyt., s. 349.

- Gadamer H.-G., *Romantyzm, hermeneutyka, dekonstrukcja* [w:] tegoż, *Język i rozumienie*, wybór, przekład i posłowie P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003.
- Kleiner J., *Mickiewicz*, t. 2, *Dzieje Konrada*, cz. 2, Lublin 1948.
- Kleiner J., *Romantyzm* [w:] tegoż, *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i oprac. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1981.
- Kuziak M., *Poeta i tekst. Ślad autora w literaturze romantycznej* [w:] tegoż, *Inny Mickiewicz*, Gdańsk 2013.
- Kuziak M., *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006.
- Lipszyc A., *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Kraków 2012.
- Markiewicz H., *Autor i narrator* [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.
- Martuszevska A., *Narracja i narrator*, hasło [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 1991.
- Przyboś J., *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- Renaut A., *Era jednostki. Przyczynek do historii podmiotowości*, przełożył D. Leszczyński, Wrocław 2001.
- Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 1 (A-Ć), Wrocław 1962.
- Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 5 (N-Ó), Wrocław 1967.
- Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 9 (T-W), Wrocław 1977.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekład zbiorowy, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001.
- Weintraub W., „Pan Tadeusz” – *an antiprophetic poem*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1964, z. 1.
- Wyka K., „Pan Tadeusz”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963.
- Wyka K., „Pan Tadeusz”. *Studia o tekście*, Warszawa 1963.
- Zawadzki A., *Autor. Podmiot literacki* [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

## The Position of Narrator in *Pan Tadeusz*

### SUMMARY

The aim of the article is to present two variants of the subject the author and the narrator present in Adam Mickiewicz's *Pan Tadeusz* (Master Thaddeus).

The description of their roles and functions allowed to build a typology of these entities in the poem. They are differentiated at the structure level as expressions of the author's external and the narrator's internal subject, and in the thematic area, where the author and the narrator reveal themselves in Mickiewicz's text.

KEYWORDS: Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz* (Master Thaddeus), narrator, narration, subject, Romanticism

ROMANTYCZNI  
DEBIUTANCI





MARTA BIAŁOBRZESKA

Białystok

📄 <https://orcid.org/0000-0002-0279-8795>

## Późny debiut Antoniego Malczewskiego i kwestia niedoceny *Marii*

*Maria* – arcydzieło smutku, jedno z najwybitniejszych dzieł polskiego romantyzmu, została wydana w 1825 roku, kiedy jej autor liczył sobie trzydzieści dwa lata. Późny debiut w czasach romantyzmu był swoistym ewenementem. Jak wiadomo, Mickiewicz debiutował w wieku dwudziestu lat, Goszczyński mając lat dziewiętnaście, Krasieński w szesnastym roku życia, Słowacki natomiast pierwszy utwór opublikował mając lat dwadzieścia. Nawet rówieśnicy Malczewskiego: Aleksander Fredro i Kazimierz Brodziński debiutowali wcześniej. Debiut autora *Marii* nie odpowiadał modelowi przyjętemu w romantyzmie, nie do końca też zgodny był z debiutem czasów oświecenia:

Późny debiut oświeceniowy czy klasycystyczny był zazwyczaj rezultatem długiego czytelowania tekstu, przechowywania w szufladach szeregu nie opublikowanych wprawek pióra, ostrożnej sondy wśród czytelników w postaci wstępnego drukowania w czasopiśmie, nim zdobywano się na osobną książkę. Na ową sondę czasopiśmienniczą przed książką decydowali się także w większości przypadków romantycy. Debiut Malczewskiego był zaś od razu książką i był efektem krótkiego stosunkowo wysiłku twórczego, dokonanego na krótko przed drukiem poematu. Nie pasował więc ani do typu oświeceniowo-klasycystycznego, ani do typu romantycznego<sup>1</sup>.

---

MARTA BIAŁOBRZESKA – dr, absolwentka filologii polskiej, podyplomowych studiów wiedzy o kulturze oraz studiów doktoranckich w zakresie literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Opublikowała wiele artykułów, w tym: *Dni ostatnie Antoniego Malczewskiego – mity, tajemnice i fakty; Mit Antoniego Malczewskiego w poezji* oraz wydała monografię *Antoni Malczewski. Literackie mitologizacje biografii* (Białystok 2016).

1 J. Maciejewski, *Antoni Malczewski – autor „Marii”* [w:] H. Gacowa, „*Maria*” i *Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, Wrocław 1974.

W badaniach niejednokrotnie podkreślano, że późny debiut przyniósł dzieło tak dojrzałe i wybitne właśnie dlatego, że był późny<sup>2</sup>. Stanowił rezultat wysiłku człowieka doświadczonego życiowo i obytego w świecie. Tworząc *Marię*, Malczewski miał najprawdopodobniej świadomość, że życie okazało się przeraźliwie puste: ani bohaterkie, ani odkrywcze. Na ideowy kształt poematu wpływ miały konkretne przeżycia, które stały się udziałem poety. W liście dedykacyjnym napisał, iż wiersze *Marii* są „tęskne i jednostajne jak nasze pola i jak mój umysł” [*Maria*, 129].

Co zatem zrodziło ową tęskność i jednostajność? Na stan ducha autora *Marii* wpłynęły z pewnością: smutny powrót do kraju, choroba, ruina finansowa, samotność, obojętność ludzi, pustka emocjonalna, a także niespełnienie w miłości i uwikłanie w toksyczny związek z kobietą. Można powołać się tu na słowa Józefa Ujejskiego, który stwierdził, że „[...] pogład na świat Malczewskiego i cały jego sposób odczuwania powstał niezależnie od nikogo z całej treści jego duszy i życia, z oddechu jego własnych przeżyć i to nie fikcyjnych, ale aż nadto rzeczywistych”<sup>3</sup>. I nie chodzi tu jedynie o przeżycia traumatyczne, powiązane z cierpieniem. W życiu poety wyróżnić można dwa główne nurty, które istniały w nierozzerwalnym ze sobą związku. Pierwszy z nich, nazwany apokaliptycznym, związany jest z doświadczeniem choroby, groźbą śmierci, destrukcyjną samotnością. Drugi nurt to egzystencjalne szczęście, pochodzące z „tego” życia i z „tego” świata – związane z doświadczeniami dziecka w zabawie z rówieśnikami, ulubienca nauczycieli w liceum krzemienieckim, młodzieńca rozwijającego pasje naukowe, ulubienca kobiet i namiętnego kochanka, podróżnika przemierzającego Europę, wielbiciela Byrona, odkrywającego w sobie poetę człowieka<sup>4</sup>.

Świat poematu zrodził się również z konsekwencji innych przeżyć, interioryzacji krajobrazu Alp, ale także dzieł sztuki, kontemplacji których oddawał się Malczewski w europejskich muzeach. Wrażenia estetyczne, emocje i związane z nimi refleksje, towarzyszące Malczewskiemu w konkretnych sytuacjach, przełożyły się na poetycką wizję świata i człowieka. Włodzimierz Szturc słusznie zauważył, że przypisy do *Marii*, komentujące zetknięcie się poety z dziełami sztuki, mówią też o tym, co tak naprawdę dręczy poetę. W zachwyceniu świętej Cecylii ujawnia się smutek, spowodowany przeżyciem, że nadejdzie kres brzmienia ziemskiej muzyki<sup>5</sup>. Laokoon natomiast symbolizuje ogrom cierpienia człowieka, który nie ma już nadziei, traci wiarę w sens istnienia. Podczas europejskich spotkań ze sztuką rodziło się w Malczewskim to, co wyrazi się

2 Zob. J. Maciejewski, *Antoni Malczewski – autor „Marii”*, dz. cyt.; J. Ławski, *Malczewski. Iluminacje i kłęski melancholijnego wędrowca* [w:] tegoż, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.

3 J. Ujejski, *Antoni Malczewski. Poeta i poemat*, Warszawa 1921, s. 162.

4 Zob. J. Ławski, *Malczewski. Iluminacje i kłęski...*, dz. cyt.

5 Zob. W. Szturc, „*Maria*” Malczewskiego. *Od vanitas ku nihilizmowi* [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. *Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995*, red. H. Krukowska, Białystok 1997.

na kartach *Marii* – przekonanie o znikomości istnienia, o nieuchronności śmierci, kryjącej się w każdym przejawie życia.

Nie ulega wątpliwości, że *Maria* nie powstałaby, gdyby nie doświadczenia lekturowe jej autora. Trudno nie zwrócić uwagi na wieloaspektowe wydzźwięki czytelniczych fascynacji na poziomie ideowym *Marii*. W mottach, przedmowie i przypisach poeta powoływał się na Kochanowskiego, Reja, Niemcewicza, Czackiego, Lindego, staropolskie pamiętniki, na Byrona, Moore'a, Scotta, Szekspira. Ponadto w narracji poematu dostrzec można echa znajomości innych dzieł, takich jak *Baśnie z tysiąca i jednej nocy*, *Boska komedia* Dantego, poezje Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. I – jak stwierdził Jarosław Maciejewski – literacka świadomość Malczewskiego jest świadomością nie naśladowczą, lecz rozwijającą przemyślenia lekturowe lub polemiczną wobec sugestii lektur<sup>6</sup>.

*Marię* nazwać można zatem kwintesencją doświadczeń egzystencjalnych Malczewskiego. I nie chodzi tu o doświadczenia z biografii, które w jakiś sposób odcisnęły się w dziele, lecz ich przemyślaną, wewnętrzną istotę. Poeta zapisał doświadczenia egzystencji w obliczu nadchodzącej śmierci. Dlatego, wykorzystując swoje przeżycia – znajomość europejskiej sztuki i literatury, uwielbienie Byrona – stworzył „liryczną wizję życia jako wydarzenia, którego rdzeniem jest pragnienie szczęścia, a konsekwencją katastrofa tragiczna, przechytrzenie przez los, rozpacz, pustka, śmierć i tajemnica”<sup>7</sup>.

*Marię* uznaje się za debiut pisarski Malczewskiego. Przed nią powstały jednak utwory, które za życia autora nie ukazały się w druku i długo uznawano je za niezbyt udane wprawki literackie. Niejednokrotnie podkreślano, że *Maria* zrodziła się jako rezultat duchowej przemiany „trzpiota” w „mrocznego myśliciela”. Najnowsze badania wykazały jednak<sup>8</sup>, że dojrzewanie do stworzenia pierwszej polskiej powieści poetyckiej<sup>9</sup> miało charakter powolnego procesu, który rozpoczął się już w czasach młodości poety. Pesymistyczna refleksja nad historią, relacjami międzyludzkimi, egzystencją, marnością życia i światem, na którym wszystko dąży ku śmierci, ukształtowała się na długo przed powstaniem poematu, a pojawiła się już w młodzieńczej *Odzie do wojny*<sup>10</sup>. W poetyckim liście adresowanym do Aleksandra Chodkiewicza<sup>11</sup>, powstałym na przełomie 1814 i 1815 roku, uwidacznia się pogarda dla ludzkiego egoizmu oraz brak wiary w sens poświęceń dla ojczyzny. Polskę bowiem niezmiennie dotyka fatalizm dziejów, którego nawet „największy z ludzi” – Napoleon – nie był w stanie

6 Zob. J. Maciejewski, *Antoni Malczewski – autor „Marii”*, dz. cyt., s. 16.

7 J. Ławski, *Malczewski. Iluminacje i klęski...*, dz. cyt., s. 109–110.

8 Zob. M. Białobrzaska, *Antoni Malczewski. Literackie mitologizacje biografii*, Białystok 2016; J. Ławski, *Malczewski. Iluminacje i klęski...*, dz. cyt.

9 Zob. J. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970.

10 Zob. A. Malczewski, *Oda do wojny* [w:] H. Gacowa, dz. cyt., s. 114–116.

11 Zob. tenże, *Wiersz pisany z Wołynia do Chodkiewicza przez A. Malczewskiego: Już też zuchwałość ludzka nie ma żadnych granic*, tamże, s. 117–120.

przewyciężyć. W *Portrecie Idalki*<sup>12</sup> (tekście z grudnia 1815 roku, będącym rezultatem salonowej zabawy) daje o sobie znać znudzenie konwenansami i gorzka refleksja nad światem pozoru i obłudy. List do profesora Picteta<sup>13</sup>, napisany w sierpniu 1818 roku, z pozoru sucha relacja z podróży na Mont Blanc, przynosi opis chwili, w której człowiek zbliża się do sfery transcendencji i uświadamia sobie znikomość własnej egzystencji (jest jedynie przechodniem do krainy śmierci). *Jakże smutno do swoich wracać bez nadziei*<sup>14</sup> – utwór o wybitnie autobiograficznym charakterze mówi o samotności poety, rozczarowaniu powrotem do kraju i świadomości nadchodzącego kresu.

Doświadczenia związane z cierpieniem z powodu odrzucenia, męczące poczucie odpowiedzialności za drugą osobę, brak widoków na przyszłość, postępująca choroba – wszystko to znalazło oddźwięk w *Marii*. Malczewski musiał liczyć na to, że poemat zostanie doceniony, co przyniosłoby kres problemom finansowym<sup>15</sup>. Wydał *Marię* za pożyczone pieniądze – wsparcia w postaci tysiąca złotych udzielił mu książę Stanisław Jabłonowski. Możliwe, że poeta oczekiwał pomocy Niemcewicza, któremu zadedykował *Marię*<sup>16</sup>.

Malczewski przypisał swoją *Marię* Niemcewiczowi, był nawet u niego, żeby mu złożyć egzemplarz. [...] Sędziwy autor *Śpiewów historycznych* przyjął dość chłodno nowego współzawodnika w Febie i odegrała się pomiędzy nimi też sama scena, jaka półtora wieku temu miała miejsce pomiędzy Raszynem a Kornelem. Stary poeta wskazał młodzieńcowi wszelkie trudności ciernistej drogi, na którą się puszcza, a nie mógł sympatyzować z rodzajem pisania obcym zupełnie jego zadawniałym przekonaniem<sup>17</sup>.

Poza spotkaniami z autorem *Śpiewów historycznych* Malczewski nie szukał innych kontaktów z literackim światem stolicy. Poemat nie przyniósł autorowi ani rozgłosu, ani pieniędzy.

Przyczyny niedoceny *Marii* analizował Kazimierz Władysław Wójcicki w artykule o Ludwiku Osińskim:

---

12 Zob. tenże, *Portret Idalki*, tamże, s. 123–125.

13 Zob. tenże, *List do Profesora Picteta o zwiedzeniu jednej z gór niedaleko Szamuni (Chammouni) zwanej stertą południową (L'Aguille du midi) i Góry Białej (Mont Blanc), przez pewnego Polaka, w pierwszych dniach sierpnia roku teraźniejszego*, tamże, s. 138–141.

14 Zob. tenże, *Jakże przykro do swoich wracać bez nadziei...*, tamże, s. 131.

15 Zob. M. Białobrzeska, *Dni ostatnie Antoniego Malczewskiego – mity, tajemnice i fakty* [w:] *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. 2, *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012; R. Przybylski, *Wstęp* [w:] A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, Wrocław 1950.

16 Zagadnienia związane z dedykacją *Marii* szczegółowo omówiła Danuta Zawadzka: *Śpiewy historyczne Malczewskiego. Wokół dedykacji Marii* [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę...*, dz. cyt., s. 65–88.

17 W. Szymanowski, *Antoni Malczewski*, „Kurier Warszawski” 1876, nr 75, cyt. za: H. Gacowa, dz. cyt., s. 270.



Mało kto zwrócił na ten utwór uwagę, raz format nie był modny, bo wszystkie romantyków poezje w 16-ce lub 18-ce wychodziły, a *Maria* wydrukowana w 8-ce została; po wtóre: autor zupełnie był nieznany; po trzecie: poemat pisany trzynastozgłoskowym wierszem; na ostatek spotkany został przy samym wejściu na świat literacki krytyką chłodną, nie mogącą ocenić nawet prawdziwej wartości tak genialnego zjawiska [...] <sup>18</sup>.

Przedstawiciele obozu klasyków nie tylko nie docenili dzieła Malczewskiego, ale nawet próbowali je ośmieszać. Wspominał o tym Konstanty Gaszyński w 1855 roku:

Sam pamiętam, że będąc jeszcze w szkołach, dostawszy na kilka dni poemat Malczewskiego, przerzuciłem obojętnym okiem kilka tylko jej kartek, gdyż tydzień pierwej na własnym uszy był słyssał jak Ludwik Osiński, wyrocznia ówczesnej literatury, wyśmiewał z wielkim dowcipem dwa wstępne wiersze:

Ej! Ty na szybkim koniu gdzie pędzisz Kozacze?

Czyś zaoczył zająca, co na stepie skacze?

Arystarch warszawskiego klasycyzmu cytował te wiersze jako jeden z wybryków romantycznej szkoły i żartował sobie z owego: Ej! Ty! A szczególnie gorszył się ową nieprzebaczną kakofonią: zająca co [...] <sup>19</sup>.

Jedyna recenzja opublikowana za życia Malczewskiego wyszła spod pióra powiązanego z klasykami Franciszka Salezego Dmochowskiego. Owszem, była krytyczna, trudno jednak uznać ją za szczególnie druzgocącą, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę następujące słowa:

[...] powieść ta, wierszem napisana [...] zasługuje na uwagę [...] jako utwór oryginalny i pierwsze dzieło autora, któremu talentu odmówić nie można <sup>20</sup>.

Malczewski umierał jednakże jako niedoceniony poeta. Można mówić tu o swojego rodzaju tragicznym paradoksie – poeta odszedł dwa lata za wcześnie. Entuzjastyczne recenzje poematu ukazały się bowiem w maju 1828 roku i styczniu 1829 roku <sup>21</sup>. Nawet Mickiewicz nie doczekał się takiego odzewu krytyki <sup>22</sup>. Rozprawy Michała Grabowskiego i Maurycego Mochnackiego wyznaczyły linię postrzegania *Marii* jako arcydzieła, a jej autora jako niedocenionego geniusza, piewcy Ukrainy, twórcy wielkiej

18 K.W. Wójcicki, *Ostatni klasyk. Wspomnienie z pierwszej połowy naszego stulecia*, „Biblioteka Warszawska”, marzec 1872, t. 1, cyt. za: H. Gacowa, dz. cyt., s. 335.

19 K. Gaszyński, *Jeszcze słów kilka o Antonim Malczewskim, autorze „Marii”*, „Pokłosie” 1855, cyt. za: H. Gacowa, dz. cyt., s. 281.

20 F.S. Dmochowski, „*Maria*”, *powieść ukraińska przez A. Malczewskiego*, „Biblioteka Polska” 1825, t. 4, s. 77.

21 Zob. M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX*, Łódź 1985; M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski” XII 1828, A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, przeł. L. Płoszewski [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 10, Warszawa 1955.

22 Zob. J. Maciejewski, *Antoni Malczewski – autor „Marii”*, dz. cyt., s. 5–36.

narodowej literatury. Kilka lat po ukazaniu się poematu stawiano Malczewskiego na równi z Mickiewiczem. Szczególnie ważne wydają się tu słowa Michała Grabowskiego z artykułu *Mysł o literaturze polskiej*, który ukazał się w 1828 roku na łamach „Dziennika Warszawskiego”:

Gdyby nie było innego fenomenu u nas nad pojawienie się tak nieprzygotowane dwóch poetów, Mickiewicza i Malczewskiego, którzy, daleko zostawiwszy za sobą wszystkich poprzedników swoich, można powiedzieć, zaczęli swój zawód nie ze stanowiska, na którym zastali swoją ojczystą literaturę (bo zaledwie można przypuścić, iż przed nimi ona była dosyć dojrzałą do wydania takich pisarzy), lecz już z wysokiego stanowiska poezji europejskiej, to dosyć by już było otworzyć zewsząd nowe widoki na przyszłość naszej literatury, dać pole śledzeniom, jakiemu zbiegowi wyobrażeń winniśmy takie szczęśliwe i olbrzymie postępy<sup>23</sup>.

Z kolei Maurycy Mochnacki w 1830 roku w rozprawie *O literaturze polskiej w wieku XIX* wyraził ubolewanie, że Polacy nie znają jeszcze *Marii*, która jest „jednym z najśliczniejszych i największych utworów tegoczesnej literatury polskiej”<sup>24</sup>. Współczesna poezja romantyczna jawiła się krytykowi jako przejaw oryginalnej polskiej sztuki, szukającej natchnienia w tradycji historycznej, czerpiącej garściami z folkloru, ludowych podań, wierzeń, obyczajów. Uzasadnieniu tego przekonania służy charakterystyka twórczości Malczewskiego, Mickiewicza, Zaleskiego i Goszczyńskiego i wynikające z niej przekonanie, iż „ich młoda, poetycka literatura jednym oto żartkim skokiem daleką przestrzeń ubiegła – jak Alcyd dławiąc smoka w kolebce”<sup>25</sup>. Na czele „systematu nowych, świetnych tworów imaginacji” Mochnacki umieścił poemat Malczewskiego:

Smutna powieść jego, jak dumy i śpiewy tego kraju, gdzie się urodził. Ofiara nieumiejętnej krytyki, co ją przed kilką laty na zapomnienie skazała!<sup>26</sup>

Melancholia *Marii* łączy się zatem, zdaniem interpretatora, ze smutkiem ukraińskiej ziemi. Poemat zaś jawi się jako utwór torujący drogę późniejszym dziełom polskiego romantyzmu. Autor *Marii* prezentowany jest jako prawodawca nowej, romantycznej literatury i estetyki, usankcjonowanej przez geniusz. Malczewski to poeta idealny – „natchniony”. Jego dzieło jest rezultatem symbiotycznego zespolenia imaginacji z najwyższymi przejawami ducha. Zrodziło się przy tym ze źródeł przeszłości, jakimi są dumy i opowieści ukraińskiego ludu.

Autor *Marii* w ujęciu Mochnackiego to człowiek cichy i skromny – przez to nierozpoznany przez współczesnych jako twórca, a nade wszystko skrzywdzony. Jego poemat padł ofiarą niekompetencji krytyki:

23 M. Grabowski, *Mysł o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski”, maj 1828, t. 12, nr 36, cyt. za: H. Gacowa, dz. cyt., s. 300.

24 M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX*, oprac. Z. Skibiński, Łódź 1985, s. 111.

25 Tamże.

26 Tamże.

Publiczność polska nie zna *Marii* Malczewskiego. Nie we wszystkich rękach znajduje się to poema. Nie rozkupiono małej liczby odbitych egzemplarzy. Przykład nieprawdy recenzentów godny pamięci<sup>27</sup>.

Apel Mochnickiego o oddanie czci umarłemu i symboliczne uronienie łzy na jego grobowcu, jak wiadomo, nie pozostał bez echa. Posępny liryzm poematu wywoływał w odbiorcach osobliwy rodzaj fascynacji. Po ukazaniu się *Marii* w 1825 roku Józef Bohdan Zaleski w liście do Michała Grabowskiego pisał:

Nie pamiętam, aby mię jakie polskie poema tyle uderzyło: tło posępne, imaginacja świeża, myśli wzniosłe i nowe, styl tylko i osnowa na nieszczęście często zaniedbane i ciemne<sup>28</sup>.

To, co poecie wydawało się zaniedbane i ciemne w stylu, potomni przyjęli jako jasność: za objawienie nieodsłoniętej dotąd mrocznej strony istnienia<sup>29</sup>.

Poemat Malczewskiego docenił także Adam Mickiewicz, co znalazło wyraz w prelekcjach paryskich. Autorowi *Marii* i jego twórczości poświęcone zostały: wykład III kursu pierwszego z 5 stycznia 1841 roku, wykład XXX kursu drugiego z 17 czerwca 1842 oraz wykład V kursu trzeciego z 10 stycznia 1843 roku. Refleksje związane z Malczewskim, jego wkładem w dorobek literatury narodowej oraz ideami zawartymi w *Marii* pojawiają się, chociaż niewyraźne wprost, w wykładach poświęconych szkole ukraińskiej w poezji, znaczeniu Napoleona w kształtowaniu się światopoglądu nowej epoki, wpływowi Byrona na literatury słowiańskie oraz geniuszom nowej literatury – w tym Stefanowi Garczyńskiemu.

*Maria* ukazana została w prelekcjach Mickiewicza jako poemat wzorcowy, mieszczący w sobie wszystko to, co z punktu widzenia nowej, narodowej literatury najistotniejsze:

Myśl, że jedna z narodowości słowiańskich nosi szczególne znamię, że otrzymała osobne posłannictwo, że zatem wywiera na dusze rozwinięte uroczy wpływ, że je pociąga ku prawdzie, ku Bóstwu, myśl tę, a raczej to przeczucie, wyrażali już niejednokrotnie poeci, wieszczowie, z których przytaczałem urywki. Poematy te rozwijają ów systemat narodowy, nadają mu jednak kształt artystyczny<sup>30</sup>.

Autor *Pana Tadeusza* uznaje dzieło Malczewskiego za „prawdziwie ukraińskie”. W wykładzie III kursu pierwszego zaprezentował *Marię* jako poemat z dziejów narodu, mówiąc o walkach Polaków z Tatarami i zwracając uwagę na mistrzowskie opisy walk. Skupił się jednak na prezentacji postaci Miecznika, który w imię słusznej idei, jaką jest walka w obronie ojczyzny, gotów był wybaczyć winy Wojewodzie. Zdaniem

27 Tamże.

28 J.B. Zaleski, *List do Michała Grabowskiego z dnia 3 grudnia 1825 r.* [w:] H. Gacowa, dz. cyt., s. 283.

29 Zob. J. Ławski, *Linia „Marii” w poezji polskiej* [w:] tegoż, *Bo na tym świecie Śmierć...*, dz. cyt.

30 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi, Wykład XXX*, przeł. L. Płoszewski [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 11, Warszawa 1955, s. 396.

Mickiewicza „w tym złożeniu urazy osobistej dla sprawy krajowej jawi się w całej pełni idea ojczyzny”<sup>31</sup>.

Malczewski jako poeta z Ukrainy, wyraziciel idei ojczyzny oraz wskrzesiciel historii, wpisany został w poczet twórców, których dzieła mieszczą w sobie:

Po pierwsze, konieczność ofiary. Nie można rozpocząć nie tylko żadnego czynu, ale nawet żadnej płodnej pracy myśli bez poświęcenia czegokolwiek; [...] Po wtóre, posłannictwo chrześcijańskie narodu polskiego: konieczność jego śmierci i odrodzenia. Po trzecie, powszechność, powszechna dążność mesjanizmu<sup>32</sup>.

W wykładzie XXX kursu drugiego z 17 czerwca 1842 roku tytułowa Maria została uznana za wyrazicielkę głównej idei poematu<sup>33</sup>. Bohaterka w ujęciu Mickiewicza staje się reprezentantką dzielnych polskich kobiet, które nie tylko wspierają swych mężczyzn i dzielnie znoszą rozłąkę, ale są także gotowe do walki w obronie ojczyzny. Malczewski zatem, zdaniem Mickiewicza, wykreował po raz pierwszy w literaturze ideał kobiety polskiej. Ideał ten zrealizował się w praktyce podczas powstania listopadowego w osobach Emilii Plater i Klaudyny Potockiej<sup>34</sup>. Mickiewicz podkreślił przy tym rolę, jaką kobiety mogą odegrać w dziejach narodu, a wszystko to połączył z ideą emancypacji:

Tym to sposobem wyzwała się w Polsce kobieta; ma ona tutaj większą wolność niż gdziekolwiek indziej, jest więcej szanowana, czuje się towarzyszką mężczyzny. Nie przez rozprawianie o prawach kobiet, nie przez obwieszczanie urojonych teorii zdobędą kobiety znaczenie w społeczeństwie, ale przez ofiary<sup>35</sup>.

Mickiewicz wyznaczył niejako pola interpretacji *Marii* – jego niektóre wnioski zostały potwierdzone i rozwinięte przez badaczy XX wieku<sup>36</sup>. Przyczynił się także do

---

31 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy, Wykład III*, przeł. L. Płoszewski [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 8, Kraków 1952, s. 39.

32 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi, Wykład XXXII...*, dz. cyt., s. 408–409.

33 Zob. S. Rzepczyński, *Za co Norwid cenil „Marię”* [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę...*, dz. cyt., s. 446.

34 Zob. S. Makowski, *Romantyzm polski w Les Slaves* [w:] *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej*, red. M. Kalinowska, J. Ławski, M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2011, s. 155–156.

35 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi, Wykład XXX...*, dz. cyt., s. 379.

36 Zob. J. Ujejski, *Antoni Malczewski. Poeta i poemat*, Warszawa 1921; R. Przybylski, *Wstęp* [w:] A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, Wrocław 1958; B. Dopart, „*Maria*” *Antoniemu Malczewskiemu – zagadnienia romantyzmu przedlistopadowego* [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę...*, dz. cyt.; W. Skrzypczak, *Męka zbrodniarza (o kreacji Wojewody w „Marii” Antoniego Malczewskiego)* [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę...*; P. Staśkiewicz, *O wzajemnych podobieństwach bohaterów poematu Antoniego Malczewskiego – czyli obrona Wojewody* [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę...*, dz. cyt.; H. Krukowska, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński*, Gdańsk 2011.

utrwalenia w polskiej kulturze mitu Malczewskiego jako żołnierza, bajronisty, romantycznego wędrowca i niedocenionego, genialnego poety.

Malczewski był człowiekiem przełomu. Jego twórczość i świadomość poetycka w dużej mierze opierała się na klasycystyczno-oświeceniowych wzorcach. Późny debiut musiał wiązać się z powolnym dojrzewaniem zamysłu *Marii*. Poemat zrodził się zatem jako konkretyzacja doświadczeń i związanych z nimi refleksji na temat świata, Boga i człowieka. Od czasu ukazania się pierwszych recenzji *Maria* torowała sobie drogę do serc odbiorców, co wiązało się z zaciekawieniem życiem jej autora.

Brak zainteresowania *Marią* stał się mitem recepcji. Ideał sięgnął bruku – odwołując się do słów Norwida – podkreślali przez lata badacze, biografowie, pisarze i czytelnicy, a przecież pierwsze pochlebne, a wręcz entuzjastyczne recenzje poematu pojawiły się zaledwie trzy lata po śmierci autora, czyli zważywszy na obieg literatury w pierwszej połowie XIX wieku, dosyć wcześnie. Kolejne wydania *Marii* świadczą o tym, że Malczewski w swoich czasach był twórcą uznanym, tyle że nie doczekał sławy swego dzieła. Liczba wznowień poematu i ogrom publikacji dotyczących zarówno Malczewskiego, jak i jego dzieła w czasach pozytywizmu budzi podziw i skłania do refleksji nad fenomenem poematu. W czasach romantyzmu, a więc w latach 1825–1863, ukazało się około czterdzieści takich publikacji, natomiast w okresie pozytywizmu, w latach 1863–1890, pojawiło się ich ponad siedemdziesiąt. *Maria* do czasów powstania styczniowego wydawana była dwadzieścia sześć razy, w epoce postyczniowej natomiast poemat miał czterdzieści edycji do roku 1895, z czego dziewięć w Galicji (w tym sześć we Lwowie), jedenaście w Warszawie, sześć w Poznaniu, a także w innych miejscach – pięć w Paryżu, pięć w Lipsku, dwa w Kijowie, jedno w Petersburgu i jedno w Chicago<sup>37</sup>.

Już w latach 30. XIX wieku zaczęły powstawać utwory poświęcone Malczewskiemu<sup>38</sup>. Ich liczba może budzić zdumienie. Podobnie rzecz ma się z odwołaniami do

37 Zob. H. Gacowa, dz. cyt., s. 389–393.

38 Zob. A. Asnyk, *Cieniom Malczewskiego* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 2000; J.N. Jaśkowski, *Do poetów. Inwokacja* [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1883; Z. Kossak, *Na szczycie Mont Blanc* [w:] tejże, *Bursztyny*, Katowice 1990; Z. Krasiński, [*Dusza – Życie – Los...*] [w:] H. Gacowa, dz. cyt.; Z. Krasiński, [*I ja też ze światem walczyć muszę...*] [w:] H. Gacowa, dz. cyt.; Z. Krasiński, *List do Delfiny Potockiej (12 marca 1844 roku)* [w:] tegoż, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975; Z. Krasiński, *List do Edwarda Jaroszyńskiego (4 sierpnia 1840 roku)* [w:] tegoż, *Listy do A. Cieszkowskiego, E. Jaroszyńskiego, Br. Trentowskiego*, t. 3, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1988; Z. Krasiński, *List do Joanny Bobrowej (21 stycznia 1835 roku)* [w:] tegoż, *Listy do różnych adresatów*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1991; Z. Krasiński, *List do Konstantego Gaszyńskiego (luty 1839 roku)* [w:] tegoż, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1971; A. Lange, *Malczewski* [w:] tegoż, *Malczewski i kilka erotyków*, Warszawa 1931; J. Lechoń, *Malczewski* [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. R. Loth, Wrocław 1990; T. Lenartowicz, *Improwizacja. Do polskich artystów* [w:] tegoż, *Wybór poezyj*, oprac. J. Nowakowski, BN I, Wrocław 1972; A.D. Liskowacki, *Mariasz*, Szczecin 2007; D. Magnuszewski, *Mistrz* [w:] *Księga wierszy polskich XIX wieku*, oprac. J. Tuwim, J.W. Gomułcki, Warszawa 1956; H. Merzbach, *Antoni Malczewski. Obraz liryczny w pięciu ustępach*,

*Marii* w literaturze polskiej<sup>39</sup>. Powstawały także dzieła malarskie Leona Kaplińskiego, Juliusza Kossaka, Aleksandra Lessera, Józefa Simlera, których tematem był poemat Malczewskiego. Ukazywały się liczne ilustrowane wydania *Marii*, w tym edycja ze znakomitymi ilustracjami Michała Elwiro Andriollego (1876), przedstawiającymi *Ucztę u wojewody*, *Marię z Miecznikiem pod lipami*, *Wacława z Marią*, *Maski pod dworem Miecznika*, *Bitwę*, *Wacława z Pacholęciem* oraz *Miecznika na cmentarzu*. *Maria* stała się również kanwą oper: Henryka Melcera (1904), Romana Siatkowskiego (1906), Mieczysława Sołtysa (1910) i Henryka Opieńskiego (1823).

To prawda, że Malczewski nie dożył tryumfu swego arcydzieła, jednakże trudno mówić o odrzuceniu *Marii* przez czytelników. Według Jarosława Maciejewskiego wyolbrzymianie „nieczułości świata” wobec twórcy oraz niedocenywanie jego talentu jest mocno przesadzone. Biorąc pod uwagę ówczesne realia, trzeba zauważyć, że zarówno czytelnicy, jak i krytycy mieli niewiele czasu, aby docenić za życia wielkiego poetę rodem z Ukrainy – zmarł zaledwie osiem miesięcy po wydaniu swego dzieła. Czy było to jedyne dzieło? To pytanie do dziś pozostaje otwarte. Istnieją źródła wskazujące, że Malczewski po wydaniu *Marii* pisał inne utwory. Po tej publikacji miał jeszcze powstać poemat, którego akcja toczyła się w wieku XVII. Taką hipotezę stawia Maria Dernałowicz:

Usiłował jeszcze pisać. Podobno po wydaniu *Marii* powstał utwór w sposobie poematów Waltera Scotta, ułożony jak *Pieśń ostatniego Minstrela*. O Samuelu Zborowskim, jak twierdzi Modzelewski, o księciu Zbaraskim (Jeremim Wiśniowieckim), jak podają inne źródła<sup>40</sup>.

---

Warszawa 1858; H. Merzbach, *Antoni Malczewski* [w:] *Zbiór poetów polskich XIX wieku. Księga trzecia*, oprac. P. Hertz, Warszawa 1962; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi, Wykład XXX* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 11, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1955; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi, Wykład XXXI* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 11, dz. cyt.; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy, Wykład III* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 8, przeł. L. Płoszewski, Kraków 1952; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty, Wykład III* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 11, dz. cyt.; C.K. Norwid, *List do Andrzeja Zamoyskiego (styczeń 1867 roku)* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 5, *Listy*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1983; C.K. Norwid, *List do Józefa Ignacego Kraszewskiego (28 stycznia 1859 roku)* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 5, *Listy*, dz. cyt.; C.K. Norwid, *List do Marii Trębickiej (20 października 1853 roku)* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 5, *Listy*, dz. cyt.; C.K. Norwid, *List do Zygmunta Sarnieckiego (grudzień 1868 roku)* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 5, *Listy*, dz. cyt.; C.K. Norwid, *Psalmów psalm* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 2, *Poematy*, dz. cyt.; L. Siemieński, *Malczewski* [w:] H. Gacowa, dz. cyt.; J. Słowacki, *Beniowski*, oprac. J. Pelc, Warszawa 1966; J. Słowacki, *List do matki (15 lipca 1833 roku)* [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 6, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1979; J.B. Zaleski, *Malczewski w Warszawie* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. B. Stelmaszczyk-Świontek, Wrocław 1985; J. Żurek, *Biała góra*, Warszawa 2003.

39 Zob. J. Ławski, *Linia „Marii” w poezji polskiej...*, dz. cyt.

40 M. Dernałowicz, *Antoni Malczewski*, Warszawa 1967, s. 186.

Zachowane dokumenty zdają się podważać mit związany z postrzeganiem Malczewskiego jako poety *unius libri*. Zagadka literackiej spuścizny po nim do tej pory nie została jednakowoż rozwikłana. Poeta podobno spalił swoje utwory przed 1826 rokiem. Michał Modzelewski w niedrukowanym artykule z roku 1848 pisał: „w roku 1825 wiele poezji francuskich [...] i polskich [...] przez siebie pisanych spalił, wiele jeszcze pozostało”<sup>41</sup>. Podobną wersję wydarzeń przedstawił również w liście do redakcji „Gazety Warszawskiej”<sup>42</sup>. Z kolei Zofia Rucińska w swoim liście do Michała Modzelewskiego z 1836 roku stwierdzała, że po Malczewskim zostały jakieś papiery, które mogły być dla niej cenną pamiątką. Kossowski jednakże ich oddania zdecydowanie odmówił<sup>43</sup>. Ponadto Karol Kossowski wielokrotnie podkreślał, że Malczewski wszystkie swoje pisma zniszczył. Michał Modzelewski najprawdopodobniej przekazał Augustowi Bielowskiemu informację, jakoby pisma po Malczewskim dostały się Kossowskiemu. W przedmowie do wydania *Marii* z 1833 roku Bielowski pisał: „[...] czas niejaki przed śmiercią zostawał dla niemożności zapłacenia pomieszkania na łasce burgrabiego pałacu Kossowskich, któremu dostały się po nim jego pisma. Między nimi miała być powieść *Samuel Zborowski*, już po *Marii* pisana, i zapewne niemałej wartości”<sup>44</sup>. Michał Modzelewski w niedrukowanym artykule z 1848 roku wspominał natomiast, że „gdy po śmierci jego [Malczewskiego] za kwartał komorne nie zostało zapłacone, rządca ówczesny domu p. Brzostowskiej Kozłowski zabrał ruchomości i skrzynkę długą, czarną, w której było wiele dzieł poetyckich M., między innymi poemat *Samuel Zborowski* w sposobie poematu Waltera Scotta napisany *Ostatni bard*”<sup>45</sup>.

Utwory poety miały znaleźć się w ręku jego przyjaciół i krewnych. Mowa tu o powstałej w Paryżu rozprawie „w przedmiocie nauk przyrodzonych”, wierszach lirycznych, listach na wzór Krasickiego wierszem i prozą, poematach satyrycznych oraz pięcioaktowej tragedii wierszem pt. *Helena*<sup>46</sup>.

Sprawa nieodnalezionych tekstów do dziś intryguje badaczy. Zofia Wójcicka próbowała ją rozwikłać w artykule *Relacje Karola Kossowskiego z Antonim Malczewskim*<sup>47</sup>. Podejmując problem zaginionych prac poety, wyraziła nadzieję, że powstałe po *Marii* utwory Malczewskiego wyłonią się kiedyś z mroku.

41 Cyt. za: H. Gacowa, dz. cyt., s. 286.

42 Tamże.

43 Tamże.

44 Cyt. za: H. Gacowa, dz. cyt., s. 284.

45 Tamże.

46 Zob. Z. Wójcicka, *Relacje Karola Kossowskiego z Antonim Malczewskim* [w:] *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007.

47 Tamże.

## Bibliografia

- Białobrzaska M., *Antoni Malczewski. Literackie mitologizacje biografii*, Białystok 2016.
- Białobrzaska M., *Dni ostatnie Antoniego Malczewskiego – mity, tajemnice i fakty* [w:] *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. 2, *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.
- Dernałowicz M., *Antoni Malczewski*, Warszawa 1967.
- Dmochowski F.S., „*Maria*”, *powieść ukraińska przez A. Malczewskiego*, Biblioteka Polska 1825, t. 4.
- Dopart B., „*Maria*” *Antoniego Malczewskiego – zagadnienia romantyzmu przedlistopadowego* [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. *Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995*, red. H. Krukowska, Białystok 1997.
- Gacowa H., „*Maria*” i *Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, Wrocław 1974.
- Gaszyński K., *Jeszcze słów kilka o Antonim Malczewskim, autorze „Marii”* [w:] H. Gacowa, „*Maria*” i *Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, Wrocław 1974.
- Grabowski M., *Myśli o literaturze polskiej*, „*Dziennik Warszawski*”, XII 1828.
- Krukowska H., *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński*, Gdańsk 2011.
- Ławski J., *Linia „Marii” w poezji polskiej* [w:] tegoż, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.
- Ławski J., *Malczewski: Iluminacje i kłęski melancholijnego wędrowca* [w:] tegoż, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.
- Maciejewski J., *Antoni Malczewski – autor „Marii”* [w:] H. Gacowa, „*Maria*” i *Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, Wrocław 1974.
- Maciejewski J., *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970.
- Makowski S., *Romantyzm polski w Les Slaves* [w:] *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej*, red. M. Kalinowska, J. Ławski, M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2011.
- Malczewski A., *Jakże przykro do swoich wracać bez nadziei...; List do Profesora Picteta o zwiedzeniu jednej z gór niedaleko Szamuni (Chammouni) zwanej stertą południową (L'Aguille du midi) i Góry Białej (Mont Blanc), przez pewnego Polaka, w pierwszych dniach sierpnia roku teraźniejszego; Oda do wojny; Portret Idalki; Wiersz pisany z Wołynia do Chodkiewicza przez A. Malczewskiego* [w:] H. Gacowa, „*Maria*” i *Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, Wrocław 1974.
- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2002.
- Mickiewicz A., *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, przeł. L. Płoszewski [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 10, Warszawa 1955.
- A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, przeł. L. Płoszewski [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 8, Kraków 1952.
- Mochnacki M., *O literaturze polskiej w wieku XIX*, Łódź 1985.
- Przybylski R., *Wstęp* [w:] A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, Wrocław 1950.
- Rzecznyński R., *Za co Norwid ceniał „Marię”* [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. *Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995*, red. H. Krukowska, Białystok 1997.



- Skrzypczak W., *Męka zbrodniarza (O kreacji Wojewody w „Marii” Antoniego Malczewskiego)* [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997.
- Staśkiewicz P., *O wzajemnych podobieństwach bohaterów poematu Antoniego Malczewskiego czyli obrona Wojewody* [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997.
- Szturc W., *„Maria” Malczewskiego. Od vanitas ku nihilizmowi* [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997.
- Szymanowski W., *Antoni Malczewski*, „Kurier Warszawski” 1876, nr 75 [w:] H. Gacowa, *„Maria” i Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, Wrocław 1974.
- Ujejski J., *Antoni Malczewski. Poeta i poemat*, Warszawa 1921.
- Wójcicka Z., *Relacje Karola Kossowskiego z Antonim Malczewskim* [w:] *Światło w dołynie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007.
- Zaleski J.B., *List do Michała Grabowskiego z dnia 3 grudnia 1825 r.* [w:] H. Gacowa, *„Maria” i Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, Wrocław 1974.
- Zawadzka D., *Śpiewy historyczne Malczewskiego. Wokół dedykacji „Marii”* [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997.

### Antoni Malczewski's Late Debut and the Issue of Underestimating the Poem *Maria*

#### SUMMARY

The article discusses problems related to the debut of the outstanding author of Polish Romanticism. The author of the article describes the reasons for Malczewski's late debut. She draws attention to the artistic, ideological, existential and biographical sources of the poem. She also writes about the circumstances of publishing the poem and the first reviews. Then she moves on to discuss the texts of Maurycy Mochnacki and Adam Mickiewicz, who appreciated the artistry of *Maria*. The researcher shows that the issue of underestimating *Maria* is a reception myth. She lists the works devoted to Malczewski and *Maria*, drawing attention to the huge number of editions of the poem.

KEYWORDS: debut, Antoni Malczewski, *Maria*, reviews, number of issues, under-valuation, reception myth, circumstances of publication, songs dedicated to *Maria* and Malczewski, *unius libri* poet



# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski


Kraków 2021



EMILIA ŚWIDERSKA

Katedra Badań Filologicznych „Wschód–Zachód”

Uniwersytet w Białymstoku

 <https://orcid.org/0000-0002-0895-2482>

## „Czuję potrzebę większej doskonałości”... Artystyczne uniwersum w *Księżycu* i *Balladynie* Słowackiego

Bo wyznam Ci, że znenawidziłem moje pierwsze utwory. Czuję potrzebę większej doskonałości – rozwinęło się we mnie jakieś nowe piękności uczucie. Nie wiem jeszcze, jak się ono przyoblecze w słowa, ale starać się będę, aby coś jasnego napełniało moje karty, aby więcej łez było w słowach. Mam lat 25, trzeba, abym już był tym, czym być mam, i dlatego może nienawidzę moje pierwsze dziełka<sup>1</sup>.

W takich słowach Juliusz Słowacki – romantyczny arcy mistrz słowa – podsumowuje swoją młodzieńczą twórczość w genewskim liście do matki z 20 października 1835 roku. Żyjąc „pośród najpiękniejszych widoków przyrodzenia”<sup>2</sup>, patrząc na drzewa, kwiaty, wsłuchując się w szmer i inne dźwięki natury, odkrywa istotność duchowej całości kosmicznej. Prezentuje jej osobliwe piękno za pomocą przyrodniczego emblematu: wielkiej góry, ciemnego parowu porośniętego sosnami, wokół których wiję się potok. W pobliżu znajduje się także wiejski kościół z dzwonnica – swoistym medium

---

EMILIA ŚWIDERSKA – dr nauk humanistycznych; absolwentka polonistyki w Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku (1992–1997); praca magisterska *Problem zła w powieści M.G. Lewisa „Mnich”* napisana pod kierunkiem prof. Jerzego Kopani; studia podyplomowe w zakresie wiedzy o kulturze na Wydziale Nauk Humanistycznych i Społecznych w Wyższej Szkole Administracji Publicznej w Białymstoku (2003–2005); autorka kilkunastu artykułów naukowych, a także monografii *„Balladyna” Juliusza Słowackiego w estetycznych kontekstach epoki: genologia – koncepcja piękna – idee* (2018). Współpracuje stale z Katedrą Badań Filologicznych „Wschód–Zachód” UwB.

1 J. Słowacki, *List do matki z 20 października 1835 r.* [w:] tegoż, *Listy do matki*, t. 13, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1959, s. 258.

2 Tamże, s. 259.

ożywiającym życie duchowe ludzi. Poeta, akcentując znaczenie bijącego dzwonu, dostrzega analogie i zależności między naturą, kulturą (sztuką) a duszą ludzką, nade wszystko duszą artysty, który powinien odkrywać „siebie [...] jako twórcę, i to twórcę równego Bogu”<sup>3</sup>. I, zachwycony harmonią, „która wszystko łączy i nalewa jednym kolorem”<sup>4</sup>, dochodzi do wniosku, że sztuka powinna naśladować tę „dziwną jedność”<sup>5</sup>.

Góra, parów, sosny, potok i bijący kościelny dzwon, zwołujący „spokojnych ludzi na modlitwę”<sup>6</sup>, tworzą monolityczną strukturę, mimo że jej komponenty przynależą do różnych porządków, mimo że opisują zgoła inne obszary życia człowieka. Słowacki, zauważając równowagę i ład w świecie „błękitnej albo chmurnej”<sup>7</sup> natury, sygnalizuje także rolę czynnika spajającego wszystko, czyli „duszę dzwonu”<sup>8</sup>. I, tworząc „wizerunek symboliczny”<sup>9</sup> tego, co czuje, porównuje przyrodę do ciemnego poematu, „w którym grzmi imię Boga”<sup>10</sup>. Ta niezwykle plastyczna kompozycja wyjaśnia, dlaczego autor *Beniowskiego* dość lekceważąco wypowiada się na temat własnych juveniliów, nazywając je „dziełkami”.

Kwiryna Ziemia podkreśla, że „w tematach wyobraźni poetyckiej Słowackiego, w opowiadanych przez niego fabułach biografii wewnętrznej, w podejmowanych pośrednio i wprost problematyce metapoetyckiej, w sposobie rozumienia podmiotowości (własnej, ludzkiej, wpisanej w tekst oraz właściwej poetom) objawia się w twórczości Słowackiego pewna ciągłość”<sup>11</sup>. Sąd badaczki jest zasadny, bowiem zarówno pierwsze utwory, jak i te z okresu szwajcarskiego, sprzed przełomu mistycznego czy dzieła mistyczne łączy przemyślany i spójny projekt egzystencjalny<sup>12</sup>, którego kształt dyktuje indywidualna i niepowtarzalna w swym bogactwie imaginacja poetycka. Jednak wraz z wiekiem, doświadczeniem podróźniczym i lekturowym autor *Kordiana* innymi barwami inkrustuje tworzony przez siebie mikrokosmos literacki, przydając mu głębi w rozumieniu estetycznym i ontologicznym. Śmiałe eksperymentowanie na płaszczyźnie artystycznej, kolaż estetyk, obrazów, symboli, toposów i metafor czy negowanie usankcjonowanego paradygmatu gatunków podporządkowane są, zwłaszcza w dziełach późniejszych, moralno-poetyckiemu imperatywowi – imperatywowi zilustrowania zasad rządzących światem, odkrycia bądź obnażenia prawdy o ludzkim uniwersum i o transcendentnym Absolutcie.

3 H. Krukowska, *Romantyzm, czyli „salto mortale ducha” [w:]* tejsze, *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta. Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok 2016, s. 209.

4 J. Słowacki, *Listy do matki*, dz. cyt., s. 259.

5 Tamże.

6 Tamże.

7 Tamże.

8 Tamże.

9 Tamże.

10 Tamże.

11 K. Ziemia, *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006, s. 7.

12 Tamże, s. 8.

Konfrontacja młodzieńczego poematu Słowackiego *Księżyc* z dziełem pochodzącym z dojrzałego okresu twórczości – *Balladyną* – może pomóc czytelnikowi w zrozumieniu „potrzeby większej doskonałości”, o której Juliusz Słowacki pisze w liście do ukochanej matki. Komparacja taka pozwoli również uchwycić zarys „niezwykłej świadomości człowieka dostrzegającego wielowymiarowość fenomenów natury i umiającego je przybliżać, udanie włączać do stworzonych fabuł i opisów ludzkich zachowań, niezwykłych wydarzeń dziejowych i kosmicznych”<sup>13</sup>. Wreszcie zestawienie młodzieńczego *Księżyc*a z romantyczną arabeską spod znaku Ariosta i Schlegla<sup>14</sup> ukaże istotę poetyckiego świata dzieł poety z Krzemieńca, czyli dynamizm, ruch, przeobrażenia<sup>15</sup>, dokonujące się nie tylko w ramach literackiego uniwersum (literackich uniwersów), ale też w sferze imaginacji. Rozpiętość temporalna pomiędzy powstaniem *Księżyc*a i dramatu nadgoplańskiego, obejmująca dziewięć lat (czternaście, gdy uwzględnia się powstanie apologu i czas wydania tragedii), zobrazuje także „zasadniczą przemianę kształtu świata i artystycznych sposobów jego stwarzania”<sup>16</sup>.

„Rozwinęło się we mnie jakieś nowe piękności uczucie”<sup>17</sup>

„Nowe piękności uczucie” prowadzi Słowackiego do kreślenia artystycznego wszechświata w *Balladynie* za pomocą heterogenicznych estetyk, konwencji, gatunków i stylizacji, tworzenia wielopoziomowej, polifonicznej układanki przemawiającej symbolami, metaforami, obrazami i motywami. Literackie sposoby obrazowania, razem z malarskimi i muzycznymi środkami, tworzą w dramacie spójną kompozycję

13 D.T. Lebioda, *Konstelacja Oriona. O klarowności obrazów w poematach Juliusza Słowackiego* [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 3, *Metamorphosis*, red. J. Ławski, A. Janicka, Ł. Zabielski, Białystok 2014–2015, s. 239.

14 O *Balladynie* jako romantycznej arabesce piszę [w:] E. Świdarska, *Wielogatunkowa forma „Balladyny”* [w:] tejsze, *„Balladyna” Juliusza Słowackiego w estetycznych kontekstach epoki. Genologia – koncepcja piękna – idee*, Białystok 2018, s. 335–345. Arabeskę do literatury wprowadził F. Schlegel. W jego ujęciu oznaczała ona nowy gatunek prozy artystycznej: niewielki rozmiarami utwór nasycony elementami baśniowej fantastyki, o kapryśnej kompozycji i ironiczno-humorystycznym stylu, kojarzący efekty poetyckie z komicznymi: „ten kunsztownie uporządkowany zamęt, ta podniecająca symetria sprzeczności, to cudowne, wieczne następstwo entuzjazmu i ironii” – F. Schlegel, *List o powieści*, przeł. K. Krzemieniowa [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 160–170. Arabeska jest formą łączącą wykluczające się pierwiastki, tj. komizm, tragizm, powagę, groteskę, fantastykę, baśniowość, ironię.

15 Zob. L. Zwierzyński, *Metamorfozy świata w poezji Juliusza Słowackiego*, Katowice 2003, s. 5–6.

16 Tamże, s. 12.

17 J. Słowacki, *Listy do matki*, dz. cyt., s. 258. Zob. W. Toruń, „Nowe piękności uczucie”. *Wokół myśli estetycznej Słowackiego* [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 1, *Principia*, red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2012, s. 175–186.

poetycko-plastyczno-muzyczną, która opowiada o uniwersum nadgoplańskim zespalającym sacrum z profanum, idealne z realnym, nieskończone ze skończonym<sup>18</sup>. Zredefiniowana jakość estetyczna, dzięki której Słowacki opisuje literacki kosmos znad Gopła, wybrzmiewa dysonansami, zgodnie ze Schleglowskim rozumieniem całości: „wiecznie żywe, wytwarzające się w dynamice przeciwieństw uniwersum, w którym wszystko znajduje swoje miejsce. Każdy człowiek jest jego częścią, każda aktywność jest w nie wpisana, rozbudowuje je. Ostatecznie to potrzeba doświadczenia całości i jedności, porządku i harmonii, a z drugiej strony nieustanne poczucie ich braku, jest jednym z elementów motywujących twórczy ruch kształtowania. Jest to jeden z możliwych opisów opozycji skończoność–nieskończoność”<sup>19</sup>.

Rażące zakłócenie harmonii świata poetyckiego poprzez zabarwienie jej różnymi komponentami estetycznymi (fantastyką, baśniowością, tragizmem, ironią, groteską, sentymentalizmem, gotycyzmem, estetyką Północy, faustyzmem, motywami biblijnymi), pozornie chaotycznymi, prowadzi ostatecznie w *Balladynie* do odsłonięcia tajemnic scalonego bytu i ujawnienia obecności oraz potęgi Absolutu. W *Księżycu* próżno szukać i artystycznego kolażu, i kosmicznej całości, i ocalonego ładu. Niespełna szesnastoletni autor wiersza szkicuje poetycki kosmos za pomocą dwóch konwencji, barokowej wizyjności<sup>20</sup>, symboliki dnia i nocy, czyniąc ośrodkiem kompozycyjnym dzieła upersonifikowany księżyc<sup>21</sup>. Prezentuje „widzialną” i „niewidzialną” stronę wszechświata, obraz natury i człowieka z lirą, który słyszy szept przyrody, ale nie pojmuje jej szyfru i dlatego nie rozumie też zasadności funkcjonowania przeciwieństw: światłość–ciemność, dobro–zło, życie–śmierć, szczęście–nieszczęście, radość–cierpienie, wpisanych w kosmiczną całość. A jej namacalnym *signum* jest w elegii lunarny komponent – bohater wszystkich dziesięciu fragmentów tekstu.

18 Zob. E. Świdarska, *Człowiek w „Balladynie” (Człowiek i kosmos)* [w:] tejsze, *„Balladyna” Juliusza Słowackiego w estetycznych kontekstach epoki...*, dz. cyt., s. 435–439, podrozdział *Człowiek i kosmos*.

19 K. Chodarczewicz, *Kształtowanie i dzieło. Koncepcja procesu twórczego w myśli Friedricha Schlegla*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2010, nr 3, s. 109.

20 Zob. K. Kaiser, „*Oko zalśnione w ciągłym zachwycie*”. *O barokowych inspiracjach w twórczości Juliusza Słowackiego sprzed mistycznego przełomu*, <http://www.sbc.org.pl/Content/89427/doktorat3384.pdf>, s. 12–25 [dostęp: 28.04.2021].

21 Zob. K. Ziemia, „*Księżyc*” – *pierwszy oryginalny wiersz Słowackiego* [w:] tejsze, *Wyobrażenia a biografia...*, dz. cyt., s. 54–93. Istotne znaczenie dla rozwijanego przeze mnie tematu mają prace: S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958; C. Zgorzelski, *Liryka młodzieńcza* [w:] tegoż, *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego. Eseje i studia*, Lublin 1961, s. 153–170 oraz wyd. późniejsze; tegoż, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 7–26; L. Zwierzyński, *Metamorfozy świata w poezji Juliusza Słowackiego*, Katowice 2003; K. Kaiser, „*Oko zalśnione w ciągłym zachwycie*”..., dz. cyt.; P. Bojko, *Słowackiego noce „nieromantyczne”?* (*Motyw nocy w liryce*) [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 2, *Uniwersum*, red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2013, s. 487–499.

Księżyc blado połyskujący nad światem i gwiazdy delikatnie migające w poemacie prezentowane są przez Słowackiego jedynie w sentymentalno-klasycystycznym anтураżu:

[...] przy szerokim stawie  
Siedliśmy przy księżycu na pięknej murawie;  
Pod nogami wód czystych spokojne przestrzenie;  
W nich tysiąc gwiazd wzruszało jedno wiatru tknienie; (K, s. 6)

I znowu w dawnym blasku błysnął księżyc czysty,  
Jak cnota i poczciwość, czernione potwarzą, (K, s. 5)

Księżycowi zwierzałaś swoje zasmucenia –  
[.....]  
Wtenczas drżąca, jak w wodzie drży promień księżycy,  
Długo nie znana w duszy nadzieja zaświeca. (K, s. 6)

I tę mi, o księżycu, przypomniałeś chwilę,  
Gdy po raz ostatni bawiłem się mile,  
Gdy przy twoim srebrzystym i bladym promieniu  
Pod gruszą na darniowym spocząłem siedzeniu.  
Wilia się wydawała jako srebrne błonie,  
Zefir przyjemny kwiatów niósł w powietrzu wonie,  
Rybacy w łódce czyste przepływali wody  
I z radością ryb pełne ciągnęli niewody<sup>22</sup>. (K, s. 7–8)

Nie odsyłają do tajemniczych wydarzeń, nie budzą uczucia wzniosłości czy grozy, nie towarzyszą im postacie z metaplanu fantastycznego, takie jak chociażby Goplana w *Balladynie*. Księżyc i gwiazdy wywierają jednak duży wpływ na emocje podmiotu mówiącego, który „ma cały czas wzrok skierowany ku niebu i nocne niebo opisuje, zarazem [...] zwrócony jest ku wnętrzu i świadom ciemności wewnętrznych człowieka. Makrokosmos okazuje się więc powiązany z mikrokosmosem, wszechświat z duszą, na co wskazuje refleksja rozwijana w porównaniach, prowadzących do alegoryzacji, a nawet emblematyzacji znaczenia księżycy”<sup>23</sup>.

I choć księżyc stwarza cały świat wiersza, jak zauważa Leszek Zwierzyński, to jednak nie potrafi on wydobyć duszy poety – „ja” lirycznego z krainy półmroku, półzycia<sup>24</sup>. A taki charakter ma egzystencja człowieka, który nie umie zaakceptować tanatycznej

22 J. Słowacki, *Księżyc [w:] tegoż, Liryki i inne wiersze*, t. 1, oprac. oraz wstęp napisał J. Krzyżanowski, Wrocław 1959, s. 5–7. Wszystkie cytaty pochodzą z niniejszego wydania, dalej oznaczam je skrótem K i po nim podaję numer strony.

23 K. Ziemia, *Wyobraźnia a biografia...*, dz. cyt., s. 58.

24 Zob. L. Zwierzyński, *Metamorfozy świata...*, dz. cyt., s. 7.

rzeczywistości ludzkiej i rzeczywistości grobu. Podmiot mówiący, żyjąc jedynie „przypomnieniem chwil rozkoszy, smutku lub radości” (K, s. 8), nie jest w stanie rozproszyć ciemności trumny, a tym samym chmurnych zakamarków własnej duszy poddającej się sile marzenia<sup>25</sup> i przygnębieniu. Ograniczając gamę przeżyć, emocji i uczuć do tych elementarnych, nigdy nie zdoła pojąć rytmu księżycowego, odślanającego różne porządki kosmogoniczne, także porządek życia i śmierci, śmierci i odrodzenia. A przecież księżyc, wstępujący na niebieskie szczyty, próbuje pociągnąć za sobą cały świat, choć jednocześnie „obdarza ów świat aurą śnieżnej zimy”<sup>26</sup>, marcowym chłodem, „nastrojem smutku i zimowego obumarcia całej natury”<sup>27</sup>. Lunarny podmiot sam w sobie nie świecąc, połyskuje na niebie blaskiem słońca, kieruje ku ziemi to, co przyjął, co zagarnął i obdarzył własną kosmiczną siłą<sup>28</sup>. I tak też jest z człowiekiem, który powinien – niczym zwierciadło – odbijać światło słoneczne, wsłuchując się jednocześnie w szept przyrody. Tymczasem, jak konstatuje Alina Kowalczykowa, „wizerunek bohatera w tekście został uchwycony w momencie przemiany dziecka siedzącego z siostrami nad stawem, bawiącego się nad Wilią, w młodzieńca”<sup>29</sup>. Z całą pewnością młodzieńca podmiot liryczny nie rozumie jeszcze, że egzystencja to „nieustanny ruch zderzania się przeciwieństw i piętrzenia paradoksów”<sup>30</sup>.

Portret sentymentalnego marzyciela, zapatrzonego w niebo, poruszającego się po leśnym labiryncie, śniącego przy blasku księżycowym o „białej bogini”<sup>31</sup>, doświadczającego nieszczęścia (jak bohater *Księżycy*) i dramatu śmierci, pojawia się też w *Balladynie*. Jednak jego wizerunek Słowacki kreśli już zgodnie z zasadą „nowego piękności uczucia”. Kreuje postać Filona, który – stojąc nad grobem Aliny – za pomocą florystycznych metafor opisuje siebie i otaczający świat, a tajemnicza mowa kwiatów staje się przekąźnikiem najistotniejszych treści. Choć bardzo cierpi po śmierci „Dyjanny” (B, s. 20), nie neguje rzeczywistości grobu. Pochylając się nad mogiłą Aliny, zwraca Pustelnikowi uwagę na barwę niebieską i jej odcienie: „oczy [...] listkiem niezapominajek / Z grobu wyrosną, w rubinowe zorze / Mogiły patrzą gwiazdami błękitu” (B, s. 124),

25 O mechanizmie marzenia pisze K. Ziemia w *Wyobraźni a biografii*, utożsamiając go z mechanizmem poezjotwórczym: „Proces marzenia podmiotu przy księżycu przedstawiony został jako identyczny z tworzeniem przez poetę wiersza o pisaniu wiersza, na co wskazują fragmenty piąty i dziesiąty” (s. 60).

26 D.T. Lebioda, *Helena Gordziej – Gloria Artis* [w:] tegoż, *Dziennik Ornitologa*, <https://lebioda.wordpress.com/2008/09/24/helena-gordziej-gloria-artis/> [dostęp: 5.11.2018].

27 Tamże.

28 Tamże.

29 A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 61.

30 H. Krukowska, *Romantyczne stany egzystencji w poezji Mickiewicza* [w:] „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta..., dz. cyt., s. 64.

31 J. Słowacki, *Balladyna*, oprac. M. Inglot, Wrocław 1976, s. 20. Wszystkie cytaty pochodzą z analizowanego dramatu niniejszego wydania, dalej oznaczam je skrótem B i po nim podaję numer strony.



formułując dwie istotne prawdy egzystencjalne. Pierwsza, poprzez symboliczny język niezapominajki, odnosi się do pojęcia doskonałej, wiernej miłości, druga wskazuje na odwrócony Boski porządek<sup>32</sup>. Żeby go dotknąć i przywrócić mu właściwe miejsce, należy zajrzeć do poetyckiego, okwieconego sarkofagu komunikującego się ze sferą sacrum za pośrednictwem gwiazd. Słowacki oświetla symboliczny grób Aliny ich blaskiem, a zasiewając niezapominajkami, czyni go pomostem łączącym dwa światy – ziemski z Boskim. Apologetą, strażnikiem Boskiego ładu czyni przyzwanego w kwiaty Filona<sup>33</sup>, który czuje całym sobą, że miłość jest siłą spajającą wszystkie części kosmosu i przekształcającą go w harmonijną całość<sup>34</sup>. Nie wie tego jeszcze młodzieniec z elegii, rozmyślający przy świetle księżyca, wspominający przeszłość, ulegający głównie nastrojom chwili i pokusom własnej imaginacji, marzący o szczęściu.

Podmiot mówiący w *Księżycu* to romantyczny obserwator nieba, zamknięty w sentymentalnym sztafażu konwencji<sup>35</sup>, ograniczającej jego ruchy, nawet ruch myśli. Ten papierowy gorset nie pozwala przecież młodemu poecie pojąć wagi „wzniosłej topoli” (K, s. 5) – drzewa życia, osi świata łączącej go z Absolutem. I dlatego też w zakończeniu wiersza księżyc zachodzi, a struna liry zrywa się z brzękiem, żegnając podmiot „konającym jękiem” (K, s. 8).

Zgoła inaczej skonstruowany jest Filon, bohater *Balladyny*, choć Słowacki i tego bohatera naznacza piętnem sentymentalizmu. Na szczęście romantyczny poeta, uwidziany „nowym piękności uczuciem”, stapia w kreacji literackiej sentymentalnego pasterza dwa pierwiastki – tragiczny z ironicznym<sup>36</sup>. Najpierw tworzy wizerunek tragicomicznej postaci, wpatrzony w nieboskłon, sprawiającej wrażenie nieco obłąkanej, niewiele rozumiejącej, której nie da się poważnie traktować. Następnie kreuje Filona na bohatera tragicznie nieznanego w życiu, uciekającego od życia w grobowe „szczęście”, wyalienowanego i niezdolnego do egzystencji. W kolejnej odsłonie tę oczywistą „prawdę” podważa i, zgodnie z ariostyczną zasadą wikłania fabuły oraz w duchu Schleglowskiej idei „wiecznej ruchliwości, nieskończenie pełnego chaosu”<sup>37</sup>, prezentuje go jako mędrca – obrońcę systemu aksjologicznego i zwolennika wyższości bytu metafizycznego nad bytem ziemskim.

32 Juliusz Słowacki w *Beniowskim* podkreśla, że Boga znaleźć można „[...] w stokrociach i niezapominkach”, czyli w stokrotkach i niezapominajkach.

33 O kreacji sentymentalnego Filona piszę w: „*Balladyna*” Juliusza Słowackiego w estetycznych kontekstach epoki..., dz. cyt., s. 286–294 i 400–402.

34 H. Krukowska, dz. cyt., s. 73.

35 Zob. K. Kaiser, dz. cyt., s. 14.

36 W książce „*Balladyna*”... szczegółowo analizuję istotę „ironiotragizmu”, czyli kategorii estetycznej, która oddaje koloryt rzeczywistości pulsującej dysonansami.

37 F. Schlegel, *Idee* [w:] tegoż, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac. i wstępem opatrzył M.P. Markowski, Kraków 2009, s. 69.

„Aby coś jasnego napełniało moje karty, więcej łez było w słowach”<sup>38</sup>

Finalny dystych w *Księżycu* („Lecz księżyc zaszedł, struna zerwała się z brzękiem, / Ostatnim konającym żegnając mnie jękiem” – *K*, s. 8) trudno nazwać jasnym, choć prawdziwie mroczne są zakończenia młodzieńczych powieści poetyckich Słowackiego czy zakończenie *Mindowego*, ubarwione czarną poetyką gotycyzmu. Niemniej sam poeta po latach, w genewskim liście do matki z 20 października 1835 roku, wyraża życzenie, by więcej światła napełniało karty jego utworów.

Podmiot mówiący w elegii, przytłoczony dramatem śmierci bliskiej osoby<sup>39</sup>, empatycznie odczuwający cierpienie kobiety o alabastrowej dłoni, w sensie ontologicznym poddaje się, co symbolicznie ilustrują zachodzący księżyc oraz zerwana struna w lirze, rozumiana jako ostatni artystyczny akord, jako „pęknięcie struny poezji i życia”<sup>40</sup>. Tytułowy księżyc, organizujący poetyckie uniwersum w wierszu, powinien rozpraszać ciemności i powoływać do istnienia nowe kształty, nowe byty. Pomimo migotania, lśnienia, srebrzenia i blasku nie ma jednak w dziele Słowackiego prawdziwego światła, tego, które pozwala wertykalizować rzeczywistość i, co bardziej istotne, ludzką egzystencję. I choć podmiot mówiący opisuje trumnę oświetloną srebrnym promieniem księżycą oraz symboliczne zjednoczenie duszy „człowieka uwielbianego za życia” z niebem, to we własnym sercu, poza „jękiem”, dostrzega jedynie pustkę. Poturbowany funeralnie, nie słyszy szeptu przyrody, nie potrafi odgłosów natury złowić swoim poetyckim uchem. Tymczasem najdrobniejszy komponent „księżycowej krainy” jest rodzajem *signum*, ściśle związanym z człowiekiem i jego światem wewnętrznym. Niezapominajki, bławatki, lilie, tymianki, szum wody, sosnowy las, topola, poeta z lirą oraz zimowy syn księcia, choć reprezentują różne czasoprzestrzenie (ziemia–człowiek–doczesność *contra* niebo–księżyc–wieczność), uzasadniają teleologiczny wymiar uniwersum<sup>41</sup>.

Młody romantyk, skażony sentymentalną uczuciowością, nie dostrzega jednak ani roli natury, ani roli księżycy, scalających element ziemski z niebiańskim<sup>42</sup>. I dlatego

38 J. Słowacki, *Listy do matki*, dz. cyt., s. 258–259.

39 K. Ziemia w swojej książce prezentuje kontekst autobiograficzny wpisany w *Księżyc*, łącząc śmierć człowieka „uwielbianego za życia, oplakanego po zgonie, / Co był sierot, ubogich [i] przyjaciół wsparciem, / Co nie mógł ścisnąć dzieci przed powiek zawarciem” (*K*, s. 8) ze śmiercią ojczyzna Juliusza Słowackiego.

40 L. Zwierzyński, *Metamorfozy świata...*, dz. cyt., s. 9.

41 Zob. E. Masłowska, *Narracyjność symbolu. Ludowe narracje budowane na bazie lunarnej symboliki przejścia*, <https://ispan.waw.pl/ireteslaw/bitstream/handle/20.500.12528/68/Narracyjnosc%20symbolu.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [dostęp: 4.11.2018]: „Metafizyka lunarna przedstawia świat podległy księżycowi jako świat przekształceń: zima przechodzi w wiosnę, młodość w starość, życie w śmierć, śmierć w życie wieczne, potwór pod postacią zwierzęcia przybiera ludzką postać. Cykl zmian księżycowych rządzi rytmem życia na ziemi, włączając je w rytm kosmosu”.

42 P. Bojko uważa, że zantropomorfizowany księżyc pełni w wierszu funkcję nastrojotwórczą (w duchu sentymentalnej uczuciowości), wprowadza też sferę sacrum.

na kartach *Księżycy* – „dziełka” – nie ma tego „czegoś jasnego” (doświadczenia transcendencji w duszy człowieka, dotknięcia Absolutu sercem i umysłem, świadomości wyższego ładu)<sup>43</sup>, jest natomiast światło, które – jak konstatuje Kaiser – nie świeci<sup>44</sup>.

Mimo że księżyc w sensie mitycznym i kosmologicznym powiązany jest z wodą<sup>45</sup>, to w młodzieńczym wierszu Słowackiego promień księżycy nie dotyka tafli wodnej, za to odbija się o „kryształ lodu przezroczysty” (*K*, s. 5), gdy tymczasem w wodzie „błyszczą płomienie / Ogniów, które po dziennej chcąc odpocząć pracy / Zapalili do Niemna płynący wieśniacy” (*K*, s. 8). Lunarny władca, jak miemam, nie może przeglądać się w rzece, stawie czy innym akwenu, ponieważ młody poeta z lirą nie otwiera swojej wyobraźni na nieskończoność, boskość, na „jasność”. Ostateczny kształt księżycowego światła i jego istnienia w dużym stopniu uzależniony jest przecież od granic i rodzaju imaginacji poetyckiej.

Natomiast w *Balladynie*, w której trup ściele się gęsto, pojawia się – paradoksalnie – więcej „jasności” rozumianej dwojako: jako ocalony ład świata i jako mozaika kategorii estetycznych. Leśno-jeziorna kraina jest miejscem, w którym spotykają się wszystkie wymiary uniwersum zaprezentowane w tragedii: świat natury, świat fantastyczny z Goplaną w roli głównej, ziemski oraz metafizyczny. Ten widoczny, bezpośredni i obiektywny przejaw Absolutu – w formie barwnej natury – wybrzmiewa bogatą symboliką, spaja świat ludzki z Praformą, umożliwia wtajemniczenie w byt idealny.

Nadgoplańską całość, w jej nieprzebrany bogactwie estetycznym, artystycznym, epistemologicznym, ideologicznym, filozoficznym, Słowacki opisuje za pomocą symboliki tęczy oraz pawiego ogona, obrazu lasu, leśnej mogiły, jeziora i morza, metafory drzewa. Strukturę podwójnie oznaczonego świata wyjaśnia też poprzez motywy szaleństwa i *theatrum mundi*, które odbija w zwierciadle ariostycznej i romantycznej ironii. Toposy te określają zarysy świata przedstawionego dramatu i charakteryzują także ten prawdziwy. Od topiki szaleństwa rozpoczyna się przecież niby-tragedia Słowackiego, a zamyka ją motyw „teatru w teatrze”, sygnalizujący metaliterackość dzieła. Zespolenie kategorii obłąkania bohaterów *Balladyny*, bowiem ta przypadłość dotyka każdego z nich, z teatralnością, wskazuje na marionetkowość postaci. Teatralne kukielki, wykreowane przez demiurga, podlegają unicestwieniu – umierają, bowiem nie potrafiły „romantyzować”<sup>46</sup> siebie i świata. Ani *Balladyna*, ani *Kirkor*, ani *Grabiec*, ani

43 Według L. Zwierzyńskiego transcendencja istnieje w wierszu pod postacią ludzkiego marzenia, a księżycowy promień tworzy jej wyobrażenie.

44 K. Kaiser, „*Oko zaślńione w ciągłym zachwycie*”..., dz. cyt., s. 16: „Światłu przypisane są pewne atrybuty, z czego jasność wydaje się najbardziej oczywistym. Tego atrybutu częściowo pozbawiony jest blask tytułowego księżycy; powtórzę: *Lecz czemuż twoje drżące i blade promienie / Nie rozpędzą zupełnie czarne nocy cienie?*”.

45 Zob. E. Masłowska, *Pierwiastek żeński w antropokosmicznym zespole płodności: woda – ziemia – księżyc – kobieta (w polskiej kulturze ludowej)*, „Kultura i Społeczeństwo” 2014, nr 2.

46 Novalis nazywa „romantyzowanie” jakościowym potęgowaniem i to określenie, być może w sposób najbardziej adekwatny, oddaje istotę uduchowienia jako nieustannego zwiększania

Kostryn, ani Pustelnik nie podjęli trudu „nadawania rzeczom pospolitym wyższego sensu, zwykłym – tajemniczego wyglądu, znanym – godności rzeczy nieznanym, skończonym – pozoru nieskończoności”<sup>47</sup>. Jedyne sentymentalny Filon realizuje Novalisowski postulat „romantyzowania” rzeczywistości. I dlatego, jako jedyny, pozostaje przy życiu, bowiem „jedność universum, uchwytne w akcie wszechogarniającej miłości, jest nadrzędna wobec pojęciowych opozycji”<sup>48</sup>.

Tak mocno zmetaforyzowany świat przedstawiony *Balladyny*, dynamiczny, skonstruowany z różnych komponentów, pozornie chaotyczny ze względu na wielość estetyk, konwencji czy fatum drzemiące w historii i naturze, dysonansowy, ujawnia obecność Absolutu, odsłania tajemnicę scalonego bytu. Podwójnie scalonego „podług praw Boskich” (B, s. 3): ład moralny zostaje przez poetę ocalony w piątym akcie dzieła, gdy krwawa Balladyna ginie rażona piorunem, i po raz kolejny w ironicznej, epilogowej odsłonie, gdy pankreator-poeta, demonstrując swoją władzę nad literackim universum, dokonuje aktu deziluzji. Tym artystycznym gestem sankcjonuje ostatecznie potęgę wyobraźni, która scalając wszystkie rzeczywistości, ocala ład i harmonię.

„Więcej łaż w słowach” to kolejny element nowej strategii artystycznej Słowackiego, odczuwającego „potrzebę większej doskonałości”. Krzemieniecki artysta słowa, autor arcydramatu nadgoplańskiego, motyw łaż wpisuje w bezkresną przestrzeń romantycznej uczuciowości i przeciwstawia ją tej czułościowej, sentymentalnej, zasygnalizowanej chociażby w młodzieńczym *Księżycu*. W wierszu tym gama emocji i przeżyć jest raczej uboga, zawężona do prostego rozkładu akcentów: szczęście–nieszczęście, radość–smutek, miłość–żałoba, tęsknota–żał. W *Balladynie* skala oraz intensywność uczuć mienia się jak w kalejdoskopie od smutku, cierpienia, melancholii, opuszczenia, samotności, radości, spokoju, afirmacji, miłości poprzez żal, nienawiść, zazdrość, zdradę, zemstę do egzystencjalnego bólu, ontologicznego pęknięcia i do ponownego scalenia bytu. Tak sfunkcjonalizowany motyw łaż nie tylko buduje nastrój w dziele, lecz także jest elementem charakterystyki poszczególnych postaci. Pełni też funkcję katartyczną – przenikające się wymiary, kalejdoskopowe przestrzenie, baśniowe tykanie zegara współtworzą w *Balladynie* strukturę świata, nad którym niepodzielna władzę sprawuje Duch Absolutny. I poeta-demiurg poetyckiego kosmosu.

---

poła doznań, mnożenia języków opisu i form ekspresji artystycznej, jako ciągłego penetrowania nieznanym obszarów uwzniośnionego życia.

47 Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wybrał, przełożył wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 202.

48 S. Borzym, *Novalisa filozofia życia*, „Sztuka i Filozofia” 1998, z. 15, s. 42. „Wszechogarniająca miłość” w wydaniu Filona obejmuje świat natury, wyraża się w jego poczuciu piękna, w tęsknocie za ideałem i miłością. Pasterz „romantyzuje” rzeczywistość, gdy walczy o prawdę, gdy stając przed obliczem królowej, domaga się sprawiedliwości.

„Trzeba, abym już był tym, czym mam być”<sup>49</sup>

„Istotą poetyckiego świata Juliusza Słowackiego jest przemiana. Ona stanowi niejako jego znak rozpoznawczy”<sup>50</sup>. Ściśle z nią skorelowana jest także figura poety, który za kształt owej metamorfozy odpowiada, będąc niepodzielnym władcą tworzonych przez siebie artystycznych uniwersów. Kreując literackie przestrzenie, na ich obrzeżach (*Księżyc*) albo zupełnie centralnie (*Balladyna*), sytuje jednocześnie koncepcję „Ja”. W obu tekstach, mimo że jeden przynależy do liryki, a drugi reprezentuje rodzaj dramatyczny, ośrodkiem jest „Ja” rozpatrywane, „zgodnie z romantyczną samoświadomością poetologiczną, jako źródło kreacji (podmiot autorski) oraz „Ja” jako przedmiot przedstawienia, zarówno w podmiocie bohatera, jak i w całościowej strukturze”<sup>51</sup>.

O *Księżycu* jako poemacie autobiograficznym pisze Kwiryna Ziemia w *Wyobraźni a biografii*, podkreślając związek tekstu z egzystencjalną sytuacją jego autora, który „zdołał wpisać weń portret własny i swojej rodziny, wypowiadając jednocześnie swoje pragnienie szczęścia oraz jego destrukcję”<sup>52</sup>. Z kolei „Ja” liryczne – przedmiot przedstawienia w księżycowej elegii – opisuje Alina Kowalczykowa<sup>53</sup>, zwracając szczególną uwagę na cechy autoportretu i, jak mówi, „najwcześniejszej autocharakterystyki Słowackiego”<sup>54</sup>. Badaczka podkreśla, że wizerunek podmiotu lirycznego, ale też bohatera, zostaje uchwycony w momencie przemiany dziecka w młodzieńca. W swojej interpretacji eksponuje także zagadnienie autostylizacji i pozy, konstatując, iż człowiek z lirą w dłoni kreuje siebie na artystę.

Juliusz Słowacki – poeta przemian istotnych, metamorfoz<sup>55</sup> – także figurę poety sytuje w kontekście zjawiska przeobrażeń. W *Księżycu* kreśli elegijny wizerunek artysty słowa, którego pozycja nie jest jeszcze ani stabilna, ani ugruntowana zarówno w sensie kreacji mocnego „Ja”, jak i programu poetyckiego. W zasadzie poeta z lirą dopiero poszukuje swojej drogi artystycznej, zdaje się zagubiony i dlatego tak często spogląda na księżyc, czyniąc go adresatem swojego monologu. *Księżyc*, kojarzony z wyobraźnią i fantazją<sup>56</sup>, motywuje podmiot mówiący do penetrowania zakamarków duszy, do wchłaniania form oraz tworzenia nowych kształtów. I w tym kontekście można odczytać zakończenie wiersza, ujęte w strofę dystychiczną (typową dla elegii),

49 J. Słowacki, *Listy do matki*, dz. cyt., s. 259.

50 L. Zwierzyński, dz. cyt., s. 5.

51 A. Zioliłowicz, *Dramat i romantyczne „Ja”*. *Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002, s. 29.

52 K. Ziemia, dz. cyt., s. 11. Autorka mówi wprost o wysokim poziomie identyfikacji podmiotu wiersza z autorem.

53 A. Kowalczykowa, *Słowacki*, dz. cyt., s. 59–66.

54 Tamże, s. 61. Również K. Ziemia zwraca uwagę na to, że Słowacki, kształtując podmiot *Księżyc*a, konstruuje jednocześnie autoportret autora.

55 Zapożyczam się u L. Zwierzyńskiego – *Metamorfozy świata...*, dz. cyt., s. 6.

56 J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012, s. 212.

jako pożegnanie poety – podmiotu autorskiego z sentymentalną i elegijną manierą, ze stereotypowym, elegijnym wizerunkiem „Ja” zwracającego się ku chwilom minionym i rozpamiętującego je. Finalny akord sygnalizuje jednocześnie początek nowej drogi artystycznej, tej dojrzałej, którą – symbolicznie – odda ponowne wzejście księżycy.

Juliusz Słowacki-poeta w *Balladynie* jest już tym, „czym miał być”, niepodzielnym władcą krainy poetyckiej. W świetle listu dedykacyjnego, pięciu aktów tragedii i *Epilogu* jest nade wszystko „ariostycznie uśmiechającym się” pankreatorem, demiurgiem wymaginowanych światów, kontemplatorem uniwersum zobrazowanego w formie mikrokosmosu nadgoplańskiego. A jego *Balladyna* to ultrapoetyckie panoptikum, w którym motywy tęczy i pioruna splatają się, tworząc wybrzmiewający wieloma barwami i tonacjami artystyczny „wieniec myśli” (B, s. 5). Natomiast „Ja” kreacyjne, stojące w centrum owej sympoezji<sup>57</sup>, dyryguje całym zespołem estetycznych komponentów, zapraszając także czytelnika do współdziałania w konstruowaniu dzieła. Demiurg składający hołd zasadzie wolności artystycznej „nie toleruje żadnego prawa nad sobą”<sup>58</sup> i w związku z tym w liście dedykacyjnym kreśli autoportret poetycki<sup>59</sup>, zapowiadając, czym jest *Balladyna*.

„Sztuka powinna naśladować tę dziwną jedność wszystkiego”<sup>60</sup>

Słowacki, demiurg artystycznego świata, kontemplator wszechświata skupionego w soczewce mikrokosmosu nadgoplańskiego i ironista epilogowy, na tęczowych motywach ewokujący postawę „sceptycznej mądrości, czujności wobec prawd abso-

57 Sympoezja oraz symfilozofia to neologizmy utworzone przez Schlegla na oznaczenie ścisłego związku między sztuką słowa i filozofią: „Być może rozpoczęłyby się całkiem nowa epoka nauk i sztuk, gdyby symfilozofia i sympoezja stały się tak powszechne i tak intensywne, że tworzenie wspólnych dzieł przez kilka wzajemnie dopełniających się natur nie byłoby już żadną rzadkością. Często nie można się oprzeć myśli, że dwa duchy mogłyby właściwie tak należeć do siebie nawzajem, jak oddzielone od siebie połówki, i tylko w połączeniu być wszystkim, czym mogłyby być” – F. Schlegel, *Fragments*, dz. cyt., s. 65.

58 Tamże, s. 62. Słowacki zdaje się podzielać zdanie Schlegla, głoszącego, iż „rodzaj romantyczny poezji jest jeszcze w trakcie stawania się [...]. Poezja romantyczna nie daje się wyczerpać żadną teorią, i tylko teoria dywinacyjna miałaby prawo się odważyć, by scharakteryzować jej ideał” – tamże, s. 62.

59 Zob. M. Stanisławski, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007, s. 273. Badacz zwraca uwagę na to, że artysta takiej rangi jak Słowacki nie bawi się w rekomendowanie własnego utworu, choć niektórzy historycy literatury odczytują list dedykacyjny jako mowę obrończą bądź przykład sugestii interpretacyjnej. Autor preface do *Balladyny* jawi się jako „romantyczny geniusz i udzielny twórca nowych światów literackich, tworzący swoistą replikę własnych dzieł, uobecniający je” – s. 273. Zob. D. Dąbrowska, *Autokreacje Juliusza Słowackiego w listach do matki* [w:] *Metaliterackie listownictwo: list jako dokument świadomości literackiej pisarza*, red. I. Sikora, A. Czajkowska, Częstochowa 2012.

60 J. Słowacki, *Listy do matki*, dz. cyt., s. 259.

lutnych i całkowitych rozwiązań<sup>61</sup> – łączy to, co rozdzielone: wymiar realny z irracjonalnym, profanum z sacrum, rozproszone barwy w mieniący się wieloma barwami łuk. I prezentuje motyw tęczy sprzężony z motywem pioruna symbolizujące wspaniałość stworzenia, jego różnorodność, procesualność, dynamizm i harmonię.

Takiego ładu, konstruowanego na fundamentach sprzecznych komponentów, trudno doszukać się w obrazie artystycznego uniwersum w młodzieńczym *Księżycu* – „dziełku”. Przede wszystkim dlatego, że podmiot mówiący – poeta z lirą – jest głównie obserwatorem otaczającego go świata i zdarzeń. I choć patrzy w nocne niebo, choć podąża wzrokiem za przesuującym się księżycem, choć widzi jego „drżące i blade promienie” (K, s. 5), nie rozumie znaczenia nocnej wędrownki księżycy. A ten przecież „to się skryje, to znów zajaśnieje” (K, s. 5), wyłoni się zza chmury, by ponownie zniknąć i następnie błysnąć „jak cnota i pocziwość” (K, s. 5). Księżycowy trakt ilustruje przecież prawdę o świecie, którego właściwością jest ruch, dynamika, pulsowanie, na przemienność zdarzeń, a także ścieranie się światłości z ciemnością, sacrum z profanum. Tymczasem obserwator nocnego krajobrazu nie afirmuje tej prawidłowości, wybiera eskapistyczne salto w krainę „przypomnienia” (K, s. 6). Preferuje obrazy sielankowe, które tylko na chwilę dają ukojenie. I nie pełnią funkcji konsolacyjnej, bowiem pograżają duszę poety w wielkim smutku.

Podmiot mówiący w wierszu spogląda na przyrodę wzrokiem sentymentalnego piewcy uczuć, nie patrzy na nią księżycem, który ma demiurgiczną moc („Zabłysnąłeś wśród nieba pysznego przestworza” – K, s. 8). Moc jednoczenia dwóch wymiarów życia ludzkiego: sakralnego z profanym, kosmicznego z ziemskim. Choć poeta z lirą rozumie, że „sztuka nie zrówna naturze” (K, s. 7), że gmachy Wilna, sztucznie oświetlone, zaledwie tleją, a blade światło księżycy może oświetlać nawet najbardziej ciemne przestrzenie, nie widzi świata jako całości. Natura, człowiek, kosmos, sztuka, poezja istnieją w jego świadomości oddzielnie, nie schodzą się w żadnym punkcie, mimo że bytują obok siebie. Podmiot wiersza, nie czując więzi z tak heterogenicznym światem, wybiera *modus vivendi* typu: sen–marzenie–zamknięta powieka, zamiast tego autentycznego modelu: życie–zmysły–otwarta powieka.

Słowacki we wspomnianym liście do matki (20 października 1835) pisze, że „sztuka powinna naśladować tę dziwną jedność wszystkiego”, czyli spoistość natury. I w *Baladynie* właśnie prezentuje uniwersum w ujęciu zbliżonym do Schellingańskiego, pan-teistycznym, wyraża w tragedii tezę o istnieniu Bytu Absolutnego. Jego bezpośrednim przejawem jest natura funkcjonująca jako samoorganizujący się i dynamiczny system składający się z kilku pięt: z najniższych szczebli przyrody oraz sfery organicznej, na poziomie której wyłania się świadomość oraz dokonuje się poznanie przyrody przez nią samą w człowieku i poprzez niego<sup>62</sup>.

61 K. Dybciak, *Wybierajcie poeci: Eros czy Agape*, „Teksty. Teoria Literatury. Krytyka. Interpretacja” 1972, nr 2, s. 167.

62 Schelling mówi o trzech potencjach przyrody: materii, dynamicznych prawach rządzących materią i o organizmie, w którym przejawiają się siły reprodukcji, pobudliwości i wrażliwości.

Podobnie na naturę patrzy Słowacki, obdarzający florę i faunę głosem pełnym znaczeń, akcentujący duchowy pierwiastek w przyrodzie, charakteryzujący – za pomocą przyrodniczego szyfru – także człowieka, organicznie przecież związanego z naturą<sup>63</sup>. Przyroda w *Balladynie* jest desygnatem, symbolem, metaforą. Współtworzy obraz nadgoplańskiego świata i człowieka, swoim kształtem uzasadnia teleologiczny wymiar uniwersum rozumianego jako dynamiczna struktura funkcjonująca na zasadzie gry przeciwieństw, przybierająca różne kształty, podporządkowana czynniki wyższemu – Praformie oraz demiurgowi-ironiście artystycznego świata tragedii.

Spośród wszystkich bohaterów tragedii nadgoplańskiej tę Boską całość widzi tylko Filon, który konfrontuje dwie rzeczywistości: ziemską, skończoną, zwieńczoną grobem, z pozaziemską, nieskończoną, wieczną. Siłą uczucia i wyobraźni ożywia zmarłą Alinę, podarowując jej nowe życie rzecznej nimfy. Leśnej mogile przeciwstawia wymiar pozaempiryczny, duchowy, którego symbolem są: woda, gwiazdy, błękit i zorza. Filon, w przeciwieństwie do podmiotu lirycznego *Księżycy*, rozumie perspektywę odrodzenia człowieka poprzez śmierć i tym samym dostrzega supremację niewidzialnego nad widzialnym.

„Nowe piękności uczucie”, o którym Słowacki pisze w liście do matki, odnosi się do pragnienia osiągnięcia doskonałości artystycznej. Poeta, z perspektywy czasu bardzo krytycznie oceniający swój „pierwszy oryginalny wiersz”<sup>64</sup>, pisze *Balladynę*, o której już z wielką dumą mówi: „[...] ta tragedia jest najlepszą – zwłaszcza że otworzyła mi nową drogę, nowy kraj poetyczny, nie tknięty ludzką stopą, kraj obszerniejszy niż ta biedna ziemia, bo idealny”<sup>65</sup> [wyróżnienie – E.Ś.]. Autor *W Szwajcarii* jest świadomy wartości artystycznej dramatu nadgoplańskiego, świadomy uformowania nowej estetyki – oryginalnej, wyjątkowej i nowatorskiej. Słowacki już wie, że *Balladyna* oferuje czytelnikowi „więcej łez w słowach”, że naśladuje „tę dziwną jedność wszystkiego”, a on – jako poeta – dojrzewając duchowo, dojrzewa również jako artysta.

Młodzięczy *Księżyc* i *Balladynę* łączą tematy, wątki, motywy, sposób obrazowania, barokowa wizyjność, wyobraźnia kosmiczna czy transponowanie światła na wartości artystyczne. I w poemacie, i w dramacie nadgoplańskim natura jest prezentowana jako emanacja Boga, z tą różnicą, że Filon, bohater tragedii Słowackiego, jest świadomy kontaktu z transcendencją, natomiast poeta z lirą z wiersza *Księżyc* nie pojmuje szyfru przyrody, nie odczytuje odwiecznych praw świata zamkniętych w strukturze kosmicznej całości. W obu tekstach krzemieniecki artysta słowa sięga po konwencję sentymentalną, jednak sposób jej wykorzystania jest już zgoła inny. W wierszu sentymentalizm pełni funkcję nastrojotwórczą, organizuje literackie uniwersum, natomiast w *Balladynie* Słowacki gra nim, wykorzystując sentymentalny sztafaż do

63 Zob. G.H. von Schubert, *Budowla kosmiczna* [w:] *Nocna strona przyrodoznawstwa*, przeł. K. Krzemień-Ojak, wstęp S. Dietzsch, A. Bonchino, przypisy Ł. Krzemień-Ojak, S. Dietzsch, wprowadzenie, oprac. i red. J. Ławski, Białystok 2015, s. 127–151.

64 K. Ziemia, dz. cyt., s. 11.

65 J. Słowacki, *Listy do matki*, dz. cyt., s. 220.



rozbijania utrwalonych sensów. W dramacie romantycznym sięga także po „ironio-tragizm” rozumiany jako struktura ontologiczna, odzwierciedlająca sprzeczności rządzące światem tragedii, ale też tym realnym. Ilustruje pęknięcie bytu<sup>66</sup>, następnie jego rozpad, który skłania bohatera utworu i człowieka w ogóle do podjęcia działań mających doprowadzić ów byt do ponownego scalenia, zgodnie z zasadą permanentnego ruchu: „Tworząc sensory i rozbijając je, artysta romantyczny realizował zadanie sztuki, które przez estetyków niemieckich określone było jako ujawnianie twórczego chaosu natury, jej ciągłej ruchliwości, zmienności, rodzącej nieustannie najwyższy ład. Chcąc oddać ów twórczy chaos, literatura nie powinna pozostawać nieruchoma, lecz musi także rozbijać tworzone przez siebie sensory i gotowe obrazy, ciągle ponawiając wysiłek nowego nazywania świata”<sup>67</sup>.

„Nowe piękności uczucie”, którym Słowacki obdarza nadgoplański „kraj poetyczny”, stanowi kwintesencję nowej estetyki, ukształtowanej pośród wszechogarniającego błękitu w wiejskim ustroniu Veytoux.

## Bibliografia

- Borzym S., *Novalisa filozofia życia*, „Sztuka i Filozofia” 1998, z. 15.
- Chodarczewicz K., *Kształtowanie i dzieło. Koncepcja procesu twórczego w myśli Friedricha Schlegla*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2010, nr 3.
- Dąbrowska D., *Autokreacje Juliusza Słowackiego w listach do matki* [w:] *Metaliterackie listownia: list jako dokument świadomości literackiej pisarza*, red. I. Sikora, A. Czajkowska, Częstochowa 2012.
- Dybczak K., *Wybierajcie poeci: Eros czy Agape*, „Teksty: Teoria Literatury. Krytyka Interpretacja” 1972, nr 2.
- Kaiser K., „*Oko zalśnione w ciągłym zachwycie*”. *O barokowych inspiracjach w twórczości Juliusza Słowackiego sprzed mistycznego przełomu*, <http://www.sbc.org.pl/Content/89427/doktorat3384.pdf> [dostęp: 28.04.2021].
- Kowalczykowska A., *Słowacki*, Warszawa 1994.
- Krukowska H., *Pan Tadeusz jako poezja czysta. Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok 2016.
- Lebioda D.T., *Konstelacja Orionu. O klarowności obrazów w poematach Juliusza Słowackiego* [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 3, *Metamorphosis*, red. J. Ławski, A. Janicka, Ł. Zabielski, Białystok 2014–2015.
- Masłowska E., *Pierwiastek żeński w antropokosmicznym zespole płodności: woda – ziemia – księżyc – kobieta (w polskiej kulturze ludowej)*, „Kultura i Społeczeństwo” 2014, nr 2.

66 W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice, poetyka*, Warszawa 1992, s. 144.

67 D. Siwicka, *Historia i ironia* [w:] *też*, *Romantyzm 1822–1863*, Warszawa 1999, s. 118.

- Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wybrał, przeł., wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984.
- Schlegel F., *Idee* [w:] tegoż, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac. i wstępem opatrzył M.P. Markowski, Kraków 2009.
- Schlegel F., *List o powieści*, przeł. K. Krzemieniowa [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
- Słowacki J., *Księżyc* [w:] tegoż, *Liryki i inne wiersze*, oprac. oraz wstęp napisał J. Krzyżanowski, t. 1, Wrocław 1959.
- Słowacki J., *List do matki z 20 października 1835 r.* [w:] *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, t. 13, Wrocław 1959.
- Stanisz M., *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice, poetyka*, Warszawa 1992.
- Schubert von G.H., *Budowla kosmiczna* [w:] *Nocna strona przyrodoznawstwa*, przeł. K. Krzemień-Ojak, wstęp S. Dietzsch, A. Bonchino, przypisy Ł. Krzemień-Ojak, S. Dietzsch, wprowadzenie, oprac. i red. J. Ławski, Białystok 2015.
- Świdarska E., „Balladyna” Juliusza Słowackiego w estetycznych kontekstach epoki. *Genologia – koncepcja piękna – idee*, Białystok 2018.
- Toruń W., „Nowe piękności uczucie”. *Wokół myśli estetycznej Słowackiego* [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 1, *Principia*, red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2012.
- Ziemba K., *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006.
- Ziołowicz A., *Dramat i romantyczne „Ja”. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002.
- Zwierzyński L., *Metamorfozy świata w poezji Juliusza Słowackiego*, Katowice 2003.

‘I Feel a Need for Ever Greater Perfection’..

The Artistic Universum in Juliusz Słowacki’s *Księżyc* and *Balladyna*

#### SUMMARY

The article presents an analysis of selected fragments of the poem *Księżyc* (The Moon) from Juliusz Słowacki’s youth period as well as the work from his mature period, i.e. *Balladyna*. The comparison between the two texts is supposed to help to understand “the need for ever greater perfection” Słowacki wrote to his mother about in his letters on a number of occasions. The goal is to capture the essence of the poetic world of the works of Słowacki, namely the dynamism, motion, and transformations taking shape not only within the literary universe (or universes), but also in the sphere of his imagination.

KEYWORDS: Juliusz Słowacki, debut, *Balladyna*, *Księżyc* (The Moon), poetry, Romanticism



MACIEJ SZARGOT

Uniwersytet Łódzki

📄 <https://orcid.org/0000-0003-1205-3241>

## Nad juveniliami Zygmunta Krasińskiego

W tomie *Krasiński żywy* Teodozja Lisiewicz opublikowała interesujący esej w formie dialogu poświęcony juveniliom poety. Opatrzyła go znaczącym tytułem *Krasiński zaczął pisać wcześniej...* Przysłówek „wcześniej” oznacza jednak i w tym wypadku, i pod piórami innych badaczy oraz krytyków: „za wcześniej”. Co prawda Lisiewicz nie lekceważy juveniliów poety, skoro poświęca im osobny szkic, a wykreowany przez nią na użytek eseju-dialogu Pan X docenia fakt, że „wczesne utwory Krasińskiego to punkt wyjściowy do jego biografii”. Jednak jego rozmówczyni, Pani Y, wygłasza z kolei taki znamieny sąd o utworze *Pan Trzech Pagórków*:

[...] był to podarek imieninowy dla ojca. Moja kuzynka zawsze ofiarowywała swojej matce na imieniny serwetki przez siebie haftowane. Cała rodzina oglądała je ze łzami w oczach, a potem serwetki chowano. Z pietyzmem, jednak chowano do szuflady<sup>1</sup>.

