

Danuta Zawadzka
(Białystok)

FAUST FILOMATÓW (ZANA I MICKIEWICZA)

1

Chcę zatrzymać się nad motywami faustycznymi w twórczości młodego Mickiewicza i jego wileńskich przyjaciół w oparciu o trzy utwory: *Balladę Twardowski* Tomasza Zana oraz *Panią Twardowską* i „piosnkę” „Młodzieniec zaklęty” z I cz. *Dziadów*. Faust filomatów - to zjawisko wydaje się ważne i ciekawe nie tylko ze względu na powagę samych autorów, ale i powagę czasu. Teoretycznie rzecz biorąc, okres przełomu romantycznego powinien być momentem strategicznym w dziejach polskiej recepcji opowieści faustycznych. Właśnie wtedy, w momencie rodzenia się projektów literatury opartej o historyzm i ludowość, był czas na przemianę legend, podań o rodzimym czarnoksiężniku Twardowskim w mit literacki, który mógł wykreować bohatera narodowego: „polskiego Fausta” jako postać i jako dzieło. Przed Goetheańskim zadaniem przetransponowania klechdy w mit stawali właśnie filomaci, jako że wcześniej, przed Zanem i Mickiewiczem, temat Twardowskiego nie był przedmiotem osobnych opracowań literackich¹. Obaj byli wystarczająco świadomi narodowych celów poezji, abyśmy mieli prawo ich artystyczno-ideowe rozstrzygnięcia w utworach o Twardowskim (oraz ich dylematy) potraktować jako charakterystyczne dla polskiej faustografii. Nie tylko zresztą charakterystyczne, ale przez swoje chronologiczne pierwszeństwo ustanawiające kanon interpretacyjny postaci Twardowskiego dla późniejszych ujęć. Spróbuję więc owe rozstrzygnięcia i dylematy wstępnie rozpoznać, odwołując się jeszcze do pism innego poety przełomu, Kazimierza Brodzińskiego, również zainteresowanego podówczas i „polskim Faustem” i polskością Fausta.

Prócz związanych z postacią Twardowskiego problemów mitotwórstwa wczesnoromantycznego, szerzej wypadnie się zająć sprawą, która może być już wynikiem tych początkowych dylematów naszej faustografii, a mianowicie pewnym rozwarstwieniem motywów faustycznych w twórczości młodego Mickiewicza.

¹ Pojedyncze wzmianki pojawiały się w literaturze wcześniejszej, w *Dworzaninie polskim* Ł. Górnickiego, w wierszach J. A. Morsztyna i F. D. Książnina. Zob. R. Bugaj, *Nauki tajemne w dawnej Polsce – Mistrz Twardowski*, Wrocław 1986, s. 186, 241-246.

2

Twórczość Mickiewicza dostarcza wdzięcznego materiału dla amatora postaci i motywów faustycznych. Nie mamy pewności, kiedy poznał tragedię Goethego - wiemy tylko, że jesienią 1820 roku dopominał się o nią z „samotni kowieńskiej”². Gdyby nawet jej wówczas nie czytał, to na pewno w tym czasie interesował się „polskim Faustem”, Twardowskim. Tylko w utworach pisanych właśnie w 1820 i na początku 1821 roku Twardowski pojawia się dwukrotnie z imienia (*Pani Twardowska*, *Dziady*, część I), nie wprost, ale czytelnie elementy jego legendy poeta wykorzystuje w *Tukaju*. Sytuacji faustycznych, paktów człowieka z diabłem, można znaleźć jeszcze więcej i to w tak ważkich miejscach, jak finał *Dziadów. Widowiska*. Osobną sprawą jest faustyzm IV części *Dziadów*, który z pewnością składa się na zliteralizowany konglomerat duszy Gustawa razem z innymi „-izmami”, jak werteryzm i bovaryzm. Potem, w utworach napisanych po wizycie w Weimarze, mamy powody szukać nawiązań już nie tylko do podania o diable i czarnoksiężniku, lecz do potężnej Goetheańskiej jego transpozycji, ideowo, „toposowo” i artystycznie niebywale ubogacającej szkielet ludowej paraboli. Chodzi głównie o *Dziady* drezdeńskie, których związki z arcydziełem Goethego dostrzegano już w epoce³, ale którymi tutaj nie będę się zajmować⁴.

Powyższy rekonesans mógłby sugerować, że Mickiewicza ujął mit faustyczny; że polski poeta, zależnie czy niezależnie od Goethego, bardzo wczesnie docenił tkwiącą w tej przypowieści możliwość przełożenia jej na język własnej poezji i nowej sztuki w ogóle.

A jednak podobne zauroczenie nie jest wcale oczywiste. *Tukaj* to balada nie ukończona i wewnątrznie daleka od spójności, *Pani Twardowska* i żartobliwym tonem i tytułem detronizuje męzowską powagę i mniemany faustyczny temat, wreszcie część I *Dziadów* to rzecz literalnie przynajmniej nie ukończona, nikomu nie pokazywana i nigdy przez Mickiewicza nie wyciągnięta z szuflady. Nieukończenie wolno oczywiście - jak się od dawna czyni i

² W liście do Józefa Jeżowskiego z 30.IX/12.X.1820 roku, w którym zachwycony Schillerem błaga o „cokolwiek niemieckiego”, a m. in. o „Wertera” i „Fausta”. Zob. *Korespondencja Filomatów (1817-1823)*, wybór i opracowanie M. Zielińska, Warszawa 1989, s. 160, list nr 68. Wiadomo jednak, że były kłopoty ze zdobyciem tych książek w oryginale, a *Cierpień młodego Wertera* Malewski nie chciał Mickiewiczowi posyłać także z innych – wychowawczych – względów (list Malewskiego z 4/16.X).