Na takie dobre rady było już jednak w czasie opublikowania *Krasińskiego żywego* za późno. Żadne juvenilia poety nie leżały wtedy bowiem w szufladzie, przeciwnie, były od dawna wydane, niektóre w prestiżowych edycjach, reszta w artykułach naukowych. Inna rzecz, że opisywano je bez pietyzmu i zachwyty<sup>2</sup>.

---

MACIEJ SZARGOT – prof. dr hab., prof. UŁ; kieruje Zakładem Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego; autor książek o twórczości polskich romantyków: Zygmunta Krasińskiego, Juliusza Słowackiego i Józefa Bogdana Dziekońskiego oraz pisarzy współczesnych: Małgorzaty Musierowicz i Tadeusza Nowaka; autor kilkudziesięciu artykułów literaturoznawczych ogłaszanych na łamach czasopism: „Ruch Literacki”, „Wiek XIX”, „Prace Polonistyczne”, „Postscriptum Polonistyczne”, „Sztuka Edycji”, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” i w tomach zbiorowych.

1 T. Lisiewicz, *Krasiński zaczął pisać późno* [w:] *Krasiński żywy. Książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*, red. W. Günther, Londyn 1959, s. 104.

2 O recepcji juveniliów Krasińskiego zob. na przykład D. Plucińska, *Obrazy śmierci w mło-*

W niniejszym szkicu chcę się zająć tekstami dziecięcymi i młodzieńczymi autora *Nie-Boskiej komedii*, łącznie z jego właściwym debiutem. Pierwsze z nich powstały około roku 1822 (Kraśiński był wtedy dziesięcioletkiem), ostatni – *Grób rodziny Reichstalów* – w 1828 i jako pierwszy został wydrukowany. Dlatego w sumie wymienić wypada następujące utwory oryginalne – powstałe około 1822 roku dziecięce wiersze o incipitach:

[*Po całej prawie ziemi...*],  
 [*Dawnych rycerzy plemię jeszcze nie wygasło...*]  
 i [*Cóż starożytny kruk znaczy na waszej pieczęci...*]

oraz późniejsze od nich utwory prozą:

*Rozmowa 1824-go z 1825-tym rokiem* (koniec 1824 lub początek 1825),  
 [*Rozmowa Napoleona z Aleksandrem I na Polach Elizejskich*] (1826),  
 [*Syn Botzarisa*] (1826),  
*William Wallas* (prawdopodobnie 1826),  
*Joanna d'Arc* (1827),  
*Pan Trzech Pagórków* (1828),

wreszcie wspomniany już *Grób rodziny Reichstalów*, drukowany (1828) przez Franciszka Salezego Dmochowskiego w „Rozmaitościach”, dodatku literackim do „Gazety Korespondenta Warszawskiego”.

Zacznijmy od utworów lirycznych, najwcześniejszych w tym zestawieniu. Pierwszy monografista Kraśińskiego, Stanisław Tarnowski, odnotowuje, że Bronisław Stadnicki, „mały rówieśnik” poety, „przebierał się za rycerza”: miał pancerz, hełm, tarczę. Zygmunt, już świadomy średniowiecznych obyczajów, przypomniał, że na tarczy powinno być wypisane godło i ułożył następujące:

Dawnych rycerzy plemię jeszcze nie wygasło:  
 Ich duch żyje w mym łonie, a w imieniu hasło<sup>3</sup>.

Tłem, czy jak to nazywa Jan Trzynadlowski, konsytuacją dziecinnego wierszyka jest zabawa rycerska i służąca do niej tarcza, na której zapisano utwór pełniący rolę godła. Przez konsytuację rozumie badacz „zespół środków materialnych natury niejęzykowej”, od których uzależniony jest dany tekst; „konsytuacje rozumieć można trojako: jako realne okoliczności decydujące o powstaniu danego dzieła lub przynajmniej mające wpływ na jego ukształtowanie, jako warunki zewnętrzne, w których gotowy utwór może funkcjonować z ujawnieniem swych podstawowych funkcji i aspektów, a wreszcie jako materialne, niebibliologiczne podłoże, na którym bywają utrwalone małe (krótkie) teksty”. Chodzi tu o charakterystyczny dla małych form literackich, opisywanych przez Trzynadlowskiego, fakt ich uzależnienia od „sytuacji

---

dzieńcej twórczości Zygmunta Kraśińskiego (*„Pan Trzech Pagórków”*) [w:] *Śmierć Zygmunta Kraśińskiego*, red. B.M. Szargotowie, Piotrków Trybunalski 2009, s. 69–73, 77–79, 81–83, 86.

3 S. Tarnowski, *Zygmunt Kraśiński*, Kraków 2014, s. 32.

towarzyszącej, warunkującej”<sup>4</sup>. Owo uzależnienie od przedmiotu, z którym utwór jest niejako „zrośnięty” i z którym (jako z koniecznym kontekstem interpretacyjnym) razem powinien być odczytywany, jest charakterystyczne nie tylko dla trzech dziecięcych wierszy Krasińskiego, ale i dla wielu jego późniejszych, „dorosłych” już liryków. Zauważmy, że w ten sposób powstały utwór staje się emblematyczny, współlistnieje bowiem z jakimś tworem plastycznym (w tym wypadku – z tarczą), do którego stanowi poetycki komentarz. Podobne wiersze Krasińskiego wpisują się więc w konwencje preromantyczne (element plastyczny staje się w nich bowiem ważniejszy od poetyckiego i warunkujący istnienie tego ostatniego)<sup>5</sup>. Przypominają też skupione na realnym adresacie i służące budowaniu i podtrzymywaniu z nim więzi utwory z kręgu sarmackiej „muzy domowej”, by posłużyć się określeniem Ludwika Ślękowej<sup>6</sup>. W wypadku wiersza-godła najważniejsza wydaje się jednak – jak stwierdza Maria Janion – autorska „stylizacja na rycerzyka, na «orłę rodu Krasińskich»”, zgodna z wyznaczoną małemu poecie przez rodzinę rolą „godnego dziedzica sławnego rycerza napoleońskiego”<sup>7</sup>.

Z kolei Mikołaj Mazanowski w rocznicowym artykule poświęconym utworom zawartym w jednej z tek z młodzieńczymi rękopisami poety w Bibliotece Krasińskich zamieszcza dość niezgrabny czterowiersz „bez daty i tytułu” (choć pochodzący prawdopodobnie z tego samego czasu, co „hasło” na tarczy Stadnickiego), traktujący, jak stwierdza badacz, „o pochodzeniu rodziny Krasińskich i jej znaczeniu w Rzeczypospolitej”<sup>8</sup>:

Cóż starożytny kruk znaczy na waszej pieczęci?  
I cóż oznacza błyszczący pierścień w dzióbce kruka?  
To, że wasz dom pod dobrą wróżbą się wznosi,  
A ten pierścień zaręcza wam dostojności.

[I, 39]<sup>9</sup>

Znowu więc mamy tekst-komentarz do plastycznego konkrety, którym tym razem jest herb rodzinny. Zacytowany tu, jak go nazywa Maria Janion, „panegiryczny czterowiersz”<sup>10</sup> można najwyraźniej umieścić w tym samym, co poprzedni dwuwiersz

4 J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 27–28, 61.

5 Por. M. Szargot, *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O liryce Zygmunta Krasińskiego*, Katowice 2000, s. 26–38.

6 Por. L. Ślękowa, *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991, s. 7–25.

7 M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 17.

8 M. Mazanowski, *Młodociane przekłady Zygmunta Krasińskiego* [w:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Zygmunta Krasińskiego*, t. 1, Lwów 1912, s. 3.

9 Jeśli nie podaję inaczej, utwory Krasińskiego cytuję według wydania: Z. Krasiński, *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, red. nauk. M. Strzyżewski, Toruń 2017; w nawiasach numer tomu (cyfry rzymskie) i strony (arabskie).

10 M. Janion, dz. cyt., s. 19.

nurcie rycersko-feudalnych pów, choć tym razem nie o zabawę chodzi, ale o najważniejszą rodową dumę, której młodzietki hrabia hołduje (wśród *Różnych pism Zygmunta hrabi Krasieńskiego w młodocianym wieku od r. 1823 do roku 1829*, z których wyjęto autografy wspomnianych wyżej prób prozatorskich, znalazł się także, dziś już zaginiony, „wyciąg z jakiegoś autora o początkach rodu Krasieńskich i o herbie Korwin”)<sup>11</sup>.

Dwudziestowieczny monografista poety, Tadeusz Pini, opisuje znajdujący się w starym dworze opinogórskim

[...] oprawiony w ramkę niewielki rysunek, przedstawiający rodzaj pomnika. Na stanowiącym część górną obelisku widzimy złożone na krzyż lance, a nad nimi kaszkiet szwoleżera gwardii – środkowy zaś cokół mieści następujący czterowiersz z charakterystycznym błędem ortograficznym:

Po całej prawie ziemi  
Pod obcymi znaki  
Za wolność swego kraju  
Walczył żołnierz [!] taki.

To pierwsza zapewne próba poetycka autora *Przedświtu*. Jenerał Krasieński okazał jej uwagi i szacunku więcej niż setkom innych pamiątek – i słusznie, bo ten słabiutki rysunek i słabszy jeszcze wierszyk są nader wymownym świadectwem, że dziecięca wyobraźnia syna obrała sobie jego i jego szwoleżerów za główny przedmiot rojeń, że tylko „żołnierz taki”, w mundurze szwoleżerskim, był dla niej bohaterem walk o niepodległość<sup>12</sup>.

Jak widać, „muza domowa” patronuje wszystkim trzem dzieciennym wierszykom, które są pochwałą stanu szlacheckiego (rycerskiego), rodu bądź głowy rodu. O emblematyczności wiersza o ojcu-żołnierzu świadczy jego związek z plastycznym dziełem syna. Tematem jest tu bez wątpienia miłość i fascynacja ojcem-bohaterem napoleońskim, któremu musiała się podobać tradycyjna, sarmacko-oświeceniowa forma nadana tekstowi, jako że gustował on w poezji klasycystycznej.

A zarazem jest przecież w tym dzieciennym hołdzie coś dziwnego, na co nie zwrócili dotąd uwagi komentatorzy. Cóż to za niezwykły pomnik narysował bowiem mały Zygmunt? Nie ma na nim bohatera „w mundurze szwoleżerskim”, jest tylko krzyż z lanc i kaszkiet na obelisku, a pod nimi napis głoszący chwałę bohatera. Nie stawia się pomników osobom żyjącym ani nie poświęca się im obelisków ozdobionych symbolami rycerskiej chwały. Czy nie jest to przypadkiem pomnik... nagrobny? A dziecięcy wierszyk zdobiący narysowany kamień pomnika – czy nie przypomina epitafium?

Oczywiście, można by uznać, że to rzecz przypadku lub braku talentu plastycznego małego Zygmunta, wreszcie – że to swoiste *faux pas*, wynikłe z właściwego dziecku braku wyobraźni. Jednak, jak zobaczymy, niepokojący sens znany nam z omawianego

11 J. Czubek, *Dodatek krytyczny [w:] Z. Krasieński, Pisma. Wydanie jubileuszowe*, t. 1, Kraków-Warszawa 1912, s. 447–448.

12 T. Pini, *Krasieński. Życie i twórczość*, Poznań [1928], s. 7.

tu wierszyka pojawi się i w innym wczesnym utworze przyszłego wieszczka, gdzie stanie się znakiem tragicznego konfliktu ojcowsko-synowskiego.

Zanim do niego przejdziemy, należy jednak skupić się na drugiej stronie tej rodzinnej relacji, na wspomnianym szacunku i miłości do ojca, na dziecięcych i młodzieńczych próbach przypodobania mu się, znowu zgodnych z konwencją „muzy domowej”.

Trzeba tu przypomnieć, że – o czym była już mowa – generał Wincenty Krasiński cenił sobie poezję klasycystyczną – odchodzącą już powoli, ale wciąż dzielnie stojącą w szranki z nabierającym siły romantyzmem. Generał prowadził przecież w Warszawie salon literacki (unieśmiertelniony potem w Mickiewiczowskich *Dziadach*), miał drukarnię... Jego syn dorastał więc w atmosferze literackiej, ale też w atmosferze wojny klasyków z romantykami<sup>13</sup>. W tej wojnie – jak widzieliśmy – początkowo stał bez reszty po stronie ojca, a i później składał rozmaite hołdy starej szkole.

Większość jego utworów młodzieńczych, jeżeli była komuś dedykowana, to ojcu. Decydowało to o „bardzo kameralnym początkowo, «domowym» niejako charakterze tej produkcji”, tworzonej wzorem klasyków warszawskich, którzy pisali „programowo dla zamkniętego kręgu towarzyskiego”<sup>14</sup> (kontynuując w ten sposób znaną nam tradycję „muzy domowej”). Pierwsze teksty prozą młodego Krasińskiego także i na inne sposoby wpisywały się w poetykę starej szkoły. Na przykład *Rozmowa 1824-go z 1825-tym rokiem* to tekst w całości alegoryczny, a zatem mocno związany z tradycją. [*Rozmowa Napoleona z Aleksandrem I na Polach Elizejskich*] korzysta zaś z wzorca gatunkowego o tradycji starożytnej, a podjętego przez klasycystów: mianowicie z rozmowy zmarłych. Janion zauważa tu słusznie jeszcze inny hołd, tym razem złożony ojcu, bowiem bohaterami tekstu są „Napoleon i Aleksander I – dwie gwiazdy przewodnie polityki ukochanego papy”<sup>15</sup>. W znacznie późniejszym *Panu Trzech Pagórków* pojawia się z kolei wiersz dedykacyjny wyrażający „uwielbienie dla legendy o bohater-skich czynach ojca”, w którym wybijają się cechy klasycystycznej ody, „konwencjonalny ton «pochwały bohatera»”, „wzory antycznej cnoty, romantyka rycersko-feudalna i legenda napoleońska”<sup>16</sup>. Znowu jest to więc „rodzinny” temat i klasycystyczna forma wiersza okolicznościowego (wciąż jednak możemy się tu odwoływać do wzorca „muzy domowej”), napisanego peryfrastycznym stylem oświeceniowych poetów.

Wystarczy jednak prześledzić katalog lektur młodego poety – imponujący u nastolatka, a obecny w erudycyjnych wstawkach, mottach i aluzjach – by zauważyć, że w gnieździe Krasińskich niekoniecznie wyrastał młody następca Krasickiego. Rzeczywiście, przyszły autor *Nie-Boskiej*... czytywał pisarzy starożytnych i oświeceniowych, ale chyba jednak chętniej sięgał po romantyków. Nawet w bardzo – o czym już pisałem – tradycyjną *Rozmowę 1824-go z 1825-tym rokiem* wplótł on przecież pochwałę Byrona.

13 M. Janion, dz. cyt., s. 37.

14 Tamże, s. 37–38.

15 Tamże, s. 57.

16 Tamże, s. 20.

Dla przyszłego wieszca przełomowy był rok 1826, w którym powstał utwór nazwany przez wydawcę [*Syнем Botzarisa*]. Zwiastuje on odejście zarówno od wcześniejszych małych, stosowanych w obu *Rozmowach*, form dramatycznych w stronę epickich, jak i od konwencji dawniejszych (najczęściej klasycyzujących) w stronę preromantycznych bądź romantycznych (późnego gotycyzmu przeradzającego się we frenezję). Jeśli można tu widzieć elementy byronizmu czy walterskotyzmu, to w istocie są one bardzo powierzchowne; najmocniejsze jest zawsze „dążenie do okropności i silnego wzruszenia”, dające w rezultacie, jak go nazwa Maria Janion, „opinogórski gotycyzm”<sup>17</sup> czy też „czarny romantyzm”.

Żeby dać przedsmak tego specyficznego gustu, zacytuję dwa bardzo stylowe, frenetyczne fragmenty powiastki zatytułowanej *Joanna d'Arc*. Pierwszy z nich oferuje charakterystyczny nadmiar makabrycznych obrazów:

Wziął Wilhelm de Flavy z radością w sercu puchar śmierci i wychylił go aż do dna, ale nie mógł go już na stole postawić. Wymknęła się złota czara z ręki i padła na marmurową podłogę. [...]

Powstał Salisbury i z szyderczym uśmiechem:

– Żądałeś – rzekł – jeszcze większej nagrody. Masz ją – wypileś truciznę.

Jeszcze tych słów nie skończył Anglik, aliści Flavy, ostatki sił ginącego życia dobywając, rzucił się na niego i jedną ręką ścisnąwszy go za gardło, drugą sztylet mu w piersiach utopił. [...]

Oba runęli na ziemię. [...] Flavy podwoił swe razy i wydarł życie wodzowi angielskiemu. Sam zaś obok skrwawionej trupa zakańczał w okropnych boleściach dni na zbrodni i zdradzie spędzone. Bładość śmiertelna rozlała się po jego twarzy, gwałtownie ścisnął dłonie, miotał się po ziemi. [...] Boleści stawały się coraz silniejsze, piana z ust mu wypływała, włosy jeżyły się na głowie, oczy w słup przewracając, rzucał się z wściekłością [...] rozciągnął Flavy wszystkie swe członki, głowa mu upadła na kamienną podłogę i dech ostatni wyzionął.

[IV, 26–27]

Fragment drugi to opis tytułowej bohaterki, eksponujący jej dwuznaczny erotyzm:

Jej twarz, jeszcze młoda, ogorzała od słońca, męskie wystawiała rysy, łagodzona anielskimi oczu, w których słodycz i poświęcenie się bez granic malowały się. [...]

Niewiasta rzucająca swej płci zatrudnienia, żeby przenieść się na pole bitew i bez żadnej litości patrzeć na rzeź i trupy, jest odrażającym stworzeniem. Ale Joanna łączyła z rycerskimi zatrudnieniami tyle dobroci, tyle słodyczy, tyle uległości i ufności w Bogu, że raczej wydawała się aniołem zesłanym dla ocalenia wojowników, nie dziką, wyzutą z czułości, w mordach i krwi szukającą rozkoszy dziewicą. Nie dziw więc, jeśli serce hrabiego Dunois pałało ku niej miłością.

[IV, 108–109]

17 M. Janion, dz. cyt., s. 58–74.



Ciekawe, że nastoletni pisarz był wyraźnie zafascynowany Mickiewiczem, a zwłaszcza jego *Grażyną*. Na tytułowej bohaterce tego poematu wzorował swoją Joannę d'Arc. Jednak czynnikiem aktywnie kształtującym jego twórczość i obecnym w aluzjach było przede wszystkim to, co w dziele Mickiewicza pobudza frenetyczną wyobraźnię: motywy zdrady narodowej, czarnego rycerza, śmierci na stosie, androgynicznego erotyzmu kobiety-rycerza. Szczególne preferencje widać też w doborze materiału literackiego – Krasiński sięgał w swoich powiastkach do dziejów dawnych lub najnowszych tak, aby wydobyć z nich fascynujące go wyraźnie okropności. Młody poeta lubował się w gwałtownych zwrotach akcji, w tematyce zdrady i zemsty. Józef Kallenbach pisał, że w tych utworach „leitmotiv zemsty [...] przemożnie głąszył inne tony i wszechwładnie wybijał się nad nie”<sup>18</sup>. Młody Krasiński lubił także motywy złowrogiego losu i wróżb – zawsze złych i zawsze spełniających się w świecie przedstawionym. Z jego dzieł da się wreszcie wyekstrahować cały katalog sposobów umierania – zawsze gwałtownych i niezwykłych. W jego skład wchodzi: otrucie, zastrzelenie, zasztyletowanie, nabicie na pał, spalenie na stosie, przysypanie szczątkami obleganej i podpalonej wieży, wyrwanie serca...

W badaniach nad juveniliami Krasińskiego należy zachować szczególną ostrożność. Na pewno nie są to utwory literacko wybitne. Nie można jednak mierzyć ich miarą współczesnych gustów literackich. Trzeba przypomnieć, że konwencja gotycka czy frenetyczna była w tym momencie historycznym bardzo popularna i obecna w wielu tekstach, także w Polsce. Młodziutki prozaik tworzył swoje epickie drobiazgi mniej więcej w dwadzieścia lat po następującej deklaracji Anny z Radziwiłłów Mostowskiej:

[...] wyczerpane nasze uczucia gwałtowniejszych wzruszeń potrzebują. Okropne Widma, z tamtego świata powracające istoty, burze, trzęsienia ziemi, rozwaliny starożytnych zamków przez duchy same tylko zamieszkałych, zbójców kupy, uzbrojeni pugiłami i trucizną zdrajcy, mordy, więzienia, na koniec diabły i czarownice. Gdy się to wszystko znajdzie razem, wtenczas mamy romans w kształcie upodobanym wiekowi naszemu.

[Do czytelnika]<sup>19</sup>

Z kolei niedługo po napisaniu wszystkich interesujących nas tu tekstów we Francji ukazała się drukiem powieść Jules'a Janina *Martwy osioł i zgilotynowana kobieta* (1829), będąca, wedle Macieja Żurowskiego, eksplozją „frenetyzmu”, której tytuł stanowi „sam przez się arcydzieło romantyzmu «frenetycznego»”<sup>20</sup>. Warto te oczywiste fakty przypominać, by właściwie ocenić młodzińcze próby literackie Krasińskiego,

18 J. Kallenbach, *Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych (1812–1838)*, t. 1, Lwów 1904, s. 117.

19 A. z ks. Radziwiłłów Mostowska, *Strach w zamczku. Posąg i salamandra*, Kraków 2002, s. 6.

20 M. Żurowski, *Wstęp* [w:] J. Janin, *Martwy osioł i zgilotynowana kobieta*, przeł. P. Kamiński, Warszawa 1985, s. 5, 18. Zob. też M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Bramera, Warszawa 1974, s. 124–127.

zamiast widzieć w nich jedynie „dzieciństwa” i uznawać je za „dziecinnie przerażającą”, a ich autora za obdarzonego „dziecinna wyobraźnią”<sup>21</sup>.

Nie powinno się także – co znacznie trudniejsze – ulegać łatwej pokusie biografizmu lub psychologizmu, skoro tak wiele zawdzięczają te teksty po prostu popularnej konwencji. A jednak nie sposób nie zauważyć, że sięganie do niej ma u Krasińskiego jakieś podłoże biograficzne.

Jeśli bowiem generał Wincenty patronował klasykom warszawskim i, co za tym idzie, gromił romantyków, to trudno oprzeć się wrażeniu, że frenetyczne próby jego syna i zwrot ku „czarnemu romantyzmowi” miały w sobie coś z prowokacji, buntu. Oczywiście – osładzanych czasem klasycystycznym akcentem czy osłabianych dedykacją dla ojca – ale jednak wyraźnych. Jakby syn zadziornie chciał wykazać, że jego gust czytelniczy i pisarski pozostaje w jawnej niezgodzie z ojcowskim. Zresztą i ten splot uległości wobec preferencji literackich generała z romantycznym buntem młodego Zygmunta jest zastanawiający. Przypomina bowiem bardzo mieszanię uczuć, jakie ojciec w nim budził. Z jednej strony były to miłość i szacunek, z drugiej – niezgoda na granicy nienawiści. Wahanie między uwielbieniem a ciemnym pragnieniem ojcostwa tak boleśnie zaciąży na całym życiu zdominowanego przez ojca poety.

W ten sposób wojna romantyków z klasykami stała się w rodowym gnieździe Krasińskich wojną domową. Ojciec stawiał synowi zarzuty i dawał rady charakterystyczne dla języka i temperatury literackiego sporu, jaki toczył się w przedlistopadowej Polsce. Oceniał jego utwory zgodnie z klasycystycznym gustem. Charakterystyczne są jego uwagi na temat późniejszej od omawianych tu tekstów, ale wciąż hołdującej „frenetyzmowi” powieści *Agaj-Han*. Ojciec ganił „polszczyznę litewską” utworu (to wyraźna aluzja do Mickiewicza) i radził synowi: „Czytać ci trzeba Krasickiego, żebyś gładkości nabrał”<sup>22</sup>. Cóż kiedy młody autor miał ambicję zostać raczej drugim Mickiewiczem, o którym powie on kiedyś: „my z niego wszyscy”<sup>23</sup>, niż drugim Krasickim.

Romantycy w ogóle byli „ojcóbkami”<sup>24</sup>, ale Krasiński był nim w stopniu szczególnym, bo zwracał się nie tylko przeciwko klasykom (czyli literackim poprzednikom), ale dosłownie przeciwko własnemu ojcu – patronowi pseudoklasyków.

Z naszej perspektywy szczególnie ważny, wręcz kluczowy, wydaje się rok 1828, w którym dzieją się sprawy istotne dla młodego poety zarówno literacko, jak i politycznie oraz towarzysko. Pisze o tym Zbigniew Sudolski:

Dziwnym zbiegiem przypadku, wówczas kiedy w połowie maja 1828 r. obrońcy więźniów stanu wygłaszali w Pałacu Rzeczpospolitej swoje mowy [chodzi o słynne obrady Sądu

21 J. Kallenbach, dz. cyt., s. 84, 87, 88.

22 J. Kallenbach, *Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych (1812–1838)*, t. 2, Lwów 1904, s. 153. Kallenbach cytuje fragmenty listu, który jest znany tylko z tej publikacji – nie zachował się w całości.

23 Z. Krasiński, *Listy do Adama Sołtana*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1970, s. 617.

24 A. Wat, [Szkice o Krasińskim] [w:] *Publicystyka*, zebrał, opracował, posłowiem oraz indeksami opatrzył P. Pietrych, Warszawa 2008, s. 731–732.

Sejmowego w sprawie aresztowanych członków Towarzystwa Patriotycznego, w których Wincenty Krasiński odegrał niechlubną rolę jako zastępca przewodniczącego – M.Sz.), tego samego dnia „Rozmaitości Warszawskie” rozpoczęły druk anonimowej „powieści oryginalnej z dziejów wojny trzydziestoletniej” pt. *Grób rodziny Reichstalów* pióra Zygmunta Krasińskiego<sup>25</sup>.

Czy był to przypadkowy jedynie zbieg okoliczności? Czy czas, w którym generał Krasiński, opromieniony dotąd legendą napoleońską, zaczął uchodzić za zdrajcę sprawy narodowej nie był najlepszy dla eksplozji wściekłego, frenetycznego pisarstwa jego syna? Wincenty Krasiński będzie zmuszał syna do zachowań, które tego ostatniego skazą na towarzyski ostracyzm. Siłą wymusi na słabej latorośli posłuszeństwo za cenę samozaparcia w czasie powstania listopadowego. Tylko literatura pozostanie dla Zygmunta sferą wolności i buntu przeciwko ojcowskiej tyranii. Cytowana już Teodozja Lisiewicz zauważa, że jego juvenilia:

Robią wrażenie, jakby chłopięcy Krasiński, słaby fizycznie i bezwolny w rękach ojca, wyżywał się i szukał odwetu w koszmarach, morderstwach i melodramatycznych sytuacjach<sup>26</sup>.

Warto przypomnieć, że w tym samym 1828 roku powstał *Pan Trzech Pagórków* – niezachowany do naszych czasów rękopis – tekst dedykowany ojcu, a opowiadający dzieje... ojcobójcy. Pisze o tym Andrzej Waśko:

Na uwagę psychologa zasługuje [...] okoliczność, że [...] fragment [*Pana Trzech Pagórków* – M.Sz.], w którym natrafiamy na jednoznacznie zarysowany motyw ojcobójstwa, pochodzi z utworu, który Zygmunt ofiarował, z dedykacją... własnemu ojcu! Sądząc po ilości utworów Krasińskiego, w centrum problematyki których mamy przedstawienie relacji: ojciec – syn, przypadek wydaje się tutaj mało prawdopodobny. Wiedza o wyjątkowej zależności psychicznej Zygmunta od osoby jego ojca, generała Wincentego Krasińskiego, należy do prawd najbardziej ugruntowanych. Nie zwraca się jednak należytej uwagi na fakt, że Zygmunt Krasiński jest pisarzem niemal monotematycznym, do *Irydiona* włącznie, w konstruowaniu fabuły ważniejszych swoich utworów wokół znaczącej relacji: ojciec – syn<sup>27</sup>.

Jakieś pokrewieństwo wydaje się łączyć *Pana Trzech Pagórków* z dziecięcym wierszykiem zawierającym napis na pomniku. A przecież problem urósł. Tematem powieści nie jest już po prostu śmierć ojca, lecz ojcobójstwo. Forma natomiast przestała być hołdem dla sarmacko-oświeceniowego gustu ojca – stała się bowiem wyrazem romantycznego buntu.

25 Z. Sudolski, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997, s. 73.

26 T. Lisiewicz, dz. cyt., s. 105.

27 A. Waśko, *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków 2001, s. 53–54.

*Pan Trzech Pagórków* nie jest przy tym jedynie opowieścią o ojcobójstwie dokonanym przez fikcyjną postać. Autorski narrator opowiadki spokrewnia się bowiem, jeśli nie utożsamia, z jej bohaterem – Opinem. Przedstawia się bowiem jako jego odległy dziedzic<sup>28</sup>, ale też, w pewnym sensie, podobny mu zbrodniarz. Charakterystyczne są tu bowiem niemal bliźniacze w opisach ich obu motywy przelanej przez nich rzeki krwi lub potopu krwi. Narrator opowiada:

Ileż razy tam się uganiałem za szybko lecącym bekasem, ileż razy broń morderczą podnosiłem na szarą kuropatwę [...]. Wody Sony unoszą na sobie liczne ptaki i nie ma fali, której by krew nie zarumieniła, krew płynąca z razu zadanego moją ręką.

[IV, 145]

A oto dwa opisy tytułowego bohatera:

Srogi Opin [...] ciągle przebywał w namiocie, a kiedy z niego wyszedł, to na wojnę i rzezie; krew wtenczas zalewała ziemię, śmierć czarnymi skrzydły zakrywała jaśniejące słońce.

[IV, 147]

Chciał zakryć oczy rękoma, ale zawsze widział okropny obraz, zawsze trupy otaczały łoże, a postać, z okropnym wzrokiem schyliwszy się ku ziemi, puchar krwią napełniła i podając go Opinowi, cichym, ale przerażającym wyrzekła głosem:

– Pij krew własnego ojca! [...]

Nieznamąca siła zmusiła pana Trzech Pagórków, wyciągnął rękę, przyjął czare, przytknął ją do ust i wychylił do ostatniej kropli. Znikło wówczas wszystko oprócz krwi zalewającej komnatę. Bystre jej strumienie coraz to wyżej wznosiły, coraz zbliżając się do łoża, już go zajmowały pod swe panowanie. Tonął Opin wśród fal krwi ojca, przyjaciół i krewnych.

[IV, 157]

Polowanie na ptaki zmienia się w zabijanie ludzi, a przede wszystkim w scenę symbolicznego ojcobójstwa, bluźnierczo przypominającego sakrament, zakrwawiona rzeka – w potop krwi zalewający cały świat. Marzenie o ojcobójstwie (i zniszczeniu własnego rodu) występuje tu w całej destrukcyjnej sile.

Wróćmy do debiutanckiego *Grobu rodziny Reichstalów*. Zauważmy, że i w tym tekście nie wszystko wynika z przyjętej konwencji. Autor powiadki wprowadza do niej bowiem charakterystyczny motyw, o czym wspomina Kallenbach:

Tak zatem mamy w *Grobie Reichstalów* do czynienia z tragicznym konfliktem woli ojca z wolą dziecka (Astrologa i Minny); z konfliktu tego rodzi się idea zemsty, która wypełnia resztę utworu<sup>29</sup>.

28 Zob. D. Plucińska, dz. cyt., s. 84.

29 J. Kallenbach, dz. cyt., s. 91.

*Grób rodziny Reichstalów* opowiada zatem o tym, jak okrutnie samowolna decyzja ojca tragicznie zaciążyła na losach jego dwojga dzieci. Córka bohatera zamiast narzuconego jej przez głowę rodu małżeństwa wybiera samobójczą śmierć od trucizny. Syn poświęca się zemście, jednak, co znaczące, nie na rodzicielu, ale na niedoszłym szwagrze, co w rezultacie sprowadza śmierć także na niego samego. Wszystkich Reichstalów łączy finalnie tytułowy grób, miejsce spoczynku przeklętego i wygasłego rodu. Tym razem więc brak motywu ojcobójstwa, choć powraca marzenie o ojcu (i krewnych) w grobie. Akcent pada jednak na bezwzględność woli rodziciela, która przybiera charakter fatum. Marzenie o śmierci ojca zyskuje motywację, bo śmierć ta jest sprawiedliwą karą.

Znowu przypadkowa zbieżność czy też fakt literacki dający się zinterpretować biograficznie?

Z drukowanym debiutem autora *Nie-Boskiej...* wiąże się ciekawa legenda. Oto „Babula” (Antonina Krasińska, matka generała), matrona znana z trudnego charakteru i bigoterii, przeciwko której (a nie przeciwko ojcu) zwracał się pierwszy bunt Zygmunta, miała (wedle zachowanej tradycji) wykupić i zniszczyć cały nakład *Grobu rodziny Reichstalów*. Ocalał wedle Estreichera egzemplarz w Bibliotece Jagiellońskiej z wyciętym i zalepionym kartką nazwiskiem autora<sup>30</sup>. Jeśli tak, to w nierównej domowej wojnie klasyków z romantykiem ci pierwsi odnieśli znaczące i brzemiennie w skutki zwycięstwo. Odtąd Zygmunt Krasiński nie podpisał swoim nazwiskiem już żadnego wydrukowanego dzieła. Ale z „czarnego romantyzmu” nie zrezygnował. Nie zrezygnował bowiem z tej szczególnej formy buntu przeciwko rodowi i ojcu.

Relacje Krasińskich – ojca i syna – (dziś określilibyśmy je jako toksyczne) najlepiej może scharakteryzował Mieczysław Jastrun. Ze strony Wincentego cechowała je niewątpliwie miłość, ale miłość tyrańska, bezwzględna, dążąca do kontrolowania i decydowania o każdym kroku syna, „lekceważąca cierpienia syna, które [ojciec – M.Sz.] uważał za objaw słabości”. U Zygmunta powodowała ona ciągłe rozdarcie pomiędzy miłością i nienawiścią do ojca, „odrażającego domowego tyrana”, będącego „rzeczywistym powodem jego neurozy, która go stosunkowo wcześniej zabiła, a zanim zabiła, zadawała niezliczone cierpienia”. Także nieustannie przeżywany „dramat nieautentyczności” – najpierw akceptowania jako prawdy rodowych legend o ojcu konno zdobywającym Samosierzę, potem konieczności usprawiedliwiania własnej i ojcowskiej postawy wobec powstania listopadowego, angażowania się w aranżowane i ucinane na rozkaz Wincentego romanse i narzucone przez generała małżeństwo<sup>31</sup>.

Aleksander Wat podkreślał dwoistość uczuć synowskich Zygmunta: „oscylację między pietyzmem posłuszeństwa a potrzebą przełamania duchowej, psychicznej zależności od domowego despoty”. Wyrażają tę dwoistość z jednej strony – infantylne korespondencyjne „zapewnienia uwielbienia i miłości” syna do ojca, przywodzące na

30 M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 23–24, 36–37.

31 M. Jastrun, *Syn szlachecki* [w:] *Wolność wyboru*, Warszawa 1969, s. 149–167.

myśl ton, jakim „pisuje egzaltowane dziewczę do matki”, z drugiej – „fizyczny nieomal strach syna przed ubóstwianym Papą”, jego „tchórzostwo fizyczne i moralne”, „szczenięce tchórzostwo przed karą (może i fizyczną?)”<sup>32</sup>.

Krasiński szukał ujścia dla splątanych uczuć wobec ojca i znalazł je właśnie w literaturze. Jednak to, co z taką siłą wybuchło w czasie sądu sejmowego i później w Genewie (a więc w czasie powstania listopadowego), daje się zaobserwować już wcześniej<sup>33</sup>, nawet w dzieciństwie, dzięki opisywanym tu tekstom, które pozwalają wyjść poza obszar psychologicznych hipotez i znaleźć literackie dokumenty synowskiego splotu miłości i nienawiści do ojca. Twórczość i (później) choroba stały się bowiem dla Zygmunta Krasińskiego jedynymi psychicznie możliwymi formami buntu wobec ojca i rodu.

## Bibliografia

- Danek D., *Istnienie z kontr-wzajemnością. Krasiński i dzieciobójstwo* [w:] *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, Gdańsk 2012.
- Janion M., *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.
- Jastrun M., *Syn szlachecki* [w:] *Wolność wyboru*, Warszawa 1969.
- Kallenbach J., *Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych (1812–1838)*, t. 1–2, Lwów 1904.
- Krasiński Z., *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, red. nauk. M. Strzyżewski, t. 1–8, Toruń 2017.
- Krasiński Z., *Listy do Adama Sołtana*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1970.
- Krasiński Z., *Pisma. Wydanie jubileuszowe*, t. 1, Kraków–Warszawa 1912.
- Lisiewicz T., *Krasiński zaczął pisać późno* [w:] *Krasiński żywy. Książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*, red. W. Günther, Londyn 1959.
- Mazanowski M., *Młodociane przekłady Zygmunta Krasińskiego* [w:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Zygmunta Krasińskiego*, t. 1, Lwów 1912.
- Mostowska z ks. Radziwiłłów A., *Strach w zameczku. Posąg i salamandra*, Kraków 2002.
- Pini T., *Krasiński. Życie i twórczość*, Poznań [1928].
- Plucińska D., *Obrazy śmierci w młodzieńczej twórczości Zygmunta Krasińskiego („Pan Trzech Pagórków”)* [w:] *Śmierć Zygmunta Krasińskiego*, red. B.M. Szargotowie, Piotrków Trybunalski 2009.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Bramera, Warszawa 1974.
- Sudolski Z., *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997.

32 A. Wat, [Szkice o Krasińskim], dz. cyt., s. 737, 771, 773–775.

33 Zob. D. Danek, *Istnienie z kontr-wzajemnością. Krasiński i dzieciobójstwo* [w:] *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, Gdańsk 2012, s. 48, 50–52, 74.

- Szargot M., *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O liryce Zygmunta Krasińskiego*, Katowice 2000.
- Ślękowa L., *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991.
- Tarnowski S., *Zygmunt Krasiński*, Kraków 2014.
- Trzynadłowski J., *Małe formy literackie*, Wrocław 1977.
- Waśko A., *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków 2001.
- Wat A., [Szkice o Krasińskim] [w:] *Publicystyka*, zebrał, opracował, posłowiem oraz indeksami opatrzył P. Pietrych, Warszawa 2008.
- Żurowski M., *Wstęp* [w:] J. Janin, *Martwy osioł i zgilotynowana kobieta*, przeł. P. Kamiński, Warszawa 1985.

## On the Works from Zygmunt Krasiński's Youth

### SUMMARY

The article is about Zygmunt Krasiński's works created before the year 1828 and therefore including the poet's debut, the tale called *Grób rodziny Reichstalów* (The Tomb of the Reichstal Family). Those works tend to be somehow related to the author's father, Wincenty Krasiński: they are either praises of the noble householder (and also of the feudal tradition and the noble house itself) or include disturbingly hostile accents against him, sometimes combining both tendencies. Their connections with the classicistic tradition and Dark Romanticism can also be seen as a reflection of the poet's dualistic sentiments towards his father.

**KEYWORDS:** Zygmunt Krasiński, juvenilia, debut, biography, frenzy





# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



ŁUKASZ ZABIELSKI

Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego  
w Białymstoku

📄 <https://orcid.org/0000-0001-5119-4835>

## „Waćpan także piszesz ballady?” Refleksje nad debiutem książkowym Stefana Witwickiego<sup>1</sup>

Owiane czarną legendą, nazwane literackim skandalem *Ballady i romanse* (1824–1825) Stefana Witwickiego (1801–1847) były w przeszłości, a są też współcześnie, specyficznym i złożonym tematem badawczym, który historycy literatury podejmują niechętnie i z ostrożnością. Uznane przez krytyków za echo tak zwanej balladomanii<sup>2</sup>, za dzieło nieudolne<sup>3</sup>, grafomańskie, epigońskie wobec debiutanckiego tomiku wierszy Adama

---

ŁUKASZ ZABIELSKI – dr, literaturoznawca, edytor dziewiętnastowiecznych tekstów źródłowych; kierownik Działu Naukowego Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku; autor monografii: *Meandry antyromantyczności. Kajetan Koźmian i romantycy polscy* (Kraków 2015) oraz *Kajetan Koźmian spoza kanonu. Studia i szkice historycznoliterackie* (Białystok 2018). Redaktor naczelny „Bibliotekarza Podlaskiego”.

1 Artykuł powstał w ramach realizacji grantu NPRH pn. *Kontynuacja krytycznych edycji wybitnych, zapomnianych dzieł XIX-wiecznej polskiej literatury romantycznej w Naukowej Serii Wydawniczej „Czarny Romantyzm” w XII tomach* (nr rej. projektu 11H 17 0222 85; realizacja w latach 2018–2022).

2 R. Ottman ujął to w sposób niezwykle obrazowy: „Co tylko pisać umiało, co kleiło wierszyki, wszystko rzuciło się do ballad” (tenże, *Stefan Witwicki. Życie i pisma jego*, „Przegląd Polski” 1879, R. 14, z. 3, s. 322).

3 Takiego określenia w kontekście *Ballad i romanse* Witwickiego użyła w podręczniku do literatury romantyzmu A. Witkowska. Zob. A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 209. Badaczka dodaje: „Skazą ballad tego okresu [pierwszej fazy polskiego romantyzmu – Ł.Z.] jest bowiem moralistyka i tendencja wychowawcza. Stąd «cudowność» traci siłę metafizyczną, wskazującą na tajemniczość bytu, stając się modnym ozdobnikiem akcji wspierającym cele moralne. Tak właśnie zbudowane zostały ballady Witwickiego, świadomego naśladowcy Mickiewicza – począwszy od tytułu zbioru *Ballady i romanse* – ale też jego trawestora, podporządkowującego balladową dziwność zbożnej moralistyce” (tamże, s. 211).

Mickiewicza<sup>4</sup>, położyły się wraz z *Edmundem*, niescenicznym dramatem z 1829 roku, długim cieniem na całe biografie ich twórcy. O Witwickim w literaturze przedmiotu z uznaniem mówi się właściwie tylko w kontekście jego działalności krytycznoliterackiej czy też jako o autorze *Wieczorów pielgrzyma*, *Listów z zagranicy* tudzież drobnych fragmentów IV księgi Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*<sup>5</sup>. *Ballady i romanse* oraz *Edmunda*<sup>6</sup> z reguły pomija się milczeniem, powiela obiegowe dziewiętnastowieczne oceny albo zbywa lapidarnymi omówieniami wybranych jedynie tekstów z dwutomowego dzieła, czego najwyraźniejszym przykładem może być inspirowana *Lenorą* Bürgera ballada *Wieczór św. Andrzeja*<sup>7</sup>.

Wydaje się jednak, że dystans czasowy, owe niemalże 200 lat, jakie upłynęły od książkowego debiutu Witwickiego, pozwala na podjęcie próby ponownego przeanalizowania tego historycznoliterackiego fenomenu. W niniejszym tekście, ze względu na jego szkicowy charakter, przyjrzę się wybranym jedynie kwestiom związanym z faktem ukazania się *Ballad i romansów* Witwickiego, a także poddam lekturze jeden z najważniejszych elementów całego zbioru, tekst zatytułowany *Dialog* (incipit: [Czyż dla obelgi Sztuce, dla Smaku zagłady]), szczególną uwagę kierując na relacje osobowe, jakie zachodzą pomiędzy dwoma występującymi w nim bohaterami. Interesować mnie będzie w pierwszej kolejności pytanie o to, jak poetycka tożsamość, artystyczne

4 Zob. O. Krykowski, *Stefan Witwicki*, „Wiek XIX” 2005, nr 40, s. 140: „Wieloletnie, momentami bezkrytyczne zainteresowanie mickiewiczowskim stylem poetyckim, potwierdzone publikacją własnych *Ballad i romansów* [...]”. Zob. T. Rojek, *Stefan Witwicki w Warszawie* [w:] *XII Sprawozdanie Dyrektora pierwszego prywatnego wyższego gimnazjum żeńskiego w Krakowie*, Kraków 1908, s. 5: „[...] brak mu było tej zewnętrznej podniety, a także wzorów, których dostarczył mu dopiero pierwszy tom poezji ballad i romansów Mickiewicza”; R. Ottman (dz. cyt., s. 324): „Witwicki duszą całą przyłgnął do wzorów Mickiewicza, brak twórczości sztucznym naśladownictwem zastąpił, kopiując poniekąd i formę, i treść utworów nauczyciela”; M. Stanisławski, *W poszukiwaniu własnej tożsamości. Przedmowy Stefana Witwickiego* [w:] tegoż, *Przedmowy romanetyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007, s. 138: „Już w tytule [*Ballady i romanse* – Ł.Z.] Witwicki zawarł przecież oczywistą aluzję literacką: określał własne próby poetyckie jako kontynuację projektu rozpoczętego przez Mickiewicza balladzystę, a zarazem jednoznacznie opowiadał się po stronie nowej poezji romantycznej”. M. Burzka-Janik, „Czarny smutek” poety. *Biograficzne i recepcyjne stereotypy Stefana Witwickiego* [w:] S. Witwicki, *Edmund*, wstęp i oprac. M. Sokołowski, oprac. aneksu i wprowadzenia M. Burzka-Janik, red. tomu J. Ławski i H. Krukowska, NSW „Czarny Romantyzm”, Białystok 2015, s. 143.

5 Jak twierdzi A. Abramowicz (*Rozbiór poetyckich i prozaicznych utworów Stefana Witwickiego*, Lublin 1937, s. 32), pióra Witwickiego są *Matecznik* oraz *Granie ogarów*, fragmenty IV księgi *Pana Tadeusza*.

6 Sytuację tę częściowo zmieniło krytyczne wydanie *Edmunda*: Białystok 2015, dz. cyt.

7 Zob. W.J. Podgórski, *Stefan Witwicki. Zarys monograficzny*, t. 1, Warszawa 1988, s. 29–30. Na temat *Lenory* i recepcji tej ballady Bürgera w Polsce pisał Leszek Libera w artykule *Niemiecka ballada i polska piosenka. Wokół „Adeli” Edwarda Odyńca* [w:] *Dwujęzyczni pisarze litewscy i polscy*, red. A. Baranow, J. Ławski, Białystok–Wilno 2017, s. 165–173.

wybory oraz wpisane w utwór estetyczno- i krytycznoliterackie poglądy Witwickiego, a więc jednego z ważniejszych przedstawicieli pokolenia młodych romantyków, korespondują z realiami społeczno-artystycznymi przedlistopadowej Warszawy. Otwierający pierwszy tom *Ballad i romansów* tekst uznaje się – co warto dodać na wstępie – za mniej artystycznie i koncepcyjnie udaną wersję *Żalu za „Gazetą Literacką”*<sup>8</sup>, utworu utrzymanego w stylistyce humorystyczno-parodystycznej gawędy, opublikowanego przez Witwickiego w tym samym co ballady 1824 roku jako osobna broszura.

*Dialog* pełni funkcję odautorskiego komentarza i zarazem rolę prefacji do całego zbioru<sup>9</sup>. Najdobitniej świadczą o tym wersy finalne, które *de facto* potwierdzają dialogiczne, otwarte na czytelnika nastawienie poety:

Z wdzięcznością przyjmę słuszne uwagi i rady.  
A więc nabierzcie serca, idźcie w świat ballady. (s. 8)<sup>10</sup>

Cytowany dwuwers to, rzecz jasna, zwyczajowo stosowana w retoryce topika wieńcząca dzieło. W tym przypadku stanowi ona naturalne przedłużenie wypowiedzi młodszego z dwóch interlokutorów, uczestników tytułowego *Dialogu*, co pośrednio uzasadnia możliwość utożsamienia tego bohatera z twórcą dzieła. Tym bardziej że analogiczne poglądy do tych, które bohater wypowiada, znajdziemy w innych tekstach Witwickiego, między innymi w przywoływanym już *Żalu za „Gazetą Literacką”*. Do tej kwestii przyjdzie mi jeszcze powrócić w dalszej części rozważań.

Wyartykułowana w końcowej partii *Dialogu* deklaracja otwartości wydaje się czymś więcej niż oczywistym w takim miejscu wyrazem poetyckiej skromności, usprawiedliwiającym oraz maskującym brak pewności siebie u niedoświadczonego jeszcze, debiutującego twórcy z Podola. „Uwagi i rady”, o które prosi on czytelników, są zastrzeżone klauzulą „słuszne”. Pozwala to uznać, że autorską akceptację znalazłyby głosy wyłącznie uzasadnione, przemyślane, uargumentowane. Nadawca deklaruje tym samym gotowość wejścia w werbalną interakcję (w konstruktywnym tego słowa znaczeniu), ale nie bezwarunkowo. Pytanie kluczowe, na które spróbuję niniejszym szkicem odpowiedzieć: czy zamierzał Witwicki swoim dziełem włączyć się w debatę nad stanem polskiej kultury pierwszej połowy XIX wieku, potwierdzając swój akces

8 S. Witwicki, *Żal za „Gazetą Literacką”, czyli o potrzebie krytyki*, Warszawa: nakładem N. Glücksberga, 1824.

9 Za M. Staniszem przyjmuję, że *Dialog* należy traktować jako formę wypowiedzi prefacyjnej. Badacz przekonuje: „*Dialog* stanowi bowiem nie tylko wydzieloną graficznie część *Ballad i romansów*, ale także charakteryzuje się odmienną od pozostałych utworów formą podawczą, porusza również zupełnie inną tematykę”. M. Stanis, *W poszukiwaniu własnej tożsamości...*, dz. cyt., s. 140, przyp. 19. Na prefacyjną funkcję tego tekstu powołuje się również W.J. Podgórski, *Stefan Witwicki*, t. 1, Warszawa 1988, s. 36.

10 S. Witwicki, *Dialog [w:] tegoż, Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824, s. 8. Cytaty z *Dialogu* będą oznaczane w tekście głównym poprzez podanie numeru strony w nawiasie. Wszystkie podkreślenia, o ile nie zostanie zaznaczone inaczej, są mojego autorstwa – Ł.Z.

do „obozy” romantyków? Być może chodziło mu o coś innego, o sprowokowanie osobnej dyskusji (lub o nadanie dotychczasowej odmiennego charakteru), gdzie tłem byłoby jego, a nie Mickiewicza, *Ballady i romanse*.

Jeśli przyjąć tę drugą ewentualność, fakt wyboru przez Witwickiego popularnego i głośnego tytułu dla upublicznianego zbioru wierszy uzyskuje zaskakującą wymowę. Dzieło Mickiewicza, które w 1822 roku otrzymali pochłonięci sporem o kształt narodowej literatury czytelnicy, zdecydowanie przyspieszyło proces podziału społeczeństwa polskiego na dwa obozy, grupy roztrząsające, „czyli tak zwaną klasycyzność, czyli tak zwaną romantyczność mają obrać”<sup>11</sup>. Warto zwrócić uwagę choćby na brzmienie tytułów pierwszych utworów zbioru Mickiewicza: główny korpus tekstów I tomu *Poezji*, czyli *Ballady i romanse*, otwiera *Pierwiosnek*, a wierszem programowym staje się *Romantyczność*. Nawet jeśli rzeczywiście – co uszczypliwie wytknął Franciszek Morawski<sup>12</sup> – obrońcy „warszawskiego Parnasu” z zasady osądzali teksty „nowej szkoły” bez ich uprzedniego przeczytania, w tym przypadku już sama lektura tytułów (obok motta, dedykacji czy przypisów) pozwalała rozpoznać ideologiczne wybory i estetyczno-filozoficzne sympatie autora<sup>13</sup>.

*Ballady i romanse* poety z Podola, jeśli wziąć pod uwagę powyższe kryterium, nie mają tak klarownego przesłania. Marek Stanisz zwrócił uwagę na zaskakujący dobór części inicjalnych w dziele Witwickiego: obok oczywistej aluzji wpisanej w tytuł tomu pojawiło się motto z *Listu do Pizonów* Horacego oraz dedykacja skierowana do Kazimierza Brodzińskiego<sup>14</sup>. Sam zbiór ballad otwiera, powtórzę, wiersz o jakże wieloznacznym tytule *Dialog*<sup>15</sup>. Można uznać, że Witwicki pragnął w ten sposób albo

11 K. Brodziński, *O klasycyzności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. X, s. 356; cyt. za: *Walka romantyków z klasykami*, wstęp i oprac. S. Kawyn, Wrocław–Warszawa–Kraków 1960, s. 10.

12 „Wy to tylko, wy sami tak trafnie umiecie / [...] Tak się wreszcie przeczuciem i instynktem rządzić, / Że nawet bez czytania potraficie sądzić”; F. Morawski, *List pierwszy. Do klasyków* [w:] tegoż, *Klasycy i romantycy polscy w dwóch listach wierszem*, cyt. za: *Walka romantyków z klasykami*, dz. cyt., s. 324.

13 Takie elementy metatekstowe, jak rozbudowane podtytuły, dedykacje, motta, przypisy, inwokacje, epilogi, argumenty epickie oraz przedmowy są dla twórczości Mickiewicza charakterystyczne i występują – na co zwrócił uwagę M. Stanisz – niemal w każdym dłuższym jego utworze lub cyklu utworów lirycznych. Zob. tenże, *Rozdawanie ról, Mickiewiczowska sztuka przemowy* [w:] tegoż, *Przedmowy romantyków*, dz. cyt., s. 61.

14 M. Stanisz, *W poszukiwaniu własnej tożsamości...*, dz. cyt., s. 139–140.

15 K. Cysewski przekonuje, że struktura *Ballad i romansów* Mickiewicza posiada charakter dialogowy, co ma pełnić bardzo istotną rolę wspomagającą „sterowanie odbiorem” czytelnikiem: „Układ cyklu jest oparty na takich zasadach dialogu z czytelnikiem, które wprowadzając go w romantyczny światopogląd i romantyczną wizję literatury, zwiększają stopniowo jego czytelniczną kompetencję” (K. Cysewski, *O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1987, s. 221; tenże, „*Ballady i romanse*” – przewodnik epistemologiczny, „Pamiętnik Literacki” 1983, LXXIV, z. 3, s. 65–100). Na temat charakterystyki dialogu jako gatunku literackiego zob. M. Stanisz, *W poszukiwaniu własnej tożsamości...*, dz. cyt., s. 141–142.

zakomunikować własne światopoglądowo-artystyczne niezdecydowanie, albo, podobnie jak uczynił to Brodziński<sup>16</sup>, zaproponować osobną, samodzielnią, niezależną od pozostałych drogę, w której byłoby miejsce i na estetykę romantyczną, i na klasycystyczny rygor. Zresztą obie możliwości nie muszą się wykluczać. Manifestacyjne obranie postawy niezdecydowania jest u Witwickiego równoznaczne z zasygnalizowaniem konkretnej potrzeby, aktem uwrażliwiającym oraz mobilizującym czytelników do podjęcia określonej pracy twórczej. Co też istotne, trudno w przypadku autora *Edmunda* mówić o postawie mediacyjnej, sugerowaniu przez niego rozwiązań pośrednich. Ugodowość, jak sam po latach przyzna w *Wieczorach pielgrzyma*, była to wszak domena klasyków, którzy poczuli, że walkę przegrywają:

Klasyki pomyśleli wreszcie, iż będzie bezpiecznie udobruchać napastników, wzywali ich teraz w kompromis, ustępując zgodnym sposobem część literackiej prawdy i chcąc dwa rodzaje pisania zeswatać między sobą i przemienić w jakiś rodzaj trzeci, wspólny obydwu<sup>17</sup>.

Wydaje się zatem, że nie na określonym programie artystyczno-ideowym Witwickiemu zależało, nie na godzeniu skłóconych stronnictw czy zwycięstwie w jakiegokolwiek walce. Był on przede wszystkim krytykiem-moralistą, osobą uwrażliwiającą opinię publiczną na pewne problemy natury etycznej, społecznej i kulturalnej, które potrafiły się ukrywać pod płaszczem modnych haseł i zagadnień interesujących, choć zupełnie obcych Polakom. Do takich zaliczał choćby fenomen literackich „obozów”:

[...] skąd też wzięliśmy [z zagranicy – Ł.Z.] i samo nazwisko romantyków, zupełnie dla nas nietrafne, ba, nawet nic u nas rzeczywiście nie znaczące. Gdyby ta poetycka rewolucja, o jakiej mówimy, wyszła była wprost z głów polskich i była prowadzona od osób starszych, nie zaś od studentów, w takim razie ani o romantykach, ani o klasykach wcale by w Polsce mowy nie było<sup>18</sup>.

Spółczesność polskie, osłabione dramatyczną sytuacją polityczną, w jakiej znalazło się po utracie samodzielności państwowej, dało się jednak uwieść popularnym

---

16 Zob. B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 11: „Właśnie dzięki Brodzińskiemu owe spory przybrały charakter nie tylko, by tak rzec, zaczepno-odpornej rozgrywki nowego ze starym, ale również cechę twórczego dialogu konkurencyjnych programów literatury, konkurencyjnych modeli kultury, wreszcie – odmiennych typów społecznej świadomości. Podział racji był dla obu stron o tyle korzystny, że istniała możliwość obopólnej inspiracji. Romantycy mieli w Brodzińskim prekursora pod niejednym względem, a ze swej strony postawili jego myśleniu wymogi natury dialektycznej”.

17 S. Witwicki, *Wieczory pielgrzyma*, t. 1, wyd. 4, Lwów 1885, s. 131.

18 Tamże, s. 132. O „terminologicznym poplątaniu” mowa też w jego wierszu, opublikowanym pod pseudonimem K. Prawdzic, pt. *Sposób na zgodę* („Gazeta Polska” 1829, nr 113), gdzie za klasyków, wbrew błędnie według niego przyjętemu zwyczajowi, proponuje on uznać między innymi Niemcewicza, Woronicza, Brodzińskiego, Mickiewicza, Fredrów, Korzeniowskiego, Zaleskiego czy Odyńca.

w ówczesnej Europie trendom<sup>19</sup>. Przejęcie zagranicznych terminów i schematów myślowych było wyjściem najprostszym, zdaje się przekonywać Witwicki, było też rozwiązaniem pozornie zwalniającym z potrzeby tworzenia dzieł oryginalnych, niezbędnych dla kulturalnego, duchowego oraz moralnego rozwoju narodu. Już pierwsze wydanie *Wieczorów pielgrzyma* (1833) otwierała, co znamienne, uwaga krytyczna pod adresem stronnictw. Nazwał je poeta „potworem ślepym i drapieżnym”<sup>20</sup>, którego zjawienie się oznacza kryzys kultury. W okresie przedlistopadowym taki właśnie „potwór” dręczył Polaków:

Przed niedawnym czasem były się zjawily w Polsce dwa głośnie stronnictwa *klasyczości* i *romantyczności*. Obydwa były szczepami czysto zagranicznymi. Wszyscy jednak literaci polscy, więksi i mniejsi, rozdzieliwszy się na dwa nieprzyjacielskie obozy, prowadzili z sobą domową wojnę, jedni i drudzy pod sztandarami wodzów cudzoziemskich<sup>21</sup>.

Pragnął Witwicki toczącym się sporom nadać charakter dialogu, rozmowy gwarantującej nie, jak chcą niektórzy badacze<sup>22</sup>, zwycięstwo jakiegokolwiek obozu, lecz zawiązanie porozumienia, zarzucenie pomostu pomiędzy dwoma oddalającymi się brzegami polskiej kultury. Należało podjąć wspólną pracę, polegającą na budowaniu, tworzeniu, a nie przejmowaniu, kopiowaniu. Chodziło o umożliwienie dojścia do głosu „głowom polskim” (podkreślam: Witwicki użył liczby mnogiej), aby mogły ramię w ramię pracować na rzecz wspólnego celu. Taki wydzźwięk zdaje się mieć jego wierszowana rozprawka *Dwie rozmowy*<sup>23</sup> („Czas będzie najlepszym pośrednikiem. [...] trwaj w dobrych chęciach i w pracy”), jak również tekst opublikowany pod pseudonimem Kasper Prawdzic pt. *Sposób na zgodę*<sup>24</sup> czy też *Żal za „Gazetą Literacką”*, gdzie w finale czytamy następującą sugestię:

19 Witwicki pisał o tym wprost: „Ku końcowi ostatniego wieku razem cztery plagi spadło na nieszczęśliwą Polskę: Moskal, Prusak, Austriak i francuszczyzna” (tenże, *Wieczory pielgrzyma*, t. 2, Paryż 1834, s. 6).

20 Tenże, *Wieczory pielgrzyma. Rozmaitości moralne, literackie i polityczne*, Paryż 1833, s. 1.

21 Tamże, s. 2.

22 Zob. A. Abramowicz, dz. cyt., s. 37: „Witwicki niepoślednim był szermierzem w walce z klasykami warszawskimi”; s. 44: „W latach młodości Witwicki-romantyk czynnie i skutecznie współdziałała w wyzwoleniu literatury polskiej z więzów krępującego ją pseudoklasycyzmu”. Zob. T. Rojek, dz. cyt., s. 5.

23 S. Witwicki, *O poezji i jej krytykach. Dwie rozmowy*, „Melitele” 1830, s. 151–168; przywołany cytat to ostatni wers tego utworu.

24 K. Prawdzic [S. Witwicki], *Sposób na zgodę*, „Gazeta Polska” 1829, nr 113, s. 486: „Już kilka lat upływa, jak mniej więcej wszystkie nasze gazety i dzienniki zachorowały i ciągle chorują na romantyczność i klasyczość. Jeżeli spokojny czytelnik, zmęczony widokiem nieustannych walk, zatargów i kłótni, szuka dla siebie ulgi i wypoczynku w pismach zagranicznych: niestety! zawodzi się w nadziejach; albowiem przekonywa się, że i u cudzych nie lepiej niż między swoimi. *Romantyczność i klasyczość wszędzie na placu!*”.

Póki święte są czasy i nic nas nie gniece,  
 Po dajmy sobie ręce, cni bracia bazgracze,  
 Przenudni autorowi, nieznośni tłumacze,  
 Pracujmy; [...]  
 Co do mnie, ja z mej strony przyrzekam najpierwszy,  
 Jeszcze gorszych niż dzisiaj przynieść czasem wierszy<sup>25</sup>.

Wypowiedź powyższa posiada wydźwięk ironiczny. Narrator-poeta popada w „twórcze rozpasanie” w rezultacie zamknięcia „Gazety Literackiej”, periodyku mającego dbać o rzetelne recenzje nowości wydawniczych. Przesłanie jest jednak aż nadto czytelne: bez względu na okoliczności (niedobór kompetentnych krytyków) pracy twórczej nie należy zarzucać. Choć, co warto dodać, mamy tutaj do czynienia również z wyraźną ironią losu. Otóż obietnicę dostarczenia „jeszcze gorszych wierszy” opublikował Witwicki w tym samym roku, w którym ukazały się jego *Ballady i romanse*. Była to, mówiąc metaforycznie, samospełniająca się przepowiednia.

Powyższa (auto)krytyka Witwickiego ma zaskakująco wiele cech wspólnych z ówczesnymi głosami klasyków, którzy zarzucali młodemu przede wszystkim pośpiech, niedbalstwo, nonszalancję artystyczną itd. Twórca *Edmunda* miał, jak wiemy, możliwość bliższego zapoznania się ze środowiskiem warszawskiego „Parnasu”, od 1822 roku (z krótką przerwą w roku 1820) przebywał w Warszawie, pracując w Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. W najbardziej wówczas wpływowe kręgi polskiego społeczeństwa, czyli stołeczny salon arystokratyczny<sup>26</sup>, wszedł bardzo szybko. Jak informuje Wojciech Jerzy Podgórski:

Młody Podolanin w warszawskich salonach Wincentego Krasińskiego, ministra Stanisława Grabowskiego, bratanicy Lipińskiego – Katarzyny Lewockiej, wojewodziny Kickiej i jej córki Teresy, sędziego Borakowskiego, uzupełniając niedostatki edukacji prowincjonalnej, obracał się od 1820 roku wśród bardzo dobrze zapowiadających się, wszechstronnie uzdolnionych przyjaciół<sup>27</sup>.

Salon to główna w tamtym okresie opiniotwórcza instytucja wymiany myśli i uwag o treści między innymi artystycznej, powoli ustępująca pola publicystyce<sup>28</sup>. Twórczość

25 S. Witwicki, *Żal za „Gazetą Literacką”*, dz. cyt., s. 8.

26 Zob. L. Siemiński, *Obóz klasyków*, Warszawa 1910, s. 24; J. Kallenbach, *Z. Krasiński. Życie i twórczość lat młodych*, t. 1, Kraków 1904, s. 55; S. Kawyn, *Wstęp [w:] Walka romantyków z klasykami*, dz. cyt., s. XVIII–XIX.

27 W.J. Podgórski, *Stefan Witwicki*, dz. cyt., s. 16.

28 Zob. A. Kowalska, *Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego 1815–1822*, Warszawa 1961, s. 111: „Już pod koniec 1817 roku pojawiły się w Warszawie – na pozór tylko nieoczekiwane – sygnały ożywienia ruchu publicystycznego. Z całym rozmachem i brawurą, która tak przeraziła starszych po piórze, wstąpili młodzi w szranki dziennikarstwa”. Zob. T. Jędrzejewski, *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu*, Kraków 2016.

młodych poetów inspirowała, niepokoiła i, co najważniejsze, pobudzała klasyków do zażartych dyskusji. Obawiano się przede wszystkim poetyckiej anarchii, jaka miała zapanować wśród młodzieży. W takim oto duchu pisał Kajetan Koźmian:

[...] za odzyciem Polski i literatury i poezja rozwijać się zaczęła, i chęć do niej ocknęła się w młodych umysłach, pomiędzy dobrymi tworamizjawiły się, szczególniej z Litwy, mnogie i niepojęte dziwotwory. [Franciszek] Morawski, z początku pobłażający tym płodom, w częstych między mną a [Ludwikiem] Osińskim o potrzebie wstrzymania tej wyuzdanej niezdolności sporach był za przebaczeniem i oczekiwaniem, mniemał surowość naszą co do zachowania prawideł i form szkodliwszą postępowi niż pobłażanie tej niesforności pomysłów i za nimi zapędów pióra<sup>29</sup>.

Choć nazwisko Witwickiego w trzynomowych wspomnieniach Koźmiana nie pojawia się ani razu, jego *Ballady i romanse* były częstym przedmiotem kpín szczególnie w korespondencji autora *Ziemiaństwa polskiego* z Franciszkiem Morawskim, który uchodził za przedstawiciela opcji ugodowej w toczących się sporach „młodych ze starymi”<sup>30</sup>. Debiutancki tomik Witwickiego znakomicie wpisuje się w definicję owej radosnej twórczości, określonej przez klasyka z Piotrowic jako „wyuzdana niezdolność” oraz „niesforność pomysłów i zapędy pióra”. Paradoksalnie Witwicki jako krytyk pisał w bardzo podobnej tonacji o całej formacji „aktywnych twórczo” poetów lat 20. XIX wieku:

Jakże zmienione czasy! – dziś wszystko uchodzi,  
I pisać, i przyganiać już wszystkim się godzi!  
Ten plecie jak na mękach, sam nie wie co marzy,  
Wszelako się bezkarnie w poczet pcha pisarzy;  
Tamten grzeszy i w wolnej, i w wiązanej mowie,  
A nikt im za to słowa marnego nie powie!  
[...]  
Prozaiki ladaco, nędzne wierszoklety;  
Co tchu rwą się do pióra, i gdzie co zasłyszą,  
Co tylko na myśl przyjdzie, i piszą, i piszą<sup>31</sup>.

Autor *Edmunda* jednakże, w odróżnieniu od Koźmiana<sup>32</sup>, w krytykę wpisywał deklarację swej dobrowolnej przynależności do owego „rozpisanego” pokolenia:

29 K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 3, przedmowa A. Kopacz, wstęp i komentarz J. Willaume, wstęp edytorski, ustalenie tekstu w oparciu o autograf oraz komentarz filologiczny M. Kaczmarek, K. Pecold, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 496.

30 Zob. T. Rojek, dz. cyt., s. 17–18.

31 S. Witwicki, *Żal za „Gazetą Literacką”*, dz. cyt., s. 2–3.

32 Punktów stycznych w poglądach Koźmiana i Witwickiego jest o wiele więcej, między innymi krytyka niesprawiedliwego, według obu poetów, piętnowania „starców” przez porwane gorącą romantyczną społeczność polskie. W *Wieczorach pielgrzymy* czytamy: „*Starzy ludzie*



Ja sam nawet, z sercem wyznam ci to szczerem,  
 (Choć w porównaniu z nimi jestem prawie zerem,  
 Od czasu twojej śmierci coś się mędrszym czuję,  
 I piszę trochę częściej; i częściej drukuję<sup>33</sup>.

Powyższy cytat przywołałem dlatego, że zawiera on symptomatyczny dla Witwickiego rys autokrytycyzmu. Popularność zyskała teza, którą podzielał między innymi Antoni Abramowicz, że poeta z Podola okazywał się najsurowszym krytykiem samego siebie po 1825 roku, a więc wówczas, gdy „[...] boleśnie przeżywał swój grzech ojcostwa ballad, których by się chętnie wyparł, gdyby tylko mógł. I Stefan, według świadectwa Odyńca, zrażony nieudaniem się ballad już był postanowił przedzierzgnąć się w prozaika<sup>34</sup>. Jednakże lektura tekstów „przed-balladowych” pozwala dostrzec, że Witwicki nigdy nie był dla siebie pobłażliwy, autokomentarze konsekwentnie utrzymywał w tonacji przesadnie surowej, często wypowiedanej z ironią i humorem. Należy też podkreślić, że – choć w odróżnieniu od ballad czy liryki jego prace krytycznoliterackie i prozatorskie rzeczywiście doceniano<sup>35</sup> – sam do końca życia uznawał się jednak za poetę. Najbardziej wymowny dowód tej tezy znajdziemy w jego listach. Dwudziestego pierwszego lutego 1841 roku zwierzał się Józefowi Bohdanowi Zaleskiemu:

[...] i usiadłem do biurka. Ja, który już i zapomniałem, żem kiedyś wiersze pisał, który nic dobrego, a osobliwie nic wielkiego nigdy nie tylko już nie napiszę, ale nawet nie napisałem, choć także Pan Bóg stworzył mię poetą, mówcie sobie z Grabowskim, co chcecie, kontent ot jestem, kiedy rozrywając się w bolach, w biedach i sieroctwie, napiszę, pobazgram co bądź<sup>36</sup>.

Według historyków literatury Witwicki miał żałować wydania swoich *Ballad i romansów*, nazywając je „grzechem młodości<sup>37</sup>. Za przykład niech posłużą choćby słowa Tadeusza Rojka: „[...] nawet Witwicki dał się porwać temu prądowi balladomanii, popełnił pierwszy (ale jeszcze nie ostatni) błąd młodości, do którego się przyzna,

---

*nas zgubili; starzy ludzie są do niczego; [...] Któż z nas tego nie słyszał [...] jako główne maksymy i przykazania nowej i ludzkość zbawić mającej polityki? W tym trudność, aby ostatecznie i trafnie zawyrokować, od jakiego to roku, miesiąca, tygodnia, dnia, a nawet od której godziny, minuty [...] człowiek poczyna być już starym, a zatem moskalem, zdrajcą”. S. Witwicki, *Wieczory pielgrzymia*, t. 1, Paryż 1833, s. 28.*

33 S. Witwicki, *Żal za „Gazetą Literacką”*, dz. cyt., s. 3.

34 A. Abramowicz, dz. cyt., s. 23.

35 M. Mochnacki, *Melitele*, „Kurier Polski” 1830, nr 196, s. 997: „Dwie rozmowy o krytykach przez S. Witwickiego są ozdobą «Meliteli». Nikt dowcipniej, nikt jaśniej nie przełożył przed oczy warszawskiej publiczności, o co rzecz idzie w sporach literackich tutejszych”.

36 *Listy Stefana Witwickiego do Józefa Bohdana Zaleskiego*, wyd. D. Zaleski, Lwów 1901, s. 61.

37 Głosy krytyków i historyków literatury na temat *Ballad i romansów* zbiera M. Burzka-Janik, dz. cyt., s. 143–144.

będzie go się wstydził, ale też i odpokutuje<sup>38</sup>. W parę lat później (1829) przygotował poeta drugie wydanie „grzesznego” dzieła<sup>39</sup>, lecz sfinalizowanie projektu (podobnie jak miało to miejsce z *Ziemiaństwem polskim* Koźmiana<sup>40</sup>) uniemożliwił wybuch powstania listopadowego. Pytanie kluczowe: czy grzechy naprawia się, popełniając kolejne? Za fakt przyjęło się postrzegać rzekome przyznanie się Witwickiego do winy, uznanie zasadności powszechnej krytyki, jaka spadła na jego ballady. Owszem, nie polemizował poeta z nieprzychylną opinią publiczną, ale do samobiczowania również nie doszło:

Na krytyki moich poezji – informował w *Wieczorach pielgrzyma* – panów Grabowskiego, Dmochowskiego, Goszczyńskiego i wszystkich innych rozmaitej cechy i wartości [...] nic nigdy nie odpowiadałem nie z pychy samej, jak mi to ktoś wyrzucał, ale że położenie autora broniącego pism swoich w jakibykolwiek sposób zawsze mi się wydawało trochę podejrzanę; [...] z każdym krokiem naturalnie ubywało mi w tym drażliwości<sup>41</sup>.

W moim przekonaniu to nie *Ballady i romanse* uznawał Witwicki za błąd, lecz zbyt pochopne wydanie dzieła, upublicznienie jego niedopracowanej wersji. Wbrew pozorom są to dwie zupełnie osobne kwestie, istotne w kontekście oskarżeń debiutanczkiego tomiku poety z Podola o artystyczną wtórność i epigonizm. *Żal za „Gazetą Literacką”* wymierzony był w grafomanów, a więc tych, którzy nie tyle zbyt szybko, ile za dużo tworzą („Co tylko na myśl przyjdzie i piszą, i piszą”). Zwróćmy uwagę na jeden z najczęściej przywoływanych fragmentów *Wieczorów pielgrzyma*, gdzie pojawia się rzekoma „spowiedź” autora:

Wszelako ballady, z początku tak fortunne, poszły niezadługo całkiem w dyskredyt, gdy jeden z małoletnich romantyków, Witwicki, dostawił ich aż dwa tomików, pełnych niesmaku i niedbałości, a które po części układał w drukarni, to jest nie dając sobie ani chwili czasu do namysłu i rozważ. [...] ani jego ówczesna młodość, ani nadzwyczajny a naganny pośpiech, nie czynią owej ramoty lepszą i znośniejszą; niech przynajmniej służy za przestrożę inszym, iżby się zbyt wczesnie i płocho do druku nie rwali<sup>42</sup>.

38 T. Rojek, dz. cyt., s. 8; badacz za drugi z grzechów młodości Witwickiego uznaje *Edmunda*; zob. tamże, s. 34.

39 Zob. W.J. Podgórski, dz. cyt., s. 35: „Witwicki był uparty. Liczył na rehabilitację, którą na gruncie warszawskim miało mu przynieść drugie, poprawione wydanie – pod trójczłonowym tytułem: *Ballady, romanse i powiastki ludu*. Sam autor znajdował w pierwodruku swych *Ballad i romansów* – jak twierdzi po upływie pięciu lat – tylko «pośpiech», «rozwekłość», «niesmak» i «zaniedbanie». Czy to już wszystko? – można zapytać”.

40 Zob. K. Wojciechowski, *Kajetan Koźmian. Życie i dzieła*, Lwów 1897, s. 173; Ł. Zabielski, *Meandry antyromantyczności. Kajetan Koźmian i romantycy polscy*, Kraków 2015, s. 72–73.

41 S. Witwicki, *Wieczory pielgrzyma*, Lwów 1885, t. 2, s. 90, przypis.

42 Tamże, s. 134. W liście do Jana Juliana Szczepańskiego, wydawcy „Polihymni”, który chciał przedrukowywać niektóre utwory z *Ballad i romansów*, Witwicki napisze 28 lutego 1828 roku

Grzechem wydaje się nie dzieło samo w sobie, lecz pośpiech: poeta ostrzega nie przed „płochym” pisaniem, lecz przed „płochym” drukowaniem. Ballady jako takie w ocenie ich twórcy nie byłyby „ramotą”, gdyby otrzymały należyty szlif artystyczny. Rażące niedociągnięcia, „niesmak i niedbałości” pozwoliłaby wyeliminować cierpliwą korekta i redakcja. Dlatego po latach przygotował poeta drugie wydanie *Ballad i romansów*. Ze stawianymi mu zarzutami o nieudolne kalkowanie dzieł Mickiewicza Witwicki nigdy i nigdzie się nie zgodził, choć z nimi – powtórzę to, do czego sam się przyznał w cytowanym już fragmencie *Wieczorów pielgrzyma* – nie polemizował.

Powyższy cytat przywołałem dlatego, że jest to jedna z rzeczywiście nielicznych wypowiedzi Witwickiego, gdzie sam siebie nazywa on wprost „romantykiem”, a więc owym, jak sam określił, „nietrafnym nazwiskiem”. Warto mieć na uwadze cały kontekst tej konfesji. Użyty termin wzmacnia tutaj ton oskarżycielski: „małoletni romantyk” zdyskredytował tak z początku „fortunne” ballady „nagannym pośpiechem”. W jaki sposób koresponduje to z ideowo-artystycznymi deklaracjami, jakie zostały wpisane w *Ballady i romanse*? Przy odpowiedzi na to pytanie pomocna będzie lektura *Dialogu*, a więc dzieła, które definiuje się jako rozmowa przedstawicieli dwóch wrogich obozów literackich. Co więcej, w literaturze przedmiotu *Dialog* uznaje się za utwór o wydźwięku skrajnie antyklasycznym. Stefan Kawyn, opatrując tekst tytułem *Spór klasyka z romantykiem*, otwiera nim antologię *Walka romantyków z klasykami*. W podobnym duchu interpretuje Antoni Abramowicz:

I *Żal za „Gazetą Literacką”*, i *Dialog*, poprzedzający *Ballady i romanse*, są wierszami satyryczno-humorystycznymi. [...] Inaczej jest w *Dialogu*: ostrze satyry tym razem skierował autor w obóz klasyków. W przygodnej, utrzymanej w tonie gawędy, rozmowie Romanetyka z Klasykiem, przedstawił Witwicki całkowitą ignorancję pseudoklasycznego obozu i jego uprzedzenie do nowej szkoły<sup>43</sup>.

Spróbujmy zatem przyrzeć się obu tajemniczym postaciom z wiersza. Uczestnikami *Dialogu* są z jednej strony bohater określony jako Klasyk („Mości Klasyku”) oraz z drugiej – autor ballad („Wać Pan [...] piszesz ballady”): romantyk. Jednak warto podkreślić, że w tym drugim przypadku mamy do czynienia z domysłem jedynie, ponieważ żadna światopoglądowa autodeklaracja z jego ust nie pada. Co więcej, w pierwszej wypowiedzi tego bohatera pojawia się wymowny passus: „Mości Klasyku,

---

następująca prośbę: „Dwa moje tomiki tak są defektowne i okropnie niepoprawne, że musiałbym się wstydzić za umieszczenie któregośkolwiek z nich w dziele mającym stanowić wybór najlepszych pisarzy. Zamyślam o nowej edycji i będę się starał, aby ją, ile można, uczynić godniejszą względów [...]”, *Z korespondencji Stefana Witwickiego*, oprac. W. Dropiowski, „Pamiętnik Literacki” 1902, z. 4, s. 656. Słowa te poświadczają, że nie żałował Witwicki samego faktu wydania swoich *Ballad i romansów*, lecz wyrzucił sobie brak ich doprecyzowania, przemyślenia. Miało to poprawić wydanie drugie. Ten sam fragment listu Witwickiego dowodzi, że umieszczenie – na co zwraca uwagę T. Rojek, dz. cyt., s. 10 – fragmentów jego wierszy z debiutanckiego wydania ballad w „Polihymnii” w 1827 roku odbyło się poza jego wolą.

43 A. Abramowicz, dz. cyt., s. 13.

[...] już raczyłeś potępić, choć nie znasz mnie wcale”. Kilka wersów dalej, gdy Klasyk uparcie trzyma się obranej terminologii, jego oponent odpowiada: „Takeś mnie Waćpan przezwiał, niechże i tak będzie”. Trudno dopatrzeć się w tym zdaniu czegoś więcej niż będącego wyrazem zniecierpliwienia i rezygnacji gestu wzruszenia ramion.

Oczywiście, warto zapytać o to, czy brak bezpośrednich deklaracji (jak chociażby u narratora *Romantyczności* Mickiewicza, który w sposób oczywisty opowiada się za „czującym i wierzącym” tłumem) jest oznaką niezdolności do precyzyjnego zwerbalizowania zajmowanego stanowiska światopoglądowego, czy raczej wynika on z niezdecydowania przy wyborze określonej drogi artystycznej. Pytanie o światopogląd okazuje się zasadne tym bardziej, że Witwicki mógł przed 1824 rokiem uchodzić za twórcę na poły klasycystycznego, był bowiem autorem między innymi wysoko ocenianego tłumaczenia *Mitryda* Racine’a<sup>44</sup>. Antoni Abramowicz te poetyckie juvenilia określił słowami: „próbka talentu poetyckiego, po której można było zakwalifikować Witwickiego do obozu wyznawców Boilea’u”<sup>45</sup>.

„Czyż dla obelgi sztuce, dla smaku zagłady, / Waćpan także powstałeś i piszesz ballady?”<sup>46</sup> – takim zaczepnym zwrotem Klasyka rozpoczyna się *Dialog*. Bohater ów to właściwie uosobienie, personifikacja cech stereotypowo przypisywanych osobom niechętnym zmianom i jakimkolwiek nowinkom artystycznym w początkach XIX wieku. Monografista Stefana Witwickiego ujmuje to w sposób następujący:

Biada Klasyk, że romantycy zadają „obelgi sztuce” i są przyczyną „zagłady smaku”, najgłębiej przy tym jest przekonany, że „romantyczność nas zgubi”. Okazuje się jednak, iż romantyków nie czytuje w ogóle, a sądzi ich tylko ze słyszenia; wystarczy mu wiedzieć, że Byron, Schiller albo Goethe są inni niż Arystoteles, Horacy, Kornel lub Racine, aby ich w czambuł potępić wraz z ich zwolennikami, warszawskimi romantykami<sup>47</sup>.

Klasyk lekceważy rozmówcę, zdaje się nie widzieć w nim godnego do dyskusji partnera. Równocześnie jednak odczuwa irracjonalny lęk wobec zmian, jakie obserwuje we współczesnej sobie kulturze, a których jego rozmówca ma być uosobieniem. Z tego właśnie powodu wyrzuca z siebie szereg „gnomicznych” zdań warunkowych, na przykład: „I póki będę trzymał o rzeczach rozumnie, / Wszystkie wasze ballady będą niczym u mnie” (s. 1).

Uważna analiza sposobu, w jaki została przez Witwickiego wykreowana postać Klasyka, zmusza do zastanowienia się nad kilkoma kwestiami. Bohater ten odbiega

44 Na temat klasycystycznego charakteru pierwszej fazy twórczości Witwickiego zob. A. Abramowicz, dz. cyt., s. 5–6; T. Rojek, dz. cyt., s. 6. Marta Zielińska przekonuje, że cała wczesna twórczość Witwickiego miała charakter „klasycyzujący”, czyli „powracający do wzorów przedromantycznej tradycji poetyckiej”. M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy*, Warszawa 1984, s. 230, przyp. 3.

45 A. Abramowicz, dz. cyt., s. 4.

46 S. Witwicki, *Dialog* [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, Warszawa 1824, s. 1.

47 A. Abramowicz, dz. cyt., s. 13.

zdecydowanie od figury Starca z *Romantyczności* Mickiewicza, który na obronę przed trudną sytuacją, w jaką został wplątany, za oręż miał przynajmniej „szkiełko i oko”, atrybuty mędrca-filozofa. U Witwickiego „starzec” posiada jedynie wytarte stereotypy i puste frazesy. Co więcej, Klasyk odbiega zdecydowanie od obrazu modelowego przedstawiciela literackiego „Parnasu” przedlistopadowej Warszawy<sup>48</sup>. Tworzyli go bowiem ludzie, owszem, dogmatyczni, o twardo sprofilowanej wyobraźni, poglądach i artystycznym smaku, jednak świadomie i dobrowolnie optujący za określoną postawą światopoglądową<sup>49</sup>. W Kłasyku Witwickiego nie sposób wszakże dostrzec Kajetana Koźmiana, Ludwika Osińskiego czy Franciszka Morawskiego, by wymienić najbardziej oczywiste przykłady. Przebywający w Warszawie od 1822 roku młody poeta z Podola, jak wiemy, bywał na salonach arystokratycznych, poznał najbardziej znamienite osobistości ze świata ówczesnej polityki<sup>50</sup>. Mógł zatem, by dopowiedzieć myśl do końca, posłużyć się którąkolwiek postacią tego areopagu. Jednakże Klasyk to ani poeta, ani krytyk-recenzent, ani tym bardziej salonowy polemista.

Biorąc pod uwagę brzmienie tytułu utworu, *Dialog*, należy zwrócić uwagę na fakt, że osobą inicjującą rozmowę jest właśnie Klasyk. Nawet jeśli uznamy jego słowa za prowokację do kłótni, za chęć urażenia rozmówcy, a w pierwszym zdaniu („Czy waćpan także...”) dostrzeżemy pytanie retoryczne, to jednak nic nie zmieni faktu, że pytajnik, jakim zakończono jego wypowiedź, ze strony młodego poety spotyka się z odpowiedzią inicjującą wielostronicową dyskusję-dialog.

Zaskakuje też postawa Klasyka, upór, aby pomimo rodzącej się u jego oponenta frustracji i zniecierpliwienia, rozmowę za wszelką cenę kontynuować. Taka sytuacja występuje w *Dialogu* aż dwukrotnie. Jeden z dłuższych monologów Klasyka wieńczy uwaga:

No dokądże odchodzisz? Cóż to? Ty poziewasz?  
Oho, już nic nie mówisz, już się widzę, gniewasz.  
Czyż nie mogą otwarcie mówić przyjaciele? (s. 3)

Kwestia ta została ubrana w formę drwiny, ale wpłynęła nie na zakończenie, lecz – zgodnie zresztą z intencją tego bohatera – kontynuację rozmowy. Po kolejnej wymianie zdań pojawia się passus o podobnym charakterze: „Ale gdzież już odchodzisz? Widzę, chimeryczysz./ Owszem, proszę cię, gadaj, może mię oświecisz?” (s. 4). Wypowiedziana pod postacią sarkazmu prośba odnosi skutek, poeta nie odchodzi. Jeśli artykułowane przez Klasyka uszczypliwości uznać za pozbawione realnej treści (tzn. pokrycia w świadomie wyznawanych przez tego bohatera wartościach i ideach) figury językowe mające na celu jedynie przyciągnięcie uwagi rozmówcy i sprowokowanie

48 Zob. S. Kawyn, *Wstęp* [w:] *Walka romantyków z klasykami*, dz. cyt., s. IX–XVIII.

49 Zob. T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, Kraków 1918; A. Bar, *Kumoszki na Parnasie*, Kraków 1947; K. Wyka, *Pokolenia literackie*, przedm. H. Markiewicz, Kraków 1977, s. 156–204.

50 Pisze o tym Tadeusz Rojek: *Stefan Witwicki w Warszawie*, dz. cyt.

dyskusji, można przyjąć, że rzeczywiście chciał on zostać „oświecony” i że mamy do czynienia z pozorną ironią, retoryczną maską, za którą skrywa się prawdziwe zainteresowanie tematem ballad i estetyki romantycznej. Klasyk mówi takim językiem, jakiego go nauczono, jaki przyswoił, obracając się w monolitycznym kulturowo środowisku, używa on takich zwrotów, terminów i określeń, jakich się po nim spodziewamy, zarówno my – czytelnicy *Dialogu*, jak i jego rozmówca – poeta. Ale postawa tego bohatera, jego upór i „dialogiczne” nastawienie (zainicjowanie oraz chęć kontynuowania dyskusji) zdają się przeczyć wypowiedzianym przez niego słowom. Wyrzucając z siebie całą listę stereotypów i uproszczeń, Klasyk niejako usprawnia przepływ informacji między nim i poetą, co więcej: wzmacnia swój zmysł obserwacji, wyobraźnię i potencjał interpretacyjny. Gdy pozbywa się „argumentów”, zmienia się charakter rozmowy i nastawienie Klasyka do rozmówcy.

Co ciekawe, chwając szkołę klasyczną, prócz utartych terminów typu „dobry smak”, „odpowiedni gust”, bohater kilkakrotnie wspomina o „czystości” i „mocy języka” jako niezwykle dlań istotnych wartościach. W jego opinii wielkość Horacego i Arystotelesa polega na tym, że „Sama sztuka ich świętym przemawia językiem”, po czym dodaje: „Lecz próżno ci to gadać, kiedyś romantykiem” (s. 3). Oczywiście, „czystość języka” to jedno z najpopularniejszych haseł „szkoły klasycznej”, szczególnie ochoczo przywoływane po publikacji *Sonetów krymskich* (1826) Mickiewicza, ale położenie nacisku na tym akurat aspekcie może sygnalizować zaobserwowane przez Klasyka trudności komunikacyjne właśnie, brak między nim i jego rozmówcą jednej płaszczyzny porozumienia. Wysiłki czynione dla zwrócenia na siebie uwagi można odczytać jako niezręczną – bo innej po tak wykreowanym bohaterze spodziewać się nie należało – próbę zawiązania i podtrzymania dialogu, a przez to rozbicia muru, który został zbudowany między stronnictwami, jakie obaj panowie reprezentują.

Powtórzę, Klasykowi daleko do modelowego przedstawiciela areopagu warszawskich krytyków. Nigdzie w *Dialogu* nie pojawia się sugestia, że mamy do czynienia z poetą (choćby i twórczo bezpłodnym), tłumaczem, krytykiem czy recenzentem literacko-teatralnym. W omawianym tekście występuje on wyłącznie w jednej roli: czytelnika (o ograniczonych horyzontach i lekturowych przyzwyczajeniach), potencjalnego odbiorcy *Ballad i romansów* Witwickiego. Nie jest to, nawiązując do metafory walki romantyków z klasykami, żołnierz obozu konserwatywnego, nieprzejednany antyromantyk, świadomy – jak na przykład Jan Śniadecki<sup>51</sup> – zagrożeń, jakie dla obecnego kształtu polskiej kultury ten prąd myślowy mógł ze sobą nieść. Nie jest to również

---

51 Zob. M. Śliwiński, *Śniadecki i Mickiewicz wobec opozycji klasycyzm – romantyzm* [w:] tegoż, *Czytając romantyków*, Zielona Góra 1997; J. Żuraw, *Miejsce Jana Śniadeckiego w kulturze narodowej*, „Studia Filozoficzne” 1989, nr 7–8; J. Ziętańska, *Jana Śniadeckiego poglądy na naturę ludzką. Prawdy martwe czy żywe?* [w:] *Wśród pisarzy oświecenia. Studia i portrety*, red. A. Czyż, S. Szczepny, Bydgoszcz 1977; A. Janicka, J. Ławski, *Szekspirofobia? Mowa krótka w Jana Śniadeckiego obronie* [w:] *Szekspiromania. Księga dedykowana pamięci Andrzeja Żurowskiego*, red. A. Cetera, Warszawa 2013, s. 287–304.

czytelnik modelowy, uniwersalny, lecz człowiek silnie zakotwiczony w realiach epoki, w konkretnym czasie historycznym pierwszej połowy XIX wieku.

Zdecydowanie większym wyzwaniem interpretacyjnym okazuje się drugi bohater, konsekwentnie zwany przez swojego adwersarza romantykiem. Przywołajmy raz jeszcze ostatnie wersy *Dialogu*:

Powiniennem do drugich zwrócić się po zdanie.  
Z wdzięcznością przyjmę słuszne uwagi i rady.  
A więc nabierzcie serca, idźcie w świat Ballady. (s. 8)

Słowa te pozwalają, o czym już wspomniałem, na utożsamienie bohatera je wyopowiadającego z twórcą dzieła, Stefanem Witwickim. Jeśli jednak przyjmiemy taką perspektywę interpretacyjną, pojawia się kilka wartych uwagi znaków zapytania. Przede wszystkim sam termin „romantyk” wykorzystywany jest w *Dialogu* z zaskakującą ostrożnością. Młody poeta, twórca ballad, nie składa żadnych ideowych, estetycznych czy artystycznych deklaracji, w sposób oczywisty nie opowiada się po żadnej ze stron jakiegokolwiek realnego dla ówczesnej kultury polskiej sporu. Co więcej – zdecydowanie się od wszelkich deklaracji odcina.

W pierwszej jego wypowiedzi, będącej reakcją na zaczepkę ze strony Klasyka, pada znaczący zwrot: „Już raczyłeś potępić, choć nie znasz mnie wcale” (s. 3). Jego towarzysz reaguje na te słowa wymijająco: „Znam i bardzo znam dobrze. Któż nie zna tej szkoły...” (tamże). Od wielokrotnie powtarzanego przez Klasyka zwrotu „romantyku” młody poeta odetnie się ostatecznie westchnieniem: „Takeś mnie, waćpan, przezwał, niechże i tak będzie” (s. 4). Czy rzeczywiście zatem rozmowa toczy się pomiędzy dwoma modelowymi przedstawicielami dwóch wrogich obozów literackich: romantyków i klasyków?

Kluczową kwestią są w *Dialogu* zaimki osobowe, a także sposób, w jaki obaj bohaterowie zwracają się do siebie nawzajem. Poeta, choć nazywa adwersarza Klasykiem, za każdym razem unika szeregowania go do określonej społeczności czy grupy. Owszem, dwukrotnie zwraca się do niego zwrotem „Mości Klasyku”, lecz jest to reakcja na uporczywe przypisywanie młodego poety do określonego stronnictwa. Twórca ballad nigdzie nie powie: „wy, klasycy”, „wasza szkoła”, „wasza koteria” etc., zawsze używa liczby pojedynczej. Z kolei Klasyk najczęściej korzysta z liczby mnogiej, zwraca się do swego towarzysza jako do przedstawiciela „szkoły romantycznej”. Wykorzystywany przez niego termin „romantyk” służy wyłącznie stereotypowemu zaszeregowaniu rozmówcy w poczet określonej zbiorowości: „wasze ballady” (s. 4). Wasze, to znaczy czyje? Szczególnie ważne, jak się zdaje, stają się końcowe partie *Dialogu*:

I bieda, gdyby z czasem płochość nas ujęła  
Troszczyć się o przezwiska, nie o dobre dzieła.  
[...]  
Pisz więc, a czyś romantyk, czy klasyk z wyznania,  
Czy też jeszcze jak przewiesz twój rodzaj pisania,

Pisz tylko z geniuszem w nauki zapale,  
Wślaw twój kraj, – a poruczysz imię twoje chwale. (s. 7–8)

Jak się zatem zdaje, *Dialog* nie jest to spór klasyka z romantykiem, nie jest to pamflet na klasyków czy apologia romantyzmu. Nie jest to też deklaracja przynależności autora do określonego obozu literackiego. Mówiąc w dużym uproszczeniu, wiersz otwierający *Ballady i romanse* Witwickiego okazuje się swoistym wprowadzeniem do dwutomowego zbioru, zachętą do podjęcia wolnej od uprzedzeń i przyzwyczajęń lektury. Poeta niejako prosi, aby dać szansę jego dziełu, które ma za zadanie sprowokować „słuszną” (tzn. uargumentowaną i zakorzoną w realnych dla polskiej kultury, a nie przejętych z zagranicy, problemach) dyskusję społeczną na temat narodowej literatury. Tym bardziej więc zaskakuje i intryguje wybór tytułu dla zbioru ballad. Być może chodziło po prostu o sugestywne zwrócenie uwagi czytelników, czyli o zwiększenie liczby ewentualnych odbiorców.

Jak skuteczny był to zabieg, niech świadczy imponująca swą objętością lista prenumeratorów dzieła Witwickiego, opublikowana na wstępie pierwszego tomiku. Jeśli rzeczywiście wierzył młodzieńki w tym czasie autor w wagę prezentowanych treści, taki chwyt marketingowy nie wydawał się bynajmniej absurdalny. Niebagatelne znaczenie może mieć też fakt, do którego Witwicki sam się zresztą przyznał, że jego utwór był „po części układany w drukarni”<sup>52</sup>, a więc miejscu, gdzie liczą się przede wszystkim potencjalni klienci. Łatwo sobie wyobrazić, jak mogły wyglądać negocjacje pomiędzy debiutującym poetą a wziętym i popularnym w latach 20. i 30. XIX wieku warszawskim wydawcą, Antonim Brzezina (zm. 1831), u którego *Ballady i romanse* drukowano i opatrzone litografiami.

Niezdecydowanie co do przynależności do określonej szkoły czy stronnictwa nie jest u Witwickiego kwestią przypadku. Wręcz przeciwnie. Brak deklaracji również staje się pewnego rodzaju deklaracją. Poeta nie twierdzi, że nie jest romantykiem, nie twierdzi też, że nim jest. Nie chodzi mu o godzenie jakichkolwiek walczących o wpływy koterii poetyckich. A to dlatego, że w jego przekonaniu oba obozy nie mają w sobie nic narodowego, nic rodzimego, a więc naturalnego dla polskiej kultury. Obie grupy walczą „pod obcym sztandarem”, nie dbając o narodowy interes. Przejmowanie gotowych nazw i terminów było przejawem duchowej stagnacji i intelektualnego lenistwa, które zwalniało od odpowiedzialności za własne wybory i decyzje. Co gorsza: odwracało uwagę od kwestii kluczowych, spraw najbardziej palących. Przywołajmy jeszcze jeden, ostatni cytat z *Wieczorów pielgrzyma*:

Niezgody i partie nasze, jakiegokolwiek są, nie tak pochodzą z rozdziału serc, serca bowiem polskie pełne zazwyczaj szlachetności, łatwo by się zawsze pojednywały, jak raczej z rozdziału głów, które znowu zazwyczaj zarozumiałe, w sądach porywcze, istną pojmowania łatwością uwodzone, nie kochają się w dłuższym, cieplejszym, to jest

52 S. Witwicki, *Wieczory pielgrzyma*, Lwów 1885, s. 134.



wytrawniejszym myśleniu. Nie znosimy przeto, nie rozbieramy nawet zdania drugiego, w swoje nadto dufając; brak nam wielkiego do prawdziwej mądrości przewodnika, pokory umysłowej<sup>53</sup>.

W moim przekonaniu Witwickiemu nie mogło chodzić o tworzenie wypowiedzi programowych, deklaracji czy ideowych postulatów. Jałowe jest doszukiwanie się w jego tekstach konsekwentnych tez broniących romantyzmu czy piętnujących klasycyzm. Uwaga poety z Podola, utalentowanego krytyka-moralizatora, skupiała się na uwrażliwianiu czytelników na określone problemy artystyczne, etyczne, społeczne. W przypadku epigońskiego tytułu *Ballady i romanse* niekoniecznie musiało chodzić o poecie o pójście przetartym przez Mickiewicza szlakiem poetyckiej sławy. Mickiewicz posłużył się tą nazwą jako autor, który – cytując jego *Przemowę* – „te a nie inne wybrał do naśladowania wzory, do tej a nie innej przyłączył się szkoły”<sup>54</sup>. Witwicki manifestuje, że dokładnie ta sama nazwa, zbliżona treść (ballady) może posłużyć komuś, kto wiążących deklaracji nie czyni, lecz pragnie publikować coraz lepszą poezję, tworzyć dzieła rodzime, narodowe, skłaniające czytelników nie do sporów, lecz do dialogu niwelującego dokonujący się „rozdział” wśród „polskich głów”.

## Bibliografia

- Abramowicz A., *Rozbiór poetyckich i prozaicznych utworów Stefana Witwickiego*, Lublin 1937.
- Bar A., *Kumoszki na Parnasie*, Kraków 1947.
- Brodziński K., *O klasycyzmie i romantyzmie tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. X.
- Burzka-Janik M., „Czarny smutek” poety. *Biograficzne i recepcyjne stereotypy Stefana Witwickiego* [w:] S. Witwicki, *Edmund*, wstęp i oprac. M. Sokołowski, oprac. aneksu i wprowadzenia M. Burzka-Janik, red. tomu J. Ławski i H. Krukowska, NSW „Czarny Romantyzm”, Białystok 2015.
- Dopart B., *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.
- Grabowski T., *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, Kraków 1918.
- Kowalska A., *Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego 1815–1822*, Warszawa 1961.
- Koźmian K., *Pamiętniki*, t. 3, przedmowa A. Kopacz, wstęp i komentarz J. Willaume, wstęp edytorski, ustalenie tekstu w oparciu o autograf oraz komentarz filologiczny M. Kaczmarek, K. Pecold, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.
- Krysowski O., *Stefan Witwicki*, „Wiek XIX” 2005, nr 40.
- Listy Stefana Witwickiego do Józefa Bohdana Zaleskiego*, wyd. D. Zaleski, Lwów 1901.

53 Tamże, t. 2, s. 207.

54 A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, cyt. za: tenże, *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1999, s. 109.

- Ottman R., *Stefan Witwicki. Życie i pisma jego*, „Przegląd Polski” 1879, R. XIV, t. 53.
- Podgórski W.J., *Stefan Witwicki. Zarys monograficzny*, t. 1–2, Warszawa 1988.
- Prawdź K. [S. Witwicki], *Sposób na zgodę*, „Gazeta Polska” 1829, nr 113.
- Rojek T., *Stefan Witwicki w Warszawie* [w:] „XII Sprawozdanie Dyrektora pierwszego prywatnego wyższego Gimnazjum Żeńskiego w Krakowie”, Kraków 1908.
- Siemieński L., *Obóz klasyków*, Warszawa 1910.
- Stanisz M., *W poszukiwaniu własnej tożsamości. Przedmowy Stefana Witwickiego* [w:] tegoż, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.
- Walka romantyków z klasykami*, wstęp i oprac. S. Kawyn, Wrocław–Warszawa–Kraków 1960.
- Witkowska A., Przybylski R., *Romantyzm*, Warszawa 1997.
- Witwicki S., *Dialog* [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824.
- Witwicki S., *O poezji i jej krytykach. Dwie rozmowy*, „Melitele” 1830.
- Witwicki S., *Wieczory pielgrzymy*, t. 1, wyd. 4, Lwów 1885.
- Witwicki S., *Wieczory pielgrzymy*, t. 2, Paryż 1834.
- Witwicki S., *Wieczory pielgrzymy. Rozmaitości moralne, literackie i polityczne*, t. 1, Paryż 1833.
- Witwicki S., *Żal za „Gazetą Literacką”, czyli o potrzebie krytyki*, Warszawa 1824.
- Wojciechowski K., *Kajetan Koźmian. Życie i dzieła*, Lwów 1897.
- Wyka K., *Pokolenia literackie*, przedm. H. Markiewicz, Kraków 1977.
- Zielińska M., *Mickiewicz i naśladowcy*, Warszawa 1984.
- Z korespondencji Stefana Witwickiego*, oprac. W. Dropiowski, „Pamiętnik Literacki” 1902, z. 4.

## ‘Sir, Do You Write Ballads, Too?’ Reflecting on Stefan Witwicki’s Debut

### SUMMARY

The article analyzes *Dialog* (Dialogue), a work that opens the book *Ballady i romanse* (Ballads and Romances) by Stefan Witwicki (published in 1824–1825). This two-volume collection of poems was considered by many critics and literary historians as an epigonic work with regard to the book of poems by Adam Mickiewicz of 1822. Still, while interpreting *Dialog*, it can be seen that the character of the poetic expression, the message and intentions which guided both Romantic poets vary in much detail. Witwicki himself cannot be easily ranked as a declared member of the so-called Romantic camp and an opponent of the Classicists, an image that is still preserved in the history of literature. The researcher carefully studies selected critical voices towards Stefan Witwicki, confronting them with the message included in *Dialog*.

KEYWORDS: Polish Romanticism, 19th century, Witwicki, Mickiewicz, ballads

# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



HENRYK GRADKOWSKI

Karkonoska Państwowa Szkoła Wyższa  
w Jeleniej Górze

## Debiut romantyka – Józef Bohdan Zaleski

Niegdyś zażywał wielkiej sławy, która przeminęła z wiekiem XIX.

W Krakowie na Plantach przy Barbakanie stoi pomnik zwany Grupą Bojana, dłuta Piusa Welońskiego. Na pomniku ślepy harfiarz, podtrzymywany i prowadzony przez chłopca – przewodnika. I napis: *Pamięci Bohdana Zaleskiego*.

Pisał tak zwanym sylabotoniżmem melicznym, zachowując regularny porządek sylab akcentowanych, melodykę wiersza. Ta muzyczność stała się inspiracją Chopina i innych muzyków, tworzących melodię do jego utworów. Częste są u niego jamby, rymy męskie. Także symbolika. Już jako dojrzałego twórcę współcześni nazywali go „patriarchą poezji polskiej”. Jego wiersze cechował profetyzm, wierszowanie na wzór folkloru, ton paraklejski. Słowami-kluczami były: *słowik, skowronek, rusałka, step*. Reprezentował kierunek nazwany „romantyzmem sentymentalnym”. Jest uważany za czołowego przedstawiciela „szkoły ukraińskiej” polskiego romantyzmu, obok Antoniego Malczewskiego i Seweryna Goszczyńskiego. Z wydarzeń emigracyjnych przypomnijmy, że Zaleski współdziałał w założeniu zgromadzenia księży zmartwychwstańców, a od roku 1853 był członkiem Rady Szkoły Narodowej Polskiej w Battingnolles.

Bohdan Zaleski to przyjaciel Mickiewicza, ale zgoła inny niż Antoni Edward Odyniec. Ten drugi chlubił się życiem w promieniu sławy i dokonaniach Mistrza. Wszystkie jego przypadki opisywał, konfabulując niemiłosiernie. Nawet świadomie łgał, choć w dobrej wierze, jak wówczas, gdy pisał fikcyjne listy z podróży, a właściwie szczerzy – przywołany z pamięci – cykl wspomnień.

---

HENRYK GRADKOWSKI – prof. dr hab.; profesor Karkonoskiej Państwowej Szkoły Wyższej w Jeleniej Górze oraz Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Angelusa Silesiusa w Wałbrzychu; historyk i dydaktyk literatury, posiadający też dorobek z zakresu pedagogiki i filozofii (w szczególności etyki), autor licznych książek, między innymi: *Mickiewicz w polskiej szkole XIX i pierwszej połowy XX wieku. Strategie lektury i style odbioru; Zygmunt Krasiński – dzieje recepcji (na podstawie dzieł literaturoznawców i autorów podręczników szkolnych)*.

A nasz bohater? Dostał zaszczytu pożegnania Przyjaciela na cmentarzu Montmartre. W latach 50. przechadzali się niemal codziennie po Lasku Bulońskim. Rozmawiali... Gdy po latach Stanisław Pigoń zestawiał *Rozmowy z Mickiewiczem*, zmienione po II wojnie na *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, oskarżył Bohdana, że nie zapisał tych rozmów, nie utrwalił ich dla świata! A przecież zachowały się, obok świadectw afirmacji wieszczka przez Zaleskiego, także wyrazy krytycznej wobec niego postawy. Nie przyjął propozycji przystąpienia do Sprawy Bożej, choć to przecież nie kto inny, tylko wielki Adam wezwał go do natychmiastowego do niej przystąpienia.

Urodził się Zaleski we wsi Bogatyrka (Bohatyrka) w guberni kijowskiej w roku 1802. Miał dwanaścioro rodzeństwa. Matka odumarała go we wczesnym dzieciństwie, a ponieważ ojciec był w ciągłych rozjazdach – najmłodszym bratem opiekował się brat najstarszy Eliasz oraz kolejno kilka ciotek, a nawet zupełnie niespokrewnieni przyjaciele rodziny, jak na przykład wiejski znachor z Czuczyna. W biografiiach młodego Józefa Bogdana podkreśla się od dzieciństwa bliski kontakt z przyrodą i folklorem Ukrainy. Ów kraj lat dziecinnych pozostanie na zawsze naturalnym żywiołem twórczości poety, z czasem ulegającym postępującej idealizacji.

Jako dziesięciolatek rozpoczął Zaleski naukę u bazylianów w Humaniu. Z czasów szkolnych trzeba odnotować udział w oryginalnym związku literackim. Obok Bohdana stanowili go koledzy szkolni, późniejsi znani pisarze: Seweryn Goszczyński i Michał Grabowski; nazwali ów triumwirat Za-Go-Gra, od skrótów swoich nazwisk. Wspierali się dostępną, głównie za pośrednictwem prasy („Pamiętnik Warszawski”, „Gazeta Warszawska”, „Dziennik Wileński”), lekturą pozycji wydawniczych romantycznego ruchu europejskiego. Na łamach tejże prasy udało się początkującemu poecie zamieścić swe pierwociny literackie. Siedemnastolatek opublikował w „Dzienniku Wileńskim” dwa utwory: *Do Pirry* i *Do Wenery*, będące przekładami z Horacjusza. Te prace zostały wzbogacone nawiązującą do Schillera *Marią Stuart w więzieniu*, wreszcie – napisaną już według samodzielnego pomysłu – *Dumą o Waławie*. Ten ostatni utwór uznaje się za formalny debiut Zaleskiego. Ale właściwy debiut nastąpi w kilka lat później. Czasowo zbiegnie się – *nomen omen* – z epokowym wystąpieniem Mickiewicza. Ten lirnik ukraiński ma szczęście jako poeta zaistnieć w polskiej stolicy...

Od 1820 roku Zaleski jest bowiem w Warszawie i to będzie ponad dziesięcioletni epizod jego życia. Przyjechał studiować i poszerzać horyzonty literackie. Często jednak musiał opuszczać stolicę w celach zarobkowych. Jak większość ubogich aspirantów sztuki, jął się pracy guwernerskiej na pobliskiej prowincji (Leszczynek, Płock). Zaważyło to na rezygnacji z zamierzonych studiów uniwersyteckich, ale przyniosło nowe doświadczenia dla tego szczególnego miłośnika przyrody i scenerii wiejskiej. Czas poza pracą zarobkową i twórczością wypełniała mu działalność polityczna. Wraz z Sewerynem Goszczyńskim uczestniczył wówczas Zaleski w pracach Związku Wolnych Polaków. Były to czasy narastania w Królestwie Polskim podziemnego ruchu narodowowyzwoleńczego. W powstaniu listopadowym walczył pod Sochaczewem i Grochowem, odznaczony został Orderem Virtuti Militari. Był też posłem na

sejm powstańczy oraz sekretarzem prezydenta Warszawy. Redagował wówczas pismo „Nowa Polska”.

W ciągu przedpowstańczego dziesięciolecia debiutant opublikował w pismach stolecznych około trzydzieści wierszy. Nie udało się ich zebrać w osobny tomik, ale drukowane były w liczących się pismach warszawskich. Dokonując próby uogólnienia głównych cech ideowych debiutu Zaleskiego, odwołajmy się do opinii współczesnej badaczki:

Tworząc swoisty symbol poety narodowego, posłużył się Zaleski trzema symbolami, które określają „ja” liryczne jego wierszy. Jednym z nich jest postać ukraińskiego barda – Bojana. [...] Nawiązał Zaleski do postaci legendarnego śpiewaka znad Dniepru znanego ze *Słowa o pułku Igora*. Ten ludowy wzorzec poety opiewającego dzieje przodków odpowiadał Zaleskiemu, usiłującemu zachować w swych utworach klimat i stylistykę dum ukraińskich. [...] Drugim symbolem, w którym wypowiedzi się poetyckie „ja” wierszy Zaleskiego, jest symbol ptaka [...]. Wybór skowronka jako symbolu poetyckiego zaświadcza o przyjęciu postawy pokornej, parakletejskiej, [...] przeciwstawionej prometeizmowi. [...] Jest i symbol trzeci. Ufny i daleki od buntowniczej wielkości bohater Zaleskiego ma naiwność dziecięcą. [...] Dziecięca postawa z wyboru [...] łączy się z romantyczną apologią kraju lat dziecinnych, owego „świata ideału” (*Rusalki, Śpiew poety*)<sup>1</sup>.

Pozostaje wypełnić tę trafną diagnozę stosowną egzemplifikacją, uzupełniając i modyfikując nieco niektóre elementy przywołanej konstatacji.

Zatem zestawiamy – w przypisie – debiutanckie teksty Zaleskiego z zaznaczeniem miejsca publikacji<sup>2</sup> i przechodzimy do analiz.

Cytujemy pierwszy z tych tekstów debiutanckich. To *Lubor. Ballada z powieści ludu*<sup>3</sup>.

#### Lubor. Ballada z powieści ludu

Dawszy czas wytchnąć hufcom znużonym,  
Lubor wódz stary, waleczny,  
Sam w ciemnej nocy, na koniu wronym  
Wjeżdża w bór czarny, odwieczny.  
Z dała chorągwie w bojach zdobyte:  
Utkwione świszczą z mogiły,

1 J.B. Zaleski, *Wybór poezyj*, wstęp i oprac. B. Stelmaszczyk-Świontek, wybór, komentarz C. Gajkowska, Wrocław 1985, s. XVII–XX.

2 1822 – „Pamiętnik Warszawski”: *Lubor, Ludmiła, Nieszczęśliwa rodzina, Arab u mogiły konia*; 1823 – „Pamiętnik Warszawski”: *Dumka Hetmana Kosińskiego, Janusz Bieniawski*; 1823 – „Astrea”: *Wzgórek pożegnania. Duma z pieśni ludu, Pielgrzym, Ballada naśladowana z Walter-Skota*.

3 Cyt. za: J.B. Zaleski, *Wybór poezyj*, dz. cyt., s. 12–14. Z tej edycji cytaty pozostałych tekstów J.B. Zaleskiego z podaniem w nawiasach numerów stron.

Wojennych pieśni echa rozbite  
Przełękłe zwierza płoszyły.  
Jadąc wódz dumął, jak wiek mu młody  
Zbiegł na rycerskich zabawach;  
Rachował blizny, liczył przygody,  
Marzył o nowych wyprawach.  
Umilkło... jedzie, jedzie, nie słyszy,  
Jak tuż coś pierzcha w gęstwinie,  
Przy starym dębie, wśród głuchoj ciszy  
Zeszły się boru boginie.  
Było to grono srogich rusałek;  
Jedna z nich groźnie zawoła;  
„I kiedyż Lubor, kiedyż ten śmiałek  
Poniechać krwawych walk zdoła?  
Tyle rycerzy w rannych lat dobie  
Śmierć uprzątneła ze szranków;  
Matki, kochanki płaczą w żalobie  
Poległych synów, kochanków.  
On od pół wieku prowadzi boje,  
Pławi się we krwi nieczuły...  
Czylisz to bogi w niezłomną zbroję  
Lubora piersi zakuły?  
Dość ci już chwały – czas spocząć starcze!  
Czas zmrużyć czujne powieki;  
Wkrótce porzucisz włócznię i tarczę,  
Zaśniesz – lecz zaśniesz na wieki”.  
Rzekła, i znikły w mroku omglonym;  
Szumi bór czarny odwieczny;  
Nic ni wie – jedzie na koniu wronym  
Lubor, wódz stary, waleczny.  
Wtem słyszy potok szumiący w dali,  
Drze się przez ciemną gęstwinę,  
Niezbyte jakieś pragnienie pali:  
Wjechał do źródła – w dolinę;  
I gdy się napił – zmienił się w cale,  
Sen poczał kleić powieki,  
Puścił rumaka, usnął na skale –  
Usnął, lecz usnął na wieki.  
Poczuł to, pędzi jak wiatr koń skory,  
Tętent uśpionych przestrasza,  
Między walecznych wpada tabory,  
Rżeniem zgon wodza ogłasza.  
W całym obozie wrzawa się wszczyną,  
Strach miesza mężne szeregi.

Rozpierzchła wodza szuka drużyna,  
 Lecz płonne wszystkie zabiegi.  
 Zaświtał ranek, rycerzy tłumy  
 Ciągną na pole znów chwały,  
 Zabrzmiały w okrąg wojenne dumy,  
 Żałobne pieśni zabrzmiały.  
 Wódz zaś od wieków w jednej postawie  
 Skamieniał, leżąc w ustroni;  
 U nóg hełm, włócznia zarosła w trawie,  
 Na wpół dobyty miecz w dłoni.  
 A gdy z północy burza straszliwa,  
 Grzmi przez bór czarny, odwieczny,  
 Ockniony, rdzawy oręż dobywa  
 Lubor, wódz stary, waleczny.

*Lubor* to utwór reprezentatywny dla tej części juveniliów, które odwołują się do bohaterskiej przeszłości.

Forma wiersza jest klarowna – na przemian dziesięcio- i ośmiozłoskowiec. Tok fabularny wykorzystuje celnie ten układ. Wers pierwszy, dłuższy jest uzupełniony drugim, krótszym. I tak konsekwentnie we wszystkich strofach. Opowieść snuje się jakby w takt konnej jazdy bohatera.

W akcji, bo przecież mamy do czynienia z balladą, zachowano typowy schemat ludowej opowieści. Rzecz sprowadza się do prezentacji głównego bohatera, z tym że jest to najpierw autoprezentacja. Lubor rozmyśla o walecznych czynach, ale też o kontrowersyjnych rycerskich zabawach. Prawdziwy to rycerz, waleczny, zwycięski, ale nie bez skazy. Jego winą jest nieustanna pogoń za rycerską przygodą, która przecież obok chwały wodza-wojownika przynosi ból i cierpienie – matkom, żonom, rodzinom pokonanych. W ciągu wieloletniego rycerskiego rzemiosła bohater wpadł we właściwą ludziom wojny nieczułość. I tu pojawia się surowa ocena takiego postępowania, uformowana w pytanie retoryczne w ustach tajemniczej siły przyrody:

Czyliż to bogi w niezłomną zbroję  
 Lubora piersi zakuły?

Mimo wezwań bohater nie jest w stanie zaprzestać prowadzonych *od pół wieku bojów*. Przestrzega go *groźna ruszałka*, że czeka go sen, ale sen wieczny i to *wkrótce*. Spragniony pije wodę ze źródła. I tu gest przyrody, wyrok sprawiedliwej natury powoduje, że *usnął, lecz usnął na wieki*. Drugim etapem jest żywot pośmiertny rycerza Lubora. Skamieniał, stał się pomnikiem waleczności; symbolicznie budzi się na odgłosy burzy, zawsze gotów do walki. Charakterystyczna jest silna więź bohatera z przyrodą oraz jego samotność. Lubor sprawił i pozostawił hufce. Jest sam. I sam wkracza w ostatnią drogę. *Groźna ruszałka* jest jakby wyrzutem sumienia, ale też sędzią ferującym ostateczny wyrok. Scenerią wydarzeń, jak często w balladach romantyków, jest mroczny bór, usiany mogiłami.

Drugim nurtem w debiutanckich wierszach Zaleskiego jest blok tekstów refleksyjnych, nawiązujących do ukraińskiej pieśni ludowej. Poeta występuje w nich w roli podmiotu lirycznego, stylizuje się na śpiewaka z gminu, ale równocześnie wprowadza motyw smutku, tęsknoty za przemijającą świetnością mijających wieków. Mogą to być teksty krótkie, ale i rozbudowane. Pierwsze z nich reprezentuje *Śpiew poety*, drugi blok to utwory dłuższe, gdzie podmiot jest już wyraźnie oddzielony od autora. Oto dwa przykłady: *Śpiew poety* i *Dumka Mazepy*. Oba używają ósmiosylabowca. Pierwszy, krótszy cytujemy w całości; z drugiego przytaczamy fragmenty:

### Śpiew poety

Gdy na górze świta dzionek,  
A w dolinie srebrzy rosa  
I ja śpiewam jak skowronek,  
I ja lecę pod niebiosą.

Lecę, gonię wspomnień marę,  
Z kwiatów życia wieniec plotę;  
Piękność, miłość, czucie, wiarę  
Na ogniwa spajam złote.

Świat odbija moja dusza  
Jak zielony brzeg krynica;  
Wszystko piękne tkliwie wzrusza,  
Wszystko tkliwe ją zachwyca.

Łza na krótko oko ciemi,  
Częściej płyną w nim rozkosze:  
Bo co ziemskie, rzucam ziemi,  
Co niebieskie, w niebo wznoszę.

Z niewcielonych gdzieś tam światów  
Garnę myśli – uczuć skarby;  
Z nowych dolin, nowych kwiatów  
Do obrazów zbieram farby.

Oto w słońcu płoną łany,  
Tchem wiośnianym pieści ranek:  
Czemu tęsknię zadumany,  
Czegoż szukam jak kochanek?

Wszystko kwitnie, wszystko woni,  
Sympatyczne czucia wznieca;  
Kwili słowik u jabłoni  
Zapłonionej jak dziewica.



Brzmią śpiewacy polni, leśni,  
Pierś podnosi rzewność błoga;  
Przyrodzenie wielbię w pieśni,  
W przyrodzeniu wielkość Boga!

Brzmią śpiewacy... i na przemian  
To na dole, to na górze,  
To dla niebian, to dla ziemian,  
Wtórzą dla mnie, dla nich wtórzę.

Tak przebiegam różne tony,  
Pierwej z sercem dźwięk pogodzę;  
I czyściejszy, upiękniony,  
Po samotnej puszczałam drodze.

Myśl mej pieśni nie przekwita  
Jako niebo, serce, wiosna  
Wiecznie świeża, rozmaita.  
I dziewicza, i miłosna.

Naraz w gaju śpiew ucicha,  
Wolno bujam kilka chwilek,  
I z wonnego róż kielicha  
Piję balsam jak motylek.

Znowu lecę między ziółka,  
Między gaje, łąki, wody;  
Biorę miody i jak pszczołka,  
Nie dla siebie biorę miody.

Gdy w polocie mym zniecka  
Coś mnie draśnię lub ukole;  
Widzę w koło piękne cacka  
I jak dziecię koję bole.

Nie wyrzekam nigdy zbyt, nie,  
Błogo w lubym żyję błędzie;  
Wiosna kwitła, więc odkwitnie,  
Lecz gdzie indziej kwitnąć będzie.

Czara życia nie wciąż miodna:  
Gdy cykutę spełnić trzeba,  
Chrześcijanin – spełnię do dna  
I – wesoło pojrzę w nieba.

Duch nie zgaśnie przez skonanie...  
 A dla ziemi, u mogiły  
 Kilka piórek pozostanie,  
 Co ku niebu mnie wznosiły  
 (s. 35–38)

Dumka Mazepy  
 (fragmenty)

Słońce idzie, jakby spało,  
 Dym połykam i kurzawę,  
 Ubieżałem mil dwie mało,  
 Wzdłuż i w poprzek przez Warszawę;  
 Pożegnałem wszystkie kąty  
 Po raz drugi i dziesiąty.  
 [.....]  
 Zagram Lachom i potańczę,  
 Dajno Boże wynieść w pole!  
 Jak powietrze, jak szarańcze  
 Zbiegniem Litwę, Ruś, Podole;  
 Po staremu ogniem, mieczem,  
 Wytniem, spalim i ucieczem.  
 [.....]  
 Myśmy Lachom byli wierni  
 Przeciw hordom w każdej chwili,  
 Nim husarze, nim pancerni  
 Nadciągnęli, my już zbili.  
 I cóż za to mamy w zysku  
 Oprócz więzów i ucisku?  
 [.....]  
 Dalej na koń! Zmrok już dobry,  
 Trzy dziewiczych zórz zabłysło,  
 I Woronicz, brat mój chrobry,  
 Daje hasło gdzieś za Wisłą.  
 Bądź zdrów zamku Ujazdowa,  
 Piękna Polko, bądź mi zdrowa!

Milsza koniu, ziemia nasza  
 Niżli piaski tu Mazowska  
 Oczakowska lepsza pasza  
 I dniewprowa woda zdrowsza

Nuże! Znowu będzie w Siczy  
 Pełno łupów i zdobyczy.  
 (s. 38–45)

Program debiutanta wyrastał zatem z dwóch korzeni. Z sentymentalnej szkoły Kazimierza Brodzińskiego – w jej skomplikowanym kontekście tradycyjnym i europejskim oraz z „ducha” pieśni ludu ukraińskiego. Przydomek „lirnika ukraińskiego” przylgnie do Zaleskiego na stałe. Choć Mazowszu i Warszawie – w szczególności – zawdzięczał rozpoznanie na tle młodych twórców, to tęsknota do Ukrainy, z jej rycerską przeszłością, naszpikowana tajemniczością, nawet elementami zdrady, stanowiła żywioł jego idei młodzieńczych, wyrażanych w rytmie pieśni znad Dniestru, Zbrucza czy innych rzek i borów Ukrainy. Podłoże emocjonalne tej poezji opiera się na ambiwalencji tonów radosnych, nawet czułościowych i posępnych obrazów bitewnych, klęsk, a jeśli zwycięstw, to zawsze okupionych obfitą daniną krwi. Na tle tych żywiołowych wyznań zjawiają się głębsze refleksje, korespondujące już wyraźnie z romantykami, a wśród nich z najpełniejszym realizatorem postawy romantycznej, udokumentowanej i życiem, i twórczością – Byronem. Takim przykładem utworu analizującego dylematy życia i śmierci jest *Fantazja*, której fragment cytujemy:

Fantazja  
Wiersz do P.R.  
(fragment końcowy)

Ach! wszystko niknie i zawsze tak samo  
Gwiazdy jednakie, jeden księżyc błyszczący  
Słońce tąż wstaje, tąż zachodzi bramą  
Śmierć zaś przeraża, nie niszczy.

Rozstać się trzeba koniecznie śmiertelnym:  
Za cóż z tym jednym, dwa uczuć się styka?  
Jak na szyderskim obrazie Van Dyka  
Wóz pogrzebowy z weselnym.

Któż wie, Paulinie! może śród biesiady  
Gdy zabrzmi toast przy godowej czaszy,  
Mój duch, naówczas bohater ballady,  
Twych uczestników przestraszy.

Któż wie, Paulinie? bo któż znać co może!  
Nicość tu widna i chęci olbrzymie,  
A nasze lutnie i szaty pielgrzymie  
Za chwilę ujrzy rozdroże.

Nicość tu widna – ten twór jednej chwili  
To sępne widmo dzikiej wyobraźni,  
Trwalsze być może od ślubów przyjaźni,  
Od naszej barwy motyli.

(s. 47–48)

Jest to utwór, który nie doczekał się przedruku w żadnym ze zbiorowych wydań poezji Zaleskiego. Można go zaliczyć do okresu debiutanckiego, ponieważ powstał w lipcu 1824 roku, a w rok później został opublikowany w „Dzienniku Warszawskim”. Adresatem wiersza jest młody poeta Paulin Rydzewski, poznany przez Zaleskiego za pośrednictwem Mikołaja Grabowskiego. Zauważa się w wypowiedzi podmiotu pewien ton protekcjonizmu wobec młodszego twórcy. To on wie lepiej i ukazuje kruchość wszystkich rzeczy tego świata, także przyjaźni, która nie uchowa się przed nicością.

Czymś pośrednim między postawą czulej ufności a generalnym zwątpieniem jest napisany ośmiosylabową kwartyną *Fiołek*. To erotyk, korzystający z obiegowego rekwizytu – kwiatka, i to pierwszego kwiatka wiosny. Fiołek został ofiarowany wybrance. Ale ów psotnie zerwany kwiatek może być też oznaką zerwania, może być źle przyjęty przez ukochaną, może zamiast radości wywołać łyzy. Wierszyk to „mała monografia” budzącej się, ale wciąż zagrożonej miłości.

Wśród pieśni „bohaterskich” znajdujemy utwór zatytułowany *Czajki. Śpiew zaporożców w powrocie z wyprawy morskiej Konaszewicza*<sup>4</sup>. Historia wspomina niejednokrotnie tego wodza kozackiego, który z rąk króla Zygmunta III otrzymał buławę tak zwanego małego hetmana, władającego Ukrainą i Siczą Zaporoską. Pisana ośmiosylabowcem, składająca się z ośmiu zwrotek dziesięciowersowych pieśń triumfu to pochwała bohatera, zwieńczona mutowanym refrenem – zakończeniem każdej strofy: *Konaszewicz, nasz Koszowy* (4 razy); *Niech nam żyje nasz Koszowy* (3 razy); *Śród okrzyków: żyj Koszowy*.

Do juveniliów należy też *Janusz Bieniawski. Fragment z rycerskiego rapsodu. (Pisany w 1822 roku)*. To wzorowana, jak i wiele innych poetyckich opowieści Zaleskiego, na *Śpiewach historycznych Niemcewicza* rzecz o zemście za pokonanego zdradą i zamordowanego bohatera. Zaporozcy, po ciężkim boju z Tatarami, odzyskują jego ciało i sprawiają mu uroczysty pogrzeb, wygłaszając przy tym hymn na cześć bohatera. Składający się z siedmiu ośmiosylabowych kwartin ów hymn zamyka dydaktyczne przesłanie – do potomnych, aby zawsze czerpali wzorce z bohaterskich czynów przodków.

Czuły, słowiczy, uczuciowy jest podmiot wierszy młodego Zaleskiego. Oto *Wzgórek pożegnania*, utwór napisany w 1822, a opublikowany w 1823 roku w warszawskiej „Astrei” – tkliwa opowieść o losie wdowy z dwójką dzieci, małą Zoryną i dorastającym Ruślanem<sup>5</sup>. Historia niby banalna, ale opracowana w sposób wzruszający. Matka i siedmioletnia córeczka żegnają syna i brata, który wyjeżdża *szukać szczęścia w świecie*; one pójdą na służbę u obcych ludzi. Oto ta scena finalna na *Wzgórku pożegnania*:

4 J.B. Zaleski, *Wybór poezyj*, dz. cyt., s. 58–63.

5 O tym utworze mamy notatkę autorki opracowania cytowanego *Wyboru poezyj* Zaleskiego: „Wiersz jest przeróbką dumki *Nieszczęśliwa rodzina*, opartą [...] na ludowych pieśniach ukraińskich oraz dumce *W nedilu rano, porano, Ne we wsi dzwony dzwoniły* ze zbioru N.A. Certelewa (*Opyt sobranija narodnych małorossijskich piesen*, Petersburg 1819)”; dz. cyt., s. 15.

Dosiadł konia, z miejsca rusza,  
 Fale bujnych traw przegania;  
 Wiatr powieki mu osusza,  
 Wiatr zapiera w piersi łkania

Długo matka, siostra stały –  
 Prowadziły go oczyma;  
 Coraz dalej, mniejszy, mały,  
 Jeszcze mgli się i – już nie ma..

I już wzgórek opuszczony,  
 Tylko woła siostra mała:  
 „Kiedy?, z której ciebie strony  
 Będę bracie wyglądała?”

Prędzej w źródle wyschnie woda,  
 Góra się z mogiły wzbije;  
 Niż go ujrzy siostra młoda,  
 Niż go oczy ujrzą czyje.

(s. 15–18)

Utwór tworzą 92 wersy podzielone na 23 ośmiosylabowe kwartyny.

Melodyczność, śpiewność, stały atrybut tej poezji, w tym konkretnym przypadku wzbogacony jest nutą elegijną.

Teksty młodego poety zbierały pozytywne opinie krytyki literackiej. Nawet sytuowano ich autora obok Mickiewicza, zatem – w czołówce debiutujących poetów romantycznych.

Do grona pochlebnych opinii o poezjach Zaleskiego (wypowiedzi Franciszka Salezego Dmochowskiego i Mikołaja Grabowskiego) dołączył w parę lat później Maurycy Mochnacki w swej monograficznej pracy *O literaturze polskiej w wieku XIX*. Zaleski szczególnie przypadł mu do gustu, bo był, jak to zauważył krytyk, ucieleśnieniem obu wzorców literatury romantycznej – „realnego” i „idealnego”. Warto przytoczyć fragment tej charakterystyki:

[Zaleski] częścią w zamyśle samotnym i tęsknocie, częścią jest w rzeczywistości. [...] Czasem ekscentryczny, poza krańcami prawdziwego świata w idealnej krainie; to znowu wewnątrz natury, w społeczeństwie i w historii, jak tamta naiwny i szczerzy, jak ta prawdziwy i realny<sup>6</sup>.

Sam zaś Mickiewicz pozostawił już wówczas świadectwo fascynacji poezją ukraińskiego lirnika. W 1826 roku pisał z Moskwy do Odyńca:

6 J.B. Zaleski, *Wybór poezyj*, dz. cyt., s. XL–XLI.

Czytałem niedawno dumkę Zaleskiego *Mazepa*. Śliczna, wyborna. Te dwie dumki: o Kosińskim i Mazepie sprawiły mnie największą poetycką przyjemność, jakiej dawno w czytaniu wierszy polskich nie doznałem. Co za nadzieje na przyszłość! Zaleski bez wątpienia potrafi napisać romans historyczny godny Walter Skotta. Jeśli masz co jeszcze w reko-pismie z poezyj Zaleskiego w tym rodzaju, przyslij mnie, proszę<sup>7</sup>.

Najgenialniej skondensował strukturę osobowości twórczej przyjaciela, gdy – po latach – wzywał go do przystąpienia do *codu* odrodzenia, które przyniósł pewien wizjoner z Litwy:

Słowiczku mój! A leć, a piej!  
Na pożegnanie piej  
Wylanym łzom, spełnionym snom,  
Skończonej piosnce twej!<sup>8</sup>

Oryginalność wierszy Zaleskiego podkreślał niejednokrotnie. Romantyczny postulat czerpania wzorów z folkloru – ludowych pieśni i legend – w wykonaniu tego poety wydawał się Mickiewiczowi wzorcową realizacją. Nie wahał się jego wczesnych utworów stawiać obok dokonań twórców tej miary, co Burns, Goethe, Herder, Scott, a z naszych poetów – czołowy reprezentant sentymentalizmu – Karpiński.

Na koniec tych rozważań pozostawmy entuzjastyczną opinię profesora Mickiewicza wyrażoną w wykładach paryskich:

[Zaleski jest – H.G.] niezaprzeczenie największym ze wszystkich poetów słowiańskich [...]; będzie zawsze przywodził do rozpaczki wszystkich, co by chcieli uprawiać sztukę dla sztuki; wyczerpał bowiem wszystkie jej zasoby, wszystkie rytmy; wszystko, co najświetniejsze w kolorycie, najsubtelniejsze w odcieniach, wszystko to zostało już wydane przez Zaleskiego<sup>9</sup>.

Żeby się rzeczowo odnieść do tej – ponad miarę afirmatywnej – opinii pierwszego wieszca o lirniku ukraińskim, należałoby dokonać kompleksowej analizy całego dzieła Zaleskiego. A to już sprawa daleko wychodząca poza temat tego artykułu.

## Bibliografia

Mickiewicz A., *Dzieła*, t. 10, *Literatura słowiańska*, Warszawa 1955.

Mickiewicz A., *Dzieła*. Wydanie jubileuszowe, t. 1, *Wiersze*, Warszawa 1955.

Mickiewicz A., *Kurs drugoletni (1841–1842) literatury słowiańskiej*, Paryż 1842, wykład 30; *Kurs trzecioletni (1842–1843) literatury słowiańskiej*, Paryż 1844, wykład 3, 5.

7 J.B. Zaleski, *Wybór poezyj*, dz. cyt., s. XXIX.

8 A. Mickiewicz, *Do B... Z.* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, Warszawa 1955, s. 422.

9 Tenże, *Dzieła*, t. 10, *Literatura słowiańska*, Warszawa 1955, s. 407–408.

- Słowacki J., *O poezjach Bohdana Zaleskiego* [w:] *Dziela*, t. 10, Wrocław 1957, s. 139–147.
- Stelmaszczyk-Świontek B., *Wokół programu poetyckiego Bohdana Zaleskiego*, „Ruch Literacki” 1979, z. 5, s. 329–341.
- Witkowska A., *Bohdan Zaleski, tajemnica sukcesu i zapomnienia* [w:] *Zapomniane wielkości romantyzmu*, red. Z. Trojanowiczowa i Z. Przychodniak, Poznań 1995.
- Zaleski J.B., *Pisma*, wydanie zbiorowe przejrzone przez autora, t. 1–4, Lwów 1877.
- Zaleski J.B., *Wybór poezyj*, wstęp B. Stelmaszczyk-Świontek, wybór, komentarz C. Gajkowska, Wrocław 1985.
- Zgorzelski C., *Duma – poprzedniczka ballady*, Toruń 1949.

## A Romantic's Debut — Józef Bohdan Zaleski

### SUMMARY

The article discusses the most important information concerning Józef Bohdan Zaleski's childhood and youth, accentuating his part in the November Uprising along with his creative interests rooted in his region. The poet's first literary attempts are named, some quoted, analyzed and interpreted. Additionally, literary criticism of the debuting writer is reminded, including Maurycy Mochnacki's comments in particular. Some extra interest is devoted to Adam Mickiewicz's patronage, i.e. his enthusiastic opinions on the value of Zaleski's poetry, which the author of *Pan Tadeusz* expressed during his lectures in Paris. The aim of the article is to recall the forgotten poet, who used to be famous and who, along with Antoni Malczewski and Seweryn Goszczyński, was one of the greatest creators of the so-called Ukrainian trend in Polish Romanticism.

KEYWORDS: Józef Bohdan Zaleski, local color, sentimentalism, Romanticism





# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



MAŁGORZATA BURZKA-JANIK

Uniwersytet Opolski

📄 <https://orcid.org/0000-0002-2624-4615>

## Debiut... po debiucie – Tomasa Augusta Olizarowskiego

Dla siebie dość mam: jak sen nie przemienię  
A czyli naród, w tryumfu godzinę,  
Penejskim liściem okryje mi skronie,  
I w swym pomieści kiedyś Panteonie?  
Czy straż mych kości będzie przy marmurze?  
Czyli też polne pogrzebią je burze?

(T.A. Olizarowski, *Pieśń przesilenia  
albo wieszczce poselstwo do synów polskich*)<sup>1</sup>

T.A.O., Dydym, Dydym Olifir, Olifir, Oliz., Olizar, T. Oliza. – to pseudonimy, pod jakimi publikował Tomasz August Olizarowski. Urodzony 10 marca 1811 roku w Galicji romantyczny poeta, dramatopisarz, którego dorobek literacko-publicystyczny, w tym także wysoko oceniony przez pierwszych krytyków oficjalny debiut książkowy, zawierający dwie powieści poetyckie, nie doczekał się do tej pory opracowania krytycznego

---

MAŁGORZATA BURZKA-JANIK – dr, adiunkt w Instytucie Nauk o Literaturze Uniwersytetu Opolskiego, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Opolskim i Studium Literacko-Artystycznego w Krakowie przy Uniwersytecie Jagiellońskim; od 2013 roku Prezes Towarzystwa im. Adama Mickiewicza Oddział w Opolu; zainteresowania naukowe: literatura XIX wieku, głównie romantyzmu; autorka publikacji: *W poszukiwaniu centrum. Dom i bezdomność w życiu i twórczości Adama Mickiewicza* (Opole 2009) i „Tyle na raz świata...”. *Szkice o poezji Wisławy Szymborskiej* (Opole 2013); wraz z prof. Jarosławem Ławskim edytor autografów i pierwodruków *Poematów Tomasa Augusta Olizarowskiego* (Białystok 2014) oraz *Fantastycznych podróży Barona Brambeusa Józefa Sękowskiego* (Białystok 2017); redaktor w Naukowym Projekcie Wydawniczym – Serii „Przełomy/Pogranicza” oraz Naukowej Serii Wydawniczej „Czarny Romantyzm”; publikowała między innymi w „Kwartalniku Opolskim”, „Wiek XIX”, „Bibliotekarzu Podlaskim”, „LiteRacjach”.

1 T.A. Olizarowski, *Pieśń przesilenia albo wieszczce poselstwo do synów polskich* [w:] tegoż, *Poematy. Z autografów i pierwodruków opracowała i wstępem opatrzyła M. Burzka-Janik, red. M. Burzka-Janik, J. Ławski, Białystok 2014, s. 771.*

czy monografii książkowej. Olifir, znany głównie jako tłumacz francuskojęzycznych dramatów Adama Mickiewicza – *Konfederaci barscy* i *Jakub Jasiński albo dwie Polski*<sup>2</sup> – ewentualnie jako autor dwóch powieści poetyckich, *Zaweruchy* i *Bruna*, pozostaje twórcą niesłusznie zapomnianym, prawie zupełnie nieznanym i często uznawanym jedynie za epigona romantycznych wieszczów. Przyczyn takiego oglądu twórczości poety szukać należy także w jego ogłoszonym nie w porę i nie tam, gdzie trzeba, aby o nim usłyszano, debiucie poetyckim.

Spóźniony jest przecież jego oficjalny debiut z roku 1836. Składający się na niego krakowski tomik zawiera dwie powieści poetyckie, w tym *Bruna*, z bohaterem rozdartym wewnątrz i tragiczną wizją świata. Istotą poematu jest człowiek i jego egzystencjalny ból istnienia, problematyka, która w roku jego ogłoszenia należy już do mało interesującej dla autorów podporządkowujących literaturę idei niepodległości<sup>3</sup>. Kilkanaście lat później, w roku 1852, poeta publikuje we Wrocławiu, mieście pozostającym poza centrum życia twórczego polskiej emigracji, trzynomowe wydanie swoich *Dzieł*<sup>4</sup>, zawierające wiele nowych powieści poetyckich, kiedy gatunek ten – suma wczesnego romantyzmu – pozostaje już w całkowitym odwrocie.

Olizarowski jest również poetą, który wciąż czeka na swój „debiut”, nieupubliczniono bowiem do tej pory większości jego tekstów pozostających ciągle jedynie w rękopisach znajdujących się w Bibliotece Polskiej w Paryżu i Bibliotece Kórnickiej. Wśród nich na edycję czekają niewydane do tej pory cykle poetyckie, dramaty, bajki, aforyzmy.

Niewpisany ze swoją twórczością w stały rytm wydawniczy podczas całego długiego życia Olizarowski – powstaniec, konspirator, więzień twierdzy w Trieście, emigrant najpierw w Londynie, Tirlemont w Belgii oraz w Paryżu, wreszcie pensjonariusz Zakładu św. Kazimierza – jeszcze za życia popada w zapomnienie, o czym pisała jego biografka, Seweryna Duchinińska, tuż po jego śmierci:

Drukowane jego utwory rozpierzchły się po kraju: na próżno kołataliśmy o nie do źródeł, z których na świat wybiegły. [...] Co zaś do rękopisów, mamy przed sobą całe foliały, ale z maleńkiej ledwie cząstki możemy dziś korzystać<sup>5</sup>.

Zatem jeszcze za życia poety niełatwe lub w ogóle niemożliwe było czytanie jego dzieł, gdyż były one w druku po prostu niedostępne i niewznawiane. Z kolei co do

2 A. Mickiewicz, *Konfederaci barscy*, dramat napisany po francusku, a oddany wierszem na język polski, akty I–II w tłumaczeniu Olizarowskiego, pierwodruk w: „Przegląd Polski” 1866/67, t. 1; A. Mickiewicz, *Jakub Jasiński albo dwie Polski*, fragment tragedii pięcioaktowej, Lwów, „Biblioteka Mrówki” 250–251 i wyd. nast.

3 J. Lasecka-Zielakowa, *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*, Wrocław 1990, s. 204.

4 T.A. Olizarowski, *Dzieła Tomasza Olizarowskiego*, t. 1–3, Wrocław 1852.

5 S. Duchinińska, *Tomasz August Olizarowski*, „Biblioteka Warszawska” 1879, t. 4, z. X–XI (część pierwsza, s. 1–35, dokończenie, s. 222–260), s. 2–3.

losu niewydanych rękopisów poety, mając na myśli całe ich woluminy, towarzysząc ostatnim latom Olizarowskiego spędzonym w Zakładzie św. Kazimierza – C.K. Norwid – przepowiadał:

W kilku tomach pozostałych rękopisów (które kiedy wydane będą???) pozostały i pozostała ną arcywyjątkowe zalety i piękności – takie jednak, których żaden księgarski przedsiębiorca nie rozumie i nie ceni, bo ku temu trzeba osobnej nauki i obywatelskiej miłości rzeczy publicznej, nie zaś doraźnego interesu i wyzysku [podkr. – M.B.-J.]<sup>6</sup>.

Proroctwo Norwida miało się spełnić. Twórczość Olifira pozostała na długie lata jedynie w pamięci bardzo wąskiego grona specjalistów i pasjonatów. Można więc śmiało napisać, że pochylając się nad debiutem tego poety, dotykamy tematu wciąż mało znanego, zupełnie zarzuconego, który – podobnie jak życie i dzieła T.A.O. – skrywa niemożliwą już dzisiaj do pełnego odkrycia tajemnicę. Zaczniemy od tego, co już ustalone.

### Oficjalny debiut T.A.O.

Swoje juvenilia, dwa pierwsze wiersze – *Hymn do Boga* oraz *Hymn do zachodu słońca*<sup>7</sup> (niektóre źródła podają *Hymn do Słońca*)<sup>8</sup>, Olizarowski opublikował pod koniec 1831 roku na łamach „Czasopisma Naukowego od Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich wydawanego”, ukazującego się pod tym tytułem we Lwowie w latach 1831–1841. Jest to niewątpliwie prasowy debiut poety. Przypada on na czas powstańskich losów Dydyma, w roku, kiedy jako dziesięcioletni młodzieniec przerywa naukę w Liceum Krzemienieckim, zaciąga się do korpusu Józefa Dwernickiego, przybyłego na Wołyń, i wraz z nim przedostaje się do Galicji<sup>9</sup>. Po upadku powstania listopadowego za udział w nim zostaje skazany na wygnanie i przez ponad pięć lat – aż do roku 1836 – ukrywa się we Lwowie, a także w Krakowie. Podczas konspiracji ma więc prawdopodobnie możliwość korzystania z czytelnicy i bibliotek tych miast, w tym otwartej 6 września 1832 roku biblioteki Ossolińskich. We Lwowie na łamach „Rozmaitości” w roku 1835, a więc także przypadającym na okres ukrywania się Olizarowskiego

6 C.K. Norwid, *Tomasz August Olizarowski* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 4, *Proza*, wybrał i oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1963, s. 178.

7 F. German, *Olizarowski Tomasz August* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, Warszawa 1939–1948, przedruk w: „Poezja” 1983, nr 11–12 (213–214), R. XVIII, s. 198.

8 *Słownik krzemieńczan 1805–1832*, wstęp i oprac. haseł W. Piotrowski, Piotrków Trybunalski 2005, s. 222.

9 Prawdopodobnie, bo nie mamy dokładnych informacji na ten temat, 18–19 kwietnia 1831 roku Olizarowski wraz z korpusem Dwernickiego bierze udział w bitwie pod Boremlą, przedostaje się do Galicji, następnie po krótkiej niewoli, z której zbiega, dociera do Królestwa i tam wstępuje do Legii Litewsko-Ruskiej, walcząc aż do upadku powstania. Por. M. Burzka-Janik, *Mistyczna frenezja. Czarny romantyzm Tomasza Augusta Olizarowskiego. Zagadki biografii* [w:] T.A. Olizarowski, *Poematy*, dz. cyt., s. 24.

w Galicji, opublikowany zostaje jego dłuższy utwór, poemat pod tytułem *Wilkołak. Powieść podług gminnych podań*<sup>10</sup>.

Okres konspiracji staje się więc dla poety także czasem pracy twórczej. Najpierw debiutuje na łamach prasy lwowskiej, a w roku 1836 ogłasza w Krakowie tomik pod tytułem *Poezyje przez T.A.O.*, zawierający dwie powieści poetyckie: *Zaweruchę. Powieść ukraińską* oraz *Bruna*<sup>11</sup>, uznany za oficjalny debiut książkowy poety.

Pierwszy z poematów zyskuje przychylną recenzję Michała Grabowskiego, który włącza tym utworem Olizara do grona reprezentantów „szkoły ukraińskiej”. Ceniony krytyk uznaje T.A.O. za „jednego z poetów naszych”, posiadających zdolności i poetycki instynkt, a jako podstawowy wyznacznik przynależności autora do grona piewców Ukrainy wskazuje fabułę utworu zaczerpniętą z poezji gminnej i obrzędów ludu ukraińskiego<sup>12</sup>. Współczesny badacz Jerzy Weinberg doda, że jest to powieść o niepospolitej randze artystycznej<sup>13</sup>. I choć nie odnajdziemy równie pochlebnych sądów o utworze, to przecież nie zanotujemy też krytycznych jego ocen. Nie ulega bowiem wątpliwości, że *Zawerucha* to poemat, w którym w literaturze romantycznej Ukraina uzyskała niezwykle ciekawą wymowę.

Stosunek do tematu nie jest motywowany tylko literacko, ale i emocjonalnie. Źródła zachwytu ukraińskim krajobrazem i kulturą należy szukać w biografii poety, który swoje dzieciństwo i wczesną młodość spędził na Wołyniu, w Krzemieńcu. Ukraina to jego pierwotny *orbis interior*, pozostające matrycą ustanawiania sensu świata. Poeta kontynuuje więc w *Zawerusze* wątek bardzo mu bliski, oczywiście podjęty już w *Marii* czy *Zamku Kaniowskim*, ale tu uzupełniony o nowe rysy, daleki od konwencjonalności, w którą popadali także wybitni twórcy<sup>14</sup>.

Jest w tej powieści wiele z tego, co charakterystyczne dla realizacji tematu: dzikie, burzliwe obyczaje kozackie, gorąca namiętność, krwawa zbrodnia, poetyckie kreacje bezludnego stepu czy uznany za najbardziej egzotyczny i poetycki w krajobrazie dzikiej Ukrainy – pęd kozacki. Elementem, który cechuje Olizarowskiego jako twórcę powieści ukraińskiej, jest niewątpliwy humor<sup>15</sup>. Najpierw rozpoczynające utwór aluzje literackie do *Marii* i utworów Fredry wyrażają stosunek poety do współczesnych mu dzieł literackich i stanowią wyraz dystansu do własnego poematu:

10 T. Olizarowski, *Wilkołak. Powieść T.A. Olizarowskiego podług gminnych podań*, „Rozmaitości” 1835, nr 15 i 16.

11 T.A. Olizarowski, *Poezyje przez T.A.O.*, Kraków 1836.

12 M. Grabowski, *O szkole ukraińskiej poezji* [w:] *Literatura i krytyka. Pisma*, t. 1, Wilno 1840, cz. 1, s. 1–100; cyt. za: „Poezja”, dz. cyt., s. 189–193.

13 J. Weinberg, *Dwa wczesne utwory Tomasza Augusta Olizarowskiego*, „Poezja”, dz. cyt., s. 158.

14 Por. M. Kwapiszewski, *Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego*, Warszawa 2006.

15 Por. recenzja Leonarda Sowińskiego (*Zawerucha*, rec.) „Kłosy” 1879, nr 753, s. 264.

– „Co to będzie?” –  
 – „Będzie powieść  
 Ukrainka”, –

Mocium Panie

A potrzeba tego dowieść?  
 Bo jak dotąd, Mocium Panie,  
 Coś brzęknęło, coś krzychało.  
 Wszystkie ścichło. Cóż zostało? (*Zawerucha*, Epilog I, w. 1–9)

Wyróżniający Olizarowskiego spośród innych czarnoromantycznych piewców Ukrainy humor przejawia się także w kreacji dzikiego stepu. Jest on tu pełen tajemnic i wzbudza niepokój, nie jest jednak nigdy smętny, jak ten na miarę ducha poezji Północy (z *Marii* czy *Dumy o Waclawie*). Najrzewniejsze tony ukraińskie nie są tu śpiewane ckliwie, na sentymentalną nutę, lecz tak jak pieśń grającego na teorbie Paliwody, wyśpiewującego dramatyczną historię tytułowego kozaka Zaweruchy i jego ukochanej Rucianej:

Mocium panie, figle! figle!  
 Zrazu powieść jak na igle  
 Osadzona zwinna mucha,  
 Tak na stepie zabrząknęła;  
 Pokręcił się Zawerucha,  
 Stracił konia, i rzecz cała! (Epilog II, w. 1–6)

Obok humoru na uwagę zasługuje niewątpliwie także oryginalne obrazowanie, odkrywczy, ekspresyjny język opisu nieba nad stepem. Można powiedzieć, że jest to stworzona przez poetę charakterystyczna tylko dla niego poetyka chmur – chmur, dzięki którym wykreowany step staje się przestrzenią dwuznaczną:

I krew szczęła. Niebo sine,  
 Jak po dziecka mać pogrzebie,  
 Patrzy tęskno Ukrainę  
 Chmura zwija się po niebie.  
 Jak powietrzny gad. (Chmura, w. 176–180)

Oryginalnym rysem debiutanckiej powieści Olizarowskiego jest także nowatorska dla sztuki romantyzmu groteskowa estetyka<sup>16</sup>. Stosuje ją poeta w kluczowej, rozstrzygającej o znaczeniach powieści scenie, kiedy to upersonifikowane domowe sprzęty – stół, łóżko, szafa – rozmawiają o dokonanej w murach domu zbrodni. Kontrast domu, stanowiącego dla człowieka najpewniejsze schronienie, z wdzierającą się w jego mury

16 O grotesce jako awangardowym wydarzeniu w systemie wartości estetycznych romantyzmu pisała A. Kowalczykowa. Zob. *Piękno groteski. Wiktor Hugo – Juliusz Słowacki* [w:] tejsze, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, red. A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2014, s. 441–463.

śmiercią (dokonaną w nich brutalną zbrodnią), a także w metaforze ruiny samego domu, szokuje. Fakt, że opowiadają o tym domowe sprzęty, wzmacnia odczucia makabry i horroru, które mieszają się tutaj z fantastyką.

Ciało moje, moja skóra  
 Z białej liny, tak odstanie  
 Od mych boków jako kora;  
 Dyle pójdą na posłanie  
 Dla robactwa, dla upiora. (Epilog II, w. 319–323)

– brzmia słowa ściany opowiadające o jej transformacji, unicestwieniu dokonanym wraz z wtargnięciem w domową przestrzeń zbrodni-śmierci. Przestrzeń ta zostaje poddana karykaturalnemu przetworzeniu, a wpisana w scenę groteska staje się odbiciem chaosu świata, jaki wprowadza weń śmierć. Od razu po tej pełnej grozy scenie następuje patetyczna, wzniosła rozmowa bohaterki Rucianej z obrazami przedstawiającymi świętych oraz trzy Matki Boskie: Bolesną, Począjowską i Jasnogórską. Frenezja, groteska, parodia, absurd, ciemna strona istnienia łączy się tu nieustannie z religijną wizją świata, co – podkreślmy – stanowi o oryginalności debiutu Olizarowskiego.

Trzeba dodać, iż nowatorską w swojej konstrukcji scenę rozmowy domowych sprzętów zauważył już pierwszy recenzent debiutu poety. Cytując ją, Grabowski docenił, iż u Olizarowskiego „każde słowo żyje”, poeta wszystkiemu „każe żyć, każe mieć duszę” i także dzięki temu wniknął on głębiej w ludowość, „o krok dalej prace swojej szkoły posunął”<sup>17</sup>.

Po latach wysoko ocenił jego „nieprzeciętne” stanowisko w „szkole ukraińskiej” i Wacław Kubacki. Pisał o poetyckim talencie, na który składa się niezwykła umiejętność łączenia gatunków w jednym dziele, czego przykładem właśnie *Zawerucha*:

[...] powieść ukraińska *Zawerucha*, jeden z najbardziej udanych przykładów twórczości w ludowo epickim stylu. Olizarowski potrafi prawie niepostrzeżenie przejść od liryki do opisu, od opisu do dramatycznej scenki o żywym, rwanym dialogu i od dramatycznego starcia do epickiej opowieści<sup>18</sup>.

Tak wysoka ocena nie spotkała drugiej powieści poetyckiej, jaką zawierał oficjalny debiut książkowy Olizarowskiego – *Bruna*. Napisany pod wpływem IV części *Dziadów* i Byrona poemat uznany został za epigoński<sup>19</sup>. Obok utworu naznaczonego kolorytem ukraińskim, nowatorskiego z racji zastosowanego w nim humoru, choć tragicznego w swojej wymowie – także ze względu na wpisana weń groteskę – postawiony został w jednym tomie utwór oparty na współczesnej fabule skupiającej się wokół tytułowe-

17 M. Grabowski, dz. cyt., s. 192.

18 W. Kubacki, *Taras Szewczenko wobec polskiego romantyzmu* [w:] tegoż, *Poezja i proza. Studia historycznoliterackie 1934–1964*, Wrocław 1966, s. 245.

19 Taką ocenę wystawia poematowi M. Janion, *Gorączka romantyczna* [w:] tejże, *Prace wybrane*, t. 1, Kraków 2000, s. 62–163.

go, nieszczęśliwie zakochanego bohatera, pełen bajronowskich smutków. Powtórzymy: ogłoszony był w roku 1836, kiedy podjęta w nim problematyka pokolenia, które „we własnym sercu ma ucisk i wielką burzę; w duszy nosi rozstrojenie”<sup>20</sup>, traci już popularność wobec uaktualnionych idei wolnościowych romantyzmu polistopadowego.

Jednak i w tej powieści – spoglądając na nią z dystansu prawie 200 lat – można i trzeba dostrzec piękno oraz próby przełamania wzorca bajronowskiej powieści poetyckiej<sup>21</sup>. Istotą poematu nie jest bowiem bunt głównego bohatera czy jego nieszczęśliwa miłość, motywy najchętniej wykorzystywane przez epigonów powieści poetyckiej. Nie cierpienie i rozpacz bajronicznych buntowników jest tutaj problemem, ale próba ich przełamania. Tytułowy bohater – buntownik bez powodu – taką próbę podejmuje, przewycięża tragizm i wbrew wzorcowi udaje mu się to, osiąga niebo i zbawienie w romantycznej konwencji mistycznego uniesienia. Olizarowski pozwoli swojemu bohaterowi przerwać cierpienie i rozpacz, dzięki oczyszczeniu i odkupieniu. I choć utwór miejscami razi dydaktyzmem, przegadaniem, są to uchybienia, które nie mogą przesłonić wartości tej części debiutu Olizarowskiego. Zaliczyć do nich trzeba głęboką refleksję nad człowiekiem, zmierzającą w kierunku metamorfozy jego oblicza utrwalonego w literaturze romantycznej autorstwa najwybitniejszych jej przedstawicieli, a także wyróżniającą utwór konstrukcją – synkretyzm gatunkowy i ciążenie ku formie dramatycznej. Wspiera nas w tej ocenie C.K. Norwid, który widział w *Brunonie* „maleńkie arcydzieło”, o którym pisał w *Dwóch aureolach*:

Jakkolwiek ten utwór wyda się ogółowi dziwną, a raczej mistyczną poezją, my odważamy się powiedzieć – że to coś tak pięknego, tak szczerze obmyślanego – że nawet sam Szekspir nie pogardziłby tym maleńkim poematem, i gdyby weń wmawiano, że to napisał, pewno by odpowiedział: *That is the question!*<sup>22</sup>.

Debiutanckie poematy T.A.O. wysoko cenił także starszy brat Norwida. Niespełna osiemnastoletni Ludwik pisał w swojej pochwalnej recenzji:

Poeta posiada siłę wyższą, zdolność do tworzenia, odznacza się kompozycją niepospolitą, stylem osobnym, jemu tylko właściwym, a osobliwie oryginalnym sposobem zapamiętywania się na świat i ludzi. Dla wielu z czytelników utwory poety zdawać się będą za dziwaczne, a może trudne do zrozumienia, dla innych nieokrzesane, niegładkie, lecz nikt nie powie, aby na nim wrażenia nie zrobili<sup>23</sup>.

20 M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, oprac. H. Życzyński, Kraków 1923, s. 43.

21 Wiele wyróżniających elementów w powieści Olizarowskiego, jej oryginalne rysy dostrzega współczesny badacz P. Chlebowski: „Bruno” T.A. Olizarowskiego, czyli magnetyzm oczu [w:] *Zapomniane wielkości romantyzmu*, red. Z. Trojanowiczowa i Z. Przychodniak, Poznań 1995.

22 C.K. Norwid, *Dwie aureole* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 4, *Proza*, opr. J.W. Gomułicki, Warszawa 1963, s. 75.

23 L. Norwid, *Poezycje przez T.A.O.*, „Kronika Literacka” drukowana na łamach redagowanej przez A.J. Szabrańskiego „Panoramę Literatury Krajowej i Zagranicznej” 1836, z. 4, s. 76–85.

Pisząc o oryginalności stylu prezentowania świata i ludzi w poematach Olifira, młody krytyk miał zapewne na myśli kreacje egzystencji jako rozdwojonej w sobie natury, która targana jest niepokojem, ale równocześnie poszukuje wyjścia z tego dramatu, wreszcie przezwyjęta bunt i egzystencjalny ból istnienia głęboką wiarą. Należy bowiem Olizarowski do grona poetów-wierzących-buntowników, którzy w otchłani rozpaczy widzą światło, posępne, czarnoromantyczne myśli rozjaśniają wiarą w Boga, frenezję łagodzą mistyką. To charakterystyczny rys całej twórczości lirycznej poety, który odsłonił się w uznanym za oficjalny debiucie, ale także w jego poezji, wydanej we Lwowie w formie konspiracyjnej broszury na cztery lata przed krakowskim tomikiem. I zapewne ta właśnie lwowska publikacja z roku 1832, a nie krakowska z 1836, stanowi jego prawdziwy, chronologicznie pierwszy debiut książkowy.

### Konspiracyjna broszura lwowska

W Bibliotece Kórnickiej PAN<sup>24</sup> znajduje się publikacja książkowa Olizarowskiego prawdopodobnie z roku 1832. Na dziesięciostronicową broszurę składa się dziewięć utworów, całość poprzedza tytuł: *Poezye*, a ostatni utwór wieńczy sygnatura-podpis: „Tomasz Olizarowski”. W związku z tym, iż książeczka nie posiada strony tytułowej, nie znamy miejsca, roku wydania oraz wydawcy.

Wszystko wskazuje na to, że jest to publikacja, o której w swojej mowie nad grobem poety wspominał jego znajomy z lat szkolnych Kanut Gorkowski:

[...] pamiętamy – przemawiał – na gorąco przyjęcie pierwszych jego poezji urywkowych ogłoszonych we Lwowie 1832 r., wywdzięczając się Bogu za dar Boży, postanowił był Olizarowski wyłącznie oddać się literaturze ojczystej [...]<sup>25</sup>.

Gorkowski wskazuje więc miejsce i rok debiutu Olizarowskiego: Lwów roku 1832, nie Kraków 1836. Te ustalenia potwierdza jeszcze jeden fakt. Mianowicie w roku 1838 (już po oficjalnym, krakowskim debiucie) na łamach „Tygodnika Petersburskiego”<sup>26</sup>, w numerze trzecim, w dziale „Korespondencja”, został opublikowany list do wydawcy podpisany inicjałami T.B. Stanowi on ocenę twórczości autora *Zaweruchy*, w której anonimowy recenzent przypominał, że już w roku 1833, na łamach 61. numeru „Tygodnika Petersburskiego” pozytywnie pisał o jego poezjach:

<sup>24</sup> Sygnatura numer 37861.

<sup>25</sup> K. Gorkowski, *Przemówienie K(anuta) Gorkowskiego nad grobem T(omasza) Olizarowskiego w Montmorency 21 maja 1886 r* [w:] Biblioteka Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie, Zbiór Jana Michalskiego; zbiór autografów: *Tomasz Olizarowski*, przedruk w: „Poezja”, dz. cyt., s. 196.

<sup>26</sup> Także w roku 1838 na łamach „Tygodnika Petersburskiego” (nr 48, 50, 56, 67) toczyła się dyskusja dotycząca Olizarowskiego między Aleksandrem Tyszyńskim a Michałem Grabowskim, podczas której włączono go do grupy przedstawicieli szkoły ukraińskiej.



Teraz upominamy się o Tomasza Olizarowskiego, którego w roku 1833 porównywaliśmy z Janem Pawłem [Richterem – M.B.-J.], na co Pan Wydawca nie zdawał się przystawać. Śmiemy utrzymywać się przy naszym zdaniu („A my przy naszym”, Wyd. Tyg.), dodając, iż obok dzikiej twórczości Richtera, Olizarowski posiada mechanizm mierzony w najwyższym stopniu i należy do tej małej liczby ekscentrycznych poetów, w których siła przedmiotowa zagłusza wszelki egotyzm (?Wyd. Tyg.), inaczej, jest on w całym znaczeniu tego wyrazu wysokim artystą, godnym stanąć obok Shakespeare’a, Goethego, Waltera Scotta (??Wyd. Tyg.)<sup>27</sup>.

Zatem już w roku 1833 anonimowy autor dokonywał porównania poezji Olizarowskiego do Jean Paula Friedricha Richtera, prekursora niemieckiego romantyzmu. Tak wysokiej oceny dokonywał zapewne właśnie w oparciu o, wskazany także przez Gorkowskiego, lwowski tomik z roku 1832. Nie jest bowiem możliwe, aby stawił polskiego poetę obok Szekspira, Goethego i Scotta zaledwie na podstawie dwóch wierszy opublikowanych w debiucie prasowym.

Przypomnijmy jeszcze, iż rok 1832 to czas, kiedy po upadku powstania listopadowego – jeszcze przed aresztowaniem, wywiezieniem z kraju i osadzeniem w Trieście – Olizarowski ukrywa się, konspiruje – „pozostaje w Galicji”<sup>28</sup>, aż trzy lata spędza we Lwowie... i właśnie tu prawdopodobnie wydaje swoją konspiracyjną broszurę z liryką.

Podzielona jest ona na dwie części. Pierwsza, zatytułowana *Psalmy*, składa się z czterech utworów: *Do arfy syońskiej*, *Chęć powrotu do młodej pieśni*, *Syn błędu i pychy*, *Prawdziwa moc w Bogu*. Drugą jej część tworzy cykl czterech sonetów: *Los mój*, *Burza w dzień*, *Odprawa wietrzyka* oraz *Poczta rosyjska*. Utwory te zostały tu – podobnie jak wyżej psalmy – opatrzone wspólnym podtytułem: *Sonet*. Tomik zamyka *Dumka powołyńska*, opatrzona podtytułem-dedykacją „Do B.Z.”, bez wątplenia kierowaną do Bohdana Zaleskiego, reprezentanta szkoły ukraińskiej, do której przynależność zawdzięczał właśnie dumkom. Jaki obraz poety wyłania się z tej garści lwowskiej liryki? Taki, jaki ugruntują kolejne jego dzieła.

Będzie więc Olizarowski w psalmach poetą – wątpiącym katolikiem, kierującym do Boga swoją żarliwą modlitwą o wiarę, o którą zabiega, bo jest świadom własnej grzeszności i ułomności. Jego wiara nie jest naiwna i prosta, raczej poszukująca, zadająca pytania; to wiara nawróconego buntownika, nazywającego siebie „synem błędu i pychy”. Spotkanie z Bogiem na modlitwie uwielbienia to dla niego gwarant wewnętrznej harmonii, antidotum dla czarnoromantycznej wyobraźni, która odrzuca porządek świata, uciekając w horyzont nicości. Poszukujący doświadczenia Boga

27 *O Olizarowskim*, „Tygodnik Petersburski” 1838, nr 3, s. 15–16. Przedruk w: „Poezja”, dz. cyt., s. 185–186.

28 Zob. własnoręcznie napisany przez poetę biogram, który znajduje się w zbiorach rękopiśmiennych Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, teczka 14/O.34 – depozyt Biblioteki Polskiej w Paryżu. T.A. Olizarowski, *Dzieła...*, dz. cyt.

mistycyzm będzie dla niego równowagą dla obrazów powstałych z najgłębszego frenetyzmu, najciemniejszej nocy duszy<sup>29</sup>.

Sonety dopełniają obrazu wąpiącego, rozedrganego w sobie, ale ratującego się myślą o Bogu, buntownika, popadającego w pesymizm i obłęd, bezradnego, zrozpaczonego, którego „upadek ducha i nadziei” skłania ku chaosowi i pustce. A jednak w sytuacji zagrożenia i zwątpienia coś nakazuje mu wierzyć. „Wierzysz w Boga – pyta – to jakiejż lękasz się kolei?”<sup>30</sup>. Odkryjemy też w sonetach poetę – mistyka przyrody, pokazującego zarówno jej jasną, dzienną stronę, jak i tę tenebralną, korespondującą z jej wizją wykreowaną w Mickiewiczowskim cyklu krymskim<sup>31</sup>. Na antypodach strachu, trwogi, lęku, beznadziei, pustki, chaosu – zła wszczepionego w naturę – Olizarowski-poeta będzie zawsze stawiać Boga. Charakterystyczne dla „szkoły ukraińskiej” postrzeganie świata, natury i człowieka, eksponujące ich ciemną stronę, będzie zawsze równoważone mocnym wyrazem głębokiej wiary.

Wreszcie w *Dumce* usłyszymy Olizarowskiego – poetę wołyńskiego<sup>32</sup>, wyrażającego chęć „powrotu do młodej pieśni”, pierwszej próby poetyckiej „doby dziecięcej” i nostalgicznego piewę wołyńskiego pejzażu. Dla poety, Wołynianina znad Styru i Ikwy, opisowa liryka pejzażowa, z charakterystycznymi motywami ukraińskimi: obrazem dzikiego stepu, Dniepru, Zaporozża, Rusalek, pozostanie ideałem wiersza sławiącego ojczystą ziemię. Jej obraz, wykreowany w chwili świadomości nieuchronnego odejścia świata przechowywanego już tylko we wspomnieniu, będzie tu wyrazem definitywnej utraty przez poetę kraju lat dziecinnych.

Olizarowski zatem już jako autor *Psalatów, Sonetów i Dumek* lwowskiego debiutu jest poetą osobliwym, nieschematycznym, oryginalnym, podejmującym próbę przełamywania romantycznych konwencji i jednocześnie pozostającym w pełni poetą romantycznym właśnie. I choć jego późniejsze utwory i nieustanne uzupełnienia pierwszych form poetyckich nie zawsze spełniły to, co zapowiadał debiut (zarówno ten chronologicznie pierwszy – lwowski, jak i oficjalny – krakowski), to przecież nie powód, aby zapominać o tym poecie wołyńskim – frenetyku i mistyku jednocześnie.

---

29 Psalmy lwowskiego cyklu są powrotem do wychwalającej Boga liryki, jaką Olizarowski pisywał, będąc jeszcze uczniem Liceum Krzemienieckiego. Mianowicie w roku 1828 miał zostać okrzyknięty „poetą ówczesnej młodzieży licealnej” (zob. S. Duchńska, *Tomasz August...*, dz. cyt., s. 4) za napisane hymny, do których muzykę skomponował nauczyciel muzyki chóralnej, a którą śpiewać miała w owym czasie cała krzemieniecka społeczność.

30 Zacytowane pytanie retoryczne pochodzi z sonetu pod tytułem *Burza w dzień*.

31 Trudno nie dostrzec w sonetach Olizarowskiego inspiracji Mickiewiczem, równocześnie nie sposób uznać jej za próbę naśladowania wieszczą, mając świadomość, że *Sonety krymskie* i sonety Dydyka to teksty zupełnie odmienne w swoim kształcie językowym, formie, całościowej wymowie i randze artystycznej.

32 Tym mianem określił go w swoim wspomnieniu jeden z biografów: Agaton Giller, *Tomasz Olizarowski. Wspomnienie*, Lwów 1879. Przedruk tego wspomnienia w obszernych fragmentach: „Poezja” 1983, dz. cyt., s. 183.

## Powroty do debiutu

W całej obszernej twórczości, nie rozstając się z piórem do końca swoich dni, Olizarowski nieustannie powracał do problematyki i form debiutu, zarówno tego z 1832, jak i 1836 roku. Pisał te same wiersze i poematy po kilka razy, poprawiał, uzupełniał, dopisywał ciągi dalsze, nie zawsze ze skutkiem lepszego efektu dla wymowy całości utworu. Często ma się wrażenie – bo nie zostało to gruntownie przebadane – że pierwsze wersje jego utworów pozostawały tymi najlepszymi. Stąd sięgając do rękopisów poety, mamy przed sobą „całe foliały” i poczucie nadmiaru jego niewydanej nigdy spuścizny.

Do lwowskich poezji powrócił Olizarowski już w roku 1852. Wszystkie teksty, jakie zawierała broszura z 1832 roku, znalazły się bowiem w trzecim tomie wrocławskiego wydania *Dzieł*<sup>33</sup> poety, choć w częściowo zmienionej wersji i w rozmaitych cyklach. I tak debiutanckie psalmy pomieścił poeta w cyklu *Chwały i żale*, sonety, już w innej kolejności, znalazły się w różnych miejscach cyklu zatytułowanego *Śnielki* i zostały postawione obok wierszy o podobnej tematyce, z których nie wszystkie posiadają formę sonetu. Z kolei obok sonetu *Burza w dzień* we wrocławskim wydaniu poeta umieścił wiersz pod tytułem *Burza w nocy*, który zakończył podobnym jak w debiutanckim utworze radykalnym wyznaniem wiary: „Przygoda rządzi ludźmi, Bóg rządzi przygodą: / A więc co tam! świszcz burzo, tańcuj, szalej/wodo!”<sup>34</sup>. Do tej formy gatunkowej T.A.O. będzie wielokrotnie wracał także w swojej późniejszej twórczości. Sonety znajdziemy w jego niepublikowanych rękopisach znajdujących się w Bibliotece Polskiej w Paryżu i w polonikach, jakie odnalazł w archiwalnych zbiorach bibliotek w Kijowie, Lwowie, Charkowie, Połtawie, Żytomierzu, Tarnopolu, Łucku i Odessie Włodzimierz Wasilenko<sup>35</sup>. Powroty do tej niełatwej przecież formy lirycznej dowodzą, iż jego pierwsze wiersze zamykające się w granicach gatunku nie były wynikiem jedynie epigońskiej „sonetomanii”, jaką wśród poetów epoki zapoczątkowały *Sonety krymskie* Adama Mickiewicza.

Do przesiąkniętych wątpiącą wiarą psalmów poeta także będzie powracał przez całą swoją twórczość. Dowodzą tego ponownie rękopisy wierszy, wśród których znajdzie się wiele liryków adresowanych do Boga, w tym także młodzieńczy *Hymn do Boga* z debiutu prasowego poety. Jak informuje nas sam Olizarowski w odręcznym przypisie do tekstu, jest on „po większej części przerobieniem początkowie napisanego w Krzemieńcu 1828, i tamże w Kościele licealnym śpiewanego, pod kierownictwem Waniuszka, który do dwóch moich hymnów muzykę dorobił”<sup>36</sup>. Zachowany

33 T.A. Olizarowski, *Dzieła...*, dz. cyt.

34 Tamże, s. 61.

35 W. Wasilenko, *Nieznane polonica w ukraińskich archiwach*, z ros. przeł. J. Dębski, „Ruch Literacki” 1993, R. XXXIV, z. 4 (199), s. 465.

36 Z rękopisu Olizarowskiego znajdującego się w Bibliotece Polskiej w Paryżu, t. V, *Utwory*, s. 111.

rękopis zmienionej wersji pierwszego tekstu, który przyniósł poecie publiczny sukces, to nieodosobniony przykład na to, że Olizarowski do końca pozostał poetą głębokiej wiary, która już w roku 1831 nakazywała mu ostatecznie wyznać: „Prawdziwa moc w Bogu”.

Swoje miejsce we wrocławskiej edycji znajdzie też *Dumka powołyńska* z lwowskiego cyklu, która w późniejszej wersji otwiera cykl dumek inspirowanych Ukrainą, takich jak *Ukrainka* czy *Śród Ukrainek*<sup>37</sup>. Poetyckie, debiutanckie zaklęcia poety – ujęta w metaforę prośba, by nie opuszczała go „pieśń” na nutę wołyńską – została wysłuchana. Poeta nieraz będzie z nostalgią powracał do obrazów rodzinnych okolic oraz „domowych pieśni”, kreując rzeczywistość pozostającą na antypodach smutnego i pełnego zwątpienia tu i teraz. O takiej „ucieczce” w mityzujące wspomnienie przeszłości opowie na przykład w dumce pod tytułem *Co wieczora*<sup>38</sup>.

We wrocławskim wydaniu *Dzieł*, jego tomach pierwszym i drugim, obok wielu po raz pierwszy publikowanych powieści poetyckich T.A.O. znalazło się także miejsce na nowe wersje *Zaweruchy* i *Bruna*. Ich drugie wydanie znacznie różni się od pierwodruku<sup>39</sup>. Jeszcze inne ich warianty wraz z uzupełnieniami odkrywamy w rękopisach.

Wśród brulionów tomu szóstego, na luźno zapisanych kartkach, w dwóch różnych wersjach mamy *Poprawki do Zaweruchy*. Kartki włożone są z kolei pomiędzy tekst *Zawerucha* (*Czumak*). *Dokończenie*, będący rodzajem epilogu powieści<sup>40</sup>. W paryskich rękopisach znajduje się także *Dumka Zaweruchy*. Trudno ustalić, w której części powieści miałby ów fragment zostać umieszczony. Być może miał się znaleźć w przygotowywanym przez poetę nowym wydaniu jego dzieł, które nigdy nie doszło do skutku.

Podobny los – spora ilość poprawek i uzupełnień – spotkał *Bruna*. Poemat najpierw doczekał się drugiej, mocno zmienionej i rozbudowanej wersji wrocławskiej, dookreślonej podtytułem *Romans*, znacznie różniącej się od pierwszej wersji, wydanej w Krakowie. Także wśród zachowanych rękopisów odnajdziemy dwie wersje poprawianego na tekście *Epilogu do Pierwszej części Bruny* oraz fragment pod tytułem *Bruno część trzecia. Wstęp*<sup>41</sup>. Tak jak uzupełnienia i poprawki do *Zaweruchy* poczynił je poeta prawdopodobnie z myślą o kolejnym, trzecim już za swojego życia wydaniu

37 T.A. Olizarowski, *Dzieła...*, dz. cyt., s. 108–112.

38 Ten wiersz przywołuje w swoim wspomnieniu o poecie S. Duchcińska, dz. cyt., s. 6–7. Znajduje się on także w rękopisach poety przechowywanych w Bibliotece Polskiej w Paryżu, t. V, s. 159–160.

39 Różnice między wersjami obydwu edycji analizuje Agnieszka Skoczylas, dowodząc, jak błędne decyzje edytora w wydaniu wrocławskim wpływają na znaczenia wpisane w obydwa poematy; też, *Zawerucha z „Zaweruchą” T.A. Olizarowskiego (o powinnościach edytora)* [w:] *Z warsztatu edytora*, red. M. Bizior-Dombrowska, M. Lutomiński, Toruń 2008, s. 195–212.

40 Fragmenty owego uzupełnienia do powieści – nazywając go epilogiem do *Zaweruchy* – ogłosiła S. Duchcińska w swoim wspomnieniu o poecie, dz. cyt.

41 Biblioteka Polska w Paryżu, t. III oraz t. V.

tych utworów. Poprawki do *Bruna* znajdują się bowiem w notatniku z wykaligrafowanym tytułem: *Utwory Tomasza Olizarowskiego*<sup>42</sup>.

Aby bez poczucia niedosytu mówić o debiucie T.A.O., trzeba, po pierwsze, wziąć pod uwagę zarówno jego lwowski, jak i krakowski tomik, a po drugie, sięgnąć do powstałych po latach uzupełnień, poprawek, kolejnych wersji tych utworów, których jest bardzo wiele. Być może z takiego oglądu powstałoby pełne, kompletne, krytyczne opracowanie debiutu tego poety. Niniejszy szkic to jedynie przyczynek do tego nielażącego do wykonania zadania, które jednak czas rozpocząć.

## Bibliografia

- Chlebowski P., „Bruno” T.A. Olizarowskiego, czyli magnetyzm oczu [w:] *Zapomniane wielkości romantyzmu*, red. Z. Trojanowiczowa i Z. Przychodniak, Poznań 1995.
- Duchińska S., *Tomasz August Olizarowski*, „Biblioteka Warszawska” 1879, t. 4, z. X–XI.
- German F., *Olizarowski Tomasz August* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, Warszawa 1939–1948.
- Giller A., *Tomasz Olizarowski. Wspomnienie*, Lwów 1879.
- Gorkowski K., *Przemówienie K(anuta) Gorkowskiego nad grobem T(omasza) Olizarowskiego w Montmorency 21 maja 1886 r* [w:] Biblioteka Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie, Zbiór Jana Michalskiego; zbiór autografów: *Tomasz Olizarowski*.
- Grabowski M., *O szkole ukraińskiej poezji* [w:] *Literatura i krytyka. Pisma*, t. 1, Wilno 1840, cz. 1.
- Janion M., *Gorączka romantyczna* [w:] *tejże, Prace wybrane*, t. 1, Kraków 2000.
- Kowalczykowa A., *Piękno groteski. Wiktor Hugo – Juliusz Słowacki* [w:] *tejże, Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, red. A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2014.
- Kubacki W., *Taras Szewczenko wobec polskiego romantyzmu* [w:] *tegoż, Poezja i proza. Studia historycznoliterackie 1934–1964*, Wrocław 1966.
- Kwapiszewski M., *Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego*, Warszawa 2006.
- Lasecka-Zielakowa J., *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*, Wrocław 1990.
- Mochnecki M., *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, oprac. H. Życzyński, Kraków 1923.
- Norwid C.K., *Tomasz August Olizarowski* [w:] *tegoż, Pisma wybrane*, t. 4, *Proza*, wybrał i oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1963.

---

42 Wszystkie wskazane w niniejszym szkicu rękopiśmienne uzupełnienia i poprawki do debiutanckich powieści poetyckich Olizarowskiego zostały opublikowane w: T.A. Olizarowski, *Poematy...*, dz. cyt.

- Norwid L., *Poezycje przez T.A.O.*, „Kronika Literacka” drukowana na łamach redagowanej przez A.J. Szabrańskiego „Panoramy Literatury Krajowej i Zagranicznej” 1836, z. 4.
- O *Olizarowskim*, „Tygodnik Petersburski” 1838, nr 3.
- Olizarowski T.A., *Dzieła Tomasza Olizarowskiego*, t. 1–3, Wrocław 1852.
- Olizarowski T.A., *Poematy*. Z autografów i pierwodruków opracowała i wstępem opatrzyła M. Burzka-Janik, red. M. Burzka-Janik, J. Ławski, Białystok 2014.
- Olizarowski T.A., *Poezycje przez T.A.O.*, Kraków 1836.
- Olizarowski T., *Wilkołak. Powieść T.A. Olizarowskiego podług gminnych podań*, „Rozmaitości” 1835, nr 15 i 16.
- „Poezja” 1983, R. XVIII, nr 11–12 (213–214) – numer poświęcony Olizarowskiemu.
- Skoczylas A., *Zawierucha z „Zaweruchą” T.A. Olizarowskiego (o powinnościach edytora)* [w:] *Z warsztatu edytora*, red. M. Bizior-Dombrowska, M. Lutomierski, Toruń 2008.
- Słownik krzemieńczan 1805–1832*, wstęp i oprac. haseł W. Piotrowski, Piotrków Trybunalski 2005.
- Sowiński L., (*Zawerucha*, rec.) „Kłosy” 1879, nr 753.
- Wasilenko W., *Nieznane polonica w ukraińskich archiwach*, z ros. przeł. J. Dębski, „Ruch Literacki” 1993, R. XXXIV, z. 4 (199).
- Weinberg J., *Dwa wczesne utwory Tomasza Augusta Olizarowskiego*, „Poezja” 1983, R. XVIII, nr 11–12 (213–214).

## A Debut... after a Debut of Tomasz August Olizarowski

### SUMMARY

The official literary debut of Tomasz August Olizarowski – highly praised by the first critics – is considered to be a short book of poetry published in 1836 in Kraków, containing two verse novels: *Zawerucha. Powieść ukraińska* (*Zawerucha. Ukrainian novel*) and *Bruno*. Meanwhile, Kórnik Library stores a booklet signed with the poet's name containing two lyrical series of psalms and sonnets, as well as a *dumka*, probably published as early as 1832 in Lviv. This paper presents the contents of both volumes: from Kraków and Lviv, i.e. the official and the chronologically earlier Olizarowski's debut. It closes with a presentation of the poet's returns to the issues and forms of his debut, since throughout his life Olizarowski continued to correct, amend and extend his texts published as early as 1832 and 1836. He was probably preparing a large part of them for the next, third edition of his works, which unfortunately never materialized.

KEYWORDS: debut, Romanticism, mysticism, narrative poetry, verse novel.

# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



KAMIL K. PILICHIEWICZ

Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego  
w Białymstoku

 <https://orcid.org/0000-0001-5589-6797>

## Parodysta czy autobiograf? Prymicje Ludwika Szyrmera

Pisząc o Ludwiku Szyrmerze, stwierdzić można, że niejedno miał oblicze. Również jego twórczości nie da się określić jednym zdaniem. Jak został Szyrmer zapamiętany? Z jakich powodów ponad ćwierć wieku od ukazania się jego pierwszych tekstów on sam nadal pozostawał zagadką jedynie w połowie rozwiązaną? Niewątpliwie zadecydował o tym charakter pisarskich dokonań Eleonory. Dorobek twórczy rówieśnika Słowackiego dostarcza pewnych wskazówek w kwestii poglądów ich autora. Jest to jednak grząski grunt, po którym należy ostrożnie stąpać, nie można zapominać, że ta sama niejednoznaczna w swoim charakterze twórczość Szyrmera leży u podstaw późniejszych wątpliwości, dostarcza większej liczby pytań niż odpowiedzi. Mieć to trzeba na uwadze. Niemniej to właśnie między słowami prozatorskich dokonań należy szukać odpowiedzi zarówno na tytułowe, jak i powyższe pytania.

Badacze twórczości prozatorskiej Szyrmera, zwracając uwagę na rozmaite jej elementy, udowadniają tej prozy wielowymiarowość. Jest ona o tyle ciekawa, że poszczególne fragmenty tekstów autora *Światła i cieni* nieraz wzajemnie się wykluczają, pozostając ze sobą niejako w dysharmonii. Dysonansowy charakter pisarskich dokonań uwidacznia się już we wczesnych tekstach Eleonory. Przyjrzyjmy się zatem bliżej prozatorskim prymicjom Ludwika Szyrmera.

---

KAMIL K. PILICHIEWICZ – dr, pracuje w Dziale Naukowym Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku; zainteresowania badawcze: autobiografizm oraz szeroko pojęte zjawiska graniczne obecne w literaturze XIX i XX wieku. Autor między innymi prac: *Samotność metafizyczna Popiela w I Rapsodzie „Króla-Ducha” Juliusza Słowackiego; Kilka uwag na temat wiary w prozie Michała Głowińskiego; W poszukiwaniu ironii i groteski nowoczesnej. Michał Głowiński i Roman Jaworski: badacz i twórca; O fundamentach uniwersytetu XXI wieku w perspektywie humanistycznej. Funkcja akademickiej przestrzeni zmiennej*. Wydał monografię: *Na tym najpiękniejszym ze światów. Proza Michała Głowińskiego*, Białystok 2020.

## Debiuty

Mrozek, pisząc o początkach prozy narracyjnej pisarza, stwierdza:

Podobnie jak młodego Krasińskiego i Kraszewskiego, Szymanera – wzorem E.T.A. Hoffmanna – obchodziły zjawiska indywidualne, niezwykle, niesamowite, patologiczne. Pierwsze utwory twórcy *Pantofla* określały najdrobniejsze stany psychiczne osobowości ludzkiej, a na tle polskiej prozy fabularnej wyróżniały się nowymi treściami: parodiowały bowiem romantyczny emocjonalizm w literaturze i oceniały go z punktu widzenia tzw. mechanistycznej psychologii<sup>1</sup>.

Badacz, dokonując zestawienia (porównania), zauważa pewne szczególne zainteresowanie tematyczne zjawiskami nietypowymi, patologicznymi, niesamowitymi, z pogranicza realności i irracjonalności, snu i jawy, charakterystyczne dla wczesnej twórczości Zygmunta Krasińskiego, Józefa Ignacego Kraszewskiego<sup>2</sup> oraz Ludwika Szymanera właśnie. Elementy fantastyki łączą się w przypadku ostatniego z wymienionych z wnikliwą obserwacją psychologiczną. Autor *Pantofla* w sposób przenikliwy analizuje na początku tejże opowieści zagadnienie „charakteru”<sup>3</sup>.

W tym miejscu należy również przypomnieć pierwszą jego publikację naukową, rozprawę psychologiczną *O magnetyzmie zwierzęcym*, opublikowaną w 1830 roku w „Pamiętniku Umiejętności Moralnych i Literatury”. Już w tym tekście objawia się u Szymanera chęć do – jak zapewnia Ewa Owczarz – „wykraczania poza materiał empiryczny”<sup>4</sup>, co wiąże się z przekonaniem o ograniczoności rozumu względem przeżyć duchowych, snów<sup>5</sup>. Inną kwestią jest wymienienie w jednym zdaniu nazwiska Szymanera i Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna. Prawdą jest, że tak jak Stefana Grabińskiego nazywano polskim Poem, tak Szymanera porównywano z Hoffmannem, przedstawicielem czarnego romantyzmu<sup>6</sup>. Wspomina o tym Mieczysław Inglot, powołując się na artykuł anonimowego autora: *Fantastyczne opowieści polskiego Hoffmanna* („Gazeta Poranna” 1928)<sup>7</sup>. Choć w przypadku tego pierwszego określenia jest

---

1 Z. Mrozek, *W kregu narodzin polskiej powieści psychologicznej (Studia o prozie narracyjnej Ludwika Szymanera)*, Bydgoszcz 1971, s. 11.

2 Ciekawym wątkiem pobocznym jest zestawianie Kraszewskiego ze Szymanerem. O specyficznym związku obu tych twórczości traktują rozmaite publikacje; zob. na przykład E. Owczarz, *Nieosiągalna całość. Szkice o powieści polskiej XIX wieku*, Toruń 2009.

3 Zob. L. Szymaner, *Pantofel. Historia mojego kuzyna* [w:] tegoż, *Powieści nieboszczyka Pantofla*, Kraków 2002, s. 11–13.

4 E. Owczarz, *Nieosiągalna całość...*, dz. cyt., s. 167.

5 Tamże, s. 168.

6 O Hoffmannie jako przedstawicielu czarnego romantyzmu zob. na przykład *W kregu czarnego romantyzmu. Inspiracje, motywy, interpretacje*, red. M. Piechota, J. Strzałkowski, A. Szumiec, Katowice 2018.

7 M. Inglot, *O powieściach Szymanera w latach 1838–1844*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3, s. 57.



ono – jak przekonuje Wojciech Kalinowski<sup>8</sup> – nadużyciem, to u Szyrmera sprawa wygląda nieco inaczej. Autor *Frenofagiusza i Frenolestego* świadomie nawiązuje do Hoffmanna w swojej twórczości. Wystarczy wspomnieć słowa tytułowego Pantofla, piszącego o marzeniach Hoffmanna<sup>9</sup>, czy narratora *Czarnych oczu*, opisującego głównego bohatera: „ten jegomość musiał jakim sposobem wyleźć żywo z którejkolwiek powieści Hoffmanna”<sup>10</sup>. Krytycy co do czerpania wzorców z tekstów znanego prekursora fantastyki grozy są zgodni. Podbereski w liście do Kraszewskiego pisze wręcz o „kroplach hoffmanizmu”<sup>11</sup>.

W 1838 roku napisał Szyrmer *Błogosławieństwo matki*, powieść, która została wydana dopiero w 1844 roku („Niezabudka”, R. 3). Oficjalnym więc debiutem literackim była opublikowana w 1840 roku w petersburskim piśmie „Niezabudka” (R. 2) powieść *Pantofel. Historia mojego kuzyna*. Wiele wskazówek co do osoby autora *Pantofla* dostarcza już *Wstęp* tejże opowieści. Zawiera on relację ze spotkania tytułowego Pantofla (Wincentego) z narratorką tej części tekstu, Leonią. Ckliwe nazywana przez młodszą siostrę Leosią, rozpoczyna ona opowiadanie od końca, argumentując swoją decyzję słowami:

Każdy ma swoje dziwactwa: ja, kiedy co opowiadam, lubię zwyczajnie zacząć od końca. Takowa forma opowiadania ma w sobie coś tajemniczego, poetycznego, i może daleko więcej zająć jak wszelka inna systema<sup>12</sup>.

## Parodysta

Do tego momentu argumentacja narratorki wydaje się całkowicie zasadna, racjonalna, niepodsztyta ironią. Jednak nie na tym kończy swoją wypowiedź, bowiem dopowiada:

Zresztą dziś nie godzi się inaczej ani mówić, ani pisać. Od czasu wynalezienia romantyczności w Europie wszystkie powieści, drammy i poemata zaczynają się od końca, a przynajmniej ze środka, dlaczegoż bym ja miała was, kochani moi czytelnicy – kończy Leonia serdecznym zwrotem bezpośrednio do odbiorców – pozbawić tej przyjemności, do której zapewne jesteście przyzwyczajeni? Nie myślę być nowatorką, niech mnie Bóg od tego zachowa! Zacznę swoją powieść od końca<sup>13</sup>.

8 W. Kalinowski, *Hypnos fiction. Nowelistyka Stefana Grabińskiego*, Białystok 2016, s. 270.

9 L. Szyrmer, *Pantofel. Historia mojego kuzyna*, dz. cyt., s. 67.

10 L. Szyrmer, *Czarne oczy [w:] tegoż, Powieści nieboszczyka Pantofla*, oprac. L. Sokół, Warszawa 1978, s. 410.

11 R. Podbereski do Kraszewskiego, list z 15 I 1842. KK [*Korespondencja Kraszewskiego*] 6457/IV. Cyt. za: M. Ingot, *O powieściach Szyrmera w latach 1838–1844*, „Pamiętnik Literacki” 1964, nr 55, s. 79.

12 L. Szyrmer, *Pantofel. Historia mojego kuzyna*, dz. cyt., s. 6.

13 Tamże.

Narratorka deklaruje schlebianie gustom potencjalnych czytelników, co jest jednoznaczne z podążaniem za modą, wpisującą się – jak Leonia określiła – w „wynalezioną romantyczność”. Wyrażenie „wynalezienie” przydaje samej romantyczności jakiś daleki, zewnętrzny, marginalny charakter. Paradoksalnie w dalszej części cytowanego fragmentu zauważyć można pewną szczególną, zaakcentowaną troskę o zgodność z romantyczną konwencją narracyjną. Ta dbałość przesadna jest nie bez przyczyny, jak się zdaje, ma za cel wyśmianie „wynalezionej romantyczności”. W przytoczonym fragmencie doszukać się można ponadto śladów ironii sytuacyjnej. Podczas gdy Leonia zarzeka się, że nie myśli być nowatorką, faktyczny tych słów autor, Szyrmer, z innowacyjnością ma wiele wspólnego. Zdzisław Mrozek podkreśla, że jego utwory były zapowiedzią tendencji prawdziwie nowatorskich w rozwoju prozy, zmierzających do wydobycia psychologicznego tła sytuacyjnych zależności<sup>14</sup>. Dzieje się to kosztem i w opozycji do romantyzmu, opozycji, co trzeba podkreślić, odpowiednio zakamuflowanej, przybierającej ostatecznie postać parodii. Jak pisze Mrozek:

Głównym źródłem sprężyn działania Szyrmerowskiego bohatera był romantyczny egotyzm, prowadzący do konfliktu: jednostka – świat. Ale kreowanie bohaterów na wzór romantyczny i kopiowanie sytuacji właściwych tej literaturze było jedynie pretekstem do snucia własnych refleksji o określonym charakterze. Chodziło o stworzenie antidotum na francuski romans „szalony” i przeciwstawienie mu próby stworzenia powieści katolickiej. W utworach Szyrmera więc nie chodzi tyle o wzruszenie estetyczne, ile o intelektualną nadbudowę przedstawionych sytuacji i zdarzeń<sup>15</sup>.

Zatem autor *Czarnych oczu* – jak się okazuje – stwarza pozory. Posługując się romantycznymi konwencjami, jednocześnie te wzorce parodiuje. Prozatorstwo Szyrmera bowiem nie ma na celu ukazania jego pisarskich umiejętności, nad estetyczno-formalne umiejętności przedkłada on manifestację określonych, krytycznych wobec romantyczności poglądów. Znakomicie ilustruje to inny fragment, także ze *Wstępu do Pantofla. Historii mojego kuzyna*, w którym to Leonia opisuje nocną, ponurą – jak się domyślamy, typowo romantyczną – aurę Witebska w dniu poznania tytułowego Pantofla:

Na dworze jesienny deszcz lał jak z wiadra i, pędzony gwałtownym wichrem, bębnił trwogę na wszystkich szybach. Na ulicy ciemno; w pokoju tylko mdłe światło dwóch świec opuszczonych od ludzi. Wiatr huczał w kominie, kot chorobliwie chrapał pod kanapą, słowem, wszystkie akcesoria tchnęły wyraźnie romantycznością. Kto sobie życzy, może się często tak bawić w Witebsku. Kto ma choć zdziebełko weny, zostanie niezawodnie poetą<sup>16</sup>.

14 Z. Mrozek, *W kregu narodzin polskiej powieści psychologicznej...*, dz. cyt., s. 85.

15 Tamże.

16 L. Szyrmer, *Pantofel. Historia mojego kuzyna*, dz. cyt., s. 6–7.

Trudno nie odnieść wrażenia, że również w tym fragmencie romantyczność jest banalizowana, wykpiiona, bo przecież przyrównana do zabawy. Zresztą, jak dalej twierdzi Leonia, wystarczy ździebełko weny, aby zostać niezawodnie poetą. Można domniemywać, że autorka ma na myśli poetę typowo romantycznego. A więc Szymaner – jeżeli założymy, że przemawia przez Leosię, a wszystko na to wskazuje – już w pierwszych zdaniach, we *Wstępie* swojej pierwszej poważnej publikacji nie ukrywa krytycznego, wyrażonego w prześmiewczy sposób podejścia do romantyczności, owego stanu, któremu całkowicie poddawał się tytułowy Pantofel. Tak bohater literackiego debiutu opisuje swój czas wolny od urzędowych obowiązków służbowych:

Strudzony pracą, śpieszyłem za miasto na samotną przechadzkę do lasu, gdzie melancholiczny szum drzew przemawiał do mej duszy tajemniczym głosem przyrodzenia; kołysałem się w czólnie samotny na wodzie i błądziłem bez celu przy świetle księżycy<sup>17</sup>.

Szymaner, opisując zachowanie tytułowego Pantofla, piętnuje jego nadmierną uczuciowość romantyczną, która sprowadza go na manowce, sprawia, że zatracza możliwości realnej oceny sytuacji. Bohater opowieści, wspominając o swojej pierwszej kobiecej fascynacji, przyznaje otwarcie:

Poezja i muzyka zgubiły mnie zupełnie, one obudziły tyle słodkich uczuć w mym sercu, wstrzęsły tak gwałtownie słabą tkankę mych nerwów i rozkołysawszy wyobraźnię do takiego stopnia odurzyły mój rozsądek, że w tym chaosie wzruszeń, obrazów, marzeń, smętności i wesela, filozofii i lekkomyślności postępowanie Emmy wydało mi się namiętną miłością, kiedy zimna rozważa najjaśniej mogłaby mnie przekonać, że to była tylko łągodność i przyjacielska ufność<sup>18</sup>.

Jak się czytelnik opowieści może domyślać, prawda okazuje się jeszcze bardziej okrutna – Emma<sup>19</sup> w sposób wyrachowany wykorzystuje dobroć i naiwność (romantyczną) Wincentego (Pantofla), manipulując nim dla swoich celów.

Nadmienić trzeba, abstrahując od twórczości artystycznej Szymanera, że przeciwko romantyzmowi pisarz występował również na polu krytyki literackiej. W 1842 roku w „Tygodniku Petersburskim” ukazał się cykl felietonów *Listy z Polesia*, autorstwa niejakiego Gerwazego Bomby<sup>20</sup>. Był to kolejny po Eleonorze pseudonim Ludwika Szymanera. Gerwazy Bomba nie ukrywał swoich ideowych zapatrywań, zbieżnych z koterią petersburską, wrogą romantycznym postawom.

17 Tamże, s. 29.

18 Tamże, s. 44.

19 Zdziwiająca jest zbieżność imion i pewne analogie sytuacyjne postaci kobiecych w omawianym *Pantoflu*... oraz powieści *Pani Bovary*. Zdaje się to jednak przypadkowe, zważywszy na (prawie) jednoczesny czas publikacji obu książek. Dzieło Flauberta zostało zaprezentowane ledwie kilkanaście lat później.

20 Pisz o tym szerzej Ingot, zob. M. Ingot, *O powieściach Szymanera w latach 1838–1844*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3, s. 56.

## Autobiograf

Do dotychczasowych ustaleń dodać należy kwestię dla naszych rozważań zasadniczą – autobiografizm występujący w tekstach Szyrmera. O autobiograficznym charakterze jego twórczości pisał już Józef Ignacy Kraszewski – dodajmy – nie znając jeszcze prawdziwej tożsamości autora, jedynie ze stylu i sposobu narracji wnioskując o autobiograficznych skłonnościach Eleonory. Stwierdza mianowicie Kraszewski w „Tygodniku Petersburskim”:

Pani Szyrmer nie wyjdzie już ze swego charakteru [...], jej bowiem, że się tak wyrażę, maniera jest tak oczywiście własna, oryginalna, tak widocznie wypływa z niej samej, że się przeinaczyć nie będzie podobno mogła<sup>21</sup>.

Celne domysły są następstwem późniejszych wątpliwości co do płci autora tekstów. Wątpliwości te rozwiewa Stanisław Lachowicz, który w liście do Kraszewskiego z 29 października 1842 roku wyjaśnia, że za pseudonimem Eleonora Szyrmer kryje się mąż rzeczywistej Eleonory – Ludwik<sup>22</sup>.

Iwona Węgrzyn, badaczka twórczości Szyrmera<sup>23</sup>, podkreśla, że nie tylko styl narracji pamiętnikarskiej, lecz także inne istotne elementy decydują o autobiograficznym charakterze tekstów autora *Czarnych oczu*. Wśród nich wymienił należy powtarzalność wątków, tematów (takich jak: alienacja, potrzeba kontaktu z drugim człowiekiem, emocjonalna wrażliwość itp.), powracanie do tych samych miejscowości (Kalisza, Warszawy, Witebska), powielanie schematów sytuacyjnych. Analizując powieściowy debiut Szyrmera, badaczka stwierdza:

Ostatecznie o autobiografizmie tej prozy wydaje się przesądzać niezwykle subtelna analiza osobowości głównego bohatera. W tej relacji między autorem a bohaterem jest jakaś trudna do nazwania mieszanina okrucieństwa i miłości, jakby Szyrmer chciał zrozumieć, „z badać” swego Pantofla i równocześnie wołał o litość dla niego. Jak niegdyś Kraszewskiemu, tak i współczesnemu czytelnikowi nieodparcie przychodzi na myśl, że aby

21 J.I. Kraszewski, *Eleonora Szyrmer*, „Tygodnik Petersburski” 1842, nr 50. Cyt. za: I. Węgrzyn, „Pantofel. Historia mojego kuzyna” Ludwika Szyrmera. *Wariacje na temat małej biografii i wielkiej biblioteki*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2009, nr 2, s. 25.