³ G. Sand, *Szkic o dramacie fantastycznym*, w: teje, *Eseje*, przeł. S. Kożuchowska, M. Damińska-Joczowa, opr. S. Kożuchowska, Warszawa 1958.

⁴ Zob. Z. Ciechanowska, *Mickiewicz a Goethe. (Ze studiów nad znajomością Goethego w Polsce)*, „Pamiętnik Literacki” R. 21: 1924/25; M. Jastrun, *Historia Fausta*, w: tegoż, *Eseje*, Warszawa 1984, s. 399-402.

w odniesieniu do *Tukaja* i I części *Dziadów* - wziąć za rzecz przez autora zamierzoną⁵. Za przejaw sternizmu, bądź już w pełni romantycznej poetyki fragmentu, której niebanalnym w końcu przykładem jest właśnie jeden z rzu-tów *Fausta* Goethego, opublikowany w 1790 r. z podtytułem „ein Fragment”⁶. Istnieje jednak inny sposób tłumaczenia tych zaniechań i nieścisłości: nie jako z premedytacją pomyślanej prowokacji estetycznej, lecz jako odsyła-cza do jakichś rzeczywistych trudności z ukończeniem i wahań Mickiewicza, które miały swoje źródła poza tekstem. Wprawdzie w tej tradycji badawczej dochodzi do „pomieszczenia dwu tekstów: tekstu literackiego i tekstu życia”⁷ (życia Mickiewicza), czego generalnie wypada się wystrzegać, ale nie należy też zapominać, że podobne „pomieszczenie” jest jednym z programowych tematów choćby IV części *Dziadów* i na tej zasadzie staje się problemem we-wnątrzliterackim w okresie wileńsko-kowieńskim. W każdym razie wielo-krotnie już i z powodzeniem sięgano do owego „tekstu życia”: 1) przy *Tukaju*, który miał być reminiscencją dyskusji Mickiewicza z Czeczotem na temat przyjaźni i zostać poniechanym przez wzgląd na tę właśnie filomacką cnotę⁸; 2) przy *Dziadach. Widowisku*, gdzie Mickiewicz sam przed sobą miał ocenzurować swój „grzeszny” skrajny indywidualizm⁹; 3) przy wszystkich balladach „śmiejących się” z duchów i czarów (a więc i *Pani Twardowskiej*) jako znaku

⁵ O *Tukaju* jako „kompozycji fragmentu” oraz o metodologicznych tradycjach odczytywania tej ballady zob. K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i roman-sach” Mickiewicza*, Słupsk 1994, s. 208-219. I część *Dziadów* od początku była czytana w perspektywie fragmentu, tylko że różnie ów „fragment” rozumiano: a) jako luźne i arty-stycznie nieuporządkowane „fragmenta” – np. pierwsi wydawcy, Januszkiewicz i Klaczko, zob. S. Pigoń, *O powstaniu i kompozycji fragmentu I cz. „Dziadów”*, w: tegoż, *Zawsze o nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Warszawa 1998, s. 106 i nn; b) jako fragment utworu przemyślanego i ciągłego, który nie został ukończony – np. Kleiner i Pigoń, zob. *Adama Mickiewicza „Dziadów część pierwsza”. Tekst całkowity w nowym układzie*, opr. J. Kleiner, „Pamiętnik Literacki” R. XXXI: 1934, z. 1/2, S. Pigoń, dz. cyt., s. 111; c) jako fragment na wzór Sterne’a, a więc będący w świadomości autora całością, zob. W: Borowy, *Zagadko-wość w kompozycji „Dziadów”*, w: tegoż, *Studia i rozprawy*, t. I, Wrocław 1952, M. Piwińska, *Dlaczego Mickiewicz nie ogłosił pierwszej części „Dziadów”*, w: tejże, *Złe wychowa-nie*, Warszawa 1981.

⁶ Zob. Goethe, *Faust*. Część I i II, przeł. F. Konopka, Warszawa 1962, s. 7 (wstęp tłumacza).

⁷ K. Cysewski, dz. cyt., s. 211.

⁸ A. Kowalska, *O balladzie „Tukaj” (Geneza „Prób przyjaźni” Adama Mickiewicza)*, „Prace Polonistyczne XIV: 1958.

⁹ M. Piwińska, dz. cyt., s. 222-223. Ostatnio Piwińska wraca do tej sprawy w studium *Tajem-nica pierwszej części „Dziadów”*, w: *Tajemnice Mickiewicza*, pod redakcją M. Zielińskiej, Warszawa 1998, gdzie trochę zmienia zdanie - pisze, że autor tej części *Dziadów* „to inny Mickiewicz”, „odrzucona przez poetę możliwość innej drogi”, tj. „diabelskiej pokusy sztuki czystej” (s. 152).

nie do końca przełamanego dystansu wykształconego człowieka i osobiście Mickiewicza wobec ludowej wizji świata¹⁰.