22 S. Lachowicz do Kraszewskiego, list z 29 X 1842. KK [*Korespondencja Kraszewskiego*] 6457/IV. Cyt. za: M. Inglot, *O powieściach Szyrmera w latach 1838–1844*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3, s. 54.

23 Warto przy tej okazji, również w kontekście Szyrmerowskiego autobiografizmu, wspomnieć o ważnym, chociaż w niniejszym artykule niecytowanym tekście Iwony Węgrzyn: *W labiryntach własnej biografii. Ludwik Szyrmer – Wincenty Pantofel – Eleonora Szyrmer* [w:] *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008.

dostać się do najtajniejszych, najbardziej skrywanych zakamarków duszy Pantofla, trzeba było, przynajmniej po części, samemu być Pantoflem<sup>24</sup>.

Czytelnicze przypuszczenia zostały potwierdzone za sprawą Piotra Chmielowskiego, który w 1895 roku w publikacji *Nasi powieściopisarze* zamieścił szkic o autorze Pantofla (*Ludwik Szyrmer*), w którym wykorzystał fragmenty pamiętnika Szyrmera, pisanego w latach 1832–1833. Notabene tekst ten zawiera ciekawą uwagę dotyczącą dynamicznej struktury osobowości pisarza<sup>25</sup>, potwierdzającą jego dysonansowy charakter, bez wątplenia wpływający na twórczość literacką.

Mając na uwadze wspomniane wcześniej, parodystyczne podejście autora *Czarnych oczu* do romantyzmu, czy można uznać, że autobiografizm Szyrmerowskich utworów był jedynie narzędziem, którego celem było nadanie postaciom powieści wyjątkowo wiarygodnych, wzbogaconych o szczegółowe psychologiczne analizy rysów charakterologicznych, czy może była to też próba zmierzenia się ze swoją przeszłością, słabościami, skrywanymi emocjami? Oba stwierdzenia, pierwsze – odnoszące się bezpośrednio do warstwy tekstualnej, drugie – bardziej metatekstowe, wydają się nie być pozbawione sensu. Mieczysław Inglot przekonuje, że

[...] utwory pisane przez Szyrmera były próbą sparodiowania sytuacji fabularnych typowych dla utworów romantycznych. O wyborze tematyki romantycznej jako przedmiotu zainteresowań i o parodystyczno-krytycznym stosunku pisarza do tej tematyki decydowały względy autobiograficzne. Romantyczny sceptycyzm i emocjonalizm w literaturze i w życiu będzie Szyrmer krytykował z punktu widzenia tzw. mechanistycznej psychologii i konserwatywno-katolickiej obyczajowości szlacheckiej<sup>26</sup>.

W jednym tym fragmencie Inglot syntetyzuje działalność pisarską Szyrmera, charakteryzującą się występowaniem w niej fragmentów parodystycznych (z zamierzonym efektem humorystycznym) przy jednoczesnym ujawnianiu się elementów autobiograficznych.

## Podsumowanie

Odpowiadając na postawione w tytule niniejszego artykułu pytanie, czy Szyrmer był parodystą, czy raczej autobiografem, stwierdzić można z całą odpowiedzialnością, że owszem, od parodii nie uciekał, parodię się posługiwał w konkretnym celu, natomiast czy był też autobiografem? Oczywiście *sensu stricto* autobiografem nie był, autobiografii nie pisał, jednak wątki autobiograficzne są w jego twórczości silnie

24 I. Węgrzyn, dz. cyt., s. 26.

25 Zob. P. Chmielowski, *Ludwik Szyrmer* [w:] tegoż, *Nasi powieściopisarze*, t. 2, Warszawa 1895.

26 M. Inglot, *O powieściach Szyrmera w latach 1838–1844*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3, s. 58.

zaakcentowane. Nie sposób ich pominąć, analizując wczesne utwory, debiuty literackie Eleonory. Można zadać pytanie: na ile teksty Szyrmera to parodie, a na ile autobiografia? Idąc dalej: czego jest dowodem, o czym świadczy parodystyczny styl w zestawieniu z autobiograficznymi elementami, wątkami? Odpowiadając na drugie pytanie, można zaryzykować twierdzenie, że twórczość Szyrmera w pewnym stopniu była narzędziem szerzenia postaw konserwatywno-katolickich, krytykowaniem tym samym w jakiejś mierze przeciwnych im idei romantycznych. Piętnowała przy tym, co ważniejsze, słabości, od których (czego był świadom) on sam nie był wolny. Podobne konkluzje formułuje Iwona Węgrzyn:

Pisarz spogląda na siebie w przeszłości, na swoje minione emocje, i nie tylko poddaje je analizie, ale przede wszystkim próbuje wytropić zaprzepaszczone możliwości, próbuje wskazać niewykorzystane wówczas drogi rozwoju sytuacji. Tak jakby wciąż ponawiał pytanie: co by było, gdyby...?<sup>27</sup>.

Jest więc pisarz nie tylko krytykiem romantyzmu, on romantyzmem jest zawiedzony. Porównując teksty twórcy postaci Pantofla (już od jego debiutów poczynając) z biografią pisarza, nie sposób nie odnieść wrażenia, że z tym okresem dla dziejów literatury i innych sztuk szczególnym Szyrmer związany jest nie tylko i wyłącznie poprzez krytykę parodiującą romantyczną wrażliwość. Ewa Owczarz podkreśla obecność w twórczości Szyrmera jedność, objawiającą się w konsekwentnym i spójnym posługiwaniu się realizmem, fantastyką i groteską w poszczególnych utworach, które razem tworzą zasadniczo jeden cykl (którego punktem wyjściowym jest debiutancka opowieść o Pantoflu<sup>28</sup>). Owa właściwość jest cechą charakterystyczną w twórczości romantycznej:

W swojej stałej dążności do cyklizacji okazuje się Szyrmer podobny do wielu romantyków. Jak oni próbował w ten sposób odwzorować rzeczywistość, która u niego ujawniała ciągle nierozwiązaną zagadkę człowieka tragicznie uwikłanego w egzystencję, przypłacającego cierpieniem zarówno spętanie „glinianką ciała”, jak i wzloty ku sferom transcendencji. Szyrmer pyta bowiem o to, kim jest człowiek nie tylko w sensie psychologicznym, ale także głęboko ontologicznym. Czasem ważniejszy jest aspekt psychologiczny (*Pantofel, Dusza w suchotach*), a czasem filozoficzno-metafizyczny (*Czarne oczy, Kataleptyk*)<sup>29</sup>.

Warto nadmienić, że Ludwik Szyrmer, który o romantycznych porywach, szaleńcach pisał, sam ostatecznie w szaleństwo popadł. Twórczość autora *Czarnych oczu*, a wraz z nią jego biografia, dowodzą bogactwa i różnorodności epoki, której on był nie tylko komentatorem, ale też w pewnym sensie mimowolnym jej uczestnikiem.

27 I. Węgrzyn, dz. cyt., s. 27.

28 W późniejszej twórczości Szyrmera ujawniają się dalsze związki z romantyzmem (mystycyzm, sennie wizje, mroczność ludzkiej psychiki), które wykraczają poza tematykę artykułu i zasługują na oddzielną uwagę.

29 E. Owczarz, *Nieosiągalna całość...*, dz. cyt., s. 152–153.

## Bibliografia

- Chmielowski P., *Ludwik Szyrmer* [w:] tegoż, *Nasi powieściopisarze*, t. 2, Warszawa 1895.
- Ingłot M., *O powieściach Szyrmera w latach 1838–1844*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3.
- Kalinowski W., *Hypnos fiction. Nowelistyka Stefana Grabińskiego*, Białystok 2016.
- Mrozek Z., *W kręgu narodzin polskiej powieści psychologicznej (Studia o prozie narracyjnej Ludwika Szyrmera)*, Bydgoszcz 1971.
- Owczarz E., *Nieosiągalna całość. Szkice o powieści polskiej XIX wieku*, Toruń 2009.
- Szyrmer L., *Czarne oczy* [w:] tegoż, *Powieści nieboszczyka Pantofla*, oprac. L. Sokół, Warszawa 1978.
- Szyrmer L., *Pantofel. Historia mojego kuzyna* [w:] tegoż, *Powieści nieboszczyka Pantofla*, Kraków 2002.
- Węgrzyn I., „*Pantofel. Historia mojego kuzyna*” Ludwika Szyrmera. *Wariacje na temat małej biografii i wielkiej biblioteki*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2009, nr 2.
- Węgrzyn I., *W labiryntach własnej biografii. Ludwik Szyrmer – Wincenty Pantofel – Eleonora Szyrmer* [w:] *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008.
- W kręgu czarnego romantyzmu. Inspiracje, motywy, interpretacje*, red. M. Piechota, J. Strzałkowski, A. Szumiec, Katowice 2018.

## Parodist or Autobiographer?

## Ludwik Szyrmer's First Writings

## SUMMARY

The article concerns the literary output of Ludwik Szyrmer. The literary debut of the author of *Pantofel* is analyzed as well as its reception. The focus is on the parodistic style and the presence of autobiographical elements in Szyrmer's work. These determinants reveal a certain dissonance in the context of the writer's relationship with Romanticism.

KEYWORDS: Ludwik Szyrmer, *Pantofel*, impersonator, autobiographism, Romanticism





# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



EWA MODZELEWSKA-OPARA

Uniwersytet Jagielloński

Kraków

 <https://orcid.org/0000-0001-9111-6284>

## Debiuty Marcina Rosienkiewicza w Stanach Zjednoczonych

Jarosław Ławski podkreśla, iż „historię polsko-amerykańskich związków literackich i kulturalnych w XIX wieku można uznać za napisaną częściowo”<sup>1</sup>. Pomimo pionierskiego wkładu, jaki polscy emigranci przymusowi wnieśli w zaznajomienie Amerykanów z rodzimą literaturą i kulturą w pierwszej połowie XIX wieku, badania ich twórczości literackiej wciąż stanowią „rzadko notowany fenomen”<sup>2</sup>. O ich dorobku pisarskim wzmiankuje się najczęściej na marginesie polsko-amerykańskich studiów historiograficznych, a przecież wychodźcy, którzy zostali deportowani do USA w 1833 roku w ramach represji po powstaniu listopadowym i partyzantce Zaliwskiego (znając tym samym początek zbiorowej emigracji politycznej do USA), po kilku miesiącach rozpoczęli ożywioną działalność literacką i publicystyczną, kiedy tylko opanowali podstawy języka angielskiego. Tworzyli oni swoje dzieła pomimo trudnej sytuacji materialnej, gdyż nieznający języka angielskiego Polacy o szlacheckim pochodzeniu musieli podejmować kiepsko opłacane prace fizyczne. Po klęsce powstania, z dala od ojczyzny, ich poczynaniami kierowała chęć zachowania narodowej tożsamości i pragnienie wypracowania sposobu służby polskiej sprawie w amerykańskiej przestrzeni

---

EWA MODZELEWSKA-OPARA – dr, pracownik Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, stypendystka Fundacji Kościuszkowskiej i SYLFF, autorka monografii pt. *August Antoni Jakubowski – poeta rozpaczy. Życie i twórczość* (Kraków 2015), redaktorka pierwszego wydania z rękopisu amerykańskiej powieści Jakubowskiego pt. *Major Aleksander*, opatrzonego komentarzem Bogusława Doparta i Jarosława Ławskiego (Kraków 2016). Prowadzi badania dotyczące losów i działalności literackiej polskich emigrantów w Stanach Zjednoczonych w XIX wieku, przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą dorobku pisarskiego i misji kulturalnej polskich emigrantów w USA po powstaniu listopadowym.

1 J. Ławski, *Romantyzm poza wektorem „wpływu”. Model amerykańsko-polskiego rezonansu kulturowego*, „Tematy i Konteksty” 2017, nr 7 (12), s. 154.

2 Tamże.

publicznej, którą chcieli pełnić ze statusu emigrantów politycznych. Z tego też powodu dokładali starań, aby utrzymać kontakt z przedstawicielami Wielkiej Emigracji, a także skonsolidować własne środowisko, dlatego też tworzyli kolejne struktury organizacyjne, mające reprezentować ich interesy wobec amerykańskiej społeczności (Komitet Polski, Komitet Narodowy Polski, Polish Slavonian Literary Association, Biblioteka Polska w Filadelfii). Należy podkreślić, iż debiuty wygnańców w badanym okresie stały się pierwszymi polskimi publikacjami na amerykańskim rynku wydawniczym.

Pionierem w tej dziedzinie stał się major Józef Hordyński, powszechnie uznawany za pierwszego powstańca listopadowego, który przybył do Stanów Zjednoczonych. W 1832 roku napisał on *History of the Late Polish Revolution, and the Events of the Campaign*, traktowaną przez badaczy jako pierwsza praca w języku angielskim przygotowana przez polskiego wygnańca w Ameryce oraz pierwsza tak obszerna publikacja o powstaniu listopadowym dla cudzoziemców. Książka ta zyskała dużą popularność w USA, czytano ją w elitarnych kręgach United States of Military Academy w West Point, a uwagę na nią zwrócili sam prezydent Andrew Jackson oraz Robin Carver, inspirując się nią przy tworzeniu tomu pt. *Stories of Poland*<sup>3</sup>.

Do chlubnych wyjątków twórców polskiej literatury debiutujących po powstaniu listopadowym w Stanach Zjednoczonych, których twórczość obecnie cieszy się większym zainteresowaniem, należy zaliczyć nieślubnego syna Antoniego Malczewskiego, Augusta Antoniego Jakubowskiego, który znalazł się w przymusowym transporcie do Nowego Świata w 1833 roku. Zapisał się on w historii jako autor *The Remembrances of a Polish Exile*, pierwszej wydanej w USA w języku angielskim książki o polskiej poezji, historii, kulturze i oświacie, uzupełnionej tłumaczeniami wybranych utworów. Jego dzieło w ciągu dwóch lat było kilkakrotnie wznawiane, a w 2013 roku przetłumaczył je na język polski Piotr Oczko we współpracy z Jarosławem Ławskim. Jak podkreślał Julian Maślanka, który wydobył po ponad 130 latach poezje Jakubowskiego z archiwów Biblioteki Polskiej w Paryżu, twórczość poety obecnie przeżywa swój „powtórny renesans”. W ciągu ostatnich lat ukazała się również pierwsza monografia życia i twórczości pisarza<sup>4</sup> oraz pierwsze wydanie z rękopisu powieści Jakubowskiego pt. *Major Aleksander* z komentarzami Bogusława Doparta i Jarosława Ławskiego<sup>5</sup>, przybliżające w swoich badaniach od wielu lat wartości liryki wygnańca<sup>6</sup>.

3 B. Grzełowski, *Do New Yorku, Chicago i San Francisco*, Warszawa 1983, s. 41; J. Pula, *Hordyński, Józef S.* [w:] *The Polish American Encyclopedia*, ed. J.S. Pula, Jefferson 2011, s. 177.

4 E. Modzelewska, *August Antoni Jakubowski – poeta rozpaczy. Życie i twórczość*, Kraków 2015.

5 A.A. Jakubowski, *Major Aleksander. Powieść*, komentarz B. Dopart, J. Ławski, E. Modzelewska, oprac. i red. E. Modzelewska, Kraków 2016.

6 Zob. między innymi J. Ławski, *Czarny romantyzm Augusta Antoniego Jakubowskiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2015, R. VIII (L); J. Ławski, *Kanon literatury polskiej we „Wspomnieniach polskiego wygnańca” A.A. Jakubowskiego*, „Ruch Literacki” 2015, nr 3 (330); J. Ławski, *Siedem. O Auguście Antonim Jakubowskim* [w:] *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok–Warszawa

Przyjacielem Jakubowskiego, któremu poświęcił wzruszające wspomnienie na kartach wydanej przez siebie, popularnej w Stanach Zjednoczonych antologii pt. *Poets and Poetry of Poland*, był Paweł Sobolewski, nazywany ojcem polskiego dziennikarstwa w Ameryce. Współwygnaniec w 1842 roku razem z Eustachym Wszyńskim wydawał nie tylko pierwsze polskie, lecz także najstarsze sławistyczne czasopismo w USA pt. „Poland”. Ponadto był aktywnie zaangażowany w powstanie polskiego teatru w Chicago oraz Polish Slavonian Literary Association, podjął również próbę stworzenia polsko-amerykańskiego słownika. W latach 70. XX wieku Zygmunt Wardziński przypomniał przede wszystkim pionierską działalność Sobolewskiego w dziedzinie dziennikarstwa, publikując prace o wybranych artykułach zamieszczanych w czasopiśmie „Poland”<sup>7</sup>, natomiast w ostatnich latach uwagę badaczy zwróciły leksykograficzne dokonania Polaka<sup>8</sup>.

Karol Wachtl podkreślał, iż spośród emigracji politycznej w Ameryce najbardziej zasłużyli się Polacy przybyli właśnie po powstaniu listopadowym<sup>9</sup>, jednak – jak zauważył – w większości zginęli oni w amerykańskim „tyglu ludów”, pozostawiając garstkę wspomnień już się zacierających. Wśród nich znalazł się obok Jakubowskiego oraz Sobolewskiego współtowarzysz ich wygnania, Marcin Rosienkiewicz, który przebywając na obczyźnie, starał się ocalić dorobek Polaków tworzących w Stanach Zjednoczonych, stając się jednym z najciekawszych, a równocześnie niemal zapomnianych polskich pionierów w USA<sup>10</sup>. Pełnił on rolę swoistego ognia łączącego

---

2009; J. Ławski, *To zawsze wielki człowiek, kto największy z ludzi? (Napoleon, Malczewski, Jakubowski)* [w:] *Literatura – Pamięć – Kultura. Prace ofiarowane Profesor Elżbiecie Feliksiak*, red. E. Sidoruk, M. Leś, Białystok 2010; J. Ławski, *Tragiczna i utracona – Ukraina w liryce Augusta Antoniego Jakubowskiego* [w:] „Szkola ukraińska” w romantyzmie polskim, red. S. Makowski, U. Makowska, M. Nesteruk, Warszawa 2012.

7 Z. Wardziński, *The oldest slavic magazine in the United States: „Poland: Historical Monumental, Picturesque” and its article on Copernicus (1842)*, „The Polish Review” 1974, vol. 19, no. 3–4, s. 83–98; Z. Wardziński, „As one general to another”: *William H. Harrison’s Eulogy of Kościuszko Delivered in Congress and Reprinted by Paul Sobolewski in His „Poland” (New York: 1842)*, „The Polish Review” 1988, vol. 33, no. 4, s. 431–446.

8 M. Podhajecka, *Szkic z dziejów leksykografii dwujęzycznej: Paweł Sobolewski i jego słownik angielsko-polski (1840)*, „Prace Filologiczne” 2016, t. LXVIII.

9 K. Wachtl, *Polonia w Ameryce. Dzieje i dorobek*, Filadelfia 1944, s. 33.

10 Marcin Rosienkiewicz (1792–1859), pochodzący z drobnej szlachty, przed powstaniem listopadowym pracował w Krzemieńcu jako nauczyciel literatury i historii. Jego matką najprawdopodobniej była Aniela z Sowińskich, ciesząca się szacunkiem właściciela żeńskiej pensji w Krzemieńcu, podlegającej Gimnazjum Wołyńskiemu. (Zob. E. Żuk, *Nieznany esej o literaturze polskiej w amerykańskim piśmie z XIX wieku*, „Ruch Literacki” 1982, R. 23, z. 5–6; W. Piotrowski, *Słownik krzemieńczan 1805–1832*, Piotrków Trybunalski 2005). O pionierskiej działalności Marcina Rosienkiewicza autorka niniejszej pracy pisała szerzej w artykule: *Marcin Rosienkiewicz – współtwórca emigracyjnego środowiska literackiego w Stanach Zjednoczonych XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2017, nr 18 (3).

kolejne pokolenia emigrantów i niekwestionowanego autorytetu, do którego zwracali się inni debiutujący pisarze na gruncie polsko-amerykańskiej literatury. Jest on uważany za autora pierwszej książki wydanej dla Polaków w USA, podręcznika do nauki języka angielskiego pt. *Rozmowy dla ułatwienia nauki języka angielskiego dla emigrantów polskich / Dialogues to Facilitate the Acquisition of the English Language by the Polish Emigrants*.

Rosienkiewicz, tworzący pod pseudonimem Polonus, przeszedł również do historii jako założyciel pierwszej szkoły dla Polaków oraz pierwszej polskiej biblioteki w Stanach Zjednoczonych, powstałej dwa lata wcześniej niż Biblioteka Polska w Paryżu. Był on także współzałożycielem Komitetu Polskiego, pierwszej polskiej organizacji w USA reprezentującej interesy rodaków. To właśnie Polonus stał się pierwszym recenzentem i krytykiem „Poland”, które po jego sugestiach otrzymało swój ostateczny kształt. Przeprowadził również korektę słynnych wykładów głoszonych przez Kacpra Tochmana w USA, był też jednym z inicjatorów wydania *The Remembrances of a Polish Exile* Jakubowskiego. Pomimo postępującej choroby korespondował również z Henrykiem Kałłusowskim na temat działalności polskich emigrantów w USA, ponieważ żywo interesowały go sprawy rodaków<sup>11</sup>.

W czasie prowadzonych badań autorce udało się dotrzeć do nieznanymi lub nieomawianymi szerzej utworów oraz nieustalonych faktów biograficznych z życia Marcina Rosienkiewicza, a także innych wygnańców, co było możliwe między innymi dzięki stypendium Fundacji Kościuszkowskiej i SYLFF w Stanach Zjednoczonych, jak również kwerendzie w Bibliotece Polskiej w Paryżu. Do tej pory źródła słownikowe i encyklopedyczne, w tym *Polski Słownik Biograficzny*<sup>12</sup>, *Słownik krzemieńczan 1805–1832*<sup>13</sup> oraz *Polish American Encyclopedia*<sup>14</sup> wskazywały rok 1847 jako datę śmierci Rosienkiewicza. Podobną informację można znaleźć także w encyklopedii Francisa Bolka pt. *Who's Who in Polish America*<sup>15</sup>, a także w pracach Mieczysława Haimana<sup>16</sup>

11 Zob. List M. Rosienkiewicza do H. Kałłusowskiego z 18 VII 1848, Cincinnati. Zbiory Biblioteki Narodowej; List M. Rosienkiewicza do H. Kałłusowskiego, marzec 1842, Chillicothe, Ohio. Zbiory Biblioteki Narodowej.

12 F. Stasik, *Marcin Rosienkiewicz* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. nac. E. Rostworowski, Wrocław–Kraków 1989, t. 32, s. 84.

13 W. Piotrowski, *Słownik krzemieńczan 1805–1832*, Piotrków Trybunalski 2005, s. 261.

14 *The Polish American Encyclopedia*, ed. J.S. Pula, Jefferson 2011, s. 456.

15 F. Bolek, *Who's Who in Polish America. A Biographical Directory of Polish-American Leaders and Distinguished Poles Resident in the America*, New York 1943, s. 382.

16 M. Haiman, *Ślady polskie w Ameryce: szkice historyczne*, Chicago 1938, s. 191. Należy jednocześnie podkreślić, że Aleksander Janta zajmujący się dziewiętnastowieczną polsko-amerykańską muzyką, opierając się na poszukiwaniach w City Directory (Cincinnati), przypuszczał, że Rosienkiewicz zmarł pomiędzy 1859 a 1860 rokiem. Zob. A. Janta, *Early XIX Century American-Polish Music (with annotated bibliography)*, „The Polish Review” Spring 1965, vol. 10, no. 2, s. 94. Warto również zaznaczyć, że baza RootsWeb podaje 1859 rok jako datę śmierci Rosienkiewicza, podobnie jak Zygmunt Wardziński, który nie wskazał jednak daty urodzenia

oraz Hieronima Kunaszowskiego<sup>17</sup>. Odnaleziony w Spring Grove Cemetery w Cincinnati i odkopany przez autorkę niniejszej pracy nagrobek poety oraz amerykańskie nekrologi wygnańca<sup>18</sup>, opublikowane wkrótce po jego śmierci, jak również kartoteka cmentarna<sup>19</sup> zaświadcza, iż zmarł on 22 października 1859 roku, co potwierdza ustalenia Eugeniusza Żuka<sup>20</sup>. Zarówno inskrypcja nagrobna, jak i wymienione powyżej, odnalezione źródła amerykańskie podają, że Polonus urodził się 11 listopada 1792 roku, podczas gdy *Polski Słownik Biograficzny* oraz *Słownik krzemieńczan* datują jego narodziny na lata 1792–1795.

W przypadku Rosienkiewicza możemy mówić o jego wielokrotnym debiucie, przy czym publikacje wygnańca pełniły rozmaite funkcje, nierzadko wyznaczając punkt początkowy w danej odmianie piśmiennictwa polskich emigrantów w Ameryce. To właśnie debiut Rosienkiewicza jako twórcy wspomnianego podręcznika stał się cezurą w polsko-amerykańskiej historii wydawniczej. Z osobą Polonusa łączy się również kategoria debiutu zaplanowanego, ale nieureczywistnionego, a także debiutu poetyckiego, przypisywanego mu przez Floriana Stasika.

*Dialogues to Facilitate the Acquisition of the English Language  
by the Polish Emigrants* – pierwsza polska książka wydana w USA

Rosienkiewicz po dotarciu do Nowego Jorku (1834) jeszcze w tym samym roku wydał za pośrednictwem Johna Younga dwudziestodwustronicowy samouczek dla rodaków do nauki języka angielskiego, odznaczający się poręcznym formatem, ułatwiającym korzystanie z niego. Sam tytuł ukazywał podstawową zasadę organizującą kompozycję dzieła, czyli dychotomiczny podział na dwie komplementarne względem siebie kolumny, które w pierwszej kolejności podawały angielskie frazy zestawiane z polskimi tłumaczeniami, co umożliwiało wygodne porównanie translacji. Zgodnie z tytułową formułą podręcznik służył usprawnieniu komunikacji, dlatego też zamieszczonym w nim frazom nadano postać pytań i odpowiedzi związanych z życiem codziennym.

---

polskiego wygnańca (Z. Wardziński, *English Publications of Polish Exiles in the United States: 1808–1897*, „The Polish Review” 1995, vol. 40, no. 4, s. 463).

17 H. Kunaszowski, *Życiorysy uczestników Powstania Listopadowego: zebrane na pamiątkę obchodu jubileuszowego pięćdziesięcioletniej rocznicy tego powstania*, Lwów 1880, s. 88.

18 *Death of a Distinguished Polish Exile*, „Cincinnati Enquirer” October 23, 1859, s. 2. Nekrolog Rosienkiewicza został również opublikowany w „Gazette” 24 października na drugiej stronie czasopisma.

19 *Spring Grove Burial Record no. 8017*, Cincinnati, OH, dokument został umieszczony na stronie internetowej cmentarza.

20 Paradoksalnie, do artykułu badacza opublikowanego w 1982 roku na łamach „Ruchu Literackiego” nie odwołali się późniejsi autorzy znanych słowników i encyklopedii zamieszczających biogram Rosienkiewicza. Zob. E. Żuk, *Nieznany esej o literaturze polskiej w amerykańskim piśmie z XIX wieku*, „Ruch Literacki” 1982, R. 23, z. 5–6.

Rosienkiewicz wykazał się dużą pomysłowością nie tylko przy rozwiązywaniu problemów natury technicznej w czasie procesu wydawniczego, związanych z brakiem polskich głosek, lecz także w doborze treści. Przewidując różnego rodzaju okoliczności, w jakich mogą znaleźć się emigranci, sporządził bogaty katalog wypowiedzi pomocnych w rozmaitych sytuacjach. Samouczek rozpoczął się od zwrotów wyrażających podstawowe czynności, jak na przykład „Ja widziałem”, „On się uczy”, połączonych w pary lub w bardziej rozbudowane frazy. Polonus przedstawiał przy tym różne konstrukcje gramatyczne konkretnych zdań, poszerzając słownik emigrantów o nowe sformułowania, na przykład „Nie idźcie w lewo”, „Szliliśmy na prawo”<sup>21</sup>.

Cel samouczka stanowiło ułatwienie wyrażania własnych opinii, a przede wszystkim nawiązywania kontaktów z Amerykanami w codziennych sytuacjach, w tym nawet w obliczu tragicznych zdarzeń, takich jak śmierć. Dzięki tej książce Polacy mogli wyrazić swoje zdanie („Bardzo źle robisz”<sup>22</sup>), porozmawiać z potencjalnym pracodawcą, porozumieć się z gospożą, zaplanować wizytę w kościele, sklepie i teatrze, właściwie zachować się przy stole, powiedzieć komplement gospodarzowi, wznieść toast czy poprosić o inną potrawę.

Rosienkiewicz, zapewne chcąc utrwalić określone zasady gramatyczne, a także wzbogacić słownictwo wygnańców w różnych aspektach, na przestrzeni kilku stron potrafił stosować podobne konstrukcje (zmieniając czas i osobę) dotyczące posiadania rozmaitych przedmiotów, od produktów spożywczych po artykuły codziennego użytku. W swoim dziele dawny nauczyciel krzemieniecki umieścił również jednostki leksykalne przydatne w przypadku zmian czasu bądź pogody, związane z orientacją w godzinach i porach dnia. Warto zaznaczyć, iż w dalszej części samouczka autor umieścił bardziej rozbudowane dialogi w miejsce luźno związanych z sobą wypowiedzeń:

Jak spałeś tej nocy?  
 Bardzo dobrze.  
 A W[ielmożny] pan?  
 Nie bardzo dobrze.  
 Dla czegoż? Miałeś jaką niespokojność.  
 Nie, ale mi grzmot przeszkodził spać.  
 Ja go nie słyszałem.  
 Sypiasz więc mocno?  
 Tak jest, a nade wszystko w pierwszym śnie.  
 Byłem przestraszony.  
 Więc się bardzo boisz grzmotu?  
 Wyznaję, mało kto go się nie boi.

21 M. Rosienkiewicz, *Dialogues to Facilitate the Acquisition of the English Language by the Polish Emigrants. Rozmowy dla ułatwienia nauki języka angielskiego dla emigrantów polskich*, Filadelfia 1834, s. 5.

22 Tamże.

Bez wątpienia, jest to skutek naturalny upału.  
Tak jest, ale skutki upału są niekiedy zadziwiające<sup>23</sup>.

Obok prozaicznych uwag co do ubioru, jak na przykład: „nie zapiąłeś kamizelki”<sup>24</sup> czy „wziąłeś pończochy na wywrot”<sup>25</sup>, pojawiają się frazy bardziej wyszukane, umożliwiające nawet rozmowy o sztuce, przy czym Rosienkiewicz zestawiał dwie wersje tej samej wypowiedzi – podstawową i bardziej wyrafinowaną, jak chociażby:

Która godzina?  
Która, jak mniemasz, godzina?<sup>26</sup>

Na kartach samouczka znalazły się także wzniosłe sentencje, na przykład „Przymioty serca i umysłu więcej znaczą niż pieniądze”<sup>27</sup>, a z kolejnymi stronami pojawiało się coraz bardziej zróżnicowane słownictwo, obejmujące nawet odcienie podstawowych kolorów, jak chociażby „żółtawy” czy „zielonkowaty”<sup>28</sup>.

Jako że podręcznik został napisany dla konkretnej grupy wygnańców przez ich współtowarzysza, dobór tematów oraz przytaczanych dialogów w pewnym stopniu pokazuje ich zainteresowania, w tym autora, dlatego też na kartach samouczka pojawia się słownictwo związane z nauką rysunku, odnoszące się bezpośrednio do prowadzenia lekcji<sup>29</sup>, czym Rosienkiewicz zajmował się zawodowo po przybyciu do Nowego Świata. Szczególnie istotny pozostawał fakt, iż polscy wygnańcy przybyli do USA chętnie podejmowali pracę właśnie jako nauczyciele. Lektura samouczka pozwala przypuszczać, iż gra w warcaby cieszyła się popularnością wśród emigrantów, ponieważ znajdowało się w nim wiele wypowiedzi związanych z tą rozrywką, a nawet rozbudowane dialogi jej poświęcone:

Co będziemy robili?  
Grajmy w warcaby.  
Nie znam dobrze gry.  
Podobnie i ja.  
Gdzie jest warcabnica?  
Poszukam jej.  
Zaczynaj.  
Zacznę więc<sup>30</sup>.

23 M. Rosienkiewicz, *Dialogues to Facilitate...*, dz. cyt., s. 16.

24 Tamże, s. 7.

25 Tamże, s. 5.

26 Tamże, s. 15.

27 Tamże, s. 13.

28 Tamże, s. 22.

29 Tamże, s. 13.

30 Tamże, s. 10.

Cóż będziemy robili?  
 Grajmy w warcaby.  
 Niedobrze gram.  
 Żartujesz, grasz wprawnie.  
 Ustaw warcaby.  
 Otóż jest.  
 To mi wszystko jedno.  
 Wezmę więc białe.  
 Weź: jednego braknie.  
 Zostaw próżne miejsce w jednym z kątów.  
 No, i któż zaczyna?  
 Zacznę więc<sup>31</sup>.

W podręczniku pojawiło się także słownictwo związane z różnymi formami spędzania wolnego czasu, świadczące o zamiłowaniu współtowarzyszy na przykład do jazdy konnej czy gry w karty („gramy ciągle w karty”<sup>32</sup>). Samouczek pomagał przekazywać ważne dla emigrantów informacje, ułatwiał komunikowanie się w codziennych sytuacjach, nawet w tych związanych z życiem uczuciowym, emocjonalnym, jak chociażby: „będziesz moim przyjacielem”, „będziesz mnie kochał”<sup>33</sup>, „kochać cię zawsze będę”<sup>34</sup>.

Warto zaznaczyć, iż siostra M. Liguori Pakowska, omawiając *Dialogues*, podkreśliła, że podręcznik Polonusa pomimo trudnych warunków i krótkiego czasu, w jakim powstał, został dość dobrze skompilowany i przygotowany<sup>35</sup>. Książka wygnańca cechowała się użytecznością i zastosowaniem praktycznych rozwiązań, począwszy od formatu i graficznego zapisu, do wypełnienia jej treścią ułatwiającą funkcjonowanie w nowym środowisku. Rosienkiewicz nie odwoływał się w niej do tragicznej przeszłości emigrantów, na kartach swojego podręcznika umieścił tylko jedną wypowiedź mieszczącą w sobie bolesne doświadczenie towarzyszące emigrantom, z których każdy zapewne zostawił w kraju matkę, siostrę czy ukochaną – fraza ta brzmi: „Ona jest w Polsce”<sup>36</sup>.

Dzieło Rosienkiewicza miało zachęcić rodaków do nauki angielskiego, gdyż autor uważał, iż jest to jedyny sposób do poprawienia sytuacji materialnej i społecznej Polaków w USA, co wyraził dosłownie w dialogu poświęconym potrzebie przyswojenia nowego języka i przezwyciężenia wszelkich trudności:

31 Tamże, s. 15.

32 Tamże, s. 8.

33 Tamże, s. 2.

34 Tamże, s. 7.

35 M. Liguori Pakowska, *The First Polish Book Printed in the United States*, „Polish American Studies” 1948, vol. 5, no. 1/2, 1948, s. 7.

36 M. Rosienkiewicz, *Dialogues to Facilitate...*, dz. cyt., s. 8.



Co mniemasz o angielskim języku?  
 Sądzę, że jest dosyć łatwy.  
 Początek zawsze jest taki.  
 Wymawianie jest bardzo trudne.  
 To prawda.  
 Czy dobrze wymawiasz t h ?  
 Miałem wiele trudności z początku.  
 Spróbujmy, wymawiajmy.  
 Jak ci się zdaje?  
 Masz wiele zdatności do wyborczego wymawiania po angielsku.  
 Jest to język bardzo używany a l b o potrzebny.  
 Nie wątpię o tem, wiele przykładam starania do nauczenia się go.  
 Zdaje się, że ci się uda twój zamiar.  
 Zachęcaj mnie; dalej przykładaj się będę.  
 Nic nad to lepszego nie uczynisz<sup>37</sup>.

### *O powstaniu powiatów winnickiego, jampolskiego i mohylowskiego – bilans życia powstańca z myślą o przyszłych pokoleniach*

Kolejny debiut Rosienkiewicza wbrew jego oczekiwaniom i staraniom nie doszedł do skutku. Rękopis utworu przygotowany przez niego 17 września 1839 roku<sup>38</sup> został przesłany Julianowi Ursynowi Niemcewiczowi za pośrednictwem Eustachego Januskiewicza razem z *Pismami pośmiertnymi* Augusta Antoniego Jakubowskiego. Żadne z tych dzieł, które miały wspomóc budowę pomnika śp. Kludyny Potockiej, nie ukazały się drukiem w XIX wieku. *Pisma pośmiertne*, przepisane własnoręcznie przez Rosienkiewicza, przez ponad 130 lat znajdowały się w archiwach Biblioteki Polskiej w Paryżu, zanim odnalazł je Julian Maślanka i opublikował poezje wygnańca w 1973 roku. Natomiast jedyny znany do tej pory fragment prozy syna Malczewskiego pt. *Major Aleksander*, pochodzący z tego samego rękopisu, ukazał się drukiem w 2016 roku dzięki staraniom Bogusława Doparta, Jarosława Ławskiego i autorki niniejszej pracy. Z kolei dzieło Rosienkiewicza nie tylko cały czas czeka na publikację<sup>39</sup>, ale pozostawało nieznane badaczom biografii wygnańca, którzy nie odwoływali się do niego w *Polskim Słowniku Biograficznym* ani w *Słowniku krzemieńczan*. Na rękopiśmienne wspomnienia Rosienkiewicza powoływał się Eugeniusz Żuk w przypisach swojego artykułu, nie dokonując jednak ich omówienia<sup>40</sup>. Również wydany w 2017

37 Tamże, s. 17–18.

38 Wspomnianą datę Rosienkiewicz umieścił na końcu rękopisu z dopiskiem: „Troja (N.Y.)”.

39 *Pamiętniki i listy polskich autorów z Ziemi Zabranych (Litwa, Białoruś, Ukraina) w latach 1795–1918*, opisując dzieło Rosienkiewicza, nie podały żadnej drukowanej edycji tej pracy w rubryce na to przeznaczonej.

40 E. Żuk, *Nieznany esej o literaturze polskiej w amerykańskim piśmie z XIX wieku*, „Ruch Literacki” 1982, R. 23, z. 5–6, s. 302.

roku katalog pamiętników i listów autorów z Ziem Zabrzanych w latach 1795–1918 wymienił pamiętnik dawnego nauczyciela krzemienieckiego jako źródło rękopiśmienne przechowywane w Bibliotece Polskiej w Paryżu, opatrząc je następującą adnotacją: „Wspomnienia Marcina Rosienkiewicza, powstańca podolskiego. Po upadku powstania wyemigrował do Filadelfii”<sup>41</sup>.

Praca Rosienkiewicza wpisuje się w ówczesne zjawisko awansu literatury dokumentalnej wywołane szczególnym zainteresowaniem publiczności emigracyjnej zapisami historii współczesnej, a zwłaszcza relacjami z okresu powstania listopadowego. Jednocześnie w poezji polskiego romantyzmu ostatecznemu przedawnieniu uległy tematy egzotyczne oraz swoisty pseudohistoryzm, który był powodem niefortunnego dla Słowackiego odbioru jego dwóch tomów *Poezji* z 1832 roku. Dominującą rolę zyskały natomiast stylizacje współczesnego doświadczenia, czego przykładem są *Wacława dzieje* Stefana Garczyńskiego i szczęśliwy zwrot Słowackiego jako autora *Godziny myśli* i *Kordiana* w stronę szczerości egzystencjalnej i tematyki współczesnej.

O szczególnym znaczeniu literatury dokumentalnej świadczy między innymi ówczesna recepcja *Pamiętnika Jazdy Wołyńskiej* Karola Różyckiego, której ton nadała recenzja Mickiewicza ogłoszona w „Pielgrzymie Polskim”. Chociaż w zbliżonym czasie i nieco później czytelnicy otrzymali także inne wspomnienia z okresu powstania listopadowego, świadectwo Rosienkiewicza jawi się jako istotne źródło, ponieważ, jak podkreślał Eligiusz Kozłowski, nie tylko nie dysponujemy w polskiej literaturze pełnym opracowaniem powstania 1831 roku na ziemiach ukraińskich, lecz także bogatym materiałem pamiętnikarskim tamtych wydarzeń<sup>42</sup>. Na tym tle utwór Polonusa staje się pamiętnikiem formalnie nieregularnym, łączącym w sobie elementy eseju, autobiografii i polemiki publicystycznej.

Autor w swoim dziele rewidował przebieg powstania i podjęte decyzje, przedstawiał różne scenariusze tego, jak insurekcja mogłaby się potoczyć, reprezentując tym samym przekonanie o ludzkich możliwościach historiotwórczych. Motywacją do opracowania wspomnień, a także głównym punktem odniesienia dla dzieła Rosienkiewicza, stało się *Powstanie na Wołyniu, Podolu i Ukrainie w roku 1831* Feliksa Wrotnowskiego, tłumacza prelekcji paryskich Mickiewicza, ponieważ Polonus czuł się w obowiązku sprostować zauważone pomyłki, nieścisłości i „niedostateczności”, dotyczące znanych mu osób lub wydarzeń, których był świadkiem. Korygował nieprawdziwe informacje, podając konkretne strony źródła w parentezach, już we wstępie zaznaczając, że on sam padł ofiarą niesprawdzonego sądu zamieszczonego we wspomnianej książce. Wrotnowski bowiem, prawdopodobnie opierając się na pamiętniku Aleksandra

41 *Pamiętniki i listy polskich autorów z Ziem Zabrzanych (Litwa, Białoruś, Ukraina) w latach 1795–1918. Materiały do katalogu*, red. i oprac. M. Domańska-Nogajczyk, T. Wójcik, W. Caban, L. Michalska-Bracha, t. 1, *Pamiętniki rękopiśmienne i drukowane*, Kielce 2017, s. 60.

42 A. Gołyński, *Pamiętnik podolskiego powstania 1830–1831 roku*, oprac. i wstęp E. Kozłowski, Warszawa 1979, s. 16.

Gołyńskiego<sup>43</sup>, cytowanym przez niego dosłownie w innych fragmentach, umieścił na 223 stronie następujący wpis: „pewien metr rysunków z Kamieńca przybierał sobie tytuł kapitana płatnika”<sup>44</sup>. Choć Rosienkiewicz nie został wymieniony z nazwiska, od razu rozpoznał aluzję do swojej osoby, co zaznaczył w pamiętniku, stwierdzając, że nigdy nie był w Kamieńcu, a ze względu na swoją skromność nie tytułował się we wspomniany sposób, chociaż dysponował listem generała Różyckiego, na mocy którego mógłby mienić się oficerem<sup>45</sup>. Warto zauważyć, że w zakończeniu dzieła *Polonus*, odwołując się do wspomnianej pomyłki, przekonywał, iż nie sięgnął po pióro z prywatnych pobudek, gdyż nie był przez Wrotnowskiego wymieniony z nazwiska, ale postąpił jak Polak chcący objaśnić okoliczności i sytuację nawiasowo wtrącone lub „bawełną owinięte”<sup>46</sup>.

Podejrzał on, iż praca Wrotnowskiego pod wpływem komentarzy czytelników zaowocuje kolejną edycją – poprawioną i rozszerzoną<sup>47</sup>, do czego chciał się również przyczynić jako uczestnik powstania, zaznaczając w pamiętniku: „Poczytuję to za obowiązek dla ojczyzny i moich współtowarzyszów broni”<sup>48</sup>. Wbrew ówczesnym tendencjom pamiętnikarskim do usprawiedliwiania, obrony i mitologizacji powstańczych działań, autor podkreślał, iż jego pamiętnik nie zawsze będzie stanowił najchlubniejsze świadectwo<sup>49</sup>. Dzieło wygnańca realizuje najważniejsze cele stawiane pamiętnikom przez Stefana Witwickiego w jego *Wieczorach pielgrzyma*<sup>50</sup>. Rosienkiewicz postrzegał bowiem swoją pracę jako swoisty dokument, którego podstawowe zadanie stanowiło ukazanie rzeczywistego przebiegu zdarzeń, odsuwając na dalszy plan objętość, formę i stylistykę, pełniące służebną rolę wobec udokumentowania faktów.

---

43 Aleksander Gołyński we fragmencie swojej pracy, uzupełnionym o personalia nauczyciela, stwierdzał: „niejaki Rosienkiewicz z Krzemieńca, metr rysunku, który się kapitanem płatnikiem tytułował”. Zob. A. Gołyński, *Pamiętnik podolskiego powstania 1830–1831 roku*, dz. cyt., s. 149.

44 F. Wrotnowski, *Powstanie na Wołyniu, Podolu i Ukrainie w roku 1831, podług podań dowódców i spółuczestników tegoż powstania*, t. 2, Paryż 1838, s. 223.

45 Rosienkiewicz we wspomnieniach napisał później, iż nieskorzystanie z możliwości awansowania na oficera spowodowało, że nie mógł stać się bardziej użytecznym w powstaniu (M. Rosienkiewicz, *O powstaniu powiatów...*, dz. cyt., s. 4).

46 M. Rosienkiewicz, *O powstaniu powiatów...*, dz. cyt., s. 24.

47 Warto zauważyć, że Norbert Kasperek w pracy pt. *Pamiętniki powstańców listopadowych. Przegląd edycji*, opublikowanej w 2017 roku, jako jeden z podstawowych postulatów badawczych wskazywał potrzebę krytycznego wydania pamiętników Wrotnowskiego; zob. N. Kasperek, *Pamiętniki powstańców listopadowych. Przegląd edycji* [w:] *Edytorstwo źródeł XIX wieku – problemy teoretyczne i praktyka edytorska*, red. J. Sikorska-Kulesza, Warszawa 2016, s. 101.

48 M. Rosienkiewicz, *O powstaniu powiatów...*, dz. cyt., s. 1.

49 Tamże.

50 S. Witwicki, *O pisaniu pamiętników* [w:] *Wieczory pielgrzyma: Rozmaitości moralne, literackie i polityczne*, t. 1, Paryż 1844.

Polonus, podobnie jak Witwicki, zaznaczał, iż historia powinna być „czystą prawdą bez pochlebstwa, komplementów i osobistości”. Jego praca odznaczała się również preferowaną przez Witwickiego szczegółowością, selektywnością treści, skromnością komentarzy dotyczących osoby autora, stylem naturalnym i nieskomplikowanym, a przede wszystkim potrzebą utrwalenia zdarzeń dla potomności. Rosienkiewicz starał się w swoim dziele wspominać jedynie te osoby i miejsca, o których był przekonany, że nie narazi ich na prześladowania władz zaborczych, kierując się zasadą „nie szkodzić”.

Pamiętnik wygnańca ukazuje nieopisaną przez Wrotnowskiego historię formowania się oddziałów powiatu winnickiego, mohylowskiego i jampolskiego przed połączeniem się z oddziałem latyczowskim. Przedstawia on tym samym ich wcześniejsze losy, jawiące się jako pasmo nieszczęśliwych zdarzeń, zbiegów okoliczności, napotykanie samych przeszkód od początku swojego istnienia. Warto zauważyć, iż autor nie sprzeciwiał się głównym zarzutom Wrotnowskiego, który przedstawił trzy oddziały w nieprzychylny sposób, ale starał się wyjaśnić genezę tego zjawiska, a przede wszystkim ukazać powstanie z perspektywy pełnego zapału i dobrych chęci prostego żołnierza, bez doświadczenia i odpowiedniego dowódcy.

Poza szczegółowym zapisem militarnych poczynań swojego oddziału praca Rosienkiewicza pozwalała „zajrzeć w duszę rewolucji” zgodnie ze sformulowaniem Adama Mickiewicza o *Pamiętniku Pułku Jazdy Wołyńskiej* Karola Różyckiego. Warto zauważyć, iż Polonus w swoim dziele z uznaniem pisał o Różyckim jako naczelniku wojskowym, gdyż zdecydował się on rozpocząć walkę, wiedząc o klęsce Dwernickiego. Dawny nauczyciel krzemieniecki zaznaczał, iż zastanawiano się nad objęciem przez niego dowodzenia oddziałami podolskimi. Heroizm i odwaga formacji Różyckiego stały się dla Podolan niedoścignionym wzorem mimo szczerych chęci, gdyż, jak zaznaczał Rosienkiewicz, nie mieli oni „zręczności odznaczania się, ale każdy powstańciewicz pałał chęcią spotkania się z nieprzyjacielem i pełen był odwagi i nadziei, czego dowodem, że małe oddzialiki bez względu na słabości i następstwa prawie wszystkie występowały wśród dnia i publicznymi maszerowały drogami”<sup>51</sup>.

Wspomnienia Polonusa nie tylko dokonywały oceny insurekcji, lecz także swobodnego rozrachunku z samym sobą, bilansu własnego postępowania w czasie zrywu, gdyż jak zaznaczył autor: „Nikt podobno nie jest wolny od popełniania omyłek w tej pamiętnej epoce...”<sup>52</sup>. Praca zawierała również istotne informacje o Rosienkiewiczu, unikatowe w dorobku pisarskim Polaka, gdyż do tej pory nie dysponujemy źródłami poświadczającymi, iż wygnańciewicz zadbał o spisanie szczegółów własnego życiorysu, wiemy natomiast, że zabiegał o zachowanie i opublikowanie dzieł innych emigrantów, przede wszystkim Augusta Antoniego Jakubowskiego. Dzięki analizie znajdującego się w rękopisie pamiętnika można zrekonstruować wcześniejszą karierę wojskową Rosienkiewicza, nieopisaną dotychczas przez badaczy w słownikach i encyklopediach.

51 M. Rosienkiewicz, *O powstaniu powiatów...*, dz. cyt., s. 13.

52 Tamże, s. 4.

Warto zauważyć, iż wspomnienia Rosienkiewicza nawiązują do tych tradycji pamiętnikarskich, o których pisał Józef Bachórz, iż projektują one kontynuatorów procesu historycznego, mających unikać błędów swoich poprzedników, bogatszych o ich doświadczenie<sup>53</sup>. Również „spowiedź” Rosienkiewicza miała na celu edukowanie i wychowanie następców walczących o przywrócenie suwerenności ojczyźnie. Autor, przesyłając rodakom w Europie swoje świadectwo uczestnika zrywu oraz przygotowane przez siebie wskazówki w kilka lat po klęsce powstania, miał nadzieję, iż staną się one pomocne w przyszłych działaniach zbrojnych. Starał się ukazać, jak istotna i pożyteczna jest rola szpiega w czasie wojny<sup>54</sup>, a także w jaki sposób najkorzystniej prowadzić działania „powstańcze”, wierząc przy tym w odrodzenie Polski. Jak sam podkreślał: „Po tylu smutnych doświadczeniach powinniśmy być ostrożniejsi i przeczorniejsi, a Polska będzie wolną, niepodległą i świetniejszą niż kiedy była”<sup>55</sup>.

Rosienkiewicz, dawny nauczyciel krzemieniecki, posługiwał się w swoim pamiętniku językiem literackim, przybierającym nierzadko gawędowy charakter. Z kart dzieła wyłania się obraz Polonusa jako człowieka kierującego się silnym poczuciem sprawiedliwości, towarzyszącym mu w obliczu trudnych wyborów etycznych. Uwidaczniało się to między innymi w opisaną w pamiętniku sytuacji, gdy mieszkańcy pewnego miasta poprosili oddział Rosienkiewicza o powieszenie rosyjskich urzędników, którzy na polecenie rządu mieli prześladować obywateli. Rosienkiewicz, oddelegowany do zajęcia się tą sprawą, zdecydował się wypuścić jeńców<sup>56</sup>, nie znajdując żadnych dostatecznych dowodów ich winy.

W pamiętniku Polonus starał się zamieszczać jedynie potwierdzone wiadomości. Jeśli nie miał pewności co do prawdziwości danej informacji, zaznaczał swoje wątpliwości, jak w przypadku Karola Olszewskiego, o którym wspominał: „Nie mogę sumiennie powiedzieć, że miał jakowy udział w pieniądzach barskich, bo chociaż były pokątne gadaniny, nikt jednak nie wystąpił z otwartym oskarżeniem go i udowodnieniem brudnego czynu”<sup>57</sup>. Dążąc do zarysowania wiernego obrazu powstania ze swojej perspektywy, Rosienkiewicz nie wahał się pisać krytycznie o jego niektórych uczestnikach, wymieniając ich z imienia i nazwiska, przede wszystkim o Ludwiku Chłopickim<sup>58</sup>, zaznaczając w pamiętniku gotowość do polemiki z nim.

53 *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków–Wrocław 1984, s. 141.

54 Na rolę dobrych informatorów zwracał uwagę między innymi Andrzej Wroński, omawiając przyczyny klęski Dwernickiego, zob. A. Wroński *Powstanie listopadowe na Wołyniu, Podolu i Ukrainie*, „Przegląd Historyczny” 1987, nr 78/4, s. 642.

55 M. Rosienkiewicz, *O powstaniu powiatów...*, dz. cyt., s. 27.

56 Tamże, s. 16.

57 Tamże, s. 23.

58 Warto przytoczyć chociaż jeden komentarz Rosienkiewicza na temat Chłopickiego, obrazujący nastawienie Polonusa do jego osoby: „Przełożyłem Chłopickiemu, że na ten raz udało mi się uspokoić jego adwersarzy, lecz nie zareczam, co będzie dalej i że bardzo się na to zanosi, iż kulą w łeb dostanie (co najwymowniej przemówiło do jego zajęczego serca) i że nie masz

*The Exile's Lament* – pożegnanie z ojczyzną

Według Floriana Stasika to właśnie Rosienkiewicz jest autorem anonimowego wiersza (podpisanego literą R.) pt. *The Exile's Lament*, opublikowanego w „The Zelosophic Magazine”. Utwór ten ukazał się w trzecim numerze studenckiego dwumiesięcznika wydawanego przy University of Pennsylvania. Co ciekawe, wiersz ten stał się również przedmiotem zainteresowania Mieczysława Giergielewicza w artykule pt. *An early Polish Exile in Philadelphia*, w którym wyrażał przekonanie, że autor utworu, stanowiącego cenny zabytek dla Polonii, pozostanie nieznanym.

Wśród inspiracji towarzyszących autorowi przy tworzeniu wiersza istotne miejsce zajmuje fragment *Raj i Peri*, pochodzący ze słynnego poematu *Lalla Rookh*, do którego odwoływał się między innymi Antoni Malczewski w *Marii*. Znalazł on również szczególne uznanie Mickiewicza, doceniającego jego walory poetyckie w listach do Tomasza Zana, zapożyczając z niego pseudonim dla Maryli, którym posługiwał się w dalszej korespondencji z przyjacielem. Literacki wpływ Tomasza Moore'a na autora nie ograniczył się jedynie do motu utworu, Rosienkiewicz podążył również za modelem wersyfikacyjnym irlandzkiego pisarza, zaznaczając tym samym swoją odmienność wobec systemu sylabicznego dominującego w polskiej poezji tamtych czasów<sup>59</sup>. Utwór ten stanowi jeden z najwcześniejszych przykładów polskiej liryki w języku angielskim w Stanach Zjednoczonych. Odwołuje się on do symboliki i metaforyki charakterystycznej dla okresu porozbiorowego i romantycznego, wedle której Polak po klęsce walki o wolność staje się „przychodniem” nawet we własnej ziemi, nie mogąc odnaleźć swojego miejsca w porządku świata. To właśnie osobiste, przepełnione bólem pożegnanie z ojczyzną, połączone z poczuciem bezradności wobec przegranej walki i przeświadczeniem, że w obecnej chwili powrót do kraju jest niemożliwy, wypełnia siedem z jedenastu strof utworu.

Wiersz już w samym tytule odwołujący się do gatunku lamentacji wpisuje się w tradycję planktu, oplakiwanie jest w nim połączone ze skłanianiem odbiorcy do współuczestnictwa w cierpieniu. Utwór pisany był już bowiem z myślą o amerykańskim czytelniku. Ukazuje podjęcie wysiłku adaptacyjnego, przede wszystkim chęć stworzenia fundamentu międzykulturowego dialogu wartości z zagraniczną publicznością. Jawi się on jako wyraz poszukiwania odpowiedniej formy służby swojemu narodowi, pracy na rzecz Polski w amerykańskiej przestrzeni publicznej. W tym celu autor konstruuje martyrologiczny obraz narodu, kierując się chęcią obudzenia sympatii, jaką

---

innego sposobu, tylko natychmiast przybywszy do obozu, złożyć dowództwo. Nie namyślał się długo Chłopiccki i zaraz po rozłożeniu się obozu, zawołał oficerów i złożył dowództwo, naturalnie bez żadnej opozycji i z powszechnym wszystkich zadowoleniem”. Zob. M. Rosienkiewicz, *O powstaniu powiatów...*, dz. cyt., s. 20.

<sup>59</sup> Zob. M. Giergielewicz, *An early Polish Exile in Philadelphia*, „The Polish Review” 1963, vol. 8, no. 4, s. 109.

Amerykanie okazywali dla walczących Polaków w czasie powstania listopadowego, kilkakrotnie nazywając ich przyjaciółmi, co wybrzmiewa między innymi w ostatniej strofie jedenastozwrotkowego utworu, który zamieszczono poniżej wraz z translacją przygotowaną przez autorkę niniejszej pracy:

The Exile's Lament

Oh! if there be on this earthly sphere,  
A boon, an offering heaven holds dear,  
Tis the last libation liberty draws  
From the heart that bleeds and breaks in its cause.

My country! My country! My native land!  
Thou'rt now enchained by a despot's hand  
The life-blood has flowed from the veins of thy brave  
Thy heroes lie low in the cold, silent grave

For thy freedom they fought with their latest breath  
And struggled for liberty, even in death;  
The last hope of their souls, when on life's stormy sea,  
Their frail bark was lost, was, „My country be free”

But what could avail thy patriot band  
'Gainst myrmydon hosts, and a tyrant's hand?  
Though armed with despair, thy patriots brave  
Yield to the power, that would make them slaves

But think ye that spirits that once have been free  
Can e'er live in slavery, it never can be;  
The fire in their souls, burns with too pure a flame  
To shine on the fetters, that slaves enchain

No, never! No, never! shall the hallowed fire  
Shed its rich splendour on those who desire  
To dwell in the land, whence freedom has fled,  
And buried her hopes with her mighty dead.

Away, then, away from our native shore  
Where liberty's echo is heard now no more;  
Where the wind that once wafted the song of the free,  
Now reluctantly breathes upon tyranny.

But my country, my country, though thou art laid low  
Beneath the assaults of proud lawless foe

Though stripped of thy power, and thy former might  
Thy splendour lies hid in darkness of night

Yet our hearts break with sorrow to leave thee, our home!  
As o'er the tempestuous ocean we roam  
Some haven to find, where our spirits may live  
In that peace, which nothing but freedom can give.

That haven we've found, a retreat from our toil,  
'Mid our welcoming friends on Columbia's soil;  
They hail us as martyrs for liberty,  
And curse our invaders beyond the sea.

But though we are free, as the air we breathe,  
And our land of adoption we would not now leave,  
Yet are we not happy - for, from our sad hearts,  
The image of home, not one moment, departs.

Then pity as friends, as among you we roam,  
Unfortunate exiles, cast out from our home;  
And while time, in his chariot of ages shall roll,  
Think often - think ever, of the exiled Pole.

#### L a m e n t w y g n a ń c a <sup>60</sup>

A jeśli jest co na tej ziemskiej sferze,  
Co Niebo chętnie przyjmuje w ofierze,  
To ta ostatnia, nieoszaczowana,  
Kropla krwi mężnie za Wolność przelana!<sup>61</sup>

Kraju mój! Kraju! Ziemia rodzinna!  
Jarzmu, które dźwigasz, tyrańska ręka winna  
Krwę się nie ostało w twoich śmiałków żyłach.  
Herosów, co leżą w zimnych mogiłach.

Za twą wolność skorzy oddać ostatnie swe tchnienie  
Walczyli aż po śmierć – o twe wyzwolenie  
Pragnąc tylko jednego – kiedy życia sztormy  
Ich tratwę pochłonęły – „Niech kraj mój będzie wolny”

60 Autorka pragnie wyrazić wdzięczność Małgorzacie Handzel za konsultację językową.

61 A. Rypiński, *Raj i Pery. Poemat wyjęty z Lalli-Ruk Pana Tomasza Mora*, Londyn 1852, s. 8.



Lecz garstka patriotów – cóż że znaczy sama  
Przy zgrai Myrmidonów i ręce tyrana?  
Choć zbrojni w rozpacz, odważni patrioci  
Poddają się władzy, która w niewolników może ich obrócić

Lecz czy duchy, które niegdyś zaznały wolności,  
W niewoli żyć mogą, zważcie: szczyt niemożliwości,  
Ogień tych dusz się żarzy zbyt czystym płomieniem,  
By odeń błyszczały kajdany, co znaczą więzienie

Nie, nigdy! Nie, nigdy! Niech ogień święcony  
rozleje swój splendor na tych spragnionych  
zamieszkać na ziemi, gdzie wolności nie ma  
i wraz z możliwymi pogrzebana nadzieja.

Daleko, daleko na ojczystych brzegach  
już wolności nie słycać echa;  
Tam wiatr, w którym pieśń wolności wzdycha,  
Teraz niechętnie tyranią oddycha.

Lecz kraju mój, kraju mój, choć niskoś powalony  
Pod naporem nieprawnych, wrogo nastawionych,  
Choć odarty ze swojej potęgi i dawnej mocy  
Twa chwała drzemie ukryta w ciemnej nocy

Lecz nasze serca pękają, gdy żegnamy cię, nasz domie!  
Jak burzliwy ocean, któremu dajemy się ponieść  
chcąc schron znaleźć, gdzie nasze duchy mogą trwać  
W tym spokoju, który tylko wolność może dać.

Znaleźliśmy przystań, w trudach cień wytchnienia  
wśród serdecznych przyjaciół na Kolumba ziemiach.  
Zwą nas za wolność męczennikami  
I klną naszych najeźdźców za morzami.

Choć jesteśmy wolni jak powietrze, którym oddychamy,  
I naszego przybranego kraju nie porzucamy  
Jednak nie jesteśmy szczęśliwi – od smutnych serc naszych  
Obraz domu ani na chwilę się nie odłączy

Zatem współczujcie nam, przyjaciele, wśród których błądzimy,  
nieszczęśni, wygnani ze swych stron rodzimych.  
Gdy rydwan wieków czasu będzie brnął pomału  
Myśl często – myśl zawsze o wygnanym Polaku.

Warto zauważyć, iż *The Exile's Lament* z jednej strony przedstawia zindywidualizowane wyznanie, z drugiej natomiast zyskuje charakter uniwersalny. Nieszczęścia kraju nie zostały ukazane jedynie z perspektywy jednostkowego spojrzenia, ale jawią się w łączności z cierpieniem rodaków<sup>62</sup>. Z tego też powodu możemy zaobserwować przejście od osobistego tonu wyrażonego poprzez apostrofy do ojczyzny („Kraju mój! Kraju! Ziemi rodzinna!”) do zobrazowania kolektywnych uczuć wygnańców („Lecz nasze serca pękają, gdy żegnamy cię, nasz domie!”). Wiersz stanowi elegię patriotyczną, która zespala element konfesyjny z retorycznym. W utworze tym pojawia się retoryka deklaratywnie patriotyczna, a nawet tyrtejska. *The Exile's Lament* silnie kontrastuje ekspresję uczuć, wybuchy żalu i oburzenia, których nie zna elegijność rozumiana jako wyraz nienaznaczonej rozpaczą łagodnej i spokojnej boleści, obudzonej „spomnieniem lub tęsknotą” za wydarzeniami zwykle znacznie oddalonymi w czasie wedle definicji Euzebiusza Słowackiego i Kazimierza Brodzińskiego<sup>63</sup>. Utwór Rosienkiewicza wpisuje się w zjawisko zaobserwowane przez Piotra Żbikowskiego, związane z rozdźwiękiem pomiędzy teoretycznymi założeniami a praktyką poetycką epoki dotyczącą elegii, co wiązało się z wykorzystaniem różnorodnych środków wyrazu<sup>64</sup>, obecnych także w *The Exile's Lament*. Obok charakterystycznych zwrotów apostroficznych, pytań retorycznych, powtórzeń, wprowadzenia aparatu mitologicznego<sup>65</sup> (odwołanie się do Myrmidonów) pojawiły się w nim emocjonalne wykrzyknienia, natomiast ból po stracie ojczyzny znalazł swoją konkretyzację w obrazie pękniętego serca w momencie pożegnania (bardziej stonowany obraz smutku pojawia się w wierszach Pawła Sobolewskiego publikowanych po kilku latach pobytu w USA w amerykańskich czasopismach dla kobiet).

Chociaż autor *The Exile's Lament* nie uniknął pewnych usterek, jak na przykład niefortunna konstrukcja składniowa w 7. i 8. wersie wiersza, trzeba podkreślić, iż utwór ten napisano z dużą dyscypliną, eleganckim i poprawnym językiem. Podobne niedociągnięcia są nieliczne, a debiut poetycki w obcym języku z pewnością stanowił prawdziwe wyzwanie dla Polaka, biorąc pod uwagę warunki, w jakich tworzył Rosienkiewicz.

Podsumowując, debiuty polskich emigrantów w pierwszej połowie XIX wieku w Stanach Zjednoczonych stanowiły pionierskie próby przybliżenia Amerykanom zarysu polskiej literatury, kultury i historii. Powstawały w szczególnie trudnych warunkach, gdyż Polacy starali się w przygotowywanych publikacjach występować w roli informatorów o swoim kraju jako reprezentanci wychodźstwa politycznego

62 Zob. R. Doktor, *Polska elegia oświeceniowa. Dzieje i model gatunku 1740–1822*, Lublin 1999, s. 92.

63 E. Słowacki, *Poezja [w:] tegoż, Dzieła*, t. 2, Wilno 1826, s. 82; K. Brodziński, *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. A. Łucki, t. 1, Warszawa 1934, s. 319.

64 P. Żbikowski, *...bolem śmiertelnym ściśnione mam serce... Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Wrocław 1998, s. 257–259.

65 Tamże, s. 257.

i wojskowego, część europejskiej Wielkiej Emigracji, podczas gdy mieszkańcy Stanów Zjednoczonych ujednolicali ich z masą emigracji zarobkowej. Debiuty literackie stały się dla wygnańców przestrzenią wywalczenia tej tożsamości, nierespektowanej na obcym gruncie kulturowym, co stanowiło dla nich wyzwanie godnościowe, a także sposób uchronienia się przed wewnętrzną degradacją. Publikacje wychodźców w dużej mierze miały na celu obronę dobrego imienia Polski przed fałszywymi i kompromitującymi informacjami o przeszłości ich ojczyzny, rozgłaszanymi przez propagandę państw zaborczych w USA, a jednocześnie miały przedstawiać prawdziwy obraz kraju z wielowiekową tradycją oraz wejść w elitarny obieg kulturalny, aby ich plany służenia sprawie polskiej stały się skuteczne. Dlatego też za oceanem w latach 30. i 40. XIX wieku po pióro sięgali między innymi Paweł Sobolewski, August Antoni Jakubowski czy Józef Hordyński.

Szczególną rolę spełniał na tym polu Marcin Rosienkiewicz, który przez badaczy jest określany mianem najbardziej odpowiedzialnego przywódcy polskich emigrantów w USA<sup>66</sup>. Był on świadomy faktu, iż pobyt wygnańców przybyłych do USA w latach 30. może potrwać bardzo długo, a nawet nigdy się nie skończyć, stąd w swoich pionierskich inicjatywach podejmował wysiłek adaptacyjny, pragnąc budować zręby dialogu międzykulturowego z Amerykanami. W swych debiutach literackich kierował się chęcią reprezentowania sprawy polskiej, a także pomocy rodakom – w doraźny sposób, jak w *Dialogues*, lub dalekosiężny, niczym we wspomnieniach, którym towarzyszyła myśl o przyszłych powstańcach walczących o wyzwolenie kraju. Debiutanckie utwory kierował zarówno do rodaków – współwygnańców, jak i do obywateli Stanów Zjednoczonych (określając to państwo mianem „land of adoption”), a także do głównych skupisk polskiej emigracji w Europie, na czele z Paryżem.

Debiuty polskich emigrantów w pierwszej połowie XIX wieku w USA kształtowały tworzące się dopiero polskie środowisko literackie, przekazując przyszłym autorom opracowane przez siebie wzorce pisarstwa. Z drugiej strony twórcy emigracyjni poprzez swoje debiuty podejmowali pierwsze kroki w stronę społeczności amerykańskiej, która przyjęła je życzliwie, czego świadectwem stały się kolejne wznowienia dzieł Polaków. Historia pokazuje natomiast, że zainteresowanie to nie utrzymywało się zbyt długo, co było przyczyną upadku wydawnictw ciągłych, jak „Poland”, oraz organizacji polsko-amerykańskich.

---

66 J.J. Lerski, *A Polish Chapter in Jacksonian America. The United States and the Polish Exiles of 1831*, Madison 1958, s. 122.

## Bibliografia

- Bolek F., *Who's Who in Polish America. A Biographical Directory of Polish-American Leaders and Distinguished Poles Resident in the America*, New York 1943.
- Brodziński K., *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. A. Łucki, t. 1, Warszawa 1934.
- Death of a Distinguished Polish Exile*, „Cincinnati Enquirer” October 23, 1859.
- Doktor R., *Polska elegia oświeceniowa. Dzieje i model gatunku 1740–1822*, Lublin 1999.
- Giergielewicz M., *An early Polish Exile in Philadelphia*, „The Polish Review” 1963, vol. 8, no. 4.
- Gołyński A., *Pamiętnik podolskiego powstania 1830–1831 roku*, oprac. i wstęp E. Koźłowski, Warszawa 1979.
- Grzeloński B., *Do New Yorku, Chicago i San Francisco*, Warszawa 1983.
- Hordynski J., *History of the Late Polish Revolution and the Events of the Campaign*, Boston 1832.
- Jakubowski A.A., *Major Aleksander. Powieść*, komentarz B. Dopart, J. Ławski, E. Modzelewska, oprac. i red. E. Modzelewska, Kraków 2016.
- Jakubowski A.A., *Poezje*, wstęp i red. J. Maślanka, Kraków 1973.
- Jakubowski A.A., *Wspomnienia polskiego wygnańca. The Remembrances of a Polish Exile. Wydanie polsko-angielskie*, przekł., wstęp, red. J. Ławski, P. Oczko, Białystok 2013.
- Janta A., *Early XIX Century American-Polish Music (with annotated bibliography)*, „The Polish Review”, Spring 1965, vol. 10, no. 2.
- Kasperek N., *Pamiętniki powstańców listopadowych. Przegląd edycji [w:] Edytorstwo źródeł XIX wieku – problemy teoretyczne i praktyka edytorska*, red. J. Sikorska-Kulesza, Warszawa 2016.
- Kunaszowski H., *Życiorysy uczestników Powstania Listopadowego: zebrane na pamiątkę obchodu jubileuszowego pięćdziesięcioletniej rocznicy tego powstania*, Lwów 1880.
- Lerski J.J., *A Polish Chapter in Jacksonian America. The United States and the Polish Exiles of 1831*, Madison 1958.
- List M. Rosienkiewicza do H. Kałłusowskiego, marzec 1842, Chillicothe, Ohio, Zbiory Biblioteki Narodowej.
- List M. Rosienkiewicza do H. Kałłusowskiego z 18 VII 1848, Cincinnati, Zbiory Biblioteki Narodowej.
- Ławski J., *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.
- Ławski J., *Czarny romantyzm Augusta Antoniego Jakubowskiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2015, R. VIII (L).
- Ławski J., *Kanon literatury polskiej we „Wspomnieniach polskiego wygnańca” A.A. Jakubowskiego*, „Ruch Literacki” 2015, nr 3 (330).
- Ławski J., *Malczewski – iluminacje i klęski melancholijnego wędrowca [w:] A. Malczewski, Maria. Powieść ukraińska*, Białystok 2002.

- Ławski J., *Romantyzm poza wektorem „wpływu”. Model amerykańsko-polskiego rezonansu kulturowego*, „Tematy i Konteksty” 2017, nr 7 (12).
- Ławski J., *Siedem. O Auguście Antonim Jakubowskim* [w:] *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok–Warszawa 2009.
- Ławski J., *To zawsze wielki człowiek, kto największy z ludzi? (Napoleon, Malczewski, Jakubowski)* [w:] *Literatura – Pamięć – Kultura. Prace ofiarowane Profesor Elżbiecie Feliksiak*, red. E. Sidoruk, M. Leś, Białystok 2010.
- Ławski J., *Tragiczna i utracona – Ukraina w liryce Augusta Antoniego Jakubowskiego* [w:] „Szkola ukraińska” w romantyzmie polskim, red. S. Makowski, U. Makowska, M. Nesteruk, Warszawa 2012.
- Ławski J., *W romantycznym „mroku gwiazd”. Wyobraźnia katastroficzna Augusta Antoniego Jakubowskiego* [w:] *Poezja i astronomia*, red. B. Burdziej, G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 2006.
- Modzelewska E., *August Antoni Jakubowski – poeta rozpaczy. Życie i twórczość*, Kraków 2015.
- Modzelewska E., *Marcin Rosienkiewicz – współtwórca emigracyjnego środowiska literackiego w Stanach Zjednoczonych XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2017, nr 18 (3).
- Pakowska M. Liguori, *The First Polish Book Printed in the United States*, „Polish American Studies” 1948, vol. 5, no. 1/2, 1948.
- Pamiętniki i listy polskich autorów z Ziemi Zabrzanych (Litwa, Białoruś, Ukraina) w latach 1795–1918. Materiały do katalogu*, red. i oprac. M. Domańska-Nogajczyk, T. Wójcik, W. Caban, L. Michalska-Bracha, t. 1, *Pamiętniki rękopiśmienne i drukowane*, Kielce 2017.
- Piotrowski W., *Słownik krzemieńczan 1805–1832*, Piotrków Trybunalski 2005.
- Podhajecka M., *Szkic z dziejów leksykografii dwujęzycznej: Paweł Sobolewski i jego słownik angielsko-polski (1840)*, „Prace Filologiczne” 2016, t. LXVIII.
- Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków–Wrocław 1984.
- Rosienkiewicz M., *Dialogues to Facilitate the Acquisition of the English Language by the Polish Emigrants. Rozmowy dla ułatwienia nauki języka angielskiego dla emigrantów polskich*, Filadelfia 1834.
- Rosienkiewicz M., *O powstaniu powiatów winnickiego, jampolskiego i mohylowskiego*, rps MAM 1097, Zbiory Biblioteki Polskiej w Paryżu.
- Rosienkiewicz M., *The Exile’s Lament*, „The Zelosophic Magazine” 1834, August, vol. 1, no. 3.
- Rypiński A., *Raj i Pery. Poemat wyjęty z Lalli-Ruk Pana Tomasza Mora*, Londyn 1852.
- Słowacki E., *Poezja* [w:] *Dzieła*, t. 2, Wilno 1826.
- Sobolewski P., *Poets and Poetry of Poland*, Chicago 1881.
- Stasik F., *Marcin Rosienkiewicz* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. nac. E. Rostrowski, t. 32, Wrocław–Kraków 1989.
- The Polish American Encyclopedia*, ed. J.S. Pula, Jefferson 2011.

- Wachtl K., *Polonja w Ameryce. Dzieje i Dorobek*, Filadelfja 1944.
- Wardziński Z., „As one general to another”: *William H. Harrison’s Eulogy of Kościuszko Delivered in Congress and Reprinted by Paul Sobolewski in His „Poland”* (New York: 1842), „The Polish Review” 1988, vol. 33, no. 4.
- Wardziński Z., *English Publications of Polish Exiles in the United States: 1808–1897*, „The Polish Review” 1995, vol. 40, no. 4.
- Wardziński Z., *The oldest slavic magazine in the United States: „Poland: Historical Monumental, Picturesque” and its article on Copernicus (1842)*, „The Polish Review” 1974, vol. 19, no. 3–4.
- Witwicki S., *O pisaniu pamiątek [w:] Wieczory pielgrzyma: Rozmaitości moralne, literackie i polityczne*, t. 1, Paryż 1844.
- Wroński A., *Powstanie listopadowe na Wołyniu, Podolu i Ukrainie*, „Przegląd Historyczny” 1987, nr 78/4.
- Wrotnowski F., *Powstanie na Wołyniu, Podolu i Ukrainie w roku 1831, podług podań dowódców i spółuczestników tegoż powstania*, t. 2, Paryż 1838.
- Żbikowski P., *...bolem śmiertelnym ściśnione mam serce... Rozpacz oświeconych u źródeł przelomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Wrocław 1998.
- Żuk E., *Nieznany esej o literaturze polskiej w amerykańskim piśmie z XIX wieku*, „Ruch Literacki” 1982, R. 23, z. 5–6.
- Żuk E., *Z Krzemieńca do Cincinnati*, „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 11.

## Martin Rosienkiewicz’s Debuts in the United States

### SUMMARY

The present paper discusses Martin Rosienkiewicz’s triple debut on the American soil. Firstly, as an author of the first known English coursebook for Polish learners published in the United States. Secondly, as a poet who introduced the American citizens with the story of exiles after the November Uprising by taking not only his individual point of view but also acting in unison with his suffering countrymen. Thirdly and finally, as a writer who, having in mind future generations, described his participation in the Podolia Uprising in the form of a diary, which remained unpublished until the present day.

The literary *oeuvre* of Martin Rosienkiewicz (1792–1859), despite the pioneer and versatile character of his activity in the New World, currently does not, regretfully, attract much scholarly attention. Indeed, some of his works still remain in manuscript, and the very knowledge of his biography contains significant lacunae. He went down in history as the founder of the first Polish library, the originator of a school for Poles in the United States, as well as a co-founder of the Polish Committee, the oldest Polish organization in the New World. Last but not least, he is chiefly remembered for

his *Rozmowy...* (Dialogues), considered to be the first Polish book published in the United States, which marks a turning point in the overall Polish-American publishing history. The author of this article during her academic research managed to reach so-far unknown or virtually undiscussed output and biographical facts related to Martin Rosienkiewicz as well as to locate and uncover his gravestone in Cincinnati. All of that was possible thanks to her studies conducted as part of the Kosciuszko Foundation and SYLFF in the United States and preceded by a survey carried out in the Polish Library in Paris.

KEYWORDS: Martin Rosienkiewicz, emigration, debut, 19th century, United States





# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



MAREK WILCZYŃSKI

Ośrodek Studiów Amerykańskich

Uniwersytet Warszawski

📄 <https://orcid.org/0000-0002-0792-9395>

## Debiut Poego, debiut Emersona: problematyczne debiuty antagonistów i romantyzm amerykański

Wbrew intuicji, ugruntowanej głównie na świadomości dystansu geograficznego i „młodszości” cywilizacyjnej, romantyzm polski i amerykański mają ze sobą całkiem sporo wspólnego. Po pierwsze, romantyzm amerykański, podobnie jak polski, rozpoczął się jako epoka w historii literatury kraju znacznie później niż główne romantyzmy europejskie: niemiecki i angielski, wyraziście zapoczątkowane jeszcze w ostatniej dekadzie wieku XVIII. Po drugie, obydwaj romantyzmy miały przynajmniej częściowo i z początku charakter wtórny i prowincjonalny, przesycony poczuciem kulturowego długu wobec czy to Wielkiej Brytanii, czy to literatury angielskiej oraz filozofii i literatury niemieckiej, o czym wiedzieli dobrze Mickiewicz i Mochnecki – czytelnicy Byrona, Bürgera, Herdera, braci Schległów i Schellinga. Po trzecie, trudno ustalić, kiedy właściwie epoka romantyczna w obydwu krajach dobiegła końca: późnym romantykiem był przecież Norwid, zmarły w roku 1883, do romantyzmu należy też twórczość poetycka Emily Dickinson, zmarłej w roku 1886, a Walt Whitman, inspirowany romantycznym transcendentalizmem, debiutował w roku 1855, gdy w Stambule umierał Mickiewicz, a na Wyspach Brytyjskich zacierała się już pamięć o Shelleyu i Keatsie na rzecz Tennysona i małżeństwa Browning. Po czwarte wreszcie, romantyzm amerykański i polski przynajmniej po powstaniu listopadowym, jak przekonuje w *Listopadowym wieczorze* Andrzej Kijowski, ujawniają wyraźne ideowe i tematyczne dominanty. W pierwszym przypadku jest to związek pomiędzy człowiekiem a naturą, w drugim narodem a historią, a ściślej temat utraty niepodległości i utraty tej konsekwencji<sup>1</sup>. Natomiast

---

MAREK WILCZYŃSKI – prof. dr hab.; pracuje w Ośrodku Studiów Amerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego; do jego zainteresowań naukowych należą między innymi historia kultury i literatury amerykańskiej XIX wieku, historia literatury polskiej XIX i XX wieku, komparatystyka literacka.

1 Zob. A. Kijowski, *Listopadowy wieczór* [w:] tegoż, *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, zebrał, opracował i wstępem poprzedził T. Burek, t. 2, Więź, Warszawa 1991, zwł. s. 54–62.

okoliczności debiutu literackiego dwóch najwybitniejszych i zarazem wzajemnie przeciwnych, choć obydwaj urodzili się w Bostonie, twórców amerykańskiej literatury romantycznej: Edgara Allana Poe (1809–1849) i Ralpha Waldo Emersona (1803–1882) bardzo odbiegają od warunków debiutu Mickiewicza czy Słowackiego.

Analizując życie literackie Nowej Anglii pierwszej połowy XIX wieku, Lawrence Buell przywołał wyróżnione przez Raymonda Williamsa w *The Sociology of Culture* (1982) cztery typy rynkowego zachowania „producentów” utworów literackich: (1) typ rzemieślniczy (*artisanal*), kiedy autor oferuje swój wytwór w trybie „sprzedaży bezpośredniej”; (2) typ postrzemieślniczy (*post-artisanal*), kiedy wprowadza on utwór na rynek poprzez pośrednika, który w większości przypadków staje się z czasem jego pracodawcą; (3) typ rynkowego profesjonalisty (*market professional*), kiedy negocjuje kontrakt, w tym tantiemy i prawa autorskie, z wydawcą; oraz (4) typ profesjonalisty korporacyjnego (*corporate professional*), kiedy autor zostaje zatrudniony przez firmę – czasopismo lub gazetę<sup>2</sup>. Romantycy, zarówno w Polsce, jak i w Stanach Zjednoczonych, realizowali przeważnie typy drugi i trzeci, jakkolwiek stopień rozwoju życia literackiego w każdym z tych krajów był inny. Mimo istnienia cenzury zaborcy Mickiewicz czy Malczewski mogli liczyć bądź na różnoraki odzew prasowy, bądź przynajmniej na przychylną reakcję najwybitniejszego krytyka epoki i dużą liczbę wydań (68) od pierwodruku do końca XIX wieku<sup>3</sup>. Nie mógł na to liczyć natomiast Poe, który zadebiutował zawierającym zaledwie dziesięć utworów tomem liryków *Tamerlane and Other Poems* w roku 1827, czyli dwa lata po ukazaniu się *Marii*. Wydał wprawdzie zbiorek u Calvina Fredericka Stephena Thomasa w Bostonie, ówczesnym centrum kultury USA, jednak oficyna była efemeryczna, a jej właściciel miał raptem dziewiętnaście lat (niecały rok więcej od poety) i z pewnością nie był traktowany przez miejscowe środowisko kulturalne zbyt poważnie<sup>4</sup>. Książka ukazała się w lipcu, by doczekać się lakonicznych wzmianek potwierdzających ten fakt w „United States Review and Literary Gazette” oraz „North American Review”, najważniejszym amerykańskim piśmie literackim tamtych czasów, które wszakże nie uznało jej bynajmniej za godną omówienia<sup>5</sup>.

Dopiero ogłoszony w roku 1829 nakładem wydawnictwa Hatch and Dunning w Baltimore równie szczupły tomik *Al Araaf, Tamerlane and Other Poems* doczekał się recenzji. Poe najpierw próbował opublikować go w znanej filadelfijskiej oficynie Carey & Lea, lecz właściciele zażądali sumy stu dolarów tytułem gwarancji zwrotu kosztów, a zamożny ojczym autora wsparcia odmówił, trzeba więc było wybrać

2 Zob. L. Buell, *New England Literary Culture. From Revolution through Renaissance*, Cambridge–New York 1986, s. 57.

3 „*Maria*” i Antoni Malczewski. *Kompendium źródełowe*, opr. H. Gacowa, przedmowa J. Maciejewski, Ossolineum, Wrocław 1974, s. 389.

4 A.H. Quinn, *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*, Appleton–Century–Crofts, New York 1941, s. 119.

5 *Edgar Allan Poe. The Critical Heritage*, ed. I.M. Walker, Routledge & Kegan Paul, London and New York 1986, s. 18.

wariant znacznie mniej prestiżowy<sup>6</sup>. Dwie recenzje ukazały się w lokalnej prasie w Baltimore: zdawkowa, acz pochlebna w niezidentyfikowanym czasopiśmie, wycinki z którego przechowywane są w bibliotece stanu Virginia; równie zdawkowa, acz z powodów osobistych wielce niepochlebna w tygodniku „Minerva and Emerald”. Pierwszą z nich zestawić by można z „[Notatką bez tytułu]”, jaką „Wanda. Tygodnik Polski” anonimowo skwitował ukazanie się debiutu poetyckiego Mickiewicza, jednak już wydrukowane w roku 1823 w „Astrei” omówienie *Poezji* autora *Grażyny* pióra Franciszka Grzymały przewyższa zaświadczoną świadomością estetyczną poziom krytyki amerykańskiej<sup>7</sup>, w najlepszym razie spoglądającej na wiersze Poeego z pozycji „kulturowego nacjonalizmu” i niecierpliwie domagającej się znaczących dzieł poezji narodowej. Pewien wyjątek stanowiły jedynie obserwacje Johna Neala, popularnego niegdyś powieściopisarza ze stanu Maine, który, śledząc z uwagą całe piśmiennictwo USA pierwszej połowy XIX stulecia, na łamach „Yankee and Boston Literary Gazette” z satysfakcją zapowiedział ukazanie się *Al Araaf, Tamerlane and Other Poems* idiomem nieco bardziej wyrafinowanym, po czym w bostońskim „Ladies’ Magazine”, najpoczytniejszym wówczas amerykańskim periodyku adresowanym do kobiet, nie zawahał się całkiem trafnie porównać Poeego do Shelleya<sup>8</sup>.

Wobec śladowego odzewu krytycznego na ogłoszony w roku 1831 zbiór *Poems*, który żadną miarą nie mógł już być traktowany jako debiut, Poe, podobnie jak recenzujący go tym razem raczej cierpko Neal, „miał dość wierszy”<sup>9</sup> i postanowił zwrócić się ku prozie, co ostatecznie przyniosło mu rozgłos wśród czytelników publikowanych w czasopiśmie opowiadań grozy i nowel kryminalnych, wreszcie niejaką sławę po ukazaniu się pod koniec roku 1839 *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Do mowy związanej pisarz powrócił dopiero w połowie lat 40. Jego poetycka porażka wynikała przede wszystkim z odmowy uznania tematów amerykańskich za wystarczający probierz literackiej klasy, czemu dawał wyraz w licznych, bezlitosnych recenzjach książek konkurentów. W przeciwieństwie do innego wybitnego przedstawiciela wczesnego romantyzmu w amerykańskiej liryce, Williama Cullena Bryanta, który wybrał za swego patrona Wordswortha, zwracając się w duchu panteistycznym ku rodzimej naturze, Poe wołał drugiego z autorów *Lyrical Ballads*, Coleridge’a, oraz jego neoplatońską koncepcję poezji dążącej do nieosiągalnego ideału, możliwie maksymalnie zbliżonej do muzyki. Ściągnęło to na niego niechęć krytyków-patriotów, oczekujących zamiast fantastycznych krajobrazów wysnutych z wyobraźni rozpoznawalnych wizerunków prerii i wodospadu Niagara lub prób epickich opartych na epizodach z dziejów kraju. W rezultacie amerykański „czarny romantyzm” zrealizował się bardziej w gotyckiej prozie fabularnej aniżeli w poezji, chociaż oczywiście *Kruk*, *Ulalume* czy *Annabel*

6 Tamże, s. 19.

7 W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830*. Antologia, Ossolineum, Wrocław 1962, s. 49–52.

8 Edgar Allan Poe. *The Critical Heritage*, dz. cyt., s. 66–69.

9 Tamże, s. 76.

*Lee* – wiersze napisane przez Poego w latach 40., osnute wokół motywu „śmierci pięknej kobiety”, weszły na stałe do romantycznego kanonu.

Zgoła inaczej rzecz się miała z Emersonem, który jako poeta zadebiutował późno, dopiero w roku 1847, w wieku lat 44, będąc już znanym, wpływowym eseistą, autorem *Essays. First Series* (1841) i *Essays. Second Series* (1844), czytanych przez ludzi wykształconych praktycznie w całych Stanach, nie tylko w Nowej Anglii. Emerson, tak jak Poe, urodził się w Bostonie, ale urodził się inaczej, nieprzypadkowo. Nie był synem pary wędrownych aktorów o niskim statusie społecznym, lecz wielbego Williama Emersona, unitariańskiego pastora najbardziej prestiżowej parafii w mieście, First Church of Boston, a ponadto w latach 1805–1811 naczelnego redaktora pierwszego poważnego periodyku kulturalno-literackiego w USA, „Monthly Anthology and Boston Review”. Nawet po przedwczesnej śmierci ojca, która oznaczała degradację finansową rodziny, ukończył najpierw szacowną Boston Latin School, szkołę średnią założoną w roku 1635, a więc rok wcześniej od Harvardu, a potem bez problemów jako stypendysta sam Harvard, dokąd kilka lat po uzyskaniu w roku 1820 bakalaureatu powrócił, aby tak samo jak ojciec zostać absolwentem Divinity School (wydziału teologii) i zarazem unitariańskim duchownym. Nie trafił wprawdzie do First Church of Boston, ale jako pastor-wikary Second Church, parafii tylko nieco mniej prestiżowej, otrzymywał od początku wynagrodzenie wyższe niż uniwersyteccy profesorowie i stać go było na własny powóz z zaprzęgiem<sup>10</sup>. Jednym słowem, na samym początku kariery od razu stał się członkiem bostońskiej elity, z której nie wykluczono go nawet po praktycznym porzuceniu stanu duchownego jesienią roku 1832 w następstwie światopoglądowego kryzysu. Kiedy po rocznym pobycie w Europie – we Włoszech, Francji, Anglii i Szkocji – Emerson powrócił do kraju, nie mógł już wprawdzie głosić kazań i liczyć na stałą posadę, niemniej pomysł, aby utrzymywać się z publicznych wykładów na tematy świeckie, wygłaszanych regularnie w sali wynajmowanej w Masonic Temple – świątyni masonskiej znajdującej się w centrum Bostonu – przyniósł mu dochód, który gwarantował przyzwoite utrzymanie.

Literackim debiutem Emersona był opublikowany 9 września 1836 roku przez bostońskiego wydawcę Jamesa Munroe w nakładzie tysiąca egzemplarzy obszerny esej pt. *Natura*<sup>11</sup>. Autor zaczął go pisać w drugiej połowie maja i posłał do druku pod koniec czerwca, lecz właściwie tekst powstawał przez dłuższy czas w sposób i w rytmie dla byłego kaznodziei właściwym aż do końca jego publicznej kariery. Jeszcze jako nastolatek Emerson postanowił prowadzić dziennik i zapisywać w nim spostrzeżenia i myśli. Gdy został pastorem, zapiski te stanowiły zazwyczaj podstawę do kazań, a później, po przejściu diarysty w stan świecki, do wykładów układanych w „semestralne” cykle. *Natura* była pierwszą próbą publikacji rozwiniętych w wykłady załączków

<sup>10</sup> R.D. Richardson Jr., *Emerson. The Mind on Fire*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1995, s. 91.

<sup>11</sup> Tamże, s. 224–234. Przekład polski: R.W. Emerson, *Natura. Amerykański uczony*, przeł. M. Filipczuk, posł. P. Gutowski, Zielona Sowa, Kraków 1995.

z dziennika. We współczesnym wydaniu krytycznym prześledzić można poszczególne etapy ewolucji tekstu, charakterystyczne także dla wielu późniejszych prac autora *Przedstawicielei ludzkości*<sup>12</sup>.

W ciągu pierwszego miesiąca po publikacji sprzedało się nieco mniej niż pięćset egzemplarzy książki, a autor rozdał przyjaciółom i znajomym siedemdziesiąt pięć. Część gratisów trafiła za ocean, w ręce Thomasa Carlyle'a, z którym Emerson zetknął się podczas pobytu w Edynburgu. Carlyle z kolei rozprowadził *Nature* wśród elity intelektualnej Wielkiej Brytanii, co w połączeniu z jej odbiorem w Bostonie i okolicach stworzyło niemal idealne warunki recepcji utworu wśród najlepiej do tego przygotowanych czytelników. W dodatku na dzień przed wyjściem nakładu z drukarni, 8 września, tuż po uroczystościach z okazji dwusetlecia istnienia Harvard College, eseista spotkał się w Willard's Hotel w Cambridge z trzema kolegami, czynnymi unitariańskimi pastorami, aby omówić założenie klubu otwartego zarówno dla dżentelmenów, jak i dam zainteresowanych kulturą w szerokim rozumieniu tego słowa. Natomiast dzień po ukazaniu się *Nature*, 10 września, na łamach bostońskiego czasopisma „Reformer” pojawiła się siedmioakapitowa życzliwa zapowiedź książki pióra innego unitarianina, Orestesa Augustusa Brownsona<sup>13</sup>. Kiedy 19 września odbyło się w domu George'a Ripleya spotkanie dziesięciu założycieli klubu, nazwanego na wniosek jedyne go uczestnika z gminu, osobliwego farmera z niedalekiego Concord, Amosa Bronsona Alcotta, Transcendental Club, proces budowania zaplecza dla debiutu eksduchownego dobiegł końca.

Widać z tego wyraźnie, iż od samego początku działalności Emerson był pełnoprawnym, uprzywilejowanym aktorem sfery publicznej, któremu nie zaszkodził krótkotrwały skandal wywołany porzuceniem unitarianizmu, sprawującego do wojny secesyjnej faktyczny rząd dusz w bostońskim dobrym towarzystwie. W porównaniu do Poego, nastoletniego poety wychowanego w kupieckim domu na Południu, trzydziestotrzyletni intelektualista z Massachusetts dysponował ogromnym kapitałem kulturowym, pozwalającym mu *de facto* na głoszenie poglądów radykalnie nowatorskich, dalekich od jakiegokolwiek ortodoksji. *Nature*, esej niełatwy w lekturze, o prowokacyjnie panteistycznym wydźwięku, miał łącznie siedem recenzji i mniej lub bardziej lakonicznych omówień, z których co najmniej trzy odpowiadały jego poziomowi. Recenzję sceptyczną, zawierającą zdawkowe pochwały wielkich ambicji, lecz właściwie negatywną ogłosił w wydawanym na Harvardzie teologiczno-filozoficznym periodyku unitarian „Christian Examiner” profesor Francis Bowen, co mimo wszystko oznaczało uznanie Emersona za myśliciela poważnego<sup>14</sup>. Bowen, wykształcony

12 Zob. *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. I, *Nature, Addresses, and Lectures*, Introduction and Notes by R.E. Spiller, Text Established by A.R. Ferguson, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA 1971, s. 247–254.

13 *Emerson and Thoreau. The Contemporary Reviews*, ed. J. Myerson, Cambridge University Press, Cambridge 1992, s. 3–4.

14 Tamże, s. 5–13.

w oświeceniowym duchu Locke'a i szkockiej filozofii zdrowego rozsądku, w znacznym stopniu spóźniony nieco sobowtór Jana Śniadeckiego, zarzucił inspiratorowi transcendentalizmu nieporadność stylu, ciemność, mistycyzm, arogancję i wtórny platonizm. Przemówił z pozycji akademickiego autorytetu, pewien swych racji, wsparty na ideach głównego nurtu nowoangielskiej kultury. Entuzjastycznie natomiast, kilkakrotnie używając w odniesieniu do *Nature* terminu „poemat” (*poem*), zareagowała na łamach „United States Magazine, and Democratic Review” Elizabeth Palmer Peabody, druga obok Margaret Fuller bostońska sawantka, promotorka tej ostatniej i właścicielka słynnej księgarni przy West Street 13, gdzie zaopatrywali się w różnojęzyczne książki wszyscy miejscowi amatorzy intelektualno-literackich nowin z Europy<sup>15</sup>. Dla niej *Nature* była świadectwem „najwyższej miary geniuszu” (*highest order of genius*)<sup>16</sup> występującego przeciw skostniałym konwencjom w myśleniu; tekstem klarownym, otwierającym Amerykanom nowe, nieznane perspektywy. Chwaliła Emersona za sformułowane we wstępie śmiałe wezwanie do wyzwolenia się ze schematów europejskiej tradycji, przyrównanej do cmentarza i, zapewne pod wpływem *Sartora Resartusa* Carlyle'a, do szafy pełnej ubrań, które wyszły z mody. Peabody parokrotnie uczestniczyła w spotkaniach Transcendental Club, a nawet przez pewien czas wydawała własnym sumptem nieregularne pismo transcendentalistów „The Dial”, przechodząc do historii nie tylko jako umysł równy najlepszym absolwentom Harvardu, lecz także jako kobieta interesu dająca sobie radę na trudnym rynku inicjatyw związanych z kulturą wysoką. Innym entuzjastą *Nature* okazał się Francis Osgood, recenzujący esej w „The Western Messenger”, wydawanym w Louisville, Kentucky i Cincinnati, Ohio, czyli na głębokiej prowincji, odległej od kulturalnych centrów atlantyckiego wybrzeża<sup>17</sup>. W przeciwieństwie do Bowena nie przeszkadzały mu ani Emersonowskie wzloty wyobraźni, ani dykcja. Doceniał za to spirytualizację przyrody, z którą miał zapewne większą styczność niż mieszkańcy obszarów ucywilizowanych na sposób europejski już w XVII wieku.

Publikacja *Nature*, w połączeniu ze szczęśliwym zbiegiem okoliczności, kiedy prawie rok później, w maju 1837, z wygłoszenia dorocznego wykładu z okazji inauguracji nowego roku akademickiego na Harvardzie zrezygnował nagle zaproszony pierwotnie wieloletni Jonathan Mayhew Wainwright<sup>18</sup>, dała Emersonowi wyjątkową szansę wystąpienia przed najznakomitszym audytorium, na jakie mógł wówczas liczyć w swoim kraju. Wystąpienie to, zatytułowane *The American Scholar*, co znaczy nie tyle dosłownie *amerykański uczony*, ile po prostu *wykształcony Amerykanin*, przyniosło mu rozgłos i stało się czymś w rodzaju manifestu intelektualnej niezależności Stanów Zjednoczonych od Starego Świata. Nawet spektakularny skandal, który

15 *Emerson and Thoreau. The Contemporary Reviews*, ed. J. Myerson, Cambridge University Press, Cambridge 1992, s. 18–23.

16 Tamże, s. 18.

17 Tamże, s. 14–17.

18 R.L. Rusk, *The Life of Ralph Waldo Emerson*, Charles Scribner's Sons, New York 1949, s. 262.

wybuchł w roku 1838 po wygłoszeniu przez niego wykładu dla nowo wyświęconych absolwentów harwardzkiej Divinity School, twierdzy unitarianizmu, nie mógł już wyeliminować go z życia publicznego<sup>19</sup>. Zaproponowana w *Nature* filozofia przyrody, w połączeniu z paradoksalnym gestem odwrócenia amerykańskiego kompleksu niższości i uczynienia z dotkliwej kulturowej „młodszości” atutu, ustaliła jego pozycję na trwałe. Debiut okazał się początkiem prawdziwej kariery.

Emerson i Poe nie znosili się wzajemnie. Pierwszy, znacznie słabszy poeta, zirytowany bogatą instrumentacją dźwiękową wierszy autora *Dzwonów* i *Kruka*, nazwał go kiedyś w rozmowie wytwórcą „brzękadełek” (*the jingle-man*). Z kolei Poe wielokrotnie pastwił się w swoich artykułach nad transcendentalistami, nazywając ich szydlerczo *frogpondians*, od znajdującego się w Boston Common, publicznym parku założonym w Bostonie w roku 1634, Frog Pond, czyli Żabiego Stawu, a nawet prowokacyjnie domagał się ich powieszenia. W satyrycznym szkicu pt. *Jak napisać blackwoodowski artykuł* z roku 1838 kpił:

Istnieją rozmaite [...] tony, równie sławione, ale wymienię tu jeszcze dwa tylko: ton transcendentalny i ton heterogeniczny. Zaletą pierwszego jest wglądanie w naturę rzeczy o wiele głębiej od innych osób. To podwójne widzenie daje znakomite wyniki, jeśli nim należycie pokierować. Lektura *Dial* da pani bardzo wiele. W tym wypadku unikaj wielkich słów; używaj możliwie jak najmniejszych i pisz je do góry nogami. [...] Wtrąć coś o Niebiańskiej Jedyności. Nie piśnij ani słówka o Piekielnej Dwojakości. A nade wszystko studuj aluzję. Napomykaj o wszystkim – nie twierdź niczego. Jeżeli masz ochotę powiedzieć ‘chleb z masłem’, za nic w świecie nie mów tego wprost. Możesz pani rzec cokolwiek, wszystko, co zbliża się do ‘chleba z masłem’. Możesz uczynić aluzję do placka gryczanego, możesz nawet posunąć się tak daleko, żeby sugerować owsiankę, atoli jeśli ci w istocie idzie o chleb z masłem, bacz, droga panno [...], aby pod żadnym pozorem nie powiedzieć: ‘chleb z masłem’<sup>20</sup>.

Jednak Poe do końca swoich dni pozostał w gruncie rzeczy pisarzem z literackiego marginesu, z trudem zdobywającym środki do życia, a klasykiem literatury amerykańskiej został dzięki francuskim wielbicielom dopiero długo po śmierci. Nigdy nie zrealizował marzenia o wydawaniu własnego, elitarnego pisma literackiego, dla którego wymyślił klasycyzujący tytuł „The Stylus” (rylec) i na tym poprzestał. Tymczasem Emerson, romantyk bezkompromisowo optymistyczny nawet w obliczu wielkiego kryzysu finansowego USA w roku 1837, w latach 30. i niemal do połowy 40. przekonany o dobroci natury utożsamianej z Bóstwem, został za życia uznany przez liberalne elity za przewodnika narodu, któremu wyznaczył szczególne, uprzywilejowane miejsce w dziejach, odpowiadając na zbiorową potrzebę symbolicznej emancypacji. Dla wielu historyków literatury transcendentalizm stał się i wciąż pozostaje

19 Tamże, s. 268–272.

20 E.A. Poe, *Jak napisać blackwoodowski artykuł*, przeł. B. Zieliński [w:] tegoż, *Opowiadania*, t. 2, Warszawa 1956, s. 182–183.

swoistym amerykańskim synonimem europejskiego romantyzmu, podczas gdy autor fantastycznych wierszy i opowiadań grozy docierających do ukrytego w człowieku zła przez długi czas musiał zadowalać się względnie wysokim statusem wyrafinowanego mistrza horroru i groteski, nie pasującego jednak do głównego nurtu ewolucji narodowej kultury. Dopiero druga połowa wieku XX ostatecznie przyniosła Poemu status autora o niekwestionowanej wielkości. Słynna rywalizacja między Słowackim a Mickiewiczem miała nieporównanie mniejsze znaczenie dla kultury, do której obaj poeci należeli, i która zaakceptowała ich obydwu jednocześnie.

## Bibliografia

- Billip W., *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, Ossolineum, Wrocław 1962.
- Buell L., *New England Literary Culture. From Revolution through Renaissance*, Cambridge–New York 1986.
- Edgar Allan Poe. *The Critical Heritage*, ed. I.M. Walker, Routledge & Kegan Paul, London and New York 1986.
- Emerson and Thoreau. *The Contemporary Reviews*, ed. J. Myerson, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Emerson R.W., *Natura. Amerykański uczonec*, przeł. M. Filipczuk, posł. P. Gutowski, Zielona Sowa, Kraków 1995.
- Gacowa H., „Maria” i Antoni Malczewski. *Kompendium źródłowe*, wstęp J. Maciejewski, Ossolineum, Wrocław 1974.
- Kijowski A., *Listopadowy wieczór* [w:] tegoż, *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, zebrał, opracował i wstępem poprzedził T. Burek, t. 2, Więź, Warszawa 1991.
- Poe E.A., *Jak napisać blackwoodowski artykuł*, przeł. B. Zieliński [w:] tegoż, *Opowiadania*, t. 2, Warszawa 1956.
- Quinn A.H., *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*, Appleton–Century–Crofts, New York 1941.
- Richardson R.D. Jr., *Emerson. The Mind on Fire*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1995.
- Rusk R.L., *The Life of Ralph Waldo Emerson*, Charles Scribner’s Sons, New York 1949. *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. I, *Nature, Addresses, and Lectures*, Introduction and Notes by R.E. Spiller, Text Established by A.R. Ferguson, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA 1971.



Poe's Debut, Emerson's Debut:  
The Problematic Debuts of the Antagonists  
and the American Romanticism

SUMMARY

Starting with the proposition that Polish and American Romanticism have a lot in common, the author analyzes the biographies of two representatives of the American Romanticism, namely Ralph Waldo Emerson and Edgar Allan Poe. According to the author's research, the relationship between the two artists can be regarded as highly antagonistic, despite the profound contribution they both made to the cultural development of their times.

KEYWORDS: Edgar Allan Poe, Ralph Waldo Emerson, antagonism, Romanticism, comparative studies



# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski


Kraków 2021



PAWEŁ WOJCIECHOWSKI

Uniwersytet w Białymstoku

Pracownia Komparatystyki Kulturowej

 <https://orcid.org/0000-0001-8826-5318>

## Debiuty romantyków szwedzkich

Pierwszym impulsem pojawienia się romantyzmu w Szwecji<sup>1</sup> była silna reakcja młodych na oświeceniowych epigonów<sup>2</sup>. Ożywcze symptomy przybyły do ojczyzny Strindberga przede wszystkim z Anglii i Niemiec. Wczesny romantyzm niemiecki reprezentowany przez Ludwiga Tiecka, Jeana Paula Richtera oraz braci Schległów stał się dla Szwedów bezpośrednim impulsem przemian. Do kręgu czołowych inspiracji dodać należy również niemiecką filozofię idealistyczną (Immanuel Kant, Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Wilhelm Schelling), która ukształtowała

[...] dwa kierunki zainteresowań filozoficznych romantyków szwedzkich: z jednej strony ku wnętrzu człowieka i jego osobistym przeżyciom, a z drugiej ku zewnętrznemu światu, zwłaszcza naturze oraz dziejom historycznym<sup>3</sup>.

---

PAWEŁ WOJCIECHOWSKI – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, dydaktyk akademicki (adiunkt na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku). Autor książek naukowych, wielu artykułów, studiów, szkiców i recenzji, redaktor. Wydał monografie: *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury* (Lublin 2010), *Pejzaże i diagnozy. Człowiek i egzystencja w literaturze polskiej i szwedzkiej przełomu XIX i XX stulecia* (Białystok 2020).

1 *Den Svenska Litteraturen. Bokmarknad, bibliografier, samlingsregister*, red. L. Lönnroth, H.-E. Johannesson, Bonnier Fakta Bokförlag AB, Stockholm 1990, rozdział II: *Upplysning och romantik 1718–1830*, s. 84–109; *Den Svenska Litteraturen II. Upplysning och romantik 1718–1830*, red. L. Lönnroth, S. Delblanc, Bonnier Fakta Bokförlag AB, Stockholm 1988, rozdział: *Den romantiska texten*, s. 177–186.

2 Z. Ciesielski, *Dzieje kultury skandynawskiej*, t. 2, *Od Romantyzmu do końca XX wieku*, Gdańsk 2016, s. 25.

3 Tenże, *Historia literatury szwedzkiej. Zarys*, Wrocław 1990, s. 68.

Jak widać, na początek romantyzmu szwedzkiego miały wpływ prądy europejskie, przybierając jednak wcześniej narodowy charakter. Ambicje młodych romantyków nie ograniczały się do terenów Szwecji, lecz próbowali oni wprowadzić tradycje staroskandynawskie na forum europejskie. Ruch ten działał w skomplikowanej sytuacji wewnętrznej kraju, w którym toczył się konflikt między konserwatystami a liberałami<sup>4</sup>.

Przełom romantyczny rozpoczął się w Szwecji wywołaniem fermentu kulturowego przez grupę studentów z uniwersytetu w Uppsali,

[...] którzy w latach 1807–1809 spotykali się na tajnych zebraniach, by dyskutować o literaturze i estetyce. Odczuwając nikłość i prowincjonalizm twórczości szwedzkiej, byli początkowo zorientowani na kulturę europejską od starożytnych Greków przez literaturę średniowiecza i renesansu, z pisarzy współczesnych włączając w ten kanon Johanna Wolfganga Goethego<sup>5</sup>.

Młodzi romantycy z Uppsali poszli jednak własną, ściśle wytyczoną drogą, podkreślając wartość staroskandynawskiej tradycji. Realizowały tę drogę dwie znaczące grupy literackie<sup>6</sup>. Pierwszą był założony w 1808 roku uppsalski Aurora-förbundet (Związek Aurory), działający do roku 1810, kiedy to zaczął ukazywać się w Uppsali, w niskim nakładzie, miesięcznik w jaskrawopomarańczowej okładce, noszący tytuł „Phosphoros” (sierpień 1810–1813, jednak ostatni zeszyt wydany był w sierpniu 1814 roku); (znamienny tytuł: ten, kto przynosi światło; publikowano w nim utwory młodych romantyków oraz prace teoretyczne odnoszące się do założeń nowego nurtu<sup>7</sup>). „Phosphoros” posiadał szczególnie staranną oprawę:

Typografia była nowocześnie elegancka, a płomiennie czerwona okładka stała się znana. Czasopismo nie zawierało bezpośrednich polemik. Było raczej organem, przy pomocy którego chciano ukazać w pozytywny sposób postawy nowej szkoły poprzez lirykę, „fragmenty” i aforyzmy w stylu braci Schlegel, rozprawki na tematy estetyczne oraz recenzje pism stworzonych przez osoby z własnych szeregów lub też w duchu kierunku. Publikowano także tłumaczenia. Szwedzkie przekłady prac dawnych Greków, takich jak Ajschylos (*Prometeusz w okowach*), Pindar czy Plotyn, włoskich poetów renesansu, jak Petrarca i Tasso, oraz Goethego i innych Niemców wskazywały, gdzie poszukiwano wzorców i faworytów. Zaczęto używać typów wiersza, których nigdy wcześniej nie wypróbowano w języku szwedzkim. Publikowano oryginalne utwory o formie canzony lub

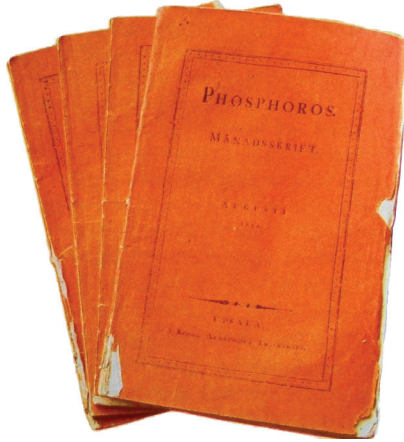
4 Tenże, *Dzieje kultury skandynawskiej*, t. 2, *Od Romantyzmu...*, dz. cyt., s. 28.

5 Tamże, s. 25.

6 Zob. B. Olsson, I. Algulin, *Litteraturens historia i Sverige*, Norstedts Förlag, Stockholm 1995, s. 174; zob. także tamże rozdział pt. *Den romantiska parnassen*, s. 176–178.

7 Zob. R.K. Nitschke, *Literatura szwedzka. VI. Romantyzm* [w:] *Dzieje literatur europejskich*, red. W. Floryan, cz. II, Warszawa 1982, s. 255–256; zob. B. Olsson, I. Algulin, *Litteraturens historia i Sverige*, dz. cyt., s. 172–173 oraz 175–194; *Phosphoros – Nya skolans tidskrift/ Czasopismo nowej szkoły* [w:] *Den Svenska Litteraturen II*, dz. cyt., s. 196–197.

sonetu. Występowały wśród nich dystych elegijny, oktawa i blankvers – wszystko poza aleksandrynem, który był szczególnym znakiem rozpoznawczym dawnej szkoły i francuskiego smaku, a tym samym rzeczą zakazaną<sup>8</sup>.



Okładka czasopisma „Phosphoros”<sup>9</sup>

Nadrzędnym celem jego powołania do istnienia było przygotowanie odpowiedniego środowiska, wskazanie nowego kierunku przemian, a nie długie istnienie czasopisma. Zaprzestanie wydawania i krótki okres jego funkcjonowania było zaplanowane, służyło li tylko debiutowi samego romantyzmu w Szwecji i – tak jak jego jaskrawa, pomarańczowa okładka – odzwierciedlało literacką jutrzenkę, zapowiedź nowej doby w dziejach kultury<sup>10</sup>.

Po rozwiązaniu czasopisma „Phosphoros” forum literackim grupy stał się tygodnik „Svensk Litteratur-Tidning” (Szwedzka Gazeta Literacka) (1813–1825) oraz „Poetisk Kalender” (Kalendarz Poetycki) (1811–1821).

Fosforyści byli inspirowani przez niemiecką poezję romantyczną oraz filozofię idealistyczną. Przejęli od niej kult idealizmu oraz indywidualizmu, skłonność do kracjonizmu i operowanie ironią romantyczną, wreszcie aprobatę postawy irracjonalistycznej; [...] reprezentowali w romantyzmie szwedzkim tendencje bardziej ponadnarodowe i ponadczasowe, a więc mieli bardziej uniwersalistyczny charakter<sup>11</sup>.

Drugą grupą literacką był Götiska förbundet (Związek Gocki) – zawiązany w 1811 roku i działający z różnym natężeniem i okresowością do roku 1844. Grupa posiadała

8 *Phosphoros – Nya skolans tidskrift*, tłum. E. Sucharska, tłum. przejrzał P. Wojciechowski, dz. cyt., s. 196–197.

9 Tamże, s. 196.

10 Tamże.

11 Z. Ciesielski, *Historia literatury szwedzkiej. Zarys*, dz. cyt., s. 68–69.

własne czasopismo zatytułowane od imienia bogini z mitologii germańskiej – „Iduna”, wydawane w latach 1811–1824. Związek Gocki reprezentował: narodowo-tradycyjny nurt romantyzmu, historiozofię romantyczną, zwrot ku rodzimej, skandynawskiej przeszłości, odwołania do mitologii nordyckiej, opiewanie świetności narodów Północy w dobie wikingów<sup>12</sup>.

### Atterbom i Geijer

Sztandarową postacią fosforystów był przywódca młodych romantyków, związany z Uppsalą i tamtejszym uniwersytetem, zagorzały oponent klasyków, współwydawca (wspólnie z historykiem V.F. Palmbladem) pisma „Phosphoros” – Per Daniel Amadeus Atterbom (1790–1855)<sup>13</sup>. Debiutował w wieku dwudziestu lat, otwierając pierwszy zeszyt „Phosphoros” programowym utworem młodych romantyków, zatytułowanym *Prolog*<sup>14</sup>.



Portret P.D.A. Atterboma autorstwa malarza J.G. Sandberga z roku 1810<sup>15</sup>

Jest to manifest „nowej szkoły” zapowiadający potrzebę istotnej przemiany oblicza literatury. Jego niezwykłość polegała na emitowaniu ogromnie zaraźliwej wiary w przyszłość oraz wizji świata nowo narodzonego dzięki poezji. Odnosząc się do starożytności nordyckiej, do starych mitów nordyckich, autor podkreślił wagę jakże potrzebnej odnowy. Widział ją przede wszystkim w nadrzędnym fakcie wolności pisarskiej, w kulcie Północy, w pięknie twórczości ludowej, w materiale kulturowym

<sup>12</sup> Tamże, s. 71.

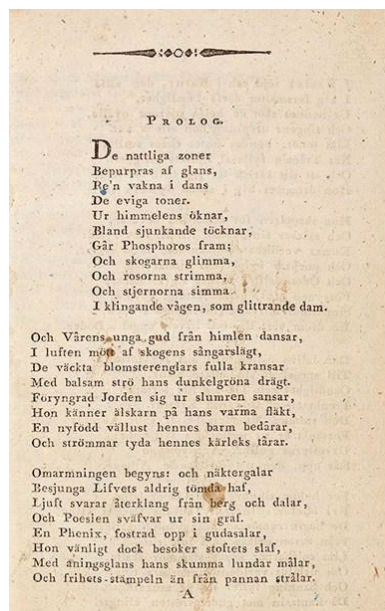
<sup>13</sup> Zob. B. Olsson, I. Algulin, *Litteraturens historia i Sverige*, dz. cyt., s. 206–211; rozdział *Morgonrodnadens stridsmän – Hammarsköld och Atterbom* [w:] *Den Svenska Litteraturen II*, dz. cyt., s. 224–229.

<sup>14</sup> P.D.A. Atterbom, *Prolog* [w:] „Phosphoros” nr 1, Uppsala 1810, s. 1–9.

<sup>15</sup> *Den Svenska Litteraturen II*, dz. cyt., s. 226.



Strona tytułowa pierwszego numeru czasopisma „Phosphoros”, Uppsala 1810



Wiersz *Prolog*<sup>16</sup>

drzemiącym w sagach i legendach nordyckich, a także w kulturze antyku. Młodość, nowo powstające życie, odnowa w naturze i wolność optymistycznie zapowiadają nowy, lepszy czas – jak czytamy od wersu pierwszego:

I młody bóg Wiosny tańcząc zstępuje z nieba,  
 W powietrzu napotykać ród leśnych śpiewaków,  
 Pełne kołnierze rozbudzonych kwiatów,  
 Nacierają balsamem jego ciemnozieloną szatę.  
 Odmłodniała Ziemia rozbudza się z drzemki,  
 Czuje miłość w jego ciepłym tchnieniu,  
 Nowo narodzona przyjemność napełnia zachwytem jej pierś,  
 I łyż jej miłości płyną.

Biorą się w ramiona: i słowiki  
 Opiewają morze życia, które nigdy nie jest puste,  
 Pogłos od gór i dolin odpowiada słodko,  
 A Poezja ulatuje ze swojego grobu.

<sup>16</sup> *Phosphoros* – *Nya skolans tidskrift*, tłum. E. Sucharska, tłum. przejrzał P. Wojciechowski, dz. cyt., s. 1.

Feniks, co dorastał w boskich komnatach,  
Lecz co przyjaźnie nawiedza niewolnika prochu,  
Blaskiem myśli maluje jego ciemne gaje,  
I pieczęcią wolności promienieje na czole<sup>17</sup>.

Istotne jest dla Pera Atterboma podkreślenie roli wolności w egzystencji, zwłaszcza warunkującej zaistnienie wartościowej poezji pełnej wolności twórczej, niczym niekępowanej. „Poezja – była dla Atterboma – urzeczywistnianą idealnością”, jako filozof dostrzegał w niej „wszystko, co tworzy nasze zmysłowe życie, uczucia i moralne postępowania”<sup>18</sup>. Dlatego poezja jest tutaj najważniejsza z racji charakteru roz-poetyzowanego romantyzmu skandynawskiego, w związku z czym tylko poeta potrafi w pełni wypowiedzieć się na temat natury bytu, świata i człowieka.

Ona chroni stworzenie przed dysonansem,  
I wysłała swój symbol do otchłani rzeczy:  
Sztuka niczym echo odpowiada harmonii świata,  
I obleka w purpurę niebiańskie otchłanie wieczności.  
I Los sam się klaruje w Wolności;  
Wyobrażenie opatrności, przeźroczysty zmrok;  
Obrazy zmysłów stają się losami ludzkości,  
Snem nasze życie, aniołem życia – Śmierć<sup>19</sup>.  
[.....]  
Dobra Pieśń przywołuje pokój uczuć  
Anielskim głosem z krańców raju,  
Z pustyni pamięci tańcząc przybywają Złote Wieki  
Opromienione poblaskiem z kraju Nadziei;  
Liliami obsiewa spaloną Tebaidę,  
Krzyżem połyskuje przy dłoni Religii,  
A Eros, co płacze przy różanym grobowcu,  
Po drugiej stronie ponownie spotyka swoją Psyche<sup>20</sup>.

Poezja – zdaniem szwedzkiego romantyka – ma posiadać moc odnawiania, łagodzenia, jeśli trzeba, osłabiania fałszu poprzez wypowiedanie prawdy. Ma otwierać niepojęte, nierozumiane przestrzenie oglądania tajemnicy egzystencji oraz inspiracji i natchnienia, dzięki którym duszy „każde pióro skrzy się i dźwięczy”<sup>21</sup>.

17 P.D.A. Atterbom, *Prolog*, tłum. E. Sucharska, tłumaczenie przejrzał P. Wojciechowski, dz. cyt., s. 1.

18 E. Piotrowska, *Atterbom i jego filozofia (fosforyści)* [w:] tejsze, *Myśl filozoficzna w Szwecji. Od mistycyzmu do radykalizmu*, Poznań 2006, s. 156.

19 P.D.A. Atterbom, *Prolog*, dz. cyt., s. 2.

20 Tamże, s. 3.

21 Tamże.



W manifestcie Szweda odsłania się trop dziewiętnastowiecznego maksymalistycznego programu filozofii ze szczególnym oświeceniem jego trzech wektorów. Po pierwsze, Atterbom akcentuje zamierzenia metafizyczne, mające na celu przeniknięcie zjawisk ku ujmowaniu prawdziwej istoty bytu, po drugie, akcentuje zamierzenia idealistyczne, mające wykazać, iż „świat składa się nie tylko z realnych, niedoskonałych, zmiennych rzeczy, lecz z doskonałych, niezniszczalnych duchów i idei”<sup>22</sup>. I po trzecie, akcentuje zamierzenia mesjanistyczne, mające ambicję, by „nie tylko poznać świat, ale go zreformować, szybko i radykalnie ulepszyć”<sup>23</sup>. W manifestcie czytamy:

A nas pożera odwieczna żywa tęsknota  
Do tego świętego, jasnego świata dusz,  
Którego obraz, pożyczony od najwyższych niebios Światła,  
Magnetycznie przyciąga nasze wędrujące tony.  
Ten dzień, błękitniejący dla skromnej fascynacji badacza,  
W pryzmacie Wiersza przeradza się w świat Elfów:  
Łuczywo Sofii przemienia się tu w słońce,  
Skald śpiewa, a mędrzec działa<sup>24</sup>.  
[.....]  
Tylko ideał potrafi pokonać czas,  
A w naszej piersi mieszka wolność i pokój<sup>25</sup>.

W drugiej części manifestu autor stanowczo podkreśla znaczenie dziedzictwa narodowego Szwecji, uwyrażnia wzniesienie postaw patriotycznych, wskazuje i ocenia właściwy i niewłaściwy tor historii narodowej, nawołuje do jedności, do poszanowania nadrzędności najwyższej wartości, jaką jest ojczyzna-matka, Szwecja – Svea. Wyraża ogromną nadzieję, że duch narodowy jest silny, że „jeden płomień żarzy się w sercach wszystkich”<sup>26</sup>.

O matko Sweo! Znów depczą ludzie  
Ziemię, co była twą wolną własnością.  
[.....]  
Nie, jeszcze nie wykonany jest wyrok śmierci.  
Wypełnij swe pola... i młodzieńcami,  
Włóż swej starości koronę świętości,  
A Thor znowu opromieni wzgórze swoich synów,  
Gdzie skald maluje twoje nowe cuda!<sup>27</sup>

22 W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2, *Filozofia nowożytna do roku 1830*, wyd. 22, Warszawa 2011, s. 220–221.

23 Tamże, s. 221.

24 P.D.A. Atterbom, *Prolog*, dz. cyt., s. 3.

25 Tamże, s. 4.

26 Tamże, s. 6.

27 Tamże, s. 5.

Młodzi artyści są kluczem do zmiany u progu nowej doby – pisze Atterbom: „młodość czasami przyczyni się do błędów artysty”, jednak „w uczciwej walce powoli osiągnie on sukces”<sup>28</sup>. Teraz jest ku temu najlepszy czas – „teraz dojrzała godzina świtu, / I dęby Szwecji objął jej blask”<sup>29</sup>.

Nie będzie dłużej szwedzki duch w niewoli  
 W łańcuchach, pożyczonych z dziecięcych czasów,  
 Ogień natury tchnie duszę w pieśń sztuki,  
 A wieczność przypieczętuje walkę życia;  
 [.....]  
 Zatem odpocznij, wzdychająca piersi!  
 Płyńcie wolniej, perlące się łyzy!  
 I nastrój się melodyjnie, o głosie!  
 Gdyż świat sztuki na wieki jest nasz<sup>30</sup>.

Z wczesnego okresu twórczości Pera Atterboma wart odnotowania jest również cykl poetycki zatytułowany *Blommorna*<sup>31</sup> (Te kwiaty) z roku 1812, wpisujący się doskonale w chętnie uprawianą przez poetów nordyckich omawianego okresu lirykę natury. Bohaterami każdego z utworów są inne kwiaty (na przykład: róża, lilia, hiacynt, nenufar, przebiśnieg), którym przyporządkował autor z wykorzystaniem odpowiedniej

28 Tamże, s. 6.

29 Tamże, s. 7.

30 Tamże, s. 8.

31 Korzystam z wydania: P.D.A. Atterbom, *Blommorna*, med träsnitt af Siri Magnus-Lagercrantz, Uppsala 1924. Każdy wiersz poświęcony jest innemu kwiatowi z dodanym czarno-białym rysunkiem tegoż na sąsiadującej z wierszem stronie. Autor nadał tytuły wierszy, wykorzystując nazwy kwiatów: *Tillegnan* – we współczesnym języku szwedzkim nie ma tego słowa w takim dziewiętnastowiecznym zapisie; dziś zapisuje się je: *tillägnan*, co oznacza: ku czci, ku pamięci/na pamiątkę (tu jako pierwszy utwór w kwiatowym zbiorze), s. 7–9, *Snödroppen* (Przebiśnieg), s. 10–13, *Sippan* (Anemon), s. 14–17, *Gullvifvan* (Pierwiosnek), s. 21–22, *Liljeconvallien* (Konwalia), s. 25–27, *Narcisen* (Narcyz), s. 28–32, *Syrenen* (Bez), s. 35–37, *Andromeda* (Modrzewnica zwyczajna), s. 38–42, *Rosen* (Róża) (1811), s. 45–47, *Rosen* (Róża) (1837), s. 48–52, *Förgät-mig-er* (Niezapominajka), s. 55–57, *Smultronblomman* (Kwiat poziomki), s. 58–61, *Tulpanen* (Tulipan), s. 62–65, *Blåklinten* (Chaber), s. 66–70, *Ljungen* (Wrzos), s. 73–75, *Kung karls spira* (Gnidosz królewski) (1809), s. 76–79, *Caprifolien* (Wiciokrzew), s. 80–84, *Dagslijjan* (Lilowiec), s. 87–89, *Linnea* (Lipa), s. 90–95, *Blåklockan* (Dzwonek), s. 96–100, *Necklijjan* (Nenufar), s. 103–106, *Linblomman* (Len), s. 109–111, *Lindblomman* (Kwiat lipy), s. 112–118, *Minneviden* (*penséen*) (Krzewy pamięci (bratek, fiołek ogrodowy)), s. 121–122, *Solrosen* (Słonecznik), s. 125–126, *Blomörten* (Lulek czarny), s. 129–130, *Hyacinten* (Hiacynt), s. 133–135, *Malörten* (Piołun), s. 136–140, *Passionsblomman* (Męczennica, passiflora), s. 143–146, *Vallmon* (Mak), s. 149–151, *Stjarnblomman* (Gwiazdnica, stellaria), s. 152–156, *Liljan* (Lilia), s. 159–162; zob. także na temat cyklu [w:] *Morgonrodnadens stridsmän – Hammarsköld och Atterbom* [w:] *Den Svenska Litteraturen II*, dz. cyt., s. 226–227.

symboliki duchowe właściwości ludzi. Znamienne są w tej propozycji paralele z filozofią przyrody Schellinga, pojmującego przyrodę jako energię żywą i twórczą<sup>32</sup>. Jako romantyk Atterbom głosił, iż „Bóg objawia się poprzez przyrodę i ducha”<sup>33</sup>. Zatem cechy poszczególnych kwiatów zestawia pisarz z cechami, zachowaniami ludzi, otrzymując niezwykle portret człowieka będącego częścią świata natury.

W ramy debiutu Atterboma należy również włączyć aktywność publicystyczną związaną z przełomem romantycznym, jego żywe reakcje w latach 1814–1816 na łamach ówczesnej prasy szwedzkiej na spór między „młodymi” a „starymi”. Na łamach „Svensk litteraturtidning” przywódca romantyków szwedzkich wyraził skrajnie negatywną opinię na temat działalności „starej szkoły”. „Starzy” nie pozostali obojętni i równie zjadliwie na forum „Allmäna journalen” (Pisma Powszechnego) zarzucili romantynom następujące wady:

[...] bezmyślny podziw dla Niemców, katolicyzm romantyków, obronę więzów typu religijnego, jałową filozofię schellingowską, „mroczną” poezję „fosforystów”, napauszoną i samoubóstwianie się młodych pisarzy. Spór toczył się na płaszczyźnie literackiej, obie atakujące się wzajemnie strony wyrażały swoją krytykę w formie satyrycznych pism i utworów<sup>34</sup>.

Per Atterbom w późniejszych okresach swojej twórczości nie był już tak żarliwy i aktywny twórczo, co wiązało się z poważnymi problemami zdrowotnymi, nasilonymi po roku 1812. Podróżował (zwłaszcza do Niemiec i Włoch), pisał rozprawy filozoficzne i estetyczne, prace krytyczne, poematy, szkice literackie, został profesorem estetyki i literatury uniwersytetu w Uppsali. Nieprzeciętny, błyskotliwy, w wielu obszarach uznany został za reformatora rodzimej literatury, a dziś jest zaliczany do najznakomitszych romantyków szwedzkich.

Sztandarowym twórcą w Związku Gockim był pisarz, filozof i historyk, Erik Gustaf Geijer (1783–1847)<sup>35</sup>. Podobnie jak Atterbom Geijer ostro krytykował przedstawicieli „starej szkoły”, jednoznacznie opowiadając się za „nową szkołą” romantyków. W swojej wczesnej twórczości poetyckiej nawiązywał do pradziejów skandynawskich, do czasów walk pogaństwa z chrześcijaństwem<sup>36</sup>, wyrażał „pochwałę umiłowania wolności, woli czynu i waleczności nordyckich przodków”<sup>37</sup>, co pokazują wiersze gockie:

32 Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2, *Filozofia nowożytna do roku 1830*, dz. cyt., s. 235–239.

33 E. Piotrowska, *Atterbom i jego filozofia...*, dz. cyt., s. 157.

34 R.K. Nitschke, *Literatura szwedzka. VI. Romantyzm*, dz. cyt., s. 256–257.

35 Zob. B. Olsson, I. Algulin, *Litteraturens historia i Sverige, femte upplagan*, Livonia Print, Riga 2009, rozdział pt. *Geijers götiska diktning*, s. 186–188; zob. rozdział pt. *Brages harpa – Geijer och den götiska renässansen ca 1750–1830* [w:] *Den Svenska Litteraturen II*, dz. cyt., s. 261–282.

36 R.K. Nitschke, *Literatura szwedzka. VI. Romantyzm*, dz. cyt., s. 258.

37 Z. Ciesielski, *Historia literatury szwedzkiej. Zarys*, dz. cyt., s. 72.

*Den siste k mpen* (Ostatni wojownik)<sup>38</sup>, *Den siste skalden* (Ostatni skald)<sup>39</sup>, *Vikingen* (Wiking)<sup>40</sup>, *Odalbonden* (Wolny chłop)<sup>41</sup>, *Manhem* (Szwecja)<sup>42</sup>. Szczególnie ważny w ramach debiutu Geijera wydaje się by  ostatni z wymienionych wierszy, bowiem autor wypowiada tu kwestie programowe ugrupowania, z którego się wywodził.



Portret E.G. Geijera<sup>43</sup>

Dążenia Napoleona do narzucenia przez Francj  hegemonii politycznej w Europie wywoływały reakcje zagro zonych, wyrażające się także tendencjami do zachowania odrębności narodowej, etnicznej oraz niezależności państwowej. Fundamentem tychże dążeń miały się sta  – nasilające się wtedy – badania nad dziejami rodzimej kultury i języka, wlasnej przeszłości narodowej. Do krajów tych należała i Szwecja<sup>44</sup>.

Powyższe przesłanki stały się bezpośrednim impulsem zawiązania w Sztokholmie narodowego Związku Gockiego:

Zrzeszonych „Gotów” wyr żnia c miała prostota, bezinteresowno c i obowi zkowo c w służbie dla ojczyzny, dążono do ożywienia „ducha wolności, męskiej odwagi i zmysłu

38 E.G. Geijer, *Den siste k mpen* [w:] tegoż, *Dikter*, red. C. i L. Burman, wstęp T. Segerstedt, Wallin & Dalholm Boktryckeri AB, Lund 1999, s. 18–22. Podstaw  tego wydania g wnego dorobku poetyckiego Geijera jest opublikowany długo po debiucie pisarza, w roku 1835, w Sztokholmie tom pt. *Skaldestycken*.

39 E.G. Geijer, *Den siste skalden*, tamże, s. 23–31.

40 Tenże, *Vikingen*, tamże, s. 8–12.

41 Tenże, *Odalbonden*, tamże, s. 12–15.

42 Tenże, *Manhem*, tamże, s. 5–7.

43 B. Olsson, I. Algulin, *Litteraturens historia i Sverige*, dz. cyt., s. 203.

44 R.K. Nitschke, *Literatura szwedzka. VI. Romantyzm*, dz. cyt., s. 257–258.

uczciwości”. [...] każdy należący do związku został zobowiązany do studiowania sag i zwyczajów „starych Gotów”. Staraniem Geijera od roku 1811 zaczęło wychodzić czasopismo pt. „Iduna, pismo dla miłośników nordyckiej przeszłości” („Iduna, en skrift för den nordiska fornalderns älskare”). Przekłady, relacje [...], prace o sagach i mitologii nordyckiej, wiadomości o wykopaliskach, najlepsze wiersze Geijera i Tegnéra – taki był przekrój tematyczny „Iduny”. Związek Gocki zainteresował twórców mitologią nordycką i na tym polega jego wielkie znaczenie dla życia artystycznego Szwecji<sup>45</sup>.

Wiersz *Manhem* jest poetyckim lustrem powyższych wskazań Związku. Kluczowym założeniem programu jest bezwzględność służenia dobru ojczyzny, dbanie o jej świetność dawną, obecną i przyszłą, wymaganie obowiązkowego patriotyzmu, połączone z mentalnością narodu szwedzkiego, zasadami, posłuszeństwem względem praw i obowiązków ludzi Północy – ujmując za „pierwszym myślicielem” Szwecji Benjaminem Höijerem – kierowanie się „mądrością postępowania”<sup>46</sup>. W pierwszych dwóch strofach czytamy:

Był taki czas gdy na Północy mieszkał  
Szlachetny ród, gotowy zarówno na pokój, jak i na wojnę.  
Wtedy, nie będąc niczym niewolnikiem ani panem,  
Każdy rolnik był swoim własnym panem.  
Mieczem uprawiał przemoc, a pługiem ziemię,  
Kroczył swą ścieżką w spokoju od Boga i człowieka.  
Sam sobie strażą wiedział jak chronić innych,  
A synowie Królów dorastali w jego chacie.

Do niego, z dalekich plaż,  
Statkami nie docierały dziwaczne potrzeby.  
I kupiec nie wysysał moszczu z jego ziem  
I rozpasanie próżności nie grzebało jego zysków.  
Lecz pola uprawiał własnymi rękoma,  
Jego zaufaniem było jego ramię, jego skarbem był umiar.  
Naszą sztuką jest korzystanie, jego było wstrzymywanie się,  
I siebie być pewnym, było całą jego mądrością<sup>47</sup>.

Najważniejsze były i muszą być zawsze honor, prawda, poszanowanie słowa i raz danych obietnic. W ojczyźnie i wśród tworzących ją ludzi nie może być miejsca na jakiegokolwiek przejawy fałszu, niegodziwości czy łamania praw. Jest li tylko zgoda

45 Tamże, s. 258.

46 E. Piotrowska, *Szwedzki idealizm Benjamina Höijera* [w:] *tejże, Myśl filozoficzna...*, dz. cyt., s. 129.

47 E.G. Geijer, *Manhem*, tłum. E. Sucharska, tłumaczenie przejrzał P. Wojciechowski [w:] *Dikter*, dz. cyt., s. 5.

na prawdę, braterstwo, solidaryzm, niewzruszone zasady etyczne, warunkujące wolność, która była dla niego nadrzędnym komponentem wychowania – „elementem myśli”<sup>48</sup> jednostki i grupy społecznej.

Jeśli nawet nie potrafił wdzięcznie się wypowiadać,  
 Uderzenie jego ręki znaczyło więcej niż przysięga czy pismo.  
 Nie ukrywał nienawiści pod śmiechem:  
 Jego dłoń dzierżyła miecz, lecz język nie znał trucizny.  
 Nie umiał słowem spłacić długu,  
 Ni mówić o czułych pociągach swego serca.  
 Jego nienawiść była ogniem, jego przyjaźń trwała do śmierci,  
 A ze swymi współbraćmi dzielił los.  
 [...]  
 Jego mądrość nie była wielka – wiedział jak cierpi  
 I jak żyje człowiek. [...]  
 [...]  
 On stał wyprostowany i siłował się z losem.

A nawet gdy upadł – nie słyszano, by lamentował,  
 Cierpliwie znosił wszystko, co zdarzało się człowiekowi.  
 Nie prosił ze zrezygnowanym westchnieniem, by nieszczęście  
 się wstrzymało.  
 Nie milczał o niegodziwych kolejach życia.  
 Gotowy, by z odwagą być posłusznym i walczyć,  
 Strzałom szczęścia nadstawał wypiętą pierś<sup>49</sup>.

Jest wreszcie wiara w człowieka prawdziwego, pełnego moralnie, dbającego o dobro ogółu, w poszanowaniu najważniejszych cnót budującego najbardziej wartościową siedzibę ludzi – „Ojczyznę człowieczych cnót”<sup>50</sup>. Manhem – „na sam dźwięk imienia słabość się lękała”<sup>51</sup> – ale wiadomo było, że to siedziba najgłębszej prawdy człowieczej, zasad niezłomnych, dom ludzi prawych i odważnie spoglądających w przyszłość. Geijer postrzegał ojczyznę (państwo) „w kategoriach moralno-wychowawczych”<sup>52</sup>, znacząco uwyrażniał narodowość w rozwoju historycznym<sup>53</sup>.

Tak myślano w dniach naszych ojców.  
 Minąłeś czasie cnoty i siły!

48 E. Piotrowska, *Erik Gustaf Geijer jako filozof, myśliciel społeczny i historyk* [w:] *tejże, Myśl filozoficzna w Szwecji...*, dz. cyt., s. 139.

49 E.G. Geijer, *Manhem*, dz. cyt., s. 6.

50 Tamże.

51 Tamże.

52 E. Piotrowska, *Erik Gustaf Geijer jako filozof, myśliciel społeczny i historyk*, dz. cyt., s. 140.

53 Tamże, s. 145.

Co jeszcze, jeśli nauka Niemiec nam się spodoba,  
 A Galia ubierze nas w pożądanie i wspaniałość,  
 A przyprawy Indii będą przyrządzały nasze potrawy,  
 Jeśli założono na nas równie wiele jarzm?  
 Co jeszcze, jeśli tysiące skarbów do nas spłynie,  
 I będziemy wtedy posiadać wszystko tylko nie siebie samych!<sup>54</sup>

Pisarz dostrzegął współczesne zagrożenia mogące zniszczyć ów nadany, osiągnięty porządek poprzez odsuwanie wartości prymarnych i zasłanianie ich ograniczeniami, różnoimiennymi oznakami zła, postawami i sprawami bezwartościowymi, błahymi.

A syn Północy zbiera błahostki Europy  
 I zna wszystko, poza tym jak być wolnym!  
 Od światła nie widzi, mądrość błądzi po omacku przez drobnostkę,  
 Aż pożądanie i wygodnictwo staną się jego panami;  
 I gdy jego kruche szczęście w końcu obraca się w gruzy,  
 To słabo wznosi krzyk beznadziei,  
 To niepokornie chce nauczyć los respektu,  
 I mówi głośno o chwale swych ojców!

Niewolnikiem jest ten, kto goni za nędznymi żądzami,  
 Nawet jeśli łańcuch nigdy nie zabrzączał wokół jego kostki.  
 Jedynie cnotą jest postępować według i trwać w  
 Prostocie i w sile, i bez narzekań.  
 Tylko jedna mądrość jest – przyjmować  
 Ze spokojem swój los, nie zważając na zagrożenia losu:  
 Bezowocnie będziesz jej szukał na całym świecie,  
 Jeśli nie została złożona w twojej piersi<sup>55</sup>.

Uwyrażniał, iż na dziedzictwie pradziejów budowana ma być teraźniejszość i przyszłość. Bez czerpania z umiłowanej przeszłości nie można pielęgnować tego, co obecne i przyszłe, bez tego ustawicznego faktu nie pojawi się nigdy impuls sprawczy rozwoju historycznego. Poeta nie moralizował, nie nakazywał, ale jedynie przypominał o podstawowych wartościach w złożonym procesie rozwoju ojczyzny, co wybrzmiewa z ostatnich dwóch strof:

Na zwycięskie ziemie wkracza Szwed,  
 Gdzie góry i lasy opowiadają o męstwie pradziejów.  
 On wykrzykuje dla ciebie tę pieśń, którą wichler układa  
 Wokół prochów wojownika, złożonego głęboko pod kopcem:

54 E.G. Geijer, *Manhem*, dz. cyt., s. 6.

55 Tamże, s. 6–7.

Czy możesz zapomnieć o swoich wielkich ojcach  
I stać nieśmiało pośród ich cieni?  
Czy wraz z ich rodem i ich zwyczajami wkroczyła  
Również moc Północy w objęcia grobu?

Nie! Odnówmy ją, tę świątynię dawnych cnót,  
Na wieki wzniesioną na tej ziemi!  
Czyż nie została własną pieczęcią natury  
Uczyniona mocnym mieszkaniem ludzkości?  
Obudźmy do życia dawne przykłady  
Honoru, siły i wiary na naszej Północy.  
Wtedy w naszym przypadku powinniśmy również się zemścić  
I przywrócić na ziemi nazwę Manhem<sup>56</sup>.

Po debiucie Geijer, podobnie jak Atterbom, poświęcił się pracy akademickiej. Od roku 1817, będąc profesorem historii uniwersytetu w Uppsali, zajmował się li tylko egzegezą dawnej historii Szwecji. Rezultatem tych badań są monumentalne prace historyczne: *Feodalism och republikanism* (Feudalizm i republikanizm) (1818–1819), *Svea rikes hävder* (Pradzieje królestwa Szwecji) (1825), *Svenska folkets historia* (Historia narodu szwedzkiego) (1832–1836).

Analogicznie do Atterboma pozostał Geijer eminentnym twórcą literatury i historii szwedzkiej, wybitnym poetą i historykiem doby romantyzmu w Szwecji. Debiuty Atterboma i Geijera są w gruncie rzeczy podobne do siebie, podobne w perspektywie intencji, aspiracji, ważkości tematycznych ustanawianych przez obydwu pisarzy. O pewnego rodzaju uzupełnianiu się w propagowaniu „nowej szkoły”, przenikaniu się materii światopoglądowych, tożsamyh postulatów ideologicznych czy też zbieżności metrykalnych i czysto ludzkich zachowań jednego poety wobec drugiego świadczyć mogą pełne uwagi pomnikowe wiersze napisane przez Geijera<sup>57</sup> dla Atterboma i odwrotnie<sup>58</sup>, obfitujące w głębię refleksji poetyckiej i człowieczej.

Tegnér – „ucieleśniał gorącą miłość do wszystkiego,  
co piękne i prawdziwe”<sup>59</sup>

Esaias Tegnér (1782–1846) – wybitny romantyk szwedzki, poeta, myśliciel, nie był tak wyraźnie związany z żadną grupą literacką swego czasu, jak jego konfratry po piórze scharakteryzowani wyżej. Jego debiut poetycki przypada na lata studiów rozpoczętych

56 E.G. Geijer, *Manhem*, dz. cyt., s. 7.

57 E.G. Geijer, *Till Atterbom* (Do Atterboma) [w:] *Dikter*, dz. cyt., s. 107–108.

58 P.D.A. Atterbom, *Till E.G. Geijer. D. 14 febr. 1821* [w:] tegoż, *Samlade dikter*, Wydawca N.M. Lindh, Örebro 1863, s. 117–118.

59 Taką opinię o Tegnérze wyraził eminentny myśliciel końca XIX stulecia Georg Brandes – cyt. za: E. Piotrowska, *Filozofia Esaiasa Tegnéra* [w:] tegoż, *Myśl filozoficzna w Szwecji...*, dz. cyt., s. 148.



w roku 1799 na uniwersytecie w Lund, gdzie studiował grekę, łacinę oraz filozofię<sup>60</sup>, będąc pod znaczącym wpływem filozofii Kanta i Schellinga. Pisał wtedy proste, ale barwne kompozycje, w których nierzadko pobrzmiewały echa Fichtego, Schillera, Platona, Kanta, poety duńskiego Adama Oehlenschlägera czy Byrona, Goethego i Rousseau, ale na tyle zauważone, że debiutujący poeta otrzymał nagrodę Towarzystwa Literackiego w Göteborgu w roku 1803.



Esaias Tegnér – pastel autorstwa malarza szwedzkiego Johana Gustafa Sandberga (1782–1854)<sup>61</sup>

Wyróżniał się wśród nich wiersz zatytułowany *To, co wieczne* (*Det Eviga*)<sup>62</sup>. Poeta pisze w nim o nietrwałości, o przemijaniu doczesności, o znikomości rzeczy niewartych uwagi, o bezsensowności takich kategorii, jak przemoc, podstęp, nikczemność, występki, warunkujących chaos dziejów. Uwyrażnia natomiast w perspektywie uniwersalistycznej ważkość prawdziwych wartości takich, jak: mądrość, prawda, dobro i piękno. Mądrość i prawda są gwarantami jakości człowieczej rzeczywistości,

60 Z. Ciesielski, *Historia literatury szwedzkiej. Zarys*, dz. cyt., s. 73–74; zob. *Esaias Tegnér – klassicist och nationalskald 1782–1846* [w:] *Den Svenska Litteraturen II*, dz. cyt., s. 283–307, oraz W. Benzelstjerna-Engeström, *Słowo wstępne* [w:] *Ulotne poezje Ezajasza Tegnéra*, przeł. W. Benzelstjerna-Engeström, Poznań 1897, s. 5–36.

61 *Dikter*, red. J. Edfelt, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1957, s. 81.

62 E. Tegnér, *Det Eviga* [w:] tegoż, *Dikter*, dz. cyt., s. 36–37. Pod wierszem widnieje zapis: 1808?, poprawiony: 1810 i 1828; zob. Z. Ciesielski, *Historia literatury szwedzkiej. Zarys*, dz. cyt., s. 74; R.K. Nitschke, *Literatura szwedzka. VI. Romantyzm*, dz. cyt., s. 259.

stanowią najważniejsze filary istnienia, są święte. Prymarna jest wedle poety prawda człowieczego wnętrza, serca, prawda uczuć, która jest wieczna, uniwersalna<sup>63</sup>:

Nietrwałe jest wszystko, co przemoc uczyni,  
 Umiera wśród burzy, usycha w pustyni.  
 Lecz mądrość jest wieczna. Przez ogień i krew  
 Promiennym jaśnieje swym czołem –  
 I światu wskazuje śród mroku i plew,  
 Jak iść za słonecznym aniołem.  
 [.....]  
 Lecz prawda jest wieczna.  
 [...] wciąż triumfalniej zdobywa ten świat,  
 Jak słońce – lśni wieczne jej słowo.  
 Gdy przemoc i podstęp chcą zgasić jej swity,  
 Jej głos w twojej piersi spoczywa ukryty.  
 [.....]  
 Ta moc u Mądrości i Prawdy tkwi wrót,  
 A dobro i piękno wytwarza –  
 I wiecznie, dopóki człowieczy trwa ród,  
 Ideał nam w sercu rozżarza.  
 Co losy ci dają – jak mara przemienie,  
 Co bije w twym sercu – to nigdy nie zginie<sup>64</sup>.

Nieobce są Tegnérowi treści patriotyczne rozsiane po całej jego wczesnej twórczości, jak również późniejszej, dojrzałej. W debiucie Szweda wyróżniała się na wskroś patriotyczna *Krigssång för lantvärnet av W. Tellus* (Pieśń wojenna pospolitego ruszenia przez W. Tellusa)<sup>65</sup> (1808), w której autor rozważa wieloaspektowy kryzys w związku z wojną szwedzko-rosyjską w Finlandii, co przyniosło mu spory rozgłos. Najważniejszym utworem nurtu patriotyczno-politycznego twórczości Tegnéra jest poemat zatytułowany *Svea* (Szwecja)<sup>66</sup>, napisany i nagrodzony w roku 1811 przez Akademię Szwedzką. Autor „[...] zawoalował tu aktualną problematykę, ukazując zdarzenia z okresu staroskandynawskiego. W pierwotnym ujęciu poemat zawierał politycznie tendencyjną wymowę wskutek licznych zamaskowanych aluzji i sugestii antyrosyjskich, które w późniejszej wersji zostały usunięte”<sup>67</sup>.

63 Interesujący jest również w tej perspektywie wiersz pt. *Melancholia (Mieltjukan)* [w:] *Ulotne poezje Ezajasza Tegnéra*, dz. cyt., s. 60–62.

64 E. Tegnér, *Det Eviga*, tłum. A. Lange [w:] Z. Ciesielski, *Historia literatury szwedzkiej. Zarys*, dz. cyt., s. 74–75.

65 E. Tegnér, *Krigssång för lantvärnet av W. Tellus* [w:] tegoż, *Dikter*, dz. cyt., s. 29–33.

66 E. Tegnér, *Svea* [w:] tamże, s. 39–50; pod wierszem jest zapis, iż został on poprawiony w roku 1812.

67 R.K. Nitschke, *Literatura szwedzka. VI. Romantyzm*, dz. cyt., s. 259.



E. Tegnér – wkładka otwierająca polskie wydanie jego poezji<sup>68</sup>

Poeta apelował tym utworem przede wszystkim o „narodową tężyznę, wolę działania, estetyczny idealizm i twórczy patriotyzm”<sup>69</sup>. Odwaga Tegnéra w prezentowaniu problematyki o różnorodnym nachyleniu znaczeniowym oraz niewątpliwa popularność, jaką przyniósł mu debiut, jasny i prosty przekaz poetycki, scalanie dziedzictwa „antyku z romantyzmem, uniwersalnymi ideami chrześcijaństwa oraz ideologią staronordycką”<sup>70</sup>, nadto idealistyczna wiara w wartości ludzkie (ideał człowieka oświeconego)<sup>71</sup> spowodowały, że w kolejnych latach coraz lepsze kompozycje artystyczne publikował Tegnér w znaczących periodykach tamtej doby, takich jak choćby „Iduna” czy „Stockholms Posten”. Wczesne utwory autora poematu *Svea* – poza wskazanymi wyżej także: *Hjälten*<sup>72</sup> (1813), *Flyttfåglarna*<sup>73</sup> (1812), *Epilog vid Magister-Promotionen i Lund*<sup>74</sup> (1820) – objawiły artystę intymnego, wrażliwego na piękno, będące dla niego

68 *Ulotne poezje Ezajasza Tegnéra*, dz. cyt., s. 2.

69 E. Piotrowska, *Filozofia Esaiasa Tegnéra* [w:] tejże, *Mysł filozoficzna w Szwecji...*, dz. cyt., s. 149.

70 Tamże.

71 Zob. Tegnér – *lyrisk idealism* [w:] B. Olsson, I. Algulin, *Litteraturens historia i Sverige*, dz. cyt., s. 180–186.

72 E. Tegnér, *Hjälten* [w:] tegoż, *Dikter*, dz. cyt., s. 88–90.

73 Tenże, *Flyttfåglarna*, tamże, s. 59–60.

74 Tenże, *Epilog vid Magister-Promotionen i Lund 1820*. *Av Promotor*, tamże, s. 151.

„czymś nieskończonym, tkwiącym w naszych zmysłowych obrazach”<sup>75</sup>, oraz szlachetność (uważał, że „to, co szlachetne w człowieku, jest zarazem mistyczne”<sup>76</sup>), ale też człowieka realistycznego, potrafiącego ostro wypowiedzieć się na tematy społeczne i polityczne, z szerokokątnym postrzeganiem tej perspektywy (jego koncepcje sprawiedliwego i obywatelskiego państwa jako „ładu moralnego” i w aspekcie wychowawczym „wielkiego uniwersytetu ludzkości”<sup>77</sup>).

### Stagnelius – „Juliuszem Słowackim północnego narodu”<sup>78</sup>

Erik Johan Stagnelius (1793–1823) to romantyk osobny, postać tajemnicza, człowiek skrajnie wyalienowany. Studiowanie rozpoczął od teologii w Lund, jednak po roku przeniósł się na prawo do Uppsali – poza tym bardzo mało wiadomo o jego życiu prywatnym i zawodowym, uważany za wielkiego samotnika romantyzmu szwedzkiego, zmarł w wieku trzydziestu lat, najprawdopodobniej z powodu choroby serca, nadużywania alkoholu i opium. Nie nawiązał relacji z żadnymi grupami literackimi tamtej doby, najczęściej izolował się od aktywnego życia literacko-towarzyskiego.



Portret J.E. Stagneliusa<sup>79</sup>

Pozostała natomiast jego warta uwagi twórczość pisarska – zwłaszcza poetycka<sup>80</sup>, którą zadebiutował po roku 1810. Istotny wpływ na jego wczesną aktywność liryczną

75 E. Piotrowska, *Filozofia Esaiasa Tegnéra*, dz. cyt., s. 148.

76 Tamże, s. 149.

77 Tamże.

78 W. Benzeltjerna-Engeström wyraził następującą opinię na temat Stagneliusa: „Pod wielu względami poetycznymi, pod względem mistycznej nieraz formy i myśli – nieprzystępnych zwrotów, obok cudnej czystości i dźwięków słowa, pod względem tych jasnych błysków prawdziwego geniuszu, nazwałbym sprawiedliwie może i trafnie Stagneliusa – Juliuszem Słowackim północnego narodu”; cyt. za: Z. Ciesielski, *Historia literatury szwedzkiej. Zarys*, dz. cyt., s. 82.

79 B. Olsson, I. Algulin, *Litteraturens historia i Sverige*, dz. cyt., s. 213.

80 Zob. Z. Ciesielski, *Historia literatury szwedzkiej. Zarys*, dz. cyt., s. 78–80; zob. B. Olsson, I. Algulin, *Litteraturens historia i Sverige*, dz. cyt., rozdział: *Stagnelius och mystiken*, s. 211–216.

wywarli: Lidner, Oxenstierna, Geijer, Tegnér oraz Schelling<sup>81</sup>. Szczególnie Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854) z rozwijaną przez siebie filozofią przyrody okazał się dla Stagneliusa niezwykle znaczącą inspiracją, obok doskonale znanego przez poetę antyku czy pism gnostyków. W kręgu jego zainteresowań z jednej strony pozostawali poeci starożytni, Biblia, folklor, mitologia i dawna liryka nordycka, teozofia i mistyka Böhme'a i Swedenborga, z drugiej natomiast romantyzm niemiecki, z uwyraźnieniem niemieckiej filozofii idealistycznej. Interesował się również polityką. Jego debiutem edytorskim był wydany anonimowo w roku 1817 utwór pt. *Wladimir den store* (Włodzimierz Wielki), którego temat

[...] zaczerpnął poeta z rosyjskich kronik średniowiecznych, lecz pod historycznym kostiumem kryła się apoteoza zwycięzcy Napoleona, cara Aleksandra. Postawa taka zdecydowanie odróżniała Stagneliusa od innych Szwedów, którzy nie mogli darować władcy Rosji zaboru Finlandii. Włodzimierz Wielki jest poematem napisanym na wzór homerycki, a romantyczną nowością był w nim świat aniołów, świętych i innych zjawisk zaczerpniętych ze średniowiecznych wyobrażeń<sup>82</sup>.

Stagnelius zadebiutował wierszami sielankowymi, utworami poświęconymi przyrodzie, w której „doszukiwał się «czystych idei»”<sup>83</sup> oraz niebywale sensualnymi, delikatnymi, zmysłowymi kompozycjami utkany z erotycznych fantazji<sup>84</sup>. Egzemplifikacją ostatniego ze wskazanych tu walorów jest wiersz *Kysсен* (Pocałunek). Utwór stanowi śmiałą zachętę do bliskości fizycznej, intymności, której zmysłowym przedprożem jest pocałunek. Jak pisze autor w pierwszej strofie, „dla płomieni, które płoną w duszy / Jest on balsamicznym ukojeniem”<sup>85</sup>. Pocałunek nabiera również znaczenia mistycznego, objawionego w pragnieniu połączenia dusz, wyrażenia odwiecznych tęsknot człowieczych za zespoleniem duchowym kochanków. Obserwując naturę, poeta zazdrości, że wszystko wokół – ptak, motyl, kwiat – nie szczędzą sobie „dotyków”, „pieszczot”, że ich bliskość jest naturalna, wpisana w rytm życia. Człowiek zaś, dokładniej owa pasterka z wiersza, do której podmiot kieruje swoje westchnienia i pragnienia, jest obojętna, chmurna, nieprzystępna, nie posiada w sobie tej naturalności w obdarowywaniu pieszczotami, pocałunkami, którą dostrzega poeta w dookolności. W strofie szóstej pisze:

81 R.K. Nitschke, *Literatura szwedzka. VI. Romantyzm*, dz. cyt., s. 261.

82 Z. Ciesielski, *Historia literatury szwedzkiej. Zarys*, dz. cyt., s. 80.

83 E. Piotrowska, *Filozofia przyrody w szwedzkim romantyzmie*, [w:] [w:] tejże, *Mysł filozoficzna w Szwecji...*, dz. cyt., s. 151.

84 Zob. rozdział pt. *Romantiska fantaser – Stagnelius och den unge Almqvist ca 1810–1830* [w:] *Den Svenska Litteraturen II*, dz. cyt., s. 235–244; zob. także wybór wierszy pt. *Erik Johan Stagnelius*, red. B. Julén, V. Pettersons Bokindustri Aktiebolag, Stockholm 1962, *passim*.

85 E.J. Stagnelius, *Kysсен*, tłum. E. Sucharska, tłum. przejrzał P. Wojciechowski [w:] tegoż, *Dikter i urval. Bacchanterna. Filosofiska. Uppsatser*, urval och inledning av Andreas Gedin, Wahlström&Widstrand, Stockholm 1988, s. 400.

Twe władztwo z tyranią traktujesz,  
 Pasterko! Daj przekonać się.  
 Jeden pocałunek nie pozbawia cię przecież niczego,  
 A mnie do rangi bóstw wynosi.  
 Nie cofaj się z gniewem!<sup>86</sup>

Podmiot wiersza staje się niecierpliwy, jest zdeterminowany brakiem odwzajemnienia, chęci podzielenia się intymnością, cielesnością, czym zaświadcza odwieczność ludzkich tęsknot i pragnień, stałość erotycznego nienasycenia w egzystencji. W ostatniej zwrotce pisze:

Tak, uwierz mi, siostró rozkoszy!  
 Jeśli teraz podarujesz serdeczny pocałunek,  
 Jego rozkoszną słodyczą przemożona  
 Z pewnością zaraz podarujesz mi więcej.  
 Jeden jedyny pocałunek, błagam, błagam!<sup>87</sup>

Za pomocą romantycznie pojmowanej symboliki świata przyrody Stagnelius wyrażał problematykę metafizyczną, w twórczości lirycznej poety „teorie natury ontologicznej i epistemologicznej przeplatane były refleksjami z zakresu etyki”<sup>88</sup>. Oddają to dobrze dwa wczesne wiersze poświęcone jesieni. W tryptyku *Jesień*<sup>89</sup> (powstałym najwcześniej w 1818 roku) obserwacja zmieniającego się i zapadającego w porę słotną świata skłania podmiot do rozważań skrajnie pesymistycznych. W części pierwszej tryptyku czytamy:

Rozkład maluje policzki natury.  
 Czarnymi falami między nowymi plażami  
 Wezbrana rzeka rozpaczliwie się miota,  
 I żaden motyl nie pije z kwiatnych kielichów<sup>90</sup>.

Przyroda – „ciało ziemi” przygotowuje się na zamieranie, na śmierć, planuje „żniwa dla śmierci”, bowiem „zamysł to wieczny”<sup>91</sup>. Identyczny los spada na człowieka, który od rozbłysku narodzin zmierza, jak czytamy w drugim wierszu tryptyku, „w mroczną dolinę grobu”, a po wędrówce doczesnej „ziemia nasz proch do siebie przyjmuje”<sup>92</sup>

86 E.J. Stagnelius, *Kyssten*, dz. cyt., s. 401.

87 Tamże.

88 E. Piotrowska, *Filozofia przyrody w szwedzkim romantyzmie*, dz. cyt., s. 151.

89 E.J. Stagnelius, *Hösten* (Jesień), wiersz z 1818 roku, tłum. E. Sucharska, tłum. przejrzał P. Wojciechowski [w:] tegoż, *Dikter i urval...*, dz. cyt., s. 187–188.

90 Tamże, s. 187.

91 Tamże, trzy kolejne cytowania.

92 Tamże, dwa kolejne przywołania.

i wszystko rozpoczyna się od nowa, bo przecież nic w doczesności nie trwa wiecznie i trzeba „wciąż dźwigać łańcuchy stworzenia”. W trzeciej kompozycji poeta stwierdza:

Żaden kwiat nie może wiecznie trwać,  
Żadne cienie nie mogą domagać się zaistnienia<sup>93</sup>.

Czy w takiej doczesnej, egzystencjalnej beznadziei daje poeta czytelnikowi jakieś pocieszenie, ulgę? Tak, daje, widząc ją przede wszystkim w miłości, która zawsze jest wiosną i „daruje nam życie”, a „jej niezniszczalny purpurowy ogień wciąż płonie”<sup>94</sup>. Miłość ludzka i boska dają siłę i ocalają. Poeta, w refleksji nachylony panteistycznie, stwierdza:

Myśli Boga dopełniają się z formami czasu.  
Tłumaczą wnet swą naturę,  
Lecz ku swym początkom, w płomieniach i czerwieni,  
Wkrótce się zwracają w nieśmiertelnej chwale,  
By w nowym kształcie się objawić.  
Ciesz się, cnotliwy! Dłoń śmierci cię nie zrani.  
Głęboko w twej piersi oddycha niebiański geniusz,  
Wzór stworzenia, co jest wszystkim i wszystkimi<sup>95</sup>.

Podobną symbolikę zastosował autor w wierszu *Hösten* (Jesień) z 1815 roku. Przyroda ma tutaj „śmiertelną cerę”, „pole jest w żałobie, a niebo wybucha rześistym płaczem”, „morze mrocznieje od pęczniającego zagrożenia, wykrzykuje swój gniew ku plaży”<sup>96</sup>. Wszystko jest odmienione, wszystko brzydnie, blednie, zamiera, rodzi melancholijną estetykę nostalgii:

Tam, gdzie niedawno, w pachnącym łożu ślubnym Flory,  
Zabawiał się uskrzydłony bóg Zachodu, dyskretny i ciepły,  
A złoto nakrapiane motyle jak pocałunki zwieszały się u róż,  
[.....]  
Pieśń kukułki w wysokim kwitnącym gaju już nie  
Wyczarowuje domysłów miłości w piersi dziewczyny.  
Żółtego słońca poranka nie pozdrawiają święgoty skowronków,  
Słowik nie żali się więcej przy świetle Cyntii.  
[.....]  
Czerniejące kruki jedynie kołyszą się na gołych gałęziach,  
Nocny okrzyk sowy zapowiada nieszczęście i śmierć.

93 Tamże, dwa kolejne przywołania, s. 188.

94 Tamże, wiersz pierwszy tryptyku, s. 187.

95 Tamże, wiersz trzeci tryptyku, s. 188.

96 E.J. Stagnelius, *Hösten* (Jesień), wiersz z 1815 roku, tłum. E. Sucharska, tłum. przejrzał P. Wojciechowski [w:] tegoż, *Dikter i urval...*, dz. cyt., s. 73.

Pasterz na leśnych polanach z wieńcem na lokach już nie  
Wyśpiewuje cudowności swej dziewczyny beztrosko przy tańczących  
stadach<sup>97</sup>.

Znika radość, śpiew, słońce, ciepło i łagodność, nikt nie tańczy na łące, nie celebruje miłości.

Uśmiechnięte dzieci Flory, bezskutecznie teraz was szukam.  
Królowa kwiatów odeszła, ukochana przez Wenus róża,  
Nie ma już zawilca, który pierwszy nieśmiało wyjrzał ze swojego pączka.  
Balsamiczne fiołki nie wypełniają już wieczoru kadzidłem,  
A tulipany więcej nie przechwalają się w zmiennym blasku.  
Złocisty Narcyz odszedł, oszukany przez odbicie w źródle,  
Żadna Klytia<sup>98</sup> nie tęskni już do słonecznego boga na wysokości.  
Wszystko zniknęło. I tak w roześmianych dniach młodości  
Nadzieja i zadurzenie wieńczą nasze życie kwiecistą radością,  
Wyczarowują tysiące róż na naszej drodze – lecz wszystkie  
Więdną w jesieni smutku, więdną i przestają istnieć<sup>99</sup>.

Poeta zadaje pytania: „O naturo, dokąd uciekło tak prędko twoje pobudzające piękno?”; „Czy człowiek odczuwa przyjemność jedynie po to, by stracić? / Czyż nie ukryte jest w naszym chaotycznym żywocie coś piękniejszego?”<sup>100</sup>. Nie znajduje na nie odpowiedzi. Jedynie wierzy po chrześcijańsku w „łaskę niebios”, która kiedyś „niczym rozżarzone wiosenne słońce”

Zstąpi na ziemię i wszystko obudzi się do radosnego życia.  
Wtedy nastanie wieczna wiosna, a róże nigdy nie zwiędną,  
W objęcia weźmiemy wtedy radości, których cienie widzieliśmy.  
Każda ofiara opuści grób: każda łza, która spłynęła na ziemię,  
Zostanie spłacona: każde westchnienie powróci zwycięsko<sup>101</sup>.

## Wartość wyszła z prowincji – zakończenie

Romantyzm szwedzki pomimo swojej krótkotrwałości miał doniosłe znaczenie dla historii literatury skandynawskiej. Atterbom, Geijer, Tegnér i Stagnelius to wybitni artyści tego kierunku, twórcy, którzy na trwałe zmienili oblicze kultury szwedzkiej,

97 Tamże.

98 Heliotrop – rodzaj roślin wieloletnich z rodziny ogórecznikowatych o drobnych, fioletowych kwiatach.

99 E.J. Stagnelius, *Hösten* (Jesień), wiersz z 1815 roku, dz. cyt., s. 74.

100 Tamże.

101 Tamże.



umiejętnie wszczepiając ją w tkankę humanistyki europejskiej. Zenon Ciesielski w swojej syntezie epoki romantyzmu w Szwecji przywołał trafną charakterystykę wszystkich czterech pisarzy, autorstwa Alrika Gustafsona, która najlepiej oddaje ich wartość i znaczenie dla dziedzictwa literatury europejskiej:

Atterbom jest najbardziej uczuciowy i delikatny, a jego wiersze mają ten delikatny, muzyczny ton, który jest często typowy dla ówczesnych romantyków. Geijer i Tegnér są bardziej krzepkimi i pozytywnymi naturami. Pierwszy zazwyczaj zwarty, lakoniczny i wstrzemięźliwy, drugi ekspansywny i krasomówczy, z niezwykle rozwiniętą skłonnością do obrazów poetyckich, które błyszczą i lśnią, oraz do podniosłego retorycznego lotu. Stagnelius, przez całe życie chory, miał poetycką fantazję o niezwyklej intensywności i wizjonerskiej sile, władając wierszem w sposób, jak uważa część historyków literatury, przewyższający wszystkich mu współczesnych<sup>102</sup>.

Zmiany kulturowe zainicjowane przez wskazanych tutaj literatów wpłynęły niewątpliwie na integrację z najważniejszymi wówczas europejskimi prądami artystycznymi, co głęboko odmieniło literaturę szwedzką. Przede wszystkim dzięki tym romantynom Europa poznała literaturę staroskandynawską, co zasadniczo dowartościowało kulturę Północy. W samych romantykach natomiast wzrosło przekonanie, że nie pozostają „tylko twórcami peryferyjnej, prowincjonalnej literatury, lecz także równowartościowymi uczestnikami dorobku europejskiego”<sup>103</sup>.

## Bibliografia

- Atterbom P.D.A., *Blommorna*, med träschnitt af Siri Magnus-Lagercrantz, Uppsala 1924.
- Atterbom P.D.A., *Samlade dikter*, Wydawca N.M. Lindh, Örebro 1863.
- Ciesielski Z., *Dzieje kultury skandynawskiej*, t 2, *Od Romantyzmu do końca XX wieku*, Wydawnictwo Marpress, Gdańsk 2016.
- Ciesielski Z., *Historia literatury szwedzkiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- Den Svenska Litteraturen. Bokmarknad, bibliografier, samlingsregister*, red. L. Lönnroth, H.-E. Johannesson, Bonnier Fakta Bokförlag AB, Stockholm 1990.
- Den Svenska Litteraturen II. Upplysning och romantik 1718–1830*, red. L. Lönnroth, S. Delblanc, Bonnier Fakta Bokförlag AB, Stockholm 1988.
- Dzieje literatur europejskich*, red. W. Floryan, cz. 2, PWN, Warszawa 1982.
- Erik Johan Stagnelius*, red. B. Julén, V. Pettersons Bokindustri Aktiebolag, Stockholm 1962.
- Geijer G.E., *Dikter*, red. C. i L. Burman, wstęp T. Segerstedt, Wallin & Dalholm Boktryckeri AB, Lund 1999.

102 Cyt. za: Z. Ciesielski, *Historia literatury szwedzkiej. Zarys*, dz. cyt., s. 94.

103 Z. Ciesielski, *Historia literatury szwedzkiej. Zarys*, dz. cyt., s. 95.

- Olsson B., Algulin I., *Litteraturens historia i Sverige*, Norstedts Förlag, Stockholm 1995.
- Olsson B., Algulin I., *Litteraturens historia i Sverige*, femte upplagan, Livonia Print, Riga 2009.
- Piotrowska E., *Mysł filozoficzna w Szwecji. Od mistycyzmu do radykalizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.
- „Phosphoros” nr 1, Uppsala 1810.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 2, *Filozofia nowożytna do roku 1830*, wyd. 22, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Tegnér E., *Dikter*, red. J. Edfelt, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1957.
- Ulotne poezje Ezajasza Tegnéra*, przeł. W. Benzelstjerna-Engeström, Drukarnia Dziennika Poznańskiego, Poznań 1897.

## The Debuts of Swedish Romantics

### SUMMARY

The text presents writers who represent Nordic Romanticism: Per Daniel Amadeus Atterbom (1790–1855), Erik Gustaf Geijer (1783–1847), Esaias Tegnér (1782–1846), Erik Johan Stagnelius (1793–1823). The research focused on the time of the writers' debuts, combined with the cultural changes of the period. The earliest debut and, which is significant, program works were analyzed and interpreted, indicating a new vector of literary development in that domain. The article demonstrates that the debuts of Swedish Romantics revealed an integration with the then leading European artistic trends. They changed the Swedish literature profoundly, and thanks to them, Europe learned about the Scandinavian literature, which resulted in a double effect: it essentially enhanced the culture of the North and implanted it into the same-value tissue of European heritage.

**KEYWORDS:** Nordic Romanticism, philosophy of Swedish Romanticism, literature and culture of the North, literary heritage of the Occident, Per Daniel Amadeus Atterbom, Erik Gustaf Geijer, Esaias Tegnér, Erik Johan Stagnelius

INTERPRETACYJNE  
POSTSCRIPTUM



# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski


Kraków 2021



BARBARA SZARGOT

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy

im. Jana Długosza w Częstochowie

 <https://orcid.org/0000-0003-3639-581X>

## Debiut ostatniego romantyka. O *Na marne* Henryka Sienkiewicza

*Na marne* po raz pierwszy zostało wydrukowane w „Wiencu” w roku 1872. Powieść nie osiągnęła nigdy znaczącego uznania. Przypomnę wypowiedź Tadeusza Bujnickiego:

Nie spotkała się ona z większym oddźwiękiem krytycznym. Publikowana w odcinku drugorzędного pisma nie mogła wzbudzić zainteresowania, natomiast wydanie książkowe było zbyt późne i nastąpiło po wybitniejszych literacko utworach Litwosa. Jedynie przyjaciel pisarza Józef Kotarbiński zamieścił obszerną i pozytywną recenzję w „Przeglądzie Tygodniowym”<sup>1</sup>.

Po latach sam Litwos zdystansował się do swojego dzieła. Otóż kiedy został poproszony o zgodę na adaptację powieści na libretto włoskiej opery *La vedova*, napisał do Antona-Menottiego Bui:

Varsovie, ce 12-3-1908

Monsieur Anton-Menotti Buja

Veuill ezexcuser le retard que j'aimis à Vous répondre, retard occasionné par mon long séjour à l'étranger.

Très honoré, je consent<sup>2</sup> à ce que le Maestro Jean Baptiste Pinna seserve de ma prose pour son opéra et de<sup>3</sup> ce que vous, Monsieur, en arrangeiez le libretto.

---

BARBARA SZARGOT – dr hab., pracuje na Uniwersytecie Humanistyczno-Przyrodniczym im. Jana Długosza w Częstochowie; od 2016 roku jest przewodniczącą Piotrkowskiego Oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Autorka wielu publikacji, w tym książek: *Amor sacer, amor profanus. Wątki miłosne w powieściach Marii Rodziewiczówny* (2009); *Pozytywista i prawda. Wokół „Tragikomedii prawdy” Aleksandra Świętochowskiego* (2005); *Wiek kłęski. Studia o „Rodzinie Połanieckich” Henryka Sienkiewicza* (2013).

1 T. Bujnicki, *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1968, s. 14.

2 Powinno być: „consens” [uwaga tłumaczki].

3 Powinno być: „à” [uwaga tłumaczki].

Tout flatté que j'en suis, je m'étonne ce pendant que ce produit de ma tender jeunesse Vous ait plu à ce point.

EnVous remerciant de Votre letter si enthousiaste, je Vous prie, Monsieur, d'agréer l'expression de mes sentiments très distingués.

Henryk Sienkiewicz<sup>4</sup>

Dodam, że o samej prośbie Litwos tak pisał do córki:

Napisał do mnie jakiś Włoch list, z którego śmialiśmy się do łez. Przerobił on *Na marne* (miałem dwa lata, kiedy je napisał) na libret[t]o. Z tego powodu jestem wszechwielkością, wszechmiłością, wszechświatem, twórcą wolności włoskiej i polskiej etc.<sup>5</sup>

Trudno nie dostrzec dystansu, jaki Sienkiewicz przejawiał wobec swego dzieła – produktu „afektowanej młodości”. W niniejszym tekście postaram się pokazać, na czym polegała owa „afektacja”.

Litwos akcję swojej powieści umiejscowił na Ukrainie – ściślej w Kijowie. Wiktor Hahn odniósł się do tego w następujący sposób:

*Na marne* miało przedstawiać życie studentów Uniwersytetu Kijowskiego, Kijowa jednak Sienkiewicz nie znał, tym samym i o stosunkach w Uniwersytecie Kijowskim nie mógł podać żadnych szczegółów. Wyczuł to doskonale Kraszewski, zwracając na to uwagę w liście do Dobrskiego 29. V. 1871, że miejscem akcji jest Warszawa, a treścią powieści życie studentów polskich w Szkole Głównej. Trafny sąd Kraszewskiego potwierdził Dobrski

4 Warszawa, 12.03.1908

Szanowny Panie Antoni-Menotti Buja

Proszę wybaczyć, że odpowiadam z opóźnieniem. Było to spowodowane moim długim pobytem za granicą.

Jestem bardzo zaszczycony i zgadzam się, aby Maestro Jean Baptiste Pinna wykorzystał moją prozę w swojej operze, i na to, aby Pan na podstawie mojego tekstu ułożył libretto.

Bardzo mi to pochlebia, choć jestem zdziwiony, że produkt mojej afektowanej młodości spodobał się Panu do tego stopnia.

Dziękuję za Pana pełen entuzjazmu list. Proszę przyjąć wyrazy szacunku

Henryk Sienkiewicz

List przetłumaczyła Małgorzata Kaczmarek, która wskazała też na drobne błędy w pisowni, jakie popełnił Sienkiewicz. Por. B. Szargot, *Io danzo l'amore! Studia o włoskich librettach operowych będących scenicznymi adaptacjami dzieł Henryka Sienkiewicza*, Kraków 2018, s. 116–117.

5 H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 4, cz. 3, s. 184. Pisarz podobnie o swojej powieści wypowiedział się w liście [z 14 marca 1908] do Jadwigi Janczewskiej. Pisał tam, że zwrócił się do niego kompozytor (Maestro Pinna), któremu pisarz udzielił zgody na wykorzystanie jego utworu, choć z *Na marne* „się śmieje”. H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 2, cz. 3, s. 341.

w liście napisanym do niego 30. III. 1871: „Kijów w powieści to w istocie Warszawa, a życie w uniwersytecie tam naszkicowane to życie studentów Szkoły Głównej w ostatnich latach jej istnienia”<sup>6</sup>.

Józef Tretiak, prezentując czytelnikom lwowskim nieznanego jeszcze w „nadpełtwiańskiej stolicy” Henryka Sienkiewicza, pisał o *Na marne*:

Powieść *Na marne* wydana w Warszawie 1876 zdawała się niedobrze wróżyć dla autora. Nie było w niej widać postępu, świeży urok humoresek ulotnił się w dusznej, piecowej atmosferze tej powieści, autor przy tym przenosząc nie wiedzieć po co scenę swego opowiadania na tło ukraińskie, kijowskie, a nie znając tła tego, musiał je albo omijać, albo kreślić w kilku rysach ogólnikowych, które pomimo swej ogólnikowości przeczyły prawdzie. Któż na przykład ze znających Kijów nie uśmiechnął się czytając taki opis: „Słońce z wolna gasło na wieżach kijowskich i na dalekich mogiłach stepowych”. Z opisu tego widać, że autor był pewnym, że step zaczyna się pod Kijowem i że z jednego punktu mogą być widoczne i kurhany stepowe, i złociste kopuły cerkwi kijowskich<sup>7</sup>.

Możemy śmiało przyjąć, że *Na marne* opowiada w rzeczywistości o studentach Szkoły Głównej. Nie tłumaczy to jednak, dlaczego akcja została przeniesiona akurat do Kijowa. Uniwersytet Kijowski ciągle był uczelnią młodą, o słabej renomie (w przeciwieństwie do uczelni w Petersburgu, Moskwie czy Dorpacie – w tej ostatniej studiował medycynę sławny później Tytus Chałubiński<sup>8</sup>). Atrakcyjność miejsca opierała się zatem na literackich wyobrażeniach. Trzeba przyznać, że „romantyczna Ukraina” była znakomitym tłem dla opowieści o wielkiej, szalonej miłości. *Na marne* jest bowiem powieścią, by tak rzec, złożoną z fabularnych „prefabrykatów” romantycznych.

Pierwszym z nich jest znany z *Romantyczności* motyw szaleństwa spowodowanego śmiercią kochanka. Główna bohaterka romansu, Helena Potkańska, w początkowych partiach powieści – niczym Karusia – snuje się po Kijowie, usiłując znaleźć zmarłego

6 W. Hahn, „Szalona” Józefa Ignacego Kraszewskiego, „Pamiętnik Literacki” 1947, s. 202; obszernie o cechach warszawskiego środowiska studenckiego ujawniających się w *Na marne* pisał Tadeusz Bujnicki: *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1968, s. 15–16.

7 J. Tretiak, *Henryk Sienkiewicz*, „Przewodnik Naukowy i Literacki (Dodatek miesięczny do „Gazety Lwowskiej”)” 1880, s. 175–176; co interesujące, sam Litwos już w roku 1873 (czyli po napisaniu *Na marne*, ale przed jego wydaniem książkowym) pisał o poemacie Henryka Jabłońskiego *Guido* (pisanym na Czarnym Łądzie): „Więc spod pióra poety płynęły dumki i rusalczanki. Ta smętna nuta ukraińska wśród afrykańskiej nocy nad brzegiem Zanzibaru! Ma to w sobie coś dziwnego”. H. Sienkiewicz, *Nasi dzisiejsi poeci. Poezja i powieść [w:] Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*, wybór, postłowie, przypisy Z. Najder, Warszawa 1956, s. 180.

8 O różnicy między uniwersytetami w Kijowie i Petersburgu czy Moskwie pisał Jerzy Jedlicki: *Błędne koło 1832–1864*, Warszawa 2008, s. 54–55, o Dorpacie natomiast Joanna Walska: *Uniwersytet w Dorpacie. Z dziejów studentów polskich za granicą*, „Medyk Białostocki” nr 86, marzec 2010, s. 20–21.

męża. W trakcie tych wędrówek trafia do restauracji, gdzie „rozpoznaje” go w osobie Józefa Szwarca:

Szwarc [...] stał bokiem odwrócony do wdowy, pod światło, ale kinkiet, wiszący przy ścianie obrzucał profil jego jakby jedną ognistą linią. Za chwilę promienie oczu wdowy padły na ową linię, niespokojnie wiążąc ją z własnymi myślami; nagle podniosła się błada jak marmur, z gorączkowym światłem w oczach i, wyciągnąwszy ręce przed siebie, krzyknęła:

– Kazimierzu mój, znalazłam cię! [...]

Wszystkich oczy zwróciły się na Szwarca, i tych, którzy znali Potkańskiego, dreszcz przeszedł. W świetle i cieniu ta wysoka, silna postać była jakby odbiciem postaci Potkańskiego<sup>9</sup>.

Wcześniej nikt nie zauważał podobieństwa obu mężczyzn. Motyw sobowtóra – niewątpliwie romantyczny – ma w debiucie powieściowym Sienkiewicza szczególny wymiar: oto jedno z wcieleń jest martwym w sensie fizycznym mężem heroiny, drugie – żywe w sensie fizycznym, od początku nie ma „serca pałającego” – raczej ulega uczuciu, a w toku opowieści posuwa się do zdrady. Szwarz (warstwa onomastyczna jest tu nie bez znaczenia<sup>10</sup>) poszukuje wrażeń niczym hrabia Henryk lub Kordian. Traci jednak zainteresowanie obiektami swych uczuć, kiedy one zakochują się w nim.

Helena jest wobec niego ukształtowana opozycyjnie – można rzec – jest „czystą emocją”<sup>11</sup>. W Potkańskim zakochuje się od pierwszego wejrzenia – miłość do Szwarca jest niejako kontynuacją niekończącego się uczucia. Przy tym Helena Potkańska, jak słusznie zauważa Edyta Bania, potrafi być bezwzględna (zauroczona Szwarzem zupełnie nie zwraca uwagi na cierpienia swego wiernego opiekuna i wielbiciela, Gustawa<sup>12</sup>). Jednak w powieści zostaje usprawiedliwiona – bowiem szlachetność serca i siła uczucia usprawiedliwiają jej działanie. Bowiem tylko ona i – *nomen omen* – Gustaw potrafią kochać prawdziwie. Oboje też muszą umrzeć.

Pierwszy kona Gustaw. Nieszczęsny ten wielbiciel i opiekun wdowy, gdy orientuje się ostatecznie, że Helena go nie pokocha, bo uczuciem darzy Szwarca, decyduje się umrzeć. Oczywiście, ponieważ powieść powstała w drugiej połowie XIX wieku, śmierć zostaje uprawdopodobniona przez chorobę. Gustaw od początku akcji kaszle, swą chorobę nazywa astmą i uważa, że jej przyczyną jest bieda i przepracowanie<sup>13</sup>.

9 H. Sienkiewicz, *Na marne. Szkic powieściowy* [w:] tegoż, *Nowele młodzieńcze*, Warszawa 1949, s. 19–20, wszystkie cytaty w tekście będą pochodziły z tego wydania. Oznaczam je symbolem NM i numerem strony.

10 Na negatywny wydzźwięk postaci głównego bohatera, przejawiający się w jego „mówiącym” nazwisku, zwracał uwagę Tadeusz Bujnicki; dz. cyt., s. 31.

11 Tadeusz Bujnicki nazywa ją „kobietą żyjącą jedynie uczuciem”. T. Bujnicki, dz. cyt., s. 31.

12 E. Bania, *Wątki romansowe w debiucie powieściowym Henryka Sienkiewicza* [w:] *Henryk Sienkiewicz twórca i obywatel*, red. W. Hendzel i Z. Piasecki, Opole 2002, s. 259.

13 NM, s. 5.



Przełomem, jak już wspomniałam, jest nieodwołalna utrata ukochanej, pod wpływem której „siły opuszczają go zupełnie” i w ciągu trzech dni umiera<sup>14</sup>. Wiadomo, że właściwą chorobą bohatera jest gruźlica, którą Gustaw pseudonimuje i ukrywa pod nazwą astmy. Tadeusz Bujnicki opisał to następująco:

Mimo patetyczno-sentymentalnej stylizacji samej sceny zgonu Gustawa, jest to nie tylko skonwencjonalizowana romantyczna śmierć z miłości, lecz także realistycznie umotywowana śmierć z głodu i choroby (gruźlica)<sup>15</sup>.

Choroba jest przy tym, zgodnie z przekonaniem epoki, niejako jego własnym wyborem. Taki sposób myślenia przetrwał zresztą wiek XIX, co zostało następująco opisane przez Susan Sontag:

Choroby, wokół których skupiają się wyobrażenia – gruźlica, rak – postrzegane są jako forma samosądu albo też zdrady samego siebie<sup>16</sup>.

Gustaw, podobnie jak jego romantyczny pierwowzór, jest zresztą właściwie martwy już za życia, oczywiście po utracie nadziei na wzajemność:

Kochałem ją bardzo i miałem trochę nadziei, że i ona będzie mnie kiedyś kochała... ale błędnie (tu głos jego spadł o oktawę niżej). Nikt mnie nigdy nie kochał... Było mi bardzo smutno w życiu...<sup>17</sup>

Nic dziwnego, że ciągle żywy i chodzący Gustaw ma wygląd trupa:

Był zmieniony nie do poznania. Skóra na jego twarzy wybielała dziwnie, stała się przezroczystą. Z tej twarzy wiało jakieś zimno, jakby od trupa, żółtawy odcień świecił mu z czoła, które zdawało się być woskowym, wargi miał białego koloru [...]<sup>18</sup>.

Łatwo zaobserwować, że naśladownictwo romantycznej konwencji jest tu wręcz nachalne.

Helena z kolei nie umiera samoistnie – by umrzeć, musi popełnić samobójstwo. Po tym, jak dowiaduje się, że Szwarz jej nie kocha – skacze do Dniepru. Sienkiewicz tak kształtuje scenę, w której bohaterka biegnie przez miasto w kierunku rzeki, by podkreślić, że Helena związana jest z ogniem (zgodnie z onomastyczną wymową jej imienia – oznaczającego płomień, światło):

Helena biegła, gnana rozpaczą. Słowa Szwarca i krótka rozmowa z Augustynowiczem rozdarły krwawą błyskawicą wiele ciemnych dla niej okoliczności. [...] Myśli paliły ją jak ogień, a raczej nie były to już myśli, lecz gnane wichrem w szalony skręt kolisko iskier.

14 Tamże, s. 76–77.

15 T. Bujnicki, dz. cyt., s. 34

16 S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Warszawa 1999, s. 42.

17 NM, s. 53–54.

18 Tamże, s. 53.

Miasto w godzinę wieczorną świeciło tysiącem światła, patrzyło na nią jasnymi szybami spokojnych ognisk domowych [...]. Wreszcie ulice zmieniły się w uliczki, stawały się puste, ciemniejsze, w szybach nie było już widać światła [...] z rzadka gdzie błysnęła latarka [...]. Mimo chłodu, zdawało jej się, że z nieba pada ogień na jej głowę, piersi i ręce. Ogniki te zdawały się tańczyć i kręcić koło niej, a w każdym widziała na przemian twarze Szwarcza i Gustawa<sup>19</sup>.

Zauważmy, że gra światła z ciemnością dotyczy zarówno rzeczywistości zewnętrznej (otoczenia protagonistki), jak i wewnętrznej (to w iskrach światła widzi dwóch mężczyzn – kochającego ją i przez nią kochanego – i dzięki światłu „rozpoznaje” swój los). Dodam, że romans Potkańskiej i Szwarcza zaczyna się „dzięki” światłu i płomieniem kończy. Jednocześnie jednak nie sposób nie zauważyć, że sposób obrazowania, ta wszechobecność światła, bierze się wprost z *Dziadów* części IV – pamiętamy, rzecz jasna, płonące serce Gustawa, ale też motyw płomienia nie ogranicza się wyłącznie do uczucia – opisuje cały jego świat:

Kiedyś duch mój przy wieszczym zapalał się rymie,  
[.....]  
Na próżno! Jedna tylko iskra jest w człowieku,  
Raz tylko w młodocianym zapala się wieku;  
Czasem ją oddech Minerwy roznieci,  
Wtenczas nad ciemne plemiona  
Powstaje mędrzec [...]  
[.....]  
Iskrę tę jeśli duma rozżarzy w pochodnie,  
Wówczas zagrzmie bohater [...]  
Czasem tę iskrę oko niebianki zapali,  
Wtenczas trawi się w sobie, świeci sama sobie  
Jako lampa w rzymskim grobie<sup>20</sup>.

Te płomienie trudno zdusić. Dlatego wybór rodzaju śmierci przez bohaterkę – skoku do rzeki – jest w tej sytuacji niejako naturalny, bo woda wszak gasi płomień.

Dodajmy, że *Na marne* jest opowieścią o straconych złudzeniach. Szwarcz, główny bohater, traci wiarę w Boga, w przyjaźń, w końcu w miłość:

Nadto, nadto sił kładziemy w gonitwie za miłością kobiety, potem miłość gdzieś jak ptak odleci, a siły idą *na marne*<sup>21</sup>.

19 NM, s. 140–141.

20 A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. IV [w:] tegoż, *Dzieła poetyckie*, t. 3, *Utwory dramatyczne*, opr. S. Pigoń, Warszawa 1953, s. 61–62, w. 492, 506–509, 512–513, 517–519.

21 NM, s. 147.

Tadeusz Bujnicki uważa tę frazę za morał pozytywistyczny<sup>22</sup>. Można polemizować z tą opinią. Wszak rozczarowanie miłością, przekonanie o tym, że ona zawodzi, charakterystyczne jest dla kreacji romantycznych – przypomnijmy choćby drugi akt *Kordiana*.

Bujnicki wskazuje wybór przez Szwarca zawodu lekarza jako element pozytywistyczny dzieła<sup>23</sup>. Oczywiście trudno przeczyć temu, że lekarz jest jednym z ulubionych bohaterów prozy tego okresu, ale w powieści pojawiają się szczególne rozważania moralne związane z medycyną, refleksje znane z powieści romantycznej. Porównajmy:

– Właśnie myślę się uczyć medycyny – rzekł Gustaw – jest to stan, w którym można być bardzo użytecznym. [...]

– Na tej nauce, mój Gustawie, zetrzesz czucie i wiarę, staniesz się ateuszem, przed czasem się zestarzejesz, będziesz nieszczęśliwym człowiekiem<sup>24</sup>.

To fragment *Poety i świata* Józefa Ignacego Kraszewskiego (powieści z roku 1839). W dalszym ciągu rozdziału traktującego o medycynie Gustaw obserwuje sekcję, która go przeraża swą brutalnością i ukazuje bezwzględność śmierci. Następnie dowiaduje się, że medycyna prowadzi do ateizmu:

[...] Na stu doktorów dziewięćdziesiąt dziewięć niedowiarków, materialistów, ateuszów. Bo cóż widzieli pod skalpelem i bisturem? ciało i ciało! Co zobaczyli przez mikroskop? robaki. Nie spotkali duszy, nie pokrajali, nie namacali i nie wierzą w nią<sup>25</sup>.

Teraz porównajmy powieść Kraszewskiego z *Na marne*:

Owa technika [sekcja – B.Sz.] miała jeszcze jedną stronę smutną w oczach Szwarca: źle wpływała moralnie.

Odkrywała koniec życia, nie wskazując, czy istnieje ciąg dalszy. Zdejmowano tam bez najmniejszego wahania zasłonę ze śmierci. Cała ohyda tej podziemnej robotnicy ukazywała się tam z nagą bezczelnością. To, co było umarłego, było zarazem cyniczną obietnicą dla żywych. Śmierć przy jasnym dniu zdawała się mówić: do widzenia w ciemnościach! [...] Nie traćmy czasu, używajmy życia, bo, prędzej czy później, wszystko diabli wezmą!<sup>26</sup>

Lekarz w *Na marne* nie jest zatem krzewicielem postępu, szukającym „nowych, nieodkrytych dróg”, lecz ofiarą biologii i doczesnego kształtu ciała. Słowa Agnieszki Czajkowskiej, opisujące *Poetę i świat*, można by odnieść bezpośrednio do debiutu Sienkiewicza:

22 T. Bujnicki, dz. cyt., s. 25.

23 Tamże, s. 30.

24 J.I. Kraszewski, *Poeta i świat*, Kraków 2002, s. 46.

25 Tamże, s. 52.

26 NM, s. 25.

W prezentacji Kraszewskiego medycyna jest nauką sformalizowaną, zabijającą energię i wyobraźnię człowieka, uniemożliwiająca podmiotowe traktowanie pacjenta. [...] Tak rozumiany postęp – wydzieranie Bogu jego mocy i tajemnic, z podstawową tajemnicą życia – zamiast prowadzić do powszechnego szczęścia i poczucia bezpieczeństwa, jak sądzi Kraszewski, cofa człowieka w rozwoju, pozwala dostrzec jego cechy zwierzęce i ujawnia to, co dotąd było skrywane pod powłoką niewiedzy i konwencji<sup>27</sup>.

W jakimś sensie „zatrucie” wyobraźni i postawy moralnej Józefa Szwarca naukami medycznymi jest odpowiedzialne za jego postępowanie. Pomysł i obrazowanie wzięte są z Kraszewskiego – nic zatem dziwnego, że autor *Starej baśni* przychylnie ustosunkował się do dzieła debiutanta.

Dodać należy, że romantyczna w powieści jest nie tylko fabuła i onomastyka. Dzieło Litwosa jest wprost przesycone romantycznymi aluzjami i cytatami. Przyjrzyjmy się ich katalogowi.

Stanowią go, po pierwsze, dokładne cytaty. Na przykład ten z *Pożegnania Czajdł Harolda* Byrona w tłumaczeniu Adama Mickiewicza:

Zamek, na którym brzmiało wesele,  
Wieczna żaloba pokryje,  
Na wałach dzikie porośnie ziele,  
U wrót pies wierny zawyje<sup>28</sup>.

Czy niniejszy – z IV części *Dziadów*:

Kobieto! Puchu marny! Ty wietrzna istoto!<sup>29</sup>

Po drugie, pojawiają się przekształcone cytaty, na przykład z *Dziadów cz. IV*:

– Gustaw! Wielki Boże!<sup>30</sup>

W *Na Marne* przybiera on postać:

–Dalibóg Gustaw!<sup>31</sup>

Czy też pojawiająca się w powieści Sienkiewicza fraza:

Bo jadłem świata tego zatrute kołacze [...]

będąca przekształceniem cytatu z *Marii* Antoniego Malczewskiego:

27 A. Czajkowska, „Poeci uczeni”. *Związki nauki i literatury w twórczości romantyków*, Częstochowa 2014, s. 165–166.

28 NM, s. 29; zob. A. Mickiewicz, *Pożegnanie Czajdł Harolda. Z Lorda Byrona* [w:] tegoż, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 159.

29 NM, s. 59; zob. A. Mickiewicz, *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 83.

30 NM, s. 4.

31 A. Mickiewicz, *Dramaty*, dz. cyt., s. 73.

I świata jadłem gorszkie, zatrute kołaczki – [...]”<sup>32</sup>.

Po trzecie, omówiony prozą fragment wiersza romantycznego – wspomniane już nawiązanie do *Romantyczności* Adama Mickiewicza:

[...] owóz teraz nie wierzy podobno, że umarł i chodzi po całym świecie, zwyczajnie jak wariatka!<sup>33</sup>

Następnie – konwencjonalne zwroty o proveniencji sentymentalno-romantycznej, na przykład:

Kocha, czci, ubóstwia kobietę, jak anioła, a anioła pragnie jako kobiety<sup>34</sup>.

Kolejnym, piątym typem nawiązania do romantyzmu są postacie i ich relacje. Odbywające się w rozdziale pierwszym spotkanie Gustawa ze Szwarcem przypomina spotkanie Młodzieńca (tj. Gustawa) z Czarnym (Szwarc!) Myśliwym, demoniczną postacią z I części *Dziadów*, zajmującą się „czyhaniem na kochanki”<sup>35</sup>. Sienkiewiczowski Gustaw (postać o romantycznym imieniu i – jak pamiętamy – o romantycznym losie) zostaje przedstawiony jako „nocny ptak, co wędnie zgarbiony nad książką”<sup>36</sup>. Jest to rozwinięcie powyższej aluzji. Wszak zarówno Mickiewiczowski Młodzieniec, jak i jego ideał – Dziewica spędzają noce nad wolumenami<sup>37</sup>. Gustaw umiera z powodu nieszczęśliwej miłości, więc też jest ofiarą „książek zbójceckich”, podobnie jak jego Mickiewiczowski imiennik.

Innym przykładem aluzji należącej do tego samego typu jest sposób, w jaki hrabianka Lola fantazjuje na temat kształtu społeczeństwa:

[...] arystokrację wyobrażała sobie w postaci swego ojca, demokrację – w osobie Szwarca. – Och, jacyż to ludzie być muszą! – myślała prawie z obawą – straszni ludzie, którzy umieją łamać przeszkody, inni ludzie<sup>38</sup>.

Takie przeciwstawienie dwóch obozów jest wzięte z *Nie-Boskiej komedii*. Źródło jej rojeń jest zresztą wskazane przez narratorkę:

Resztę dopowiedziały jej książki<sup>39</sup>.

Zatem znów to literatura kształtuje stosunek bohaterki do świata. W takim oglądzie Szwarz wchodzi w kolejną rolę – Pankracego.

32 A. Malczewski, *Maria*, oprac. R. Przybylski, Wrocław–Kraków 1968, s. 38.

33 NM, s. 15.

34 NM, s. 33.

35 A. Mickiewicz, *Dramaty*, dz. cyt., s. 115.

36 NM, s. 5.

37 A. Mickiewicz, *Dramaty*, dz. cyt., s. 99, 114.

38 NM, s. 90.

39 Tamże.

Postać poety – Adama (*sic!*) Augustynowicza – także jest ukazywana w konwencji romantycznej. Zgodnie z imieniem, łączącym go z wieszczem, jest on mistrzem improwizacji:

Gdy zacznie mówić o miłości, czujesz bicie ukochanego serca na twoim własnym, gdy wzbierze potęgą zapału, huczą słów grzmoty i myśl oślepią błyskawicami drży przełękła, a kiedy w cichym spadku słów rzewne jakieś maluje uczucie, w powietrzu zda się woń mirtu i róży, paproć rozkwitła w noc miesięczną, a gdzieś zza lasu, zza boru płynie po rosie echo piosenki dziewczyny<sup>40</sup>.

Dodam, że to Augustynowicz wypowiada (cytowane już) słowa, że siły idą „na marne” – stanowiące konkluzję powieści i wyjaśnienie jej tytułu.

W opisie postaci Heleny pojawia się inna nieoczekiwana romantyczna aluzja:

Dziwne były jej oczy: koloru stali, świeciły jak stal polerowana, ale było to prawdziwe światło. Było to światło i nic więcej: pod owym blaskiem brakło ciepła i głębokości myśli. Można by rzec o tych oczach: patrzą, ale nie widzą. Nie wytwarzały wyobrażenia przedmiotu, ale tylko odbijały go. Był w nich chłód nie do opisania; dodajmy, że powieki ich nie mrużyły się prawie nigdy, a źrenice posiadały jakoby pewien ruch, niby śledczy, badawczy, poszukujący, a jednak mechaniczny<sup>41</sup>.

Porównajmy ten opis z *Piaskunem* Hoffmana:

Ma kibić powabną, twarz nawet piękną, to prawda, ale cóż z tej piękności, kiedy jej nie ożywia spojrzenie. Czyż nie dostrzegasz, że w oczach jej nie ma iskry życia, że zdają się patrzeć, nie widząc?<sup>42</sup>

Olimpia – lalka, bohaterka *Piaskuna* jest całkowicie bierna, jednak „ożywa” poprzez kontakt z Lotarem:

Olimpia siedziała jak zwykle, z rękoma złożonymi na stoliku. Teraz mógł dopiero przyrzec się jej cudownie pięknej twarzy. Tylko oczy wydawały się dziwnie nieruchome i martwe. Jednak w miarę jak jej się przypatrywał, wyraźnie budziły się w nich wilgotne jakieś blaski, jakby promienie wstającego księżyca. Powiedziałbyś, że zdolność widzenia rodziła się dopiero w tej postaci. Stopniowo oczy jej ożywiały się coraz mocniej<sup>43</sup>.

Także Helena pozbywa się swej „martwoty” dzięki kontaktowi z Józefem Szwarcem.