Pomińmy na razie te spory metodologiczne mickiewiczologii i wróćmy do problemu faustycznego. Co by bowiem nie powiedzieć, jest to jakiś problem choćby statystyczny, skoro utwory z motywami faustycznymi (*Dziady* część I i *Tukaj*) to aż dwie z trzech dużych tajemnic młodego Mickiewicza, związane ze sprawą niekończenia utworów lub rozchodzenia się zamiarów twórczych i ich skutków. Trzecią jest rozprawa magisterska i przypominam ją z rozmysłem w tym faustycznym szeregu, bo jako dokument niezrealizowanych ambicji naukowych poety, o którym Kleiner słusznie pisał, że był jedynym spośród romantyków naszych, który do poezji dochodził drogą naukową. Magisterium z pewnością zrobić chciał, wiadomo że pracę pt. *O użytku i wielkim znaczeniu krytyki* złożył w końcu 1820 i że Grodek ją odrzucił w styczniu 1821 roku¹¹. A był to zarazem miesiąc intensywnej pracy nad ostatnimi strofami *Romantyczności*, tj. tymi w których poeta borykał się z oceną możliwości poznawczych „mądrości syna” oraz ze sformułowaniem metody dotarcia do świata duchów i w końcu uczonemu odmówił tam wstępu.

3

Uczony, mędrzec, żądza i magia wiedzy to atrybuty składające się na wspólny emblemat „doktora” Fausta i „mistrza” Twardowskiego, podobnie jak pakt z diabłem. Prawdopodobnie filomaci znali obie legendy Twardowskiego, ludową i tzw. „bibliograficzną” - gdzie jest mowa o księdze czarno-księżnika - np. z prac Bandtkiego. Być może wiedzieli też od Lelewela, że owa księga miała przez pewien czas znajdować się właśnie w Wilnie u tutajszych jezuitów, ale w tajemniczych okolicznościach przepadła. Wprawdzie Lelewel w druku podał tę informację dopiero w roku 1826, w II tomie *Bibliograficznych ksiąg dwojga*¹², ale mógł mówić o tym na wykładach z nauk po-

¹⁰ Z. Stefanowska, *O „Romantyczności”*, w: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976. Znamienne jest to nawiasowe wtrącenie Stefanowskiej, utożsamiającej polemistę Starca z *Romantyczności* z Mickiewiczem: „bo nie widzę racji nazywania go narratorem czy podmiotem lirycznym” (s. 20).

¹¹ M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798-1824*, Warszawa 1957, s. 264-271 oraz uwagi edytorskie Cz. Zgorzelskiego, w: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, pod redakcją K. Górskiego, t. I: *Wiersze, 1817-1824*, opr. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1971, s. 184-189.

¹² J. Lelewel *Bibliograficznych ksiąg dwoje*, Warszawa 1927, t. II, s. 419-421 (reprint edycji wileńskiej z 1826 roku). Lelewel z dużym dystansem, a nawet ironią pisze o księdze Twardowskiego i jej wileńskich dziejach, choć na pozór wywód jego jest pełen naukowego obiektywizmu i pedanterii w krytycznym oglądzie źródeł. Uczony wzmiankę na temat Twardowskiego - do nazwiska którego jak pisze „przywiązanych jest wiele fantastycznych

mocniczych historii, jako o lokalnej ciekawostce. W każdym razie i Zana i Mickiewicz raczej znali Twardowskiego także jako „mistrza”, a nie tylko rubasznego prześmiewcę. Pozwala to przypuszczać, że taki a nie inny literacki jego wizerunek w filomackich tekstach nie był zdeterminowany tylko charakterem polskich przekazów. To również – jeśli nie przede wszystkim – sprawa świadomego wyboru.

Jak wiemy, u Mickiewicza „polski Faust” czyli Twardowski nie ma atrybutów uczonego i „mistrza” nauk. W balladzie o zaklętym młodzieńcu z I cz. *Dziadów* jest „rycerzem z Twardowa”, w *Pani Twardowskiej* również mieści się w konwencji sarmacko-rycerskiej - choć to jakby rycerz na popasie - skoro chce, by Mefistofeles zrobił mu przyjemność przez wyczarowanie konia, bicia i zdaje się zamku („gmachu”) w lesie. Nawet kiedy poeta każe mu wyznać, że „zna czarodziejską naukę” - jak w *Dziadach* - to i tak wiele z tej nauki nie wynika, bo czarnoksiężska moc Twardowskiego w praktyce realizuje się w „nagłym zamachu miecza”, którym zamierza przerwać niewolę zaklętego Poraja. Ową odmienność wyjaśniano sobie w ten sposób, że do pewnego miejsca biografie Fausta i Twardowskiego są ze sobą tożsame, ale w Krakowie - gdzie ponoć obaj studiowali - Faust „rozdwaja się - sobowtorem jego w rubasznym wydaniu jest Twardowski”¹³, który „jak przystało w kraju rycerstwa i księży, filozofię uważa za brednie, zawracanie głowy itp”¹⁴. Podobnie jak cytowany tutaj Jastrun pisał wcześniej Tretiak: że Mickiewicz wykorzystał specyfikę polskich podań o Twardowskim i że skupił się na jego narodowych cechach, a więc szlacheckich, podczas gdy przekazy niemieckie akcentowały treści filozoficzne¹⁵. Racja, w środowisku filomatów pilnowano narodowego kolorytu w przedstawieniach Twardowskiego, bo i w balladzie Zana nie jest on „mistrzem”, lecz ubogim czułym „rycerzem”, który z pomocą diabelską dąży do wyrównania przepaści stanowych, dzielących go od ożenku z uroczą, ale nieszczęściem bogatą księżniczką Malwiną.