Przejawiająca się w powieści Litwosa fascynacja lalką mechaniczną (jaką pod wpływem cierpienia staje się Helena) jest charakterystyczna dla pisarzy dziewiętnastowiecznych – czerpiących z dzieła Hoffmana. Sienkiewicz zresztą do tego motywu

40 NM, s. 41.

41 NM, s. 16.

42 E.T.A. Hoffmann, *Opowieści fantastyczne*, wybór W. Kopaliński, tłum. F. Faleński i in., Warszawa 1953, s. 278.

43 Tamże, s. 271–272.

powrócił w *Rodzinie Połanieckich*, w której to powieści stworzył postać panny Krasławskiej, także będącej taką lalką<sup>44</sup>. To, że Helena jest mechaniczną lalką, która w toku akcji „ożywa”, jest jednym z elementów kreujących ją na romantyczną *femme fatale*. Roger Caillois wymienia wśród podstawowych kategorii literatury fantastycznej

posąg, manekin<sup>45</sup>, zbroję czy automat, które nagle ożywają i stają groźnie niezależne<sup>46</sup>.

Z kolei Jurij Łotman podkreśla różnicę między lalką mechaniczną a lalką-zabawką:

Ruchoma lalka [...] jest mniej lalką i bardziej człowiekiem – natomiast w zestawieniu z żywym człowiekiem jaskrawiej daje znać o sobie umowność i nienaturalność. [...] nieruchoma lalka nie uderza nas bezruchem swoich rysów, ale wystarczy nadać jej ruch za pomocą wewnętrznego mechanizmu – i jej twarz jakby zastyga. Możliwość zestawienia z istotą żywą potęguje martwość lalki. [...] Twarz pierwsza [lalki-zabawki – B.Sz.] przegląda się w świecie folkloru, baśni, prymitywu, druga przywodzi na pamięć maszynową cywilizację, wyobcowanie, zjawisko sobowtóra<sup>47</sup>.

Właśnie te elementy odnajdujemy w debiutanckim utworze Sienkiewicza.

Powieść zatem przesycona jest romantycznym duchem. Przy tym odwołania i cytaty nie zawsze tworzą konsekwentny obraz, bowiem ta sama postać kojarzona z różnymi romantycznymi bohaterami nabiera też różnych, czasem sprzecznych, odcieni znaczeniowych.

Warto przytoczyć w tym miejscu opinię Litwosa z 1873 roku:

Dzisiaj z powodu braku poezji cenimy powieść. Prawda, że i na tej niwie nie zanoszą się na wielki urodzaj; ale mierna powieść łatwiej się daje czytać niż mierne poezje i z natury swej musi wspierać się więcej na gruncie społecznym, musi podnosić wyraźniej kwestie, blisko nas obchodzące, poruszać sprawy bliższe, a przy tym malować ludzi, zwyczajnie i obyczajnie w warunkach realniejszych<sup>48</sup>.

Zwróćmy uwagę na to, że w opinii młodego pisarza powieść jest niejako „zastępstwem” poezji. Pojawia się z powodu braku dobrej poezji i trwa, ponieważ jest łatwiejsza w odbiorze. Stąd nie powinna nas dziwić romantyczna, ale i „poetycka” proveniencja *Na marne*. Zatem późniejsza ocena autora, deprecjonująca powieść jako „produkt afektacji”, dotyczy nie tylko niedojrzałości pisarza, lecz także manieri

44 Dokładnie realizację motywu lalki mechanicznej w *Rodzinie Połanieckich* opisałam w: B. Szargot, *Wiek kłęski. Studia o „Rodzinie Połanieckich” Henryka Sienkiewicza*, Piotrków Trybunalski 2013, s. 65–102.

45 Połaniecki dla określenia panny Krasławskiej także używa słowa „manekin”: H. Sienkiewicz, *Rodzina Połanieckich*, t. 1, Warszawa 1897, s. 197.

46 R. Caillois, *Od baśni do „science fiction”* [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl*, przeł. J. Lisowski, Warszawa 1967, s. 48.

47 J. Łotman, *Lalki w systemie kultury*, przeł. P. Ustrzykowski, „Teksty” 1978, nr 6(42), s. 49–50.

48 H. Sienkiewicz, *Nasi dzisiejsi poeci. Poezja i powieść*, dz. cyt., s. 182.

twórczej. Można przy tym stwierdzić, że nie ma nic zaskakującego w tym, iż debiut Sienkiewicza zachwyił Kraszewskiego, ale też nic dziwnego, że nie zyskał większego uznania – nie trafił bowiem w swój czas.

## Bibliografia

- Bania E., *Wątki romansowe w debiucie powieściowym Henryka Sienkiewicza* [w:] *Henryk Sienkiewicz twórca i obywatel*, red. W. Hendzel i Z. Piasecki, Opole 2002.
- Bujnicki T., *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1968.
- Czajkowska A., „Poeci uczeni”. *Związki nauki i literatury w twórczości romantyków*, Częstochowa 2014.
- Hahn W., „Szalona” *Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1947.
- Jedlicki J., *Błędne koło 1832–1864*, Warszawa 2008.
- Kraszewski J.I., *Poeta i świat*, Kraków 2002.
- Malczewski A., *Maria*, oprac. R. Przybylski, Wrocław–Kraków 1968.
- Sienkiewicz H., *Listy*, t. 2, opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła M. Bokszcza-  
nin, Warszawa 1996.
- Sienkiewicz H., *Na marne* [w:] tegoż, *Nowele młodzieńcze*, Warszawa 1949.
- Sienkiewicz H., *Nasi dzisiejsi poeci. Poezja i powieść* [w:] *Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*, wybór, posłowie, przypisy Z. Najder, Warszawa 1956.
- Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Warszawa 1999.
- Szargot B., *Io danzo l'amore! Studia o włoskich librettach operowych będących scenicznymi adaptacjami dzieł Henryka Sienkiewicza*, Kraków 2018.
- Szargot B., *Wiek klęski. Studia o „Rodzinie Połanieckich” Henryka Sienkiewicza*, Piotrków Trybunalski 2013.
- Tretiak J., *Henryk Sienkiewicz*, „Przewodnik Naukowy i Literacki (Dodatek miesięczny do „Gazety Lwowskiej”)” 1880.
- Walska J., *Uniwersytet w Dorpacie. Z dziejów studentów polskich za granicą*, „Medyk Białostocki” nr 86, marzec 2010.

## The Debut of the Last Romantic. On Henryk Sienkiewicz's *Na Marne*

### SUMMARY

The article presents an argument that the debut novel of one of the leading writers of Positivism in Poland is actually a Romantic work. This is founded on the novel's plot, Romantic names and surnames taken from the writings of the period, numerous allusions, quotations and references to Romantic literature.

KEYWORDS: Positivism in Poland, novel, Sienkiewicz, Romanticism



# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



ANNA JANICKA

Zakład Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych

Uniwersytet w Białymstoku

📄 <https://orcid.org/0000-0003-0289-3706>

## Debiut i skandal: *casus* Zapolskiej (z romantykami w tle)

Nie ma tak szczęśliwego pisarza, któremu by  
choć raz w życiu nie odmówiono talentu [...].

Józefa Sawicka, *Przegrana sprawa*<sup>1</sup>

Pierwotny, powiem to już na początku, zamysł mego tekstu był inny: chciałam opowiedzieć o tym, jak debiutowało pokolenie roku 1864, jak debiuty pokolenia pozytywistycznego różniły się zasadniczo od debiutów romantycznych. Zresztą, analiza debiutu Zapolskiej zajmuje sporą część mojej książki o pisarce, *nomen omen* zatytułowanej *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*. W tych okolicznościach widmo tak „modnego” dziś oskarżenia o autoplagiat winno było odstraszyć mnie od powrotu do wydarzenia, które odbiło się rozgłośnym echem w prasie polskiej, a takim faktem publicznym stał się „debiut” Gabrieli Zapolskiej i towarzyszący mu proces sądowy (z oskarżeniem pisarki o plagiat!)<sup>2</sup>.

Nie są to jednak tematy, od których łatwo można się uwolnić – atak na debiutantkę, przeprowadzony przez Popławskiego i Świętochowskiego, był tak bezwzględny, druzgocący, nawet pokrętny, że opisująca sprawę Józefa Sawicka już po wyroku sądu mogła skonstatować: „Gdyby p. Śnieżko-Zapolska przyjrzała się bliżej naszej krytyce,

---

ANNA JANICKA – dr hab., prof. UwB; pracuje w Zakładzie Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu w Białymstoku. Autorka książek: *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (Białystok 2013, wyd. 2, Białystok 2015); *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”* (Białystok 2015). Prowadzi badania nad młodymi pozytywistami warszawskimi i „Przeglądem Tygodniowym” w latach 1866–1876 (grant NPRH). Edytorka *Kwiatu śmierci* Zapolskiej (Białystok 2015).

1 [Józefa Sawicka] Ostoja, *Przegrana sprawa*, „Świt” 1886, nr 108, cyt. za: A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, wyd. 2, Białystok 2015.

2 Sprawę debiutu Zapolskiej relacjonuje Jadwiga Czachowska: *Gabriela Zapolska. Monografia bio-bibliograficzna*, Kraków 1966; też, *Debiut Gabrieli Zapolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 3.

nie wniosłaby zapewne do sądu sprawy swej o dyfamację i plagiat, którego, nawiasem mówiąc, przeciwnicy dowieść jej nie potrafili<sup>3</sup>. Józefa Sawicka, pisząca pod pseudonimem Ostoja, wskazała przy tym na jeszcze jeden – też *à rebours* skandaliczny wymiar – procesu: jego bohaterką stała się kobieta oskarżona przez mężczyzn o plagiat: „Niestety, współczesna etyka zadaje fałsz przekonaniom, że talent, praca, nauka równa kobietę z mężczyzną: poza zasługą każda pracowniczka pozostaje przede wszystkim – kobietą! [...]. Księdzu nie należy być bezbożnikiem, kobieta powinna pozostać czysta”<sup>4</sup>.

Oskarżenie Zapolskiej o niemoralność i plagiat wymaga dziś nieuprzedzonego spojrzenia, jak również rozpatrzenia nowych poszlak, okoliczności, które na obie strony skandalicznego debiutu być może rzucają nowe światło. Zastrzeżmy, iż i w jednym, i w drugim przypadku (niemoralności i plagiatu) źródłem, z którego powźmiemy nowe sugestie i wskazówki, pozostaje literatura.

### Debiut, skandal, proces

Jak wiadomo, Zapolska debiutowała dwa razy zupełnie bez rozgłosu – najpierw w „Gazecie Krakowskiej” w 1881 roku opowiadaniem *Jeden dzień z życia róży*<sup>5</sup>. W tym samym roku na łamach warszawskiego pisma opublikowała drobną wypowiedź krytyczną poświęconą szeroko wtedy omawianej powieści Kraszewskiego *Szalona* (1879)<sup>6</sup>.

Oba teksty przeszły bez echa. Dopiero – w zależności od kwalifikacji gatunkowej – dłuższe opowiadanie czy też minipowieść pod tytułem *Małuszka*, opublikowane najpierw w roku 1883 na łamach „Kuriera Lwowskiego”, potem zaś w 1885 roku pomieszczone w jej tomie *Akwarele*<sup>7</sup>, wywołało skandal, czego następstwem był proces sądowy<sup>8</sup>. Zapolska wytoczyła go Janowi Ludwikowi Popławskiemu i wspierającemu go Aleksandrowi Świętochowskiemu za oskarżenie jej o plagiat, niemoralność, a nawet pornograficzne skłonności wyobraźni. Przez prasę polską przetoczyła się burza oskarżeń i przemówień obrońców<sup>9</sup>. Wyrokiem carskiego sądu, w którym debiutantka

3 [Józefa Sawicka] Ostoja, *Przeigrana sprawa*, dz. cyt., s. 294.

4 Tamże.

5 G. Śnieżko, *Jeden dzień z życia róży*, „Gazeta Krakowska” 1881, nr 77, 78, 80, 81. Za: J. Czachowska, *Debiut...*, dz. cyt., s. 184.

6 Zob. G. Zapolska [G. Śnieżko], [Księgarnia T. Paprockiego...], „Gazeta Krakowska” 28 XII 1881. Opinia Zapolskiej o *Szalonej* Kraszewskiego była pochlebna, choć wątpiła ona, by „kobieta owa” kiedykolwiek „mogła powstać z łona narodu polskiego”.

7 Gabryella Śnieżko-Zapolska, *Akwarele*, Warszawa: T. Paprocki i S-ka, 1885, ss. 285. Przyjmuje w pracy uwspółcześnioną pisownię tytułu *Akwarele*.

8 Szczegółowa analiza procesu w: O. Missuna, *Proces Gabrieli Zapolskiej* [w:] tegoż, *Warszawski pitaval literacki*, Warszawa 1960.

9 O reakcjach prasy na *Akwarele* i o procesie, polemikach wokół niego piszę obszerniej [w:] A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej...*, dz. cyt., s. 81–97.

stała przeciwko luminarzom polskiej myśli, Zapolska proces przegrała, odnosząc jednak w oczach opinii publicznej moralne zwycięstwo jako kobieta i jako autorka.

Niestety, już wtedy przyłgnęło do niej dyskredytujące miano „skandalistki”. Nigdy się już od niego nie uwolni.

Przeglądając archiwum tego debiutu-skandalu teraz, w kontekście faktów, które poznałam już po napisaniu książki o Zapolskiej i jej skandalicznym debiucie, zauważyłam nowe tropy, nowe wątki, w pewnym (choć ograniczonym, nierozstrzygującym) stopniu rzucające światło na tamtą „sprawę”. Co ciekawe, mają one charakter „romantycznych” powinowactw, zbieżności, a może związków i zależności kilku tekstów.

Zacznijmy raz jeszcze od początku. Po dwukrotnym ukazaniu się *Małuszki* Jan Ludwik Popławski, późniejszy lider obozu narodowego (teraz jeszcze sojusznik „liberała” Świętochowskiego), publikuje w roku 1885 na łamach „Prawdy”<sup>10</sup> artykuł pod sympotycznym tytułem *Sztandar ze spódnicy*<sup>11</sup>. Znamienne, że wspiera go w kampanii i w trakcie procesu sądowego lider obozu postępowego – autor prac opiewających wartość jednostki, społeczeństwa, ludzkości, słowem: sam Świętochowski<sup>12</sup>.

Obaj adwersarze Zapolskiej publikują wtedy – gdyby pokazać to z dzisiejszego punktu widzenia – urągające wszelkim zasadom kultury teksty, napastliwie mizoginiczne, oszczercze, insynuacyjne, dyfamacyjne, a w końcu krystalizujące – obok wywodu, że debiutantka jest osobą niemoralną i szeryfcielką zgorzenia – zarzut plagiatu, najbardziej chyba obraźliwy dla każdego twórcy.

Popławski – wsłuchajmy się w jego słowa – grzmi o kobiecie jako autorce w najmniej wyrafinowanych słowach, używając pogardliwej ironii i sarkazmu:

Ta zuchwałość rozpieszczonych niewolnic najnieznośniejszą jest jednak w literaturze.

Całe gromady „wykształconych” pań i panienek, wyrobiwszy sobie styl na wypracowaniach pensjonarskich, na dzienniczkach lub wierszykach w albumie, poświęcają swój czas (kobieta zawsze poświęca się) wzbogaceniu piśmiennictwa polskiego mnóstwem nowel, nowelek i obrazków. Dzięki „miłej bezczelności” utwory te wychodzą w druku, chociaż brak im sensu i znajomości gramatyki i pisowni. Tyle tam myśli, ile zmieścić się może w małej, ufryzowanej główce, serce słabo bije pod ciasnym gorsetem, a wszystko to wypowiedziane szepleniącym szczebiotem, cedzonymi przez zasnurowane wargi półsłówkami. Rozmaite Marie, Magdaleny, Elwiry, Maranthosy itd., cała ta wyjątkowa nędza

10 Pismo to („Prawda: Tygodnik polityczny, społeczny i literacki”) wydawał Świętochowski w latach 1881–1902 (pismo ukazywało się do 1915). Od 1882 roku współpracę z „Prawdą” rozpoczął Jan Ludwik Popławski, pracujący pod pseudonimem „Wiat”.

11 [J.L. Popławski] Wiat, *Sztandar ze spódnicy*, „Prawda” 1885, nr 35 z 29 (17) sierpnia 1885 roku. Wszystkie cytaty z *Aneksu* do: A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej...*, dz. cyt., s. 234–240.

12 O sprawie Zapolskiej biografowie Świętochowskiego nie wspominają chętnie; zob. D.M. Osiński, *Aleksander Świętochowski w poszukiwaniu formy. Biografia myśli*, Warszawa 2011, wzmianki o pisarce: s. 215–216; na s. 257 wzmianka o Świętochowskiego „zatargu z Zapolską” o „zbiór nowel *Akwarele*”. Nie był to jednak „zatarg”, lecz ważne, wstrząsowe wydarzenie życia literackiego, biografii i biografii myśli Świętochowskiego, Zapolskiej i Popławskiego.

literacka, to wesołe i obdarzone dobrą pamięcią papużki, które powtarzają cudze myśli, cudze zdania, cudze obrazy, przedrzeźniając je w swym ptasim świergocie. W utworach tych nie znajdziesz nic nowego, nic żywego, żadnych spostrzeżeń, żadnych rysów kopionych z natury, ale jedynie oklepane ogólniki, przerobione aforyzmy, sto razy powtarzane szablony [...]. P. Zapolska w swoich utworach literackich jest także aktorką i niczem więcej tylko aktorką i reżyserką, ustawiającą na scenie marionetki i manekiny. W dodatku jest ona aktorką złej szkoły, aktorką prowincjonalną, pełną fałszu i przesady<sup>13</sup>.

Warto zauważyć estetyczny wymiar ataku. Od ironii, którą sygnalizują zdrobnienia („panienki”, „obrazki”, „główka ufryzowana”), krytyk przechodzi do sardonicznych uśmiechów, a kończy na niemal groteskowej przemianie autorki i jej twórczości w teatr „marionetek i manekinów”.

Tej haniebnej perorze towarzyszy jawnie artykułowane, wykrzyczane przekonanie, że kobiety są istotami niższymi od mężczyzn, a ich niższość intelektualna skazuje je w dziedzinie literatury na produkcję rzeczy bez wartości, powtarzających już tylko „cudze”, to jest czyjeś, zawsze męskie (czytaj: wartościowe) sądy. Plagiatowość jako skłonność jest tu więc także nieopanowaną potrzebą naśladowania męskiego świata. Kiedy brak sił, by tworzyć światy własne, imputuje Popławski, kobieta, szczególnie kobieta taka jak Zapolska – ta „aktorka”, „pełna fałszu i przesady” – wyciąga rękę po twory nadludzi, mężczyzn-autorów. Z tekstu tchnie nienawiść do kobiet jako karykaturalnych naśladowczyń owych wyższych duchowo i intelektualnie mężczyzn.

Omówiwszy w tym tonie wszystkie po kolei opowiadania z tomu *Akwarele*, Popławski atakuje autorkę najostrzej – zarzutem plagiatu, a wcześniej jeszcze obraża zarzutem nieznamości „małorosyjskich”, ukraińskich realiów. Cały ten ustęp jest karykaturalnym zniekształceniem treści streszczanych fabuł. Czytajmy:

Realizm tej cudacznej powieści polega na tem, że *Małaszk*a prezentuje po kolei to kolana, to biodra, to piersi, to wreszcie inne wdzięki, których wszakże śmiała autorka po imieniu nie nazywa. Hrabia kłęczący na pieluszkach to także efekt naturalistyczny. Niemowlę w kilka godzin po urodzeniu uśmiecha się, chłopci wracając z roboty wchodzą całą gromadą do karczmy i upijają się jak bydłeta – nie tylko mężczyźni, ale kobiety i dziewczki, panowie polscy jeżdżą *tarantasem*, a na weselu ukraińskim družki śpiewają piosenkę, którą ciekawy czytelnik znaleźć może w zbiorze pieśni obrzędowych, zebranych w guberni twerskiej, i to *nota bene* śpiewają w czystym języku rosyjskim, tylko, zwyczajnie jak Małorusini, przekręcają trochę wymawianie:

Raztupisa raztupisa (raztupisia)  
 Mat syra zemla  
 Razkalisa grobowa doska (razkolisia)  
 Probudisa rodnoj batiuszka  
 Mnie nie godok u was godowat.

13 [J.L. Popławski] Wiat, *Sztandar ze spódnicy*, wyd. cyt., s. 234–235.

Toż to by się ucieszył „Kijewlanin”, gdyby posłyszał jak Ukraińcy wymawiają twardo *sia* i *g*. Dodać trzeba, że imię zdrobniałe *Małaszka* jest rosyjską formą, po małoprusku zaś mówią *Małanka*. Czytelnikowi, którego dziwi zapewne ten oryginalny realizm polskiej autorki, winniśmy odkryć sekret: *Małaszka* jest nieudaną przeróbką rosyjskiej powieści, drukowanej w jednym z pism wychodzących w Charkowie. P. Zapolska zapomniała o tem powiedzieć.

Widocznie zresztą, że autorka ma krótką pamięć, nie zaznaczyła bowiem także, iż obrazek *Gdybyś ożyła* jest przeróbką z francuskiego, przeróbką tak bliską do oryginału, że nudny formalista nazwałby ją plagiatem<sup>14</sup>.

Doprecyzujmy: w kolejnym oświadczeniu Popławski dorzuci zarzut plagiatu wątku z opowiadania Michała Bałuckiego, skonkretyzuje zarzut plagiatu noweli *Gdybyś ożyła*, która to miała być spisana z dzieła francuskiego autora Louisa Énaulta (1829–1900). Wspierający Popławskiego liberalny inteligent Świętochowski używa słów jeszcze bezwzględniejszych, dosadnych inwektyw, nazywając obrońców Zapolskiej (a było ich całe grono!)<sup>15</sup>, jak wyliczył Władysław Wścieklica, „mętami”, „karłami”, „liliputami” itp.<sup>16</sup> Obrońców Zapolskiej zwie on też, zrównując z nim moralnie, Meletusami; nawiązuje tym samym do postaci jednego z oskarżycieli Sokratesa w procesie o znieważanie młodzieży i ateizm. Ów Meletos był sownie opłacony, skarżył Sokratesa za pieniądze, a sam był poetą bez talentu. Atak na Zapolską posłużył Świętochowskiemu za pretekst do rozprawy z tą częścią opinii publicznej, której nie znosił. W tak furiackim ataku na aż tyłu adwersarzy było jednak coś szalonego jak na poczynania zdeklarowanego racjonalisty...

Trudno dziś – mimo wszystko! – zrozumieć, co stało się z apostołem wolności i Pośłem Prawdy, który przy okazji boju o Zapolską wołał, wynosząc swą postać na piedestał, z którego nie widać skromności: „Mętami, niczem więcej, polskiego liberalizmu są pp. Wścieklica i Straszewicz”<sup>17</sup>. Taka to była „wulkaniczna” temperatura prasowej wojny.

Wróćmy do oskarżeń o plagiat. Ani Popławski, ani Świętochowski nie przedstawili żadnych dowodów, że Zapolska spisała cokolwiek z utworu Énaulta, autora *Mademoiselle Galathée*, nie udowodniono też podobieństwa do tekstu Bałuckiego.

Przypomnijmy, iż padło również oskarżenie, że debiutancka *Małaszka* jest przeróbką rosyjskiej powieści drukowanej w Charkowie. Zastanawia rozległość lektur Popławskiego – skąd bowiem miałby on znać ówczesną prasę charkowską? Dodajmy:

14 Tamże, s. 239–240.

15 W obronie Zapolskiej stanęli nawet ci, którym nie podobała się jej książka. Wymieńmy: Teodora Jeske-Choińskiego, Władysława Wścieklicę, Adolfa Dygasińskiego, Włodzimierza Spasowicza, Józefę Sawicką. Zob. A. Janicka, dz. cyt., *Aneks*, s. 254–295.

16 W. Wścieklica, *O prawdę*, „Kłosy” 1886, nr 1088 z 24 IV (6 V) 1886 r., cyt. za: A. Janicka, dz. cyt., s. 265.

17 A. Świętochowski, *Szturm Meletusów*, „Prawda” 1886, nr 18 z 1 V (19 IV) 1886 r., cyt. za: A. Janicka, dz. cyt., s. 252.

prasę rosyjską. Czyżby było to echo czteroletniego (1878–1882) uwięzienia Popławskiego za udział w spisku Adama Szymańskiego? Z innej strony patrząc: czy Zapolska znała na tyle dobrze język i kulturę francuską, by czerpać z oryginału Énaulta, którego na rozprawę sądową nie można było sprowadzić z Paryża?<sup>18</sup>

Trudno dziś emocje, jakie *Akwarele* rozbudziły w Popławskim i Świętochowskim, zrozumieć, trudniej usprawiedliwić. Należy przyjąć, że *casus* debiutu Zapolskiej posłużył Popławskiemu za pretekst do ataku przeciwko zjawisku, jego zdaniem nie do zaakceptowania, jakim była dlań twórczość kobiet. Jako krytyk utalentowany i wybitny publicysta uczynił to jednak w sposób niegodny. Podobnie Świętochowski; głosy obrońców nikomu nieznanej debutantki potraktował jako osobistą zniewagę, wszystkich razem zaatakował z bezlitosną furią, bez opamiętania. Kiedy sprawa nabrała rozgłosu, gołosłowny zarzut plagiatu – tym bardziej przed sądem – trzeba było uzasadnić.

Sądzę dziś, że insynuacje, posądzenia oparte były na luźnych skojarzeniach Popławskiego. Dopiero startował on do innej walki – o miejsce w areopagu autorytetów publicznych, na którym wkrótce zajął pozycję, nie powracając już do „sprawy Zapolskiej”. Jak na wschodzące słońce życia publicznego i jak na ugruntowany autorytet, Popławski i Świętochowski sami zachowali się jednak skandalicznie. Atakowali bezpardonowo dwudziestopięcioletnią debutantkę, kobietę.

Co intrygujące, szukając „dowodów” przeciw młodej pisarce, sięgnęli po argumenty zaiste zagadkowe. Akt oskarżenia ujawnił konteksty kulturowe istotne dla zrozumienia gruntu literackiego, z jakiego wyrastała skandaliczna powieść. A był to grunt ukraiński i rosyjski. Co zapisuje już sam jej tytuł – *Małaszka*.

### Skąd jest Małaszka/Pałażka?

Istotną wskazówkę zawierają w sobie oskarżenie Popławskiego o nieznaną języka „małorosyjskiego”, czyli ukraińskiego, przez Zapolską, a także uwaga, że imię *Małaszka* to wersja „rosyjska”, podczas gdy na Ukrainie ma się mówić *Małanka*.

Tu uwaga zasadnicza: Popławski pochodził z Bystrzejowic Pierwszych w powiecie świdnickim na Lubelszczyźnie<sup>19</sup>. Miał za sobą kilkuletnie więzienie, lecz dopiero w 1895 roku osiadł we Lwowie, gdzie z Romanem Dmowskim wydawał „Przegląd Wszepolski”. Od roku 1882 do 1886 pod pseudonimem „Wiat” pisał do warszawskiej „Prawdy” Świętochowskiego, potem do „Głosu”, którego był współzałożycielem. Jako ekspert od gwar małorosyjskich – urodzony w okolicach Świdnika – wydaje się on więc co najmniej mało wiarygodny.

18 Był on autorem popularnym, przekładanym na polski, choć nowela *Mademoiselle Galathée* nie była przełożona, były kłopoty ze zdobyciem jej na potrzeby procesu nawet w Paryżu. Zob. L. Énault, *Przeznaczenie. Powieść*, „Biblioteka Najciekawszych Romansów i Powieści”, t. 33, Lwów 1872, ss. 247.

19 O Popławskim zob. T. Kulak, *Jan Ludwik Popławski 1854–1908. Biografia polityczna*, t. 1–2, Wrocław 1989–1991; R. Dobrowolski, M. Król, *Jan Ludwik Popławski – patriota z Bystrzejowic*, Świdnik 2012.

Tymczasem Gabriela Zapolska – z domu Korwin-Piotrowska – była Wołynianką, urodzoną w Kiwercach/ Podhajcach, leżących na przedmieściach Łucka<sup>20</sup>. Przez pierwszych dwadzieścia pięć lat życia najściślej związana była z Wołyniem, Lwowem, Łuckiem i prowincją wołyńską. Znała język i mitologię ludu ukraińskiego, podobnie jak inna Wołynianka, klasyczka literatury ukraińskiej, Łesia Ukrainka (Łarysa Kosacz-Kwitka, 1871–1913), twórczyni innej jeszcze postaci kobiecej rodem z Wołynia, słynnej Mawki z *Pieśni lasu* (1912), debiutująca w 1884 roku w lwowskim piśmie „Zoria”. O podobieństwach – niewątpliwie nie tylko przypadkowych – obu pisarek, o ich wołyńskim zakorzenieniu już pisałam, nie będę tego powtarzać<sup>21</sup>.

Zarzuty Popławskiego trzeba traktować jako insynuacje wytworzone przez jego wyobraźnię po lekturze *Małazski* i całego tomu *Akwarele*. W dziełach tych kielkujące elementy awangardy premodernistycznej zmieszały się z pierwiastkami ludowymi pochodzenia ukraińskiego. Taka jest, ludowa i modernistyczna, pochodząca z ludu, służąca, chłopska *Małazska*. Adwersarzy Zapolskiej raził naturalizm powieści i zbioru *Akwarele*, drażnił ich w *Małazsce* typ kobiecości w guście *femme fatale* oraz przypisywanie kategorii piękna do przasnej bohaterki rodem z nieoświeconego ludu.

Inny tu był profil skandalu niż w literaturze romantycznej. Aż do czasów Cyganerii Warszawskiej spory romantyków miały charakter estetyczny, ideowy, a zarzuty plagiatu ujmowane były jako naśladownictwo za daleko posunięte, niestosowne naśladowanie, niewolnicze tworzenie za autorytetem. Tak było na przykład ze słynnymi *Balladami i romansami* (1824–1825) Stefana Witwickiego<sup>22</sup>. Raczej też nie atakowano *ad personam* debiutujących kobiet, wytykając im zazwyczaj cudzoziemszczyznę, konserwatyzm, moralizatorstwo lub posługiwanie się językiem francuskim.

Zauważmy, że romantyczne polemiki odbywały się w okolicznościach dość powolnego – jak na warunki cenzury – obiegu dóbr kulturalnych. Po 1864 roku rozwój prasy i poczty sprawił, że Popławski mógł szybko odwołać się do czegoś wydanego w Paryżu (Énault) i na przeciwległym krańcu Europy, w Charkowie.

Oczywiście, inna była też istota ataku. Zapolska ośmieliła się bowiem z naturalistyczną wiernością odsłonić wstydlive meandry życia niejednego domu ziemiańskiego, pokazać nadużycia i rozpasanie prowadzące aż do zupełnej zguby bohaterów. W *Małazsce* giną ci, którzy zawinili, ale też zupełnie niewinne dzieci. Tego było już za wiele, by „mała główka” kobieca ujawniała „takie rzeczy”. Ale Popławski (i Świętochowski z nim) sam się też gubił, obnażył niewiedzę własną. Do rzeczy...

20 To wołyńskie pochodzenie Zapolskiej nie jest zbyt często wydobywane, niestety.

21 A. Janicka, *Łesia Ukrainka i Gabriela Zapolska – dramaturgia przekroczenia. Propozycje wstępne* [w:] *Dramat w nowych ujęciach teoretycznych. Studia slawistyczne*, red. N. Maliutina, J. Ławski, Białystok–Odessa 2014, s. 295–304.

22 Co ciekawe, w sporze o *Małazkę* i Zapolską przywoływano inne piszące kobiety, na przykład Narcyzę Żmichowską i Marię Szelię (W. Wścieklica, *Do światła!*, „Kłosa” 1886, nr 1086 z 10 (22) IV 1886).

## „Wschodnie” tropy...

Wróćmy do tropu wschodniego, charkowskiego. Zaryzykuję najpierw twierdzenie, że Popławski „coś” skojarzył, lecz dokładnie nie wiedział, z czym, z jakim tekstem kojarzy *Małaszka*. Nie podał ani nazwisk pisarzy, ani tytułów pism.

Może jednak było wprost przeciwnie: doskonale znał hipotetyczny pierwowzór literacki, ale celowo w swej insynuacji dezinformował publikę prasową. Zbyt „słabe” były bowiem związki tekstów, które kojarzył z *Małaszka*, z tym tekstem Zapolskiej – były to zbieżności, podobieństwa, ale nie jawne nawiązania, skradzione elementy fabuły (?). Tak też mogło być. Za tą drugą tezę przemawiają pewne poszlaki.

Małaszka to typ demonicznej służącej z ludu, która doprowadza swego – zakochanego w niej – pana i cały dom do absolutnej katastrofy. Wszyscy – pan, kochanka i niewinne dziecko – ulegną konieczności. Klęska będzie zupełna. Zapolska nie unika naturalistycznych szczegółów w opisie piękna służącej i jej seksualnej relacji z panem.

Typ służącej z ludu, która ma romans z panem (z kimś wyżej urodzonym), a także drugi motyw, pokrewny, prezentujący typ ludowej *femme fatale* o niezaspokojonych ambicjach erotycznych, rozwijał się bujnie w literaturze polskiej i, jak się okazuje, ukraińskiej<sup>23</sup>. Od najwcześniejszej *Ulany* (1842) Kraszewskiego do *Chama* (1888) Orzeszkowej i *Jagny z Chłopów* (1904–1907) Reymonta kreacje tego typu pojawiały się stale. Co symptomatyczne, więcej podobnych postaci znalazło się w literaturze polskiej tworzonej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, gdzie przenikały się wpływy polskie, ukraińskie i rosyjskie. Sroga cenzura uniemożliwiała tam publikacje bodaj ocierające się o politykę, ale, o dziwo, w druku ukazywały się teksty dość odważne obyczajowo, najczęściej szybko i na długo zapomniane. Na przykład utwory pokazujące degrengoladę warstwy szlachecko-ziemiańskiej, atmosferę premodernistycznej dekadencji. Wiązała się ona w środowiskach polskich na ziemiach wschodnich także z przemianami społecznymi po 1864 roku, dezintegracją warstwy ziemiaństwa<sup>24</sup>. Wspomnijmy wydane niedawno krytycznie *Narracje* (1847) Władysława Słowackiego<sup>25</sup> czy teksty Kraszewskiego z okresu jego pracy w Żytomierzu<sup>26</sup>.

23 Warto zauważyć, że plebejskie motywy były popularne w literaturze ukraińskiej również za sprawą Kraszewskiego, którego utwory były przerabiane. Zob. O. Humeniuk, *Świat przedstawiony dramatu Mychajła Staryckiego „Cyganka Aza”* [w:] *Kraszewski i nowożytność. Studia*, idea J. Ławski, red. A. Janicka, K. Czajkowski, Ł. Zabielski, Białystok 2014–2015.

24 Sprawa ta doczekała się znakomitej monografii ukraińskiej pióra prof. Wołodymyra Jerszowa z Żytomierza. Zob. V.O. Eršov, *Polska memuaristična literatura Pravobiereżnoï Ukraïni dobi romantizmu*, Żitomir 2010.

25 W. Słowacki, *Narracje*, Kijów 1847; W. Słowacki, *Narracje*, wstęp, przypisy i bibl. G. Kowalski, red. J. Ławski, Białystok 2015.

26 W. Jerszow, „*Tu cudnie, tu dziko, tu smutno, ale tu pięknie*”. *Żytomierz w kontekście czarnego romantyzmu Józefa Ignacego Kraszewskiego* [w:] *Kraszewski i nowożytność. Studia*, idea J. Ławski, red. A. Janicka, K. Czajkowski, Ł. Zabielski, Białystok 2014–2015, s. 403–416.



Pora wskazać – także jako ewentualny „podejrzewany” o splagiatowanie pierwowzór, który mógł znać Popławski – dzieło, które wzbudziło moje zainteresowanie, a jest dziś zupełnie zapomniane. To wybitny literacko tekst pisarza mającego szczęście żyć i tworzyć między Petersburgiem, Kijowem a Czerkasami: Zenona Leonarda Fisza (1820–1870). Był on trudnym piewą jeszcze trudniejszej wspólnoty dziejów i kultury polskiej i ukraińskiej. Ten dopiero dziś odzyskiwany klasyk literatury polskiej wraca nade wszystko jako prozaik, nowelista, eseista i podróżopisarz<sup>27</sup>.

W 1850 roku Fisz opublikował w osobnym tomiku w Wilnie obszernie opowiadanie zatytułowane *Pokojówka*. Stawiam więc hipotezę pierwszą: Popławski mógł mieć na myśli nie jakąś zmyśloną *ad hoc* powieść rosyjską z Charkowa, lecz właśnie historię uwiedzionej przez panicza pokojówki. Ciężarną pokojówkę wydano za chłopą, który chowa w swej wiejskiej chacie dziecko, owoc romansu żony z paniczem. Fisz przedstawił historię romansu ostro, z sarkazmem, lecz bez naturalistycznych szczegółów. Zaczął tekst nader ironicznie:

Czy wiecie co to pokojówka? Ale któż nie zna u nas pokojówki! U nas, zwłaszcza na Ukrainie, Podolu, Wołyniu, gdzie tyle młodzieży, gdzie tak bujnie rozkwitło baragolstwo, gdzie takie śliczne pokojówki!... Pokojówki są to młode, wiejskie dziewczęta, z pełną piersią, giętkim i wysmukłym stanikiem, z czarnymi lub błękitnymi oczami, długimi kosami i ładnie obrysowanymi ustami, słowem: są to – cudo dziewczęta! Zsyłam się wprost na zdanie moich kolegów: Nieprawdaż? Czyż nie ponętne? Czy nie ładne? Jaka szkoda, że nic nie mówi za nimi! Mówią tylko ich własne przymioty i to nie do każdego<sup>28</sup>.

I już nieco dalej, z tą samą zgryźliwą ironią, popisując się to erudycją filozoficzną (Kant, Hegel), to znajomością klasycznej literatury (Mickiewicz) i folkloru ukraińskiego (imiona kobiet) ciągnął tyradę:

[...] tu na koniec twarda natura czterdziestoletniego ekonomy i kawalerskie serce pana Pisarza, widocznie i oczywiście uginają się pod jarzmem miłosnego uczucia ku Horpynie i Pałaźce, i te wszystkie tak nadzwyczajne zmiany zrządza któż? Jedna słaba, młoda dziewczyna, za którą nic nie przemawia prócz jej koralowych ustek, nic nie zniewala prócz jej palącego spojrzenia, nic nie broni prócz białych jej ramion i słabych rączek!... [podkr. moje – A.J.]<sup>29</sup>

27 Zob. M. Kwapiszewski, *Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego*, Warszawa 2004; „*Szkoła ukraińska*” w *romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie*, red. S. Makowski, U. Makowska, M. Nesteruk, Warszawa 2012; J. Nowak, *Wschodnia rasa, kultura i cywilizacja w relacji z podróży do Turcji Zenona Leonarda Fisza* [w:] *Muslim East in Slavic Literatures and Cultures*, ed. G. Czerwiński, A. Konopacki, A. Buras-Marciniak, E. Maksimowicz, Białystok 2019, s. 299–312.

28 Z. Fisz, *Pokojówka. Szkic obyczajowy*, Wilno 1850, cyt. za: tegoż, *Noc Tarasowa (Proza)*, wstęp M. Szladowski, R. Radyszewski, opr. tekstu i przypisy K. Rutkowski, J. Ławski, red. i bibliografia J. Ławski, I.E. Rusek, Białystok 2017, s. 239.

29 Tamże, s. 240. Pisarz raz jeszcze, w ironicznym przypisie (s. 235 cyt. wyd.) przywołał „Horpyny, Ulany, Pałażki”.

„Cud dziewczyna” – Horpyna i Pałażka – należą do tej samej grupy postaci, co Małasza, Małanka. Małanka (w innych wersjach Mełania, Małasza, ang. Melani, fr. Melanie) to imię bardzo popularne na Ukrainie do początku XX wieku. Etymologicznie znaczy tyle, co *ciemna, śniada, czarna* (z greckiego: *melaina*). Z kolei Pałażka – inaczej Małasza – to zdrobnienie ukraińskiego Pełageja (z greckiego: *pelagios*), co oznacza *lekka, morska*. Imię to zostało już zupełnie zapomniane w języku ukraińskim. I jeszcze Horpyna: jest to ukraińska wersja greckiej Agrypiny, starorusyjskiej Agrippiny (znaczy z greckiego tyle, co *dziki koń*<sup>30</sup>). Kobiety noszące to imię wiązano z wojowniczym, mocnym, trudnym charakterem<sup>31</sup>. Zapolska nie pomyliła się więc, jak imputował jej Popławski, sugerując, że powinna nazwać swą bohaterkę nie Małaszką, lecz Małanką. Małanka to inne imię niż Pałażka/Małasza, o innej, znaczącej etymologii. Wydaje mi się, że Popławski mógł znać *Pokojówkę* Fiszę, żeby jednak nie pogrzyżyc siebie i Fiszę, lecz Zapolską, pisał o jakiejś bliższej nieokreślonej powieści rosyjskiej z charkowskiej gazety.

Dlaczego mógł nie chcieć przyznać się do tej lektury? Bo jest opowiadanie Fiszę tekstem drastycznym. Brutalnie odsłaniającym demoralizację szlacheckich synów. Bohater zastawia oto swoją ukochaną, kiedy kończą mu się pieniądze, podczas gry w karty:

– Zresztą choćbyś i przegrał – strata dla cię... ile wnosić mogę – nie byłaby zbyt wielką. Ja bym...ja bym...przyjął tę stawkę – ciągnął z wolna Stanisław, puszczając w górę kłęby dymu – sto...e! nawet w sto pięćdziesiąt peców!

– Cóż u trzykroć sto tysięcy diabłów?!

– Ona – wymówił cicho, ale dobitnie i tajemniczo Stanisław [...].

– Wygrałem... – rzekł zimno Stanisław, wyświecając pikową damę na swej stronie.

Grzegorz wypadł nagle z pokoju. Idąc, tak dumiał: panicz był dobra dusza; karty i wino go zepsuły. Kto wie, jak teraz skończy? Może straci majątek, jak potraciło wielu? A Julka? O, ja przewiduję, co ją czeka!<sup>32</sup>

Co ciekawe, Fiszę miał świadomość istnienia już całej grupy tekstów poświęconych temu zjawisku, przywołał w *Pokojówce* między innymi *Ulanę* Kraszewskiego<sup>33</sup>. (Kraszewski był jednym z nielicznych krytyków broniących *Akwarel* Zapolskiej<sup>34</sup>).

30 Oczywiście, Horpynę identyfikujemy dziś z bohaterką *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza. Zob. też: M. Basińska, *Elementy słowiańskiej wiary i kultury w „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza*, „Litteraria Copernicana” 2019, z. 3 (31), s. 125–136.

31 Dziękuję mgr Irenie Szewczenko za pomoc w odczytaniu ukraińskich kontekstów omawianych dzieł.

32 Z. Fisz, *Pokojówka...*, dz. cyt., s. 274.

33 Tamże, s. 262.

34 Pisał o *Akwarelach* w *Listach J.I. Kraszewskiego* („Kłosa” 1885, w. 1050, s. 99), nie odmawiając Zapolskiej talentu, ale zarzucając jej pesymizm. Stwierdzał: „*Akwarele* te, słusznie tak nazwane, są to obrazki rodzajowe, nadzwyczaj wdzięcznie odmalowane, z odznaczającą się

Drastyczność przekazu pisarz spod Czerkas łagodził konwencją quasi-moralistyczną z jednej, a ironiczną z drugiej strony. Narrator panuje tu nad całym światem przedstawionym, akcentując, wprost nachalnie podkreślając, iż opowiada o wschodniej prowincji, o europejskim Wschodzie, którego centrum jest Kijów. Fatalne zauroczenie panicza Leona w wiejskiej dziewczynie Julce kończy się, jak wspomniałam, rozstaniem ze skrzywdzoną dziewczyną, która wychodzi za prostego chłopca: „Już to nie była świetlica ukraińskiego chłopca, lecz pokój z obrazami, stołem, krzesłami i kanapą. Podłoga była usypana tatarskim zielem”<sup>35</sup>. W finale utworu Leon doznaje bowiem ironicznej przemiany z utracjusza w „gospodarza” i „męża”: „Dziś on przeistoczył się nie do poznania! Ubiera się elegancko i skromnie; wąsiki nosi małe i pełne wdzięku, włosy niedługie, twarz jego myśląca i blade”<sup>36</sup>.

Utwór kończy się wymuszoną wizytą młodej pary – Leona i jego młodej, posażnej żony Emilii – w chacie Julki, która przyjmuje „państwo” i towarzyszącego im narratorka powieści. Ten ostatni bezlitośnie, ironicznie, ale w konwencji udawanego moralizowania, kończy opowieść prezentacją dziecka, owocu grzesznej miłości, przebranego w akceptowalną kulturową formę życia codziennego. Cały wyjazd do służącej wymusza i kieruje tokiem zdarzeń naiwna, niczego niewiedząca Emilia, żona niedawnego swawolnika Leona:

Julka nie mogła się wymówić, wyszła i za chwilę powróciła, prowadząc za rękę rzeźwego lat trzech chłopczyka. Na pierwsze spojrzenie znalazłem w nim wierny obraz Leona i mimowolnie dla porównania przerzuciłem z niego na dziecię kilka razy wzrokiem.

– Jak się masz, Józiu! – rzekła nasza towarzyszka, biorąc go za rączkę. – Patrz pan: wszak prawda, że ładny chłopczyk, a do kogo podobny?

Spojrzałem na Julkę i postrzegłem, że była jak w ogniu.

– Do ojca – rzekłem z przyciskiem i uśmiechem.

– Cha, cha, cha! Co pan mówisz? Józio podobny do ojca! W moim zdaniu nic nie masz nie podobniejszego. – Spojrzałem na Leona – on puszczał tak gęsty dym z cygara, jakby się chciał nim zakryć od naszego wzroku<sup>37</sup>.

---

subtelnością pędzła, z delikatnością prawdziwie kobiecą, nie wyłączającą jednakże pewnej energii w ekspresji tam, gdzie ona jest potrzebna. Odsłaniają one talent odznaczający się i nie początkujący, lecz talent, który wytworzył już sobie charakter wyłączny, własny, pewną oryginalność. Wszystkie te drobne powiastki, marzenia, szkice są urocze, lecz *Jeden dzień z życia róży* to stanowczo małe arcydzieło pod względem umiejętności wzięcia się do rzeczy i wytwornego jej wykończenia. Nie potrzebujemy tu dodawać, że p. Zapolska (niestety, jest to choroba czasu) równie jest smutną i zrozpaczoną, jak inne jej siostry po piórze. Pesymizm, mniej lub więcej wyraźny, jest na porządku dziennym” – cyt. za: J. Czachowska, *Debiut...*, dz. cyt., s. 185.

35 Z. Fiszczyk, *Pokojówka...*, dz. cyt., s. 287.

36 Tamże, s. 286.

37 Tamże, s. 288.

Można powiedzieć, że Fisz zwięczył całą historię *happy endem*. Ale utwór z 1850 roku (napisany w roku 1845) mógł pójść jeszcze tak daleko, jak o trzydzieści lat młodsza *Małazska* Zapolskiej, gdzie romans pana i służącej zamyka się bez nadziei, kończy pochłaniającą wszystkich katastrofą. Tak oto z furią streścił *Małazskę* Popławski:

Sławę realistki zjednała autorce *Małazska*. Młoda dziewczyna ukraińska, ambitna i próżna, dąży wszelkimi środkami do nasycenia swej żądz panowania i użycia. Żeby zbliżyć się do dworu, wychodzi za lokaja i w parę tygodni po ślubie z egzaltacją właściwą damie cierpiącej na histerię oddaje się młodemu hrabiemu. Później porzuca męża i jedzie do Warszawy jako mamka małego hrabiątka, ale ponieważ jaśnie wielmożny kochanek zapomniał o niej, pragnie zemścić się, kusi go więc na nowo za pomocą wyrafinowanej kokieterii. Pewnego razu w nocy budzi hrabiego i jego żonę pod pozorem, że dziecko chore, ale właściwie dlatego, żeby pokazać się w rozkoszonym negliżu i według recepty Zoli, każe klękać hrabiemu na pieluszkach dziecka. Kiedy kochanek okazał się posłusznym, mamka naznacza mu schadzkę. Żeby pozyskać swobodną chwilkę, *Małazska* poi dziecko wódką, maleńki hrabicz wskutek tego umiera i mamkę wypędzają sromotnie. Powraca więc do domu i tu zastaje męża, który po jej ucieczce i śmierci dziecka zwariował. Szaleniec chce zabić niewierną, ale z wielkiego gniewu pada zemdlony na ziemię, łuczywo płonące, źle przytwierdzone zsuwa się i zapala chatę. *Małazska* ucieka, ale przypomina sobie, że zostawiła czerwoną, jedwabną spódnicę, wraca po nią, tymczasem dach zawala się i grzebie oboje małżonków<sup>38</sup>.

Oczywiście, Fisza i Zapolską łączy skandaliczny temat, dzieli estetyka – ironiczna u Fisza, naturalistyczna u autorki z Wołynia. Fisz tworzy jeszcze w świecie, gdzie dominują sentymentalne i romantyczne wzorce miłości, podczas gdy młoda Zapolska kieruje się ku francuskiemu naturalizmowi, z jego brutalizmem, wiwisekcją stosunków społecznych, doprowadzając jednak aż do hiperbolizacji naturalistyczny zamiar naśladowania rzeczywistości bez retuszu. Dzieje *Małazski* przeobrażają się – jako ciąg fatalnych zdarzeń – w *sui generis* hiperbolę, groteskowe przekroczenie naturalizmu.

Tymczasem Fisz – i to hipoteza druga – odwołuje się jako jeden z nielicznych polskich pisarzy XIX wieku do inspiracji klasyka ukraińskiej literatury Hryhoryja Kwitki-Osnowanienki (1778–1845), piszącego po rosyjsku i ukraińsku, a biografią przez lata związanego z Charkowem. Pisarz urodził się i tworzył w majątku Osnowa pod Charkowem, w którym publikował. Był lojalistą miłującym cara, zalecającym posłuszeństwo tym „Małorusinom”, którzy akcentowali swą odmienną kulturę. Tworzył zainspirowany sentymentalną antropologią, którą, jak podkreślają badacze, wpisywał jeszcze w biblijną wizję świata – zawsze dobrego, zawsze możliwego do poprawy. Kwitka-Osnowanienko do końca eksploatuje schemat romansu, zawsze jednak z *happy endem* serio. Znakomita badaczka literatury ukraińskiej, Eulalia Papła, pisze celnie o jego romansach, takich jak *Marusia* (1834), *Prawdziwa miłość* (1839), *Boże*

38 [J.L. Popławski] *Wiat, Sztandar ze spódnicy*, dz. cyt., s. 239.

*dzieci* (1840), *Biedna Oksana* (1841), *Atutowa dziewczyna* (1839). Szczególnie *Biedna Oksana* jawi się jako utwór ze wszech miar ciekawy w intrygującym nas kontekście:

Rosyjski oficer, tym razem postać jednoznacznie negatywna, pojawia się jako uwodziciel „serdecznej” Oksany (tj. kierującej się wyłącznie głosem serca wbrew rozsądkowi i ostrzeżeniom). Wywieziona i oszukana przez podstępного lowelasa, zdoła jednak uciec wraz z nieślubnym dzieckiem; pokonując trudy pieszej wędrówki wraca do starej matki i byłego chłopca, który otacza kobiety i dziecko troskliwą (braterską, jak podkreśla narrator) opieką<sup>39</sup>.

Jak widać, fabuła *Biednej Oksany* niemało przypomina historię zarysowaną w *Pokojówce*: zły romans, wykorzystanie, nieślubne dziecko, dobry mąż, który otacza opieką upadłą kobietę. Interpretatorka widzi w dziełach charkowskiego pisarza „etyczny maksymalizm”, a nawet ascetyzm<sup>40</sup>, gdyż: „Kwitki opowieści o miłości, nawiązując do wzorców ewangelicznych, realizują formę paraboli. Są przypowieściami”<sup>41</sup>. Również historia Oksany wpisana zostaje w „religijny światopogląd pisarza”<sup>42</sup>, który – podobnie jak później Fisz – rozpoczyna „narrację od «pouczenia» w formie zwrotu do czytelnika”<sup>43</sup>. Tak będzie w *Marusi*, tak dzieje się w dedykowanej „Ukochanej mojej żonie, Annie Grigorownej Kwitka” *Biednej Oksanie*, którą rozpoczyna zdanie: „Nie ma na świecie niczego cenniejszego i miłszego Bogu niż matczyne serce okazywane dzieciom”<sup>44</sup>. Cała historia nie jest zaprzeczeniem tej mądrości, lecz – po dramatycznych perypetiach – jej trudnym, moralitetowym potwierdzeniem: „*Biedna Oksana* nawiązuje do kilku wątków z Biblii. To przede wszystkim czytelną parafrazą przypowieści o synu marnotrawnym (Łk 15,11–32), o grzechu, pokucie i przebaczeniu”<sup>45</sup>.

Zupełnie inaczej prowadzi narrację Fisz-ironista: od inicjalnego zdania „Czy wiecie, co to jest pokojówka?” po ostatni gest Julki, spuentowany słowami narratora. Zapytana o przeszłość, dziewczyna przede wszystkim tuli dziecko, niosąc w sobie gorzyc pamięci o zdradzie człowieczeństwa, jakiej dopuścił się panicz, i o własnej naiwności:

- A teraz posiadłaśże spokojność i szczęście?
- Szczęście! – powtórzyła Julka, utkwivszy wzrok pełen niewyrażonego uczucia na uśmiechającą się do niej twarzyczkę Józia. – Ot, gdzie moja spokojność, mój świat, moje złoto, moje całe dziś szczęście!...

39 E. Papła, *Retoryka i mity: nowożytna literatura ukraińska z Bizancjum w tle. Rekonesans [w:] Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004, s. 302.

40 Tamże, s. 306.

41 Tamże.

42 Tamże, s. 307.

43 Tamże.

44 Przekład mój – A.J. Cyt. za: H. Kwitka-Osnowanienko, *Marusia. Povisti ta opovidannia. Dramatični tvor*, Harkiv 2019, s. 296.

45 E. Papła, dz. cyt., s. 307.

I to mówiąc, osypała go gorącymi pocałunkami, namiętnie przycisnęła do serca i tak trzymała chwilę – potem nagle opuściła pokój. – Łzy były w jej oczach. Pojąłem to jej szczęście!...<sup>46</sup>

Fisz szanuje moralny porządek świata, lecz już nie może, jak Kwitka-Osnowanienko, uwolnić się od ironii jako podmiotowej świadomości, wiedzy o przewrotności świata i ludzi. Zapolska, jak bym chętnie powiedziała, „idzie na całość”, schemat romansu panicza i ukraińskiej służącej doprowadzają do wymiarów zupełnej (być może przerysowanej) katastrofy. Tego właśnie nie mogli jej wybaczyć Popławski i Świętochowski. Pisarka nie zastosowała żadnych estetycznych i ideowych „bezpieczników”. Nie wpisała opowieści o Małaszce w schemat moralistyczny (*Biedna Oksana*) przypowieści; nie zamknęła skandalu w ramie ironicznego „szkicu obyczajowego” jak Fisz<sup>47</sup>. Co ciekawe, *Pokojówka* została zmiażdżona w recenzji, którą opublikowano w Warszawie:

Współczesny Fiszowi recenzent „Gazety Warszawskiej” był bezlitosny dla dzieła. Personalnie zaatakował Padalicę za krycie się pod pseudonimem, był oburzony niezachowaniem zasady stosowności zarówno w odniesieniu do tematu („nie ma tu [...] żadnej istoty, której by obraz był godnym w zupełności wysokiego utworu w sztuce”, „nie ma co przeglądać i domyslać się w kwestiach przedpokojowych i garderobowych”), jak i wobec zastosowanego przez autora języka („nie wolno pisać do druku w jakimkolwiek europejskim języku, nie nauczywszy się dobrze mówić, albo zapomniawszy języka”)<sup>48</sup>.

Nietrudno zauważyć, iż dziewiętnasto- i dwudziestowieczne, jakże nieliczne, głosy o *Pokojówce* w ogóle nie biorą pod uwagę ironicznej nadświadomości Fisz, zarzucając mu nawet „wąskie granice postawy demokratycznej” i „moralistyczno-zachowawczy charakter jego poglądów społecznych”<sup>49</sup>. W ogóle nie da się tak czytać Fisz, poprzednika Zapolskiej! Cóż dopiero u niej znajdziemy... Znajdziemy to wszystko, czego nie mogli – z subiektywnych i obiektywnych powodów – wypowiedzieć moralści, tacy jak Kwitka-Osnowanienko i Kraszewski, czy ironista i tragiczny Fisz. Jeszcze jedno dopowiedzenie: „Zenon Fisz zmarł w obłąkaniu w 1870 roku”<sup>50</sup>. We wsi Prusy pod Czerkasami. Niedaleko stąd do Charkowa, lecz daleko do Warszawy.

Tak długiej opowieści należy się puenta: i ironiczna, i serio. Zapolską, jak pisałam, oskarżono o naśladowanie, plagiat jakiegoś pisarza drukującego swoje prace

46 Z. Fisz, *Pokojówka...*, dz. cyt., s. 289.

47 Zob. M. Kwapiszewski, *Późny romantyzm i Ukraina...*, dz. cyt.

48 M. Szładowski, *Zapomniani „malarz Ukrainy” – o pisarstwie Zenona Fisz* [w:] Z. Fisz, *Noc Tarasowa (Proza)*, s. 27. Badacz cytuje recenzję zamieszczoną w: „Gazeta Warszawska” 1850, nr 81–82.

49 M. Kwapiszewski, dz. cyt., s. 111. Trudno zgodzić się z tą opinią.

50 M. Szładowski, dz. cyt., s. 21. Zob. też W. Korotyński, *Zenon Fisz (Tadeusz Padalica)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1870, nr 155.

w Charkowie. Mógł to być Kwitka-Osnowanienko, być mógł i Fisz. Nie zaskakuje, iż ten drugi był wielkim admiratorem prozy Kwitki-Osnowanienki, czerpał z niej inspiracje, choć też same schematy fabularne opracowywał już z ironicznym dystansem. Był Fisz bodaj najpierwszym polskim pisarzem do tego stopnia rozmiłowanym w literaturze nie tylko rosyjskiej, ale i ukraińskiej:

Pod nadzorem Grabowskiego przełożył Fisz kilka utworów z literatury rosyjskiej, w tym *Córkę kapitana* i fragmenty *Eugeniusza Oniegina* Aleksandra Puszkina, *Sąsiadkę* i *Lewiantana* Michała Lermontowa. Jeśli chodzi o pisarzy ukraińskich, znał on twórczość Iwana Kotlarewskiego, Tarasa Szewczenki, Mykoły Kostomarowa, Jewhena Hrebianki, Mikołaja Gogola oraz Hryhorija Kwitki-Osnowanienki, którego utwory tłumaczył i w którym, jak zaznacza Leonard Sowiński, „był rozmiłowany, i z którego całe ustępy (np. opis jarmarku miasteczkowego) do swoich *Opowiadań i krajobrazów* następnie wcielał” (nr 672). Przekładał także *Powieści małorosyjskie* Pantelejmona Kulisza, które ukazały się w *Pamiętnikach umysłowych* (1845, t. II)<sup>51</sup>.

Nie może być łatwo o jednoznaczne rozstrzygnięcie, czy Popławski znał Kwitkę-Osnowanienkę lub Fisza. Może nie znał z nazwiska, coś ogólnie o którymś z nich słyszał. Nie można wykluczyć jednak, że czytał nie tylko Kraszewskiego, lecz także Kwitkę-Osnowanienkę i Fisza (był przecież potem ważnym krytykiem literackim!). Dlaczego nie podał nazwisk? Sądzę, iż temat był tak skandaliczny, że nie chciałby dodawać mu rozgłosu, a i na niego samego także lektury cień by rzucić mogły. Pomnażając listę pisarzy, którzy brali na warsztat obyczajowe występki paniczów szlachciców, tak czy inaczej, niechący opowiedziałby się za Zapolską, która bezlitośnie podjęła tabuizowany społecznie temat. *Moralność pani Dulskiej* (1907) była jeszcze przed polskimi czytelnikami.

Niewątpliwie obu panom udało się – przy całej nienawiści do Zapolskiej i jej obrońców – mimowolnie sprawić dwie rzeczy: *nolens volens* wskazali ciekawy, wschodnio-europejski trop dla *Małuszki*. To po pierwsze. Po drugie – zapewnili młodej autorce rozgłos, o jakim tylko inni mogli marzyć: proces, debata publiczna, autorytety, skandal.

Inna sprawa – jaka była jej, Zapolskiej, osobista cena za rozpoczęte wtedy życie skandalistki. Wskazówką do odpowiedzi na to pytanie niech będzie jej samobójcza próba w Wiedniu, podjęta już w 1888 roku, pięć lat po wydaniu *Małuszki*. Zapolska chciała żyć jak jej bohaterowie – otwarcie, bez tabu, szukając miłości. Właściwie całe życie aż do naznaczonej – oczywiście! – skandalami śmierci<sup>52</sup> uczyła się sztuki samo-

51 R. Radyszewski, *Kozaccy watażkowie w twórczości Zenona Fisza: „Konaszewicz w Białogrodzie” i „Noc Tarasowa”* [w:] Z. Fisz, *Noc Tarasowa (Proza)*, s. 60. Badacz powołuje się na świadectwo Leonarda Sowińskiego: *Zenon Fisz (Tadeusz Padalica). Zarys biograficzno-literacki*, „Kłosy” 1878, nr 670–674.

52 Zob. A. Janicka, *Poza etykietą – fizjologia umierania* [w:] tejże, *Sprawa Zapolskiej...*, s. 98–110; L. Magnone, *Polskie przestrzenie psychoanalizy – Zapolska w Bystrej*, „Przegląd Humanistyczny” 2011, z. 2, s. 49–63.

ograniczania w życiu i twórczości, sztuki, którą posiadli Kraszewski, Kwitka-Osnowanienko i, do pewnego stopnia, ironiczny tragiczny Fisz.

I na koniec uwaga przywracająca miarę rzeczy. W procesie Zapolskiej nie chodziło *de facto* tylko o to, czy obrazek *Gdybyś ożyła* jest przeróbką z francuskiego, a *Małazka* przeróbką jakiejś noweli drukowanej w Charkowie<sup>53</sup>. Chodziło o stosunek do Zapolskiej jako piszącej kobiety, jej prawa do nieskrępowanego wyrażania myśli w literaturze<sup>54</sup>. Chodziło o nią, Zapolską – kobietę szarganą przez tuzów krytyki, bezkarnie oczernianą insynuacjami. Relacjonując wyrok i proces, anonimowy sprawozdawca „Prawdy” (redagowanej przeciw przez oskarżonego, przez Świętochowskiego!) państwili się nad pisarką, drobiazgowo streszczając obraźliwe wywody adwokata Szyffa:

[...] oparłszy treścią nowelki *Lza* twierdzenie pana Popł., iż p. Z. w utworach swych występuje sama jako bohaterka, obrońca zaznaczył, iż jeśli kto, to jedynie ona sama za pomocą druku publikowała fakty, uwłaczające czci, godności i dobremu jej imieniu. Jako kobieta pani Z. nie obchodziła i nie obchodzi krytyka. Płec jej była dla niego obojętną. Rozkielznana wyobraźnia nie może służyć za podstawę do zarzutu dyfamacji pani Z., zarówno jak „czerwona spódnica”, poczerpnięta z utworu pani Śnieżko, nie zaś z fantazji recenzenta<sup>55</sup>.

Nie chodziło więc w tym sporze tylko o literaturę. Chodziło o kobietę. O wolność.

## Bibliografia

- Fisz Z., *Noc Tarasowa (Proza)*, wstęp M. Szladowski, R. Radyszewski, opr. tekstu i przypisy K. Rutkowski, J. Ławski, red. i bibl. J. Ławski, I.E. Rusek, Białystok 2017.
- Janicka A., *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, wyd. 2, Białystok 2015.
- Kwitka-Osnowanienko H., *Marusia. Povisti ta opovidannia. Dramatični tvori*, Harkiv 2019.
- Papla E., *Retoryka i mity: nowożytna literatura ukraińska z Bizancjum w tle. Rekoniesans [w:] Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycje wschodnie w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004.
- Popławski J.L., *Szkice literackie i naukowe*, Warszawa 1910.

53 W. Spasowicz, [Odbyty 9 kwietnia w sądzie...], „Kraj”, nr 17 z 27 IV (9 V) 1886, cyt. za: A. Janicka, dz. cyt., s. 290.

54 Raz jeszcze podkreślę: droga przekształceń motywu wiedzie od Kwitki-Osnowanienki przez Kraszewskiego, Fisza po Zapolską, Orzeszkową, Reymonta i dalej. Zapolska dodaje do motywu pokojówki, służącej własny rys, grając świadomie dobrze już ukształtowanym motywem. Jest to gra samodzielna, daleka od plagiatu!

55 *Literatura w sądzie (streszczenie)*, „Prawda”, nr 16 z 17 (5) IV 1886.



Popławski J.L., *Sztandar ze spódnicy*, „Prawda” 1885, nr 35 z 29 (17) VIII.

Sowiński L., *Leonard Fisz (Tadeusz Padalica). Zarys biograficzno-literacki*, „Kłosy” 1878, nr 670.

## Debut and Scandal:

### The Case of Zapolska (with the Romantics in the Background)

#### SUMMARY

The article recalls the scandal related to Gabriela Zapolska's 1885 literary debut *Akwarele* (Watercolors). The texts from this book included a short story *Małaszka*. Jan Ludwik Popławski in his 1885 review *Sztandar ze spódnicy* (Skirt banner) accused Zapolska, among others, of plagiarism of an unnamed work published in Kharkov. The author points to similarities of the works of a Ukrainian writer Hryhorii Kvitka-Osnovianenko (*Biedna Oksana* [Poor Oksana], 1841) and a Polish writer Zenon Leonard Fisz (*Pokojówka. Szkic obyczajowy* [The Maid. A moral sketch], 1850) to Zapolska's short story. Although the author points out that Fisz was Kvitka-Osnovianenko's translator, she also emphasizes the difference the same motif of a seduced female servant was portrayed by Kvitka-Osnovianenko, Fisz and Zapolska. He argues that plagiarism was out of the question.

**KEYWORDS:** Gabriela Zapolska, Zenon Fisz, Hryhorii Kvitka-Osnovianenko, scandal, debut, plagiarism, theme





HELENA NIELEPKO

Grodziński Uniwersytet Państwowy im. Janki Kupały

Białoruś

📄 <https://orcid.org/0000-0002-4973-7594>

## Debiut Tadeusza Micińskiego – poemat *Łazarze*

Tadeusz Miciński zadebiutował jako poeta w roku 1896 poematem *Łazarze*. W tym samym okresie wystawiono jego dramat naturalistyczny *Marcin Łuba*, napisany wspólnie z Ignacym Maciejowskim-Sewerem, a w konkursie literackim „Czasu” jego nowela *Nauczycielka* zdobyła drugą nagrodę. I w każdym z tych utworów widać poszukiwanie przez twórcę własnego głosu i stylu. Każdy z nich wyłamuje się z kontekstu dalszej twórczości Micińskiego, pisarza nazywanego przez współczesnych mistykiem i magiem. W artykule przyjrzymy się jednemu z debiutów – poematowi *Łazarze*.

W tym utworze ważny dla modernistów motyw miejsca artysty w społeczeństwie ujmuje Miciński inaczej niż inni młodopolscy poeci. Jaki zatem powinien być poeta (i romantyczny, i młodopolski)? Zapewne powinien on być wielką indywidualnością, kimś, kto potrafi ogarnąć tajemnice wszechświata, rzeczy widzialnych i tego, co możemy dostrzec „poprzez serce”: cel istnienia człowieka. Powinien być swego rodzaju geniuszem, posiadającym ogromną mądrość życiową i niesłychany talent. Poeta to ktoś ubierający myśli w słowa, wyrażający za pomocą poezji swoje przemyślenia, ale przede wszystkim tęsknoty, pragnienia, uczucia całego narodu. Z pewnością możemy

---

HELENA NIELEPKO – doktor nauk filologicznych, docent Katedry Języka Rosyjskiego jako Obcego w Grodzińskim Uniwersytecie Państwowym im. Janki Kupały; autorka monografii *Драматургия ТADEУША МИЦИНСЬКОГО: проблематика и поэтика* oraz licznych artykułów poświęconych twórczości dramatycznej T. Micińskiego; zakres zainteresowań badawczych: historyczne i porównawcze literaturoznawstwo, imagologia, metodyka nauczania języków obcych oraz rosyjskiego jako obcego.

wyróżnić kilka kreacji poety romantycznego i młodopolskiego. takie portrety tworzy Miciński, lecz zestawia bohaterów z realiami życia codziennego.

Podmiotem utworu jest rzeźbiarz, a jego przyjacielem filozof, marzący o odkryciu tajemnicy ducha i świata. Obaj są twórcami, w ich życiu jednak brakuje sztuki. Miciński przybliży inną stronę egzystencji artysty – materialną, pokazuje, że nie da się zarobić na utrzymanie wyłącznie twórczością. Jego bohaterów paraliżuje brak pieniędzy i brak jakiegokolwiek szansy, aby je zarobić. Rzeźbiarz siebie i przyjaciela charakteryzuje w następujący sposób:

(1)

Znałem wariata. Kochałem go szczerze,  
Nawet wielbiłem jego gwiazdę jasną,  
Bom sam podówczas nosił jeszcze pierze,  
Które nam ufać każe, iż nie zgasną  
– Jako łojówki – sił duchowych wieże,  
Iż wielkość zawsze swoją mocą własną  
Zdoła wyrąbać się na życia drodze...  
Ha, byłem młody, zatem głupi srodze.

(2)

Żyliśmy w dwójkę górnice – na poddaszu<sup>1</sup>

Bohater porównuje siebie i swego przyjaciela do młodych ptaków, lecz nie ma w tym nic z romantycznego czy młodopolskiego symbolu artysty szybującego w niebiosach sztuki. Nie jest to „samotny albatros” Kazimierza Przerwy-Tetmajera, chociaż i jego „kapłan sztuki” mógł być zniszczony przez świat.

Autor poematu posłużył się metaforą „Bom sam podówczas nosił jeszcze pierze”, a więc wyobrażamy sobie raczej nieudolne piskłę, które robi pierwsze, niepewne kroki i ruchy skrzydłami. Sarkastycznie kończy pierwszą oktawę utworu: „Ha, byłem młody, zatem głupi srodze”, a od razu słowa te przywołują tak smutne i gorzkie, ale jakże inne Mickiewiczowskie „Połały się łzy me, czyste, rześiste... Na moją młodość górną i durną”. W kontekście tym rozumiemy, dlaczego pierwszy wers następnej strofy w tak dziwny gramatycznie sposób określa miejsce zamieszkania bohaterów – „górnice”. Gdyby ktoś wcześniej nie rozpoznał aluzji do Mickiewicza, teraz już nie da się jej przeoczyć.

Filozof kieruje swoje badania na dobro ludzkości, poszukuje sensu istnienia człowieka. To romantyk dążący do odkrycia istoty świata:

(4)

Wziął za specjalność swoją zbadać ducha,  
Jego zawartość, oraz przeznaczenie, –  
[.....]

1 T. Miciński, *Łazarze* [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1999, s. 225–230. Tu i dalej tekst jest cytowany na podstawie tego wydania z podaniem numeru strofy w nawiasach.

(5)

Więc myślą szukał gwiazdy dla człowieka,  
Co byłaby mu w wędrówce niezmienna  
I dała pewnośc błogą, że nie czeka  
Po śmierci nicość, a w życiu Gehenna.  
Tymczasem szczupła; chleb i trochę mleka –  
Zacna, lecz chuda zbyt stawa dzienna,  
Rzeźbiąc mu rysy, dała ostrzeżenie,  
Że oprócz gwiazdy – potrzebne jedzenie.

Zwróćmy uwagę na wybraną przez poetę formę poetycką. To oktawa, którą często wykorzystywali romantycy (począwszy od George'a Gordona Byrona). Wśród utworów polskiej literatury romantycznej pod tym względem na pierwsze miejsce wysuwa się powieść poetycka Juliusza Słowackiego *Beniowski*. Tej formy wiersza epiki renesansowej i barokowej używali też Cyprian Kamil Norwid, Adam Asnyk i Maria Konopnicka. Młoda Polska jej nie ominęła i utwory w tej formie znajdziemy u Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Lucjana Rydla, Stanisława Wyspiańskiego, Bronisławy Ostrowskiej.

Na przykładzie piątej oktawy widzimy, że Miciński buduje tę strofę tradycyjnie: najpierw jest opis sytuacji, a dwa ostatnie wersy to sentencja, która w poemacie *Łazarze* często nabiera wydźwięku sarkastycznego. Szczytny cel poszukiwań filozoficznych bohatera styka się z potrzebami codziennymi, które kończy poeta gorzkim wywodem: „oprócz gwiazdy – potrzebne jedzenie”. Tak autor zarysowuje kontrast między dążeniami artysty a realiami życia.

Jedną z podstawowych zasad organizacji poematu jest kontrast. I na tej zasadzie zdaniem autora i bohatera oparty jest świat:

(6)

Ba! darmo walczyć z tym śmiesznym barokiem,  
W którego stylu świat jest zbudowany  
I który robi jedno zbyt szerokiem,  
A drugie ściska w wiotkie filigrany;  
Jeden umiera – bowiem jest żarłokiem,  
Drugi umiera głodem wycieńczany,  
Możny się nudzi, zazdrości mu słaby.  
Żrą się wzajemnie pełzające kraby.

Odnotujmy tu również użycie przeciwstawienia w stylu barokowym. Takie wiązanki antynomii – podkreślane przez symetrię w budowie wiersza – to kunszt poetów baroku (na przykład Daniela Naborowskiego, Jana Andrzeja Morsztyna), który opłonił też młody Miciński.

Zabawę z zaskakiwaniem odbiorcy i prowokacją prowadzi Miciński w poemacie nieustannie – kpi z rzeczywistości, która nie jest ani sprawiedliwa, ani sprzyjająca artystom:

(7)

Dopóki letnie stało w niebie słońce,  
 Drwiliśmy sobie z tej naszej nędzoty,  
 Wierząc, że wszystkie przejścia mają końce,  
 Nie przewidując wcale, że roboty  
 Może zabraknąć – i Nirwany gońce –  
 Chyłkiem, jak złodziej, wkradną się – suchoty!...  
 (Te się zjawiają łatwiej niżli rymy),  
 Filozof miał krwioplucie pośród zimy.

Szyderczo przywołuje jeden z motywów poezji młodopolskiej – nirwanę. Kazimierz Przerwa-Tetmajer w *Hymnie do Nirwany* modli się o ten stan, który ma go oderwać od ziemskiego zła, od konieczności myślenia i patrzenia na świat. Natomiast w *Łazarzach* nikt nie woła nirwany, przychodzi sama, i nie ma w niej nic z filozoficznego niebytu czy uniesienia twórczego. Nie jest to błogi stan bezczucia, lecz śmiertelna choroba.

Twórcy nie mogą żyć w Nirwanie, potrzebują do życia opłacanej pracy, a ją właśnie tracą. Bohater poematu zarabia na życie, wykonując nagrobki, ale jest to zajęcie sezonowe. Natomiast filozof traci zarobek z lekcji prywatnych. Przyczyny tego zostały wyjaśnione w oktawach ósmej i dziewiątej, lecz gdy *Łazarze* zostali opublikowani po raz pierwszy w czasopiśmie „Ateneum” (1896, t. 2, z. I, s. 32–36), to opuszczono w nich te dwie strofy. Wynotował je w komentarzu edytorskim dopiero Jan Prokop. Pominięte oktawy ukazują konflikt z przedstawicielami oficjalnej Cerkwi, która ze względu na przekonania filozofa, odmawia mu jedynego zarobku:

(8)

[...] że o blask roratów  
 Filozof nie dba, więc za heretyka  
 Pater go uznał [...]

(9)

[.....]  
 Nie chcę się mieszać do tego sejmiku  
 Dusz trygroszowych [...]

W tych słowach wyczuwamy gorycz i niechęć do klerykalizmu. Osobiste doświadczenia Micińskiego na studiach w Krakowie niewątpliwie odegrały w tym swoją rolę. Na Uniwersytecie Jagiellońskim studiował historię i filozofię, ale edukację przerwał już po dwóch latach, by kontynuować naukę w Berlinie i Lipsku<sup>2</sup>.

2 Niechęć wobec klerykalizmu, konformizmu i konserwatyzmu krakowskiego środowiska uniwersyteckiego wyraża Miciński w listach prywatnych. Odnotował to Jerzy Tynecki w pracach poświęconych biografii młodopolskiego twórcy, między innymi: *Krakowskie studia (1893–1895) Tadeusza Micińskiego w świetle jego korespondencji*, „Prace Polonistyczne” 1972, t. 28, s. 127–153.

(10)

On stracił lekcję, ja również zarobki,  
Które miałem z tutejszych cmentarzy.  
Nie ograbiałem trupów, lecz nagrobki  
Kułem szczęśliwcom, którym się wydarzy  
Zostawić krewnym pracy swojej snopki –  
Cenne papierki do obtarcia twarzy  
Z łez – raczej z potu, kiedy po obiedzie  
W święto tramwajem się na cmentarz jedzie.

(11)

W zimie podobne ustają rozrywki<sup>3</sup>;  
Ludziom brak ławek w cieniu do siedzenia,  
Sodowej wody, fryzowanej grzywki...  
Stąd też rzeźbiarze doznają wy tchnienia;  
Wolno im chuchać w palce, tworzyć śpiewki,  
Żołądek swój powiesić dla wietrzenia,  
Wolno niedbałych mężów stroić w rogi,  
Z trzeciego piętra spaść, połamać nogi.

Owe „rozrywki” to wizyty klientów rzeźbiarza i jego samego na cmentarzu. W tak żartobliwym tonie mówi rzeźbiarz o pieniądzach jako „cennych papierkach do obtarcia... potu”, które „pocieszają” krewnych zamawiających nagrobki. Ale dzięki tym klientom rzeźbiarz może zarobić na życie. W zimie zaś nie ma na to szans. Więc wyliczenie tego, co „im wolno”, to złośliwe zgrywanie się, gdyż te „wolności” to tak naprawdę prawo do śmierci głodowej lub samobójstwa.

O tej ostatniej myśli też bohater poematu, określając czasy, w których żyje, zwrotem „w tramwajach dziś służyłby Plato”. W ten metaforyczny sposób daje do zrozumienia, że filozofia nie jest ceniona przez współczesny świat i miejsca w nim dla filozofów nie ma.

Czy w ten sposób Miciński rysuje portrety konkretnych twórców? Na pewno się częściowo utożsamia ze swoimi bohaterami, ale czy ma przed oczami los określonego człowieka? Zastanawiając się nad pierwowzorem podmiotu i bohatera wiersza Tadeusza Micińskiego, możemy stwierdzić, iż jest to zbiorowy portret artysty romantycznego czy młodopolskiego, oddanego swojej twórczości. Najwięcej cech biograficznych ucieleśnionych w *Łazarzach* odnajdziemy w postaci Cypriana Kamila Norwida.

---

3 Podczas konferencji „Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków” (Białystok 2018) w jednym z komentarzy, jakie pojawiły się podczas dyskusji po moim wystąpieniu, wskazano na wyrażoną paralelę, jaka zachodzi pomiędzy Micińskim i Mickiewiczem, który opisywał miejskie zabawy zimowe w wierszu *Zima miejska*. Humorystyczny opis w wierszu Mickiewicza kontrastuje z szyderczymi linijkami Micińskiego o krewnych, którzy odwiedzają mogiły bliskich tylko w święta i dobrą pogodę.

Zainteresowanie osobą Norwida, jego poezją i filozofią, niejednokrotnie pojawia się w pracach i utworach Micińskiego<sup>4</sup>. Twórczość Micińskiego była popularyzowana na łamach „Chimery” równocześnie z dziełami Norwida. Na tożsamość obydwu pisarzy, których łączył głęboki i ponadczasowy ton myśli, wskazał po raz pierwszy Adolf Nowaczyński w studium *O Tadeuszu Micińskim*<sup>5</sup>. Miciński odwołał się do Norwida na kartach swoich najważniejszych utworów. Wagę Norwidowych dokonań intelektualnych i artystycznych podkreślił w wierszu *Hymn banity*, włączonym w obręb powieści *Xiądz Faust* (1913). Osobne studium Micińskiego o Norwidzie zostało opublikowane w 1914 roku na łamach „Nowej Gazety”, w dodatku „Literatura i Sztuka”<sup>6</sup>.

W biografii Norwida odnajdziemy paralele zarówno z postacią tytułowego bohatera utworu, jak i z bohaterem *Łazarzy*. W roku 1835 poeta zostaje osierocony przez ojca. Kuratelę nad nim przejmuje Ksawery Dybowski, który był zarówno ojczymem matki poety, jak i jego ojcem chrzestnym. Cyprian, ukończywszy pięć klas gimnazjum, postanawia przerwać naukę w nim i zostać uczniem Aleksandra Kokulara, który prowadził szkołę malarską. Za swego mentora i przewodnika przez sztuki plastyczne uznaje malarza Jana Klemensa Minasowicza. We Włoszech zostaje studentem Akademii Sztuk Pięknych. Jego mistrzem jest profesor rzeźby, Ludwik Pampaloni.

Ten szczególnie zainteresowań twórczych Norwida użył Miciński podmiotowi swojego poematu. A fakt zarobkowania za pomocą wykonywania nagrobków biografowie odnotowują też w życiu Norwida. I wśród wielu chorób, które męczyły poetę, były też suchoty.

Chory na suchoty bohater-filozof jest sierotą. W momencie potrzeby nie ma do kogo się zwrócić o pomoc. Decyduje się napisać do krewnych za namową przyjaciela:

(13)

[.....]  
 „Lecz mimo wszystko, człowiek zdolny, prawy  
 Nie zginie z głodu... Masz siostrę bogatą,  
 Niech ci udzieli – choć na miesiąc – strawy;  
 Masz opiekuna, co zwleka z wypłatą;  
 Wreszcie znajomych czeredę wybraną –  
 A więc pisz listy, zdecyduj wygraną!”

(14)

Długo się wahał, wreszcie przymuszony  
 Do siostry swojej napisał, że chory,  
 Do opiekuna, że biedą gnieciony,  
 Do przyjaciela, że chciałby z tej nory  
 Na świeże, wiejskie wyrwać się zagony;

4 *Tadeusz Miciński*, <http://norwid.koszykowa.pl/tadeusz-micinski> [dostęp: 13.08.2019].

5 A. Nowaczyński, *O Tadeuszu Micińskim* [w:] tegoż, *Wczasy literackie*, Warszawa 1906.

6 T. Miciński, *Źródło w górach. Cyprian Norwid*, „Literatura i Sztuka” 1914, nr 1.



Żaden z adresatów nie pomaga proszącemu, znajdując prostą wymówkę, logiczne wytłumaczenie. Natomiast rzeźbiarz rozwiązuje sprawę jednym określeniem:

(15)  
Gatunek „bliźni lupus” nie jest nowy...

Sarkastycznie też opisuje zachowanie wszystkich tych osób po śmierci swojego przyjaciela:

(19)  
...Wszystko ku dobremu dąży!  
Jaskrawe słońce wstało z czarnej nędzy:  
Siostra gotowa pomóc, zbywszy cięży;  
Opiekun przysłał na pomnik pieniędzy,  
Bo o geniuszu zmarłym wieść już krąży.

I tu dopatrujemy się paraleli z Norwidem: jeden z tomów poezji przygotował do druku w roku 1865 dla Brockhousa, jednak wydawca ze względu na trudną sytuację polityczną, zrezygnował z publikacji. Mimo wielu starań poecie nie udało się wydać tomu za życia. Dopiero Miriam po jego śmierci zaczął go publikować. Podobnie jest z bohaterem poematu *Łazarze*.

Miciński poprzez formułę tytułu odsyła czytelnika ku bohaterowi biblijnemu, którego pełne imię brzmiało Eleazar, czyli ‘Bóg pomaga’. W Ewangeliach występują dwie postacie o tym imieniu: w jednej z przypowieści *Ewangelii według Świętego Łukasza* pojawia się chory żebrak karmiący się odpadkami ze stołu bogacza, który w niebie doświadcza przemiany swego losu<sup>7</sup>. Prawdopodobnie aluzją do tej postaci są obaj bohaterowie poematu. Współcześni łazarze-artyści nawet nie dostają jedzenia ze stołu bogacza. Jedyna pomoc dla młodych ludzi to trochę mleka od stróżki domu, w którym wynajmują pokój. Lecz nie może to ich uratować, „boska pomoc” nie nadchodzi. Po śmierci przyjaciela bohater utworu zostaje sam i wraca do poprzedniego życia, ale nie widzi w nim żadnej perspektywy dla siebie jako artysty:

(19)  
Ja mam też sławę u tej ślepej jędzy,  
Zwanej ludzkością – z psem chodzę na cmentarz  
I tam spisuję dóbr życia inwentarz.

Tak się kończy poemat Tadeusza Micińskiego o losach twórcy-nędzarza, poemat, który zajmuje odrębne miejsce w jego twórczości. Ten sarkastyczny utwór pokazuje też świadomość młodego twórcy, który wstępując na szlak literacki, zdaje sobie sprawę, że nie jest to tylko służenie sztuce, lecz jednocześnie stanowi ciężką drogę życiową.

<sup>7</sup> *Słownik bohaterów literackich*, red. A. Popławska, D. Stopka, A. Szóstak, S. Palka, Kraków 2010.

## Bibliografia

- Kuncewicz P., *Słowo wstępne* [w:] T. Miciński, *Poezje wybrane*, Warszawa 1976.
- Kuźma E., *Tadeusz Miciński – poeta oksymoronu*, „Poezja” 1974, nr 5.
- Lack S., *O powieści i liryce: Tadeusz Miciński: „W mroku gwiazd” (Poezje)* [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, Kraków 1979.
- Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1984.
- Łapiński Z., *Norwid*, Kraków 1971.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, Warszawa 1949.
- Miodońska-Brookes E., Kulawik A., Tataro M., *Zarys poetyki*, Warszawa 1980.
- Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak i M. Stala, Kraków 2004.
- Prokop J., *Konkwistador na morzach mroku* [w:] T. Miciński, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1999.
- Prokop J., *Żywiół wyzwolony: Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978.
- Słownik bohaterów literackich*, red. A. Popławska i in., Kraków 2010.
- Tadeusz Miciński*, <http://norwid.koszykowa.pl/tadeusz-micinski> [dostęp: 13.08.2019].
- Tynecki J., *Krakowskie studia (1893–1895) Tadeusza Micińskiego w świetle jego korespondencji*, „Prace Polonistyczne” 1972, t. 28.
- Witkowska A., Przybylski R., *Romantyzm*, Warszawa 1997.
- Witkowska A., *Wielcy romantycy polscy. Sylwetki: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid*, Warszawa 1980.

## Tadeusz Miciński's Debut – the Poem *Łazarze*

### SUMMARY

This article is devoted to the debut work of Tadeusz Miciński, a writer of the Young Poland (*Młoda Polska*) period. The article analyzes the nature of the work, its poetics and sources of satire. Additionally, the name of the poem is analyzed, and the portraits of the subject and the protagonist of the poem are outlined. The article presents a version of the prototype for both the subject and the protagonist, namely Cyprian Kamil Norwid. Attention is also given to the following issues: the character of the artist, octave verse form, Baroque poetics.

**KEYWORDS:** Tadeusz Miciński, Young Poland, Cyprian Kamil Norwid, satirical trend, octave, baroque, Lazarus

# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



HANS-CHRISTIAN TREPTE  
Uniwersytet w Lipsku  
Niemcy

## Ambiwalentne paradygmaty literackich debiutów romantyków w kontekście środkowoeuropejskim

W zależności od obranego kontekstu historycznego oraz geopolitycznego porównywanie ze sobą epok literackich może przynosić odmienne efekty. Dotyczy to zwłaszcza przybierającego na całym świecie przeróżne formy i kształty romantyzmu, a także fenomenu debiutów jego przedstawicieli. Romantyzm, który w Europie Wschodniej rozpoczął się dość późno, zwrócił się ku narodowej historii, odkrył dla siebie kulturę i poezję ludową, a w niektórych przypadkach zespolił się z ideą odrodzenia narodu.

Tak ważni pisarze, jak Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki i Zygmunt Krasiński dla Polaków, Karel Hynk Mácha, Karel Jaromír Erben i Božena Němcová dla Czechów czy środowisko poetyckie Štúrián dla Słowaków, stali się wszechobecnymi punktami odniesienia dla tożsamości narodowej i kulturowej<sup>1</sup>.

Począwszy od swoich debiutów, romantyczni pisarze reprezentują „wysoki poziom narodowej doskonałości językowej i literackiej”<sup>2</sup>. Ścisły związek między językiem, literaturą i kulturą nadał wyraz emancypacyjnym dążeniom do narodowej niezależności poszczególnym państwom. W trakcie procesu wybijania się na niepodległość

---

HANS-CHRISTIAN TREPTE – docent (*doctor emeritus*) w Instytucie Sławistyki Uniwersytetu w Lipsku, sławista, anglista, literaturoznawca, tłumacz; główne zainteresowania naukowe: literatury i kultury zachodniosłowiańskie, (e)migracja (z krajów Europy Środkowo-Wschodniej), zmiana języka i przekład literacki. Autor i współautor książek, między innymi *Alteritäten: Literatur, Kultur, Sprache* (2007); *Zwischen Ost und West. Joseph Conrad im europäischen Gespräch* (2010); *Flüsse. Kultur und Literatur der Wasserwege* (2010); *Zwischen Zentrum und Peripherie. Zu neuen und alten Fragen der (E)Migrationsliteratur* (2016).

1 J. Joachimsthaler, H.-Ch. Trepte, *Editorial, National-Texturen. National-Dichtung als literarisches Konzept in Nordosteuropa*, „Nordost-Archiv, Zeitschrift für Regionalgeschichte”, Bd. XVI/2007, Lüneburg, s. 13.

2 Tamże.

wszystkie struktury polityczne były wypełnione kulturą. Proces ten różnił się wszakże w zależności od regionu. Szczególnie interesująca jest pod tym względem Europa Środkowo-Wschodnia. W dobie romantyzmu lub tak zwanego odrodzenia narodowego istniały grupy etniczne, które zapragnęły spojrzeć na własną prehistorię. Tak było w przypadku Polaków, Czechów i Litwinów, którzy swą przeszłość do dziś idealizują i odnoszą się do niej z dużą czcią. Natomiast takie narody, jak Słowacy, Białorusini czy Ukraińcy, stosunkowo późno zaczęły kodyfikować swój język i rozwijać indywidualną świadomość narodową.

W artykule chciałbym odnieść się do (środkowo-)europejskiego, dla Zachodu w dużej mierze nieznanego, kontekstu „niewidzialnej strefy *małych narodów*” (Milan Kundera). Punktem wyjścia stanie się specyfika Polski. Następnie przejdę do omówienia wybranych literatur jej sąsiadów – litewskiej, ale także czeskiej i słowackiej – z którymi utrzymywała ona bliskie związki i z którymi łączy ją liczne podobieństwa historyczne oraz kulturowe<sup>3</sup>. Z pewnością warto wskazać na perspektywę komparatystyczną, wykraczającą poza wąski kontekst partykularnej literatury i kultury, także po to, by poszerzyć ją o elementy i cechy ponadnarodowe.

Określenie Kundery „małe narody” z trudem daje się odnieść do Polaków, choćby ze względu na ich „wielką” historię, „heroiczną” przeszłość oraz „bogatą literaturę i kulturę”<sup>4</sup>. Nie ulega wątpliwości, że romantyzm jest w Polsce uważany za epokę w historii i literaturze kraju najważniejszą, a jego wpływy sięgają bezpośrednio w teraźniejszość i są wyraźnie odczuwalne w narodowo-konserwatywnej polityce (i nie tylko) obecnego polskiego rządu.

Na kosmopolityzm polskiego romantyzmu niewątpliwie duży wpływ wywarli jego wielcy przedstawiciele i ich recepcja za granicą. Szczególnie dotyczy to Adama Mickiewicza. Współczesny mu Zygmunt Krasiński uznał już wtedy, że dla ludzi jego pokolenia Mickiewicz był „miodem, mlekiem i żółcią oraz krwią duchową”, z której wszyscy oni pochodzą<sup>5</sup>. Wiersz polskiego pisarza Tadeusza Różewicza, pisany z okazji 100. rocznicy urodzin Mickiewicza, może wyjaśniać wysoki status tego twórcy polskiego romantyzmu w polskiej literaturze powojennej:

Chleb  
który żywi i zachwyca  
który się w krew narodu zmienia  
poezja Mickiewicza  
sto lat nas karmi  
ten sam chleb  
siłą uczucia  
rozmnożony<sup>6</sup>.

3 J. Joachimsthaler, H.-Ch. Trepte, *Editorial, National-Texturen...*, dz. cyt., s. 15.

4 Tamże.

5 Z. Krasiński, *Listy do Adama Soltana*, red. Z. Sudolski, Warszawa 1970, s. 617.

6 T. Różewicz, *Gedichte. Stücke*, Hrsg. K. Dedecius, Frankfurt am Main 1983, s. 70.

Twórczość romantyka, owego *vates et propheta* w jednej osobie, stała się nie tylko twierdzą narodu i polskiego języka, przynajmniej od czasów Mikołaja Reja i Jana Kochanowskiego, historią, literaturą i kulturą kraju, lecz także reprezentowała w podzielonej na trzy części Polsce „rodzaj substytutu utraconego państwa (z jego instytucjami). [...] Z tego też powodu, ogłoszony twórcą narodowym, cieszył się poeta szczególną pozycją, wysokim poważaniem i szacunkiem w społeczeństwie”<sup>7</sup>. W ten sposób Adam Mickiewicz, podobnie jak w przeszłości królowie, otrzymał miejsce honorowe w panteonie polskim na Wawelu w Krakowie.

Chciałbym w tym artykule uniknąć jednostronnej, kanonicznej recepcji i raczej skupić się na debiutach romantyków, na dziełach, które mogą dostarczyć ciekawych spostrzeżeń na temat ducha czasu, nurtów literackich, preferencji gatunkowych i wzajemnych wpływów poetów pogranicza epoki rozciągającej się pomiędzy klasycyzmem i romantyzmem, zwanym przeze mnie w niniejszym tekście również odrodzeniem narodowym<sup>8</sup>. W przeciwieństwie do świata niemieckojęzycznego, gdzie Mickiewicz do dziś pozostaje stosunkowo obcy, jego osoba i twórczość odgrywają szczególną rolę w kontekście litewskim, czeskim i słowackim. Idee narodu rodziły się tu przede wszystkim jako „literackie światy językowe, które czekały na przeżywanie i [...] przekładały się na życie codzienne, na «rzeczywistość»”<sup>9</sup>.

Nie każdy debiutancki tekst literacki był pomyślany jako dzieło literatury narodowej, jak miało to miejsce w przypadku wczesnego Mickiewicza. Potrzeba takich tekstów okazywała się jednak niezwykle duża, domagały się ich intelektualne elity narodowe. Z drugiej strony wielu poetów miało nadzieję, że ich dzieła dotrą do prostego ludu, choćby w formie tak zwanej *biblii ludowej*, aby wspierać go w trudnych czasach, budować, wzmacniać tożsamość (etniczną i kulturową), a tym samym zagwarantować duchowe przetrwanie całego narodu. Poeci i dzieła o statusie quasi-sakralnym, które stały się podstawowym składnikiem literatury narodowej, służyły jako swego rodzaju wzór dla rozwoju innych literatur, a ich przedstawiciele mogli stać się także „ikonami transkulturowymi” w kontekście Europy Środkowo-Wschodniej<sup>10</sup>. W ten sposób wyłoniła się tekstura potwierżeń, uzupełnień i dopowiedzeń, które przekraczały granice językowe, etniczne i kulturowe.

W tym kontekście pojawia się pytanie, na czym mogą opierać się różnice w rozwoju i ekspresji danej epoki literackiej. Jedną z ważnych przyczyn, poza różnicami czasowymi, jest z pewnością fakt, że – w przeciwieństwie do Niemiec – romantyzm w Polsce pojawił się jako wyraźna odpowiedź na zabór kraju przez obce mocarstwa

7 J. Joachimsthaler, H.-Ch. Trepte, *Editorial, National-Texturen...*, dz. cyt., s. 15.

8 *Ein ähnliches methodologisches Herangehen betrifft die polnische und russische Romantik in der Publikation von Anna Rothkoegel*, Zum Fragment in der polnischen und russischen Romantik, Göttingen 2017.

9 J. Joachimsthaler, H.-Ch. Trepte, *Editorial, National-Texturen...*, dz. cyt., s. 16.

10 Por. M. Colombi, Ch. Gözl, B. Hock, S. Krause, *Transcultural Icons of East-Central Europe*, „World Literature Studies” 2016, 4, vol. 8 (Editorial, s. 2–4).

i dlatego szybko przerodził się w swego rodzaju bunt polityczny. W ten sposób powstała literatura, która wzywała do narodowego oporu i walki. Stanisław Brzozowski, który na przełomie XIX i XX wieku szczegółowo badał istotę polskiego romantyzmu, doszedł do wniosku, że romantyzm w Polsce nie był szkołą literacką ani kierunkiem artystycznym, nie był czymś, co powstało przez przypadek, ale raczej swego rodzaju „objawieniem prawdy”<sup>11</sup>.

Właśnie owo „objawienie prawdy” – w sensie historycznym, religijnym i kulturowym – może być postrzegane jako typowa, wykraczająca poza specyfikę polską metoda rozpoznawania, rozumienia, interpretowania i, w miarę możliwości, zmieniania skomplikowanej rzeczywistości<sup>12</sup>. Gdyby polski romantyzm pozostał jednym z wielu innych nurtów artystycznych i literackich, to epoka, która do dziś tak silnie polaryzuje polskie społeczeństwo, nie stałaby się jednocześnie „niebem i piekłem” zbiorowej wyobraźni Polaków. Do takiego wniosku dochodzi Marcin Król w książce o wymownym tytule *Romantyzm. Piekło i niebo Polaków*<sup>13</sup>. Polski romantyzm był niemal wszechmocny i jednocześnie wszechobecny, pojawiający się we wszystkich ówczesnych debiutach literackich, wypowiedziach początkowo prywatnych, osobistych, bardzo szybko przeradzający się jednak w ogólnonarodową, symboliczną reprezentację losów ludzi żyjących w niewoli. Istniał ścisły związek ducha z czynem, dwiema centralnymi kategoriami polskich romantyków i postromantyków, za pomocą których poszukiwano sposobów na odzyskanie niepodległości narodu i wolności jednostki. Oczywiście przy użyciu również narzędzi innego rodzaju: broni, podstępny czy nawet zdrady.

Cechy tak charakterystyczne dla estetyki romantycznej, jak samotność jednostki, ludowość, wrażliwość i melancholia, coraz częściej łączyły się z motywami społeczno-politycznymi. Intelktualny przewrót, jaki nastąpił przy konfrontacji z oświeceniem i klasycyzmem, został utożsamiony z intelektualno-polityczną rewolucją, a więc na przykład od lat 20. XIX wieku dziedzictwo romantyczne jest w Polsce wciąż żywe, podejmowane, ale i oskarżane, a nawet potępiane. Romantyzm stał się ideą uciskanego narodu polskiego, a tradycja historyczna i kulturowa jedyną gwarancją ciągłości historycznej.

Polski romantyzm stanowił wzór dla innych narodów, które również dążyły do odzyskania wolności i niepodległości. W kontekście debiutów literackich poetów romantycznych, jeszcze zanim zaczął się wyraźnie manifestować polski mesjanizm, można mówić o afirmatywnym stosunku do tradycji, do podtrzymywania ciągłości historycznej na polsko-litewsko-czesko-słowackim pograniczu kulturowym. To właśnie

11 S. Brzozowski, *Filozofia romantyzmu polskiego*, Lwów 1924, s. 10.

12 Por. M. Urbanowski, *Jest Bóg, żyje prawda. Inna twarz Stanisława Brzozowskiego*, Warszawa 2012; <https://teologiapolityczna.pl/stanislaw-brzozowski-john-henry-newman> [dostęp: 12.02.2019].

13 M. Król, *Romantyzm. Piekło i niebo Polaków [Polskie obrachunki na koniec millennium]*, Warszawa 1998.

w tym sensie polska literatura romantyczna, w świetle której narodził się konspiracyjny sojusz pisarzy i czytelników przeciwko obcym mocarstwom i ciemnościom ludu, stała się interesująca dla innych krajów, kultur i literatur, które w porównywalnych warunkach geopolitycznych walczyły o wolność i niepodległość.

Dotyczy to przede wszystkim literatury litewskiej, w której Adam Mickiewicz zaczął odgrywać istotną rolę jako rodowity Litwin i ważny przedstawiciel ruchów wolnościowych i niepodległościowych. Geograficznie, etnicznie i kulturowo Litwa w czasach Mickiewicza bardzo różniła się od dzisiejszego niepodległego państwa litewskiego. Litwini uważali się za egzotyczną, mistyczną, ale przede wszystkim inspirującą duchowo część Rzeczypospolitej Obojga Narodów. To właśnie takie cechy, jak bi- i multilingwizm, „języki tego regionu”, a zwłaszcza „historia i mitologia Litwy”, zostały przez Mickiewicza uznane za „szczególną ozdobę Polski”<sup>14</sup>. Dla Mickiewicza „peryferyjny region ojczyzny był światem równym, a nawet przewyższającym świat Polski, czyli Zachód”<sup>15</sup>. Postrzeganie Litwy jako kontrkultury, a właściwie jako „cienia Polski”, a także jako „archetypową «inność»”, faktycznie umożliwiło Mickiewiczowi stworzenie „paradygmatu antykanonicznego”, który „stłumił kulturową rozmowę z samym sobą polskiego oświecenia”<sup>16</sup>.