urojeń” (s. 55) - umieszcza w uzupełnieniach i nie kryje, że jest ona nieco wymuszona. Po pierwsze „drukując w Wilnie bibliograficzne księgi i nie mało o wileńskiej mówiąc bibliotece” wypada mu wspomnieć o mniemanym „rękopiśmie Twardowskiego” niegdyś należą-cym do wileńskich jezuitów; po drugie zaś Lelewel chce uniknąć zarzutów, na które naraził się J. S. Bandtkie próbujący w dziele o historii Biblioteki Jagiellońskiej zaprzeczyć, jakoby ta posiadała czarodziejską księgę Twardowskiego, dowodząc iż rzekoma księga to rękopis czeskiego uczonego z XV wieku. Choć Bandtkie rękopisu dokonał z autopsji, K. Majerowski, publicysta „Pszczółki Krakowskiej” oskarżył go, że jako „szwab i luter” usiłuje odebrać Polakom Twardowskiego i jego dzieło (por. R. Bugaj, dz. cyt., s. 181). Jak wiadomo, Lelewel wywodził się ze spolonizowanej, ale również niemieckiej rodziny Loelhoeff-lów de Loewensprung.

¹³ M. Jastrun, dz. cyt., s. 384.

¹⁴ Tamże, s. 388.

¹⁵ J. Tretiak, *Młodość Mickiewicza (1798-1824). Życie i poezja*, t. I, Petersburg 1898, s. 327 i nn.

W tym samym mniej więcej okresie (1822) na łamach „Pszczółki Krakowskiej” i berlińskiego czasopisma „Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz” toczył się spór, w którym szło o to, czy Faust był Polakiem czy Niemcem. Mimo, że dzisiaj podobne pytanie wygląda dość humorystycznie, wówczas było ważne, skoro zaniepokoiło tak nieskłoną do polemik osobę, jak Kazimierz Brodziński. Autor *Wiesława* zabrał więc głos i orzekł, że bez wątplenia Faust był Niemcem, ale do dyskusji włączył się bynajmniej nie tylko po to, by - jako jeden z najwybitniejszych wówczas znawców literatury niemieckiej - hamować nieuzasadnione ambicje rodaków. Ów kulturowy imperializm składał na karb zrozumiałych zaszłości politycznych, po prostu reakcji na germanizację porzobiorową, której doświadczył zresztą osobiście w szkolnych, galicyjskich latach. Rozumiał motywacje rodaków, trzeźwo jednak przypominał, że „nienawiść przeciw Niemcom” „to nie jest jeszcze historyczny dowód, ażeby Faust był Polakiem”¹⁶. Ale historyczny wywód samego Brodzińskiego niczego nowego do sporu nie wnosił, jako że był w zasadzie powtórzeniem argumentacji któregoś z wcześniejszych dyskutantów z polskiej strony. Sprowadzał się zatem do stwierdzenia, że znane fakty z życia Fausta i Twardowskiego (a także Gutenberga) nie pokrywają się ze sobą, co świadczy przeciwko domniemanej tożsamości obu postaci. Brodziński wystąpił chyba z innego powodu, przede wszystkim jako znawca charakteru narodowego, autor o cztery lata wcześniejszej rozprawy *O klasycyzmie i romantyzmie w duchu poezji polskiej*. W roli autorytetu od przyrodzonego usposobienia Polaków daje on do zrozumienia mniej więcej tyle: na szczęście można obiektywnie dowieść, Faust nie był Polakiem, ale gdyby nawet pozostał w tej materii cień wątpliwości, to o polskość Fausta nie powinniśmy kruszyć kopii, ponieważ jest to wzorzec całkowicie obcy, a nawet wrogi naszej tradycji:

Przecież gdy czasy Lutra całe Niemcy, Anglią i Francją w zapamiętałych sporach zakłócały, Polacy nie dali się całkiem w tę powódź zagarnąć, ale wspólnie z Włochami, do których kraju te burze nie doszły, nie przestawali uprawiać pięknych nauk i umiejętności. Szczególniej też narodowa literatura polska owych czasów nie ma najmniejszego związku z reformacją Lutra, chybabyśmy chcieli do literatury połączyć pieśni pobożne reformowanych wyznań w naszym kraju i mnóstwo satyr za i przeciw nauce Lutra. Wszyscy ówczesni wzorowi dotąd pisarze nasi, mianowicie poeci,

¹⁶ K. Brodziński, *O Twardowskim i Fauście*, w: tegoż, *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. II, opracował i wstępem poprzedził Z. J. Nowak, Wrocław 1964, s. 129 i 130.

uksztalili swój gust na Grekach i Rzymianach i spory teologiczne dalekimi były od przedmiotu ich muzy.¹⁷

Zatem duch reformacji - tutaj dla Brodzińskiego istota niemieckości i pożywką mitu faustycznego - w swoim czasie próbował do Polski przeniknąć, ale się nie przyjął. Nie zdołał uwikłać polskich elit w jałowe spekulacje teologiczne, a nasza literatura odpowiedziała nań „szczególniej”, bo przede wszystkim „mnóstwem satyr za i przeciw nauce Lutra”. Instynkt narodowy bronił więc odwiecznych źródeł naszej kultury - w przekonaniu Brodzińskiego południowych, włoskich - i odgradzał się od obcego nowinkarstwa śmiechem, a nawet szyderstwem.¹⁸

Gdyby to rozumowanie Brodzińskiego przypisać filomatom, to można zrozumieć, dlaczego Mickiewicz, wileński prawodawca literatury narodowej, przyszedł w sukurs warszawskiemu jej orędownikowi i znamiona uczoności Twardowskiego potraktował tak mgliście, akcentując równocześnie jego silne ramię, kpiarską naturę i rycerską fantazję. Zrobił tak ze względu na wierność wobec polskich podań, chęć zachowania ich narodowego kolorytu, bowiem duch narodu wymagał osłabienia czy wręcz satyrycznego potraktowania demonicznego „vita contemplativa”, wzmocnienia natomiast jego kosztem „vita activa”. Kiedy więc wypadło pokazać polskiego Fausta w historycznie prawdziwej kondycji starego Polaka, wybrał tradycję rycerską i wpisał Twardowskiemu do kodeksu nakaz obrony uciśnionej niewinności (ballada o młodzieńcu zaklętym), poczucie humoru oraz honor - honor niedania się nawet diabłu (*Pani Twardowska*). Diabłu sportretowanemu w dodatku prawie po linii Brodzińskiego, czyli jako „istny Niemiec, sztuczka kusa”. Prawie: bo Brodziński, jak każdy prawdziwy człowiek z ludu, w ogóle nie lubił diabłów i nie uważał gotycyzmu za estetykę odpowiadającą sielskiemu usposobieniu Słowian.

4

Ale pomijając tę niebagatelną różnicę w ocenie przydatności „estetyki średniowiecznej Północy” w tworzeniu podstaw poezji narodowej, obaj - „śpiewak *Wiesława*” i autor *Ballad* - widać zgadzali się co do tego, że uczony

¹⁷ Tamże, s. 130.

¹⁸ Tę sugestię Brodzińskiego o ludycznej „szczepionce” Polaków przeciwko mocom demonicznym (światowym i zaświatowym) potwierdza praca poświęcona całościowemu porównaniu treści mitu Twardowskiego i Fausta, choć oparta przeważnie na późniejszych od omawianych tutaj świadectwach: A. Smaroń, *Twardowski – niechciany „polski Faust”*. *Koncepcje postaci w literaturze polskiej XIX i pierwszej połowy XIX wieku*, „Ruch Literacki” 1995, z. 5, s. 588 i nn.

nie nadaje się na bohatera Polaków¹⁹. Wypada nawet powiedzieć więcej: w balladach filomackich Twardowski cierpi na charakterystyczną słabość, w którą właśnie mierzy inteligentne zło, a mianowicie rzeczywiście nie ma głowy do myślowych spekulacji, a zwłaszcza już do kombinacji onomastyczno-etymologicznych związanych z nazwą „Rzym”. U Mickiewicza jest on lekomyślny w tym tylko sensie, że nie patrzy, w jakiej karczmie pije, co zresztą dowodzi sporego realizmu psychologicznego ze strony autora, a nie tylko wierności źródłom. Ale u Zana Twardowski wpada w diabelską pułapkę także dlatego, że pomimo ojcowskiej przestrogi, by nie wiązał się żadnym pismem z siłami piekieł:

W ognie popadniesz wieczyste,
Uwierzysz dwustronnej mowie:
W Romanowie, w Romanowie
Porwą cię duchy nieczyste.²⁰

nie rozumie, iż ów „Romanów” znaczy tyle, co Nowy Rzym. Orientuje się dopiero wtedy, gdy na pytanie o miano miejsca, w którym kazał diabłom zbudować zamek (jako wiano mające być wniesione do małżeństwa z księżniczką) napotkana wieśniaczka mu odpowiada:

Od Palemona nazwano
I dzisiaj zwą Roma-nova.²¹

Przy czym prosta „białogłowa” okazuje się na tyle uczona, że wymawia „Roma-nova” łopatologicznie, przez dywiz i łacińskie „v”. Ze strony Zana owa biegłość językowa ubogiej kobiety jest może niekonsekwencją, ale kto wie, czy nie zamierzoną, ponieważ znakomicie podkreśla ona morał ballady. Albowiem *Ballada Twardowski Zana* ma wręcz moralitetowy charakter. O duszę Twardowskiego walczą tu diabły w postaci kruków i innych poczwar piekielnych z jednej strony, z drugiej zaś liga duchów narodowych i chrześcijańskich prowadzona przez marę ojca-rycerza, któremu towarzyszą Anioł Stróż i „gołębica trwożliwa”. Zjawa ojca każe Twardowskiemu wybierać pomiędzy złem i dobrem, czyli - co znamienne - między „księgą” a „szkaple-rzem”, „czarami” a „orężem” i „wiarą”. Oczywiście „wiara” symbolizuje tu nie tylko wiarę w Boga, ale i wierność wobec rycerskiej prostoty przodków.

¹⁹ Zob. Tamże, s. 574.

²⁰ T. Zan, *Ballada Twardowski*, w: *Archiwum filomatów, część III: Poezja filomatów*, wydał J. Czubek, Kraków 1922, t. I, s. 319 (w. 119-120).