Jeśli chodzi o poglądy na temat tożsamości etnicznej i kulturowej litewskiego, białoruskiego czy polskiego Mickiewicza, należy dodać, że opierały się one na poglądach „narodu” ukształtowanych w XVI wieku przez Stanisława Orzechowskiego: „gente Lithuanus, natione Polonus”, pochodzenia litewskiego, narodu polskiego<sup>17</sup>. Mickiewicz niewątpliwie identyfikował swoją „tożsamość regionalną” jako „litewską”, niekiedy sam siebie określał „dzikim Litwinem”, odnosząc się głównie do swojego nonkonformistycznego charakteru i niezależności intelektualnej<sup>18</sup>. Do dziś Mickiewicz – Mickevičius – jest „uważany przez Litwinów za jednego ze swoich, a nie za Polaka”, chociaż jego „przynależność do narodu (państwa) polskiego” identyfikowała go jako „Polaka”<sup>19</sup>.

Litewski ruch narodowy, który można uznać za jeden z ostatnich w Europie, w wieku XIX musiał zerwać swoje bliskie związki z językiem i kulturą polską. Od tego czasu

14 T. Venclova, *Vilnius. Eine Stadt in Europa*, Frankfurt am Main 2006, s. 139.

15 T. Venclova, *Native Realm Revisited: Mickiewicz's Lithuania and Mickiewicz in Lithuania*. Wiktor Weintraub Memorial Lecture, Harvard University, April 2 1998; cyt. za: C. Sinnig, *Litauen. Ein literarischer Reisebegleiter*, Frankfurt am Main 2011, s. 63.

16 Tamże, s. 65.

17 Cyt. za: B. Walczak, *Język Mickiewicza a regionalne zróżnicowanie polszczyzny*, „Polonistyka” 7 (1998), s. 395–402, tutaj: s. 400.

18 M. Putinas, *Adam Mickiewicz und Litauen* [w:] A. Mickiewicz, *Leben und Werk*, Hrsg. B. Miązek, Frankfurt am Main 1998, s. 379–394, tutaj: s. 380.

19 H.-Ch. Trepte, *Adam Mickiewicz (1789–1855) – Vom litauischen Heimatdichter zum polnischen Nationalschriftsteller*, „Nordost-Archiv, Zeitschrift für Regionalgeschichte”, Bd. XVI/2007, Lüneburg 2009, s. 78–102, tutaj: s. 82.

Litwini nie postrzegali się już jako „Polacy”, lecz jako naród sam w sobie<sup>20</sup>. Przede wszystkim ruch narodowy oparł się na idei heroicznej przeszłości. Pod wpływem nauczyciela historii, Joachima Lelewela, Mickiewicz coraz bardziej interesował się historią, mitologią i poezją ludową Litwy, by następnie podjąć ten temat w swoich utworach literackich. W przeciwieństwie do Lelewela uważał, że niepodległość państwa litewskiego została bezpowrotnie utracona<sup>21</sup>. Podobnie jak większość szlachty na historycznej Litwie Mickiewicz marzył o odbudowie polsko-litewskiej republiki arystokratycznej. Idee te można odnaleźć między innymi w jego *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, napisanych w 1832 roku na emigracji w Paryżu. W dziele tym poeta-prorok z dumą głosi, że „wielki naród litewski zjednoczył się z Polską jak mężczyzna i kobieta, dwie dusze w jednym ciele”. Ten związek Litwy z Polską jest przykładem przyszłej unii narodów w imię wiary i wolności<sup>22</sup>. Jego dzieła w tłumaczeniu na język litewski dały ważny impuls do powstania „szybko rozwijającej się literatury litewskojęzycznej”<sup>23</sup>. Polski romantyzm w „paradoksalny sposób zdecydowanie promował depolonizację i odbudowę Litwy, *Lithuania Propria*, litewskiego serca”<sup>24</sup>. Pod koniec XIX wieku Litwini potrafili „rozwinąć gwarę, która prawie została uznana za wymarłą, i ugruntować ją jako powszechny język pisany i literacki”<sup>25</sup>.

Litwa była ojczyzną (regionalną) Mickiewicza, stawała się „krajem magicznych lasów i jezior, imperium nocy i terroru, «światem poza» niejako – tu umarli przemawiali do żywych, dawni pogańscy bogowie do współczesnych Mickiewicza ze wsi”<sup>26</sup>. Również w tym sensie Mickiewicz stał się „na najwyższym poziomie poetyckim ojczystym poetą swojej Litwy”<sup>27</sup>. I to właśnie ojczyzna zdeterminowała nie tylko debiuty Mickiewicza, lecz także jego dalszą twórczość, aż po poemat *Pan Tadeusz*, w którym powrócił w melancholijnych myślach na ojczyzny łono:

Tymczasem przeroś moją duszę utęsknioną  
Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych,  
Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych<sup>28</sup>.

20 Zob. E. Seitz, *Adam Mickiewicz und die Sprach der „Kresy”* [w:] *Von Polen, Poesie und Politik. Adam Mickiewicz*, Hrsg. R.D. Kluge, Tübingen 1999, s. 244.

21 Zob. T. Venclova, *Native Realm*, dz. cyt., s. 64.

22 Cyt. za: V. Mykolaitis-Putinas, *Die litauische Thematik in Adam Mickiewicz's Werken* [w:] *Adam Mickiewicz. Leben und Werk*, dz. cyt., s. 374.

23 H.-Ch. Trepte, *Adam Mickiewicz...*, dz. cyt., s. 83.

24 Tamże.

25 C. Sinnig, *Litauen...*, dz. cyt., s. 19, H.-Ch. Trepte, *Adam Mickiewicz...*, dz. cyt., s. 83.

26 T. Venclova, *Vilnius. Eine Stadt in Europa*, dz. cyt., s. 135.

27 R. Fieguth, *Mickiewicz, Dichter der Polen* [w:] *Adam Mickiewicz und die Deutschen. Eine Tagung im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar*, Hrsg. E. Mazur-Kęłbowska, U. Ott, Wiesbaden 2000, s. 19.

28 A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Berlin 1976, s. 7.



Mickiewicz, który podobnie jak litewscy przedstawiciele ruchu narodowego interesował się przedchrześcijańskim okresem Litwy, starał się go zrekonstruować w dużej mierze na podstawie nielicznych dostępnych źródeł historycznych. Teodor Narbutt z jego dziewięciotomową historią kraju, której pierwszy tom poświęcony jest wyłącznie mitologii litewskiej, był jedną z najważniejszych osób, które podjęły próbę rekonstrukcji dziejów pogańskiej Litwy<sup>29</sup>. Szczególne znaczenie miała również bogata kultura ludowa z litewskimi i białoruskimi pieśniami ludowymi, zwłaszcza dainami. Na jej podłożu powstały „dzieła litewskie” Mickiewicza, w których podejmował on tematy z historii litewskiej i polskiej: *Mieszko, książę Nowogródka*, ballady, *Grażyna*, *Dziady* oraz *Konrad Wallenrod*<sup>30</sup>. Najbardziej charakterystycznym elementem tych utworów są heroiczne i piękne Litwinki, które, jak Zyle w *Mieszku*, nawoływały do oporu czy jak tytułowa bohaterka w *Grażynie*, choć w męskim przebraniu, odważnie przystąpiły do walki w obronie ojczyzny przed najgorszym wrogiem Litwy i Polski – niemieckim zakonem krzyżackim<sup>31</sup>.

Przetłumaczone na język litewski dzieła Mickiewicza stały się centralnym składnikiem litewskiej świadomości narodowej i kulturowej, niezastąpionym punktem wyjścia lub punktem styczności dla litewskiej literatury w ogóle. Litewskie odrodzenie narodowe opierało się zatem zasadniczo na polskiej literaturze romantycznej.

Mickiewicz, Kraszewski, nawet Słowacki i Syrokomla odegrali ogromną rolę w ustanowieniu tego patriotyzmu litewskiego, litewskojęzycznego. Ale z czasem pojawili się poeci piszący po litewsku, na przykład Maironis, którego uważam za litewskiego Mickiewicza. A Mickiewicz jest dla nas pisarzem bardzo znaczącym i w pewnym stopniu uważamy go także za swojego. To znaczy: był poetą Obojga Narodów<sup>32</sup>.

Zadaniem i moralnym obowiązkiem poety-proroka (wieszcz) czy *poeta-vates* było głoszenie nie tylko dawnej wielkości kraju, jego bohaterów i wzorców, lecz także umacnianie wiary w zbliżający się początek wolności i niepodległości, która była w zasięgu ręki. Na Litwie „dzieła litewskie” Mickiewicza nadal stanowią nieodzowną część narodowego kanonu literatury, ale są też wydawane i wystawiane na nowo, stając się jednymi z najpopularniejszych sztuk teatralnych w kraju.

Motywy litewskie odnaleźć można także w monumentalnym dziele Mickiewicza *Dziady*, zwłaszcza w jego części drugiej, a także w *Panu Tadeuszu*<sup>33</sup>. U będącego na emigracji poety temat litewski pierwotnie ustępuje miejsca ideom mistycznym,

29 T. Narbutt, *Dzieje starożytne narodu litewskiego*, t. 1–9, Wilno 1835–1841.

30 H.-Ch. Trepte, *Czy istnieje litewska literatura w języku polskim?* [w:] Czesława Miłosza „północna strona”, red. M. Czermińska, K. Szalewska, Gdańsk 2009, s. 99–107.

31 M. Putinas, *Die litauische Thematik...*, dz. cyt., s. 354–357.

32 J. Kiełpiński, *Litwin, czyli prawdziwy Polak. Rozmowa z Tomaszem Venclovą, litewskim poetą i badaczem literatury*, „Nowości Dziennik Toruński”, archiwum: <https://nowosci.com.pl/litwin-czyli-prawdziwy-polak/ar/11053368> [dostęp: 12.02.2019].

33 Zob. H.-Ch. Trepte, *Adam Mickiewicz – Vom litauischen Heimatdichter...*, dz. cyt., s. 90–96.

„nowej, zweryfikowanej ewangelii, polskiemu mesjanizmowi”, „chrześcijańskiej misji narodu polskiego”<sup>34</sup>, by ostatecznie powrócić we wspomnianym *Panu Tadeuszu*. W nim bowiem ujawnia się „tajemnicza więź między narodem polskim a [historycznym – przyp. H.-Ch.T.] Izraelem”, podkreślana następnie przez Mickiewicza w paryskich wykładach na temat literatury słowiańskiej, gdzie potrafił on nawiązać do bliskich stosunków polsko-litewskich<sup>35</sup>:

Jak unia Litwy z Polską, choć inna pod względem pochodzenia i wyznania, nadała naszej Rzeczypospolitej polityczną i militarną wielkość, tak i ja wierzę, że unia Polski z Izraelem wzmocni naszą duchową i materialną siłę<sup>36</sup>.

Adam Mickiewicz żył w pierwszej połowie XIX wieku, w czasach, gdy patriotyzm narodowy konkurował z odrodzonym nacjonalizmem, a liczne ludy, opierając się przede wszystkim na własnym języku, przemieniały się w osobne narody. Wspomniany proces rozwoju „wysadził w powietrze ideę patriotyzmu narodowego [taką jak Rzeczpospolita Obojga Narodów – przyp. H.-Ch.T.] i zmusił wiele osób, które były dwujęzyczne lub definiowały się jako przynależące do dwóch narodów, do ponownego zbadania ich przynależności grupowej, a w razie potrzeby do zmiany języka. Narodowość i język stały się polityczne”<sup>37</sup>. To podejście może wyjaśniać, dlaczego Adam Mickiewicz stał się głównym przedstawicielem polskiej i litewskiej literatury narodowej, spełniając zasadniczo trzy funkcje polityczne: gloryfikację narodowej (polskiej i litewskiej) przeszłości, ukazanie – najmniej moralnie uzasadnionej – wyższości Polaków i Litwinów oraz nadzieję na odbudowę niepodległego państwa (tu jeszcze w rozumieniu Rzeczypospolitej), jak i przywrócenia wolności jednostki<sup>38</sup>.

Wyżej wymienione rozważania mogą być również adekwatne dla czeskiej i słowackiej literatury romantycznej z okresu odrodzenia narodowego. W latach 1780–1850 na ziemiach czeskich, a następnie także na historycznych Górnych Węgrzech, dzisiejszej Słowacji, rozwinęła się znajomość języków czeskiego i słowackiego oraz literatury. Kulturowanie języka czeskiego przez Josefa Dobrovskiego i Josefa Jungmanna było ściśle związane z nową świadomością historyczną, celowym zwróceniem się ku

34 Zob. A. Mickiewicz, *Vorlesungen über slawische Literatur und Zustände. Deutsche Ausgabe*, Bd. 2, Leipzig 1843–1845, s. 428.

35 M. Buber, *Zur Geschichte der nationalen Idee (1949)* [w:] *Der Jude und sein Judentum*, Köln 1963, s. 321, 152.

36 A. Mickiewicz, *Przemówienie na posiedzeniu Towarzystwa Historyczno-Literackiego 1842? (ohne genaue Datenangabe)* [w:] *Dzieła wszystkie Adama Mickiewicza*, red. T. Pini, M. Reiter, Lwów 1911, t. 11, s. 315 [deutsche Übersetzung: H.-Ch. Trepte]; <https://nowosci.com.pl/litwin-czyli-prawdziwy-polak/ar/11053368> [dostęp: 12.02.2019].

37 U. Raßloff, *Transformationen des Karpatenräuber Juraj Jánošík als Symptome kultureller Interferenz* [w:] tegoż, *Wellenschläge. Kulturelle Interferenzen im östlichen Mitteleuropa des langen 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2013, s. 379–436, tutaj: s. 382.

38 Tamże.

wybranych tylko okresom historii, które były poddawane procesom idealizacji, przemiany i mitologizacji. Nastąpiła gloryfikacja historycznych bohaterów (takich, jak Jan Hus, Jeroným / Hieronymus, Libuše czy Přemysl). W ten sposób odrodzona, chwalebna, „narodowa” historia została zaprezentowana w publicystyce, dramatach i powieściach historycznych (często w formie uproszczonej i nie zawsze odpowiadających prawdzie historycznej). Przedstawiciele odrodzenia narodowego za życia często sami byli obco- lub dwujęzyczni. Na Litwie dominował język polski, w Czechach i na Morawach niemiecki, a na Górnych Węgrzech / Słowacji łaćniński, czeski i węgierski. Wielu reprezentantów tego nurtu uznawało się za kosmopolitów, a dopiero w następnych epokach dokonywano zabiegów mających na celu uczynienie z nich przedstawicieli odrodzenia narodowego.

Historyczne wydarzenia, figury i wzory, które początkowo wydawały się ogólne i uniwersalne, coraz częściej nadpisywano kodem (całkowicie) słowiańskim, a później coraz częściej przybierały one także cechy narodowe. Słowak Ján Kollár w swoim eposie *Slávy dcera* (Córka Slávy) szczególnie podkreślił słowiańską wzajemność kulturową, nawiązując do „misji humanitarnej Słowian” Johanna Gottfrieda Herdera, odpowiednio ją gloryfikując<sup>39</sup>. Procesowi budowania nowoczesnego narodu towarzyszyła „niepewna lokalizacja językowa i geograficzna”<sup>40</sup>. Za pomocą „identyfikacji narodowej”, „realizowanej własnym językiem”, a także zgodnie z „mitologizującą przesadą” własnej historii i „kultury ludowej”, „osiągnięto zupełnie nowy wymiar w znaku daleko idącego synkretyzmu stylistycznego zasad klasycystycznych, przedromantycznych czy romantycznych”<sup>41</sup>. „Czechosłowacką wspólnotę językową” reprezentowali Paweł Josef Šafárik, Franciszek Palacki, Ján Kollár czy Franciszek Ladislav Čelakovski, w swojej pracy „biorąc tę wspólnotę za pewnik”<sup>42</sup>. W tym procesie zarówno Litwini, jak i Czesi, w przeciwieństwie do Słowaków, mogli odnosić się do utraconej państwowości. W porównaniu z Litwą, konieczność i praktyka własnego języka pisanego nabrała głębokiego znaczenia jako podstawa rodzącej się literatury, a także tożsamości narodowej, dla której decydujący wpływ miało „udane i trwałe przeforsowanie modelu romantycznego”<sup>43</sup>.

Coraz bardziej dominować zaczynała, zwłaszcza wśród Słowaków, idea kulturowego narodu, a następnie „narodu państwowego, który ma być zorganizowany politycznie”. „Kultura, a przede wszystkim literatura, pełniła w tym wszystkim priorytetową funkcję kształtującą”<sup>44</sup>. Jednak w słowackich debiutach romantycznych, dopiero po

39 Tamże.

40 Tamże, s. 395.

41 M. Jähnichen, *Zum Entwicklungsrhythmus der tschechischen und slowakischen Literatur* [w:] *Slowakische Kultur und Literatur im Selbst- und Fremdverständnis*, Hrsg. A. Kliems, Stuttgart 2005, s. 71–84, tutaj: s. 76.

42 Tamże.

43 Tamże.

44 Tamże, s. 77.

uznaniu przez Ludovíta Štúra „obu plemion” – czeskiego i słowackiego – oraz po udanej kodyfikacji językowej, używa się obecnie narodowego języka słowackiego. Po formalizacji języka słowackiego, dokonanej przez Antona Bernoláka (1787), a następnie przez Ludovíta Štúra (1843–1845), poprzez osiągnięty w 1852 roku kompromis językowy między słowackimi katolikami i protestantami, język słowacki stawał się w coraz większym stopniu językiem literackim, co stanowiło uderzającą różnicę w stosunku do przypadku romantycznych debiutów w literaturze polskiej. Te bowiem prawie w całości powstawały w języku polskim. Litewscy, czescy i słowaccy pisarze początkowo oparli swoje romantyczne debiuty na istotnych wzorcach zachodnich, takich jak twórczość Goethego, Schillera i lorda Byrona.

Jednak w oparciu o ideę słowiańskiej jedności coraz większego znaczenia nabierały modele słowiańskie z twórczością Adama Mickiewicza na czele. Dla kultury słowackiej istotne stały się też inspiracje literatury czeskiej, zwłaszcza dzieła Karela Hynka Máchy (1810–1836). W epickim poemacie *Smrt' Jánošíkova* (Śmierć Janosika, 1862) słowacki pisarz Ján Botto (1829–1881) zaadaptował historię Męki Pańskiej, inspirowaną twórczością Adama Mickiewicza, jego formy „literackiego mesjanizmu”, „przypowieściowego wyrażenia idei odrodzenia narodowego”<sup>45</sup>. Postać Janosika staje się „za przykładem serbskiego Marko Kraljevića, polskiego Tadeusza Kościuszki”, „słowackim bohaterem, mścicielem i męczennikiem”, podczas gdy polski Janosik utrzymał się raczej w nurtach kultury regionalnej, a nie ogólnonarodowej<sup>46</sup>. Po niepowodzeniach rewolucji 1848/1849 w literaturze słowackiej dominowały tendencje mistyki religijnej, fatalizmu i wiary w historyczną misję Słowian, ich upragnioną jedność. Najbardziej widoczne stawało się to w poezji epickiej Michala Miloslava Hodży (1811–1870) *Matora* (1857), eseju *Sławomierski* (1862) i refleksyjnym poemacie *Vieroslavína* (Świątynia wiary) o wierze w chrześcijańsko-słowiańskie odrodzenie<sup>47</sup>.

Twórczość Adama Mickiewicza i jego biografia miały wielkie znaczenie dla literatury słowackiej, a tym bardziej czeskiej, gdyż pisarz polsko-litewski uważany był za „idealne wcielenie «romantycznego dzieła sztuki»”<sup>48</sup>. František Ladislav Čelakovský, który zgłębiał literaturę polską, rozpowszechniał teksty Mickiewicza najpierw wśród swoich czeskich przyjaciół, a potem także szerszej publiczności. Szczególnego znaczenia, porównywalnego z tym, jakie osiągnął na Litwie, nabrał w Czechach i na Morawach poemat *Konrad Wallenrod* (1828), poprzedzony pierwszą czeską translacją wybranych sonetów Mickiewicza.

Po spotkaniu Mickiewicza z Čelakovským w Pradze w 1829 roku popularność tego pierwszego wśród czeskich uczonych i pisarzy rosła. Od około połowy lat 30.

45 U. Raßloff, *Transformationen des Karpatenräuber...*, dz. cyt., s. 397.

46 Tamże, s. 395.

47 Tamże.

48 Ch. Garstka, *Adam Mickiewicz's Blick auf die Tschechische Literatur in seinen „Vorlesungen über slawische Literatur und Zustände”*, Heidelberg 1999, s. 1; <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/7218/> [dostęp: 12.02.2019].

XIX wieku wpływ Mickiewicza na literackie debiuty czeskich romantyków był coraz bardziej widoczny. W gronie pisarzy zainspirowanych autorem *Pana Tadeusza* jest Karel Jaromir Erben, autor zbioru *Kytice z pověstí národních*, napisanego w 1835 roku, ale wydanego dopiero w 1853. Jedna z najpiękniejszych ballad Erbena, *Svatebni Košile* (Ślubne koszule), wyraźnie nawiązuje do *Ucieczki* Mickiewicza (1831/1832)<sup>49</sup>. Literatura polska (romantyczna) w ogóle, a twórczość Mickiewicza i jego osoba w szczególności, miała ogromny wpływ na prawdopodobnie najważniejszego poetę czeskiego romantyzmu, Karela Hynka Máchę. Mácha nie tylko podejmował tematy i motywy Mickiewicza, lecz także wyraźnie kształtował swój czeski (literacki) język, ekspresję i styl. Zapłał Máchy do polskiego romantyzmu pokazują na przykład wybrane fragmenty dzieł Mickiewicza, które samodzielnie przetłumaczył na język czeski. Swe tłumaczenia entuzjastycznie pokazywał zwolennikom i czytelnikom, wśród których byli ważni przedstawiciele ówczesnej literatury czeskiej i słowackiej, na przykład Karel Sabina (1813–1877), Václav Štulc (1814–1887), Karel Kuzmány (1806–1866) i Karel Havlíček Borovský (1821–1856). Również Słowak Kuzmány, który kilkakrotnie pisał o Mickiewiczu w słynnym almanachu „Hronka”, wydanym w 1836 roku, opublikował opowiadanie (nazywane czasem „powieścią”) *Ladislav*, gdzie umieścił dwa wiersze Mickiewicza. Praca Kuzmányego, łącząca elementy powieści sentymentalnej, podróżniczej i epistolarnej, sprowokowała gorące dyskusje na temat literatury romantycznej, a także zagadnień artystycznych, filozoficznych i społecznych oraz stanowiła decydującą próbę zakwestionowania idei słowiańskich wzajemnych powiązań<sup>50</sup>.

Romantyczność Adama Mickiewicza, przeniesiona do języka czeskiego, miała funkcjonować jako „manifest literacki”, „programowe dzieło romantyzmu” i wpływać na romantyczne debiuty czeskiej oraz słowackiej literatury narodowego odrodzenia<sup>51</sup>. Dla czeskiego poety Karla Havlička Borovskiego „siła rewolucyjna” zawarta w twórczości Mickiewicza posiadała szczególne znaczenie, zwłaszcza w związku z walką narodowowyzwoleńczą w 1848 roku<sup>52</sup>. Dzięki Václavowi Štulcowi najważniejsze dzieła Mickiewicza, w tym *Konrad Wallenrod*, *Sonety krymskie* i *Dziady*, były dostępne w czeskim tłumaczeniu, mogły więc stać się inspiracją dla wielu czeskich i słowackich debiutantów. Najważniejsi przedstawiciele czeskiego i słowackiego odrodzenia narodowego nie korzystali jednak z tłumaczeń, ponieważ w większości czytali te utwory w oryginale, a w niektórych przypadkach odnosili się do nich wcześniej w swoich pracach.

Szczególnie odkrywcze okazują się późniejsze badania nad romantyzmem i odrodzeniem narodowym, a w pierwszym rzędzie dotyczące debiutów romantycznych. Mówiąc językiem heglowskim, mamy tutaj do czynienia z dialektycznym rozpuszczeniem i konfrontacją, negacją w sensie przewyciężenia lub zachowania romantyzmu

49 Tamże, s. 1.

50 Tamże.

51 Tamże.

52 Tamże.

w warstwie słowa, w sensie „przechowania”, ale także wzniesienia lub integracji na innym poziomie, często powiązanych z innymi funkcjami. W ten sposób można „rozbudować konstytuujący kulturę, tworzący spójność mit o odrodzeniu narodowym i [...] rozwinąć go w świeży i antytradycyjny mit emancypacyjny o zróżnicowanych tematach i motywach”<sup>53</sup>.

To samo może dotyczyć siły oddziaływania polskiego romantyzmu na literatury innych krajów. W tym kontekście zwłaszcza ważną rolę odgrywają debiuty literackie, także na polu historyzacji narracji, które niejednokrotnie twórczo i krytycznie odnoszą się do romantyzmu czy odrodzenia narodowego. Są to przede wszystkim „szydery” z czasów Młodej Polski, którzy do dziś kwestionują genialne połączenie świadomości narodowej misji politycznej i artystyczno-literackiego mistrzostwa w związku z „fatalną siłą polskiego romantyzmu”<sup>54</sup>. W tym kontekście należy wspomnieć o polemicznej książce Krzysztofa Rutkowskiego, wydanej w 1994 roku: *Stos dla Adama. Albo kaczerze i kapłani*<sup>55</sup>. Polemiki i krytyka, które Czesław Miłosz wiązał między innymi z tragedią powstania warszawskiego (1944) jako potępionej romantycznej tradycji, znajdują odzwierciedlenie w kolejnych utworach literackich pisarza, między innymi w *Ziemi Ulro* (1977), ale ujawniają się także w „poezji oblężonej twierdzy”<sup>56</sup>, w pieśniach i pamiętnikach pisanych w czasie stanu wojennego i później w Polsce. Wraz z przewrotem demokratycznym 1989/1990 roku i powstaniem III Rzeczypospolitej monolityczna kultura romantyczno-symboliczna jako podstawa istnienia współczesnego narodu polskiego zdawała się tracić swoją skuteczność. Ale wypędzone drzwiami duchy romantyzmu wracały oknem, więc przewidywany koniec dominacji romantyzmu w głównym nurcie kultury nie nadszedł<sup>57</sup>.

Porównywalna, choć mniej polemiczna, debata na temat odrodzenia narodowego toczy się na Litwie, w Czechach i na Słowacji. Temat ten jest dekonstruowany i rewolucjonizowany jako „mit ustanawiający kulturę, budujący spójność”<sup>58</sup>, stając się coraz bardziej aktualny, gdy w grę wchodzi zagrożona państwowość i wolność narodowa. Wiąże się ten wątek z ważnymi historycznie i społeczno-politycznie momentami przełomowymi XX wieku. Od XIX stulecia pojawiają się w literaturze motywy symboliczne dotyczące ojczyzny, jedności narodowej, narodu, Boga, a także postaci wielkich

53 A. Kliems, *Von der „Abschiebung des Widerstands ins Mythische”. Die Libuše-Saga und der Mythos der Nationalen Wiedergeburt bei Libuše Moníková* [w:] *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und Südosteuropas*, Hrsg. E. Behring, L. Richter, W.F. Schwarz, Stuttgart 1999, s. 260–274, tutaj: s. 262.

54 Zob. M. Janion, *Die Polen und ihre Vampire. Studien zur Kritik der Phantasmen*, Berlin 2014.

55 K. Rutkowski, *Stos dla Adama. Albo kaczerze i kapłani*, Warszawa 1994.

56 Syndrom oblężonej twierdzy: K. Biedrzycki, *Poezja i pamięć: o trzech poematach Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego*, Kraków 2008.

57 Zob. M. Janion, *Die Polen und ihre Vampire...*, dz. cyt.

58 A. Kliems, *Von der „Abschiebung des Widerstands ins Mythische”*, dz. cyt., s. 262–263.

przywódców narodu, twórców kultury, historii i literatury danego kraju. Są one przewartościowywane, reinterpretowane i często przywoływane w celu stworzenia nowych mitów<sup>59</sup>. Nurt narodowy we współczesnej literaturze, który postuluje konserwatywno-narodową i wątpliwą „dobrą zmianę”, opiera się na kategoriach wywodzących się z XIX wieku, takich jak na przykład silny naród, jednolity język, kultura państwowa, literatura narodowa oraz ich promocja, przywoływanie w powieściach historyczno-społeczno-politycznych, publicystyce, esejach, opowiadaniach, a także i w poezji.

Romantyzm czy odrodzenie narodowe niewątpliwie przyczyniły się znacząco do asertywności, zbudzenia demokratycznych aspiracji wolnościowych i niepodległościowych w XIX i XX wieku, ale są one również wykorzystywane i reinterpretowane jako ważny punkt wyjścia dla narodowo-konserwatywnego populizmu i izolacjonizmu w XXI wieku, który staje się ukierunkowany przede wszystkim na przeszłość, nie przyszłość<sup>60</sup>. Ten rozwój społeczno-polityczny kraju, jak również postawa narodowych konserwatywnych autorów, stoi w jawnej sprzeczności z europejskimi twórcami dzieł robiących wrażenie uniwersalnych, o wydziwisku kosmopolitycznym, którzy chcą uwolnić się od ciężaru polskiego garbu<sup>61</sup>. Nawet w dzisiejszych, skomplikowanych czasach literatura może być traktowana jako szczególna siła, która przetrwa dziejowe burze. Ludzie zawsze żyli, cierpieli, umierali, byli wypędzani i emigrowali w poszukiwaniu wolności słowa.

W nawiązaniu do romantyzmu i jego debiutów pojawia się wciąż dość delikatne pytanie, czy grozi nam utrata wiary w naszą wspólną, europejską przyszłość, czy zamiast tego uciekamy w złudzenie lepszej, zromantyzowanej przeszłości narodowej, z dala od utopii, w kierunku „retropii”<sup>62</sup>. To, jak wygląda obecna debata na temat romantyzmu czy odrodzenia narodowego i jego przedstawicieli we współczesnej literaturze Europy Środkowo-Wschodniej, staje się ekscytującym tematem, który coraz chętniej podejmują badacze, do którego nawiązują różne projekty i prace naukowe<sup>63</sup>.

---

59 Tamże.

60 Zob. Z.V. David, *Realism, Tolerance, and Liberalism in the Czech National Awakening: Legacies of the Bohemian Reformation*, Washington D.C. 2010; T.D. Clark, *Nationalism in Post-Soviet Lithuania*, „University of Michigan Press”, June 12th 2006.

61 Zob. *Die Rhetorik von der Schaffung einer starken Nation ist destruktiv. DIALOG-Gespräch mit dem Soziologen Prof. Paweł Śpiewak / Niszcząca jest retoryka tworzenia silnego narodu. Rozmowa DIALOGU z socjologiem Pawłem Śpiewakiem* [w:] „DIALOG. Deutsch-Polnisches Magazin – Magazyn Polsko-Niemiecki” 2019, nr 126 (04/2018–2019) Berlin, s. 55–65.

62 Zob. Z. Bauman, *Retropia*, Cambridge, Berlin 2017.

63 S. Krause, *Körper der Romantik. Ikonisierung und Ästhetisierung in der Literatur Ostmitteleuropas, Schwerpunkt Ungarn*; M. Colombi, *Ikonen im Wandel: Romantische Helden im Wandel in der ostmitteleuropäischen Postmoderne*; A. Kliems, *Transkodierungen: Romantik und Postmoderne*; Ch. Gözl, *Narrative Inszenierungen kultureller Ikonen Ostmitteleuropas: Verfahren, Formen, Funktionen*; I. Tabea Bauer, *Der getriebene Künstler. Transgressionen romantischer Inszenierung*; [http://research.uni-leipzig.de/gwzo/index.php?option=com\\_content&view=category&id=170&Itemid=1467](http://research.uni-leipzig.de/gwzo/index.php?option=com_content&view=category&id=170&Itemid=1467) [dostęp: 12.02.2019].

## Bibliografia

- Brzozowski S., *Filozofia romantyzmu polskiego*, Lwów 1924.
- David Z.V., *Realism, Tolerance, and Liberalism in the Czech National Awakening: Legacies of the Bohemian Reformation*, Washington D.C. 2010.
- Fieguth R., *Mickiewicz, Dichter der Polen* [w:] *Adam Mickiewicz und die Deutschen. Eine Tagung im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar*, Hrsg. E. Mazur-Kęłbowska, U. Ott, Wiesbaden 2000.
- Garstka Ch., *Adam Mickiewicz's Blick auf die Tschechische Literatur in seinen „Vorlesungen über slawische Literatur und Zustände“*, Heidelberg 1999.
- Jähnichen M., *Zum Entwicklungsrhythmus der tschechischen und slowakischen Literatur* [w:] *Slowakische Kultur und Literatur im Selbst- und Fremdverständnis*, Hrsg. A. Kliems, Stuttgart 2005.
- Janion M., *Die Polen und ihre Vampire. Studien zur Kritik der Phantasmen*, Berlin 2014.
- Joachimsthaler J., Trepte H.-Ch., *National-Texturen. National-Dichtung als literarisches Konzept in Nordosteuropa*, „Nordost-Archiv, Zeitschrift für Regionalgeschichte“, Bd. XVI/2007.
- Kliems A., *Von der „Abschiebung des Widerstands ins Mythische“*. *Die Libuše-Saga und der Mythos der Nationalen Wiedergeburt bei Libuše Moníková* [w:] *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und Südosteuropas*, Hrsg. E. Behring, L. Richter, W.F. Schwarz, Stuttgart 1999.
- Kliems A. (Hrsg.), *Slowakische Kultur und Literatur im Selbst- und Fremdverständnis*, Stuttgart 2005.
- Król M., *Romantyzm. Piekło i niebo Polaków* [Polskie obrachunki na koniec millenium], Warszawa 1998.
- Putinas M., *Adam Mickiewicz und Litauen* [w:] *Adam Mickiewicz. Leben und Werk*, Hrsg. B. Miązek, Frankfurt am Main 1998.
- Raßloff U., *Transformationen des Karpatenräuber Juraj Jánošík als Symptome kultureller Interferenz* [w:] U. Raßloff, Wellenschläge. *Kulturelle Interferenzen im östlichen Mitteleuropa des langen 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2013.
- Sinnig C., *Litauen. Ein literarischer Reisebegleiter*, Frankfurt am Main 2011.
- Trepte H.-Ch., *Adam Mickiewicz (1789–1855) – Vom litauischen Heimatdichter zum polnischen Nationalschriftsteller*, „Nordost-Archiv, Zeitschrift für Regionalgeschichte“, Bd. XVI/2007.
- Trepte H.-Ch., *Czy istnieje litewska literatura w języku polskim?* [w:] *Czesława Miłozza „północna strona“*, red. M. Czermińska, K. Szalewska, Gdańsk 2009.
- Venclova T., *Native Realm Revisited: Mickiewicz's Lithuania and Mickiewicz in Lithuania*. *Wiktor Weintraub Memorial Lecture*, Harvard University, April 2 1998.
- Venclova T., *Vilnius. Eine Stadt in Europa*, Frankfurt am Main 2006.



## The Ambivalent Paradigms of the Romantics' Literary Debuts in the Central European Context

### SUMMARY

The article refers to the culture and politics of Central Europe, and more specifically to the context of the “uncertain zone of *small nations*” (Milan Kundera), which is largely unknown in the West. Poland's specificity becomes the starting point, which in turn allows to present the literature of Poland's neighbors, i.e. Lithuania, Czechia and Slovakia, all of which shared numerous historical and cultural similarities with Poland, as well as a close relationship.

**KEYWORDS:** Romanticism, nation, literature, poetry, National Revival, emigration, history, language, identity, Central (Eastern) Europe, myths, construction, destruction



# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



MARCELLO RUTA

Uniwersytet w Bernie

Szwajcaria

## Krytyka sztuki i ironia formalna w rozprawie berneńskiej Waltera Benjamina. Refleksje na temat dwóch kluczowych terminów wczesnego romantyzmu

### Wprowadzenie

Rozprawa Waltera Benjamina *Koncepcja krytyki sztuki w niemieckim romantyzmie* została „opracowana w latach 1917–1919, napisana w latach 1918–1919, złożona w 1919 roku na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Berneńskiego i wydana w 1920 roku”<sup>1</sup>. Przynajmniej od czasu publikacji liryki *L'absolu* Philippe'a Lacoue-Labarthe i Jean-Luca Nancy'ego<sup>2</sup> zyskała pozycję centralną (co może być jednym z powodów, dla których recenzje interpretacji wczesnej romantycznej teorii estetyki Benjamina sformułowano dopiero w ciągu ostatnich trzydziestu lat<sup>3</sup>) w badaniach romantyzmu. Ta centralność, jak słusznie podkreślili Lacoue-Labarthe i Nancy, opiera się na tym, że

---

MARCELLO RUTA – dr hab.; filozof i pianista (absolwent konserwatorium w Bolonii), pracuje na Uniwersytecie w Bernie (Instytut Filozofii), autor między innymi prac: *Schopenhauer et Schelling, philosophes du temps et de l'éternité* (L'Harmattan 2014); *Ontology of Music and Authenticity – A Pragmatic Approach* (w: *A Critique of Authenticity*, 2019).

1 B. Lindner (Hrsg.), *Benjamin Handbuch*, Metzler, Stuttgart–Weimar 2011, s. 150.

2 „Soutenue en 1919 et publiée en 1920 [...] cette thèse, qui n'est pas allée ans produire un effet „révolutionnaire“ dans les études traditionnels sur le romantisme, est la première analyse fondamentale des concepts d'art, de littérature et de critique dans le romantisme d'Iéna, dont la nature philosophique est toujours prise en vue par Benjamin” (P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Éditions du Seuil, Paris 1978, s. 30).

3 Zob. zwłaszcza: W. Menninghaus, *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987, s. 30–71; S. Weber, *Criticism Underway. Walter Benjamin's Romantic Concept of Criticism* [w:] K.R. Johnston et al., *Romantic Revolutions. Criticism and Theory*, Indiana University Press, Bloomington 1990, s. 302–319; R. Gasché, *The Sober Absolute: On Benjamin and Early Romanticism* [w:] B. Hanssen, A. Benjamin (Hrsg.), *Walter Benjamin and Romanticism*, The Athlone Press, London 2002, s. 51–68.

rozprawa Benjamina ma na celu zrozumienie wczesnej estetyki romantycznej jako zjawiska kulturowego, które nie wynika z literatury, muzyki czy ogólnie sztuki, ale przede wszystkim powinno być rozpatrywane na gruncie pytań filozoficznych.

Twierdzenie to było pierwotnie takie, jak w liście do Gershoma Scholema, dokumentującym romantyczne rozumienie krytyki artystycznej wywiedzione z estetyki Kanta:

Dopiero od czasów romantycznych dominował pogląd, że dzieło sztuki samo w sobie, bez jego związku z teorią lub moralnością, może być naocznie ujęte i wystarczająco zrozumiane przez widza. Względna autonomia dzieła w stosunku do sztuki, a raczej jego jedynie transcendentalna zależność od sztuki, stała się warunkiem romantycznej krytyki sztuki. W tym sensie zadanie polegałoby na wykazaniu, że estetyka Kanta jest niezbędnym warunkiem dla romantycznej krytyki sztuki<sup>4</sup>.

Niniejsza analiza tak naprawdę nie spełnia tego twierdzenia (nawet jeśli istnieją odniesienia do Kanta), ale skłania się ku rozumieniu wczesnoromantycznej koncepcji krytyki artystycznej na podstawie jej epistemologicznych (filozoficznych) podstaw:

Definicja krytyki artystycznej będzie równie trudna do wyobrażenia bez przesłanek epistemologicznych, jak bez przesłanek estetycznych; nie tylko dlatego, że te ostatnie implikują pierwsze, ale przede wszystkim dlatego, że krytyka zawiera moment poznawczy, który można również uznać za związany z czystą wiedzą lub wartościowaniem. Tak więc romantyczna definicja krytyki artystycznej opiera się całkowicie na przesłankach epistemologicznych, co oczywiście nie oznacza, że romantycy świadomie ją z nich wywodzili. Koncepcja ta, jak niemal każda, która z gruntu jest tak opisywana, kładzie nacisk na przesłanki epistemologiczne<sup>5</sup>.

Jak, miejmy nadzieję, zostanie wyjaśnione na kolejnych stronach, według Benjamina podstawową epistemologiczną przesłanką pojęcia krytyki artystycznej jest wcześniejsze pojęcie „refleksji” Johanna Gottlieba Fichtego. Należy jednak zauważyć, że odgrywa ono decydującą rolę nie tylko w koncepcji krytyki artystycznej, lecz także w koncepcji ironii, która została krótko omówiona w kilku istotnych rozważaniach na końcu przedostatniego rozdziału niniejszej rozprawy. Między ironią a krytyką istnieje ważny związek. Sformułowany został przez Benjamina w następujący sposób:

Jak destrukcja iluzji przez ironię w sztuce odnosi się do destrukcji dzieła przez krytykę? Krytyka poświęca się całkowicie dla kontekstu dzieła. Z drugiej strony metoda, która w oparciu o doświadczenie samego dzieła jest w stanie zilustrować swój całkowity związek z ideą sztuki, jest (formalną) ironią<sup>6</sup>.

4 W. Benjamin, *Brief an G. Scholem*, 30. März 1918 [w:] W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995–2000, Bd. 1, s. 440.

5 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008, s. 11–12.

6 Tamże, s. 93.

Robocza hipoteza tego eseju jest następująca: koncepcja refleksji jest dokładnie tym, co umożliwia Benjaminowi odnieść się do tego, jak przeciwstawić sobie pojęcia krytyki artystycznej i ironii. Ta dwuznaczna rola refleksji nie została przez niego uznana wprost, ale moim zdaniem została wystarczająco zanalizowana, aby uzasadnić precyzyjną interpretację w tym eseju. Dzięki tej interpretacji uważam, że jestem również w stanie przynajmniej częściowo wyjaśnić niektóre zagadkowe fragmenty (w tym powyższy) rozprawy Benjamina. W związku z tym rozwinę swoją argumentację w trzech głównych sekcjach:

- W pierwszej części przedstawię ontologizację koncepcji refleksji Fichtego na temat teorii estetyki wczesnego romantyzmu w ujęciu Benjamina.
- W drugiej części przyjrzę się roli refleksji w poglądach Benjamina na wczesne romantyczne pojęcie krytyki artystycznej.
- W trzeciej części przeanalizuję rolę refleksji w poglądach Benjamina na wczesno-romantyczne pojęcie ironii.

### Ontologizacja koncepcji refleksji Fichtego w ujęciu estetycznej teorii wczesnego romantyzmu Benjamina

Benjamin zaczyna swoje rozważania od analizy koncepcji refleksji sformułowanej przez Fichtego. Ta charakterystyka, opublikowana w 1794 roku w pierwszym wydaniu *Teorii wiedzy (Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie)*, jest szczególnie istotna z dwóch powodów. Początkowo refleksja okazuje się być nie „wtórnym” i „pośrednim”, lecz „podstawowym” i „bezpośrednim” poznaniem:

Nawet w swojej pierwszej wersji *Teorii wiedzy (Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie, Weimar 1794)* Fichte nalegał na wzajemne współistnienie myślenia refleksyjnego i bezpośredniego poznania. [...] Ma to ogromne znaczenie dla romantycznej koncepcji refleksji<sup>7</sup>.

Podkreślenie, jakiego Benjamin dokonał, nie jest bezpodstawne: chodzi o to, że taka charakterystyka jest raczej obca środowisku filozofii postkantowskiej. „Bezpośrednią *par excellence*” (*Unmittelbare par excellence*) pierwotnej krytyki Kanta nie jest myślenie, ale zmysłowość. Co ważniejsze, ten niekantowski pogląd Benjamina na refleksję ma kluczowe znaczenie dla wczesnego romantyzmu.

Dalej, refleksja okazuje się świadomością jednego sposobu działania umysłu, tj. słowami Benjamina – „myśleniem o myśleniu”. Nie jest to refleksja na temat treści, ale na temat formy, którą można przez refleksję traktować jako treść. Ten punkt jest w istocie bardzo ważny dla całej teorii wczesnej krytyki sztuki i ironii, jeszcze ważniejszy niż pierwszy. W tym przypadku Benjamin opiera się bezpośrednio na teorii wiedzy:

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 20. Die exegetische Frage nach der Richtigkeit von Benjamins Auslegung von Fichtes erste Auffassung der Wissenschaftslehre wird hier nicht behandelt.

Na tym polega cała materia możliwej teorii wiedzy, ale nie sama nauka. Aby zrealizować te warunki, potrzebne jest także niezawarte wśród wszystkich innych działanie ludzkiego ducha, a mianowicie podniesienie formy jego działania do sfery świadomości [...]. Po- przez ten wolny akt coś, co już jest formą samą w sobie, niezbędnym aktem inteligencji, zostaje przyjęte jako treść w nowej formie, formie wiedzy lub świadomości, a zatem akt ten jest aktem refleksji<sup>8</sup>.

Według Benjamin'a ta pierwsza charakterystyka sformułowana przez Fichtego zo- stała później zmieniona, ale pozostaje wzorcowa dla wczesnoromantycznej koncepcji krytyki artystycznej:

W kwestii bezpośredniego poznania można dostrzec pełną zgodność wczesnych roman- tyków ze stanowiskiem Fichtego wyrażonym w „koncepcji teorii wiedzy”. Później od- szedł on jednak od tego poglądu i już nigdy nie był tak systematycznie pokrewny roman- tycznemu myśleniu, jak w tym dziele. W nim właśnie określił refleksję jako formę, w ten sposób wskazując na bezpośredniość wyłożonego w nim poznania<sup>9</sup>.

Dostrzeżone przez Benjamin'a odejście Fichtego od jego wcześniejszej koncepcji refleksji jako bezpośredniego poznania można scharakteryzować na dwa sposoby. Fichte opisuje później to, co bezpośrednio nie tylko przez koncepcję refleksji, lecz także „naoczności”, która wskazuje na wpływy Kanta. Należy zwrócić uwagę, że sama idea bezpośredniości jako „naoczności” zasadza się na koncepcji bezpośrednio postrze- galnej treści. Jeśli myślenie bezpośrednio przypomina myślenie unaocznione, musi to być myślenie o przedmiocie, którego nie można scharakteryzować jedynie jako formę. Fichte rozwiązuje zatem kwestię bezpośredniej refleksji jako refleksji unaocznionej poprzez koncepcję „osadzenia”: to, co jest poddane refleksji myślowej, nie jest już czy- stą formą, lecz raczej wyobrażoną (uformowaną) treścią, a konkretniej Ja określone (osadzone) przez samo Ja jako to, co Ja myśli samo z siebie. Przyjęcie kantowskiej kon- cepcji „naoczności” jako bezpośredniości pociąga za sobą pojęcie „osadzenia” jako determinanty Ja:

---

8 Ten punkt jest złożony. Kiedy forma myśli staje się treścią myśli, nie jest traktowana w taki sam sposób, jak treść intuicyjnie pojmowana. Forma nie powinna i nie może być kształtowana przez myślenie, tak jak ma to miejsce w przypadku treści zmysłowości. Ten punkt Benjamin domyślnie (i z pewnych powodów) uważa za decydujący fragment wcześniejszych koncepcji. O późniejszych, bardziej znanych założeniach „teorii wiedzy” można tu jedynie wspomnieć, nie ma jednak miejsca na ich rozwijanie. J.G. Fichte, *Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie* (1794), § 7, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, frommann-holzboog, Stuttgart 1962–2012, Bd. I, 2. Kolejny fragment cytowany przez Benjamin'a, w którym refleksja jest scharakteryzowana jako myślenie o formie („forma formy”), brzmi następująco: „Ten drugi akt wolności, poprzez który forma staje się formą jako formą własnej treści i zwraca się ku samej sobie, oznacza refleksję” (J.G. Fichte, dz. cyt., § 6).

9 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik...*, dz. cyt., s. 21.

Fichte zna dwa takie nieskończone tryby działania Ja, mianowicie pozarefleksyjny oraz tryb osadzenia. Działanie u Fichtego można zrozumieć jako połączenie tych dwóch nieskończonych trybów funkcjonowania Ja, w których starają się one wzajemnie wypełnić i dookreślić swoją czysto formalną naturę, swoją pustkę: działanie jest osadzoną refleksją albo refleksyjnym osadzeniem<sup>10</sup>.

Dzięki koncepcji „osadzenia” (*Setzen*) nieskończona aktywność myślenia zyskuje przeciwną do niej trwałą figurację, którą Benjamin uzasadnia później w dialektyce heglowskiej:

Podczas gdy koncepcja refleksji staje się podstawą wczesnej filozofii romantycznej – nie bez odniesienia do niej – koncepcja osadzenia pojawia się w pełnej formie w dialektyce heglowskiej. Nie będzie może przesadą stwierdzenie, że dialektyczny charakter osadzenia właśnie ze względu na związki z koncepcją refleksji Fichtego nie osiągnął jeszcze takiego samego pełnego i charakterystycznego wyrazu jak u Hegla<sup>11</sup>.

To ostatnie rozróżnienie pozwala Benjaminowi scharakteryzować teorię estetyki wczesnego romantyzmu za pomocą pewnych cech filozoficznych. Zatem przesłanki epistemologiczne wczesnej estetyki romantycznej są wykorzystywane jako narzędzia interpretacyjne. W tytule niniejszego rozdziału wspominałem o wyniku tego herme-

---

10 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik...*, dz. cyt., s. 23. W tej kwestii Benjamin opiera się na fragmencie, który zacytujmy w całości: „Jesteś natychmiast świadomy swojego myślenia; jak to sobie wyobrazasz? Oczywiście, nie inaczej niż tak: twoje wewnętrzne działanie, które dochodzi do czegoś poza nim (do przedmiotu myśli), kieruje się jednocześnie w sobie i ku sobie. Ale poprzez działanie, które wraca ku sobie, powstajemy my, zgodnie z powyższym: Ja. Byliście zatem świadomi siebie w swoim myśleniu, a ta samoświadomość była tą bezpośrednią świadomością waszego myślenia; czy to o przedmiocie, czy to o sobie. Tak więc samoświadomość jest natychmiastowa; w niej subiektywne i obiektywne cele są nierozdzielalne i absolutnie połączone w jedno. Taką natychmiastową świadomością nazywa się intuicją naukowego poglądu i tak właśnie chcemy to nazwać i my. Pogląd, o którym tu mówimy, to osadzenie jako osadzony (każdy cel, którym ja sam mogę być zwykłym przedmiotem), ale w żadnym wypadku nie jest zwykłym osadzeniem” (J.G. Fichte, *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*, (1797), II, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. I, 4, frommann holzboog, Stuttgart 1962–2012). Jak już wspomniano, ocena poprawności interpretacji Fichtego przez Benjamina wykracza poza zakres tej pracy. Ale takie odniesienia pokażą tylko, że tezy Benjamina o Fichtem opierają się na pewnym poziomie wiedzy tekstowej.

11 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik...*, dz. cyt., s. 23–24. Również w tym przypadku Benjamin opiera się na tekście Fichtego: „Rozum wkracza do środka (z którego pochodzi refleksja) i określa, że ma włączyć B w konkretny A (przedmiot); ale teraz ustalony zbiór A musi być ponownie ograniczony nieskończonym B, z którym wyobraźnia postępuje dokładnie tak jak powyżej; i tak dzieje się aż do całkowitego ustalenia (tutaj teoretycznego) rozumu jako takiego, w którym nie ma już dalszych ograniczeń B poza rozumem w wyobraźni, to jest do wyobrażenia wyobrazonego” (J.G. Fichte, *Podstawy całej nauki* (1794/95), § 4E, pełne wydanie: Bavarian Academy of Sciences, vol. I–II, frommann holzboog, Stuttgart 1962–2012).

neutycznego zadania jako ontologizacji koncepcji refleksji Fichtego. Aby uzasadnić taką definicję, musimy poczynić kilka kroków przygotowawczych.

Benjamin najpierw podkreśla, że wczesnoromantycznego spojrzenia na refleksję nie należy rozumieć jako procesu postępu (zob. przyp. 12), ale raczej jako „połączenie”, jako kontekst: to, co rozumie się przez refleksję, nie jest metodycznie realizowane jak w procesie dialektycznym, ale raczej ujmowane systematycznie. To, czego można bezpośrednio doświadczyć poprzez refleksję, to nie treść, przedmioty (które muszą być ustawione w drugim momencie i pośrednio w ruchu dialektycznym), ale formy i konteksty:

Dla Schlegla i Novalisa nieskończoność refleksji nie jest przede wszystkim nieskończonością postępu, ale nieskończonością kontekstów. [...] Hölderlin [...] w miejscu, w którym chce podkreślić bardzo istotny kontekst, pisze: „nieskończenie (dokładny) kontekst”. Schlegel i Novalis mieli na myśli to samo, ponieważ rozumieli nieskończoność refleksji jako spełnioną nieskończoność kontekstów: wszystko w niej, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, powinno być systematycznie powiązane, jak to ujął wprost Hölderlin: „dokładnie”. Ten kontekst można pośrednio uchwycić z nieskończonej liczby poziomów refleksji poprzez stopniowe przechodzenie przez wszystkie inne refleksje ze wszystkich stron. Jednak w mediacji poprzez refleksje nie ma zasadniczej sprzeczności z bezpośrednim zrozumieniem myślenia, ponieważ każda refleksja jest sama w sobie natychmiastowa. Jest to zatem pośrednictwo poprzez bezpośredniość<sup>12</sup>.

Ten „patos połączenia”, który można postrzegać jako odpowiednik „patosu autonomii” Fichtego, przynależy, jak słusznie podkreśla Peter Szondi, do historycznego pojmowania romantyzmu jako pewnego rodzaju „międzyczasu”, jako przejścia od analitycznej tendencji nowoczesności i czasu zjednoczenia<sup>13</sup>. W końcu rola refleksji polega nie tylko na „praktycznym przeprowadzeniu” zjednoczenia, lecz także (na wyższym poziomie) na „wniesieniu teorii do zjawisk”. Oznacza to, że refleksja postrzegana jest nie tylko jako działanie umysłu, lecz także jako medium. Benjamin opisuje absolut u Schlegla jako medium refleksji:

Pojęcie absolutu Schlegla jest odpowiednio zdefiniowane w odniesieniu do Fichtego powyżej. Owo pojęcie absolutu samo w sobie najlepiej nazwać medium refleksyjnym. Pod

12 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik...*, dz. cyt., s. 28.

13 „Te dwa aspekty świata myśli Schlegla można jednak zrozumieć tylko wtedy, gdy zrozumimy ich główną tendencję, która charakteryzuje je jako romantyczną. Istotą nowoczesności jest podział oraz jego główna dążność do zjednoczenia. Chęć wyeliminowania sprzeczności i zjednoczenia tego, co rozdzielone, determinuje różne wypowiedzi Friedricha Schlegla” (P. Szondi, *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie* [w:] *Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, s. 15). Formuła Szondiego „wola zniesienia przeciwieństw” może być myląca dla interpretacyjnej wypowiedzi Benjamin, ponieważ wskazuje na pewną bliskość między estetyką Friedricha Schlegla (i ogólnie wczesną romantycznością) a dialektyką Hegla, co, jak już wykazano, byłoby niezgodne z rozważaniami Benjamin.



tym pojęciem można streścić całą filozofię teoretyczną Schlegla. [...] Refleksja konstytuuje absolut, a także stanowi medium<sup>14</sup>.

Ten fragment pokazuje pierwszą stronę tego, co nazwałem „ontologizacją refleksji”. Refleksja jako medium jest scharakteryzowana nie tylko jako akt spójnego myślenia, lecz także jako element, w którym myślenie może się, że tak powiem, poruszać, a zatem umożliwia pojawienie się połączeń rzeczywistości. Ta podwójna charakterystyka refleksji jako aktu i elementu jest wyraźnie sformułowana w przypisie odpowiadającym cytowanemu fragmentowi i wyjaśniona subiektywną lub obiektywną interpretacją dopełnacza w terminie „medium refleksji” (*Reflexionsmedium*):

Podwójne znaczenie tego terminu [medium refleksji] nie oznacza w tym przypadku niejasności. Ponieważ z jednej strony refleksja sama w sobie jest medium, sama wytwarza sobie stabilne konteksty. Z drugiej strony mamy problematyczne medium, w którym porusza się refleksja – ponieważ jako absolut porusza się sama w sobie<sup>15</sup>.

Przypis ten pozwala Benjaminowi zrobić ostatni krok w interpretacji koncepcji refleksji we wczesnoromantycznej estetyce. Refleksja okazuje się nie tylko „medium”, to jest „elementem”, lecz także konkretyzuje się w niektórych przedmiotach, a mianowicie dziełach sztuki. Obserwacja ta przesuwa centrum refleksji z Ja (Fichte) na dzieło sztuki, które można postrzegać jako drugą stronę ontologizacji refleksji:

We wczesnym romantycznym sensie centralnym elementem refleksji jest sztuka, a nie Ja. [...] Romantyczne spojrzenie na sztukę opiera się na tym, że w myśleniu o myśleniu brak jest samoświadomości. Refleksja wolna od tego jest refleksją nad absolutem sztuki. [...] Schemat refleksji nie został wyjaśniony powyżej w koncepcji Ja, ale w pojęciu myślenia, ponieważ pierwsza nie odgrywała żadnej roli w interesującej nas tutaj epoce Schlegla. Z drugiej strony myślenie o myśleniu jako pierwotny schemat wszelkiej refleksji stanowi podstawę koncepcji krytyki Schlegla. Kwestię tę definitywnie rozstrzygnął [wcześniej] Fichte, ujmując ją jako formę. On sam interpretował tę formę jako Ja, jako pierwotną komórkę intelektualnej koncepcji świata. Friedrich Schlegel, romantyk, około 1800 roku zinterpretował ją jako formę estetyczną, jako pierwotną komórkę idei sztuki<sup>16</sup>.

W tym ostatnim fragmencie został przygotowany grunt do analizy działania refleksji w dziedzinie sztuki. Jak zostanie to uargumentowane w dwóch kolejnych rozdziałach, jest to efekt w dwójnasób performatywny: refleksja działa z jednej strony jako katalizator potencjałów zawartych w dziele, z drugiej zaś jako „destrukcyjna, a jednocześnie produktywna (performatywna) autorefleksja”, która poprzez zniszczenie oryginalnej formy dzieła sztuki pozwala wyłonić się nowej. Te dwa kierunki w działaniu refleksji sztuki konstytuują zatem odpowiednio fenomeny krytyki sztuki i ironii.

14 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik...*, dz. cyt., s. 39.

15 Tamże, s. 39.

16 Tamże, s. 43.

## Rola refleksji w poglądach Benjamina na wczesnoromantyczne pojęcie krytyki sztuki

Pojęcie krytyki jest jedną z podstawowych koncepcji nie tylko filozofii postkantowskiej, ale ogólnie postkantowskiego środowiska kulturalnego: „Dzięki filozofii Kanta pojęcie krytyki zyskało dla młodszego pokolenia znaczenie niemal magiczne”<sup>17</sup>. W tym przyjęciu kantowskiego środowiska chodzi jednak o coś więcej niż jedynie zastosowanie jego koncepcji krytyki w dziedzinie sztuki. Aby zrozumieć to wszystko, należy najpierw krótko wyjaśnić, co oznacza pojęcie krytyki w filozofii Kanta.

Przede wszystkim Kant nie postrzegał siebie jako pioniera, ale raczej jako przedstawiciela filozofii swoich czasów. W związku z tym wstęp do *Krytyki czystego rozumu* zawiera paradygmatyczny fragment:

Nasz wiek to prawdziwy wiek krytyki, której wszystko musi się podporządkować. Religia przez swoją świętość i prawodawstwo, poprzez swój majestat stara się jej zazwyczaj unikać. Lecz wówczas wzbudza jedynie wobec siebie uzasadnione podejrzenia i nie może domagać się nieskrywanego szacunku, którym rozum obdarza jedynie to, co zdołało wytrzymać jego wolną i publiczną próbę<sup>18</sup>.

Jak rozumieć „epokę krytyki” (*Zeitalter der Kritik*)? Odpowiedź należy sformułować przy użyciu słowa „oświecenie” (*Aufklärung*). W cytowanym powyżej ustępie Kant postrzega siebie jako „oświecającego” (*Aufklärer*): w koncepcji krytyki oświeczone dziedzictwo jest eksplicytnie przyjęte. Krytyka to działanie umysłu, poprzez które zinstytucjonalizowane przekonania są uznawane za uprzedzenia i jako takie tracą swoją absolutną wagę.

Jednak (jak to znakomicie sformułowała Hannah Arendt) użycie przez Kanta krytyki w jego pracy jest czymś więcej niż tylko przejęciem oświeconego dziedzictwa. Jeśli krytyka oświecenia umożliwia „wyjście człowieka z samozawinionej niedojrzałości”<sup>19</sup>, filozoficzna, a szczególnie kantowska, krytyka opiera się na odkryciu tego, co Arendt (wraz z Immanuelem Kantem) opisuje jako „skandal rozumu”:

Rezultatem takiej krytyki jest samo-myślenie „za pomocą jego własnego umysłu”. Za pomocą własnego umysłu Kant odkrył „skandal rozumu”, mianowicie fakt, że to nie tylko tradycja i autorytet wprowadzają nas w błąd, ale również same kompetencje rozumu. „Krytyka” oznacza tutaj próbę odkrycia „źródeł i ograniczeń” rozumu. Kant wierzył zatem, że jego krytyka była jedynie „propedeutykiem systemu”, „krytyka” jest w tym miejscu przeciwna „doktrynie”. [...] Co najważniejsze, słowo krytyka znajduje się ostatecznie niejako w podwójnej opozycji: z jednej strony wobec dogmatycznej metafizyki

17 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik...*, dz. cyt., s. 55

18 I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Vorrede, AA, Band IV.

19 Tenze, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, AA, Band VIII.

i sceptycyzmu z drugiej. Odpowiedzią na obydwie te opozycje jest krytyczne myślenie, któremu żadna z nich nie ulega. Jako taki, jest to nowy sposób myślenia, a nie jedynie zwykłe przygotowanie na nową doktrynę<sup>20</sup>.

Z tego fragmentu należy wywieść trzy punkty:

- Rozum myli się nie tylko wtedy, gdy działa „heteronomicznie” – kontrolowany przez uprzedzenia i autorytet, lecz także wtedy, gdy działa „autonomicznie” i „bez uprzedzeń”.
- Owa pomyłka zwykle okazuje się rozszczepieniem rozumu samego w sobie (antynomia). Wprowadzanie w błąd rozumu jest szczególnie widoczne w dialektyce, gdzie rozum rozszczepia się na dwie tezy dotyczące danego obiektu, których nie można następnie udowodnić ani sfałszować. Każda z tych dwóch tez przedstawia opinię dogmatyczną i sceptyczną.
- Dlatego rozum musi nie tylko krytykować, lecz także ćwiczyć się w „samokrytyce”, za pomocą której sprawdza swoje roszczenia i granice. Kantowska idea krytyki zyskuje zatem typową „cechę prawną” (*juristisches Merkmal*): krytyka jest rozumiana jako „sprawiedliwy osąd”, poprzez który rozum może wznieść się ponad podział na dogmatyzm i sceptycyzm.

W diagnozie Benjamina ta koncepcja krytyki, a dokładniej krytyki sztuki, zostaje przez romantyków zarówno przyjęta, jak i przełamana. To „przejęcie” polega na postrzeganiu krytyki sztuki jako *tertium datur* między dogmatyzmem estetycznym (klasycyzm) a sceptycyzmem (*Sturm und Drang*). Krytyka sztuki powinna wznieść się ponad kryteria rządzące klasycyzmem i „nieograniczoną wiarą w prawo genialności”, sformułowane w łonie *Sturm und Drang*: powinna znaleźć kryteria własnej krytyki w samym dziele sztuki:

Dopiero wraz z romantykami termin „krytyk sztuki” ostatecznie zwyciężył nad starszym „sędzią sztuki”. Unikano wyrokowania na temat dzieł sztuki, wydawania werdyktów na podstawie zapisanych lub niepisanych praw, myślano przy tym o Gottschedzie, jeśli nie mniej, o Lessingu i Winckelmannie. Podobnie odczuwano sprzeciw wobec twierdzeń *Sturm und Drang*. Doprowadziło to do zniesienia wszystkich ustalonych zasad i kryteriów osądu poprzez nieograniczoną wiarę w prawo genialności. Ów kierunek można uznać za dogmatyczny, a w swoich skutkach za sceptyczny; stąd blisko było już do przełamania teorii sztuki pod tą samą nazwą, pod którą Kant załagodził swój epistemologiczny sprzeciw<sup>21</sup>.

Jednocześnie przewyciężenie spuścizny Kanta polega na postrzeganiu krytyki jako aktywacji: krytyk sztuki nie jest sędzią, ale rodzajem chemika, który jest w stanie

20 H. Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago 1992, s. 32.

21 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik...*, dz. cyt., s. 57.

aktywować potencjały zawarte w dziele poprzez katalityczne działanie refleksji. Jednak ta aktywacja jest jak artykulacja, tj. należy rozumieć ją jako ustrukturyzowane połączenie: stąd rola refleksji w krytyce sztuki, która polega na połączeniu przez krytyka sztuki elementów dzieła sztuki z innymi elementami współistniejącymi z dziełem w medium refleksyjnym:

Tak więc refleksja zyskuje pozycję centralną, tzn. uogólniającą w stosunku do dzieła i zanurza je w medium sztuki, co powinno uwidaczniać się w krytyce „Wilhelma Meistra”. Przy bliższym przyjrzeniu Schlegel chce dostrzec, jaką rolę w formacji bohatera odgrywają różne rodzaje sztuki, odnaleźć systematykę ukrytych wskazówek, których jasny rozwój i podział w całej sztuce jest zadaniem krytyki dzieła. Czyniąc to, nie powinna ona robić nic innego, jak tylko odkrywać ukryte założenia samego dzieła i realizować jego ukryte perspektywy. W sensie samej pracy, tzn. w swojej refleksji, krytyk powinien wyjść poza to samo, uczynić ją absolutną. Jasnym jest, że dla romantyków krytyka jest w znacznym stopniu oceną dzieła aniżeli metodą jego dopełnienia. W tym sensie nawiązywali oni do krytyki poetyckiej [i] rozróżnienia między krytyką a poezją<sup>22</sup>.

Ten pogląd na krytykę sztuki jako dopełnienie dzieła posiada zarówno „konsekwencję hermeneutyczną”, jak i „artystyczno-ontologiczną przesłankę”. Konsekwencją hermeneutyczną jest przede wszystkim zrozumienie w krytyce sztuki „performatywnej roli refleksji”, która nie jest postrzegana jako „rozważny osąd dzieła sztuki”, ale jako „skuteczny eksperyment na dziele sztuki”, który z kolei nie powinien być rozumiany jako „zewnętrzna manipulacja”, ale jako „wewnętrzna aktywacja”. W tym sensie należy także rozumieć cytowane przez Benjamina sformułowanie Novalisa, że krytyk jest „przedłużeniem autora” (*erweiterte Autor*). Tak naprawdę nie chodzi tu o wchodzenie w ducha autora poprzez empatię, ale raczej o „zanurzenie się w dzieło” poprzez refleksję, aby to osiągnąć:

Krytyka jest więc niejako eksperymentem na dziele sztuki, poprzez które budzi się refleksja nad nim, która umożliwia uświadomienie i poznanie jego istoty. [...] Przedmiotem refleksji jest w zasadzie sama forma sztuki, a eksperyment nie polega na refleksji nad przedmiotem, który nie mógłby go znacząco zmienić, jak w sensie romantycznej krytyki artystycznej, ale na rozwijaniu refleksji, tzn. dla romantyka: ducha, w jednym wytworze<sup>23</sup>.

„Przesłanka artystyczno-ontologiczna” polega na wyobrażeniu dzieła sztuki jako samoorganizującej się istoty. Takie pojęcie krytyki przeciwstawia się pojęciu dzieła sztuki, które nie jest charakteryzowane jako egzemplifikacja kanonicznych reguł (kłasycyzmu) ani jako wynik nieświadomej działalności geniuszu, lecz jako „organiczna jedność”, której forma nie wynika z zewnętrznego ograniczenia, lecz z „artykulacji

22 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik...*, dz. cyt., s. 73–74.

23 Tamże, s. 70–71.

i utrwalenia wewnętrznej, autonomicznej siły”. Pod tym względem romantyczna estetyka (przynajmniej w opinii Benjamina) stanowi rodzaj „niedogmatycznego formalizmu”.

Zatem koncepcja krytyki Schlegla osiągnęła nie tylko wolność od heteronomicznych doktryn estetycznych – co więcej, stało się to możliwe dzięki ustaleniu innych kryteriów dzieła niż reguły – kryterium określonej immanentnej struktury samego dzieła. W ten sposób zapewnił on dziedzinie sztuki autonomię zarówno od strony przedmiotu, jak i struktury, którą Kant nadał w swojej krytyce osądowi. Kardynalna zasada działalności krytycznej (od romantyzmu polegająca na ocenie dzieł na podstawie ich immanentnych kryteriów) oparta została na gruncie teorii romantycznych. [...] Dokładnie zdefiniowana koncepcja dzieła jest zatem korelatem pojęcia krytyki poprzez tę romantyczną teorię. [...] Romantyczna teoria dzieła to teoria jego formy. Wcześni romantycy utożsamiali ograniczającą naturę formy dzieła z ograniczeniem jakiegokolwiek skończonej refleksji i określili koncepcję dzieła sztuki poprzez rozważanie go w jego kontekście wizualnym. [...] Jest to możliwość refleksji w dziele, dlatego opiera się na niej *a priori* jako zasadzie istnienia (*dasein*); ze względu na swoją formę dzieło sztuki jest żywym centrum refleksji<sup>24</sup>.

W koncepcji dzieła sztuki jako „centrum refleksji” istnieją dwa poglądy: z jednej strony, na dzieło sztuki jako „centrum” zawierające potencjały, które zawsze można zaktualizować, co (jak pokazano) jest zadaniem krytyki sztuki. Krytyk jako „przedłużenie autora” musi, że tak powiem, „prześledzić wewnętrzną dynamikę dzieła sztuki” (*nachvollziehen*), aby ponownie uruchomić je dzięki swojej immanentnej sile. Z drugiej strony, jako centrum refleksji forma dzieła sztuki okazuje się koniecznie ograniczona. Tylko dzięki takim „ograniczeniom poprzez formy” medium refleksji może krystalizować się w pewnych centrach. Daje to autorowi możliwość wizualizacji tego ograniczenia w samym dziele za pomocą specjalnych strategii narracyjnych i zastosowania pewnego rodzaju autorefleksji w samym utworze. To właśnie nazywa Benjamin formalną ironią.

### Rola refleksji w poglądach Benjamina na wczesnoromantyczne pojęcie „formalnej ironii”

Aby zrozumieć znaczenie rozważań Benjamina na temat romantycznej ironii, konieczne i przydatne jest uzyskanie pierwszego pojęcia na temat, że tak powiem, „sytuacji hermeneutycznej”, w której Benjamin znalazł się w 1919 roku w odniesieniu do tego terminu. Termin ironia, a zwłaszcza ironia romantyczna, był w rzeczywistości przedmiotem wielu badań (których nie można tutaj streścić) jeszcze w XIX wieku. Spójrzmy na to, którą charakterystykę romańskiej ironii Benjamin zamierza obalić swoją analizą. Możemy rozsądnie odnieść się do dwóch autorów, których filozof domyślnie przyjmuje za punkt odniesienia dla takiej charakterystyki, mianowicie Hegła

24 Tamże, s. 77–79.

i Kierkegaarda. Poglądy tych dwóch myślicieli możemy uznać tutaj za „hermeneutyczne tło” rozważań Benjamina.

W swoich *Wykładach o estetyce* Hegel sformułował wzorcową krytykę ironii jako niezdolności podmiotu (*Unfähigkeit des Subjekts*) do zaangażowania się w jakąkolwiek obiektywną treść. Ten ruch jest morfologicznie podobny do progresji Fichte dla Ja i nie-Ja.

Z tej tendencji, a zwłaszcza przekonani i doktryn Friedricha von Schlegla, tak zwana ironia rozwinęła się również w różnorodnych formach. Miało to swoje głębsze ugruntowanie w filozofii Fichtego, o ile zasady tej filozofii znajdowały zastosowanie w sztuce. [...] Jeśli chodzi o ściślejsze powiązanie twierdzeń Fichtego z tendencją do ironii, musimy w tym względzie podkreślić jedynie następującą kwestię: że Fichte ustanawia Ja według absolutnej zasady wszelkiej wiedzy, wszelkiego rozumu i poznania oraz że Ja pozostaje całkowicie abstrakcyjne i formalne. Po drugie, to Ja samo w sobie jest absolutnie proste, a z jednej strony [każda] osobliwość, pewność, każda zawarta w nim treść jest negowana – ponieważ wszystko zmierza ku tej abstrakcyjnej wolności i jedności – z drugiej strony jest to każda treść, która powinna odnosić się do Ja tylko w sposób ustalony i rozpoznany przez Ja. To, co jest tylko przez Ja, a to, co jest przeze mnie, może zostać równie łatwo powtórnie zniszczone przez Ja. Teraz, jeśli te całkowicie puste formy, które wywodzą się z absolutnej natury abstrakcyjnego Ja, pozostają w mocy, nic nie jest uważane za wartościowe samo w sobie i dla siebie, ale tylko jako wytworzone przez podmiotowość Ja. Wówczas jednak Ja może pozostać panem i władcą wszystkiego i w żadnej sferze moralności, prawości, człowieczeństwa i boskości, sacrum i profanum nie ma niczego, czego Ja nie mogłoby ustalić, a zatem również i unieważnić. W rezultacie wszystko, co „jest w sobie i dla siebie” (*Anundfürsichseiende*) jest jedynie pozorem. Nie jest samo sobie i przez siebie prawdziwe i rzeczywiste, a jedynie „wydaje się” (*Scheinen durch*) poprzez Ja, w którego mocy i samowoli pozostaje. Potwierdzenie i unieważnianie odbywa się wyłącznie z woli Ja, które jest już samo dla siebie Ja absolutnym<sup>25</sup>.

To, co Hegel pojmuje przez „zastosowanie zasad filozofii Fichtego do sztuki”, należy rozumieć następująco: negatywny ruch podmiotu, ujmowany teoretycznie jako „niezdolność” (*Unfähigkeit*) do radzenia sobie z rzeczywistością w poważny i skuteczny sposób, jest zatem rozumiany jako „niepowaga” (*Unernst*), a ostatecznie jako „impotencja” (*Ohnmacht*). W rzeczywistości jest domyślnie interpretowany przez pojęcie „ironii” jako rodzaj „estetycznego tłumaczenia” tegoż ruchu, paradoksalnie jednak (za Heglem) błędnie (i można powiedzieć: „nieszczerze” [*unaufrichtig*]) jako boski geniusz, który „nieskończenie” (*schränklos*) przeskakuje z jednej treści na drugą:

Prawdziwa powaga pojawia się tylko dzięki znacznemu zainteresowaniu rzeczą o istotnej wadze, jak prawda, moralność itp. Poprzez treści, które ja sam uważam za istotne, tak że ja sam staję się niezbędny tylko dla siebie, o ile sam zanurzyłem się w tego rodzaju treści

---

25 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke in 20 Bänden*, Suhrkamp, Bd. 13, Frankfurt am Main 1970, s. 92–93.

i dostosowałem się do niej w całej mojej wiedzy i działaniach. Z tego punktu widzenia, gdy jaźń komponuje i dekomponuje wszystko podług swego kaprysu, jest artystą, dla którego żadna treść nie wydaje się absolutna i niezależna, ale jawi się jako samokształtująca się, nieodwracalna iluzja, taka gorliwość nie może mieć miejsca, jako że słuszność przypisywana jest tylko formalizmowi Ja. [...] Ta wirtuozeria ironiczno-artystycznego życia jest pojmowana jako „boski geniusz”, dla którego wszystko i wszyscy są po prostu stworzeniami bez istoty, z którą wolny twórca, który wie wszystko i jest wolny od wszystkiego, nie jest w żaden sposób związany, ponieważ jest władny go stworzyć, jak i unicestwić. Ci, którzy stoją na stanowisku „boskiego geniuszu”, spoglądają z góry na wszystkich innych ludzi, którzy zostali uznani za ograniczonych i tępych, o ile nadal uważają prawo, moralność itp. za wiążące i niezbędne. [...] Takie jest ogólne znaczenie ironii, genialnej, boskiej ironii, jako koncentracji samego Ja, z którym zerwane są wszystkie więzi i które może żyć tylko w błogości czerpania przyjemności z siebie. Pan Friedrich von Schlegel wynalazł tę ironię, a wielu innych bełkotało o niej lub teraz znowu o niej papla<sup>26</sup>.

Należy tu zwrócić uwagę na dwie kwestie: a) z jednej strony jasne jest, że narzędzie ironii jest rodzajem refleksji, która nie ma nic wspólnego z młodym, ale z dojrzałym Fichtem (przynajmniej w charakterystyce Benjamina). Tutaj ironiczna refleksja ukazuje się jako ruch, przez który subiektywna forma nieustannie odmawia zatopienia się w „treści” (*Gehalt*), a zatem nieustannie przeskakuje do nowej treści; przedmiotem ironii nie są formy, lecz treść (jak wyraźnie zauważa również Benjamin). W tym sensie ironię tradycyjnie rozumie się jako osąd czegoś (treści), co nie ma poważnego znaczenia, a jego autor nie jest nim zobowiązany – stąd „zwodnicze” (według Hegla) poczucie wolności; b) ta koncepcja ironii jest równie „niepoważna” (*Umernst*), jak „powierzchnowa” (*Oberflächlichkeit*), ukształtowała również koncepcję ironii i estetyki Kierkegaarda, stanowiącą drugie główne odniesienie w teorii ironii, którą tutaj będziemy nazywać „hermeneutyczną sytuacją” analiz Benjamina.

Teoria ironii Kierkegaarda jest w dużej części (jeśli nie w sposób całkowity) sformułowana w jego pracy magisterskiej: *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*. Krytyka Kierkegaarda okazuje się istotna z dwóch względów: z jednej strony Kierkegaard traktuje refleksje Hegla na temat ironii niemalże dosłownie, aby negatywnie scharakteryzować estetykę [życie estetyczne – przyp. tłumacza] jako pierwszy etap swojej teorii stadiów (która obejmuje także etap etyczny i religijny)<sup>27</sup>.

26 Tamże, s. 93–94.

27 Poniższe dwa fragmenty pokazują, w jakim stopniu negatywna charakterystyka estetyki Kierkegaarda w znacznym stopniu powraca do heglowskich uwag na temat ironii romantycznej: „Można zatem powiedzieć o tej estetyce, że nic nie mówi poważnie, chyba że mówi coś poważnego. Nie bierze nic, by się uwolnić od brania czegoś na poważnie. Ale on również nie mówi poważnie o niczym, chyba że nie myśli o niczym”. S. Kierkegaard, *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* [w:] *Gesammelte Werke und Tagebücher*, XXXI, Grevenberg, Simmerath 2004, s. 275: „Wolność, ta lewitacja, daje estetyzmowi pewien entuzjazm, odurzając się w nieskończoność możliwością, niejako poprzez [...] schronienie się w ogromnym rezerwowym funduszu możliwości”.

Z drugiej strony, analiza Kierkegaarda to nie tylko przejęcie heglowskiej krytyki ironii, lecz także jej radykalizacja poprzez nadanie ironii określonego nihilistycznego zabarwienia. Ironia nie tylko porusza się bez zastrzeżeń na wszystkich poziomach treści, ale nie jest wobec nich w żaden sposób zobowiązana; poprzez ten ruch niszczy te treści, które są „nihilistycznie” implikowane jako „bezwartościowe”. Ten potencjalnie destrukcyjny charakter został, że tak powiem, zdiagnozowany już przez Hegła, ale Kierkegaard podkreśla tę negatywną stronę, jak to przekonująco zinterpretował Marquard, wiążąc pełną konsekwencji powagę w pozbawionej konsekwencji niepowadze ironii:

Jeśli rzeczywistość jest zła, a zło jest rzeczywistością, to opowiadam się przeciw rzeczywistości, tj. za własną nierzeczywistością, tj. za niczym: to jest romantyczno-ironiczny pogład. To właśnie krytykował Kierkegaard [...]. „Ironia” (w ten sposób pisze Kierkegaard w swoich pismach na temat ironii) „nic nie ustanawia”, [...] „stawanie się niczym również jest uwzględnione”; ironista „podsyca w nim entuzjazm do anihilacji”<sup>28</sup>.

Poglądy Hegła i Kierkegaarda na ironię romantyczną pozostały paradygmatyczne przez cały XIX wiek. Z grubsza rzecz ujmując, to jest właśnie hermeneutyczna panorama poglądów na ironię, z którą musiał zmierzyć się Benjamin i która (jeśli nie poprzez wyraźne odniesienia do dwóch wspomnianych autorów) przynajmniej w przypadku Hegła wywarła na niego oczywisty wpływ<sup>29</sup>. W tej hermeneutycznej sytuacji główna teza Benjamina brzmi zatem interesująco: „ta (subiektywno-rzeczowa) ironia jest tylko jedną stroną romantycznej ironii; poza tym istnieje ironia obiektywno-formalna, szczególnie widoczna we wczesnym romantyzmie, którą można wyraźnie odróżnić od pierwszej”:

Obiektywna legalność, której podlega dzieło sztuki, istnieje, jak pokazano, w tej formie. Arbitralność prawdziwego poety ma zatem swój zakres jedynie w materiale, zaś o ile jest świadoma i żartobliwa, staje się ironią. Jest to subiektywna ironia. [...] Niemniej jednak, jak pokazuje krótkie przyjrzenie się poetyckiej twórczości wczesnego romantyzmu, istnieje ironia, która nie tylko atakuje materiał, ale także przeciwstawia się jedności formy poetyckiej<sup>30</sup>.

Tę „obiektywno-formalną ironię” charakteryzuje Benjamin w opozycji do „ironii subiektywno-rzeczowej”. Możemy zatem zidentyfikować jej dwa aspekty:

---

28 O. Marquard, *Der Einzelne – Vorlesungen zur Existenzphilosophie*, Reclam 2013, s. 167–168.

29 Zob. na przykład ten fragment autorstwa Menninghausa: „Benjamin nie neguje ograniczonej ważności tego dosłownego poczucia ironii: nazywa to *ironią subiektywistyczną*, która ma zasięg przede wszystkim w materiale” (I, 83). „Pod jej tytułem – nawiasem mówiąc, druzgocącej krytyki Hegła – istnieją oczywiste obiekcje wobec nacisku na momenty obiektywne [von Schlegel]” (W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, Suhrkamp 1987, s. 67–68).

30 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik...*, dz. cyt., s. 90.



- Pierwszy aspekt (przeciw „bezgraniczności”): ironia formalna nie jest kwestią „subiektywności”, ale „obiektywności”. Nie jest to ironia autora, ale utworu, ponieważ jest to nie tylko ironia wyćwiczona w dziele, ale ironia zainscenizowana na temat dzieła, dzięki któremu utwór ironizowany i jego ironizacja są swobodnie „osadzone”, a zatem (niebezgranicznie) określone.
- Drugi aspekt (przeciw „unicestwieniu”): w ironii formalnej połączenie dzieła z ideą sztuki nie odbywa się poprzez „aktualizację jej potencjalności” (jak w krytyce), ale raczej poprzez zainscenizowane „wyłanianie” się formy, która następuje autonomicznie poprzez (ironiczne samo-zainscenizowane) przerwanie pierwotnej formy działania.

Oba aspekty (moment obiektywności i wytworzenie formy) zostały podsumowane w następującym fragmencie:

W przypadku tego rodzaju ironii, która wynika z relacji bezwarunkowej, nie chodzi o subiektywizm i grę, ale o przybliżenie ograniczonego dzieła do absolutu, o jej całkowite zobiektywizowanie kosztem jej unicestwienia. Ta forma ironii wynika z ducha sztuki, a nie z woli artysty [...]. Nie można jej, jak to jest w zwyczaju, interpretować jako wskaźnika subiektywnej bezgraniczności, ale należy ją uznać za obiektywny moment w samym dziele. Reprezentuje paradoksalną próbę budowania struktury przez rozbiórkę: wykazanie jej związku z ideą w samym dziele<sup>31</sup>.

Aby zrozumieć takie, niekiedy enigmatyczne, twierdzenia i wyjaśnić je konkretnym przykładem, powinniśmy oprzeć się na radach Benjamina i zwrócić się ku komediom Tiecka, które domyślnie są uważane za egzemplifikacje formalnej ironii wczesnego romantyzmu jako „dobrowolnego zniszczenia”:

Ironią formy jest jej dobrowolne zniszczenie, o czym świadczy romantyczna twórczość, a komedie Tiecka prawdopodobnie w najbardziej ekstremalnej formie w całej literaturze. [...] Określona forma pojedynczego dzieła, którą można nazwać formą reprezentacji, staje się ofiarą ironicznego zniszczenia. Powyżej niej jednak wznosi ironia formę niebiańską, wieczną – ideę form, które można nazwać formami absolutnymi, i dowodzi, że dzieło, które czerpie z tej sfery swą niezniszczalną egzystencję, przetrwało po tym, jak jego empiryczna forma pochłonęła wyraz jego odosobnionej refleksji. Ironizacja formy przedstawienia jest podobna burzy, która unosi zasłonę z transcendentalnego porządku sztuki i ujawnia w nim bezpośrednie istnienie dzieła jako tajemnicy. Dzieło, jak uważał Herder, nie jest zasadniczo objawieniem i tajemnicą twórczego geniuszu, którą można nazwać tajemnicą substancji, jest tajemnicą ładu<sup>32</sup>.

Takie rozważania wskazują na sytuacje, na które wystawieni są zarówno publiczność i aktorzy, jak i autor w komedii Tiecka<sup>33</sup>. Powoduje to zerwanie oryginalnej fabuły,

31 Tamże, s. 92, 94.

32 Tamże, s. 91, 93–94.

33 Zob. także następujący przypis, który podkreśla refleksyjną charakterystykę takich sytuacji: „Refleksyjny charakter ironii jest szczególnie wyraźny w dramatach Tiecka. Jak wiadomo,

ale jednocześnie w zabawny sposób powstaje nowa forma akcji wynikająca z tego przełamania „tajemnicy porządku” i „formy absolutnej”, istnieją w procesie tworzenia formy, które zachodzą w takich sytuacjach niemal autonomicznie poprzez inscenizowanie interakcji między aktorami, pisarzem i publicznością. Radykalny pogląd na autonomię dzieła sztuki, tj. idea „samoorganizującego się organizmu” (*selbst-organisierten Organismus*), przedstawiony jest tutaj (według Benjamina): forma nie jest wynikiem subiektywnych intencji autora, ale zainscenizowanej, a zatem obiektywnej gry aktorów, autora i publiczności, którą, jak słusznie zauważył Benjamin, osiąga się poprzez zniszczenie oryginalnej fabuły i wytworzenie nowej formy. Podczas gdy w subiektywnej ironii mówi, że tak powiem, „głosem autora”, w ironii formalnej interakcja między publicznością, pisarzem i aktorami jest tym, co ironia wywiera na dzieło. Razem zaś tworzą nową formę dzieła, w której swobodnie rozwija się ten ironiczny, dialogiczny proces. Obiektywność i wydajność są zatem dwiema stronami tego samego procesu.

Na koniec należy zwrócić uwagę jeszcze na dwie kwestie. Z jednej strony takie odniesienie do komedii Tiecka jest istotne dla analizy Benjamina, ponieważ sam Friedrich Schlegel w dobrze znanym fragmencie definiuje ironię jako „permanentną dygresję” (*permanente Parekbase*)<sup>34</sup>. W ten sposób, poprzez niekiedy skrajny przykład (komedie Tiecka), wyjaśnia on objawy ironii, istotne (w ujęciu Benjamina) dla charakteryzacji romantycznej koncepcji ironii w ogóle. Z drugiej strony ta koncepcja romantycznej ironii jako parabazy, zilustrowana w komediach Tiecka, została niedawno przeanalizowana przez Edgara Landgrafa w rozprawie na temat wczesnoromantycznej koncepcji improwizacji autorstwa<sup>35</sup>. W tym ostatnim rozdziale wykorzystamy analizę Landgrafa poprzez linie przedstawione powyżej, aby lepiej scharakteryzować ironię formalną w stosunku do dwóch aspektów subiektywnej ironii, krytykowanej przez Hegla i Kierkegaarda:

Po pierwsze, parabaza okazuje się zainscenizowanym refleksyjnym spojrzeniem na formę dzieła sztuki: poprzez nią ironia zostaje „zainscenizowana” – nie chodzi już o „subiektywne negowanie treści” wyrażonych w dziele sztuki (Hegel), chodzi znacznie bardziej o „zainscenizowanie ograniczenia formy ironizowanego dzieła sztuki jako rzeczywistości na scenie”:

Podwojenie przez Tiecka zróżnicowania sceny / widowni na scenie zostało opisane jako wdrożenie fundamentalnej zmiany perspektywy na temat teatru. [...] Przedstawiając

---

publiczność, autor i pracownicy teatru grają we wszystkich komediach literackich. Pulver wskazuje na czterostronną refleksję w jednym miejscu: pierwszą refleksję, drugie „widz na scenie”; potem „aktor zaczyna zastanawiać się nad sobą jako mimem”, a na koniec pogrąża się w „ironicznej samo-kontemplacji” (Benjamin, dz. cyt., s. 92).

34 F. Schlegel, *Philosophische Lehrjahre, 1796–1806* [w:] *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Schöningh, Bd. 18, Munich 1963, s. 85.

35 E. Landgraf, *Staged Improvisation: The Generative Principles of Romantic Irony* [w:] tegoż, *Improvisation as Art*, Bloomsbury, New York 2014, s. 84–108.

iluzję teatralną jako iluzję, podkreśla ponowne wkroczenie w rzeczywistość samego przedstawienia w porównaniu z rzeczywistością prezentowaną na scenie<sup>36</sup>.

Realizując interakcję między autorem, aktorami a publicznością, na scenę rzuca się refleksyjne spojrzenie na dzieło sztuki, dzięki któremu forma dzieła zyskuje na „pewności”, a przez to staje się bardziej „ograniczona”. Dzieje się tak, ponieważ ta zainscenizowana gra, wraz z iluzoryczną postacią dzieła (trafnie podkreśloną przez Landgrafa), pozwala nam również spojrzeć na jego utracone potencjalności: pokazuje, że dzieło może rozwijać się inaczej, że jego rzeczywistość materialna jest w rzeczywistości iluzją, jest zdeterminowana ograniczoną formą, która jednak traci pretensje do absolutności poprzez to zainscenizowane zniszczenie<sup>37</sup>.

W drugim przypadku parabaza okazuje się wolną, produktywną grą między aktorami, autorem i publicznością: poprzez zachodzące między nimi na scenie interakcje tworzy się faktyczne dzieło (komedia – to, co Benjamin oznacza jako „formę absolutną”), którego powstanie nie dokonuje się już przez nieświadomą działalność geniuszu, ale raczej inscenizację swobodnej gry, która pozwala uznać formę za konsekwencję samorozwoju:

Komedia, która powstaje w wyniku wymiany między sceną a widownią, nie może już wyrażać intencji autora [...]. Musi raczej wynikać z dialogowego zaangażowania publiczności. [...] W swojej strukturze dialogowej improwizacja pokazuje, jak dzieło sztuki może wyłonić się z samokierującego procesu rekurencyjnego, który wytwarza oryginalne, nieprzewidywalne i nieprzewidziane prace lub przedstawienia, wykraczające poza to, co osoby zaangażowane w proces planowały lub mogły sobie wcześniej wyobrazić<sup>38</sup>.

Tutaj Landgraf (wraz z Benjaminem) słusznie podkreśla, jak we wczesnym romantyzmie można znaleźć pojęcie ironii, którego nie należy utożsamiać z „subiektywną i niszczycielską pomysłowością autora” (*subjektiven und vernichtenden Genialität*): ironia jest wytwarzana przez zainscenizowaną grę refleksyjną, która razem z nią tworzy także nowy porządek po zniszczeniu starego. Operacja ta jest tym, co Benjamin charakteryzuje jako „tajemnicę porządku”, która jest wystawiana na scenie poprzez formalną ironię, a tym samym jest również zobiektywizowana.

36 Tamże, s. 91.

37 Ten punkt na przykład w rozdziale 3 komedii *The Upside Down World*. W skrócie: ograniczenie dzieła w porównaniu z potencjalnościami zawartymi w postaciach sformułowane jest w następującej odpowiedzi Skaramuza dla poety, który zaprasza go do wykonania instrukcji utworu (dzieła): „Co za kawałek! Jestem także utworem i mam również prawo zabrać głos. A może myślisz, że nie mam woli? Czy myślicie, że poeci i aktorzy zawsze są zmuszani do robienia tego, co im każą? O mój panie, czasy niekiedy zmieniają się nagle” (L. Tieck, *Die verkehrte Welt*, Holzinger, Berlin 2016, s. 7).

38 E. Landgraf, dz. cyt., s. 101.

Na koniec możemy podsumować dwie różne role refleksji w krytyce sztuki i ironii:

1. W krytyce artystycznej refleksja jest ontologizowana i rozumiana jako „połączenie”, podczas gdy krytyka ma za zadanie aktywować to połączenie poprzez aktualizację „założeń” dzieła sztuki. Tutaj refleksja działa jak „katalizator” potencjalności dzieł sztuki. W tej pierwszej funkcji odbicie zyskuje „pierwszy wymiar performatywny”, rozumiany jako „działanie (eksperyment) na dziele sztuki”. W tej drugiej roli opinia publiczna (krytyk) staje się także „przedłużeniem autora” (słowami Schlegla), uzupełniając dzieło sztuki poprzez krytykę (słowami Benjamina).

2. W ironii formalnej koncepcja refleksji odzyskuje *implicite* swój kantowski, transcendentalny charakter jako zdolność do przedstawienia pewnych przedmiotów przed sobą jako idei w celu ich porównania<sup>39</sup>. Ta aktywność jest realizowana w tym konkretnym przypadku poprzez inscenizację gry między aktorami, pisarzem i publicznością, która jednak pokazuje zarówno obiektywizującą (nie subiektywną), jak i produktywną (nieniszczącą) funkcję ironii, którą w XIX wieku jest negatywna charakterystyka sfałszowanej ironii. Daje to refleksji drugi wymiar performatywny, polegający na tym, że jej swobodną praktykę, wyrażoną w różnych postaciach, należy postrzegać jako produkcję formy, która nie zależy od jakichkolwiek wcześniejszych intencji, ale raczej pojawia się niemal spontanicznie w samej grze. W tym drugim procesie autor staje się swoim własnym widzem, ponieważ zastanawia się nad własnym dziełem, aby umożliwić powstanie „nowego, nieprzewidzianego i nieprzewidywalnego dzieła”.

*Z języka niemieckiego przełożył Michał Witek*

## Bibliografia

- Arendt H., *Lectures on Kant's Political Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago 1992.
- Benjamin W., *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.
- Benjamin W., *Gesammelte Briefe*, Bd. I, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995–2000.
- Fichte J.G., *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, frommann-holzboog, Stuttgart 1962–2012.
- Gasché R., *The Sober Absolute: On Benjamin and Early Romantics* [w:] *Walter Benjamin and Romanticism*, B. Hanssen, A. Benjamin (Hrsg.), The Athlone Press, London 2002.
- Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke in 20 Bänden*, Suhrkamp, Bd. 13, Frankfurt am Main 1970.

<sup>39</sup> „Ale odzwierciedleniem (myśleniem) jest: porównywanie podanych pomysłów z innymi lub ze swoją wiedzą w odniesieniu do możliwego terminu i utrzymanie ich razem” (I. Kant, *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, V, AA, Band V).

- Johnston K.R. et al., *Romantic Revolutions. Criticism and Theory*, Indiana University Press, Bloomington 1990.
- Kant I., *Gesammelte Werke*, Akademieausgabe, De Gruyter, 1900–2009.
- Kierkegaard S., *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* [w:] *Gesammelte Werke und Tagebücher*, XXXI, Grevenberg, Simmerath 2004.
- Lacoue-Labarthe P., Nancy J.-L., *L'Absolu littéraire*, Éditions du Seuil, Paris 1978.
- Landgraf E., *Staged Improvisation: The Generative Principles of Romantic Irony* [w:] E. Landgraf, *Improvisation as Art*, Bloomsbury 2014.
- Lindner B. (Hrsg.), *Benjamin Handbuch*, Metzler, Stuttgart–Weimar 2011.
- Marquard O., *Der Einzelne – Vorlesungen zur Existenzphilosophie*, Reclam, Stuttgart 2013.
- Menninghaus W., *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.
- Schlegel F., *Philosophische Lehrjahre, 1796–1806* [w:] *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Schönigh, Bd. 18, Munich 1963.
- Szondi P., *Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978.
- Tieck L., *Die verkehrte Welt*, Holzinger, Berlin 2016.
- Weber S., *Criticism Underway. Walter Benjamin's Romantic Concept of Criticism* [w:] K.R. Johnston et al., *Romantic Revolutions. Criticism and Theory*, Indiana University Press, Bloomington 1990.

## Critique of Art and Formal Irony in Walter Benjamin's Doctoral Thesis (Bern). Deliberations on Two Key Terms of Early Romanticism

### SUMMARY

The article examines Walter Benjamin's dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (The Concept of Art Criticism in German Romanticism), written between 1918 and 1919 and published in 1920. It is at least from the publication of *L'Absolu* by Philip Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy<sup>40</sup> that the article obtained a central status in the research into Romanticism. This centrality, as Lacoue-Labarthe and Nancy rightly pointed out, is based on the fact that Benjamin's dissertation is focused on understanding early Romantic aesthetics as a cultural phenomenon that is not based on literature, music or art in general, but should be considered above all through philosophical questions.

KEYWORDS: Walter Benjamin, Romanticism, criticism, art, philosophy

40 „Soutenue en 1919 et publiée en 1920 [...] cette thèse, qui n'est pas allée ans produire un effet «révolutionnaire» dans les études traditionnels sur le romantisme, est la première analyse fondamentale des concepts d'art, de littérature et de critique dans le romantisme d'Iéna, dont la nature philosophique est toujours prise en vue par Benjamin” (P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, Éditions du Seuil, Paris 1978, s. 30).



## Bibliografia

- Anderson Ch., *Melville's English Debut*, "American Literature" 1939, vol. 11, no. 1.
- Burzka-Janik M., *Lwowski debiut Tomasza Augusta Olizarowskiego* [w:] *Podkarpacie literackie* (2), red. M. Nalepa, t. 2, *Varia: od romantyzmu ku współczesności*, red. A. Janicka, K. Maciąg, J. Pasterski, Rzeszów 2020.
- Czernianin W., Czernianin H., *Wokół „Tygodnika Wileńskiego” 1815–1822. Studia i szkice*, Wrocław 2011.
- Debiuty poetyckie 1944–1960: wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*, wybór i oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki, Warszawa 1972.
- Debiuty polskiego kina*, t. 1, red. M. Hendrykowski, Konin 1998.
- Dilytė D., *Kristijono Donelaičio pasakėčios ir Biblija*, „Senoji Lietuvos Literatūra” 2014, nr 38.
- Dmitruk K., *Przemiany instytucji debiutu* [w:] tegoż, *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń*, Wrocław 1980.
- Dopart B., *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1993.
- Folsom E., *The Census of the 1855 Leaves of Grass: A Preliminary Report*, "Walt Whitman Quarterly Review", 24 (Fall 2006).
- Galant J., *Polska proza lingwistyczna: debiuty lat siedemdziesiątych*, Poznań 1998.
- Hotz C., „Die Bachmann”: *das Image der Dichterin: Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs*, Faude, Konstanz 1990.
- Janicka A., *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013.
- Janion M., *Debiut powieściopisarSKI T.T. Jeża*, „Prace Polonistyczne”, ser. 7 (1949).
- Janion M., *Zygmunt Krasiński: debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.
- Kaczyński P., *Węgierski-orator: prozatorski debiut poety* [w:] *Muzy i Hestia: studia de- dykowane Profesor Ludwice Ślękowej*, red. M. Cieński, J. Sokolski, Wrocław 1999.
- Klingemann A.E.F., *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp księcia Edwarda Lubomirskiego, wyd. polsko-niemieckie, red. i opr. Ł. Zabielski, wstęp J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera, M. Kopij-Weiβ, Białystok 2013.