²¹ Tamże.

Twardowski ginie, ponieważ nie dochował wiary tradycji i zamiast orężem próbował dobijać się miłości z pomocą niegodnych sztuczek. Zaufał „dwustronnej mowie” szatańskiego pisma paktu, a z natury rzeczy - co delikatnie sugerował mu zmarły ojciec - był do nauk „mniej pilny” niż do wojaczki. Ginie więc nie tylko jako potępieniec, bluźnierca i bezbożnik, ale także jako odstępca, zdrajca świata wartości ojców – jakby podwójny apostatata.

Bo księga, spekulatywne mądrości, „dwustronne mowy” filozofii to nie są emblematy polskie, raczej obce, jakoś pospołu niemieckie i diabelskie zarazem. Przynajmniej w gminnym ujęciu²², z którego Mickiewicz wywiódł diabła - „istnego Niemca”, i w filomackich listach, gdzie pół żartem dworował sobie z Kanta, kojarząc się jego nazwisko z nazwą pospolitą, wyzyskując całą jej ambiwalencję znaczeniową: coś kanciastego i kantowaniem:

Co się tycze Kanta czy Kantu, nie umiem go nakłonić (deklinować), przypominam ostrzeżenie Śniadeckiego, że ten Kant wiele głów zawrócił, a chociaż z tej strony nic się nie lękam, według tej maksymy starożytnej, że pewni ludzie nie boją się rozboju [„ci, którzy nic nie mają” – przypisy wydawcy], wszakże Kant zawsze niebezpieczny.²³

Także i później, w epoce *Pana Tadeusza*, kiedy miał wymyślić znaczące nazwisko dla człowieka biegłego w księgach, instynktownie właśnie pojawiał się „Buchman”, może i sympatyczny, spolonizowany, ale jednak nie bardzo przystający do dobrzyńskiego zaścianka, i polskiego stylu działania, co wprost wyłożył Kropiciel:

Panie Buchman, Waścina rzecz bardzo wymowna,
Ale wymowa - szum drum; kropić - to rzecz główna.²⁴

Nic zatem dziwnego w tym, że Brodziński nie obstawał przy polskości Fausta i chętnie skłaniał się do oddania go Niemcom z całym dobrodziejstwem mitologicznego inwentarza. A Zan po prostu sfabularyzował tę dyrektywę narodowego mitotwórstwa, każąc za zdradę oręża i zaufanie „dwustronnej mo-

²² Zob. bardzo negatywny obraz Niemców w przypisach historycznych do *Grażyny* w: A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. II: *Poematy*, Warszawa 1994, s. 54, Wydanie Rocznicowe 1798-1998. W wywodzie, w którym Niemiec jest uosobieniem okrucieństwa i głupoty poeta powołuje się zarówno na tradycję ludową, jak i źródła pisane, tak polskie, jak niemieckie (!).

²³ List do F. Malewskiego z 14/26 lipca 1824, w: A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. XIV: *Listy, część pierwsza 1815-1829*, Warszawa 1998, s. 317. Oczywiście wypowiedź tę można interpretować inaczej, np. jako drwinę tylko ze Śniadeckiego, ale wydaje mi się to niewystarczające.

²⁴ A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. IV, Warszawa 1995, s. 199 (Ks. VII, w. 198-199).

wie” pisma. (Nb. szatańskość pisma mamy także w *Tukaju*, gdzie diabeł wyłania się z litery - to jakby echo paranteli Fausta z wynalazkiem Gutenberga).

Idąc tym tropem, można by się pokusić na odpowiedź na pytanie, dlaczego Mickiewicz nie dokończył *Tukaja* i *Dziadów*, a znakomicie mu się udała *Pani Twardowska* i ballada o młodzieńcu zaklętym. Udały mu się utwory z odintelektualizowanym Twardowskim, patronem swojskiej urody życia - „tańców, hulanki, swawoli”- nieustraszonego wroga wszelkiego ucisku i zniewolenia. Nie ukończył tych, w których próbował Twardowskiego zastąpić „zmyślonym” *Tukajem* lub innymi postaciami ewokującymi tematy i sytuacje charakterystyczne dla niemieckiej, filozoficzno-tragicznej, linii mitu faustycznego. Znamienne, że bohaterowie tych nie dokończonych tekstów - *Tukaj* i *Gustaw* - to właśnie ludzie książkowi: pierwszy ma swoją „pracownię rozumu”²⁵, drugi „samotną alkowę” ze zwierciadłem, gdzie oddaje się magii lektury i nocnym dumaniom²⁶. Zatem dwukrotnie rękopisy młodego Mickiewicza urywają się wówczas, gdy kreuje on postacie o rozmachu faustycznym, nie mając oparcia w świecie rodzimych wyobrażeń. Tak jakby - mówiąc pół żartem - duch tradycji spletał pocie figla i pokarał za próbę wprowadzenia do narodowej literatury wzorów nieczystych, bo „nieznanych dla ludu”.

5

A jednak Mickiewicz z jakichś powodów nie poprzestaje na dialektycznym Twardowskim: serio (ballada „Młodzieniec zaklęty” z *Dziadów* części I) i buffo (*Pani Twardowska*). Tworzy wariantowe postaci faustyczne, nadaje im zmyślane imiona, które podkreślają ich niezależny od tradycji ludowej i historycznej rodowód. *Tukaj* i *Gustaw* skupiają w sobie wszystkie te cechy, których nie chciało przyjąć lub nie mogło polskie mitotwórstwo romantyczne o proveniencji narodowej: manifestacyjny indywidualizm a nawet egoizm, postawę kontemplatywną przeciwstawioną (jak w *Dziadach* cz. I) płytkości aktywizmu i solidaryzmu zbiorowości, demoniczną tęsknotę androgyniczną, gotowość przekraczania granic kondycji ludzkiej przy udziale zła, antytradycjonalistyczne zaufanie do wszelakich eksperymentów rozumu, satyrycznie oswojone w balladzie *Tukaj*, ale w *Dziadach. Widowisku* nie ma już tego dystansu, przestachu przed eksperymentami wyobraźni, magią lektury. Tworzy jakby - na wzór Goethego - warianty Fausta współczesnego: nie narodowego,

²⁵ Inna rzecz, że owa „pracownia rozumu” przypomina raczej salę tortur, por. A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt, s. 56 (wiersze 209-222); uczoności *Tukaja* dowodzi też jego faustyczny lament na jałowość nauki z wierszy początkowych: 15-19.

²⁶ A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. III, Warszawa 1995, s. 114 (w. 423-431). W identycznej scenerii – plus „fortepiano” - pokazana jest wcześniej *Dziewica*.

historycznego, lokalnego, ale właśnie współczesnego sobie: własnej egzystencji, epoce i ich dylematom. Skąd takie rozdwojenie w Mickiewiczu: na swojskiego rycerza Twardowskiego i obcego uczonego Tukaja, na ludycznego Fausta i Fausta tragicznego, na autora krótkich i ukończonych ballad faustycznych i autora zapowiadających się na większe i poważne ale urwanych całości?

Pierwsze, co przychodzi do głowy to rachunek artystyczno-ideologiczny. Mimo najlepszych chęci i przejęcia się rolą poety narodowego o takim prostodusznym, choć szlachetnym „rycerzu z Twardowa” można było napisać co najwyżej niedługą balladę, jeśli się nie chciało swojskiego materiału podaniowego sztukować jakąś cudzoziemszczyzną lub literaturą. Co prawda *Ballada Twardowski* Zana liczy sobie aż 403 wiersze, tj. ponad trzykrotnie więcej niż *Pani Twardowska* i naprawdę trzyma w napięciu swoim rasowym czarnym gotycyzmem, a kilka jego obrazów powraca później u Mickiewicza (Zan napisał *Balladę Twardowski* w 1818 roku i była ona dwukrotnie czytana na zebraniach filomatów: 31.XII. 1818 i 13. XII 1819r.²⁷). Ale cały ten rozmach możliwy był m. m. in. dlatego, że Zan wyraźnie korzysta ze schematów *nomen omen* ballady niemieckiej, zdaje się *Lenory* Bürgera²⁸, (cały wątek „ucieczki” z Malwiną do fatalnego Romanowa i walka z rzekomymi widmami jej wyobraźni). Mickiewiczowi zaś, który (załóżmy to na chwilę) nie chciał iść w takie sprzeczności między postawą ideową i artystyczną - nie starczyło wątku i ładunku dramatycznego, by z Twardowskiego zrobić „polskiego Fausta” na bazie rodzimej ludowości. Ale miał jeszcze materiał na Fausta innego: własnego i osobistego, który z kolei nijak się nie nadawał na figurę „pracownika duszy polskiej”. Postawił zatem świeczkę wyobraźni zbiorowej pod postacią wiernego jej Twardowskiego, a sobie zostawił ogarek w formie pomysłów na dzieła z faustycznymi uczonymi i alchemikami lektury. Z materiału podaniowo-ludowego wyszły dwie skromne objętościowo balladki, z materiału własnego (z „tekstu życia”?) wyszło coś, co w oczach poety „zupełnie się nie udało”.

Zwiastuny owego rozdwojenia, na mówiąc skrótowo, Fausta i Twardowskiego pojawiają się już w utworach z Twardowskim. Bo przecież w żadnej z ballad Twardowski nie jest postacią tytułową, ani ma w sobie tyle wymaganej przez ten gatunek „dziwności”, żeby ufundować na niej puentę utworu. W *Pani Twardowskiej* owej detronizacji bohatera na rzecz żony-jędry nie ma co traktować symbolicznie, bo to doskonale zgrany z aurą ballady i ludo-

²⁷ Przepisek J. Czubka do: T. Zan, dz. cyt., s. 315.

²⁸ Trzeba pamiętać, że pół roku wcześniej Zan napisał balladę *Neryna*, która jest jedną z trzech pierwszych polskich przeróbek *Lenory*, aczkolwiek dokonaną nie z niemieckiego oryginału, lecz za pośrednictwem *Ludmiły* Żukowskiego – I. Opacki, Cz. Zgorzelski, *Ballada*, Wrocław 1970, s. 94.

wymi jej parantelami gatunkowo-fabularnymi pyszny żart, zresztą autorstwa samego Twardowskiego.