- Kopij-Weiß M., *Über Imitation zur Kreation. Zur Geschichte des deutsch-polnischen romantischen Kulturtransfers*, Leipzig 2011.
- Koronkiewicz-Kaczmarek M., *Poetyckie debiuty dekady #2*, „Nowy Napis Co Tydzień” 2019, nr 15.
- Kortmann Ch., *Die aus dem Nichts kommende Stimme : zur Ästhetik des literarischen Debüts in der Mediengesellschaft*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006.
- Kowal J., *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806 i 1815–1830)*, Rzeszów 2017.
- Kozłowski M., *Grzechy debiutantów. Kulisy poczty literackiej*, <https://przekroj.pl/kultura/grzechy-debiutantow-kulisy-poczty-literackiej-marcin-kozlow> [dostęp: 19.11.2018].
- Krause R., *Czy po trzydziestce można zostać znanym muzykiem?*, <https://papaya.rocks/pl/trendbook/spoznieni-debiutanci-czy-po-30-tce-mozna-zostac-znanym-muzyk> [dostęp: 27.03.2019].
- Krukowska H., *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta. Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok 2016.
- Kwapiszewski M., *Debiut „kozackiego” romansisty*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 2.
- Langer G., *Idylle als Euphemismus: Überlegungen zu Gogol’s Erstlingswerk „Hans Küchelgarten”*, „Die Welt der Slaven”, 37 (1992).
- Langer G., *Schöne Synthese oder diabolische Mischung? Zum Problem des Schönen in Gogol’s Frühwerk*, „Zeitschrift für Slavische Philologie”, 51 (1991).
- Ławski J., *Gustaw i Maria* [w:] tegoż, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003.
- Ławski J., *Mickiewiczowskie Wilno: miasto, symbol, mit* [w:] tegoż, *Mickiewicz – mit – historia. Studia*, Białystok 2010.
- Ławski J., *Rok 1819. Pierwszy romantyczny program dramatu narodowego Edwarda księcia Lubomirskiego* [w:] *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. 1, *Wokół „Straży nocnych” Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2011.
- Marchewka A., *O czym mówimy, kiedy mówimy o debiucie*, „Znak” 2015, nr 719.
- Margański J., *Gombrowicz – wieczny debiutant*, Kraków 2001.
- McMillin A., *Spring Shoots: Young Belarusian Poets in the Early Twenty-First Century*, Cambridge 2015.
- Olędzki M., *Wrocławskie debiuty poetyckie lat 90-tych*, Wrocław 2000.
- Pawelec D., *Debiuty i powroty: czytanie w czas przełomu*, Katowice 1998.
- Piechota J., *Refleksje: debiut literacki*, Warszawa 1998.
- Pietrych P., *Poetycki debiut Miłosa*, „Kieleckie Studia Filologiczne” 1998, t. 12.
- Poezya Filomatów*, t. 1–2, wydał J. Czubek, Kraków 1922.
- Pustkowiak P., *Debiuty wyszperane z lochów*, [dwutygodnik.com](http://dwutygodnik.com), 2012, nr 79.
- Radkiewicz M., *„Młode wilki” polskiego kina: kategoria gender a debiuty lat 90.*, Kraków 2006.
- Romantyczne repetycje i powroty*, red. A. Czajkowska, A. Żywiołek, Częstochowa 2011.



- Rostworowski E., *Debiut polityczny Jana Potockiego w r. 1788*, „Przegląd Historyczny” 1956, t. 47, z. 4.
- Rudiak R., *Życie literackie na Ziemi Lubuskiej w latach 1945–2000*, Zielona Góra 2015.
- Rzeczycka M., *Z dziejów ezoterycznej prozy Srebrnego Wieku. Teozoficzny debiut literacki Olgi Forsz*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2009, t. 9.
- Saturczak Ł., *Debiut literacki: rodzima ziemia jałowa*, culture.pl, nr z 20.01.2019.
- Sieroszewski A., „*Mazepa*” na scenach węgierskich w latach 1847–1856. *Sceniczny debiut Słowackiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, nr 1–3.
- Simonek S., *Tadeusz Rittners literarisches Debüt im Rahmen der Wiener Moderne* [w:] *Distanzierte Nähe: die slawische Moderne der Donaumonarchie und die Wiener Moderne*, Lang, Wien 2002.
- Sławiński J., hasło *Debiut* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000.
- Stanik S., *Teatralny debiut Jerzego Szaniawskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 4.
- Stankiewicz-Kopec M., *Pomiędzy klasycyzacją a romantycznością. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Kraków 2009.
- Świegocki K., *Debiut Wisławy Szymborskiej w kontekście ideologicznym epoki* [w:] *Ziemia Zawdrzeńska*, t. 7, red. Z. Skibiński, Mława 2003.
- Topolska U., *Od literatury gospodarbeiterów do literatury niderlandzkiej (1993–2003): debiuty pisarzy niderlandzkogojęzycznych o podwójnych korzeniach kulturowych w perspektywie historycznoliterackiej*, Poznań 2009.
- Warzenica E., *Debiut literacki J.I. Kraszewskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 4.
- Zabielski Ł., *Meandry antyromantyczności. Kajetan Koźmian i romantycy polscy*, Kraków 2015.
- Zgorzelski C., *Debiut poetycki Mickiewicza*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1973, nr 1.
- Żmigrodzka M., *Debiut literacki Elizy Orzeszkowej*, „Prace Polonistyczne”, ser. 8 (1950).
- Żmigrodzka M., *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965.
- Вольская А., *Драматургический дебют Льва Лунца: манифестация свободы творческого воплощения художника* [w:] *Поэтика драматургии Льва Лунца*, Смоленск 2015.
- Дойнов П., *Българската поезия в края на 20. в.*, t. 1–2, София 2007.
- Захаров В.Н., *Имя автора – Достоевский. Очерк творчества*, Индрик, Москва 2013.
- Кузнецова И.С., *Дебютная книга в русской лирике 1840-начала 1850-х годов: мотивно-образные и жанровые комплексы, формы циклизации, архитектурно-варианты*, Омск 2011.
- Литварь Н., Чистякова М., *Репертуарная драма 80-х гг 19 века в России. Первый драматургический опыт Вл.И. Немировича-Данченко*, „Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики” 2017, № 5(79).



# Mickiewicz's Debuts, Romantics' Debuts

## Case Studies

### The 200<sup>th</sup> Anniversary of the Bard's Debut

Ed. Jarosław Ławski, Łukasz Zabielski

Polish Academy of Arts and Sciences,

the University of Białystok

Kraków 2021

#### Summary

The present volume is an outcome of the project dedicated to the rarely analyzed problem of Adam Mickiewicz's poetic debut. The project involved organizing the International Conference "Mickiewicz's Debuts, Romantics' Debuts. Traditions – Strategies – Ideas – Language" (Białystok 9–10 November, 2018), which was a part of the 200<sup>th</sup> anniversary (1818–2018) of the publication of *Zima miejska* (City Winter) by Adam Mickiewicz, and the 100<sup>th</sup> anniversary (1918–2018) of regaining independence by Poland.

The Conference was held at the Branicki Palace and the Łukasz Górnicki Library in Białystok. The event was organized by the Chair of Philological Studies "East–West" (KP), the Faculty of Philology at the University of Białystok (UwB), the Faculty I of the Polish Academy of Arts and Sciences (PAU), and the Łukasz Górnicki Library. The idea of the project and the conference was conceived by Professor Jarosław Ławski (UwB, PAU), who was supported by Professor Lucjan Suchanek (PAU, UJ) and Jolanta Gadek (KP). The Scholarly Committee was headed by Professor Halina Krukowska (UwB) and Professor Julian Maślanka (PAU). The organization efforts were coordinated by Łukasz Zabielski, PhD, and Michał Siedlecki, PhD, both representing the Scholarly Unit of the Łukasz Górnicki Library in Białystok.

The panel discussions focused on the following problems:

- The 1818 debut of Mickiewicz: its context and interpretations
- Debut or debuts? Mickiewicz and the "debut situation"
- Mickiewicz and the debutants from Vilnius: the Philomaths and the Filarets
- The debuts of Polish and European Romantics
- The Romantic's debut: context, manifesto, ideas
- The debuts of West European and American Romantics

- The debuts of Central and East European writers associated with Romanticism
- Comparative perspectives on the notion of debut
- Debut in interdisciplinary perspectives: psychology, psychoanalysis, sociology, philosophy, and cultural history
- Regional conditions of a debut
- The tradition of interpreting the debuts of Mickiewicz and other Romantics
- Debut as represented in arts, film, radio, and mass media

The Conference brought together fifty-one scholars from Poland, Switzerland, Germany, Austria, Bulgaria, Ukraine, and Belarus. The participants visited the Wierszalin Theatre in Supraśl to see *Dziady* (Forefathers' Eve) directed by Piotr Tomaszuk.

The present volume comprises twenty-eight essays and case studies, grouped into four chapters: I. "The Problems of the Debut: *Zima miejska*," II. "Mickiewicz's Transformations. Concepts and Metaphors," III. "The Romantic Debutants," and IV. "Interpretative Postscript." The papers shed a new light on the poetic debut understood as a cultural and literary phenomenon and bring innovative and modern interpretations of *Zima miejska*, Mickiewicz's debut poem, as well as new ways of interpreting the "classical school" to which Mickiewicz was apprenticed at the dawn of his literary career. Numerous texts are dedicated to the works of Polish, European and American Romantics: Antoni Młczyński, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Józef Bohdan Zaleski, Stefan Witwicki, Marcin Rosiekiewicz, Ludwik Szturmer, Alexander Pushkin, Edgar Allan Poe, Ralph Waldo Emerson, as well as selected Romantics from Sweden.

Moreover, the reader will find here essays dedicated to the phenomenon of a debut and the influence of Romanticism on such notable writers as Henryk Sienkiewicz, Gabriela Zapolska, Tadeusz Miciński, Witold Hulewicz, or Walter Benjamin.

Organized in 2018, the Conference initiated a series of events that will commemorate important anniversaries from Mickiewicz's life: the publication of his *Poezje* (*Poems*, 1822), *Sonety krymskie* (*The Crimean Sonnets*, 1824), *Konrad Wallenrod* (1828), *Dziady. Część III* (*Forefathers' Eve. Part III*, 1832), and *Pan Tadeusz* (1834).

The papers in the present volume were edited by Professor Jarosław Ławski (UwB) and Łukasz Zabielski, PhD (the Łukasz Górnicki Library in Białystok) in collaboration with the Faculty I of the Polish Academy of Arts and Sciences in Kraków and the Faculty of Philology at the University of Białystok.

# Mickiewicz's Debüt, die Debüts der Romantiker Studien zum 200. Jahrestag des Debüts des Propheten

Hrsg. Jarosław Ławski, Łukasz Zabielski  
Polnische Akademie der Wissenschaften und Künste,  
Universität Białystok  
Krakau 2021

## Zusammenfassung

Dieser Band ist das Ergebnis eines Forschungsprojekts, das sich mit dem selten analysierten Thema von Adam Mickiewicz's poetischem Debüt befasst. Im Rahmen des Projekts wurde die Internationale Wissenschaftskonferenz „Mickiewicz's Debüt, die Debüts der Romantiker. Traditionen – Strategien – Ideen – Sprache“ (Białystok, 9.–10. November 2018) organisiert, die Teil der Feierlichkeiten zum 200. Jahrestag der Veröffentlichung von *Zima miejska* [Städtischer Winter] von Adam Mickiewicz (1818–2018) und dem 100. Jahrestag der Wiedererlangung der Unabhängigkeit Polens (1918–2018) ist.

Die Konferenz fand im Branicki-Palast und im Hauptquartier der Podlasie-Bibliothek in Białystok statt. Sie wurde gemeinsam von der Abteilung für philologische Forschung „Ost-West“, der Philosophischen Fakultät der Universität Białystok, der Philologischen Fakultät der Polnischen Akademie der Gelehrsamkeit und der Podlasie-Bibliothek (Forschungsabteilung) organisiert. Initiator des Forschungsprojekts und der Konferenz, die dem Debüt von Mickiewicz gewidmet waren, war Prof. Jarosław Ławski (UwB, PAU) der bei der Umsetzung dieses Vorhabens von Prof. Lucjan Suchanek (PAU, Universität Krakau (UJ)) und Dir. Jolanta Gadek (KP) unterstützt wurde. Der wissenschaftliche Ausschuss wurde von Prof. Halina Krukowska (UwB) und Prof. Julian Maślanka (PAU, UJ) geleitet. Die Arbeit des Organisationskomitees wurde von den Sekretären Dr. Łukasz Zabielski und Dr. Michał Siedlecki von der wissenschaftlichen Abteilung der Podlasie-Bibliothek in Białystok koordiniert.

Die Forschungsfragen der Konferenz konzentrierten sich auf folgende Themenbereiche:

- Mickiewicz's Debüt 1818: Umstände, Interpretationen.
- Debüt oder Debüts? Mickiewicz und die „Debütsituation“.
- Mickiewicz und die Debütantengemeinschaft von Vilnius: Philomaten, Philareten.

- Debüts polnischer Romantiker und Debüts europäischer Romantiker.
- Romantisches Debüt: Situation, Manifest, Ideen.
- Debüts westeuropäischer und amerikanischer Romantiker.
- Debüts von Autoren der romantischen Formation aus Mittel-Osteuropa.
- Vergleichende Auffassung des Debüts.
- Debüt in der interdisziplinären Auffassung: Psychologie, Psychoanalyse, Soziologie, Philosophie, Kulturgeschichte.
- Regionale Bedingungen des Debüts.
- Interpretationstradition des Debüts von Mickiewicz und anderen Romantikern.
- Das Debüt als Darstellung: Bildende Kunst, Film, Radio, Medien.

Die Konferenz war international. 51 Forscher aus Polen, der Schweiz, Deutschland, Österreich, Bulgarien, der Ukraine und Weißrussland waren anwesend. Die Gäste der Konferenz sahen eine Produktion des Wierszalin-Theaters in Supraśl mit dem Titel *Dziady. Noc Druga (Totenfeier. Zweite Nacht)* unter der Regie von Piotr Tomaszuk.

Dieser Band enthält 28 Aufsätze und Studien, die in vier Kapitel unterteilt sind: I. *Über die Probleme des Debüts: «Städtischer Winter»*; II. *Mickiewicz's Verwandlung. Konzepte und Metaphern*; III. *Romantische Debütanten*; IV. *Interpretatives Postskriptum*. Die Artikel beinhalten eine neue Erkenntnis des Phänomens des poetischen Debüts als kulturelles und literarisches Phänomen, als innovative und moderne Interpretationen von *Städtischer Winter*, Mickiewicz's Debütgedicht, sowie neue Ansätze und Interpretationen der „klassischen Schule“, in der der Autor *Pan Tadeusz* an der Schwelle seiner Karriere als Schriftsteller beendete. Einige der Texte wurden der Arbeit polnischer und europäischer Romantiker gewidmet: Antoni Malczewski, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Józef Bohdan Zaleski, Stefan Witwicki, Marcin Rosienkiewicz, Ludwik Szytmer, Aleksander Puschkin, Edgar Allan Poe, Ralph Waldo Emerson und auch ausgewählte schwedische Romantiker.

Darüber hinaus findet der Leser in dem Band Artikel, die sich mit dem Phänomen des Debüts und den Auswirkungen der Romantik auf Persönlichkeiten wie Henryk Sienkiewicz, Gabriela Zapolska, Tadeusz Miciński, Witold Hulewicz und Walter Benjamin befassen.

Die 2018 organisierte Konferenz beginnt mit einer Reihe Feierlichkeiten zu Mickiewicz's großen Jubiläen: der Veröffentlichung von *Poezja [Poesie]* (1822) *Sonety Krymskie [Krimsonette]* (1824) *Konrad Wallenrod* (1828), den dritten Teil der *Totenfeier* (1832), *Pan Tadeusz* (1834).

Die Sammlung dieser Studie wurde von Prof. Jarosław Ławski (Universität Białystok) und Dr. Łukasz Zabielski (Podlasie-Bibliothek Łukasz Górnicki in Białystok) in Zusammenarbeit mit der Philologischen Fakultät der Polnischen Akademie der Gelehrsamkeit in Krakau und der Philologischen Fakultät der Universität Białystok herausgegeben.

Les débuts de Mickiewicz, les débuts des auteurs romantiques.  
Ateliers à l'occasion des 200 ans  
de la sortie de la première oeuvre du poète

Rédacteur en chef Jarosław Ławski, Łukasz Zabielski  
Académie Polonaise des Sciences et des Lettres,  
Université de Białystok  
Cracovie 2021

Résumé

Ce volume est le résultat d'un projet de recherche portant sur un sujet rarement analysé : les débuts poétiques d'Adam Mickiewicz. Dans le cadre du projet, la Conférence scientifique internationale a été organisée : « Les débuts de Mickiewicz, les débuts des auteurs romantiques Traditions – stratégies – idées – langage » (Białystok, 9–10 novembre 2018). Elle s'inscrit dans la célébration solennelle des 200 ans de la sortie de *L'Hiver en ville (Zima miejska)* de Adam Mickiewicz (1818–2018), et du 100<sup>ème</sup> anniversaire de la reconquête de l'indépendance de la Pologne (1918–2018).

La conférence a eu lieu au palais Branicki et au siège principal de Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego à Białystok. Elle a été organisée conjointement par le département de recherche en philologie (Katedra Badań Filologicznych) « Est – Ouest » de l'Université de Białystok, le premier département de philologie de l'Université de Białystok, le département de philologie de l'Académie polonaise des arts et des sciences (Polska Akademia Umiejętności), ainsi que par Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego (département de recherche). Le professeur Jarosław Ławski (UwB, PAU) est à l'origine du projet de recherche et est le fondateur de la conférence dédiée aux débuts de Mickiewicz. Il a été soutenu par le professeur Lucjan Suchanek (PAU, UJ) et le directeur Jolanta Gadek (KP) dans la réalisation de ce projet. Lucjan Suchanek (PAU, UJ) et directeur. Jolanta Gadek (KP). Le comité scientifique a été présidé par le professeur Halina Krukowska (UwB) et le professeur Julian Maślanka (PAU, UJ). Le travail du comité d'organisation (Komitet Organizacyjny) a été coordonné par les secrétaires, à savoir le docteur Łukasz Zabielski et le docteur Michał Siedlecki du département scientifique de Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego à Białystok.

Les thèmes de recherche de la conférence ont porté sur les domaines thématiques suivants :

- Les débuts de Mickiewicz en 1818 : circonstances, interprétations.
- Début ou débuts ? Mickiewicz face à la « situation des débuts ».
- Mickiewicz et la communauté des débutants de Vilnius : philomates, philarets.
- Les débuts des auteurs romantiques polonais et les débuts des auteurs romantiques européens.
- Les débuts d'un auteur romantique : la situation, le manifeste, les idées.
- Les débuts des auteurs romantiques américains et ceux de l'Europe occidentale.
- Les débuts des écrivains de formation romantique d'Europe centrale et orientale.
- Plans comparatifs des débuts.
- Les débuts d'un point de vue interdisciplinaire : psychologie, psychanalyse, sociologie, philosophie, histoire de la culture.
- Conditions régionales des débuts.
- La tradition d'interprétation des débuts de Mickiewicz et des autres auteurs romantiques.
- Les débuts en tant qu'image : beaux-arts, cinéma, radio, médias.

La conférence avait un caractère international. 51 chercheurs venus de Pologne, de Suisse, d'Allemagne, d'Autriche, de Bulgarie, d'Ukraine et de Biélorussie y ont assisté. Les invités de la session ont assisté à la représentation des *Aïeux (Dziady) au Théâtre de Wierszalin à Supraśl. Deuxième nuit (Noc druga)* a été réalisée par Piotr Tomaszuk.

Ce volume contient 28 essais et ateliers, regroupés en quatre chapitres : I. *Les problèmes des débuts* : « L'hiver en ville » (*Zima miejska*); II. *Transformation de Mickiewicz. Concepts et métaphores*; III. *Auteurs romantiques débutants*; IV. *Interprétations post-scriptum*. Les articles apportent une nouvelle reconnaissance du phénomène des débuts poétiques en tant que phénomène culturel et littéraire, des interprétations innovantes et modernes de *L'Hiver en ville (Zima miejska)* – Le premier poème de Mickiewicz, ainsi que de nouvelles approches et interprétations de « l'école classique » dans laquelle l'auteur devait achever *Messire Thadée (Pan Tadeusz)* au début de sa carrière d'écrivain. Certains des textes ont été consacrés aux oeuvres des auteurs romantiques polonais et européens : Antoni Malczewski, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Józef Bohdan Zaleski, Stefan Witwicki, Marcin Rosienkiewicz, Ludwik Szyrmer, Aleksander Puszkina, Edgar Allan Poe, Ralph Waldo Emerson, ainsi qu'aux oeuvres des auteurs romantiques suisses.

En outre, le lecteur trouvera dans le volume des articles consacrés au phénomène des débuts et à l'impact du romantisme sur des personnalités telles que Henryk Sienkiewicz, Gabriela Zapolska, Tadeusz Miciński, Witold Hulewicz ou Walter Benjamin.

Organisée en 2018, la conférence inaugure une série de célébrations solennelles des grands anniversaires de Mickiewicz : la publication de *Poésie (Poezja) (1822) Sonnets*



*de Crimée (Sonety krymskie)* (1824), *Konrad Wallenrod* (1828), IIIème partie des *Aïeux* (1832), *Pan Tadeusz* (1834).

Ce recueil d'études a été édité par le professeur Jarosław Ławski (Université de Białystok) et le docteur Łukasz Zabielski (Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego à Białystok) en coopération avec le premier département de philologie de l'Académie polonaise des arts et des sciences de Cracovie et le département de philologie de l'Université de Białystok.



## Indeks tytułów utworów Adama Mickiewicza

(nie obejmuje bibliografii)

*Ad Napoleonem III Caesarem Augustum.*  
*Ode in Bomersurdum captum* 59  
*Aryman i Oromaz (Z Zenda-Westy)* 184

*Ballady i romanse* 25, 26, 29, 53, 79, 89,  
108, 112, 113, 115, 116, 137, 187, 189, 200,  
202, 204–206, 208, 211, 241, 266, 312, 380  
*Dudarz. Romans (Myśl z pieśni*  
*gminnej)* 203, 243, 246  
*Kurhanek Maryli. Romans (Myśl*  
*z śpiewu litewskiego)* 243, 245, 247  
*Lilije. Ballada (Z pieśni gminnej)*  
204, 247  
*Pani Twardowska. Ballada* 198, 203,  
273, 275, 276, 284  
*Pierwiosnek* 202, 211, 245, 380  
*Powrót taty. Ballada* 197, 243  
*Romantyczność* 26, 32, 54, 187, 189, 190,  
193, 196, 201, 202, 380, 388, 389, 495,  
501, 541  
*Rybka. Ballada (Ze śpiewu gminnego)*  
212, 244, 246  
*Świtezianka. Ballada* 113, 118  
*Świtez. Ballada. Do Michała*  
*Wereszczaki* 26, 183, 184, 193, 196,  
202, 204, 212  
*To lubię. Ballada* 243  
*Tukaj albo Proby przyjaźni* 199, 200,  
204, 212, 243, 245, 246, 248

*Chłop i żmija (Bajka z Lafontaine)* 243  
*Conversation de malades – zob. Rozmowy*  
*chorych*

*Darczanka – zob. Dziewica z Orleanu*  
*Demostenes [tragedia]* 58, 115, 116, 124  
*Do \*\*\*. Na Alpach w Splügen* 135  
*Do B...Z...* 406  
*Do Czeczota [Któż nad Ciebie]* 33  
*Do D.D. Elegia* 215, 235  
*Do Joachima Lelewela* 113, 115, 116, 182, 183  
*Do M\*\*\* Wiersz napisany w roku 1823*  
*[Precz z moich oczu]* 135  
*Do malarza* 200  
*Do Niemna. Sonet* 123  
*Dodatek do „Cwibaka”* 148  
*Dumania w dzień odjazdu* 214, 235  
*Dziady* 25, 26, 32, 34, 47, 90–93, 111, 112,  
116, 129, 167, 184, 256, 285, 286, 288–295,  
297–307, 309, 329, 367, 537, 541, 572, 574,  
576  
    część I 245, 501  
    część II 25, 29, 53, 91, 93, 116, 191, 241,  
    243, 244, 537  
    część III 29, 35, 70, 97, 144, 147, 200,  
    243, 244, 255, 572  
    część IV 25, 29, 53, 90–93, 113, 179, 211,  
    246, 414, 498, 500  
*Dzień dobry [Dzieńdobry]* 221

- Dziewica z Orleanu* [z Woltera, inaczej: *Darczanka*] 40, 116, 182, 260
- Exegi munimentum aere perennius...*  
Z Horacjusza 253
- Farys* 29, 233
- Gdy tu mój trup...* 135
- Gęby za lud krzyczące...* 256
- Grażyna. Powieść litewska* 25, 26, 29, 57, 93, 113, 115, 116, 124, 243, 244, 302, 322, 369, 459, 537
- Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi*  
113, 124, 130, 131, 136
- Jamby na imieninach Jana Czeczota* 77, 210, 262
- Jamby na imieninach Józefów: Jeżowskiego i Kowalewskiego* 262
- Jamby na imieninach Onufrego Pietraszkiewicza* 262
- Jamby powszechnie* 116, 210, 244, 262
- Jeśli błędy spotykają...* [z Owidii [*Tristum*] Lib. IV, Elegia I: *Si qua meis...*] 23
- Już się z pogodnych niebios...* 40
- Kartofla. Poemko we czterech pieśniach* 113, 115, 116, 124, 145, 210, 211, 260
- Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich* 29, 35, 56, 57, 62, 220, 235, 245, 299, 537, 540, 541, 572, 574, 577
- Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* [pierwotnie: *Katechizm pielgrzymstwa polskiego*] 97, 99, 536
- Któż nad Ciebie* – zob. *Do Czeczota*
- Lis i kozieł* [*Lis i kozioł*] 246
- Mieszko, książę Nowogródka* (*Naśladowanie z Woltera*) 40, 112, 115, 178, 178–180, 182, 185, 260–262, 537
- Morlach w Wenecji. Z serbskiego* 219
- Nad wodą wielką i czystą...* 135
- Nauka* (*Z Gleima*) 212
- Nowy Rok. Myśl* (*Jean Paul*) *Richtera* 213, 235
- Oda do młodości* 26, 54, 113, 115, 116, 124, 134, 211, 235, 262, 263, 329
- Oda o pożarze Nowogródka* 177, 178
- Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie*  
27, 29, 60, 62, 89, 94, 95, 99, 145, 202, 241, 250, 251, 255, 260, 286, 288, 292, 299, 300, 317, 318–323, 327, 329, 330, 339, 378, 407, 536–538, 541, 572, 574, 576, 577
- Pani Aniela. Naśladowanie z Woltera* 40, 115, 116, 123, 182
- Pchła i rabin* 215, 216, 218, 236, 239
- Pierwsze wieki historii polskiej* 29
- Pies i wilk* (*Naśladowanie z Lafontaine*) 115, 243, 247
- Pieśń Filaretów* 26, 264
- Pieśń pielgrzymia* – zob. *Te rozkwitłe świeżo drzewa...*
- Polaty się łzy me czyste, rzęsiście...* 524
- Popas w Upicie* (*Zdarzenie prawdziwe*) 214, 235
- Pożegnanie Czajdl Harolda. Z Lorda Byrona*  
500
- Precz z moich oczu* – zob. *Do M\*\*\**
- Przypomnienie. Sonet* 40, 113, 136
- Renegat* (*Ballada turecka*) [Cz. I i II] 213
- Reduta Ordona. Opowiadanie adiutanta* 94, 184
- Rozmowy chorych* [*Conversation de malades*] 59, 60
- Rożnym losem rzuceni na świata powodzie...* [W imionniku K.R.] 214, 235
- Sonety krymskie* 29, 35, 61, 97, 187, 195, 221, 229, 231, 244, 286, 287, 313–316, 390, 418, 419, 541, 572, 574, 577
- Ajudah* 97
- Ałusztą w dzień* 232, 233
- Bakczysaraj* 231
- Bakczysaraj w nocy* 314
- Czatyrdah* 232
- Droga nad przepaścią w Czufut–Kale* 195

- Góra Kikineis* 230  
*Grób Potockiej* 229, 235  
*Ruiny zamku w Bałakławie* 230, 235  
*Stepy Akernańskie* 221, 222, 225, 226, 229, 230, 277  
*Widok gór ze stepów Kozłowa* 230, 314  
*Szanfary. Kasyda z arabskiego* 234
- Śniła się zima...* 56
- Te rozkwitłe świeżo drzewa...* [Pieśń pielgrzyma] 221–227
- Ucieczka. Ballada* 541  
*Upiór [z Dziadów części IV]* 92
- W imionniku K.R. – zob. Rożnym losem rzućeni na świata powodzie...*
- Walka miodowa. Prolog do bitwy* 209, 243  
*Warcaby. Do Franciszka* 113, 136  
*Widzenie* 29
- Zajęc i żaba (Z Lafontaine'a)* 219  
*Zdania i uwagi z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena* 206  
*Zima miejska [pierwotnie: Powaby zimy]* 13, 15, 17, 18, 25–28, 30, 32–34, 37, 40, 50, 51, 53–64, 79, 108, 109, 112, 113, 115–124, 126, 128, 137, 139, 144–151, 153–155, 157, 159–162, 164, 166, 167, 169–171, 178, 241, 260, 527, 571–573, 575, 576
- Żeglarz [Z imionnika Z.]* 113, 124, 131, 134–136  
*Żywila. Powiastka z dziejów litewskich* 25, 58, 79, 108, 112, 113, 116, 243



## Indeks nazwisk

### A

Abdullabekova Gjulyar (Абдуллабекова Г.)  
313, 315  
Abramowicz Antoni 378, 382, 385, 387, 388,  
393  
Abramowska Janina 216, 217, 237  
Abrams Meyer Howard 317, 329  
Adalberg Samuel 69, 105  
Ajschylos 468  
Alcott Amos Bronson 461  
Aleksander I, cesarz rosyjski 140, 258, 367,  
485  
Aleksander Wielki, król macedoński 182  
Aleksandr A. (Александр А.) 313  
Alfieri Vittorio 124  
Algulin Ingemar 468, 470, 475, 476, 483,  
484, 490  
Allen Robert 159  
Anders Jarosław 497, 504  
Anderson Charles Roberts 567  
Andrejczyn Lubomir (Андрейчин  
Любомир Димитров, Andreychin  
Lyubomir) 286, 291, 292, 296, 309  
Andriolli Michał Elwiro 342  
Annasz, postać biblijna 68, 69  
Apollo (Feb), postać mityczna 71, 72, 155, 336  
Arendt Hannah 554, 555, 564  
Ariosto Ludovico Giovanni 349  
Arsow Georgi 302, 307  
Artakserkses II, król perski 69

Arystofanes 52

Arystoteles 206, 207, 388, 390

Asnyk Adam 341, 525

Asz-Szanfar (Aš-Šanfar) 234

Atterbom Per Daniel Amadeus 470,  
472–475, 480, 488–490

Augustyn z Hippony, św. 133

### B

Bachnewa Kalina (Bahnewa, Бахнева  
Калина) 287, 288, 292, 299–301

Bachórz Józef 98, 107, 199, 328, 330, 445

Badew Jordan (Бадев Йордан) 293

Baehr Johann Christian 85

Bagriana Elisaweta (Багряна Елисавета)  
287

Bajerowa Irena 100

Vajko Marcin 27, 31, 336, 344, 568

Bakchus, postać mityczna 155

Bakyrdziew Stojan (Бакърджиев Стоян)  
287, 308

Baliński Michał 117

Bałucki Michał 509

Banasiak Bogdan 318, 329

Banaszak Józef 225, 226, 237

Bania Edyta 496, 504

Bańko Mirosław 66, 90, 108

Bańkowski Andrzej 248, 249

Bar Adam 389, 393

Baranow Andrzej 33, 378

- Baranowski Władysław 290  
Barbuse Henri 257  
Barszczewski Jan 55  
Bartl Carmen 353, 362  
Bartoszewska Irena 165, 170  
Bartusówna Maria 227, 236  
Basińska Magdalena 514  
Basiuk Tomasz 230, 236  
Batuszkow Fiodor 263  
Baudelaire Charles Pierre 157–159  
Bauman Zygmunt 543  
Bąk Magdalena 28, 66  
Beckett Samuel 307  
Bednarczuk Leszek 22, 241, 244, 249  
Behring Eva 542, 544  
Belinski Wissarion (Белинский Виссарион)  
313, 315  
Bełcikowski Adam 200, 207  
Bełza Władysław 73, 76, 77, 104  
Benjamin Andrew 547, 564  
Benjamin Walter 34, 547–565, 572, 574,  
576  
Benzelstjerna-Engeström Wawrzyniec  
481, 484, 490  
Berent Waclaw 227, 236  
Bernacki Marek 92, 107  
Bernolák Anton 540  
Białkowski Łukasz 324, 329  
Białobrzaska Marta 333, 335, 336, 344  
Biedermann Hans 232, 237  
Biedrzycki Krzysztof 542  
Bielak Tomasz 92, 107  
Bielik-Robson Agata 317, 330  
Bielowski August 42, 343  
Bieniawski Janusz 397, 404  
Biergiel Aleksander 102  
Biernat z Lublina 223, 224, 236  
Billip Witold 112, 125, 459, 464  
Biolczew Bojan (Biolczew, Биолчев Боян)  
286–288, 299, 301, 308  
Bizior-Dombrowska Magdalena 340, 344,  
420, 422  
Blake Williama 229, 230, 236  
Błaszak Czesław 222, 238  
Błażej zw. Ulissemem, sługa 184, 259  
Boberska Marta 228, 238  
Bogdanovič A. 244, 249  
Bogusławski Wojciech 124  
Bohdanowiczowa Zofia 162  
Böhme Jakob 485  
Bohomolec Franciszek 248, 250  
Boileau-Despréaux Nicolas 388  
Bojan, śpiewak-poeta 395, 397  
Bojko Pelagia 350, 354  
Bokszczanin Maria 504  
Bolek Francis 436, 452  
Bomba Gerwazy – zob. Szyrmer Ludwik  
Bonchino Alberto 360, 362  
Bończa-Tomaszewski Dyzma 108  
Borakowski Dominik 383  
Borowski Leon 82, 90, 114, 117, 118, 124, 126,  
260  
Borowy Waclaw 113–115, 119, 123, 125, 126,  
128, 137, 149, 150, 153, 192, 215, 234, 237  
Borowykowski Lewko 271  
Borys III Koburg, car bułgarski 293  
Borzym Stanisław 356, 361  
Botto Ján 540  
Bowen Francis 461, 462  
Bowsuniwska (Бовсунівська) Tetiana 271,  
284  
Brach-Czaina Jolanta 196, 207  
Bramer Mieczysław 369, 374  
Brandes Georg 480  
Braniccy 21, 31–33, 101, 571, 573, 575  
Branicki Ksawery 101  
Bresiński Wojciech 225, 237  
Brockhaus Friedrich Arnold 529  
Brodziński Kazimierz 27, 47, 56, 111, 114, 123,  
300, 333, 380, 381, 393, 403, 450, 452  
Bronikowski Ksawery 101  
Brook Peter 304  
Browning Elizabeth 457  
Browning Robert 457  
Brownson Orestes Augustus 461  
Bruchnalski Wilhelm 216  
Bryant William Cullen 459  
Brzezina Antoni 392  
Brzostowska, właścicielka kamienicy 343  
Brzozowski Stanisław 534, 544  
Buber Martin 538  
Budewska Adriana 300



- Budrowska Kamila 31, 71, 104  
 Budzyński Michał 97  
 Buell Lawrence 458, 464  
 Bujnicki Tadeusz 493, 495–497, 499, 504  
 Bułhakow Michaił 65  
 Bułharyn Tadeusz 62  
 Buras-Marciniak Anetta 513  
 Burdziej Bogdan 267, 453  
 Burek Tomasz 457, 464  
 Bürger Gottfried August 113, 378, 457  
 Burman Carina 476, 489  
 Burman Lars 476, 489  
 Burns Robert 158, 406  
 Burzka-Janik Małgorzata 378, 385, 393, 409, 411, 422, 567  
 Byron George Gordon 41, 97, 113, 115, 116, 260, 269, 312, 315, 334, 335, 339, 367, 388, 403, 414, 457, 481, 500, 525, 540
- C**
- Caban Wiesław 442, 453  
 Caillois Roger 503  
 Sankow Chrisan (Цанков Хрисан) 289  
 Carlyle Thomas 461, 462  
 Carver Robin 434  
 Cecylia, św. 334  
 Čelakovski Franciszek Ladislav 539, 540  
 Certelew Mikołaj 273, 404  
 Chałubiński Tytus 495  
 Charytoniuk-Michiej Grażyna 244, 249  
 Cheops, król egipski 96  
 Chesterton Gilbert Keith 113  
 Chlebowski Piotr 415, 421  
 Chłopicki Ludwik 445, 446  
 Chmielowski Piotr 118, 125, 429, 431  
 Chodarczewicz Kamila 350, 361  
 Chodkiewicz Aleksander 335  
 Chodźko Aleksander 102, 112, 118, 312, 314  
 Chodźko Ignacy 243, 244, 246, 247  
 Chodźko Jan 244, 247, 250  
 Chojecki Edmund 62, 101  
 Chołody Mariusz 203  
 Chopin Fryderyk 395  
 Christow Kiril (Христов Кирил) 287, 288  
 Chrostek Mariusz 88, 107  
 Cieński Marcin 567  
 Ciesielski Zenon 467, 469, 475, 481, 482, 484, 485, 489  
 Cieślak Ryszard 307  
 Cieśla-Korytowska Maria 428, 431  
 Cirlot Juan Eduardo 357  
 Clark Terry D. 543  
 Coleridge Samuel 158, 159, 459  
 Colombi Mateo 533, 543  
 Conrad Joseph (właśc. Korzeniowski Konrad) 285  
 Cooper Jean Campbell 228, 237  
 Corneille (Kornel) Pierre 140, 336, 388  
 Cycleron (Marcus Tullius Cicero) 85  
 Cysewski Kazimierz 25, 192, 207, 217, 237, 380  
 Czabanowska-Wrobel Anna 530  
 Czachowska Jadwiga 505, 506, 515  
 Czacka Antonina – zob. Krasińska Antonina z Czackich  
 Czacki Szczęsny 335  
 Czajka Daria z d. Trela 70, 107  
 Czajkowska Agnieszka 27, 54, 64, 188, 207, 358, 361, 499, 500, 504, 568  
 Czajkowski Krzysztof 512  
 Czapscy 161  
 Czapska Maria 161, 165, 170  
 Czartoryska Izabela z Flemmingów 98  
 Czartoryska Maria – zob. Wirtemberska Maria z Czartoryskich  
 Czartoryska Zofia – zob. Zamoyska Zofia z Czartoryskich  
 Czartoryski Adam Jerzy 74, 81, 82, 140, 141, 144, 149  
 Czechowicz Józef 29, 162  
 Czeczot Jan 33, 77, 91–94, 148, 155, 157, 158, 176, 184, 210, 241, 262  
 Czermińska Małgorzata 537, 544  
 Czernianin Halina 25, 53, 567  
 Czernianin Wiktor 25, 53, 567  
 Czerwiński Grzegorz 513  
 Czistiakowa Maria N. (Чистякова Мария N.) 569  
 Czubek Jan 33, 41, 51, 96, 147, 150, 157–159, 366, 568  
 Czyż Antoni 390  
 Czyżyk Jacek 216, 217, 237

## D

Dacewicz Leonarda 31  
Dackiewicz Jadwiga 216, 236  
Dalczew Atanas (Далчев Атанас) 287  
Danek Danuta 374  
Dante Alighieri 335  
Darda Renata 228, 237  
Daskalow Nikołałaj (Даскалов Николай) 287  
Daszkiewicz (Дашкевич) Mułoła 269, 284  
David Zdeněk V. 543, 544  
Dąbrowska Danuta 28, 358, 361  
Dąbrówka Andrzej 90, 104  
De Quincey Thomas 159  
Dedecius Karl 532  
Dehnel Piotr 320, 330  
Dejmek Kazimierz 286, 301–306, 309  
Delblanc Sven 467, 489  
Delille Jacques 145  
Delwig Anton A. 262  
Demska Marzena 225, 237  
Dernałowiczowa (Dernałowicz) Maria 28,  
66, 74–76, 80–82, 84, 85, 104–106, 117, 121,  
124, 125, 342, 344  
Deyanowa Wera 301  
Dębski J. 419, 422  
Dickinson Emily 457  
Dietzsch Steffen 27, 360, 362, 567  
Dilytė Dalia 567  
Dimitrowa Błaga (Димитрова Блага,  
Dimitrova Błaga) 286, 287, 292, 293,  
299–301, 309  
Dimow Iwan (Димов Иван) 296, 297, 306  
Dinekow Petr (Динеков Петър) 287, 292,  
308  
Długosz Jan 493  
Dmitrijew Michał 75, 76, 78  
Dmitruk Krzysztof 23, 48, 63, 567  
Dmochowski Franciszek Ksawery 114  
Dmochowski Franciszek Salezy 41, 42, 337,  
344, 364, 386, 405  
Dmowski Roman 510  
Dobaczewska Wanda 248  
Dobrowski Josef 538  
Dobrowolski Rafał 510  
Dobrski Leopold 494  
Dobrzycki Stanisław 249

Doinow Płamen (Дойнов Пламен) 569  
Doktór Roman 450, 452  
Dokurno Zygmunt 28, 98, 105, 112, 125, 393  
Domańska-Nogajczyk Maria 442, 453  
Domeyko Ignacy 86, 95, 180  
Doncow Dmytro 271  
Dopart Bogusław 27, 31, 58, 111, 124, 125, 127,  
231, 237, 340, 344, 381, 393, 433, 434, 441,  
452, 567  
Doroszewski Witold 222, 238  
Doschek Jolanta 33  
Dragomanow Mychał 271  
Dropiowski Władysław 387, 394  
Drozdowska-Broering Izabela 268  
Dubisz Stanisław 83, 107  
Duchińska Seweryna 410, 418, 420, 421  
Dunajówna Maria 55  
Dwernicki Józef 411, 444, 445  
Dybciał Krzysztof 359, 361  
Dybowski Ksawery 528  
Dygasiński Adolf 509  
Dzeus (Zeus), postać mityczna 89  
Dziekoński Józef Bogdan 156, 187, 363  
Dżuwaga Wadym ( В. Джувага) 270, 284

## E

Eberhard Wolfram 228, 237  
Edfelt Johannes 481, 490  
Eliot Tomas Stearns 113, 129  
Emerson Ralph Waldo 34, 457, 460–465, 572,  
574, 576  
Emerson William 460  
Énault Louis 509–511  
Englert Jan 302, 306  
Epsztein Tadeusz 111  
Erben Karel Jaromír 531, 541  
Eschenburg Johann Joachim 117  
Estreicher Karol 42, 43, 373  
Ezdrasz, postać biblijna 68, 69  
Ezop 215, 218, 219, 223

## F

Fabianowski Andrzej 29, 50, 139, 150, 154, 159  
Fabre Jean 146, 147, 150  
Faleński Felicjan 502  
Fedewicz Maria Bożena 317, 329

- Fedotova L. V. (Федотова Л. В.) 268, 284  
 Feill Agnieszka 165  
 Feliksiak Elżbieta 54, 162, 171, 435, 453  
 Ferguson Alfred R. 461, 464  
 Ferretti Giovanni Maria Mastai (Pius IX, papież) 82  
 Fichte Johann Gottlieb 271, 467, 481, 548–553, 558, 559, 564  
 Fieguth Rolf 127, 536, 544  
 Filipczuk Michał 460, 464  
 Filleborn Seweryn 156  
 Filoteusz z Pskowa 183  
 Fisz Zenon Leonard (pseud. Tadeusz Padalica) 513–521  
 Flaubert Gustave 427  
 Flavy Guillaume (Wilhelm) de 368  
 Flemmingówna Izabela – zob. Czartoryska Izabela z Flemmingów  
 Florian (Floryan) Jean-Pierre Claris de 75  
 Florian Władysław 28, 68, 100, 105, 210, 227, 237, 468, 489  
 Folsom Ed 567  
 Forstner Dorothea 232, 237  
 Foucault Michel 318, 321, 329  
 Frankowski Janusz 197  
 Fredro Aleksander 140, 333, 381, 412  
 Fredro Jan Maksymilian 140, 381  
 Fuller Margaret 462
- G**
- Gabe Dora (Габе Дора) 287, 292  
 Gacowa Halina 40, 43–45, 333, 335–339, 341–345, 458, 464  
 Gadamer Hans Georg 320, 330  
 Gadek Jolanta 31, 34, 571, 573, 575  
 Gadon Lubomir 89  
 Gajkowska Cecylia 397, 407  
 Galabowa Snierzanka (Гълъбова Снежанка) 289, 308  
 Galant Jan 567  
 Galicz Aleksander 260  
 Gałązka Wojciech (Галонзка Войчех) 297, 308  
 Garczew Iwan (Гърчев Иван) 289, 308  
 Garczyński Stefan 94, 99, 100, 339, 442  
 Garstka Christoph 540, 544  
 Gasché Rodolphe 547, 564  
 Gaszyński Konstanty 41, 88, 99, 337, 344  
 Gawin Magdalena 111  
 Gąsiewska, służąca, niania 184, 259  
 Gąsowski Rafał 32  
 Gedin Andreas 485  
 Geijer Erik Gustaf 470, 475–480, 485, 488–490  
 Geller Ewa 90, 104  
 Georgiew Adam 302, 307  
 Georgiew Nikołaj (Georgiev Nikolay) 286, 301–303, 309  
 German Franciszka 411, 421  
 Gielata Ireneusz 92, 107  
 Giergielewicz Mieczysław 26, 446, 452  
 Gille-Maisani Jean-Charles 75, 76, 104  
 Giller Agaton 418, 421  
 Glasenapp Małgorzata 176, 185  
 Gleim Ludwig Johann Wilhelm 116, 212, 236  
 Gloger Zygmunt 47  
 Glücksberg Natan 379  
 Głowiński Michał 68, 69, 107  
 Godebski Cyprian 176  
 Godlewska Joanna 31, 66, 107  
 Goethe Johann Wolfgang 114, 115, 269, 272, 312, 388, 406, 417, 468, 481, 540  
 Gogol Mikołaj 269, 270, 284, 519  
 Golański Filip Neriusz 82  
 Goliński Zbigniew 227, 237  
 Gölz Christine 533, 543  
 Gołaszewska Maria 205, 207  
 Gołuchowski Józef 62  
 Gołyński Aleksander 442, 443, 452  
 Gomulicki Juliusz Wiktor 103, 106, 341, 342, 411, 415, 421  
 Gorczakow Aleksander 262  
 Gordin Jakow (Гордин Яков А.) 315  
 Gordziej Helena 352  
 Gorki Michaił 257  
 Gorkowski Kanut 416, 417, 421  
 Gorsow Dimityr (Горсов Димитър) 287  
 Goszczyński Seweryn 44, 161, 162, 243, 333, 338, 386, 395, 396, 407  
 Gottsched Johann Christoph 555  
 Górnicki Łukasz 23, 30, 31, 33–35, 247, 377, 423, 571, 572, 574, 575, 577

- Górski Artur 85, 102, 105  
 Górski Konrad 26, 68, 71, 74, 78, 79, 94–96,  
 104–107, 210, 216–218, 237, 238, 241, 248, 249  
 Grabiński Stefan 424, 425, 431  
 Grabowski Michał 337–339, 344, 345, 396,  
 412, 414, 416, 421, 519  
 Grabowski Mikołaj 404, 405  
 Grabowski Stanisław 383, 385, 386  
 Grabowski Tadeusz 389, 393  
 Grabowski Tadeusz Stanisław 290  
 Gradkowski Henryk 395  
 Graf Paweł 63  
 Gribojedow Aleksander 312  
 Grigorova Margreta 285, 303  
 Grodecki Gotfryd Ernest 82, 140  
 Grotefend Georg Friedrich 85  
 Grotowski Jerzy 286, 301, 303, 304, 306,  
 307, 309  
 Gruchała Janusz S. 123, 126, 223, 236  
 Gruszewski (Грушевський) Michał 269,  
 284  
 Grzegorz XVI, papież 99  
 Grzegorzewski Jan 301–303, 305  
 Grzeloński Bogdan 434, 452  
 Grzesiuk Stanisław 72  
 Grzeszczuk Stanisław 71, 72, 104, 123, 126,  
 223, 236  
 Grzęda Ewa 229, 238  
 Grzymała Franciszek 101, 111, 459  
 Günther Władysław 363, 374  
 Gustafson Alrik 489  
 Gutowski Piotr 460, 464
- H**  
 Hahn Wiktor 494, 495, 504  
 Haiman Mieczysław 436  
 Halkiewicz-Sojak Grażyna 453  
 Handzel Małgorzata 448  
 Hannibal (Hanibal) Abram Pietrowicz 258  
 Hanssen Beatrice 547, 564  
 Harpe Emanuel de la 87, 88  
 Havlíček Borovský Karel 541  
 Heba, postać mityczna 89, 108  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 513, 551, 552,  
 557–560, 562, 564  
 Hendrykowski Marek 567  
 Hendzel Władysław 496, 504  
 Henryk Nawarski (Henryk IV Wielki), król  
 nawarski, francuski 262  
 Hera, postać mityczna 89  
 Heraklit z Efezu 132, 133  
 Herbert Zbigniew 301, 542  
 Herder Johann Gottfried 114, 124, 187, 271,  
 406, 457, 539, 561  
 Herling-Grudziński Gustaw 285  
 Hermann Gottfried 85, 86  
 Hernas Czesław 96, 104  
 Hertz Paweł 342  
 Hieldebrand Dietrich von 130  
 Hieronim Bonaparte, król westfalski 175  
 Hiob, postać biblijna 134  
 Hock Beata 533  
 Hodža Michal Miloslav 540  
 Hoffmann Antoni 124  
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 424,  
 425, 502  
 Hoffmann-Piotrowska Ewa 29, 50, 150, 154,  
 159  
 Höijer Benjamin 477  
 Hölderlin Friedrich 552  
 Homer 26, 325, 327  
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 44, 115,  
 122, 123, 272, 380, 388, 390, 396  
 Hordyński Józef 434, 451, 452  
 Hotz Constance 567  
 Hrabec Stanisław 95, 210, 238  
 Hrebianka Jewhen 519  
 Hreszewicki, naczelnik rosyjski 78  
 Hulewicz Witold 34, 54, 161–171, 572, 574,  
 576  
 Hułak-Artemowski (Тулак-Артемовський)  
 Petro Petrowycz 272–275, 278, 283, 284  
 Humboldt Wilhelm von 115  
 Hume Dawid 206, 207  
 Humeniuk Olha 512  
 Humięcka Wanda 192, 207  
 Hus Jan 539  
 Hutnikiewicz Artur 317, 330
- I**  
 Igliński Grzegorz 209  
 Iłakowiczówna Kazimiera 162, 300

Ingarden Roman 132, 133, 136, 137, 206, 207  
 Inglot Mieczysław 352, 424, 425, 427–429,  
 431  
 Iwanowa Zorka 297  
 Iwaszkiewicz Jarosław 262  
 Izmajłow Nikołaj (Н. Измайлов) 314, 315

## J

Jabłonowski Józef 41, 44  
 Jabłonowski Stanisław 336  
 Jabłoński Henryk (historyk) 100, 101  
 Jabłoński Henryk (poeta) 495  
 Jackson Andrew 434  
 Jaenisch Karolina 66  
 Jähnichen Manfred 539, 544  
 Jakubowski August Antoni 433–436, 441,  
 444, 451, 452  
 Jan III Sobieski, król polski 179  
 Janczewska Jadwiga 494  
 Janicka Anna 24, 31, 48, 63, 66, 107, 202, 207,  
 267, 349, 361, 390, 413, 421, 505–507, 509,  
 511, 512, 519, 520, 567  
 Janin Jules Gabriel 369, 375  
 Janion Maria 24, 48, 63, 365, 367, 368, 373,  
 374, 414, 421, 542, 544, 567  
 Jankowski Ludwik 74  
 Jankowski Placyd 62  
 Janta Aleksander 436, 452  
 Januskiewicz Adolf 92  
 Januskiewicz Eustachy 95, 98, 441  
 Jański Bogdan 83, 95, 99, 100  
 Jaquet August 83  
 Jaraczewski Andrzej 114, 126  
 Jasiński Jakub 175  
 Jastrun Mieczysław 373, 374  
 Jaśkowski Jan Nepomucen 341  
 Jaworska Elżbieta 66, 81, 82, 105  
 Jaworski Roman 423  
 Jazgarska Anna 202, 207  
 Jean Paul – zob. Richter Johann Paul  
 Friedrich  
 Jedlicki Jerzy 495, 504  
 Jełowicki Aleksander 43, 99  
 Jeroným (Jeronýmus, Hieronymus) 539  
 Jerszow Wołodymyr (Eršov Vladimir O.)  
 33, 512

Jeske-Choiński Teodor 509  
 Jeżowski Józef 112, 165  
 Jędrzejewski Tomasz 50, 150, 153, 154, 159, 383  
 Joachimsthaler Jürgen 531–533, 544  
 Joanna d'Arc, św. 368, 369  
 Jocow Borys (Йоцов Борис) 287, 288, 290,  
 293, 296  
 Johannesson Hans-Erik 467, 489  
 Johnston Kenneth R. 547, 564, 565  
 Jordanow Nikołaj (Йорданов Николай)  
 289, 290  
 Josyfowa (Josifowa) Petja 301, 307  
 Jouaust Damase 216, 236  
 Jowisz, postać mityczna 71, 216  
 Joyce James 307  
 Juda Celina 288  
 Julén Björn 485, 489  
 Jungmann Josef 538

## K

Kaczenowski Mychajło 273  
 Kaczkowski Karol 58  
 Kaczmarek Małgorzata 494  
 Kaczmarek Marian 384, 393  
 Kaczyński Paweł 567  
 Kaganowicz Sofia L. (Каганович Софья Л.)  
 312, 315  
 Kaiser Karolina 350, 353, 355, 361  
 Kajfasz, postać biblijna 68, 69  
 Kajsiewicz Józef Hieronim 99  
 Kajtoch Jacek 567  
 Kaleta Roman 42  
 Kaligula (Caius Iulius Caesar Germanicus  
 Caligula), cesarz rzymski 182  
 Kalinowska Maria 26, 340, 344  
 Kalinowski Wojciech 425, 431  
 Kallenbach Józef 50, 369, 370, 372, 374, 383  
 Kałłusowski Henryk 436, 452  
 Kamiński Piotr 369, 375  
 Kania Ireneusz 357  
 Kaniowa Maria 114, 126  
 Kant Immanuel 114, 467, 481, 513, 548–550,  
 554, 555, 557, 564, 565  
 Kapeliński Helena 192, 207  
 Kapliński Leon 342  
 Kapuściński Ryszard 285

- Karabielowa Magda (Карабелова Магда) 290
- Karamzin Nikołaaj 264
- Karanow Efrem 288
- Karłowicz Jan 250
- Karpiński Franciszek 141, 190, 406
- Karpluk Maria 248, 249
- Kasperek Norbert 443, 452
- Kasprowicz Jan 287, 292
- Katullus (Caius Valerius Catullus) 85
- Kawyn Stefan 44, 111, 125, 380, 383, 387, 389, 394
- Każmierczyk Zbigniew 175, 193
- Keats John 457
- Kesjakow Christo, Hristo (Кесяков Христо Цоков) 286, 288, 299
- Kicka Józefa 383
- Kicka Teresa 383
- Kiełpiński Jacek 537
- Kieniewicz Stefan 28, 100, 102, 105
- Kierkegaard Søren Aabye 558–560, 562, 565
- Kijowski Andrzej 457, 464
- Kisimow Konstantyna 297, 306
- Kita Małgorzata 85, 100, 106
- Kitowicz Jędrzej 96
- Kiuchelbekier Wilhelm 260, 262
- Klaczko Julian 41, 62
- Kleiner Juliusz 26, 27, 33, 50, 78, 96, 104, 107, 119, 176–178, 184, 227, 237, 317, 323–325, 330
- Kliems Alfrun 539, 542–544
- Klingemann Ernst August Friedrich 27, 56, 567
- Kluge Rolf-Dieter 536
- Kłokocki Stanisław 124
- Kniaźnin Franciszek Dionizy 141
- Knielusz Stanisław 215, 232, 238
- Kochanowski Jan 122, 149, 335, 533
- Kochanowski Piotr 117, 175, 184
- Kokular Aleksander 528
- Kolberg Oskar 44
- Kolbuszewski Jacek 198, 207, 219, 229, 238
- Kollár Ján 539
- Kolumb Krzysztof 124, 449
- Komar Stanisław 219, 237
- Komendant Tadeusz 318, 329
- Koniusz Elżbieta 244, 249
- Konopacki Artur 513
- Konopnicka Maria 26, 525
- Konwicky Tadeusz 224
- Kopacz Artur 384, 393
- Kopaliński Władysław 66, 67, 69, 104, 215, 233, 238, 502
- Kopania Jerzy 347
- Kopij-Weiss Marta 27, 567, 568
- Korałow Emil (Коралов Емил) 294–296, 308
- Kornel – zob. Corneille Pierre
- Koronkiewicz-Kaczmarska Marta 567
- Koropeccki (Koropecckij) Roman 50, 176, 185
- Korotkich Krzysztof 27, 31, 56, 187, 336, 343–345, 349, 350, 362, 517, 520, 568
- Korotyński Wincenty 518
- Kortmann Christian 568
- Korujew Todor (Корувев Тодор) 297
- Korwin-Piotrowska Gabriela – zob. Zapolska Gabriela
- Korzeniewski Bohdan 303
- Korzeniowski Józef 117, 381
- Kosacz-Kwitka Łarysa Petriwna (pseud. Łesia Ukrainka) 511
- Kosiński Krzysztof 397, 406
- Kosowscy 343
- Kossak Juliusz 342
- Kossakowski Józef Ignacy 140
- Kossakowski, wizytator 77
- Kossak-Szczucka Zofia 247, 341
- Kossowski Karol 343
- Kostenicz Ksenia 74–76, 104, 117, 121, 124, 125
- Kostkiewiczowa Teresa 150, 159
- Kostomarow (Костомаров) Mykoła 271, 272, 284, 519
- Kostova Mira 285
- Kościelniak Wojciech 70
- Kościuszko Tadeusz 253, 540
- Kotlarewski Iwan 269, 273, 274, 519
- Kotzebue August Friedrich 144
- Kowalskyi Hryhorii (Ковальський Григорій) 271, 284
- Kowaczewa Adriana 292, 300
- Kowal Jolanta 25, 53, 63, 118, 125, 568
- Kowalczykowa Alina 26, 98, 107, 195, 207, 328, 330, 349, 352, 357, 361, 362, 413, 421
- Kowalska Aniela 383, 393

- Kowalski Franciszek 112  
 Kowalski Grzegorz 349, 350, 362, 413, 421, 512  
 Kowalski Jerzy 84, 85, 105  
 Kowalski Piotr 215, 238  
 Koziołek Krystyna 92, 107  
 Koziołek Ryszard 103, 105  
 Kozłow Nikita 259  
 Kozłowska-Ryś Anna 228, 237  
 Kozłowski Eligiusz 442, 452  
 Kozłowski Marcin 568  
 Kozłowski Michał 321, 329  
 Kozłowski, rządcą 343  
 Koźmian Kajetan 27, 57, 140, 141, 176, 177,  
 185, 377, 384, 386, 389, 393  
 Kraljević Marko 540  
 Krasicki Ignacy 26, 71, 72, 272, 343, 367, 370  
 Krasieńscy 95, 365, 370  
 Krasieńska Antonina z Czackich 42, 373  
 Krasieński Wincenty 141, 366, 367, 370, 371,  
 373, 375, 383  
 Krasieński Zygmunt 34, 41, 42, 45, 51, 57, 88,  
 89, 105, 333, 341, 363–375, 424, 531, 532, 572,  
 574, 576  
 Krasowska Patrycja 153, 159  
 Kraszewski Józef Ignacy 103, 424, 425, 428,  
 494, 499, 500, 504, 506, 512, 514, 518–520,  
 537  
 Krause Rafał 568  
 Krause Stephan 533, 543  
 Kropiński Ludwik 248  
 Król Marcin 534, 544  
 Król Mirosław 510  
 Królikiewicz Grażyna 230, 231, 238  
 Krukowska Halina 21, 27, 31, 32, 34, 64, 66,  
 198, 200, 207, 334, 340, 344, 345, 348, 352,  
 353, 361, 378, 393, 568, 571, 573, 575  
 Krynicki Ryszard 301  
 Krysowski Olaf 378, 393  
 Krystew Krystio 300  
 Krzemień-Ojak Krystyna (Krzemieniowa)  
 349, 360, 362  
 Krzemień-Ojak Łucja 360, 362  
 Krzyżanowska Zofia 342, 347, 362  
 Krzyżanowski Julian 81, 105, 192, 207, 218,  
 238, 342, 351, 362  
 Krzyżewski Mateusz 32  
 Kserkses, król perski 182  
 Kubacki Waław 50, 97, 105, 118, 119, 125, 126,  
 153, 192, 414, 421  
 Kubiak Zygmunt 229, 230, 236  
 Kucharski Eugeniusz 42  
 Kuczera-Chachulska Bernadetta 127, 129,  
 134, 135, 137  
 Kuew Kujo (Кув Кујо) 287  
 Kulak Teresa 510  
 Kulawik Adam 530  
 Kulisz Pantelejmon 271, 519  
 Kunaszowski Hieronim 437, 452  
 Kuncewicz Piotr 530  
 Kundera Milan 532, 545  
 Kupala Janka 253, 523  
 Kurpiński Karol 149  
 Kuryś Agnieszka 75, 104  
 Kurzowa Zofia 241, 249  
 Kuziak Michał 24, 168, 170, 188, 207,  
 320–322, 330  
 Kuzmány Karel 541  
 Kuzniecowa Irina (Кузнецова Ирина С.)  
 569  
 Kuźma Erazm 530  
 Kwapiszewski Marek 412, 421, 513, 518, 568  
 Kwiatkowska Monika 32  
 Kwitka Anni Grigorowna 517  
 Kwitka-Osnowanienko (Kvitka-  
 -Osnovianenko) Hryhoryj 516–521  
  
**L**  
 La Fontaine (Lafontaine) Jean de 215, 216,  
 219, 236, 237  
 Lachowicz Stanisław 428  
 Lack Stanisław 530  
 Lacoue-Labarthe Philippe 547, 565  
 Lacroix Paul 216, 236  
 Lamartine Alphonse de 102  
 Lamb Charles 158, 159  
 Landgraf Edgar 562, 563, 565  
 Lange Antoni 341, 482  
 Langer Gudrun 568  
 Laokoon, postać mityczna 334  
 Lasecka-Zielakowa Janina 410, 421  
 Latona, postać mityczna 71  
 Laudan Ewa 92, 93, 105

Le Bidois Georges 219, 237  
 Lebioda Dariusz Tomasz 349, 361  
 Lechoń Jan 341  
 Lelewel Joachim 91, 117, 121, 182, 260, 536  
 Lem Stanisław 267  
 Lenartowicz Teofil 43–45, 95, 341  
 Lermontow Michał (Michaił) 269, 519  
 Lerski Jerzy Jan 451, 452  
 Lesser Aleksander 342  
 Lessing Gotthold Ephraim 555  
 Leszczyński Damian 317, 330  
 Leszczyński Iwo 61  
 Leś Mariusz M. 435, 453  
 Levy Armand 103  
 Lewaszewicz Tadeusz 248, 249  
 Lewocka Katarzyna 383  
 Libera Leszek 27, 29, 64, 157–159, 192, 207, 378, 567  
 Libera Zdzisław 28, 176, 185  
 Libusza (Libuše), legendarna władczyni czeska 539  
 Lidner Bengt 485  
 Liguori Mary – zob. Pakowska Rozalia  
 Liliew Nikoła (Лилиев Николай, Nikolay Liliev) – zob. Popivanov Nikolay  
 Linde Samuel Bogumił 66, 83, 335  
 Lindner Burkhardt 547, 565  
 Lipiński Józef 140, 142, 149, 150, 383  
 Lipska Ewa 301  
 Lipszyc Adam 321, 330  
 Lisiewicz Teodozja 363, 371, 374  
 Liskowacki Artur Daniel 341  
 Lisowski Jerzy 503  
 Litwar Nina N. (Литварь Нина Н.) 569  
 Litwornia Andrzej 183, 185  
 Litwos – zob. Sienkiewicz Henryk  
 Lohn Władysław 232, 237  
 Lönnroth Lars 467, 489  
 Loth Roman 341  
 Löw Ryszard 58  
 Lubomirski Edward 27, 56, 567  
 Lucylisz (Caius Lucilius) 85  
 Ludwik Filip, król francuski 101  
 Lukrecjusz (Titus Lucretius Carus) 85  
 Lutomierski Marcin Łukasz 420, 422  
 Lyszczyna Jacek 28, 66, 79, 89, 96, 107

## Ł

Łanda Semion (Ланда С.) 313–315  
 Łapiński Zdzisław 530  
 Ławski Jarosław 21–23, 25, 27, 31, 34, 35, 39, 47, 53–56, 58, 64, 66, 67, 105, 107, 166, 170, 198, 202, 203, 207, 334–336, 339, 340, 342–345, 349, 350, 360–363, 378, 390, 393, 409, 422, 433–435, 441–453, 511–513, 517, 520, 567, 568, 571–575, 577  
 Łempicki Zygmunt 114, 125  
 Łesia Ukrainka – zob. Kosacz-Kwitka Łarysa Petriwna  
 Łopalewski Tadeusz 162, 163  
 Łopatyńska Lidia 219, 237  
 Łotman Jurij 503  
 Łotocka Maria 54  
 Łozińska Tamara 232, 237  
 Łoziński Teodor 157  
 Łucki Aleksander 116, 450, 452  
 Łukasiewicz Jacek 104, 105, 120, 178, 185  
 Łukasiński Walerian 140  
 Łukaszuk Małgorzata 129  
 Łukow Władymir (Вл. А. Лукков) 268, 284

## M

Mácha Karel Hynk 531, 540, 541  
 Maciąg Kazimierz 29, 567  
 Maciejewski Jarosław 43, 45, 333–335, 337, 342, 344, 458, 464  
 Maciejewski Marian 113, 124, 125, 127, 130, 135, 136  
 Maciejowski-Sewer Ignacy 523  
 Mackevič J. 250  
 Mackiewicz Cat Stanisław 164, 165  
 Magnone Lena 519  
 Magnuszewski Dominik 341  
 Magryś Roman 55  
 Maironis (właśc. Jonas Mačiulis) 537  
 Makowiecka Zofia 74–76, 104, 117, 121, 124, 125  
 Makowska Urszula 435, 453, 513  
 Makowski Stanisław 28, 95, 104, 340, 344, 435, 453, 513  
 Maksimowicz Eugenia 513  
 Maksymowicz Maksym 274  
 Maksymowicz Mychajło 271, 273



- Malczewski Antoni 32, 34, 42, 43, 45, 55, 124,  
 229, 333–345, 395, 407, 434, 441, 446, 452,  
 458, 500, 501, 504, 572, 574, 576  
 Małdzis Adam 249  
 Malewski Szymon 82  
 Maliutina Natalia 511  
 Małaniuk (Маланюк) Jewhen 269, 270, 284  
 Małecki Antoni 77  
 Mamaj, wódz tatarski 179, 180, 182  
 Manczow D. (Манчов Д.) 287, 308  
 Mann Heinrich 262  
 Marchewka Anna 24, 568  
 Marczevska Katarzyna 75, 104  
 Margański Janusz 568  
 Markiewicz Henryk 69, 105, 114, 125, 126,  
 318, 328, 330, 389, 394, 445, 453  
 Markowski Michał Paweł 318, 324, 329, 330,  
 353, 362  
 Marquard Odo 560, 565  
 Martuszevska Anna 328, 330  
 Maryjka Wojciech 28, 54  
 Masalitinow Nikołaj (Масалитинов Николай) 289, 298  
 Masłowska Ewa 354, 355, 361  
 Maślanka Julian 22, 28, 31, 34, 39, 85, 88, 95,  
 105, 107, 434, 441, 452, 571, 573, 575  
 Matuszek Gabriela 67, 106  
 Matuszewicz Tadeusz 140  
 Matys Dariusz 32  
 Mazanowski Mikołaj 365, 374  
 Mazepa Iwan 406  
 Mazur-Kęblowska Ewa 536, 544  
 Mazurkiewicz Roman 31  
 McMillin Arnold 568  
 Melcer Henryk 342  
 Meleagri Luigi Amadeo 87  
 Meletos 509  
 Menninghaus Winfried 547, 560, 565  
 Menotti Buja Antonio 493, 494  
 MÉRIMÉE Prosper 219, 220, 237  
 Merleau-Ponty Maurice 325  
 Merzbach Henryk 341, 342  
 Metliński Ambrozi 271  
 Metternich Klemens von 101  
 Miązek Bonifacy 535, 544  
 Michajłow (Mihajłow) Borys 296, 297, 306  
 Michalik Jan 31  
 Michalska-Bracha Lidia 442, 453  
 Michalski Jan 416, 421  
 Michał Korybut Wiśniowiecki, król polski  
 342  
 Michałowski Kornel 74, 106  
 Miciński Tadeusz 32, 34, 47, 523–530, 572,  
 574, 576  
 Mickiewicz Adam *passim*  
 Mickiewicz Aleksander 75, 76, 78  
 Mickiewicz Antoni Michał 77  
 Mickiewicz Franciszek 74–78, 177, 178, 241  
 Mickiewicz Mikołaj 77, 175  
 Mickiewicz Władysław 80, 87, 103  
 Mickiewiczowa Barbara 77  
 Mickiewiczowa Celina z Szymanowskich 28,  
 80, 84  
 Mickiewiczówna Maria 183  
 Mieszko I, książę polski 179  
 Milew Emil 304  
 Milton John 272  
 Miłaszewska Wanda 167  
 Miłosz Czesław 124, 129, 134, 137, 162, 175,  
 181, 187, 285, 299, 301, 537, 542  
 Minasowicz Jan Klemens 528  
 Minkowski, guwerner 74  
 Miodońska-Brookes Ewa 530  
 Miriam – zob. Przesmycki Zenon  
 Missuna Olgierd 505  
 Mocarska-Tycowa Zofia 341  
 Mochnacki Maurycy 337–339, 344, 345, 385,  
 405, 407, 415, 421, 457  
 Modzelewska-Opara Ewa 433, 434, 452, 453  
 Modzelewski Michał 342, 343  
 Molewski, kierownik teatru 304  
 Moliere (właśc. Jean-Baptiste Poquelin) 112,  
 144  
 Molik Witold 268  
 Monnard Charles 80, 81, 85, 88  
 Montacute Thomas, hrabia Salisbury 368  
 Montalembert Charles de 98, 99  
 Moore Tomasz 335, 446  
 Morawski Franciszek 140, 141, 380, 384, 389  
 Morsztyn Jan Andrzej 525  
 Mostowska Anna z Radziwiłłów,  
 i.v. Przeździecka 141, 369, 374

- Mostowski Tadeusz Antoni 140, 141  
Moszyński Kazimierz 233, 238  
Mościcki Henryk 55  
Możdżer Leszek 70  
Mrozek Zdzisław 424, 426, 431  
Munroe James 460  
Murger Henri 156  
Musierowicz Małgorzata 363  
Musijenko Swietłana F. 28, 253  
Myerson Joel 461, 462, 464  
Mykolaitis Vincas (pseud. Putinas) 535–537,  
544  
Mysłakowski Piotr 73, 104  
Mytych-Forajtrer Beata 26, 80, 106
- N
- Naborowski Daniel 525  
Najder Zdzisław 495, 504  
Nakwaska Karolina 84, 86  
Nakwaski Henryk 84, 86  
Nalepa Marek 55, 567  
Nałkowska Zofia 253  
Nancy Jean-Luca 547, 565  
Napoleon Bonaparte, cesarz francuski  
175–177, 322, 335, 339, 367, 476, 485  
Narbutt Teodor 537  
Naruszewicz Adam Stanisław 71, 72, 104, 106  
Nawarecki Aleksander 26, 60, 64, 80, 106  
Neal John 459  
Němcova Božená 531  
Neron (Lucius Domitius Ahenobarbus),  
cesarz rzymski 182  
Nesteruk Małgorzata 435, 453, 513  
Neuman Berek 58  
Nielepko Helena 523  
Niemcewicz Julian Ursyn 140, 141, 245, 335,  
336, 381, 404, 441  
Niewiadomska Cecylia 26  
Nitschke Ryszard Kazimierz 468, 475, 476,  
481, 482, 485  
Njagodžiš Tomaš 249  
Norwid Cyprian Kamil 40, 45, 98, 103, 106,  
127, 161, 341, 342, 344, 411, 415, 421, 457, 525,  
527–530  
Norwid Ludwik 415, 422  
Noskowski Władysław 216  
Nosovič Ivan Ivanovič 243–245, 247, 249  
Novalis (właśc. Hardenberg Friedrich  
Leopold von) 355, 356, 362, 552, 556  
Nowacki Dariusz 225, 237  
Nowaczyński Adolf 528  
Nowak Joanna 513  
Nowak Sylwia 32  
Nowak Tadeusz 363  
Nowak Zbigniew Jerzy 28, 95, 210, 237  
Nowakowski Jan 43, 44, 341  
Nycz Ryszard 324, 330
- O
- Oczko Piotr 434, 452  
Odrowąż-Pieniążek Janusz 92  
Odyniec Antoni Edward 41, 73, 75, 106, 113,  
117, 145, 157, 381, 385, 395, 405  
Odyseusz, postać mityczna 134  
Oehlschlager Adam 481  
Oesterreicher-Mollwo Marianne 228, 238  
Oktawian August, cesarz rzymski 102  
Olech Barbara 58  
Olędzki Mirosław 568  
Olizar Narcyz 101  
Olizar T. – zob. Olizarowski Tomasz August  
Olizarowski Tomasz August  
(pseud. Olizar T., Olifar) 409–422  
Olsson Bernt 468, 470, 475, 476, 483, 484,  
490  
Olszewski Karol 445  
Opacki Ireneusz 65, 97, 100, 106  
Opieński Henryk 342  
Oppman Artur 162  
Orłowski Jan 219, 238  
Ortwin Ostap 129  
Orzechowski Stanisław 535  
Orzeszkowa Eliza 247, 512, 520  
Osgood Francis 462  
Osiński Alojzy 141  
Osiński Dawid Maria 507  
Osiński Ludwik 141, 149, 336, 337, 384, 389  
Ossolińscy 43–45, 100, 101, 411, 467, 489  
Osterhammel Jurgen 268, 284  
Osterwa Juliusz 289  
Ostrowska Bronisława 525  
Ott Ulrich 536, 544

- Ottman Rudolf 377, 378, 394  
 Owczarz Ewa 424, 430, 431  
 Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 115, 123  
 Oxenstierna Johan Gabriel 485
- P**  
 Pachciarek Paweł 232, 237  
 Padalica Tadeusz – zob. Fisz Zenon  
 Leonard  
 Pajgert Józef Kalasanty 223, 224  
 Pakowska Rozalia (zakonne: Liguori Mary)  
 440, 453  
 Palacki Franciszek 539  
 Palka Sebastian 529  
 Palmblad Vilhelm Fredrik 470  
 Palmin Heliodor (Лиодор Иванович  
 Пальмин, Liodor Ivanovič Pal'min)  
 218, 219  
 Paluchowski Andrzej 28, 98, 105  
 Pampaloni Ludwik 528  
 Pantelejmon (Pantelejmon) Kulisz 271  
 Pański Antoni 268, 284  
 Papla Eulalia 516, 517, 520  
 Paprocki Teodor 505  
 Pascual Chenel Álvaro 228, 238  
 Pasek Jan Chryzostom 96, 243, 249  
 Passent Daniel 103, 106  
 Pasterski Janusz 567  
 Paszek Jerzy 100, 227, 236  
 Pawelec Dariusz 568  
 Pawlikowska-Jasnorzevska Maria 300  
 Pawłow Iwan (Павлов Иван) 286, 288, 308  
 Pawłowicz Feliks 74  
 Peabody Elizabeth Palmer 462  
 Pecold Kazimierz 384, 393  
 Pelc Jerzy 342  
 Renew Bojan (Пенев Боян) 287, 298, 300  
 Petrarka Francesco 468  
 Piasecki Zdzisław 496, 504  
 Pictet de Rochemont Charles 43, 336  
 Piechota Jacek 568  
 Piechota Marek 29, 61, 64–67, 71, 80, 88–90,  
 92, 96, 106, 107, 424, 431  
 Pietraszkiewicz Onufry 158, 262  
 Pietrkiewicz Jerzy 229, 230, 236  
 Pietrow Mikołaj 269  
 Pietrych Piotr 370, 375, 568  
 Pigoń Stanisław 22, 33, 81, 95, 96, 105, 107,  
 112, 125, 130, 144, 178, 184, 222–227, 238,  
 241, 248, 249, 396, 498  
 Pilecki Adam 73  
 Pilichiewicz Kamil K. 31, 423  
 Piligrim (Пилигрим) – zob. Sliwopolski  
 Jordan (Сливополски Йордан)  
 Pindar 115, 123, 468  
 Pini Tadeusz 41, 366, 374, 538  
 Pinna Jean-Baptiste 493, 494  
 Piotr I Wielki, cesarz rosyjski 258  
 Piotr, św. 190, 197  
 Piotrowska Ewa 472, 475, 477, 478, 480,  
 483–486, 490  
 Piotrowski Wojciech 411, 422, 435, 436, 453  
 Pipkow Lubomir (Пипков Любомир) 297  
 Plater Emilia 340  
 Plater Ludwik 140  
 Plater Stanisław 140  
 Platon 481, 527  
 Plotyn 468  
 Plucińska Dorota 363, 372, 374  
 Płoszewski Leon 102, 105, 227, 337, 339, 340,  
 342, 344  
 Podbereski Romuald 425  
 Podgórski Wojciech Jerzy 378, 379, 383, 386,  
 394  
 Podhajecka Mirosława 435, 453  
 Podhorski-Okołów Leonard 75, 76, 78, 107  
 Podradzki Jerzy 100, 107  
 Poe Edgar Allan 34, 424, 457–465, 572, 574,  
 576  
 Poklewska Krystyna 198, 207  
 Pol Wincenty 43, 45, 178  
 Polanow Władimir 297  
 Połomski Janusz 129, 133, 137  
 Poniatowicz Bożena 31  
 Poniatowski Józef 175  
 Pope Alexander 145  
 Popiliew Romeo (Попилиев Ромео) 289,  
 290, 293, 294, 308  
 Popivanov Nikolay (Попиванов Николай  
 Михайлов, pseud. Nikołaj Liliew) 286,  
 291, 292, 298, 299, 309  
 Popławska Anna 529, 530

- Popławski Jan Ludwik (pseud. Wiat)  
     505–514, 516, 518–521  
 Poprawa Adam 53  
 Portnow Władimir (Портнов Владимир)  
     314, 315  
 Potebnia Oleksandr 271  
 Potocka Klaudyna 340, 441  
 Potocki Stanisław Kostka 141  
 Półturzycki Józef 26  
 Prawdzic Kasper – zob. Witwicki Stefan  
 Praz Mario 369, 374  
 Prokop Jan 524, 526, 530  
 Prokopiuk Jerzy 228, 238, 356, 362  
 Pronaszko Andrzej 289, 290, 294, 297, 306,  
     309  
 Próchniak Paweł 530  
 Próchnicki Włodzimierz 317  
 Prus Bolesław 285, 495  
 Przemysł Oracz (Přemysl), legendarny  
     książę czeski 539  
 Przesmycki Zenon (pseud. Miriam) 529  
 Przyboś Julian 39, 41, 42, 221, 222, 224, 238,  
     318, 330  
 Przybylski Ryszard 336, 340, 344, 377, 394,  
     501, 504, 530  
 Przychodniak Zbigniew 62, 143, 151, 407,  
     415, 421  
 Puchalska Iwona 428, 431  
 Pudłocki Tomasz 88, 107  
 Pula James S. 434, 436, 453  
 Pulver Elsbeth 562  
 Puławski Krzysztof 230, 236  
 Pustkowiak Patrycja 24, 568  
 Puszkin Aleksander (Pushkin, Пушкин,  
     Puschkin) 34, 253–266, 269, 314, 519, 572,  
     574, 576  
 Putinas – zob. Mykolaitis Vincas
- Q**
- Quinn Arthur Hobson 458, 464
- R**
- Racine Jean Baptiste 140, 336, 388  
 Radcliffe Ann 141  
 Radkiewicz Małgorzata 568  
 Radyszewski Rościsław 513, 519, 520  
 Radziszczew Aleksander 261  
 Radziwiłł Mikołaj Krzysztof zw. Sierotka 96  
 Radziwiłłówna Anna – zob. Mostowska  
     Anna z Radziwiłłów  
 Rasloff Ute 538, 540, 544  
 Raszewski Zbigniew 140, 141, 151  
 Rawski Jakub 202, 207  
 Reichstalowie 373, 375  
 Reiter Maryan 538  
 Rej Mikołaj 335, 533  
 Renaut Alain 3 17, 330  
 Reymont Władysław 289, 512, 520  
 Richardson Robert D. 460, 464  
 Richter Johann Paul Friedrich (pseud. Jean  
     Paul, Jan Paweł) 213, 324, 417, 467  
 Richter Ludwig 542, 544  
 Ripley George 461  
 Rodionowna Arina 259  
 Rojek Tadeusz 378, 382, 384, 386–389, 394  
 Romanowski Andrzej 69, 105  
 Rosenmeyer Patricia A. 160  
 Rosienkiewicz Aniela z Sowińskich 435  
 Rosienkiewicz Marcin (Martin,  
     pseud. Polonus) 34, 433, 435–446,  
     449–455, 572, 574, 576  
 Rostworowski Emanuel 436, 453, 569  
 Rousseau Jan Jakub 124, 272, 321, 481  
 Różewicz Tadeusz 532  
 Różycki Karol 99, 109, 442–444  
 Rubinowicz Jan 232, 237  
 Rucińska Zofia 343  
 Rudiak Robert 569  
 Rusek Iwona E. 513, 520  
 Rusk Ralph Leslie 462, 464  
 Russell Bertrand 268, 284  
 Ruta Marcello 547  
 Rutkowski Krzysztof 513, 520, 542  
 Rużyło-Stasiewiczowa Jadwiga 101  
 Rydel Lucjan 525  
 Rydzewski Paulin 404  
 Rymkiewicz Jarosław Marek 50, 53, 66, 77,  
     78, 99, 107, 108, 145, 151, 177, 179, 185  
 Rypiński Aleksander 448, 453  
 Ryś Leszek 228, 237  
 Rzeczycka Monika 569  
 Rzepczyński Sławomir 340, 344

- Rzepniewska Anna 156, 160  
 Rzewuska Karolina – zob. Sobańska Karolina  
 z Rzewuskich  
 Rzewuski Henryk 57  
 Rzońca Wiesław 79
- S
- Sabina Karel 541  
 Safarewicz Jan 249  
 Šafárik Paweł Josef 539  
 Saganiak Magdalena 203, 207  
 Salinger Jerome David 58  
 Saniewska Patrycja 52  
 Sartre Jean-Paul 307, 317  
 Sattarov Samir 311, 313  
 Saturczak Łukasz 569  
 Sawicka Józefa 505, 506, 509  
 Sawrymowicz Eugeniusz 95, 104  
 Scheler Max 130, 206, 207  
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 359, 457,  
 467, 475, 481, 485  
 Schiller Fryderyk 112, 114–116, 141, 181, 269,  
 388, 396, 481, 540  
 Schiller Leon 285, 286, 288–298, 301, 305,  
 306, 308, 309  
 Schlegel August Wilhelm von 457, 467, 468  
 Schlegel Friedrich von 320, 349, 353, 358, 361,  
 362, 457, 467, 468, 552, 553, 556–560, 562,  
 564, 565  
 Scholem Gershom 548  
 Schubert Gotthilf Heinrich von 360, 362  
 Schwarz Wolfgang F. 542, 544  
 Scjaškovič Taccjana F. 250  
 Scott (Skott) Walter 41, 312, 335, 342, 343,  
 406, 417  
 Scovazzi Jan 80, 84  
 Segerstedt Torgny 476, 489  
 Seitz Elisabeth 536  
 Serrano Simarro Alfonso 228, 238  
 Seweryn Dariusz 53, 113, 119, 125, 130, 132, 137,  
 145, 147, 149–151, 153, 154, 160, 229, 238  
 Sękowski Józef 62, 234, 409  
 Sękowski Osip 312, 313  
 Sęp Szarzyński Mikołaj 335  
 Shaftesbury Anthony (Cooper Anthony  
 Ashley) 114
- Shakespeare (Szekspir) William –  
 zob. Szekspir William  
 Shelley Percy Bysshe 457, 459  
 Siatkowski Roman 342  
 Sidoruk Elżbieta 435, 453  
 Siedlecki Michał 31, 34, 58, 571, 573, 575  
 Sieja-Skrzypulec Hanna 67, 106  
 Siemieński Lucjan 342, 383, 394  
 Sienkiewicz Henryk (pseud. Litwos) 32, 34,  
 292, 300, 493–497, 499–504, 514, 572, 574,  
 576  
 Sieradzki Ignacy 114, 126  
 Sierakowski Józef 140  
 Sierocka Beata 320, 330  
 Sieroszewski Andrzej 569  
 Sikora Ireneusz 358, 361  
 Sikorska-Kulesza Jolanta 443, 452  
 Silesius Angelus 395  
 Silvestre Antoin-Issac de Sacy 234, 237  
 Simler Józef 342  
 Simonek Stefan 569  
 Sinko Tadeusz 26, 123, 125  
 Sinnig Claudia 535, 536, 544  
 Siwicka Dorota 55, 66, 78, 99, 107, 108, 145,  
 151, 177, 361  
 Siwiec Magdalena 428, 431  
 Siwiec Paweł 234, 238  
 Skalińska Ewangelina 129  
 Skibiński Ziemowit 338, 569  
 Skimborowicz Hipolit 40  
 Skoczylas Agnieszka 420, 422  
 Skorko Marta 54, 162, 171  
 Skorupka Stanisław 90, 107  
 Skoworoda Hryhorij (Grigorij) 270, 271  
 Skórnicki Jerzy 567  
 Skrzetuski Kajetan 76  
 Skrzypczak Waldemar 340, 345  
 Skwarczyńska Stefania 114, 118, 119, 125, 126,  
 153  
 Sliwopolski Jordan (Сливополски Йордан),  
 pseud. Pilgrim (Пилигрим) 293–396  
 Sławejkow Penczo (Славейков Пенчо) 288  
 Sławiński Janusz 23, 569  
 Sławski Franciszek 244, 246, 249, 250  
 Słonimski Antoni 162  
 Słoński Edward 162

- Słowacki Euzebiusz 450, 453  
Słowacki Juliusz 34, 40, 41, 45, 47, 57, 94–96,  
99, 107, 227, 237, 243, 245, 333, 342, 347–363,  
407, 423, 442, 458, 464, 484, 525, 531, 537,  
572, 574, 576  
Słowacki Władysław 512  
Smochowska-Petrowa Wanda 287  
Sobańska Karolina z Rzewuskich 214  
Sobolewski Paweł 62, 435, 450, 451, 453  
Sofokles 52  
Sokolski Jacek 567  
Sokołowski Mikołaj 378, 393, 434, 453  
Sokół Lech 425, 431  
Sokrates 270, 509  
Solińska Małgorzata 215, 238  
Solska Irena 163  
Sołowjow Włodzimierz 127, 137  
Sołtys Mieczysław 342  
Sontag Susan 497, 504  
Sowińska Aniela – zob. Rosienkiewicz  
Aniela z Sowińskich  
Sowiński Leonard 412, 422, 519, 521  
Spasowicz Włodzimierz 509, 520  
Spiller Robert Ernest 461, 464  
Spitznagel Ludwik 118  
Sreźniewski Izmaïł 271  
Stadnicki Bronisław 364, 365  
Staff Leopold 228, 237  
Stagnelius Erik Johan 484–490  
Stala Marian 530  
Stanik Małgorzata 70, 107  
Stanik Stanisław 569  
Stanisław Leszczyński, król polski 184  
Stanisławski Konstantin S. 298, 306  
Stanisz Marek 29, 358, 362, 378–380, 394  
Stankiewicz Stanisław 241, 244, 248, 249  
Stankiewicz-Kopec Monika 27, 116, 117,  
126, 569  
Starnawski Jerzy 88, 107  
Starzyński Doliwa Stanisław (pseud. Stach  
z Zamiechowa) 112  
Stasik Florian 436, 437, 446, 453  
Stasiulewicz Mateusz 32  
Staszic Stanisław 42, 75  
Staśkiewicz Piotr 340, 345  
Steckiewicz, uczeń 73, 76  
Stefanow Wasil (Стефанов Васил) 289, 308  
Stefanowska Zofia 28, 92, 105, 500  
Stelmaszczyk-Świontek Barbara 342, 397, 407  
Stelmaszyk Agnieszka 267  
Stern Laurence 324  
Stojanow Zacharyj (Стоянов Захарий) 287,  
308  
Stokłosa Bożena 228, 238  
Stopka Dorota 529  
Straszewicz Ludwik 509  
Straszymirow Anton (Страшимиров  
Антон) 287  
Stróżewski Władysław 132, 137  
Strykowski Maciej 180, 181, 246, 248, 250  
Strzałkowski Julian 424, 431  
Strzyżewski Mirosław 94, 96, 107, 365, 374  
Štulc Václav Svatopluk 541  
Štúr Ludovít 540  
Styś Stanisław 232, 237  
Suchanek Lucjan 22, 31, 34, 571, 573, 575  
Sucharska Ewa 469, 471, 472, 477, 485–487  
Suchodolski Bogdan 114, 125  
Sudolski Zbigniew 51, 74, 75, 81, 88, 91, 95,  
96, 104, 105, 107, 147, 151, 178, 180, 184, 185,  
341, 370, 371, 374, 532  
Swedenborg Emanuel 485  
Syrokomla Władysław 161, 241, 243, 245–247,  
250, 537  
Szabrański Antoni Józef 415, 422  
Szalewska Katarzyna 537, 544  
Szargot Barbara 364, 374, 493, 494, 503, 504  
Szargot Maciej 363–365, 374, 375  
Szastyńska-Siemion Alicja 160  
Szczepankowska Irena 31  
Szczepański Jan Julian 386  
Szczęsny Stanisław 390  
Szekspir William (Shakespeare) 141, 189, 192,  
301, 335, 415, 417  
Szeliga Maria 511  
Szewczenko Irena 31, 267, 514  
Szewczenko Taras 273, 519  
Szewielow (Shevelov) Jurij 270, 284  
Szimeonov Todor (Симеонов Тодор) 297  
Szladowski Marek 513, 518, 520  
Szondi Peter 552, 565  
Szorow Dragomir (Шопов Драгомир) 297

- Szóstak Aldona 529  
 Szpiczakowska Monika 241, 250  
 Sztipliewa Sława (Шиплиева Слава Петрова, Shtiplieva Slava) 285, 286, 291–293, 296, 298–301, 308, 309  
 Szturc Włodzimierz 334, 345, 361, 362  
 Szyrmer Eleonora – zob. Szyrmer Ludwik  
 Szyrmer Eleonora 428  
 Szyrmer Ludwik (pseud. Eleonora Szyrmer, Gerwazy Bomba) 34, 423–431, 572, 574, 576  
 Szumiec Anna 424, 431  
 Szwedek Weronika 303  
 Szyff Józef 520  
 Szykowski Marian 125, 126  
 Szymanowska Celina – zob. Mickiewiczowa Celina z Szymanowskich  
 Szymanowski Wacław 336, 345  
 Szymański Adam 510  
 Szymborska Wisława 299  
 Szymczak Mieczysław 48  
 Szyszkow Aleksander 264
- Ś
- Ścieszka Agnieszka 79  
 Ślawska Magdalena 88, 106  
 Ślękowa Ludwika 365, 375, 567  
 Śliwiński Marian 198, 207, 390  
 Śniadecka Ludwika 40  
 Śniadecki Jan 113–115, 118, 260, 390, 462  
 Śniadecki Jędrzej 140  
 Śnieżko Gabriela – zob. Zapolska Gabriela  
 Świdarska Emilia 347, 349, 350, 362  
 Świdarski Jędrzej 75  
 Świegocki Kazimierz 569  
 Świąćcka Lidia – zob. Tańska Lidia ze Świąćckich  
 Świąćcicki Witold 76  
 Świąćtochowski Aleksander 505–507, 509–511, 518, 520
- T
- Tabea Bauer Iris 543  
 Tańska Lidia ze Świąćckich 76  
 Tarnowski Adam 290  
 Tarnowski Stanisław 42, 45, 364, 375  
 Tasso Torquato 117, 175, 184, 325, 468  
 Tatara Marian 530  
 Tatarkiewicz Władysław 473, 475, 490  
 Taylor Anya 158–160  
 Taylor Charles 317, 330  
 Taylor-Terlecka Nina 29  
 Tegner Esaias 477, 480–483, 485, 488–490  
 Tekla, św. 68, 70  
 Tennyson Alfred 457  
 Terentianus zw. Maurusem 92  
 Tertulian (Quintus Septimius Floreus Tertullianus) 70  
 Tetmajer Józef Przerwa 524–526  
 Thomas Calvin Frederick Stephen 458  
 Thorvaldsen Bertel 258  
 Tieck Ludwig 467, 561–563, 565  
 Timoszewicz Jerzy 289–293, 297, 299, 308  
 Tochman Kacper 436  
 Todorow Petko 300  
 Tokarczuk Olga 285  
 Tomaszuk Piotr 32, 34, 305, 572, 574, 576  
 Topczubaszow Mirza Dżafar (Mirza Jafar Topchubashev) 312–315  
 Topolska Urszula 569  
 Toruń Włodzimierz 349, 362  
 Towiański Andrzej 28  
 Tramer Maciej 198, 207  
 Trela Daria – zob. Czajka Daria z d. Trela  
 Trembecki Stanisław 26, 57, 58, 113, 117, 119, 123, 126, 132, 135, 145, 149, 169  
 Trentowski Bronisław Ferdynand 85, 86, 341  
 Trepte Hans-Christian 531–533, 535–538, 544  
 Tresidder Jack 228, 238  
 Treter Tomasz 96  
 Tretiak Józef 26, 215, 495, 504  
 Treugutt Stefan 71, 107, 188, 208, 350  
 Trochimowicz Urszula 161  
 Trojanowiczowa Zofia 28, 407, 415, 421  
 Trościński Grzegorz 55  
 Trybuś Krzysztof 56  
 Trypućko Józef 241, 243, 245–247, 250  
 Trzynadłowski Jan 364, 365, 375  
 Turczyn Ryszard 90, 104  
 Turska Halina 241, 244, 247, 250  
 Turzyński Ryszard 232, 237  
 Tuwim Julian 68, 70, 72, 107, 341

Tymowski Tomasz Kantorbery 155, 160  
Tynecki Jerzy 526, 530  
Tyszyński Aleksander 416

## U

Ujejski Józef 42, 334, 340, 345  
Ujejski Kornel 40, 42  
Urbankowski Bohdan 50  
Urbanowski Maciej 534  
Uzunow Deczko (Узунов Дечко) 297

## V

Venclova Tomas 535–537, 544  
Vincenz Stanisław 317  
Volskaya Anna (Вольская Анна Борисовна)  
569  
Voltaire (Wolter, właśc. François-Marie  
Arouet) 40, 41, 112, 115, 116, 119, 123, 126,  
144, 178, 182, 260, 261

## W

Wachtl Karol 435, 454  
Waczków Józef 229  
Wainwright Jonathan Mayhew 462  
Wakarelski Christo 289  
Walak Katarzyna 32  
Walczak Bogdan 535  
Walker Ian Malcolm 458, 464  
Walska Joanna 495, 504  
Wardziński Zygmunt 435–437, 454  
Wargocki Andrzej 96  
Warzenica-Zalewska Ewa 24, 569  
Wasew Sławczo (Васев Славчо) 291, 294,  
295, 297, 308  
Wasilenko Włodzimierz 419, 422  
Wasilew (Wassilew) Władymir (Василев  
Владимир) 289, 293, 295, 296, 308  
Wasilewska Władysława 227, 237  
Waszak Paweł 54, 162, 171  
Waśko Andrzej 42, 45, 371, 375  
Wat Aleksander 370, 373–375  
Wazow Iwan (Вазов Иван) 286  
Weber Samuel 547, 565  
Weinberg Jerzy 412, 422  
Weintraub Wiktor 98, 107, 323, 330  
Weiss Tomasz 445, 453

Wejs-Milewska Violetta 31, 161  
Weliczkow Konstantyn (Величков  
Константин) 286, 287  
Wellek René 114, 126  
Weloński Pius 395  
Wereszczakówna Marianna Ewa (Maryla)  
91, 93  
Wergiliusz 26, 78, 325  
Wesołowska Elżbieta 202, 207  
Węgrzecki Adam 130, 133, 137  
Węgrzyn Iwona 32, 428–431  
Węgrzyniak Anna 70  
Whitman Walt 457, 567  
Wiat – zob. Popławski Jan Ludwik  
Wiazemski Piotr 314  
Wierzyński Kazimierz 300  
Wilczyński Marek 457  
Willaume Juliusz 384, 393  
Williams Raymond 458  
Winckelmann Johann Joachim 114, 555  
Winek Teresa 98, 105  
Winogradow Wiktor 328  
Wirtemberska Maria z Czartoryskich 141,  
248  
Witkiewicz Stanisław Ignacy 71  
Witkowska Alina 55, 64, 66, 78, 89, 99, 107,  
108, 122, 126, 145, 151, 177, 377, 394, 407, 530  
Witkowski Michał 28, 98, 105  
Witwicki Stefan (pseud. Kasper Prawdzic)  
34, 85, 86, 377–394, 443, 444, 454, 511, 572,  
574, 576  
Wojciechowski Konstanty 386, 394  
Wojciechowski Michał 218, 237  
Wojciechowski Paweł 467, 469, 471, 472, 477,  
485–487  
Wojda Patrycja 156, 160  
Wolska Barbara 72, 106  
Wolter – zob. Voltaire  
Wordsworth William 459  
Woronicz Jan Paweł 381, 402  
Woroszczak Michał 183  
Woźnowski Waclaw 216, 224, 236, 238  
Wójcicka Zofia 343, 345  
Wójcicki Kazimierz Władysław 42, 336, 337  
Wójcik Tomasz 442, 453  
Wroński Andrzej 445, 454



Wrotnowski Feliks 442–444, 454  
 Wścieklica Władysław 509, 511  
 Wujek Jakub 197, 232, 237  
 Wydrycka Anna 31  
 Wyka Kazimierz 317, 318, 322, 324, 328–330,  
 389, 394  
 Wylczanow Angel (Вълчанов Ангел) 297  
 Wylew Iwan (Вълев Иван) 287  
 Wyspiański Stanisław 227, 237, 305, 525  
 Wyszowski Michał 140  
 Wyszynski Eustachy 435

## Y

Yakselyaĭn A. (А. Якселяйн) 314, 315  
 Young John 437

## Z

Zabielski Łukasz 23, 27, 31, 34, 35, 202, 207,  
 349, 361, 377, 386, 512, 567, 569, 571–575,  
 577  
 Zabierowski Stanisław 26  
 Zabłocki Franciszek 122  
 Zabuzko (Забужко) Oksana 271, 284  
 Zacharow Władimir (Захаров Владимир  
 Николаевич) 569  
 Zagajewski Adam 542  
 Zakrzewska Wanda 232, 237  
 Zaleski Dionizy 385, 393  
 Zaleski Elias 396  
 Zaleski Józef Bohdan 34, 41, 85, 86, 338,  
 339, 342, 345, 381, 385, 395–407, 417, 572,  
 574, 576  
 Zaleski Wincenty 70, 108  
 Zaliwski Józef 433  
 Zamoyscy 141  
 Zamoyska Zofia z Czartoryskich 141  
 Zan Tomasz 91, 147, 148, 155, 157, 158, 165,  
 209, 210, 446  
 Zapolska Gabriela (Gabryella), z d. Korwin-  
 -Piotrowska, i.v. Śnieżko 32, 34, 505–521,  
 572, 574, 576  
 Zarębina Maria 250  
 Zawadzka Danuta 336, 343, 345  
 Zawadzki Andrzej 324, 330  
 Zawadzki Józef 79, 91  
 Zawistowski Roman 289

Zborowski Samuel 342  
 Zdaniukiewicz Alojzy Adam 246, 250  
 Zegadłowicz Emil 317  
 Zgorzelski Czesław 23, 24, 28, 39, 40, 45, 50,  
 68, 74, 76–79, 97, 98, 105–108, 113, 119–121,  
 125–128, 130, 131, 137, 154, 169, 171, 188, 208,  
 210, 221, 237, 238, 350, 407, 500, 569  
 Zidarow Kamen (Зидаров Камен) 287  
 Ziejka Franciszek 31  
 Zielińska Marta 50, 66, 78, 81, 82, 99,  
 105–108, 145, 151, 177, 388, 394  
 Zieliński Bronisław 463, 464  
 Zieliński Jan 50  
 Ziemia Kwiryna 348, 350–352, 354, 357, 360,  
 362  
 Ziętarska Jadwiga 390  
 Zinov Vjačesław 245  
 Ziołowicz Agnieszka 357, 362  
 Zmorski Roman 44  
 Zwierzyński Leszek 349–351, 354, 355, 357,  
 362  
 Zychowicz Juliusz 127, 130, 137  
 Zygmunt III, król polski 404

## Ż

Żaboklicki Krzysztof 369, 374  
 Żbikowski Piotr 450, 454  
 Żeromski Stefan 71, 227, 237, 247  
 Żirmunski Wiktor M. (Жирмунский  
 Виктор М., Zhirmunsky Viktor M.) 312,  
 315  
 Żmichowska Narcyza 511  
 Żmigrodzka Maria 24, 195, 207, 569  
 Żuk Eugeniusz 435, 437, 441, 454  
 Żukowski Bazyli 260, 262, 269  
 Żuraw Józef 390  
 Żurek Jerzy 342  
 Żurowski Andrzej 390  
 Żurowski Maciej 369, 375  
 Życzyński Henryk 415, 421  
 Żywiołek Artur 27, 54, 64, 568