Inaczej w *Dziadach*: tu Poraj wysoko przelicytował w poziomie niesamowitości „rycerza z Twardowa”, sam jakby wywija z siebie całą balladę, spychając czarnoksiężnika do roli *deus ex machina*, postaci czysto funkcjonalnej, która po uruchomieniu akcji nie ma wpływu na jej bieg, jest bezsilna. Zjawia się Twardowski w jaskini-więzieniu Poraja mocą nadprzyrodzoną, przeskakując dwieście lat, niby magiczny rekwizyt lub alegoria władcy czasu. Jednak w obliczu logiki egzystencji, której stygmatem jest nieprzewycięzalna samotność²⁹ symbolizowana przez mit Narcyza³⁰ nie znaczy więcej, niż zwykły śmiertelnik, niemy świadek obrotu losu. Oczywiście owa bezsila ma niesamowite znaczenie: Twardowski jest tu ważny jako ktoś właśnie nieważny, ktoś, czyje umiejętności nie pomagają w rozwiązaniu przyrodzonych i bardzo zwyczajnych problemów człowieka. O tym jednak za chwilę. Teraz tylko chcę zauważyć, że Twardowski Mickiewicza artystycznie i antropologicznie zamiera poza sferą żartu, poza karczmą jako przestrzenią polskości. (Podczas gdy Faust Goethego zamiera w ludycznej „Piwnicy Auerbacha”, jedynej chyba scenie tragedii, gdzie tytułowa postać nie mówi ani słowa, choć jest z pewnością obecna).

Można to wszystko widzieć jednak z odwrotnej strony: Mickiewicz w *Dziadach* części I świadomie wyprowadza Twardowskiego z ludowych rewirów, bo tam nad jego nadczołwieczą mocą czuwa wieść gminna i jej teleologia. Przenosi go zatem w niechronione przestrzenie fabulacji literackiej, aby jego „dzielnosc” poddać próbie nie diabelskiej, lecz ludzkiej, skonfrontować czarnoksiężnika z człowiekiem i jego egzystencją. Twardowski zachowuje tutaj nie tylko atrybuty szlachecko-rycerskie, ale i te z niemieckiej linii mitu np. Faustowskie wyobrażenie pełni życia przez zasmakowanie świata, ciekawość poznawczą, co widać w następującej strofie:

Po co pytać, czasu strata,
Gdy cię wyrwę z tej opoki,
Wszystkie ciekawości świata
Własnymi odwiedzisz kroki.

²⁹ Obszerne omówienie problematyki i symboli egzystencji w I części *Dziadów* daje praca H. Krukowskiej, *Noc romantyczna*, Białystok 1985, s. 183-204. Jednakże Autorka uważa, że w utworze mamy dwie samotności: „jedna, będąca samotnością jaskini, druga – otwarta ku istocie bliźniej” (przez miłość, obrzęd).

³⁰ Z mitem Narcyza wiązał Mickiewiczowską balladę o zaklętym młodzieńcu już W. Kubacki – uwzględniając szeroki kontekst literacki i filozoficzny – w szkicu *Motyw Narcyza* pomieszczonym w książce *Krytyk i twórca*, Łódź 1948, s. 98-99.

Zostaje odepchnięty, ponieważ z perspektywy młodzieńca jest to propozycja zamiany tylko formy izolacji: z samotności na obcość. Introwertyczny Poraj wyrzeka się tęsknoty za dałą - świata ciekaw nie jest. Można powiedzieć, że Mickiewicz dokonuje w ten sposób kompromitacji marzeń, które zarówno w legendzie o „polskim”, jak i niemieckim Fauście oraz u Goethego ta postać ucieleśnia. Ubezwłasnowolniając Twardowskiego, kompromituje mianowicie wiarę w to, że człowiek nie jest więźniem samego siebie i snu o przekroczeniu - przez poznawczą pasję lub dzielność ramienia - historycznego wymiaru egzystencji, jednostkowego czasu, przestrzeni, pamięci. Twardowski dokonuje intronizacji Poraja - zauważmy jego autobiograficzne imię³¹ - mit Fausta ustępuje pola mitowi Narcyza. Tęsknota za transcendencją zostaje zastąpiona pożądaniem jedności z sobą samym, jako spełnieniem jedynie możliwym i uwalniającym od poczucia nietożsamości. Zaspokojenie owego pragnienia miłości, czyli jedni, pełni realizuje Poraj na modłę Narcyza, który – jak mówi Elżbieta Drużbacka – „śmierci się napił”³². Podobna świadomość skazania na siebie, w wersji bardziej moralistycznej, dochodzi do głosu również w *Tukaju*: „nie masz drugiego człowieka, któremu byś w każdej probie, tak zaufał jak sam sobie”.

³¹ Zauważa tę autobiograficzność także M. Piwińska i sądzi, że Poraj jest pierwszym, odrzuconym wcieleniem bohatera Mickiewiczowskiego, poprzedzającym Gustawa i Konrada. Zob. ten interesujący wywód w: M. Piwińska, *Tajemnica I części „Dziadów”*, dz. cyt., s. 146-150. To, co w niniejszym szkicu zapisuję na konto Goetheańskiej, tragicznej linii mitu faustycznego, Piwińska przesuwuwa w kierunku stylu i patronatu poezji Byrona, idąc za myślą samego autora *Dziadów* wyłożoną w artykule z okresu rosyjskiego *Goethe i Bajron*. Tam za artystę wyrażającego problemy współczesnego człowieka został uznany Byron, nie Goethe.

³² E. Drużbacka, *Na piękność Narcyssa*, cyt. za: W. Kubacki, dz. cyt., s. 97.